

საქართველო ზელოვნება

ISSN 0132-1307



9
1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უოცელთვიური ჟურნალი





საქართველო სელტვიზაცია

9/1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი ქართული

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაჩრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
მერაბ გვიცა
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ლილი გვარამაძე,
პასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიშარაძე,
ნათელა შრუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო შავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაბარიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კვ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1987



დიდი ოპტიმის 70 წლისთავი

გულბათ ტორაძე — სომხური ხელოვნების წარმატება 2

მხატვრობა

ირინა ძუცოვა — მასტრონიები 72
დავით ანდრიაძე — ათწლეულების გზაგასასარზე 118
გიული ქავჭავიძე — მხატვრის დაბრუნება 127
ნიკი — ეს საბჭოთარი, ღირებული სათქმელის გამონახება (დილოგი მხატვარ კოკა იგნატოვან) 60

არქიტექტურა

პაატა შანშიაშვილი — მთის ლანდშაფტის ასალორქმნებლად 93

თეატრი

დისკუსია
ნათელა ურუშაძე — ცხოვრების მოწოდება 19
ჯაბა იოსელიანი — ჰუმანიზმის გაღმერთება (იაპონური თეატრის — „კაბუკის“ შესახებ) 26
გივი მაღულარია — თეატრი იქნის დრამატურს 31
თამაზ ჭილაძე — თეატრის პოეზია 40
კონსტანტინ რუდნიცი — პორტრეტის ცლა თეატრალურ ფონზე 46
დემეტრი ჯანელიძე — პირარწივსახე სამაია 110
მამუკა დოლიძე — მღვმურები (პიესა) 146
პუბლიკაცია
აკაკი ფაღავა — მცირე მოპონება 82
სერგო ზაქარიაძე — ჩანაწერები ჩემი ფიქრებისა 102

მუსიკა

ანტონ წულუციძე — ნუნუ დულაშვილი 68

კინო

ლენინდ იონინი — ...და გამოგვიხმობს წარსული (კინოფილმ „მონანიების“ გამო) 8
მიხეილ ანთაძე — კოლივუდის ინფლუენცია 132

ს ა ბ ჯ რ თ ე ბ
ხელოვნება

№ 9 1987 წ.

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: კოკა იგნატოვი — „თუში გოგონა“, „შრომისა“, „თბილისობა“, ფრესკის ესკიზი.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
ტელ. 93-93-59.

საქ. სსრ კ. წიგნების
სახ. საბ. ტიპოგრაფია
ბიბლიო-თბილისი

სომხური ხელოვნების ნარკატივა

ერევნის ა. სანდიაროვის სახელობის
ოპერისა და ბალეტის აკადემიური
თეატრის გასტროლავი თბილისში

გულბათ ტორაძე

ივნისის დასასრულს მოწმენი გავხდით ფრიად მნიშვნელოვანი მოვლენისა თბილისის მუსიკალურ ცხოვრებაში: — ერევნის ა. სანდიაროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი თავისი საუკეთესო ნამუშევრებით წარმოსდგა ჩვენი დედაქალაქის საოპერო სცენაზე.

ორი კვირის მანძილზე თბილისელ მუსიკის მოყვარულებს საშუალება მიეცათ მომხე სომხეთის მომღერლების, მოცეკვაეების, ღირიქორებისა და ა. შ. ხელოვნების ხელახლა გაცნობისა და შეფასებისა.

„ხელახლას“ ვამბობ იმიტომ, რომ სომხური თეატრი ადრეც არაერთგზის გამოსულა თბილისში, მაგრამ წინამაჟალი გასტროლების შემდეგ მ წელი გავიდა, ეს კი ჩვენს სწრაფადცვლად სამყაროში ძალიან დიდი დროა. იცვლება რეპერტუარი, ახლდება დასის შემადგენლობა, მაღლდება ესთეტიკური კრიტერიუმები.

ჩვენ გავეცანით ერევნის საოპერო თეატრის არსებითად განახლებულ რეპერტუარს (სულ — 9 დასახელების საოპერო და საბალეტო სპექტაკლს), რაც საშუალებას გვაძლევს მეტ-ნაკლები საფუძვლიანობით ვიმსჯელოთ ამ დიდი შემოქმედებითი კოლექტივის სადღეისო მდგომარეობაზე, მიღწევებზე, ამოცანებზე. საგასტროლო პროგრამაში შედიოდა აგრეთვე ცნობილი მომღერალი ქალების — გ. გასპარიანისა და ე. უზუნიაშის სოლო კონცერტები.

საერთო დასვენა, რომელიც შეიძლება გა-

მოვიტანოთ „საგასტროლო სესიის“ დამთავრების შემდეგ, ერთმნიშვნელოვანია: ერევნის საოპერო თეატრი აღმავლობისა და პროგრესის გზაზეა. ეს არის საკმაოდ მაღალი პროფესიული კვალიფიკაციის მხატვრული კოლექტივი, რომელიც ამჟამად კარგ არტისტულ ფორმაში იმყოფება და თანაბრად დაკომპლექტებული ყველა მუსიკალურ-სამხეობრივ რგოლში (სოლისტი მომღერლები, ორკესტრი, გუნდი, საბალეტო დასი).

სომეხი კოლეგების სიტყვებით, თბილისში წარმოდგენილი იყო თეატრის მიმდინარე რეპერტუარის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი, ერთი გამოჩენილი გარდა. ღირიქორ ა. კატანიანის ავადმყოფობის გამო არ შედგა ანონსირებული სპექტაკლი — რიმსკი-კორსაკოვის ოპერა „ოქროს მამალი“, რომელზედაც ბევრი გვსმენია, როგორც რეჟისორულად საინტერესოდ მოფიქრებული, ძალიან ფერადოვანი სპექტაკლის შესახებ. ეს დანაკლისი მით უფრო დასანანია, რომ გასტროლების საოპერო ნაწილი (პუჩინის „ჩიოჩიო-სანი“ და „ბოჰემა“, ტ. ჩუხაჯიანის „არშაკ მეორე“, ა. ტიგრანიანის „ანუში“, ზ. ფალიაშვილის „დაისი“) ფაქტიურად, მხოლოდ კარგად ცნობილი ტრადიციული მსოფლიო და ეროვნული კლასიკის ნიმუშებით იყო წარმოდგენილი, რის მიხედვითაც ძნელია მსჯელობა, თუ რამდენად მზადაა თეატრი (კერძოდ, საოპერო დასი) რთული, თანამედროვე დონის მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტისათვის.

პოტენციური შესაძლებლობები კი, ვფიქრობთ, თეატრს ამისათვის აქვს. ეს თანაბრად ეხება მომღერალ-სოლისტებს, გუნდს, ორკესტრს, დირიჟორებს.

თეატრის საოპერო დასი დაკომპლექტებულია საკმაოდ კარგი, თანაბარი ვოკალურ-საშემსრულებლო დონის მომღერლებით, რომელთა შორის მკვეთრად გამოიყოფა ორი „ვარსკვლავი“: სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი გ. გრიგორიანი (ლირიკულ-დრამატული ტენორი) და საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი ბ. თუმანიანი (ბარიტონი). პირველ მათგანს კარგად ეცილობდით მისი აღრინდელი გამოსვლებით თბილისში, მეორე კი — ნამდვილი აღმოჩენა იყო ჩვენთვის (უფრო კონკრეტულად, სომეხი მომღერლების შესახებ საუბარი გვექნება სპექტაკლების გარჩევის დროს).

რაც შეეხება საბალეტო სპექტაკლებს, პირდაპირ უნდა ითქვას, რომ მათ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბებს, მხედველობაში გვაქვს როგორც დადგმითი-საბალეტ-მაისტერო ნაწილი, ისე ქორეოგრაფია, — მოცეკვავეებისა და კორდებალეტის (განსაკუთრებით, მამაკაცთა ჯგუფის) ოსტატობა.

საბალეტო დასის პროგრესი მთლიანად არის დაკავშირებული თეატრის მთავარი ბალეტმაისტერის სომხეთის სსრ სახალხო არტისტის ვ. ვალსტიანის (წარსულში ქართული საბალეტო სკოლის აღზრდილის) სახელთან. მის მიერ ბოლო წლებში ჩატარებულმა ინტენსიურმა მუშაობამ, შემოქმედებითმა ინიციატობამ საკვირველი ნაყოფი გამოიღო (ენახეთ 4 საბალეტო სპექტაკლი, რომელთა შესახებ ქვემოთ ვისაუბრებთ).

ძალზე მოლოდინად გამოიყურება თეატრის სადირიჟორო კორპუსი, რომელშიც გაერთიანებული არიან მაღალი პროფესიული კვალიფიკაციის მქონე მუსიკოსები, ხსენებულ 9 სპექტაკლში (და მათ დუბლებში) გავვეცანით 5 სომეხ დირიჟორს (ო. ჩეიჯიანი, ი. დავითიანი, ა. ვოსკანიანი, მ. მკრტიჩიანი, ვ. ჩარჩოლიანი) და ერთსაც (კ. ქემშიანი) გ. გასპარიანის კონცერტში.

სანტერესოა, რომ თეატრს ამჟამად არ ჰყავს მთავარი დირიჟორი. გამოჩენილი საბჭოთა ლობჯარია — სსრკ სახალხო არტისტი ო. ჩეიჯიანი — თეატრის დირექტორი და

სამხატვრო ხელმძღვანელია და, ამავე დროს, რიგითი დირიჟორი (პარალელურად იგი სომხეთის სსრ საგუნდო კაპელის უცვლელი ხელმძღვანელიცაა). თეატრში კი ფუნქციონირებს სადირიჟორო კოლეგია. უდავოდ მაღალი კლასის დირიჟორები არიან ა. ვოსკანიანი და ი. დავითიანი (მათ რიცხვს შეიძლება დავუმატოთ ა. კატანიანიც, რომელიც, როგორც ითქვა, ვერ ჩამოვიდა თბილისში).

მოწონებას იმსახურებს თეატრის ორკესტრი. იგი კარგადაა დაკომპლექტებული, სტაბილურია წყობით და თანაბარი — ჯგუფებში. როგორც იტყვიან, მას კარგად „საორკესტრო ტემბრი“ აქვს. ზოგიერთ სპექტაკლში კი (განსაკუთრებით, ბალეტ „მასკარადში“) ორკესტრის ოსტატობა ვირტუოზობამდე აღწევდა.

არაა გასაკვირი, რომ თეატრს, რომელსაც ო. ჩეიჯიანი მეთაურობს, კარგი საგუნდო კოლექტივი ჰყავს (მთ. ქორმაისტერია ს. ვაროსიანი). იგი სრული შემადგენლობისაა და ფრიად კვალიფიციური — თავისი შესრულებით.

ახლა კი — კონკრეტულად სპექტაკლების შესახებ.

დიდი ინტერესით მოველოდით ტ. ჩუხაჯიანის ოპერა „არშაკ მეორეს“. კომპოზიტორმა, რომელსაც ბედმა წილად არგუნა სამშობლოსაგან შორს ცხოვრება, შექმნა ღრმად პატრიოტული ნაწარმოები, მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული მხატვრული სახეებითა და ხასიათებით, თუმცაღა განიცადა მე-19 საუკუნის შუა ხანებში ვაბატონებული იტალიური ოპერის საგრძნობი გავლენა (საინტერესოა, რომ 1868 წ. დაწერილი ეს ოპერა სიცოცხლის დაუბრუნდა სომეხი საბჭოთა მუსიკოსების მეცადინეობით და პირველად დაიდგა 1945 წ.).

სპექტაკლის დამდგმელმა სომხეთის სსრ სახალხო არტისტმა ტ. ლევონიანმა შექმნა მონუმენტური წარმოდგენა, რომელიც შესატყვისება ჩუხაჯიანის პათეტიკურ მუსიკას და ოპერის რომანტიკულ სიუჟეტურ პერიპეტეებს. სპექტაკლის საერთო ემოციური ტონუსის შესაბამისადაა შესრულებული მხატვრული ვაფორმება (მხატვარი — სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ე. სოფრონოვი).

სპექტაკლის ნამდვილი სული და გულია ო. ჩეკიჯიანი. იგი დირიჟორობს ძალიან ტემპერამენტულად, გატაცებით და ამავე დროს, მკაცრი კონტროლის ქვეშ ჰყავს ყველა საშემსრულებლო რგოლი. ორკესტრი, მიხი ხელმძღვანელობით, ძალზე მწყობრად, ხორცსავსედ ჟღერს.

სპექტაკლში დაკავებულია შესანიშნავი მომღერალთა ჯგუფი, რომელიც დაამუშევნებდა ნებისმიერ საოპერო დასს. ესენი არიან ზემოთ უკვე ნახსენები ბ. თუმანიანი (არშაკი) და გ. გრიგორიანი (თირიტი) და მომღერალ ქალთა წყვილი: სომხეთისა და საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ე. უზუნიაი (ოლიმპია) და სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი გ. გალაჩიანი (პარანქემი).

მაინც, პირველ რიგში, გამოვეყოფდით მთავარი როლის შემსრულებელს ბ. თუმანიანს, რომლის ლამაზი ტემბრის მეღერი ბარიტონი, წარმოსადეგი არტისტული გარეგნობა გულგრილად ვერ სტოვებს მაყურებელს. არ მუპარება ევკვი, რომ მისი ხელოვნება საკაუზიო მასშტაბით დაფასდება.

უფრო ნაცნობია თბილისელებისათვის სომხური ეროვნული კლასიკის მეორე ნიმუში — კომპოზიტორ ა. ტიგრანაიანის ოპერა „ანუში“, რომელიც ერევნის თეატრის წინა გასტრო-

სცენა ოპერიდან „არშაკ II“



ლებზეც მოვისმინეთ. კვლავ გვასიამოვნა ჩი/სი მუსიკის უშუალო გულითადობა. მიტმა ლირიზმმა, სასიმღერო მელოდიურობამ. „ანუში“ დადგმას მყარი სცენური და საშემსრულებლო ტრადიციები აქვს და ბუნებრივია, რომ სარეცენზიო სპექტაკლშიც ამ მხრივ ყველაფერი რიგზეა (დამდგემლი — სსრკ სახალხო არტისტი ე. აფემიანი, დირიჟორები — მ. მკრტიჩიანი — პირველ სპექტაკლში და ა. ვოსკანიანი — მეორეში).

შემსრულებელთაგან კი განსაკუთრებით დაგვაძახსოვრდა ახალგაზრდა მომღერალი — ანუშის პარტიის შემსრულებელი ა. მანსურაიანი, რომელსაც ლამაზი ტემბრისა და ფართო დიაპაზონის ხმა და მადლიანი სცენური გარეგნობა აქვს, მისგან კიდევ უფრო დიდ წარმატებებს უნდა ველოდეთ მომავალში (პირველ სპექტაკლში იგივე პარტია ამიერკავკასიის კონსერვის ლაურეატმა რ. ოჯახიანმა შეასრულა).

„დაისი“ უცხო სტუმარი არაა ერევნის თეატრის სცენაზე. აქ იგი პირველად ჯერ კიდევ 1943 წელს იქნა წარმოდგენილი და შემდეგაც განახლებულა. სარეცენზიო სპექტაკლი, რომლის პრემიერაც შარშან გაიმართა, ქართველ ხელოვანთა სადადგმო ჯგუფმა განხორციელა: დირიჟორი — რ. ტაკიძე, დამდგემლი ზ. ანჯაფარიძე (ა. წუწუნავას დადგმის აღდგენა), მხატვარი — ი. ასკუტრავა, ქორეოგრაფი კ. ძნელაძე (დ. ჯავრიშვილის ქორეოგრაფიის საფუძველზე).

გასულ სეზონში თბილისში ორჯერ ჩამოვიდნენ სპექტაკლში დაკავებული სომეხი მომღერლები ჩვენი თეატრის დადგმაში მონაწილეობის მისაღებად. ჩვენი პრესაში არაერთგზის დაიწერა ყოველივე ამის შესახებ და ამიტომ სიტყვას აღარ გავაგრძელებ.

ვიტყვი მხოლოდ, რომ ამჯერადაც სომეხმა კოლეგებმა დირიჟორობა შესთავაზეს რ. ტაკიძეს, რაც მან გააკეთა კიდევ საჭირო პროფესიულ დონეზე და აშკარა სიამოვნებით. კარგად შესრულდა „დაისის“ უშკნობი უვერტიურა, ძალიან „ქართულად“ ჟღერდა გუნდები (ქორმალისტერი — ს. ვაროსიანი).

შემსრულებელთაგან, პირველ რიგში, გამოვეყოფ თბილისის კონსერვატორიის ყოფილ აღზრდილს (პედ. ნ. ბახუტაშვილი) — ჟეამად თეატრის წამყვან სოლისტს ელვირა უზუნიას, რომელმაც მაროს მომხიბვლელი სახე შექნა. ამაში მას ეხმარება ლამაზი ტემბრის ხმა (ლირიკულ-კოლორატურული

სობრანო), მუსიკალურობა. დიდი მოწონება ხვდა მის მიერ ქართულ ენაზე შესრულებულ არიას „შუქურვარსკვლავი“.

ტემპერამენტულად ასრულებს კიაზოს პარტიას სომხეთის სსრ დამსახურებული არტისტი რ. ბაბურიანი, აქაც საერთო მოწონება დაიმსახურა ქართული ენის მშვენიერი გარძობით ნამღერმა „სულთ ბოროტომ“.

მალხაზის პარტიის პირველი შემსრულებელია გ. გრიგორიანი, რომელიც ადრე მოგვისმენია ჩვენი თეატრის სპექტაკლში. სამწუხაროდ, ამჟერად, გადატვირთულობის გამო, იგი ვერ ვიხილეთ ამ როლში. გრიგორიანის შემცვლელი ახალგაზრდა მომღერალია გ. ნიკსალიანი, ცხადია, რომ დიდად ჩამორჩება მას თავისი ვოკალური და არტისტული მონაცემებით, მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს მისი შესრულების გულწრფელი ლირიკული მანერა.

დანარჩენი როლების შემსრულებლებად მოგვევლინენ მ. ანტონიანი (ნანო), გ. აივაზიანი (ტიტო) და რ. ტელუნიცი (ცანგალა).

საზღვარგარეთული საოპერო კლასიკა პუჩინის ორი ოპერით — „ჩიო-ჩიო-სანი“ და „ბოჰემა“ — იყო წარმოდგენილი. ორივე სპექტაკლს ღირიყოფობდა სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი ი. დავთიანი — თავისი საქმის ნამდვილი ოსტატი, ჩინებული მუსიკოსი. მას მტკიცედ უპყრია სპექტაკლის „სადავეები“ და მჭიდრო კონტაქტშია მომღერლებთან. პუჩინის „მითოლოგარე“, ნიუანსებითა და დეტალებით მდიდარ პარტიტურებს მისი სახით ნიჭიერი ინტერპრეტორი ჰყავს. დაგვამახსოვრდა მისი ღირიყოფობით ცნობილი საორკესტრო ეპიზოდი — „პოციატო“, რომელიც არაჩვეულებრივად ფაქიზად შესრულდა.

რაც შეეხება რეჟისორულ ნამუშევარს — აქ უკეთესი შთაბეჭდილება დატოვა „ჩიო-ჩიო-სანი“ (დამდგმელი — ტ. ლევონიანი), რომელიც გამოიჩინევა თავისი არასტანდარტულობით, რიგი მიზანსცენების ორიგინალური გადაწყვეტით.

ორივე სპექტაკლი დიდად იგებს იმით, რომ მამაკაცის მთავარ პარტიებს (პინკერტონისა — „ჩიო-ჩიო-სანი“ და რუდოლფისა — „ბოჰემაში“) ასრულებს გელამ გრიგორიანი. აი, ვისთვის არ დაიშურა ბუნებამ ვოკალური მონაცემები. იშვიათი სილამაზის ხმა (ლირიკულ-დრამატული ტენორი), დიდ მუსიკალუ-



სცენა ოპერიდან „ჩიო-ჩიო-სანი“

რობასა და არტისტულ ტემპერამენტთან ერთად, მკვეთრად გამოარჩევს ამ ნიჭიერ მომღერალს.

პუჩინის ქალთა გმირების, კერძოდ, ბატერფლაის პარტიის შესრულებით ქართველ მასურებელს ვერ გააკვირვებ (მარტო ე. სოხაძის, მ. ამირანაშვილისა და ლ. ჭყონიას ხსენებაც იკმარებდა), მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ ს. ზაქარაიანის სახით მას ღირსეული შემსრულებელი ჰყავს, რაშიც მომღერალს ხელს უწყობს რბილი, სასიამოვნო ტემბრის ხმა. სხვა შემსრულებლები (ორსავე ოპერაში) საგრძნობლად ჩამორჩებიან გრიგორიანსა და ზაქარაიანს და, ამდენად, საერთო შთაბეჭდილება ამ სპექტაკლებისაგან ერთგვარად ორკოფული იყო.

მე-20 საუკუნის გამოჩენილი კომპოზიტორის ა. ხაჩატურიანის შემოქმედებასთან შეხვედრა მუდამ სასიამოვნო და საინტერესოა, მით უმეტეს, ორდესაც მისი მუსიკის ინტერპრეტატორებად თვით სომეხი შემსრულებლები გვევლინებიან.

„გაიანე“ და „სპარტაკი“ — ხაჩატურიანის ორი განთქმული ბალეტი — ღირსსახსოვარი ნიშანსეიტებია საბჭოთა მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიაში.

„გაიანეს“ მუსიკა პირველივე მოსმენით კარგად დაგვამახსოვრდა ჯერ კიდევ 40-იან წლებში, მაგრამ უნდა ვაღიარო, რომ მისი



სსრკ სახალხო არტისტი გოარ გასპარიანი

სიუჟეტურ-დრამატურგიული გადაწყვეტა წინა დადგმებში მუდამ იწვევდა ჩემში უკმაობის გრძნობას. რაც შეეხება ახალ დადგმას, იგი მოსაწონია სწორედ თავისი ბუნებრიობისა და მუსიკისათვის შესატყვისობის გამო.

პირველი, ვინც უნდა ვახსენოთ ამ სპექტაკლში (ცხადია, კომპოზიტორის შემდეგ), — ეს არის მისი დადგმელი, ნიჟიერი ბალეტმაისტერი (აღრე მოცეკვავე) — ვილენ გალსტიანი. სწორედ მას ეკუთვნის ბალეტის ახალი, კარგად გამართული ლიბრეტო, რომელიც გადაწყვეტილია როგორც მარადიული ადამიანური კოლიზია — სასიყვარულო დრამა. თავის შთანაფიქრს ბალეტმაისტერი ახორციელებს დამაჯერებელ, რელიეფურ პლასტიკურ ფორმებში, ქორეოგრაფიული „ლექსიკონის“ მდიდარი მარაგის გამოყენებით, სპექტაკლი დინამიკური და ეფექტური გამოვიდა (ამას ხელს უწყობს მ. ავეტისიანის სცენოგრაფიაც).

„გაიანეს“ ფერადოვანი პარტიტურა მდიდარ ასპარეზს უქმნის ორკესტრსა და დირიჟორს თავიანთი შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოვლენისათვის და ჩვენ ერთხელ კიდევ დავრწმუნდით მათ მაღალ პროფესიულ კვალიფიკაციაში (დირიჟორი ა. ვოსკანიანი). კარგად აუღერდა, კერძოდ, ჩასაბერ საკრავთა (როგორც ხის, ასევე ლითონის) ჭგუფი, რომელსაც მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება ხაჩატურიანის პარტიტურაში.

მოცეკვავეთაგან უფრო მოგვეწონა მამა-

კაცთა პარტიების შემსრულებლები, რომელთაგანაც ხეთის სსრ დამსახურებული არტისტი, კარგად მოიანი (არმენი) და, განსაკუთრებით, სსრკ სახალხო არტისტი ო. დივანიანი (გიქო) — ტემპერამენტული და პლასტიკური მოცეკვავე.

გაიანეს რბილ ლირიულ სახეს ქმნის სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი ე. მნაცაკანიანი, მაგრამ, ჩვენის აზრით, ხაჩატურიანის მუსიკა საფუძველს იძლევა პარტიის უფრო ქმედითი, სისხლსავსე ინტერპრეტაციისათვის.

დიდი ინტერესით ველოდი „სპარტაკთან“ შეხვედრას, რომელთანაც სასიამოვნო მოგონება მაკავშირებს. შემთხვევა მომიცა დავსწრებოდი მის პრემიერას ლენინგრადში 1956 წლის ბოლოს, თანაც თვითონ ბალეტის ავტორთან ერთად ლოჯაში, შემდგომ დაეწერე წერილი „სპარტაკის“ შესახებ, რომელიც დაიბეჭდა „საბჭოთა ხელოვნებაში“, ჟურნალის ერთი ეგზემპლარი გავუგზავნე კომპოზიტორს, რომლისგანაც საპასუხო დილოზის ბარათი მივიღე. მომდევნო ხანებში ვნახე „სპარტაკის“ დადგმა მოსკოვშიც — დიდ თეატრში.

ცხადია, რომ ამ სახელგანთქმული თეატრების სცენური და დადგმითი შესაძლებლობები სულ სხვაა და მათთან გაჯობრება ძნელი საქმეა, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ აქაც ბალეტმაისტერმა ე. ვალსტიანმა და მისმა შემოქმედებებმა თანამდგომებმა შესძლეს ნათლად წარმოეჩინათ სომხური საბალეტო კოლექტივის მხატვრული პოტენციალი. ხოლო რაც შეეხება მთავარი როლის შემსრულებელს სომხეთის დამსახურებულ არტისტს ს. ბარანოვს, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იგი არაფრით არ ჩამოუვარდება განთქმულ მოცეკვავეებს — ა. მკაროვს და დ. ბეგავს — სპარტაკის როლის პირველ შემსრულებლებს ლენინგრადსა და მოსკოვში.

ფრიგის პოეტურ პლასტიკურ სახეს ქმნის ე. მნაცაკანიანი, ეფექტურია მ. ვოროჯიანი (ეგინა), ასევე — კრასის როლის შემსრულებელი სომხეთის დამსახურებული არტისტი ს. აენიკიანი. ძალზე უთამბეჭდავად გამოიყურება მამაკაცთა კორდეტაჟი.

ძირითადი დირიჟორი ა. კატანიანი იმ სალამოს წარმატებით შეცვალა სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ე. ჩარჩოლიანმა. რაც შეეხება მხატვრულ გაფორმებას (ბ. მესერერი), ვფიქრობ, რომ თვით ხაჩატურიანის პარტიტურა და ბალეტის

სიუჟეტური ქარგა მოითხოვდა უფრო ფერადოვან და მდიდრულ მხატვრულ გაფორმებას.

ბალეტი „მასკარადი“. ასეთ დასახელებას ვერ შევხვდებით ა. ხაჩატურიანის თხზულებათა ვერც ერთ კატალოგში. ამ დროს, ბალეტი არსებობს და სრულფასოვანი სიცოცხლით ცხოვრობს, დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს მაყურებლებსა და მსმენელებს.

რამდენიმე წლის წინ ცნობილმა სომეხმა კომპოზიტორმა სსრკ სახალხო არტისტმა ე. ოპანესიანმა მიმართა ხაჩატურიანის მუსიკას ლერმონტოვის „მასკარადისათვის“ (იგი შეიცავს სულ ხუთიოდე დამოუკიდებელ ნომერს) და შექმნა „სრულმეტრაჟიანი“ საბალეტო პარტიტურა გამჭოლი მუსიკალური დრამატურგით, სიმფონიური განვითარების სახითა და მხატვრულად გამოკვეთილი მუსიკალური სახეებით.

მუსიკალური ქსოვილის სიმფონიური „დამაგრების“ ამოსავალ პუნქტად გვევლინება განთქმული ვალსი, რომლის ინტონაციებითაც გამსჭვალულია მთელი პარტიტურა (ვალსით იხსნება და იხურება ბალეტის მოქმედება). მეორე ინტონაციურ-სტილისტურ კომპლექსად ოპანესიანმა აიღო შუა საუკუნეების ცნობილი მოტივი „დიეს ირე“ („რისხვის დღე“), რომელზედაც აგებულია პროლოგისა და ნინას სიკვდილის სცენის მუსიკა.

ძალიან მოხდენილად და ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი სცენა „ნინას რომანსი“, სადაც კომპოზიტორს შეჰყავს პარტიტურაში ადამიანის ხმა (ისევე როგორც ზოგიერთ სხვა სცენაშიც).

ა. ხაჩატურიანის მუსიკის ცალკეული ნომრების საფუძველზე დრამატურგიულად მთლიანი პარტიტურის მეტად რთული და საპასუხისმგებლო ამოცანა შესრულებულია ოპანესიანის მიერ არა მარტო მაღალი პროფესიული ოსტატობით, არამედ პირველწყაროს სტილის ფაქიზი შეგრძნებით.

აი, ეროვნული კლასიკისადმი მზრუნველი და სათვლი დამოკიდებულების ნიმუში (ახარი, რომელიც არაერთგზის მოგვსვლია სომხური თეატრის სხვა სპექტაკლებთან დაკავშირებითაც).

მაღალ შეფასებას იმსახურებს ბალეტ-მაისტერების — პ. გოლოვანოვ-სმირნოვისა და ნ. რიჟენკოს (ორივე ოდესიდან) ნამუშევარი.

ახალი ბალეტის ჩინებულ ინტერპრეტატორებად წარმოგვიდგენ დირიჟორი ა. ვოსკანიანი, რ. ანციკიანი (არბენინი), გ. მანუჩარიანი (ნინა), ს. ბარანოვი (ზევზინი) და სხვ.

წარმოდგენილი იყო აგრეთვე თანამედროვე უხუცესი სომეხი კომპოზიტორის გ. ელიაზარიანის ბალეტი „არამშვენიერი და სემირამიდა“ (პრემიერა — 1972), რომლის მუსიკა და ქორეოგრაფია (შესაბამისად — სცენოგრაფიაც) გადაწყვეტილია ტრადიციული რომანტიკული-ფეერიული ბალეტის პლანში (ბალეტმაისტერი ა. ასატრიანი).

როგორც ზემოთ ითქვა, გასტროლების პროგრამაში შედიოდა აგრეთვე სსრკ სახალხო არტისტის, სოციალისტური შრომის გმირის გოარ გასპარიანისა და სომხეთისა და საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის ელვირა უზუნიაის კამერული კონცერტები.

სამწუხაროდ, ვერ დავესწარიტ ე. უზუნიაის კონცერტს, რადგან იგი ერთ-ერთი სპექტაკლის პარალელურად გაიმართა (მის პროგრამაში შედიოდა 2 მონოოპერა — მ. ტარინვერდიევის „მოლოდინი“ და ჯ. კ. მენოტის „ტელეფონი“. შესრულებაში მონაწილეობდნენ აგრეთვე მომღერალი ა. შუშარჯიანი და კონცერტმაისტერ-პიანისტი გ. მელოქ-სტეფანიანი, გ. გასპარიანის კონცერტზე კი საჭიროა სპეციალურად შევჩერდეთ.

კარგად მახსოვს შთაბეჭდილება გ. გასპარიანის პირველი ფეერიული კონცერტისაგან თბილისში ამ 40 წლის წინ. არაერთგზის ორგვისმენია იგი მომღერალი ხანებზე და ადვტაკტებულვარად მისი უნიკალური ხმითა და სასიმღერო ხელოვნებით. გ. გასპარიანმა უკვე დასტოვა საოპერო სცენა და ცხადია, რომ დღეს მისი ხმა ისე ვეღარ ჟღერს, როგორც ჯერ კიდევ რამდენიმე წლის წინ (განსაკუთრებით, ზემო რეგისტრში), მაგრამ დიდი მომღერალი მაინც დიდ მომღერლად რჩება.

თუ ისეთ ტექნიკურად რთულ ვოკალურ ნომრებს, როგორცაა პოლინას სცენა და კავატინა (დონიცეტის ოპერა „პოლიოტო“) და ადაბელას სცენა და კავატინა (ვერდის ოპერა „ატილა“) ერთგვარად აკლდა ჰემომარიტი იტალიური „ბრიო“ (ბრწყინვალემა) და ვირტუოზული გაქანება, სამაგიეროდ, ნამდვილად მოვიხიბლეთ გუნოს „ფაუსტის“ ნაწყვეტების (მარგარიტას უმთავრესი სცენები) გასპარიანისეული შესრულებით. აი,

სად გამოჩნდა მომღერლის უმაღლესი ვოკალური და მეტყველებითი კულტურა, დახვეწილი მუსიკალობა, უზადო ფრაზირება.

დარბაზის ოვაცია გამოაწვია საოცრად გულშიაჩქვედნად „ბისზე“ ნამღერმა ორმა სომხურმა ხალხურმა სიმღერამ.

გ. ვასპარიანმა მონაწილეობა მიიღო აგრეთვე დიდი სომეხი კომპოზიტორის კომიტასის საუუნდო „მესის“ შესრულებაში, რაც გასტროლების ერთ-ერთი სიურპრიზი გახლდათ. საქმე ისაა, რომ კომიტასის ეს ერთ-ერთი უკანასკნელი ნაწარმოები (შექმნილია 1933 წ. პარიზში) მხოლოდ ახლახან გახდა ცნობილი და ფაქიზადაა რესტავრირებული. სომეხი მუსიკოსების სიტყვებით, ფაქტურად ეს იყო ამ ნაწარმოების პირველი საჯარო „ნათლობა“. მის შემსრულებლად მოგვევლინენ მავაკათა ვოკალური ანსამბლი, გ. ვასპარიანი (სოლისტი), ვ. არუთინოვი (სოლისტი) და კონცერტმაისტრები ლ. აბრამიანი და თ. ას-მარიანი. მშვენიერი შთაბეჭდილება დატოვა ლოტბარმა და დირიჟორმა კ. ქეშიშიანმა, რომელიც კომიტასის „მესის“ აღდგენისა და შესრულების მთავარი ინიციატორია.

ორიოდე მიტყვა საკუთრივ ნაწარმოების შესახებ. მისი სათაური („მესა“), ცხადია, რომ პირობითია და კათოლიკური წირვის წესთან თითქმის არაფერი აქვს საერთო. ეს არის ფაქიზად დამუშავებული სომხური საგალობლების ციკლი; ლამაზი, განწმენდილი მუსიკა, რომელშიც გაბატონებულია ამაღლებულ-ჭვრეტითი განწყობილება. თუ ვაღივალისწინებთ, რომ კამერული ქდრადობის მიუხედავად, ნაწარმოები საკმაოდ ვრცელია თავისი მოცულობით, ერთი განწყობილების ასეთი დომინირება, ემოციური ტონუსის ერთგვაროვნობის შთაბეჭდილებას ახდენს.

სომეხი კლასიკოსი კომპოზიტორის ჩვენთვის უცნობი ნაწარმოები დიდი ინტერესით მოვისმინეთ.

ვიდრე წერტილს დავსვამდეთ, მკითხველს გვინდა მოვავანოთ, რომ ამჟამად დღეებში ერევანში საპასუხო გასტროლებით იმყოფებოდნენ თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის კოლექტივი.

ვუსურვოთ ორივე თეატრს კვლავაც წარმატებით შეესრულებინათ თავიანთი მაღალი მხატვრული და საზოგადოებრივი მისია.



ერთ-ერთ ინტერვიუში ფილმ „მონანებაში“ ბის“ ავტორს თენგიზ აბულაძეს ჰკითხეს: „არიან მაყურებლები, რომლებიც სთვლიან, რომ არ არის საჭირო წარსულის გახსენება. რას ფიქრობთ ამის შესახებ?“ კითხვას თენგიზ აბულაძემ ლევ ტოლსტოის სიტყვებით (სტატიიდან „ნიკოლოზ პალკინი“) უპასუხა: „როგორ თუ რატომ გავიხსენიო? მე თუ რაიმე მძიმე და საშიში ავადმყოფობა მქონდა, განვიკურნე და ვიხსენი თავი ჩემი იმ სნებისაგან, ყოველთვის სიხარულით გავიხსენებ ჩემს გადაარჩენას. ხოლო არ გავიხსენებ მაშინ, როცა მე ავად ვარ და მინდა თავი მოვიტყუო, ვითომ არ ვიყო ავად“.

ამ სიტყვებით პირდაპირ, ცხადზე უცხადეს აზრთან ერთად კიდევ სხვაც იგულისხმება: სნულიც და ჭანბრთელიც მე—მე ვარ. პათოლოგია ვერ შეიცვალს ჩემს ინდივიდუალურ ბუნებას. და კიდევ ერთი აზრიც იგულისხმება — სნეულებას, სწორედ იმიტომ, რომ სნეულებაა, უნივერსალური ხასიათი აქვს. იგი ინდივიდუალური როდია. ავად ყველა შეიძლება გახდეს.

თუ ყველა ამ იგავს პირდაპირ წავიკითხავთ, იგი ასე აუღრღობდა: ჩვენმა საზოგადოებამ დადაიქნა მძიმე დაავადება, რომელსაც ახლა, განსაკუთრებით XX საუკუნეში, ეპიდემიის ხასიათი აქვს. რაც ახლა ხდება, არსებითად რეაქციაა თავად იმ სნეულებაზე და მოწმობს გამოჯანსაღების გრძელ და რთულ პროცესს, ე. ი. დემოკრატიზაციას ყველა მისი დადებითი შედეგით საზოგადოებრივი ცხოვრებისთვის.

ბიბლიოგრაფიული მონაცემები

ფილმ „მონანებაში“ ნაჩვენები ისტორია „ქალაქის თავის“ ვარლამ არავიძისა ეს არის ცხოვრება კაცისა, რომელსაც სურდა შეექმნა სამოთხე დედამიწაზე მისთვის მინდობილი

ფილოსოფიის დოქტორი, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის სოციოლოგიური კვლევითი ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი **ლიონიდე ზარიძის ძე იონიძე** არის ავტორი ცნობილი მონოგრაფიებისა: „გამგები სოციოლოგია“ (1978), „გეორგ ზომელი-სოციოლოგია“ (1984), სტატიისა „ფაშინი-ისტორიის პათოლოგია“ და მთელი რიგი სხვა შრომებისა. ვებუძღვთ ლ. იონიძის სტატიას, რომელიც გამოქვეყნებულია ეურნალში „სოციოლოგიჩესკიე ისლედოვანია“, (1978 წ. № 3) და ეხება თენგიზ აბულაძის ფილმს „მონანებას“.

...და გამოგვიხმოს ნარსული

სოციოლოგის ფიქრები თ. ახულაძის
ახალ ფილმზე

ლეონიდ იონინი

ქალაქის ფარგლებში. ვარლამი ასე მსჯელობს: „ერთი ბუშტებს ბერავენ, მეორენი ხალხის მტრებს იჭერენ, მესამენი სურათებს ხატავენ“ და ჩურჩულით დაუმატებს: «Разве это нормально? Разве это нормально?»... მუშები მუშაობენ, ვაჭრები ვაჭრობენ, ბოზები დროს ატარებენ... ასეა, მაგრამ ასე არ იქნება! ჩვენ ჩვენს ქალაქში სამოთხეს მოვაწყობთ!» — უყვირის ბოლოს განცვიფრებულ მსმენელებს.

სამოთხე იქვე განიფიქრებს: ბალი მინებში მოუქცევიათ, რომლებშიც აბჯროსნები იჭერთებიან, ნაკადულის ჩუხჩუხსა და კასრებში ჩარბული პალმების სიმწვანეში მძლავრად დასკექს ხოლმე არამ ხაჩატურიანის «ცეკვა ხმლებით». ასეთია ვარლამის მიერ მოწყობილი სამოთხე.

სამოთხის გზა კარგად იცის ვარლამმა. ეს არის ცხოვრების უნიფიკაციაში რეალიზებული „მეცნიერება და პროგრესი“ და კიდევ „ხელოვნება და განათლება“, რასაც შემოქმედება კლასიკის მათემატიკურად სრულყოფილ, მაგრამ უსულგულო შესრულებამდე დაჰყავს. ვარლამისა და მის ქვეშევრდომთა ტრიო უზადოდ ასრულებს იტალიურ არიას,

რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება,
რადგან არარამ შეიფერა ძვირფასი ფარჩა,
რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება,
რადგან უღირსებს უსამართლოდ დაადგეს დაფნა,
რადგან მრუშობით შეღახულა უმანკოება,
რადგან ღიდებას სამარცხვინოდ უთხრიან საფლავს,
რადგან ძლიერი დაიმონა კოკლმა დროებამ,
რადგან უწმინდეს ხელოვნებას ასობენ ლახვარს,
რადგან უყიცი და რეგვენი ბრძენობს ადვილად,
რადგან სიმართლე სისულელედ ითვლება ახლა,
რადგან სიეთე ბოროტების ტყვედ ჩაგვარდნილა.

თავად ვარლამი არტისტულად კითხულობს შექსპირის სონეტს:

მაგრამ კლასიკა აქ მაინც ამოგლეჯილია ხალხის სულიერი ტრადიციიდან და მოკლებულია ადამიანურ შინაარსს, ბგერები კი მარმარილოს ქანდაკებისაგან აღებულ თაბაშირის ტვიფარს მოგვაგონებენ. ვარლამის ოსტატობა გიპყრობს, მაგრამ არ ვაღელვებს. ეს, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, ოფიციალური, გაუსახურებელი ხელოვნებაა, რომელიც სახელმწიფოს სახელით ლაპარაკობს, მაგრამ არ გამოხატავს მსახიობის, შემოქმედის ინდივიდუალობას. ამის პარალელურად ტრადიციით შთაგონებული ნამდვილი ხელოვნება — უძველესი ფრესკებიანი ტაძარი ისპობა. იგი ჯერ სამეცნიერო ლაბორატორიად გადააქეთეს — რით არ არის იგი მეცნიერების ტაძარი, რომელიც ამშვენებს კამპანელას „ქალაქს მთასა ზედა?“ — შემდეგ კი ააფეთქეს.

მეცნიერება, ხელოვნება, განათლება, პროგრესი ვარლამისა და სხვა მისთანების ხელში იქცევა მხოლოდ და მხოლოდ ხერხად, რომელიც ერთი და იგივე მიზანს ემსახურება — როგორმე მიაღწიოს საზოგადოების უბადლო ფუნქციონირებას, რასაც თავის მხრივ, უცილობლად მოყვება მოქმედებებისა და გრძნობების უნიფიკაცია.

ამ წრეში ყოველი ინდივიდუალობა განიხილება, როგორც დაბრკოლება სამოთხის შექმნის გზაზე. ინდივიდუალური საწყისის მატარებელნი, მაგალითად, მხატვარი სანდრო ბარათელი — „ანარქისტებად“, „ხალხის მტრებად“ ინათლებიან. მათ მტრებად (ვარლამის ლოგიკით) განცდიებისა და გრძნობე-

ბის ინდივიდუალურად გამოხატვის უნარი აქცევს. ისინი — უტოპიის „ობიექტური“ მტრები არიან, ვერ იტანენ ცხოვრების მრავალფეროვნებას და ამიტომ უნდა აღიგავნონ პირისგან მწყისა.

ასეთი უტოპიის ჩარჩოში ერთეული ადამიანები სათვალავში „არ მიიღებიან“. სათვალავში იღებენ მხოლოდ გრანდიოზულ მასებს და გიგანტურ მიღწევებს. გულუბრყვილო ელენე კორიშელი აწყნარებს დაპატიმრებული მხატვრის ცოლს, ნინოს: „შენ არ უნდა იღაროდ. შენ ქალიშვილი უნდა გაზარდო პატიოსან მოქალაქედ და ღირსეულ ქალად. რას იზამ? შეიძლება რამდენიმე უღანაშაულო ადამიანი შეეწიროს, მაგრამ სამაგიეროდ წინ რა გიგანტური საქმეები, რადიდი მომავალი გველისო“. და შთავგონებული სახით იწყებს შილერის „სისხარულის ოდის“ კითხვას, უღერს ბეთოვენის მუსიკა და საზეიმო ჰანგების („მილიონებო გადაეხევიეთ ერთმანეთს“) თანხლებით ეწყაება სანდრო ბარათელი.

მეორე დღეს თავად ელენეც გაქრება უკვალოდ.

როცა საქმე მილიონთა ბედნიერებას ეხება, ყურადღების ღირსი არ არის ერთი — ერთადერთი. მაგრამ ერთადერთად ხდება ყოველი, მიუხედავად იმისა, წარმოადგენს იგი შემოქმედებით ინდივიდუალობას, თუ მისსწრეა იქითკენ, რომ გაითქვიფოს სხეულში, რომლებიც არაფრით არ გამოირჩევიან მისგან. მისი დანაშაული ოდითგან სწორედ იმაშია, რომ იგი გამოირჩეული პიროვნებაა, „გადახვეულ მილიონთა“ მითოლოგემა უტოპიური ლოგიკის ერთ-ერთი ფიგურაა, რაც სახელმძღვანელოდ გაუხნდა ვარლამ არაჟიძეს. თავად ამ ლოგიკას ერთი შეხედვით შეუტნობლად და პარადოქსულად მიყავს მილიონები ტანჯვისა და სიკვდილის გზაზე, იმისთვის, რომ თავად მან, ლოგიკამ გაიმარჯვოს. მაგრამ ამაში გარკვეული აზრიც დეეს, მხოლოდ სიკვდილში აღწევენ ადამიანთა ეს ურიცხვი ერთეულები აბსოლუტურ თანასწორობას და ერთმანეთში ითქვიფებიან.

შეუძლებელია უგზო-უკვლოდ დაკარგული ელენეს აღტაცებული თვალების დავიწყება.

ქალაუფლების იარაღი

ვარლამის სამყაროში ერთეული პიროვნება განწირულია. მასა უპირისპირდება თვითულს და იქცევა ქალაუფლების იარაღად,

რომელიც მიმართულია თვითეულის წინააღმდეგ.

ვარლამი ყოველთვის „მასის“ ამით აიხსნება მისი მსოფლმხედველობის უძირო რელიატივიზმი. საინტერესო „დისპუტი“ იმართება ვარლამსა და მის უფროსს—მიხეილ შორის (მაღე მისი მსხვერპლი რომ გახლას), ვარლამი ეკითხება: „ჭეშმარიტება? რა არის ჭეშმარიტება? ჭეშმარიტება უმრავლესობის მხარეზეა. უმრავლესობა კი ყოველთვის მართალია...“ ვარლამის აზრით მხატვარი სანდრო ბარათელი ანარქისტი, დეკადენტი და „ხალხის მტერია“ უკვე იმიტომ, რომ მის დასმენას ხელს აწერს „მხატვართა ჯგუფი“. ეს კი უკვე საკმარისი საფუძველია მის დასაპყრობად — რეალური საფუძველი, თუმცა დაბეზღება აშკარად შეითხინილია, ვარლამი თავს ასე იმართლებს — „მე ხალხის სურვილს ვასრულებ მხოლოდ. წერილი ხომ მასებისგან მოდის“.

თეორიულ-შემეცნებელ რელიატივიზმს თავისი შესაბამისი ეთიკური რელიატივიზმი უნდა გააჩნდეს. ვარლამისთვის „მორალურია ყველაფერი, რაც სასარგებლოა ჩვენი საქმისთვის“, რადგან „ჩვენი საქმე“ — მასების, უმრავლესობის საქმეა. ამასთან მასა ხასიათდება არა ხარისხობრივად, მისი საქმისთვის სასარგებლო დასახიათება ინდივიდთან დაპირისპირებაში გამოიხატება. ამიტომ ცალკეულ პიროვნების მიმართ შეიძლება გამოყენებულ იქნას ყოველგვარი საშუალება და ამასთან ყველაფერი უეჭველად მორალური იქნება, რადგან მასების სახელით კეთდება.

ვარლამ არავიქე ყველაფერს მასების სახელით აკეთებს, გამოყოფს რა ერთეულს მასისგან და მასასვე უპირისპირებს, შეუძლია მოსპოს იგი. ასევე შეუძლია მოექცეს იგი მისის შემადგენელ ყოველ ერთეულს და ასე ექცევა კიდევ მიხეილ კორიშელს, მხატვარ სანდროს და მის ცოლს ნინოს, მათ მეგობარ ელენეს და კიდევ სხვებს, ვისაც ფილმში თავისი სახელი გააჩნია და კადრშიღმა გმირად დარჩა.

მაგრამ ერთეულები, რომლებიც შეადგენენ მასას, არა მარტო ადამიანთა ინდივიდუალობაა, არსებობს კიდევ ჯგუფური ინდივიდუალობაც, რომელსაც ასევე ვერ იტანს ვარლამის უტოპიური ლოგიკა. სრულყოფილ საზოგადოებაში არ შეიძლება, რომ „კახაბერი დროს ატარებდნენ, მხატვრები სურათებს ხატავდნენ“ და ხალხის მტრებს კი საგანგე-

ბო სპეციალისტები იჭერდნენ. თითოეული უნდა იყოს ყოველი (ან არაფერი). კოლექტიური ინდივიდებიც მასების მტრები არიან. ესენი შეიძლება იყვნენ ექიმები, ინჟინრები, სამხედრო პირები და ა. შ. სტრუქტურირებული მასის იდეა ეწინააღმდეგება ტოტალური თანასწორობის ლოგიკას — ამას ვარლამი ფილმის მსვლელობაში „აღმოჩენს“. ვარლამის ზებეჯითი ქვეშევრდომი მოიყვანს მთელ მანქანა „მტრებს“, რომელთა ერთადერთი დანაშაული მხოლოდ ისაა, რომ ერთ გვარს ატარებენ. ვარლამს ჭერ შეიშინებს „მტრებს“ სიმრავლე, მაგრამ დიდხანს არ მერყეობს, არც დიდი დარწმუნება სჭირდება — ისინი ხომ მოგვარები არიან და სწორედ ამით გამოირჩევიან „მასისგან“ (ამას ხომ არ ეჩურჩულება ყურში ვარლამს მისი „პროვოკატორი“ მდივანი და ამიტომ ხომ არ გაიბადრება იგი?)

რეალური ვარლამები სობდნენ მთელ ეროვნებებს, მთელ პროფესიულ და სოციალურ ჯგუფებს და თუ სინამდვილე უტოპიის განხორციელების მათს მანიაკალურ სურვილს არ ემორჩილებოდა, ისინი როგორც კამპუჩიელი ვარლამი—პოლ პოტი, მზად იყვნენ გაენადგურებინათ მთელი ხალხი.

ხალხის მასა ყოველთვის მართალია. ის თუბილისიანდება ერთეულებს, თვითველ ერთეულთაგანს. და მონდა ისე, რომ ხალხის მასის დასჯა საბოლოო ანგარიშში ხდებოდა მისივე საკუთარი განაჩენით, ვარლამს იგი მხოლოდ სისრულეში მოჰყავდა. ვარლამ არავიძე ჭალათია, მაგრამ იგი მხოლოდ იმ განაჩენის აღმსრულებელია, რომელიც „მასამ“ გამოუტანა მის შემადგენელ ყოველ ერთეულს. ვარლამი უსახურია, ნიღაბფარებული. იგი მხოლოდ ერთგვარი დედუქციაა ტოტალური ერთიანობის იდეისა.

მასა, სანამ იგი არსებობს — მერყევი წარმონაქნია. მას სტაბილურად აქცევს მხოლოდ ბიუროკრატიული სახელმწიფო აპარატი, რასაც ვარლამი ეყრდნობა, თუმცე „მხატვართა ჯგუფის“ დაბეჯდებაში მოტანილი აბსურდული ბრალდებების უგულვებელყოფა არ შეიძლება, რადგან ეს ქაღალდი უკვე „ამდენ ინსტანციაშია რეგისტრირებული!“ საზოგადოების სტრუქტურის ზუსტი სახეა — ყელესებრი მასა და მისი ძირითადი ჩონჩხი, ბიუროკრატიული აპარატი. აი, ასეთ საზოგადოებაში ცხოვრობს და საქმიანობს ვარლამ არავიძე, რომელმაც თავად შექმნა ეს

სტრუქტურა, ხოლო თავის მხრივ სტრუქტურამ წარმოშვა არავიძე.

ალბათ, ზედმეტია იმის განმარტება, რატომ უტოპიაა ძირფესვიანად განსხვავდება სოციალისტური საზოგადოების მიზნებისაგან. სოციალისტური საზოგადოების ამოცანაა — ინდივიდუალობის ყოველმხრივი შემოქმედებითი განვითარება. და სწორედ ამ გზით — საზოგადოების გამრავალფეროვნებით და არა უნიფიკაციით, ერთიანი შემოქმედებითი ძეგებით და არა ბიუროკრატიული მითითებებით — მიიღწევა საზოგადოებრივი ცხოვრების თანასწორობა და მთლიანობა.

ანტიგმირი

ვარლამი ერთბაშად როდი ავლენს თავის თავს ბოლომდე. თავიდან სხვაგვარად გამოიყურება, იგი გვევლინება, როგორც ბავშვების მეგობარი, მხიარული, ხელოვნების მოყვარული და დამფასებელი, გალანტური კავალერი, ხალხის ერთგული მსახური, ყველაფერს საერთო საქმეს რომ სწირავს. მხოლოდ შემდგომში ვგებულობთ, რომ იგი თავიდანვე ყოფილა ისეთი, როგორსაც ეკრახებ ვხედავთ. მას „ნიღბების“ ცვალებადობა „მტრების“ მოსაბუთებლად, მათს შესაცდენად სჭირდებოდა. ამით სურდა მათი ყურადღება აეცილებინა მოახლოებული საფრთხისაგან.

ყველაზე საშინელი ისაა, რომ მთელი ეს ეშმაკეული სპექტაკლი თამაშდებოდა იმათ თვალწინ, ვისაც ეჭვიც არაფერში ეპარებოდა, არც რაიმე მტრული განზრახვა ჰქონდა, ამიტომ შემზარავ შთაბეჭდილებას ანდებს ვარლამის მანერები, როცა იგი ნინოს ხელზე ჰკოცნის, თავად სანდროს კი ხოტბას ასხამს და სთავაზობს ხალხის განათლებას ემსახუროს (სანდრო ეკითხება: „როგორ, თქვენ თქვენი საქმეებით და მე ჩემი სურათებით შევძლებთ „ვეფხისტყაოსნის“ შემქმნელი ხალხის განათლებას?“) ეს სცენა თამაშდება მხატვრის დაპატიმრების წინა დღეს.


ერთი შეხედვით ვარლამის მიერ თავისი მსხვერპლის ირგვლივ შეკრული წრეები არაფრით არ არის მოტივირებული, თითქოს ისინი მხოლოდ ვარლამის სადისტური მიდრეკილების გამოვლენად მოჩანან. სინამდვილეში კი მას ამოძრავებს იგივე. არადაამიანურად უღობივლი ლოგიკა. ეჭვიმტანილი

„მტრები“ აღმოჩნდებიან, როგორც კი მათ ვარლამის თვალი მისწვდება და მასისგან გამოარჩევს. ისინი, როგორც ინდივიდები, „ობიექტური“ მტრები არიან და მაშინ მართებულია და აუცილებელიცაა ნიღბების თამაში, ყოველგვარი ეშმაკობა და სიცრუე.

უფრო უკეთესია, როდესაც მტერი ვერ ხვდება ვერაფერს, მაშ, ეშმაკობამ გასჭრა. მაგრამ, როგორც წესი, ვარლამის წრეები მსხვერპლის ირგვლივ გამანადგურებელ შიშის ზარს სცემს განწირულთა და საშინელი დასასრულის მოლოდინს უნერგავს მათ. მსხვერპლნი უძლურნი არიან, რომ რაიმე იღონონ. ისინი ხომ უდანაშაულონი არიან, მათ არავითარი მტრული განწყობილება არ ამოძრავებთ. ხელისუფლებაც, ვარლამის სახით კეთილი ზრახვების ნიღბებს ირგებს. მსხვერპლს ხელშეახლები საბაბიც კი არა აქვს, რომ რაიმე მოიმოქმედოს, იგი პარალიზებულია. და სწორედ მაშინ, შუალამისას გაისმის კარზე ზარის ხმა და ზღურბლზე გამოჩნდებიან შეუბოსნები „აქა მშვიდობა“. „თქვენ ბრძანდებით სანდრო ბარათელი? ჩვენთან უნდა წაშობრძანდეთ! ნუ გეშინიათ, მხოლოდ ცოტა ხნით...“ და სანამ სახლის პატრონი ტანზე იცვამს, შუბოსნები კედლებიდან სურათების მოხსნას დაიწყებენ, ძვირფას ნივთებს ფუთავენ, რკინის თითებით როიალის კლავისებს შეეჩებებიან. ასე ტარდება პროცედურა — ადამიანის გაქრობა სახლიდან, ოჯახიდან, ცხოვრებიდან.

ვარლამის „ანცობის“ მიზანია გამოყოფის მსხვერპლი ხალხის მასისაგან, ასე ვთქვათ, მხოლოდ თავისი ყურადღების ცენტრში მოამწყვდოს, მოახდინოს მისი ინდივიდუალიზება, მისი მტრად „ობიექტივიზირება“, ნინო ბარათელის დაჭერამდე ხუთი წუთით ადრე, სარდაფში, სადაც იგი თავს აფარებს თავის გოგონასთან ერთად, ცხადდება ვარლამის მდივანი და ატყობინებს მოახლოებულ საშისპროვებს, უტოვებს ფულს, ბილეთებს და ურჩევს: „წადით, სადმე დაიმალიეთ... ოქნებ გადარჩეთო“. აბჯროსნები კი უკვე გისოსებიანი ფანჯრებიდან უჭვრეტენ ამ სცენას და როგორც კი უბედურნი ქალი ჩააცემენ ბავშვს და ეცემა კარს, ზღურბლზე უკვე დგანან ავის მათუწყებელი სილუეტები და გაისმის „აქა მშვიდობა“...

ეს მარტო თამაში, სადისტური „ანცობა“ როდია, ეს სამხედრო ეშმაკობაა, პროვოკაცია, შეთხზული იმისთვის, რომ ადამიანთა

მტრული განზრახვანი გამოამყვანონ.  ტომ გარბის ნინო? ვისაც დანაშაული ჩაუდენია, გასაქცევაც არაფერი აქვს. მტრები, რომ მისი ბედი უკვე გადაწყვეტილი იყო აქამდეც, მან ახლა თავად გამოავლინა საეუთარი თავი, როგორც მტრმა. ასე ხომ ჯადოქრებს აწამებდნენ შუა საუკუნეებში: ბორკლადებულ ქალებს წყალში ადებდნენ, თუ ჩაიძირებოდა, არ იყო ჯადოქარი, ხოლო თუ არ ჩაიძირებოდა, ე. ი. ჯადოქარი იყო და კოცონზე სწვავდნენ. ამრიგად, მათი ბედი წინასწარ იყო გადაწყვეტილი.

ნიღბების ცვლის, ეშმაკობის და დროებით უკანდახვევის პროცესში, მტკიცდება ვარლამ არავიძის მსოფლმხედველობა. აქამდე დაფარული ლოგიკა უკვე აშკარად მქინვარებს. ყველაფერი იმით დაიწყო, რომ მსხვერპლს ამქვეყნად სამოთხეს, ნათელ მომავალს და კარგ ცხოვრებას პირდებოდნენ. ამასთან თინაგრძნობისა და გულითადობის ნიღბს იფარებდნენ. შემდეგ კი... იმავე აივნიდან, იმავე გამაზნებელი მუსიკის ჰანგებზე მარშით მიმავალი მასის გასახონად სრულიად სხვა სიტყვები გაისმოდა: „ფხიზლად უნდა ვიყოთ. არ უნდა ვენდოთ არავის სიტყვას, ან საქმეს. ირგვლივ მტრები იმალებიან, ყოველი სამი კაციდან — ოთხი მტერია. ოთხი იმიტომ, რომ ერთი მტერი უფრო მეტია, ვიდრე ერთი მეგობარია“.

ვარლამი გზნებით აცხადებს: „ჩინური სიბრძნე ვეასწავლის: ძნელია შავი კატის დაჭერა ბნელ ოთახში, მით უფრო მაშინ, როცა ის იქ არ არის, მაგრამ ჩვენთვის შეუძლებელი არ არსებობს, ჩვენ უნდა დავიჭიროთ ის კატა!“ ასეთია „დიადი საქმეები“ და „გრანდიოზული მიზნები“. ასეთია აბსურდი, რისი სახელითაც სპობენ ხალხს.

მწერალმა ელიას კანეტიმ ბრწყინვალედ წარმოაჩინა ხელისუფლების პარანოიდალური ხასიათი ტოტალური დიქტატურის პირობებში, დაგვანახა განდიდების მანიის შეცვლა დევნის მანიით, პარანოიდალური მბრძანებლის გამჭრიახობა, როცა იგი ცდილობს „გაამართლოს“ საკუთარი მოქმედება და იგონებს სამხედრო ხრიკებს. ყოველივე ეს თითქოს ჩანახატებია ვარლამ არავიძის პორტრეტისათვის. მართალია, სიტყვა „პორტრეტი“ აქ ორაზროვნად ყდერს, რადგან ვარლამს საკუთარი სახე არ გააჩნია. ის ერთ-თავად იცვლის ნიღბებს, რომელთაც თანმიმდევრობას, მთლიანობას ანიჭებს ავად



აბრკეციანობის პენსე. მხოლოდ ერთხელ ვხედავთ ვერანზე ვარლამის სახეს მსხვილი პლანით, როცა მიხეილ კორიშელი სილას გააწნავს, პენსე ძირს ეცემა და იმსხვრევა. მაგრამ ეს სახე სულის სარკე კი არა, მხოლოდ და მხოლოდ სხეულის ნაწილია. სილის გაწნაზე რეაქცია კი — ფიზიოლოგიური — ლოყა შეუტოვდება. მისი თვალები აბსოლუტურად ცარიელი და არაფრის გამოჩნატეულია. ვარლამი განსახიერებაა არაინდივიდუალობის, ტოტალური სიკვდილისა.

ტოტალური სიკვდილი უცილობლად მომდინარეობს ტოტალური ერთიანობის უტოპიიდან. ერთიანობა რომ სრული იყოს, ყველანი უნდა დაიხოცონ, ვინაიდან მკვდრებიც კი ინარჩუნებენ ინდივიდუალობას, სანამ ცოცხლები ცოცხლობენ.

აკვარაზი და სოცსლავი

ერთმა ჩემმა კოლეგამ, „მონანიება“ რომ ნახა, თქვა — ეს ფილმი არნახული მნიშვნელობის სოციალური მოვლენააო, მხატვრული ზემოქმედების თვალსაზრისით კი უკეთესს ვისურვებდიო. მართალია, გემოვნებაზე კამათი ძნელია, მაგრამ, მინდა შევედგო ჩემს მეგობარს, ჩემი აზრით, მხატვრული ნაწარმოები, ვერ იქცევა სოციალურ ფაქტად, თუ მას „მხატვრობა“ აკლია, რამდენი ისეთი ფილმი გვიჩნახავს, სადაც სახეები ვერ ერგებიან იდეოლოგიურ ქარგას, „მონანიებაში“ სხვაგვარადაა, აქ გამოყენებული მეტაფორები საოცრად „თეორეტულულია“, სახეები და აზრი ერთ მთლიანობას წარმოადგენენ.

ფილმის კვანძის გახსნას ემსახურება ფუქიმდებლური მეტაფორა — ცოცხალი მკვდარი. „ქალაქის თავის“ ვარლამ არავიძის ცხოვრება, ეს ჩართული ისტორიაა, რომელსაც უკვე ჩვენს დღეებში გვიყვება ქეთევან ბარათელი — დაღუპული მხატვრის და ნინოს ქალიშვილი. ქეთევანი სასამართლოზე გადასცეს მკრეხელობისთვის — იგი სამი დამე ზედიზედ საფლავიდან სთხრიდა დიდი პატივით დასაფლავებული „ქალაქის თავის“ გვამს და მისი შვილის აბელ არავიძის სახლის წინ ასვენებდა.

სასამართლოში იგი აცხადებს; „სამჯერ კი არა, სამასჯერ ამოვთხრი! სანამ მე ცოცხალი ვარ, ვარლამ არავიძე არ დაიმარხება“. თავის ნათქვამს ქეთევანი სასამართლოს ასე

უხსნის, იმიტომ რომ, სანამ ის მიწაში წევს, ფაქტიურად ცოცხალია და წამლავს ცენზორებსო.

ამ პარადოქსის ახსნას შევძლებთ, თუ ვლიარებთ, რომ ყოველ ისტორიულ ეპოქაში ცოცხლებისა და მკვდრების სოციალური სტრუქტურირება ერთიანობას წარმოადგენს. ინდივიდის სოციალური არსებობა, მისი ფიზიკური არსებობისაგან განსხვავებით, სიკვდილის მომენტში არ წყდება. „ახალ თვისობრიობაში“ ის კვლავ ინარჩუნებს სოციალურ პრესტიჟს, სტატუსურ დახასიათებას, კვლავ ასრულებს სოციალურ როლს. უფრო მეტსაც ვიტყვი, სიკვდილის შემდეგ ეს დახასიათებანი შეიძლება შეიცვალოს და სოციალურად უფრო მეტად ან ნაკლებად მნიშვნელოვანი გახდეს, ვიდრე სიცოცხლეში. როგორც ვარლამის ბანაშვიდზე წარმოთქმულ დაღვლარქნილ ლექსშია ნათქვამი.

სიკვდილის შემდეგ ადამიანის შეცვლილი როლი და სტატუსური დახასიათებანი კონკრეტულ ფიზიკურ ნიშნებში ვლინდება: საფლავის გაფორმება. დასაფლავების ადგილი, ძეგლი, მემორიალური სახელები. დაბოლოს, გარდაცვლილის პრესტიჟი თავის პრაქტიკულ ასახვას ჰპოვებს ცოცხალთა სიტყვებსა და პრაქტიკულ საქმიანობაში.

მთლიანობაში მიცვალბულთა სამყარო აგებულია, როგორც ცოცხალთა სამყაროს სოციალური ორგანიზაციის ანარეკლი. კონკრეტული საზოგადოების მკვდრები და ცოცხლები ქმნიან ერთ მთლიანობას, რომელიც ზნორად უფრო მტკიცეა და ძლიერი, ვიდრე სხვადასხვა რასის, სარწმუნოების, იდეოლოგიის ცოცხალთა მთლიანობა. საკუთარ მკვდრებს არა ნაკლები ზრუნვით გამოყოფენ სხვების მკვდრებისაგან, ვიდრე თავის ცოცხლებს სხვისი ცოცხლებისაგან. ეგვიპტურ მიცვალბულთა კულტი, როცა მკვდრები მონაწილეობენ ცოცხლების სამყაროში (წარმართვენ მათს მოქმედებას, ეხმარებიან ცხოვრებაში თავისი კუთვნილი ადგილის გარკვევაში, იღებენ საკვებს და წერილებს, რომლებზედაც პასუხს სცემენ შესაფერისი ნიშნებით), ღრმა სოციალური აზრის მატარებელია. ეს მართლაც ყველაზე ნათელი გამოხატულებაა ცოცხალთა და გარდასულთა ერთიანობისა.

მკვდრების სამეუფოც ფაქტიურად განიცდის იმ რყევებს, გადატრიალებას, რევოლუციას, რომლებიც ცოცხალთა სამყარო-

ში მომხდარ სოციალურ ძვრებს ასახავს. „ზემოთ“ მონუმენტების ნგრევის პარალელურად ხდება მიცვალებულთა ადრინდელი ელიტის სტატუსის დეგრადაცია და ახალი ელიტის ფორმირება. მიცვალებულთა სოციალური ორგანიზაციის ცვლილება მკაფიოდ დაგვანახებს ცოცხალთა სამყაროში მიმდინარე ცვლილებების მიმართულებასა და შინაარსს. იმის გასარკვევად, თუ რა ხდება ცოცხალ, ნამდვილ სამყაროში, შეიძლება ჩამოვყალიბოთ ახალი მიმართულება, ე. წ. „ნეკროსოციოლოგია“. იგი უთუთოდ დაგვეხმარება იმის გაგებაში, თუ რისთვის სჭირდება ქეთევანს ვარლამ არავიძის გვამის ამოთხრა საფლავიდან.

ერის მთლიანობაში არსებობს ორი ფუნდამენტური, ანთროპოლოგიურად განსაზღვრული სტატუსი — ცოცხლების სტატუსი და მკვდრების სტატუსი. ვარლამის გვამის ამოთხრით, ქეთევანს ვარლამს შეაჩვენებდა, რომელიც აღარც ცოცხლებში იყო და აღარც მკვდრებში. იგი ცოცხალ მკვდრად იქცეოდა, ზღაბრულ მაქციად, გოგოლისეულ ჯადოქრად რომელსაც შიშით და ზიზღით გვერდს უვლიან ცოცხლებიცა და მკვდრებიც; იგი ფაქტიურად ამორიცხულია საზოგადოებიდან, განდევნილია ერისაგან.

SCHULDFRAGE

Schuldfrage — ეს არის საკითხი დანაშაულის შესახებ. გერმანულ პოლიტიკურ და ფილოსოფიურ ლიტერატურაში ამ რუბრიკით ასობით ტომები იქმნება. ისინი განიხილავენ საკითხს — ვის მიუძღვის ბრალი ნაციზმის წარმოშობაში და მის სისხლშიან ბოროტმოქმედებაში. შეიძლება ერთი შეხედვით მოგვეჩვენოს, რომ აქ საკმათო არაფერია, ყველაფერი ისედაც ნათელია: დამნაშავეა ჰიტლერი და ყველა ის, ვინც დაჰყვა ნაცისტურ პროპაგანდას და თანაუგრძნობდა მას კაცობრიობის წინაშე ჩადენილ დანაშაულში.

მაგრამ, ამ ერთი შეხედვით აშკარა კეშმარტივების გადაწყვეტა იოლი როდი აღმოჩნდა. უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ ასეთი გადაწყვეტა გულისხმობს გიგანტური რაოდენობის დღეუბლთა და გარდაცვლილთა სტატუსის ძირფესვიან გადაფასებას — არა მარტო ჰიტლერთან ერთად ხელისუფლების სათავეში მდგომთა, არამედ აგრეთვე ვერმახ-

ტის გენერლების, მწარმოებლების, სამხედრო გმირებად აღიარებულთა და საერთაშორისო ადამიანთა სტატუსის გადაფასებას, რომელნიც მაშინ გერმანიის სოციალურ და ფასეულობით სტრუქტურაში მაღალ პოსტებზე ისხნდნენ. ალბათ ყველას კარგად მოეხსენება ჰიტლერის, ჰიმლერისა და ჰებელსის მორალური და პოლიტიკური ღირსებანი. მაგრამ თურმე შეუძლებელია მათი გადმოგდება კვარცხლებიკიდან ისე, თუ არ დავანგრევთ მიცვალებულთა სამყაროს სოციალურ სტრუქტურას, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თუ არ გადავაფასებთ გერმანიის ისტორიის მთელ მსვლელობას. ამისთვის კი საჭიროა რევოლუციის მოხდენა ცოცხალთა სამყაროში. **Schuldfrage** — ეს არის მონანიების საკითხი. და ენება იგი ერს მთლიანად, ცოცხლებისა და მკვდრების ერთიანობას, პირველ რიგში კი ენება ცოცხლებს, დღეს რომ ცხოვრობენ.

ქეთევან ბრათელი სასამართლოზე ამბობს: „შურისძიება არ არის ჩემთვის ბედნიერება, ეს ჩემი უბედურებაა“. ამ ტკივილს ვერ იგრძნობს და ქეთევანს ვერ თანაუგრძნობს ვარლამის შვილი აბელ არავიძე, რადგან აბელის მთელი კეთილდღეობა, პრესტიჟი, ადგილი ცხოვრებაში, წარმატება უზრუნველყოფილია გარდაცვლილი „ქალაქის თავის“, არავიძეების ოჯახის დიდების, მაღალი სტატუსით. საზოგადოება, რომელშიც აბელი ცხოვრობს, პრინციპში არ შეცვლილა და თუმცა ახალი ქალაქის თავმა არ ისურვა აბელთან მოპარულ მიცვალებულზე საუბარი, მკვდარი ვარლამი კვლავ ამ საზოგადოების ერთ-ერთ ბურჯად რჩება, მისი ცხოვრება და ნამოღვაწარი კი — ფუძემდებლების მომენტია სტრუქტურული კავშირისა წარსულსა და აწმყოს შორის, მკვდრებსა და ცოცხლებს შორის, ფართოდ გაგებულ ერის მთლიანობისა.

ვარლამის დანაშაულის აღიარება ეს იქნებოდა გადატრიალება არა მარტო მკვდართა სამეუფოში, ან უბრალოდ წარსულის შეცვლა. ეს, პირველ რიგში, არსებულის შეცვლა იქნებოდა და ამიტომ იწვევს ქეთევანის სიჩოუტე საზოგადოების მხრივ აბსოლუტურ გაუგებრობას და მძაფრ წინააღმდეგობას. ქეთევანს გადასცემენ ფსიქიატრიულ ექსპერტიზას, რომელსაც ხელმძღვანელობს აბელ არავიძის ახლო მეგობარი. ექსპერტიზა ქე-



თევანს სცნობს შეურაცხად და მას ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოათავსებენ. ექსპერტიზის დასკვნას საფუძვლად უდებენ ქეთევანის დავინებას, რომ, სანამ არავიძე მიწაში წვეს, ცოცხალია ადამიანთა შორის და წამლავს მათ, „ასეთი აკვიატებული იდეა მოწმობს ბრალდებულის ფსიქიკურ დაავადებას“ — აცნობებს აბელის ვეჭილი სასამართლოს. აბელ არავიძესა და ქეთევან ბარათელს შორის დავა ვარლამის დანაშაულის თაობაზე, ეს არის დავა იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს საზოგადოება მომავალში.

სოფლის მონანიება

შურისძიება — ქეთევანის უბედურებაა, მისი ტყვილია. აბელის შვილი თორნიკე, როცა გოგებს თავისი პაპის ნამდვილ ამბავს, პაპისა, რომელითაც ასე ამყობდა, მზადაა ქეთევანთან ერთად გაიზიაროს მისი ეს ტყვილი.

თორნიკე ქეთევანი როდია, რომელსაც შეიძლება გაუსწორო ანგარიში ცილისწამებით და სიცრუით, არავიძეების ოჯახში ბზარი შიგნიდან ჩნდება, დანაშაულის საკითხი ახალი კუთხით შეტრიალდება მათთვის — ახლა უკვე საქმე ეგება არა ვარლამის ბრალულობას, არამედ აბელის დანაშაულს, იმას თუ ვინ არის დამნაშავე იმაში, რომ ვარლამ არავიძე სიკვდილის შემდეგაც განაგრძობს სიცოცხლეს?

თორნიკე (რომელიც ქეთევანს დაპირის ვარლამის საფლავიდან ამოთხრის დროს) უყვირის მამას: „შენ მატყუებდი, შენ მე მკვლელად გადამაქციე“. აბელი თავს იმართლებს, მოყავს გამოცდილი არგუმენტების მთელი დასტა: ვარლამი არც ისე ცუდი იყო, როგორც ეს ქალი ლაპარაკობს. მან ბევრი კარგი საქმე გააკეთა, მის დროს ქალაქი აყვავდა. გარდა ამისა, მაშინ მიმდინარეობდა ბრძოლა: „ჩვენ მათ, თუ ისინი ჩვენ“, და სანტიმენტუზისთვის არავის ეცალა, საჭირო იყო სიმკაცრე... „დრო იყო მაშინ ასეთი და ვერც ჩვენ და ვერც შენ, მითუმეტეს, მის მსაჯულად ვერ გამოვდგებით“. არ მახსოვს აბელიც მიმართავდა თუ არა ასე ხალხის მასებს, ვიცი მხოლოდ, რომ მისი არგუმენტები მძიმედ დროისა და რთული გარემოებების თაობაზე ავლენდნენ იმავე მორალურ რელიატივიზმს, რაც საფუძვლად ედო ვარლამის მომავლინებელ ინტრიგებს. მავრამ აბელს უბირისპირ-

დება თორნიკეს დაუძლეველი ჰაბუტური რიტორიზმი, იგი იმეორებს: „შენ მე მატყუებდი, ახლაც მატყუებ... მამა-შვილის კამათი იმით მთავრდება, რომ აბელი შვილს სილას გააწვინს.“

ეს მოულოდნელი განხეთქილება აბელის სამყაროსი, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ ასე სეგებდნო იყო, აბელს გონს მოიყვანს და საკუთარ სულში ჩახედებს... იგი ჩავა თავისი სახლის სარდაფში, სადაც სველი კედლების გასწვრივ უწესრიგოდ აწყვია ვარლამის მიერ რღველი სანდრო ბარათელის სახლიდან გამოტანილი სურათები. აქ სანთლის შუქზე, ჯვარტმის წინაშე, რომელიც ასევე სანდროს სახლიდანაა მოპარული, გაიმართება აბელის დრამატული დიალოგი მოძღვართან, საკუთარ უწმინდურ სინდისთან. „ცოდვილი ვარ, გაორებული... შეგნება მაქვს გაორებული... ჩემთვის აღარ არსებობს განსხვავება სიკეთესა და ბოროტებას შორის, რწმენა და ეკარგე, რწმენა... მზად ვარ ყველას მიუტევო და ყოველგვარი სიბილწე გავამართლო“. სიბნელიდან გამოკვეთილი ხმა დაქვინავ რბილიკებს ესვრის. აბელი სანთლით გაანათებს კუთხეს და დამსხვრეულ სარკეში საკუთარ თავს დაინახავს. წამიც და სარკიდან მას უტკეპრის ავად მოელვარე პუნსნიანი ვარლამ არავიძე, იგი დამცინავი ხარხარით შეყვირებს: „ვისთან მოხვედი აღსარებისთვის? ეშმაკთან?“

ამ მომენტში გაიგვივებულია ერთმანეთთან მამა და შვილი. აბელ და ვარლამ არავიძეები — ერთი მთლიანობაა (ორივე როლს ბრწყინვალედ ასრულებს ავთანდილ მახარაძე), თუ აქამდე აბელის ბრძოლა ქეთევან ბარათელთან მამისთვის, მამის ხსოვნისთვის ბრძოლა გვეგონა, ახლა უკვე ცხადი ხდება, რომ ის მხოლოდ საკუთარი თავისთვის იღვწის, ვინაიდან სულერთია, საკუთარი კეთილდღეობისთვის, საზოგადოებაში კუთვნილი ადგილისთვის ბრძოლა ვარლამის კუთვნილი ადგილისთვის ბრძოლაა. ისინი უერთმანეთოდ ვერ იქნებიან. სწორედ ამიტომ ყალბია მონანიება (თუმცაღა ფილმში წარმოითქმის სიტყვები „რადაც ბოროტმოქმედებაზე“). ვარლამი — აბელის სინდისი. მოძღვართან დიალოგში იგი ცოდვების მონანიებას ცდილობს. უფრო სწორად, მათ ორივეს საერთო სინდისი აქვთ, ფასეულობათა საერთო სისტემა. ისინი — ერთ სამყაროს



წარმოადგენენ, რომელიც აერთიანებს ცოცხლებსაც და მკვდრებსაც.

თორნიკემ თავი მოიკლა იმ თოფით, რომელიც ბაბუამ აჩუქა და ზედ ამოკვეთილია კიდევ წარწერა: „საყვარელ შეილიშვილს, ბაბუსაგან“. ვარლამ არავიძე ის იარაღია, რომელიც თუ პირველ მოქმედებაში (იგულისხმება პირველი თაობა) კედელზე ჰკიდია, მესამე აქტში (მესამე თაობა) უკვე ისვრის.

ერაზმ როტერდამელი, ასე არიგებდა „ქრისტიან მეომარს“, მუდამ გეშინოდეს მოუწინაებელი ცოდვისაო. იგი არს უარესი ყოვლისა ბოროტებისა. მაცდუნებელი და იოლი არს მხოლოდ სასირცხვილოს ჩადენა, მაგრამ:

«Вспять Шаги обратить и к небесному свету пробиться — вот что труднее всего!»

შვილის სიკვდილის შემდეგ იწყება აბელ არავიძის გულწრფელი მონანიება. ეს არა იმდენად მონანიებაა ცოდვებისა და აღსარება, რამდენადაც სასჯელი, დასჯა ცოდვების გამო. იმ საშინელი ღამის შემდეგ სარდაფში, აბელი გამოვა ნიჩბით, საკუთარი ხელით ამოაგდებს საფლავიდან საზარელ გვამს და კლდეზე გადაჩეხავს. სანამ გვამი ეცემოდა ძირს, თითქოს მიწამ ამოიგვინა და ჰაერიც შეტკადა, თითქოს უდიდესი დამაბულობის ზამბარა გაწყდაო.

ბარისკანე მიხაკალი გზა

...მაგრამ ჯერ მსგავსი არაფერი მომხდარა. გვამი არავის არ ამოუთხრია საფლავიდან, არც სასამართლო გამართულა, არც მონანიება არ შემდგარა ჯერ.

„ქალაქის თავი“ ვარლამი გარდაიცვალა და დასაფლავეს. მეგობრებმა და ახლობლებმა გააცილეს მისი ცხედარი. ვაზეთებში გამოქვეყნდა დიდებული, ფოტოებიანი ნეკროლოგი. ფილმის დასაწყისში ქეთევან ბარათელმა ხელები შეიწმინდა წინაფარზე და ნეკროლოგს შეხედა, რამდენიმე სეკუნტიანი ფრაზა წარმოთქვა გარდაცვლილის ქება-დიდების გამო და თავის ტორტებს მიუბრუნდა.

სასამართლო არ შემდგარა, ქეთევანსაც მასზე არაფერი მოუყოლია ვარლამისა და თავისი ცხოვრების შესახებ. მაგრამ ეს ცხოვრება ნამდვილად იყო. ვარლამის მიერ შექმ-

ნილ საზოგადოებაში ცხოვრობს აბელ ვიძე. ცხოვრობენ ქეთევანი, თორნიკე... ში დაძაბულობა არ მოხსნილა, აბელის სახლში კედელზე ჰკიდია ვარლამის ნაჩუქარი თოფი.

ფილმი კითხვით მთარღვება. ფინალურ სცენაზე ბევრი რამ ითქვა. ქეთევანი ფანჯარასთან მიდის. ქუჩიდან ძველმოდურად ჩაცმული მოხუცი ქალი ყვავილებით და ჩემოდნით ხელში შემოსახებს: „ეს გზა ლეთის-მშობლის ტაძართან მიმიყვანს?“ ქეთევანი პასუხობს: „არა, ეს ვარლამის ქუჩაა და იგი წმინდა ტაძრამდე ვერ მიგიყვანო“, „მამ რა საჭიროა ეს გზა, თუ წმინდა ტაძრამდე ვერ მიმიყვანო“, გაიკვირვებს მოხუცი ქალი.

ოდესღაც მოსკოვის ცენტრის დაკლავილი ქუჩები — მისინციკაია, პიატნიცკაია, ხიციტსკაია, სრეტენკა, მაროსეიკა — ტაძრებით მთავრდებოდა. საითაც არ უნდა წასულიყავით, ყველა გზა ტაძრამდე მიგიყვანდათ. ეს სახეობად ძალიან მოულოდნელი პარალელია „მონანიების“ ავტორების მიერ მიგნებული. ოცდაათიან წლებში მოსკოველმა ვარლამებმა დაანგრეს ტაძრების უმრავლესობა და ახლა მხოლოდ აქა-იქ თუ გამოჩანს თუ გუმბათი ქუჩების უხაროდ ქცეულ ხეივანებში.

ეს პარალელი ეხება არა იმდენად ქალაქის ეკოლოგიურ სფეროს, რამდენადაც სულიერ სფეროს. საქმე ეხება არა იმას, რა უფრო ადრე გაჩნდა — გზა თუ ტაძარი, ან რომელ სარწმუნოებას მიეძღვნა იგი. ფილმი მთავრდება კითხვით, რომელიც გზის არსს, სულიერ ორიენტირს ეხება, ორიენტირს, რომელმაც ისტორიის ნებისმიერ მოსახვევს გაუძლო.

მონანიების პოლიტიკა

„ქალაქის თავი“ ვარლამ არავიძე შეხდრინის ქალაქის თავთა პლეადას ეკუთვნის. მაყურებელი, ალბათ იოლად ამოიცნობს ამ ქალაქს, სხვისი დანაშაულით გაწამებული ქეთევან ბარათელი რომ ცხოვრობს. ყოველი მაყურებელი თავად დაიწყებს იმის ძიებას, თუ რა შეცდომებმა, უსამართლობამ, დანაშაულმა წარმოქმნა მონანიების აუცილებლობა.

არსებობს ცუდი, არასწორი მოქცევის სამი სახეობა: შეცდომა, დანაშაული და ცოდვა... შეცდომას სჩადიან უცოდინარობით ან იმის



გამო, რომ შედეგს ვერ გაიცნობიერებენ, დანაშაული ბოროტი ნებისყოფის შედეგია; ცოდვა — ისეთი ქმედებაა, რომელიც ადამიანს ერცხვინება. შეცდომა გამოსწორდება, დანაშაული — დაისჯება, ცოდვა — მოინანიება. შეცდომა იყო ვარლამის — ქალაქის თავად“ არჩევა, დანაშაულდბრივი იყო მისი საქმიანობა, ცოდვა კი — ეს არის თავის მოტყუება, ან ჩვენი თანამედროვეების დემოკრატიული ვარლამის ბოროტმოქმედებაზე. მოუხანაიებელი ცოდვის პროდუქტია — ორპარტიანობა, გაუბედაობა, ნათელი მორალური სტანდარტის უქონლობა, უნდობლობა თავისი თავისა და ახლობლების მიმართ. მონანიების აუცილებლობა ეს არის — აუცილებლობა სამყაროში საკუთარი ადგილის ერთმნიშვნელოვანი განსაზღვრისა, თავის-თავისადმი, ახლობლებისა და ურთიერთისადმი წარსულის, აწმყოსა და მომავლისადმი დამოკიდებულების გარკვევა. ერთი სიტყვით, მონანიების აუცილებლობა გამოწვეულია პიროვნებისა და საზოგადოების მორალური და ისტორიული თვითიდენტიფიკაციის აუცილებლობით.

ასეთი თვითგანსაზღვრა მოიცავს ცხოვრების სამივე პერიოდს; წარსულს, აწმყოსა და მომავალს. მოვლენათა ცენტრი, რა თქმა უნდა, აწმყოა. რაც უფრო აქტიურია ბრძოლა აწმყოში, მით უფრო აქტიურად ვადაშუშავდება წარსულიც და მომავალიც. გამრჩე საზოგადოება დღევანდელი მშენებლობის საძირკვეს წარსულში ხედავს. ამიტომ მას სურს იცოდეს, რა იყო წარსულში ნდობის ღირსი და რა იყო უღირსი, რას შეიძლება დაეყრდნოს და რა შეიძლება ამხილოს შემოქმედის შემდეგ, როგორც მითი, გამოხატონი, ბოროტი ფანტასმაგორია.

პირიქით, უქნარა საზოგადოებისთვის მნიშვნელოვანია თვითგადარჩენა ნებისმიერი საშუალებით და რესპექტაბელური იერის შენარჩუნება საკუთარ და სხვათა თვალში. ასეთი საზოგადოება წარსულში მხოლოდ ერთი მიზნით იქმნება — აღმოაჩინოს მასში დღევანდელი მონაცემების დადასტურება. მაგრამ თუ არ მოიძებნა ასეთი, არა უშავს რა, წარსული შეიძლება გამოიგონოს კიდეც.

ჯ. ორუელის სახელგანთქმული რომანის „ათას ცხრაას ოთხმოცდა ოთხი“ გამოგონილ სამყაროში არსებობს ასეთი სოციალური უწყებები — „ქვეშაირტების სამინისტრო“,

რომელიც წარსულის კორექციას ეწევა. თუ მაგალითად სახელმწიფოს მეთაურის ხუთწლის წინანდელი ნაწინასწარმეტყველებლობა გამართლდა, არქივიდან ამოქექავენ იმ დროის გაზეთებს და მათ ადგილზე აწყობენ ახლად დაბეჭდილ ნომრებს, რომლებშიც ნაწინასწარმეტყველები შესაბამება სინამდვილეში მოხდა. თუ მთავრობის შემადგენლობაში გამოჩნდება ახალი კაცი, მანამდე უცნობი, აქაც ასევე — წარსულს ვადაკეთებენ ხოლმე. ვინც ძველ გაზეთებს ჩახედავს, დარწმუნდება, რომ ის კაცი უკვე დიდი ხნია იქცევა ერის ყურადღებას, რომ მთელი ქვეყანა ტაშისკვრით ხდებოდა მის აღზევებას. ხოლო როცა პირიქით ხდება და ვინმეს აღგვიან ამ ქვეყნიდან, მაშინ გაზეთებსა და არქივებში მისი ხსენებაც კი აღარ რჩება. ამრიგად, ითვლება, რომ უკვალოდ დაკარგული საერთოდ არც არსებობდა.

ასეთი სიყალბე ერთი შეხედვით თითქოს უწყინარია — წარსულში ხომ უკვე ჩაიარა. დღევანდელ საქმეებთან მას არავითარი კავშირი არა აქვს. გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია ის, თუ რას გავიგებთ ჩვენ დღეს, აი ახლა მომხდარზე. მაგრამ წარსულის გაყალბება დღევანდლობის გაყალბებაცაა. წინასწარმეტყველების დღევანდლობის შესაბამისად შეცვლით, ჩვენ შემთხვევითობის სტატუსს აუცილებლობის სტატუსად გადავაქცევთ, ფიქტიურ კანონზომიერებას შევქმნით. ადამიანებიც თავიანთ მოქმედებაში ორიენტაციას ამაზე იღებენ და ამიტომ სულ უფრო და უფრო სცილდებიან რეალობას. ყველა შრომა ამაოდ იხარჯება, ადამიანები და საგნები ჩვენს თვალში სხვაგვარად გამოიყურებიან და არა ისეთად, როგორც ისინი სინამდვილეში არიან.

ამას შეიძლება ვუწოდოთ „სოციალური აუტოზმი“, იგი საშიში და გადამღები დაავადებაა და საზოგადოებრივი ორგანიზმის ფუნქციონირების ყველა სფეროს მოიცავს. მაგალითად, რას ნიშნავს ისეთი ჩვეულებრივი ფაქტი, როგორცაა წარმოების გვეგის კორექცია გვეგიური წლის ბოლოს? წარსულში ქცირეოდენი ჩარევის წყალობით მარცხი ტრიუმფად გადაიქცევა. უიმედოდ ჩაყარულნილი გვეგმა თურმე გადაჭარბებით შესრულებულა. ვუკრავთ მარშებს, ვარიგებთ პრემიებს, გარდამავალ დროშებს. ეკონომიკის ასეთი აყვავება მოჩვენებაა. პროდუქცია კი გვაკლია.

საქ. სსრ კ. მარქსის 17
სახ. საბ. რესპუბ.
ბიბლიოთეკა

თუ ოდესღაც მომხდარ მოვლენებს გადავასებთ, მაშინ „წარსულში“ ორდენებიც კი შეიძლება დავივიწყოთ. ამაში დავგვეხმარებიან „თვითმხილველნიც“, არასებობიდან ძველი გაზეთებიც ამოტივტივდებიან. წარსულში ასეთი ჩარევების შესაძლებლობანი უსაზღვროა. მაგრამ, რაც უფრო მეტია ეს შესაძლებლობანი, მით უფრო მიძიდება და უმოძრაო ხდება საზოგადოება. სამაგიეროდ, მრავლდება რიტუალებისა და საზეიმო ცერემონიალების რიცხვი, რომელთა მიზანია წარსულის „ობიექტივირება“, მისი, როგორც უტყუარი ფაქტის, დადასტურება. წარსულის პრობლემატიზაციის ცდები მარცხით მთავრდება, რადგან ეს ითვლება თავდასხმად აწმყოს კეთილდღეობასა და რესპექტაბელურობაზე. მაგრამ იმ დროს მონუმენტულობისა და სიმძიმის მიუხედავად იკარგება მომხდარის „ნამდვილობის“ შეგრძნება. ყველაფერი მოჭეუნებათა სამყაროში ირევა ისე, რომ ძნელია გარკვევა, რეალურად როდის ხდება ეს ამბები.

თორნიკე არავიძეს მოეჩვენა: სახლის წინ მოკირწყულ მოედანზე დგას კუბო. კუბოში ახლად ვარდაცვლილი ვარლამი წევს, მის გარშემო კი თორნიკეს დედა ცეკვავს. სადაცაა აცევა და უტხოური სათვალე უკეთია. ეს, რასაკვირველია, პოლიტიკური ცეკვაა, მას „იძინე მშვიდად, ძვირფასო ვარლამ“ ეწოდება. ეს ცეკვა იმის მომასწავებელია, რომ ამ ქალაქმა ძველისა და ახლის მომხრეთა ბრძოლაში თავისი პოზიცია დაიკავა. უეცრად ვარლამი შეიჩხვავს, წამოიწევს, ისევ დაწევება, პენსნეს მოიხსნის, გვერდზე გადაბრუნდება და კვლავ მშვიდად იძინებს, როგორც ჩანს, ის კმაყოფილია.

სანამ ვარლამს მშვიდად სძინავს და მის პარკისავემად სარიტუალო ცეკვაც სრულდება, აწმყო წარსულით ცოცხლობს და იკვებება, ისეთი წარსულით, როგორც დღევანდელობამ ჩათვალა საჭიროდ. იქმნება ლეგენდა ვარლამ არავიძეზე — იშვიათი გულის, უმაღლესი ადამიანური თვისებების კაცზე, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ქალაქის აყვავებას. ეს ლეგენდა იმისთვის იქმნება, რომ წარმოსადგვ, უზრუნველყოფილ აბელს ესაჭიროება საიმედო და ღირსეული წარსული.

აწმყო ფიქტიური წარსულით საზრდოობს და ცხოვრობს, მაგრამ ამის გვერდით არსებობს რეალური წარსული, ისეთი, როგორც

ვარლამმა შექმნა. იგი სთვლემს, მაგრამ არის გარანტია, რომ იგი ერთ მშვენიერ დღეს არ გაიღვიძებს?

მონანიება — ეს სულ სხვაგვარი პოლიტიკაა. როცა ადამიანი ცოდვებს ინანიებს, იგი უპირისპირდება ისეთ პიროვნებას, როგორც თავად იყო წარსულში. იგივე ემართება საზოგადოებასაც, როცა ამოძრავდება. ერთდროულად შემუშავდება, ზუსტდება და უპირისპირდება ერთმანეთს ორი სახე: წარსული და აწმყო. წარსულის სწორი შეფასება გვეხმარება გაუბეღაობის, ორაზროვნების გადალახვაში.

ამრიგად, მონანიება დღევანდლობის გარდაქმნის შემადგენელ ელემენტად გვესახება. ან გულუბრყვილობა იქნებოდა იმის ფიქრი, რომ შესაძლებელია აწმყოს გარდაქმნა წარსულის შეუცვლელად (ისევე, როგორც წარსულის „შესწორება“ აწმყოს შეცვლის გარეშე). საზოგადოების უმაღლესი ერთობა — ეს არის წარსულისა და აწმყოს, ცოცხლებისა და მკვდრების ღირებულებებით და სტრუქტურული ორგანიზაციის ერთობა. ამ ორ სამყაროს მუდამ ერთი მაორგანიზებელი პრინციპი წარმართავს. ასე რომ, ცოცხლების მოქმედება უცილობლად ალღევებს გარდასულთა გვაშებს.

წარსულის გარდაქმნა — აწმყოს ცვლილებების მაჩვენებელია. ფილმში მონანიება არ მოხდა, წარსული ხელშეუხებელი დარჩა. ეკრანზე წარმოჩენილი დრამატული ისტორია ჩაეტია ქეთევან ბარათელის გონებაში გაღებულ შოგონებათა წამებში, რის შედეგადაც იგი თავის ყოველდღიურ საქმიანობას აგრძელებს. მაგრამ თავად ფილმი მონანიების აქტია და სწორედ ამიტომ ფილმი „მონანიება“ არა მარტო შესანიშნავი და ღრმა ნაწარმოებია კინოხელოვნებისა, არამედ გაზედუღი და პატიოსანი პოლიტიკის აქტიცაა.

ლიტერატურა

¹ Новое время, 1987 № 6. стр. 29.
² Канетти Э. Власть и личность. социологические исследования 1986, № 4.

ცხოვრების მოჭოდება

ნათელა ურუშაძე

თუ თეატრზე გიფიქრია, ნააზრევის თავმოყრა გაგიჭირდება, — იმდენად მრავალის-მომცველია ეს ხელოვნება.

თუ ხანში ხარ შესული და ცხოვრების გზაც, არსებითად, გავლილია, — დღევანდელზე ფიქრი წარსულისგან სრული მოწყვეტით შეუძლებელია. მით უფრო, რომ აწმყოს სათავე მუდამ წარსულშია.

როგორც არ უნდა იყოს, ფიქრობ იმაზე, რაც გაკლია. ამოსავალი კი შენი წარმოდგენა სათეატრო ხელოვნების დანიშნულებასა და ამ დანიშნულების განხორციელების გზებზე.

ჩემთვის თეატრის უმთავრესი მისია საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან პრობლემებზე სცენის ხელოვანთა გამოძახილია. თუ თეატრის საოქმელო მნიშვნელოვანია, საინტერესო, სახეობრივი და ამაღლებელი, მაშინ სცენის ხელოვანთა და მსახურებელთა შორის აღმოცენდება ის უხილავი და უმშვენიერესი კავშირი, რომელსაც თანამოაზრობა, თანადგომა ეწოდება. რამდენჯერ გვიგრძენია მსახიობებთან ძნელ ეროვნულთან ამგვარი სულიერი გაერთიანებით გამოწვეული უჩვეულო სიამოვნება...

თეატრის ამ დიდი მიზნისაკენ მიმავალ გზათა შორის რომელია უკეთესი? რა სახის სანახაობა აერთიანებს ყველაზე მეტად ადამიანებს? ჩემი რწმენით — გარდასახვისა და განცდის ანსამბლური თეატრი. რატომ? იმიტომ, რომ გარდასახვა სხვაღქცევისკენ სწრაფვას ნიშნავს, მასასადამე, მრავალფეროვნების საწინდარია. განცდა — თანაგანცდის გამოიმწვევია. ემოციური კავშირი მჭიდრო კავშირია და ამიტომ ხანგრძლივი. თეატრში ძლიერ განცდილი არ ავიწყდება ადა-

მიანს. თეატრალური ლეგენდების სათავეც ხომ აქაა. ანსამბლი — მრავალფეროვნებისა და ემოციურის სიუხვეა. თანაც ყველა სხვა სახის ანსამბლისაგან განსხვავებით დრამატული თეატრის ანსამბლი ხელოვნების მრავალ სახეობათა გამაერთიანებელი ანსამბლია. უდიდესი ძალაა ამგვარი გაერთიანება. გავიხსენოთ „ურთელ აკოსტა“, „ყაჩაღები“, „ოიდიპოს მეფე“, „მედეა“, „მარიამ სტიუარტი“, „სეილემის პროცესი“, „ანტიგონე“, „პროვინციული ამბავი“, „ჯაყოს ხიზნები“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“...

სათეატრო ხელოვნება ცოცხლობს მანამ, სანამ წარმოდგენა მიმდინარეობს. მასასადამე, თანამედროვეობასთან უმჭიდროეს კავშირშია. ასე იყო მუდამ, მაგრამ ყველა დროს თავისი მოთხოვნები აქვს, საკუთარი იდეები და თეატრალური ენა. არც დრო, არც მისი მოთხოვნები არაა ერთმნიშვნელოვანი — განსხვავებულია თანათარღობით, მაგრამ მუდამ ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალების მომცველია იგი. ყველა დროის ცხოვრებასა და ხელოვნებაში იბრძვიან განსხვავებული თვალსაზრისები. სიახლე კი ახალი აზრებისა და მისწრაფებების შედეგია. ამიტომ, ერთთათვის უპირველესი და უმნიშვნელოვანესი, მეორეთათვის, შესაძლოა ასეთი არ იყოს. აქ იბადება განსხვავება მათ შორისაც, ვინც ქმნის თეატრს და მათ შორისაც, ვისთვისაც ქმნის თეატრი. ორივეს თავისი შეხედულება აქვს იმაზე, თუ რა ესაჭიროება დღევანდელ ადამიანს ყველაზე მეტად.

ჩემი აზრით, დღეს ყველაზე მეტად საჭიროა ადამიანმა ირწმუნოს საკუთარი სიძლიერე, ნებისმიერ ვითარებაში, სასოწარკვეთის წუთებშიც კი. ამიტომაც ჩემთვის ახლო-

ბელი ლ. როსებასა და შ. შამანაძის დრამატურგია. ისინი ენდობიან ადამიანის სულიერ ძალებს.

ახლა ბევრს ლაპარაკობენ ნიჟიერ რეჟისორთა ნაკლებობაზე. საქართველოზე არა მგონია ეს იქნეს. გავისხენით მოქმედი რეჟისორები: მ. თუმანიშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, მ. კუჭუხიძე, რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, გ. ქავთარაძე, გ. უორდანი, შ. გაწერელია, ნ. ლორთქიფანიძე, ა. ქანთარია და სხვ. შემოქმედებითი თვალსაზრისით ისინი ორ ძირითად ჯგუფად შეიძლება დავეყოთ: ხაზგასმით ზედაფორული, აშკარა დადგმით, განცხადის პრინციპულად უარყოფილი რ. სტურუას მეთაურობით და ფსიქოლოგიური, განცდილისა და გარდასახვის პრინციპებზე აგებული თეატრალური რწმენისანი მ. თუმანიშვილის ლიდერობით.

რ. სტურუას წარმატება ჯერჯერობით უფრო ხმაურიანიცაა და მასშტაბიც მეტი აქვს, ვინაიდან რუსთაველის თეატრი შორ გზებზე გასული თეატრია. გარდა ამისა, მასობრივი მაცურებელი სწორედ ასეთ, ფერადოვანი დადგმით ხერხებით მდიდარ სანახაობას ეტანება. არც ჰქონია ამიტომ რ. სტურუას ისეთი პერიოდი, რომ ვერ გავგოთ მისთვის. ამგვარი წარმატება ყველასათვის სასურველია, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ქართველ რეჟისორთა უმრავლესობა დღეს მაინც საპირისპირო შემოქმედებითი მიმართულების მიმდევარია.

არ შეიძლება ეს შემთხვევითი იყოს. რაშია საქმე? იქნებ ტრადიციაში? გავისხენით, რა მისია ეკისრებოდა მცირერიცხოვანი ერის პროფესიულ თეატრს მისი შემქმნელების, ამ ერის საუკეთესო შეილებს მიერ — ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისათვის ბრძოლა.

...როგორ ვახშირდა ჩივილი იმის გამო, რომ თანამედროვე მსახიობი აღარაა აქტიური შემოქმედი, რომ მისი შემოქმედებითი ინიციატივა ძალზე დაქვეითდა. პარადოქსია — აღარაა აქტიური ის, ვისი პროფესიის სახელწოდებაც კი ფუძისეული „აქტივოდან“ მომდინარეობს! მიზეზი? ალბათ, მრავალი, მაგრამ მათ შორის ერთი მაინც აშკარაა — თანამედროვე მსახიობი რეჟისორის თეატრის მსახიობია. ამ თეატრში ყველაფერს განსაზღვრავს ის, ვისაც უყავია მთა-

ვარი რეჟისორის თანამდებობა, მისი ნიჭის მიუხედავად. ასეთია დღეს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის უფლებებზე მსახიობ ტაკლის სხვა შემქმნელთა ინდივიდუალობა რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ თეატრალურ თხრობას უნდა ემორჩილებოდეს. ესეც ნიჟიერების მიუხედავად. ამის გამო, ხშირად ცალკეული სცენურა სახის, ცხადია, მისი განმსახივრებელი მსახიობის ინდივიდუალობაც, ფაქტიურად, სპექტაკლის მექანიზმის რომელიმე ნაწილის ფუნქციაზე დაიყვანება. გავისხენით ძალზე განსაზღვრებული და სრულიად კანონიერი წარმატების მქონე სპექტაკლები. განა მათში, რეჟისორის ძიებათა გარდა სხვა ვისიმე ძიება არსებობს? აქედან გამომდინარე, ჩვენც — მაცურებლები და კრიტიკოსები — მხოლოდ რეჟისორის ძიებებზე ვლაპარაკობთ. ალბათ იმიტომ, რომ ისაა მაძიებელი, სხვას ამგვარი რამ აღარ მოეთხოვება. და თუ ამის მიუხედავად, მაინც მონდომებს, იქნებ ხელის შემშლელადაც ჩაითვალოს. ასეა თუ ისე, დღევანდელ თეატრში აშკარად შენედა თანამედროვეობა, რაც მუშაობის პროცესში ურთიერთკონტროლსაც გულისხმობს და ურთიერთგამდინარეობასაც. და განა ამაში არაა ნებისმიერი ანსამბლური ხელოვნების სასიცოცხლო ძალა?

რეჟისურის თეატრის პრინციპების განმტკიცებამ მოითხოვა ანსამბლის მსახიობი, მსახიობი-ორკესტრანტი, ვინაიდან თვით ეს თეატრი ორკესტრის ტიპის სანახაობაა. ისიც ცნობილია, რომ საერთოდ სანახაობის თავისებურება განაპირობებს მასში მონაწილე მსახიობის ტიპს. რაც უფრო მყარად იკიდებდა ფეხს რეჟისურის თეატრი, მით უფრო მეტად ექვემდებარებოდა მსახიობის ხელოვნება დამდგმელის შემოქმედებით მისწრაფებებს. მაშასადამე, სულ უფრო მეტად ხდებოდა დამოკიდებული რეჟისორზე, ამან სრულიად ლოგიკურად გამოიწვია მისი აქტიურობისა და შემოქმედებითი ინიციატივის დაქვეითება. მით უფრო, თუ რეჟისურა ე. წ. ნიშანთა სისტემის მიმდევარია, ანუ როდესაც იგი საინტერესო, ნიჟიერად შეთხზულ, პლასტიკურად მეტყველ საშუალებებს მიმართავს უპირატესად და არა გმირთა სცენურთა სიცოცხლის ამოხსნა-გამოვლენების პროცესებს. ასეთ თეატრში ლიდერ-რეჟისორისადმი ერთგულება დროთა გან-



მელობაში განსაკუთრებული სისწრაფით აწვეითებს მსახიობის ინიციატივას. მამასა-
დამე, აუფერულებს მის ინდივიდუალობას,
ვინაიდან თეატრში მხოლოდ მსახიობია ის
ხელოვანი, რომელსაც ანსამბლის გარეშე
არსებობა არ შეუძლია.

სცენური ხელოვნების საყრდენი — ადამიანი, მისი სულიერი სამყარო, მისი სიტყვისა და სხეულის გამომსახველობა. ასეთ ცოცხალ შემოქმედს არ შეუძლია დიდხანს იყოს სხვის სრულ მორჩილებაში, ვინც არ უნდა იყოს იგი. და რაც კიდევ უფრო მეტად საინტერესოა, — გარკვეულ ეტაპზე ივითონ ამ რეჟისორებსაც უკვე ენატრებათ ფეთქებადი აქტიორული სტიქია საკუთარ, თუნდაც ძალზე წარმატებულ, მაგრამ არსებითად უმსახიობო სპექტაკლში.

ამგვარი რამ რომ მხოლოდ ქართულ თეატრში არ შეინიშნება, ახალგაზრდული სპექტაკლების თბილისში ახლახან ჩატარებულმა ფესტივალმაც გვაუწყა. ამ ფესტივალის ორ, საერთო აღიარებით ყველაზე საინტერესო, თუმც საკამათო სპექტაკლში — ა. ჩეხოვის „ძია ვანია“ ე. ნიკროშის დადგმით (ლიტვის სახელმწიფო ახალგაზრდული თეატრი) და ბ. ბრეჰტის „შიში და სასოწარკვეთა მესამე იმპერიისა“ ა. შაპიროს დადგმით (ლატვიის მოზარდ მსახიობთა სახელმწიფო თეატრი) — სწორედ ამ ორ შესანიშნავ რეჟისორულ დადგმაში, დაიბადა ასეთივე ბაღალი დონის აქტიორული სახეები. ამისათვის საკმარისია გავიხსენოთ სონინს (დ. ოვერბიტე) და ასტროვის (ჯ. სმორიგინას) დიალოგი ძველებურ წიგნის თაროსთან და ეპიზოდი ა. შაპიროს სპექტაკლიდან, სადაც ებრაელი ცოლი (მ. აპინე) ლებულობს გადაწყვეტილებას განშორდეს საყვარელ გერმანელ ქმარს, რათა ამით გადაარჩინოს იგი. შეუძლებელია ამ ღრმად ფსიქოლოგიური, აქტიორულად უბრწყინვალეს დონეზე შესრულებული ეპიზოდების დავიწყება. ისევე, როგორც შეუძლებელია ნამუშაოსადმი, მსახიობის პირისპირ მჯდომი, კრებაშეკრული მარგოს (ნ. ჩიქვინიძე) დავიწყება თ. ჩხეიძის სპექტაკლში „ჩაყოს ხიზნები“. ახლა, ამ მდუმარებაში უნდა გადაწყვიტოს მან საკუთარი და თეიმურაზის ბედი. სდუმს იგი. ჩვენ კი უზომოდ შეურაცხყოფილი ადამიანის სულის ტკივილი გვესმის. შეუძლებელია დავიწყება იმ პატარა გოგონასი, რომელსაც

ვინაა ლუბერეცკაია ჰქვია და რომელიც ახალგაზრდა ხან ასეთი ფსიქოლოგიური სიღრმით განსაცვიფრებელი სინატიფით განასახიერა რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე გ. ყორდანის ხაზგასმით პუბლიცისტურ სპექტაკლში „ამაღამ მგონი იქნება ქარი“ ამ თეატრის ყველაზე ახალგაზრდა მსახიობმა ნ. თარხან-მოურავმა.

ჩემთვის ეს ყოველივე იმის ნიშანია, რომ სცენას უბრუნდება ადამიანის ცოცხალი სული, რომ თეატრისკენ ცხოვრების ზღვის ემოციური ტალღები მოედინებიან. მხოლოდ მათ შესწევთ ძალა ჩაითრიონ მსახიობები და შეძრან სული მისი, ოღონდ რეჟისორის ნახატის დაურღვევლად. არ შეიძლება თეატრმა უარი თქვას რეჟისორის ხელოვნების მონაპოვარზე. მხატვრულ მთლიანობას მოკლებული სპექტაკლი დღეს ვერც თეატრს, ვერც მსახიობებს ესთეტიკურ ტკიბობას ვერ განაცდევინებს. ტოლფასოვანი რეჟისურა და სამსახიობო ხელოვნება საჭირო იმისთვის, რომ სცენიდან ითქვას ახალი, გულწრფელი და მღელვარე სიტყვა ზნობრივ ფასეულობათა შესახებ. ითქვას სულიერ ძალთა დაუზოგველი ხარჯით. ემოციურად მდიდარს მუდამ აქვს რაღაც, რაც უნდა გასცეს სხვათა სულის გასამდიდრებლად.

თამამალ შეიძლება ითქვას, რომ სადღეისოდ ჩვენ გაცილებით მეტი გვყავს ამგვარი შემოქმედებითი პოტენციის მსახიობი, ვიდრე ეს სცენაზე ჩანს. რატომ? იქნებ ზოგჯერ გვავიწყდება, რომ საკუთარ სპექტაკლზე ზრუნვის უნარი კოლექტივის შემოქმედებით ცხოვრებაზე ზრუნვის უნარს არ ნიშნავს? რომ რეჟისორის ნიჭი და კოლექტივის ხელმძღვანელის ნიჭი ერთი და იგივე არაა? მართვის უნარით დაჯილდოებული ადამიანის მეურნეობაში, რა სახისც არ უნდა იყოს იგი, შეუძლებელია უქმად ცდებოდეს რაიმე. და თუ ჩვენ თეატრალურ მეურნეობაში წლებს მანძილზე შეიძლება იყოს გამოუყენებელი ბუნების ისეთი იშვიათობა, ნიჭიერება რომ ეწოდება, — საქმის მართვაში გვექონია ცუდად საქმე. დღევანდელი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების არაერთი პრობლემის მოგვარება სწორედ ამ საკითხთანა დაკავშირებული — თეატრს მართვის ნიჭით დაჯილდოებული ხელმძღვანელი ესაჭიროება. ის აუცილებლად შეუწყობს ხელს მსახიობურ ძალთა წარმოჩინებას. ჩვენი დღევან-

დღეობა ცოცხალ ძალთა გაძლიერებას მოითხოვს. როცა ადამიანები შეიგნებენ ხოლმე ძირეულ ცვლილებათა აუცილებლობას, ფაქტების კონსტატაცია თუნდაც უნიჭიერესი მეტაფორებით, საკმარისი აღარაა. არსებულის შეცვლისათვის წინააღმდეგობათა დაძლევა საჭირო — განა ყველა ცვლილებათა მოსურნე? მაშ, გარდუვალა ბრძოლა, ბრძოლა ემოციებს მოითხოვს. გულგრილებსა და პასიურებს ემოციები არა აქვთ. ბრძოლა კი ენების გარეშე არ არსებობს. მხოლოდ ემოციურად თქმულ სიმართლეს შეუძლია მაყურებელი წარიტაცოს.

სათეატრო ხელოვნების უმთავრესი ემოციური ძალა მსახიობია. მაყურებელმა მასში უნდა დაინახოს თანამედროვე ადამიანის უმნიშვნელოვანესი და სასურველი ნიშან-თვისებანი. მასში უნდა იგრძნოს დროის ძახილი და გაარკვიოს — ვისთანა თეატრი ძირეულ ცვლილებათა ყამს? მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეძლებს იგი წარმოაჩინოს არა მარტო გმირის სახე, არამედ დროის თავისებურებაც. უინიციატივო, პასიური მსახიობის ნაცვლად სცენაზე უნდა გამოვიდეს აქტიური, მოქალაქეობრივად და შემოქმედებითად მოწინავე მსახიობი. განა შემთხვევითია, რომ რუსეთის ფედერაციისა და საბჭოთა კავშირის თეატრალურ მოღვაწეთა ახლადშექმნილ კავშირებს მსახიობები — მ. ულიანოვი და კ. ლავროვი — ჩაუდგნენ სათავეში?

ცხოვრებისა და დროის მოთხოვნებზე ფიჭი მაყურებელზე ფიჭის ნიშნავს, რადგან მისთვის ქმნიან თავის ნაწარმოებებს სცენის მოღვაწენი. ერთნიც და მეორენიც რომელიც გარკვეულ დროში ცხოვრობენ და გარკვეული ინტერესები ამოძრავებთ. ამიტომ შემოქმედებითი ძიებების საზოგადოებრივი მოვლენებისა და ინტერესებისაგან განცალკევება არ შეიძლება. მით უფრო, რომ სხვა შემოქმედთან განსხვავებით, სცენის შემოქმედის ნაწარმოებს არსებობის მხოლოდ ერთი დრო აქვს — აწმყო. არც ის უნდა დაგვივიწყდეს, რომ ნებისმიერი დროის ადამიანებს განსხვავებული ინტერესები ასულდგამულებს. ამიტომ, როცა ისმის კითხვა — რა ინტერესებს შენს თანამედროვეს, შენს მაყურებელს, აქვე უნდა დახუსტდე: რომელს? ვის? რა მხრით? რა სიძლიერით?

ხელოვნებაში თანადროული ცხოვრების პირდაპირ სცენაზე გადმოტანილს ვერ ვხედავ. ცხოვრებიდან გადმოტანილი კი არა, შემოქმედის ფანტაზიით შეთხზული, სახეობრივი ასახვა უნდა იწვევდეს აქტიურ ასოციაციას ცხოვრებასთან, პასუხობდეს ამაღლებვებ კითხვებს, გარწმუნებდეს ამ კითხვებზე გაცემული პასუხების ჭეშმარიტებაში და ამ გზით წარმართავდეს მაყურებლის ყურადღებას შემოქმედისთვის სასურველი მიმართულებით. თეატრისა და მსახიობისადმი მაყურებლის ინტერესის საიდუმლო, ვფიქრობ, ამაშია.

ყველა დროის მაყურებელს სურს იხილოს სცენაზე თავისი თავი, ნაცნობი სინამდვილე, ის, რაც მისი ცხოვრებითელი ინტერესების თანახმებია. ვის შეუძლია შეუსრულოს მას ეს სურვილი? ვინც თვითონაა დაინტერესებული თავისი დროით, ვინც ცდილობს მიაგნოს მოვლენათა მიზეზებს და სათანადოდ შეაფასოს ისინი. სცენა და დარბაზი, თეატრი და მაყურებელი უერთმანეთოდ არ არსებობენ, ხოლო თუ არსებობენ, ასეთი თეატრი არ ჭირდება ხალხს.

სცენის მოღვაწეები და მათი ძირითადი მაყურებლები არა მარტო ერთი დროის, არამედ ერთი ქვეყნის, ერთი ქალაქის მცხოვრებლები არიან. ამ საერთო ცხოვრებიდან ისინი, მართალია, სხვადასხვა კარით, მაგრამ თითქმის ერთდროულად შედიან თეატრის შენობაში. სპექტაკლის დასასრულს კი ორივენი ტოვებენ თეატრს და ისევ საერთო ცხოვრებაში ერთვებიან.

თუ თეატრის მოღვაწენი აქტიურად არიან დაინტერესებული თავისი დროის საზოგადოებრივი ცხოვრებით და აქვთ საკუთარი მოქალაქეობრივი პოზიცია, — მაშინ სათქმელიც აქვთ. ხოლო როგორ იტყვიან ამ სათქმელს — ამას ნიჭი უკარნახებთ. ის შეარჩევინებს იმ სახეობრივ საშუალებებს, დღევანდელ მაყურებელზე რომ მოახდენს შთაბეჭდილებას, რათა ეს მაყურებელი მოკავშირედ გაიხადოს ცხოვრებაში. სწორედ მოკავშირედ, ვინაიდან ყველაფერი, რაც გაციემის და მიიღების თეატრში, ცხოვრებისთვისაა საჭირო. ასე იბადება ის, რასაც ახალ თეატრალურ ენას უწოდებენ ხოლმე, და რაც ისევ და ისევ ცხოვრების სინამდვილეში მოიხატება. იმიტომ, რომ ცხოვრებაში ნამდვილად ახალი და მნიშვნელოვანი უთუოდ

ახლებურად ვლინდება, ცხოვრებისეულად ახალ ენაზე. მას უნდა მოეძებნოს თეატრალური შესატყვისობა.

რას მოელის თეატრისგან დღევანდელი მყურებელი? რომელი? რომელსაც არა აქვს სურვილი დაესწროს საოპერო სპექტაკლებს, სადაც მონაწილეობენ ც. ტატიშვილი და მ. თომაძე, დირიჟორობს ჯ. კახიძე, მუსკომედიისა და მინიატურების თეატრის ცულ დადგმებზე დასასწრებლად კი ბროძეებს მართავს ადმინისტრაციასთან? ნუ ვიფიქრებთ, რომ თეატრები განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მყურებლები კი არა. ჩემთვის, მაგალითად, უმთავრესია ის მყურებელი, რომელსაც სურს და შეუძლია გააუმჯობესოს ადამიანთა ცხოვრება, სასიკეთო ცვლილება შეიტანოს მასში. ასეთ მყურებელს, ვფიქრობ, ესაჭიროება კაცთმოყვარე, ადამიანის სულის ძლიერების რწმენით გამსჭვალული, სახეობრივი, ემოციურად ზემოქმედი თეატრი, რომელიც გზას გულისძან გულისაკენ მიიკვლევს. სწორედ გულისკენ, ვინაიდან სხვაგვარად საერთო საქმე არ აღიქმება როგორც პირადი, როგორც სისხლხორცეული, აუცილებელი.

ადვილია თეატრისთვის ამ გზით სიარული? არა, არ შეიძლება იყოს ადვილი, რადგან ძირეული ცვლილება ცხოვრებაშიც და შემოქმედშიც ძნელ გზას გვთავაზობს მუდამ. ადვილსა და მსუბუქს ზნეობრივი ამაღლების ძალა არა აქვს, მყურებელი, რომელიც მზადაა ზნეობრივი სრულყოფისკენ ძნელი გზით იაროს, ამგვარ სცენურ ქმნილებებს ელის და თეატრიც ვალდებულია შექმნას მისთვის სასურველი სულიერი საზრდო. ნუ მოვიტყუებთ თავს, ის ადამიანები, რომელთა იმედზეცაა დღევანდელი საზოგადოება, ჩვენი მოსახლეობის აბსოლუტურ უმრავლესობას არ შეადგენენ. ამიტომაც, ფსიქოლოგიური მიმართულების სპექტაკლების მყურებელთა რაოდენობა შედარებით მალე ამოიწურება. თუმცა ისეთი სპექტაკლები, როგორიცაა „ჩაყოს ხიზნები“ და „პროვინციული ამბავი“ მარჯანიშვილის თეატრში და კინომსახიობთა თეატრის ყველა სპექტაკლი, მყურებელთა ნაკლებობას არ განიცდის. მაგრამ აქ საქმე მხოლოდ მიმართულებაში არაა, — სპექტაკლების მხატვრული დონეა ძალზე მაღალი.

დღეს საქართველოში კრიტიკოსთა ერთი თაობა ეწევა თავის რთულ საქმეს. მას. ისინი აღზრდილი არიან სხვადასხვა დროის სათეატრო ხელოვნებაზე. მამსადამე, განსხვავებული ესთეტიკური კრიტერიუმები აქვთ, რადგან კრიტიკოსს მისი დროის თეატრი ზრდის. ხელოვნების სხვა დარგის მცოდნეთაგან განსხვავებით, თეატრის კრიტიკოსს არა აქვს შესაძლებლობა გაეცნოს ადრე შექმნილ სცენურ ნაწარმოებებს, — ისინი აღარ არსებობენ.

განსხვავებულია ამ კრიტიკოსთა შემოქმედებითი პოზიციებიც, თვით ვაგება კრიტიკის დანიშნულებისა. ზოგს მიაჩნია, რომ საჭიროა ღრმად შეიჭრას ხელოვანის შემოქმედებაში, ზოგი უმთავრეს დანიშნულებას ხედავს ნაწარმოების ავ-კარგის განსაზღვრაში, ხელოვნებისეულის ხელოვნებას მიმსგავსებულისგან გამოჩენაში, ზოგი რაღაცას ებრძვის. ზოგი პირიქით — რალაციისთვის იბრძვის და ა. შ. და ა. შ.

როგორც არ უნდა იყოს, კრიტიკისადმი დამოკიდებულება მუდამ კრიტიკული იყო და დღესაც ასეა. ადრეც საყვედურობდნენ ნაკლებ კომპეტენტურობას, სუბიექტურობას და ვინ იცის კიდევ რას. მით უფრო, რომ ვის ნაკლოვანებებსაც კრიტიკოსი საჭაროდ გამოაჩვენებდა, საპასუხოდ თავისი უკმაყოფილება შეუძლია შინაურ წრეში ან თვით კრიტიკოსის მიმართ ზოგჯერ მიუღებელ ფორმებში გამოხატოს, მაგრამ ბეჭდურად გამთქმულ აზრს ეს რეაქცია ვერაფერს დააკლებს.

კრიტიკოსის მდგომარეობას ისიც ართულებს, რომ ერთი და იგივე მხატვრული ნაწარმოების მიმართ შეიძლება არსებობდეს დიამეტრალურად საწინააღმდეგო შეხედულებები, რაც ადვილად ქმნის კონფლიქტურ ვითარებას. როგორც არ უნდა გქონდეს შეგნებულო, რომ თბიქტური ქეშმარიტებისკენ გზა განსხვავებულ შეხედულებათა შეჯახებებზე გადის, რომ ასეთი ვითარება ბუნებრივია ხელოვნების ნაწარმოების მიმართ, — ემოციურად მაინც რთულია. იმიტომ, რომ სრულფასოვანი მხატვრული აღქმა ნაწარმოების ხილვით არ შემოიფარგლება. კრიტიკოსის შრომა მისი სულის მძიმე შრომაა, რომელიც ბევრის ცოდნასაც მოითხოვს, ნაწარმოებში ჩაქსოვილის ამოცნობასაც, ზოგჯერ ურთულესი კავშირების აღმოჩენას,



რაც ზედპიროზე არ დევს ხოლმე, და ყოველივე ამის საინტერესო ლიტერატურული ფორმით გადმოცემასაც. როდესაც უკმაყოფილებას გამოვთქვამთ კრიტიკის მიმართ, ნუ დავიწყებთ ამ სირთულეებს.

უმთავრესი და ყველაზე დიდი საყვედური, რომელიც ხშირად ვაისმის ქართული თეატრალური კრიტიკის მიმართ, ვფიქრობ, სამართლიანია. მართლაც, თუ გადავხედავთ დღევანდელ სპექტაკლზე დაწერილ სტატიებს, აღმოჩნდება, რომ კრიტიკოსთა ყურადღება ეკუთვნის თითო-ოროლა ზელოვანს და თითო-ოროლა მათ ნაწარმოებს. რაც შეეხება საერთოდ ქართული თეატრის მთლიან ცხოვრებას, მისი ახალი და ძველი სპექტაკლებით, ანუ ჩვენი თეატრალური ცხოვრების ცოცხალ პროცესს, — კრიტიკაში ის არ აისახება. იმ ზელოვნების მიმართ, რომელსაც არსებობის მხოლოდ ერთი დრო აქვს და არ გააჩნია არსებობის ნივთიერი სახე, ამგვარი რამ დაუშვებელია.

სამართლიანია ის საყვედურიც, რომ ჩვენი კრიტიკა აღარ ეტანება ნაწარმოების დეტალურ სიღრმეზე ანალიზს, როდესაც ლაპარაკია არა მარტო ჩანაფიქრზე, არამედ ზელოვანის ოსტატობაზეც, მისი სპეციფიკური სახეობრივი ენის შესახებ.

თეატრალურ კრიტიკასთან დაკავშირებით ბევრი რამაა გასააზრებელი და გასარკვევი. ამაზე ხშირად ლაპარაკობენ, ამ ბოლო ხანს წერენ კიდევ, მაგრამ მიზეზებზე არავინ ფიქრობს. არავინ ცდილობს გაერკვეს შექმნილ ვითარებაში და ეძიოს ხარვეზების გამოწვევების გზები.

რევილუციამდელი საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში თეატრის ადგილი ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ორი უმთავრესი მიზეზის გამო: მას ეკისრებოდა ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნების როლი და მეორე — ფაქტიურად, თეატრი იყო საზოგადოებრივ თავყრილობათა ყველაზე დიდი კერა. დღეს ასეთი ამოცანები აღარ დგას ქართული თეატრის წინაშე, ვინაიდან მის გვერდით არსებობს უმაღლესი ქართული სასწავლებლები, შემოქმედებითი კავშირები, კლუბები, კულტურის სასახლეები, კინო-თეატრები, ფილარმონია, ტელევიზია და ა. შ. სწორედ ეს გარემოება განაპირობებს დღეს თეატრის წვლილს საქართველოს სა-

ერთო კულტურულ ცხოვრებაში და, ამიტომ, მისგან — გაუძლოს ამდენ „კონსერვტივს“. როგორ? რა საშუალებით? უპირველეს ყოვლისა, განსაკუთრებული ყურადღებით ჩვენი ცხოვრებისადმი, მოქალაქეობრივი აქტიურობით და მაღალი მხატვრული დონით.

ახლა რაც შეეხება გარდაქმნასა და ექსპერიმენტს, ჯერჯერობით მისი ორი არხია აშკარად გამოკვეთილი. ერთი — მატერიალური დამოუკიდებლობა, სამეურნეო ანგარიში, თვითდაფინანსება. ეს იმას ნიშნავს, რომ საკუთარ შემოსავალს თეატრი თვითონ ანაწილებს და მოიხმარს ისე, როგორც ამას საქმის საკეთილდღეოდ მიიჩნევენ. მეორე — შემოქმედებითი დამოუკიდებლობა, რაც იმას ნიშნავს, რომ სეზონში გამოშვებული ახალი სპექტაკლების რაოდენობა არავის მიერ არაა განსაზღვრული და საერთოდ კულტურის სამინისტროს მიერ ადმინისტრაციულად თეატრი არ იზღუდება. ორივე ეს არხი საბოლოო მიზანს ისახავს თეატრის მართვას მის მიერვე არჩეული სამხატვრო საბჭოს მიერ, რომელსაც ეძლევა უფლება და ეკისრება ყველა მოვალეობა, რაც კოლექტივის შემოქმედებით ცხოვრებასთანაა დაკავშირებული. ამ მოვალეობაში, გარდა ექსპერიმენტის განხორციელებისა, რომელშიც ჯერჯერობით მხოლოდ რამდენიმე თეატრი ჩართული, შედის იმ ახალი კანონის განხორციელებაც, რომელიც ერთნაირად ეხება ყველა თეატრს — ესაა დასის წევრ მსახიობთა ზედახალი არჩევა გარკვეული ვადით და ახალი მსახიობის ასეთივე წესით მიღება. თუ თავს მოუყრიოთ ამ სიახლეებს, ნათელი გახდება, რომ მათ საფუძვლად უდევს სწრაფვა დემოკრატიულობისა და შემოქმედებითი თავისუფლებისაკენ, რაც უნდა განდევნოს მხატვრული ადამავლობის საიმედო საწინდარი.

თეორიულად მუდამ სასურველი შემოქმედებითი თავისუფლება, გულახდილობა და დემოკრატიზმი, პრაქტიკულად ადვილად განსახორციელებელი არაა. პირველ ყოვლისა, იმის გამო, რომ დიდი ხნის წინ ფესვგამდგარმა შეზღუდვებმა შეაჩვია თეატრი პასიურობას იმით მიმართ, ვისზედაც იყო იგი დამოკიდებული. მაშასადამე, პასუხისმგებლობის თვითდანი აცილებასაც. ეს ფსიქოლოგიური მოვლენაა, უკვე გამოუმუშავებული

განწყობა და მისი შეცვლისათვის აუცილებელია არა მარტო გარკვეული დრო, არამედ თეატრის ხელმძღვანელთა აქტიური სურვილი და უნარი. გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ყველა ხელმძღვანელს აქვს გარდაქმნის სურვილი და მისი პრაქტიკული განხორციელების უნარი?

ანდა, არსებობს დღევანდელ თეატრში ისეთი რეალური ვითარება, რომ მისი სამხატვრო საბჭოს შემადგენლობაში შედიოდნენ ადამიანები, რომლებიც მიახლოებით მაინც თანაბარი დონისანი არიან ცოდნის, გამოცდების, პრინციპულობის, შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი ავტორიტეტის თვალსაზრისით იმდენად, რომ კოლექტივის ცხოვრების ამა თუ იმ მნიშვნელოვანი პრობლემის გადაწყვეტისას ერთ გზას დაადგენ, მთ უფრო, რომ მანამდე მათ არაფერი არც ეკითხებოდათ და არც ევალებოდათ?

დაფიქრებას მოითხოვს შემოქმედებით და ფინანსურ მხარეთა ურთიერთმიმართებაც. მართლაც და, ფინანსურ დამოუკიდებლობას სპექტაკლებისგან მიღებული შემოსავალი განსაზღვრავს. შემოსავალი დასწრებაზეა დამოკიდებული. დასწრება — მასობრივი მაყურებლის გამოცენაზე. მასობრივი მაყურებელი კი უმრავლეს შემთხვევაში ილტვის გასართობი რეპერტუარისკენ, რომელიც მოიცავს საჭირბოროტო პრობლემატიკას და იშვიათადაა მაღალი მხატვრული დონის.

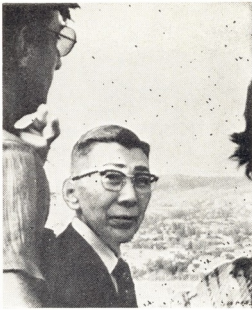
როგორ შეიძლება ამ სირთულეთა გადალახვა? ალბათ, არა ერთი გზით. იქნებ განსაკუთრებული ყურადღებით უნდა მოვეკიდეთ შემთხვევებს, როდესაც მაყურებელი მასობრივად ესწრება ისეთ სპექტაკლებსაც, გასართობ რეპერტუარს რომ არ განეკუთვნებიან. მაგალითად, ნ. ღუმბაძის „საბარალოდებო დასკვნას“, რომელიც აგერ უკვე თოთხმეტი წელია, რაც ჩართულია რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში და თითქმის ოთხსაჯერ იქნა წარმოდგენილი. შ. შამანაძის პიესას „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“, რომელიც დღიდან პრემიერისა, მარჯანიშვილის თეატრის გაქვილი დარბაზში მიმდინარეობს. კინომსახიობთა თეატრის ყველა სპექტაკლს. სწორედ ამის გამო, ვფიქრობ, ამ თეატრის მიმართ ზედმიწევნით ყურადღებიანი უნდა ვიყოთ.

ამ ყველაზე ახალგაზრდა თეატრის შემქმნელი და სულის ჩამდგმელი მ. თუმანიშვილი

დღეს ყველაზე ასაკოვანია ქართველ რეჟისორთა შორის. შემოქმედებითი მრწამსი, მისი არ შეუცვლია — დღესაც ისევე ერთგულია განცდისა და გარდასახვის ანსამბლური თეატრისა, როგორც სამი ათეული წლის წინ რუსთაველის თეატრში. მას შეიძლება სათეატრო ხელოვნებაში ბევრი რამ შეიცვალა, მაგრამ იმის ფასი, რაც სწამს მ. თუმანიშვილს, როგორც ვხედავთ, არ შეცვლილა. კინომსახიობთა თეატრის ახლა უკვე შორს განთქმული სახელი ამის უტყუარი საბუთი. მაშ, სათეატრო ხელოვნებაშიც ყოფილა ისეთი ფასეულობა, ყველაფერს რომ უძლებს, რადგან მუდამ ესაპირობა ადამიანებს. განა ამის მაგალითები არაა. ვ. ანჯაფარიძის, ს. თაყაიშვილის, ვ. გომიანიშვილის, ს. ზაქარაიძის და კიდევ მრავალთა სხვათა შემოქმედებაც?

ჩვენ უნდა გამოვივლიოთ ამგვარი მსახიობებისა და ამგვარი სპექტაკლების წარმატების მიზეზები და გამოვიტანოთ შესატყვისი დასკვნები სამომავლოდ, ვინაიდან ხანგრძლივი სიცოცხლის მქონე შემოქმედება უთუოდ მოიცავს რომელიღაც უძლიერეს ცხოვრებისეულ სტიქიას, ის მოქმედებს ასე უცდომლად მაყურებლის სულიერ სამყაროზე და გარკვეულად წარმართავს მას. თუ ამაში გავერკვევით, ეგებ შევიგრძნოთ ჩვენი ცხოვრების მოძრაობაც — ის, რაც გუშინდლიდან მომდინარეობს და დღევანდელის გავლით, ზვალინდელისკენ მიემართება. თეატრი ხომ მუდამ თავისი დროის განუყოფელი ნაწილია და მხოლოდ ამ დროით შეიძლება საზრდოობდეს.

ჩვენი დღევანდლობა განსაკუთრებული სოციალური შინაარსით გამოიხატება, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს ცხოვრებასა და შემოქმედებას შორის კავშირი გაუბრალოვდა. ბირჟით, გაჩნდა მრავალი სახის ახალი სირთულეები. მათი გადალახვა საჭირო. ამ გადალახვის გზები და საშუალებები უნდა ვეძებოთ. ეს ძიებაა სწორედ ჩვენი დღევანდელი ცხოვრების მოწოდება. მაშასადამე, იმ თეატრისაც, რომელიც შეიმეცნებს და ასახავს მას.



ჰუმანიზმის გაღმერთება

ჯაბა იოსელიანი

უტაემონ ნაკაშვილი VI თბილისში

„სინჯაპაჰ სან, თქვენ როგორც მამაკაცის, ასევე ქალის როლებსაც თამაშობთ. გარდა განსხვავებული პლასტიკისა, რა შინაგანი დამახასიათებლობით განიჩრჩევიან ისინი, ან რა განსხვავებული განწყობა გიჩნდებათ ქალის როლისა და კაცის როლის განსახიერებისას?“ კაბუჯის სახელგანთქმული მსახიობი გაკვირვებულია, ვერ გაუგია, რომ თავისთავად ცხადი ვითარება ახსნას საჭიროებს. იგი თარჯიმანს აზუსტებინებს შეკითხვას, იქნებ მაინც სხვა რამეზეა ლაპარაკი და შემდეგ ოდნავ განხილული პასუხობს: „მე როცა ქალს ვთამაშობ ან კაცს, არ ვფიქრობ, კაცი ვარ თუ ქალი, მე ის პერსონაჟი ვარ, რომელიც უნდა ვითამაშო, უნდა გავუგო მას და გარდავიხაზო“. აი, ეს მარტივი პასუხია, ჩემი აზრით, თეატრალური ხელოვნების არსი და მისი ჰუმანურობის თავიდათავი: არავითარი ქალი და კაცი, გარდასახვა და ადამიანურობა უპირველეს ყოვლისა! ბ-ნ სენჯაქუმ, ალბათ, მგელიც რომ ითამაშოს, მასაც მოუძებნის რაღაც ადამიანურ საფუძველს, ჰუმანისტური განწყობით გარდასახება მგლად.

საკუთარი მოთხოვნით საქართველოში ჩამოსული კაბუჯის თეატრი დიდი მოვლენაა. საქმე მარტო ის კი არ ვახლავთ, რომ ეს ფაქტი ერთგვარად ქართველი ხალხის მაღალი კულტურული დონის, კერძოდ, ქართული თეატრისა და მასუბრების აღიარებაა. აქ

მხედველობაში უნდა ვიჭონოთ ის შედეგებიც, რაც ჯერ შეუიარაღებელი თვალით არ ჩანს და რაც მრავალ კეთილ ნაყოფს გამოიღებს ეროვნული ცხოვრების ფართო სფეროში. ცოდვა გამხელილი სჯობს; დამატული და შემფთოვებული მოელოდა კაბუჯის ვასტროლებს თეატრალური საზოგადოება. დრამატულ თეატრს წარმოდგენისათვის დაუთმო უჩვეულოდ დიდი სცენა და დარბაზი ფილარმონიაში, რომელიც ხუთი დღის განმავლობაში უნდა შეეცხო ქრელ მასუბრებს. ქართული დარდმანდული ბუნება, პროვინციალიზმისა და სნობიზმის ნაერთისაგან წარმოშობილი ყოყლოჩინობა, ახალგაზრდობის მიდრეკილება და გატაცება ყოველივე ულტრამოდერნიტით, თვით კაბუჯის არქაული ფორმა, ე. წ. ენის ბარიერი, ყველა ეს მოსაზრება ანგარიშჩასაგდებ გარემოებად მიიჩნდათ გულშემატკივრებს. და რაოდენ სასიხარულოა, რომ „ის მაინც ბრუნავს“, რომ კაბუჯის თეატრის დიდმა ხელოვნებამ შესძრა და გააცხოველა ქართველი მასუბრების გული და გონება, და რაც ყველაზე ღირსშესანიშნავია, ჩვენმა ახალგაზრდობამ ჩვენი ქართული, მრავალჯერ ნაქები შინაგანი დიდი კულტურა გამოავლინა, რომ იგი რეკლამისა და სხვადასხვა სპეკულაციურ-სენსაციური საყენკის გარეშე, ასე უშუალოდ, ჰუმანიტი დამფასებელი, გამოცდილი იქველი-

რის გუმანიო მიენდო თეატრალური კულტურის ბაჯდლო ოქროს, ეს კიდევ ერთი გვარიანი წიკურტია სკეპტიკოსების შუბლზე, რომელთაც ახალგაზრდობის მცირე, მაგრამ ბრახუნა ნაწილი საერთოდ ქართული ახალგაზრდობის სახედ ეჩვენებათ.

იაპონური ხელოვნების განვითარება დაკავშირებულია უწინარესად სინტოიზმისა და ბუდიზმის თანაარსებობასთან ერთი კულტურის ფარგლებში. მართალია, კუნ ძის მოძღვრებამაც თავის უფროს-უმცროსობისა და წინაპართა პატივისცემის მოვალეობით შესამჩნევი კვალი დატოვა იაპონიის ისტორიაში, მაგრამ ბუდიზმის გავრცელებას მეტად ბუნებრივი ხასიათი ჰქონდა. იგი სინტოიზმის — იაპონიის უძველესი რელიგიის — გენეზისს უფრო წააგავს, ვიდრე ახალი რელიგიის დაფუძნებას ძველი რელიგიის უარყოფით, როგორც ეს, მაგალითად, ქრისტიანობასა და სხვა მსოფლიო რელიგიებს სჩვევიათ. იაპონიის სახელმწიფოებრიობისა და კულტურის კლასიკურ ხანად ბუდიზმის სახელმწიფო იდეოლოგიად გადაქცევის „ხეიანური“ პერიოდი (IX—XII საუკ.) ითვლება. ბუდიზმი თავის მონასტრულ-იერარქიული სტრუქტურით ხელს უწყობდა სახელმწიფოს მართვის ცენტრალიზებულ სისტემას და კულტურულ დასეულობათა ჩამოყალიბებას, იაპონური მითოსის განვითარებაში უდიდესი როლი შეასრულა მიგრირებულმა ეთნიკურმა ნაკადმა: ჩინელებმა, ინდონეზიელებმა, კორეელებმა, შორეულ აღმოსავლეთის ხალხებმა, მაგრამ როგორც ეს მეცნიერების უმრავლესობას მიაჩნია, საკუთრივ იაპონური განსაკუთრებულობა არის ბუნებასთან შემრიგებლური დამოკიდებულება, მისი ჰარმონიული აღქმა, რაც გამოიხატა დიდი კატასტროფების უარყოფელ მითოლოგიაში. ანიმისტური ტრადიციაა სინტოიზმის „კამი“ — ყველაფრის გაღმერთება, რაც კი შეიძლება იყოს ან უჩვეულო, ან ძლიერი, ან ღამაზი; მაგალითად, ქარაფოჯანი კლდე, ხე, თუ სწრაფი ნაკადი; სიტყვა სინტო ღმერთების გზას ნიშნავს. სინტოს ათას ოთხასამდე ღმერთი ზოომორფული და ანტროპომორფული წარმოშობისაა. მწერიც კი შეიძლება თავვანისცემის ობიექტი იყოს. ასეთი მსოფლ-



თეატრ „ნო“-ს ნიღაბი

შეგრძნება ენმიანება ბუდიზმის საკულტო სისტემაში შესული ხეების, წყაროების, მთების, ბორცვების თავვანისცემის რიტუალებს. სინტოიზმმა შეინარჩუნა ბუდიზმის საყოველთაობაში თავისი ავტონომია. ადგილობრივი ღმერთები კი არ ისპობოდნენ, არამედ განაგრძობდნენ ბუნების ძალებზე ბატონობას, როცა ბუდიზმი დაებატრონა საზოგადოებრივ და ზნეობრივ პრობლემებს. სინტოიზმისა და ბუდიზმის შემრიგებლური მსოფლმხედველური უმთავრესი წარმოდგენა იყო ბუდისტური სწავლება „კარმის“ შესახებ და წინაპართა გაღმერთების სინტოისტური ტრადიცია. ბუდიზმი და სინტოიზმი ისე ავსებდნენ ერთმანეთს, რომ ზშირად საქიროდ ითვლებოდა საერთო ტაძრების აშენება (ძინგულის ტაძარი VII საუკ.). სინტოისტურ დღესასწაულზე, რომელიც ჩვენს ხილთაქებისა და ფერიცვალების დღესასწაულს წააგავს, ხილის პირველი გასინჯვის ცერემონიალში ბუდისტური ბერებიც იღებდნენ მონაწილეობას. მარტივად რომ ვთქვათ, ბუდიზმმა და სინტოიზმმა გაიყვეს გვლენის სფეროები — პირველი ცას წაეპოტინა, მეორემ კი დედამიწა ჩახსუტა გულში.

როგორც საერთოდ ყველა ხალხის თეატრალური ხელოვნების საწყისები, ასევე იაპონური თეატრისაც დაკავშირებულია ხალხურ



ნაკამურა ტომიძეო მუსასიბო ბენკეის როლი. „კანჩიტიო“

დღესასწაულებთან, მისტერიებთან, სარიტუალო ქმედებასთან, მიწათმოქმედების კულტთან, მაგრამ საგანგებოდ აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ზოგიერთ მეცნიერს (ს. იენავა) თვით დღესასწაულები მიაჩნია იაპონურ ეროვნულ რელიგიად!

კაბუკის თეატრზე მსჯელობისას, როცა ლაპარაკია მისი სპეციფიკურობისა და დამახასიათებლობის შესახებ, არ შეიძლება არ მოიხსენიონ იაპონიის უძველესი თეატრი ნო, ვინაიდან ამ თეატრის პოეტკამ განსაზღვრა და, ასე ვთქვათ, დააკანონა ის თეატრალური სისტემა, რომელმაც საუკუნეების განმავლობაში მისცა საშუალება იაპონელ ხალხს, სახელდობრ, იაპონელ მსახიობს, გამოევიდნა თავისი მხატვრული სამყარო და დაემკვიდრებინა თვითმყოფადი საშემსრულებლო ტრადიცია.

თეატრ ნოს დაარსებას XIV საუკ. კანამის და მის შვილს მსახიობს, დრამატურგს, თეატრის თეორეტიკოსს ძემამის მიაწერენ. ნოს ესთეტიკის პრინციპები ძენ-ბუდოიზმის ძლიერი ზეგავლენით შეიქმნა. კერძოდ, იმ შეხედულებათა კვალობაზე, რომ ჭეშმარიტება არ შეიძლება გადაცემული იქნეს არც სიტყვით, არც წერილობით, რადგანაც იგი დაფარულია ადამიანის სულის სიდრემებში და

ეს მხოლოდ ადამიანის შინაგანი მზერით, განკერტითა და დაუნჯებით (ძენ) შეიძლება იქნეს აღქმული. აქედან იღებს სათავეს ძემამის მიერ შემოტანილი ესთეტიკური დებულება „ზემოქმედების ფარული ხერხის“ შესახებ, „დამალული სილამაზის“ წარმოჩენის იდეა¹. ეს გამოიხატება ორი იდეის შერწყმაში. მონომანე, მიმსგავსებაში, ე. ი. ბაძეაში და იუგენ არსის, დაფარული სილამაზის გამოვლენაში.

რა ყოველდღიურობასაც არ უნდა ასახედეს თეატრი, იგი არ უნდა იყოს ყოფილი, მან ყველაფერში უნდა მიაგნოს ფარულ სილამაზეს, სულიერ განცდებს და გამოავლინოს იგი პლასტიკისა და რიტმის საშუალებით განსხეულებულ სანახაობრივ და მუსიკალურ სახეებში. დანარჩენი მინდობილი აქვს მაყურებლის წარმოსახვას, რომელიც ეყრდნობა პლასტიკის სიმბოლოკას, რამეთუ იგი ისტორიული შემეკვიდრებით მისტერიიდან მოდის; სინტონისტური მისტერიების სიმბოლოები დროთა განმავლობაში თეატრალურ ხერხებად გადაიქცნენ, რადგან მითოსი რიტუალით გადმოიცემოდა. ნოს უპირველეს წარმოდგენად სპეციალისტები მიიჩნევენ „ოკინას“ (მოხუცი). ამ წარმოდგენაში სამი სიმბოლური ხატია: ცა — ოკანა თეთრი ნიღბით, მთა — სამბასო შავი ნიღბით და უნიღბო პერსონაჟი სენძაი-ადამიანი. სამი ხატი, ქვეყნიერების სამი საწყისი, — მათი ჰარმონიულობა, აი, იაპონური თეატრის სულიერი აღქურვილობა. იაპონური თეატრის პრაქტიკამ, მისმა თეატრალურმა მრწამსმა უდიდესი გავლენა მოახდინა მსოფლიო თეატრზე. ეს. შეიერპოლდმა, როდესაც ნატურალისტური თეატრს, სადაც ფსიქოლოგიზმი წამყვან გამოხატულებად საშუალებად ითვლებოდა, ბრძოლა გამოუცხადა, იაპონური თეატრის პირობითობასა და გროტესკს მიაქცია ყურადღება. თუ კ. სტანისლავსკისათვის გროტესკი ფორმის უიკიდურესი გამძაფრებით შინაარსის გადმოცემის ყველაზე ამომწურავი საშუალებაა, შეიერპოლდისათვის გროტესკი ფორმისა და შინაარსის ბრძოლაზე დაყრდნობილი დეკორატიულობაა, რომელიც ფსიქოლოგიზმსაც თავის ამოცანებს უმორჩილებს. კაბუკის

¹ ამ პრობლემას ჰერმენევტიკის სახელით შეისწავლის დასავლეთში ფილოსოფია, ლიტერატურათმცოდნეობა, ესთეტიკა. ჩვენში კი უკვე თეატრმცოდნეობაც.

五白帯之内
嵐山姥
 10月4日 10時 三越ロイヤルシアター
 10月12日 16時 大阪三越劇場



近松座 第二回公演

味十八番
 嵐山姥の舞

扇雀鮫

სენჯაკუ ნაკამურა, ჩიკამაცუს
 „კომიძი იამამბა“

მენავის სიმღერა. ეს ჩვეულებრივი ამბავია იაპონურ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. იაპონური პოეზიის პირველი წერილობითი ძეგლი (VIII საუკ.) ანთოლოგია „მანიოსიუ“ საესეა ვაბოეტურებული ყოფითობით, ან ცნობილი „მონოგატარები“ — გარეგნულად მხოლოდ სინამდვილის ჩანაწერებია, ფაქტობრივად კი—ჭეშმარიტი პოეზია. ამის საფუძ-

ველი ძენ-ბუდისმის ნატიფ ესთეტიკასა და ლამაზობის ყოფითი პრიმიტივიზმის მსხვერპლად მხედველობაში მარხია. ამ გონითი სინთეზის გამოვლენა, თუ გნებავთ, ხალხური გმირი ბენკეი და საკეს დაღვეის რიტუალური ქმედება; ეს ზომ „მუსუბიე“ არის (ღმერთთან შეერთება), ბრინჯის რიტუალური ჭამა ზომ ითვლებოდა ბრინჯის ღმერთთან შეერთებად? ამავე დროს მსახიობ ნაკამურა ტომიძიურის მიერ ბრწყინვალედ შესრულებული ეს გროტესკული ეპიზოდი ჩვენ ზღაპრულ ბელტიყლაპიას — (ყლაპი ეჭნა ყლუპი არ დამჩებავთ), ან „გარგანტუას და პანტაგრუელს“ მოგვაგონებს, რაბლენური კომიზმით და ხალხური იუმორით აღსავსე სცენაა. დარბაისლურია ტომიძიურის გასაოცარი ცეკვა; ნელი, დინჯი მოძრაობებით, ხაზგასმული ფეხის ბაკუნით, ადგილზე ტრიალით, მარაოს ქნევით. მარაო კაბუკის თეატრის სიმბოლოების გამოსახვის უნივერსალური საშუალებაა, იგი იაპონელი აქტიორის ატრიბუტია: გავიხსენოთ უტაემონის დედა „სუმო-დაგავაში“, მისი მთრთოლვარე ხელები, ან იგივე ბენკეი მოღერებული მშვილდ-ისრიო.

ავანგარდისტული თეატრის წყალობით, რომელიც „სიახლის“ ფეტიშიზმბას ახდენს, დღეს „ტრადიცია“, „ტრადიციული“, რაღაც სალანძღვ ცნებად გადაიქცა, როცა არაერთარი დაოსტატება არ შეიძლება ტრადიციის გამოყენების გარეშე. იაპონურ თეატრში ორასი წლის წინათ თუ მსახიობი იგივე ბენ-



უტაემონ ნაკამურა VI ო-სანის როლში. ჩიკამაცუს „შეყვარებულთა თვითმკვლელობა“ ციურ ბადეთა კუნძულზე“

თეატრი იქნეს

ღრეპეზუტს

რ. ინანიშვილის „ალაღე“
თელავის თეატრში

გივი მალულარია

ლიტერატურული პირველწყარო, რის საფუძველზეც იქმნება სპექტაკლი, მაშინ აღლევებს მყურებელს, როცა მწერალს თანამედროვე ცხოვრების ისეთი მოვლენები და მწვევე, მტკივნეული საკითხები გამოაქვს სამსჯავროზე, ერთი შეხედვით რომ არ ჩანს, მაგრამ სწორედ ისინი განსაზღვრვენ სინამდვილეს და რაც უფრო გამოცდილია მწერალი, მით უფრო ნათლად, გასაგებად, განზოგადებულად წარმოაჩენს ადამიანთა ყოფისა და ქმედების როგორც კომიკურ, ასევე დრამატულ მხარეებს. მწერალი რომ არა, შეიძლება ცხოვრების ეს სასაცილო და სამწუხარო მოვლენები ვერც კი დაინახოს მყურებელმა ისე გამოკვეთილად, იმ სიუსუსტითა და უშუალობით, როგორც სინამდვილეში არიან და გავლენას ახდენენ ადამიანის შეგნებასა და ზნეობაზე. მთავარია ძირეულის ზედპირულისაგან გამორჩევა, მოვლენის არსში ჩაწედლომა და როცა მწერალი ამას ახერხებს, იგი უკვე სიტყვის ისტატია. ამაში კიდევ

კეის გარკვეულ ეპიზოდს, ვთქვათ, ასე და ასე ასრულებდა, თანამედროვე მსახიობის ახალი მიზანსცენაც იგივე საფუძველს ემყარება. ჩვენშიც ხომ იყო ერთ დროს ასეთი ტენდენცია? მაგალითად, კ. მარჯანიშვილი — უ. ჩხეიძის ცნობილი მიზანსცენა: გულწასულ ოტელოს ქორივით თავს წამომდგარი იავო ხომ ასევე შევიდა რუსთაველის თეატრის დადგმაში, საოპერო თეატრის ბალეტში და განა ეს კლასიკურობის აღიარება არ იყო, დაოსტატების საშუალებას არ იძლეოდა, შემოქმედებით შეეჯიბრს არ წარმოქმნიდა, ტრადიციის გავრძელებაზე არ მეტყველებდა?!.. და მერე ჩვენ გვიკვირს, საიდან გაჩნდა თანამედროვე თეატრში მსახიობის პრობლემა?! მოვიგონოთ თუნდაც ქართული კომედიის ნიღბების ჩამოყალიბების პროცესი. მაჭანკალი — ხანუმა, კუტრი კნიაზი ფანტიშვილი, მოქალაქე ვაჭარი — ცინტო და ამ როლების შესრულების ტრადიცია და მისი განვითარება: ნატო ვაბუნია — ელისაბედ ჩერქეზიშვილი — სალომე ყანჩელი; კოტე ყიფიანი — პეტრე ამირანაშვილი — ეროსი მანჯგალაძე — ვასო აბაშიძე — ნიკო გოციურიძე — გიორგი შავგულიძე — რამაზ ჩხიკვაძე და სხვ.

გვირულ კომედიაში „კანკინტო“ — მესაზღვრეთა და ცრუ ბერების შერკინების სცენის გადაწყვეტას როცა ვუყურებდი, გამახსენდა „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლ „კორიოლანოსში“ ბრძოლის მხატვრული სახე, უგანდის თეატრ „თეატრ ლიმიტიდის“ გასტროლები მოსკოვში (1973), ევროპაში განათლება მიღებული აფრიკელი რეჟისორ რობერტ სერუმავას სპექტაკლი „რენგა მოი“ და საესებით გასაგები ვახდა, თუ რატომ მიიჩნია ანტონენ არტომ 1937 წელს პარიზის გამოფენაზე ჩამოტანილი ბალის კუნძულის მისტერიალური დრამა უნივერსალურ დრამად და ჭეშმარიტ თეატრად რატომ თვლიდა აღმოსავლურ თეატრს.

კაბუკის თეატრი არ აპირებს ბუნების გამეორებას, რამეთუ იცის, რომ ვერც შესძლებს ამას, იგი ბუნებაში ადამიანურობის ამოცნობას, ადამიანურობის არსის წარმოჩენას ესწრაფება და ეს ადამიანურობა გაღმერთებულია.

ერთხელ დავგარწმუნა რეზო ინანოშვილის პიესამ „ალალე“, რომელიც მან სპეციალურად დაწერა თელავის თეატრისათვის.

სპექტაკლი დადგა ალექსანდრე ქანთარიაშვილმა. მის წინაშე რამდენიმე რთული ამოცანა იდგა. უპირველეს ყოვლისა, მას რეალურადაც უნდა წარმოედგინა კახეთის ერთ-ერთი სოფლის ყოფა, ზნე-ჩვეულებები, პერსონაჟთა ხასიათები და ამავე დროს შეენარჩუნებინა ის პოეტური განწყობა და ადამიანებისადმი გულთბილი, შემწყნარებლური დამოკიდებულება, პიესას რომ თავიდან ბოლომდე გასდევს. როგორც ცნობილია, ძნელი შესათავსებელია ჰემზარიტად ადამიანური ღირსებები, პატიოსნება და გულწრფელობა ირგვლივ გამეფებულ მხვეპელობასა, გამომძალველობასა, უპასუხისმგებლობასა და უკანონობასთან. ასეთ ვითარებაში მწვავე კონფლიქტი გარდუვალია და მან შეიძლება ისეთი ფორმები მიიღოს, რომ ღირსში და პოეტური შემწყნარებლობა ზედმეტი აღმოჩნდეს. და აი, ეს რომ არ მომხდარიყო, რეჟისორის თვალყური უნდა ედევნებინა თითოეული ეპიზოდის სიზუსტისათვის, ისე წარმართა მოქმედება, რომ არც ერთი მხატვრულად მნიშვნელოვანი დეტალი არ გამოჩენილიყო მხედველობიდან. რეჟისორის კორექტივებმა პიესა უფრო სცენური, უფრო სანახაობრივი გახადა და ამით სპექტაკლმა ბევრი მოიგო. სირთულეს ისიც ქმნიდა, რომ ფინალამდე პიესა იუმორით, ხუმრობებით, მოსწრებულ სიტყვაპასუხითაა სავსე, ჩვენს წინ თამაშდება ნამდვილი კომედია, რაც ქმნის კიდევ შესაბამის განწყობილებას, აცოცხლებს, ახალისებს დარბაზს, ფინალი კი დრამატული და დამორგუნველია. ეს უეცარი გადასვლა მხიარულობიდან მწუხარებაში მოთხოვდა გამომსახვე-

ლი საშუალებების ერთბაშად შეცვლას, ლოგიკურ დამაჯერებლობას, ეფექტური თეატრალური ხერხის მიგნებას. რეჟისორი გრძნობდა ამ სირთულეს, ეტყობა ბევრი იფიქრა და ბოლოს მან მაინც შეძლო ამ უეცარი გადასვლის ლოკალიზირებაც და საკმაოდ ეფექტური თეატრალური ხერხით გამოხატავს. უეცრად აბრღვევილდება ავტომანქანის სიხლისფრად წითელი ფარები, ისმის სირენის გამყვიანი წივილი და ყველაფერი ერთ წუთში მთავრდება.

როცა სპექტაკლს უყურებ, ისე ცხადად გრძნობ რეჟისორის ხელწერას, რომ ნაცნობი აქცენტები უკვე თავიდანვე იქცევენ ყურადღებას, მაგრამ ისინი მექანიკურად კი არ მეორდებიან, არამედ იმ უღერადობას იძენენ, მოქმედების განვითარება რომ თხოულობს. საერთოდ, კომპოზიციურად სპექტაკლი ლაკონიური, დინამიური და თავიდან ბოლომდე შეკრულია. ყოველი სცენა, ყოველი ეპიზოდი დამუშავებულია გააზრებულად, გულმოდგინედ. მთელი ლიტერატურული მასალა ისეა განაწილებული, რომ არსად არ ქმნის ზედმეტ პაუზებს და ემსახურება პიესის ძირითადი აზრის გამოხატვას, იმ ხასიათების გამოძერწვას, სპექტაკლს რომ კოლორიტს უქმნის. არსად არ იგრძნობა ხელოვნურობა, სპექტაკლის ნაძალადევად გართულება, პირიქით, მისი ყველაზე დიდი ღირსება სწორედ სისადავეა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ როგორც რეჟისორი, ასევე მთელი შემოქმედებითი კოლექტივი სერიოზულად, დიდი პასუხისმგებლობით შეუდგნენ სპექტაკლზე მუშაობას და სასურველ შედეგსაც მიაღწიეს, მაყურებლის დიდი მოწონება დაიმსახურეს.

შეიძლება ითქვას, რომ თელავში იქმნება ახალი თეატრი. ამ



სცენა სპექტაკლიდან

სიახლის საფუძველია ის მწვავე პრობლემები, ის ცვლილებები რაც ბოლო ათეულ წლებში განიცადა კახეთისა და საერთოდ მთელი საქართველოს მოსახლეობამ. ამ ცვლილებებმა ბევრი ისეთი უარყოფითი, არაჯანსაღი ფორმები გამოიწვია ცხოვრებაში, რომ მათი არდანახვა არაფრით აღარ შეიძლება, მით უმეტეს თეატრისათვის, რომელიც მოწოდებულია ხალხს სიმაართლე უთხრას და შინაგანად გაამხნევოს. თეატრის შემოქმედებითა კოლექტივმა კარგა ხანია იგრძნო, რომ დღეს თეატრს სხვაგვარად არსებობა აღარ შეუძლია, იგი უნდა იყოს ხალხთან, გაიზიაროს მისი ჭირი და ღვინი, ამხილოს უკეთურები და პატივი სცეს მშრომელ და ღირსეულ ადამიანებს. რაც უფრო მეტად გამოეხმაურება თეატრი ხალხის ნაფიქრალს და ნავრძნობს, რაც უფრო მეტად დააკმაყოფილებს მის სულიერ მოთხოვნილებას, მით უფრო მეტ მაყურებელს მოიზიდავს, მით უფრო დაფასებული და აღიარებული იქნება. ეს კი დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს, როგორც რეჟისორს, ასევე მთელ დასს, მაგრამ იმისათვის, რომ დასახული მიზანი თეატრმა ცხოვრებაში განახორციელოს, დროის შესაბამისი დრამატურგია სჭირდება.

ამ ბოლო დროს თეატრისათვის ასეთი დრამატურგია აღმოჩნდა

რეზო ინანიშვილი. ამ მწერლით იმიტომ დაინტერესდა თეატრი, რომ მის ნაწარმოებებში ვერაფერი ვერ ჩრდილავს ხალხურობას და თანამედროვე თემატიკას, იგი აღწერს იმას, რაც კარგად იცის და რის თქმასაც საკუთარი სიმაართლის გრძნობა კარნახობს. აი, მწერლის ეს თვისება მოეწონა თელავის თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს და ამავე დროს ისიც იგრძნო, რომ შესწევს იმის ძალა და უნარი, რომ ასეთ ნაწარმოებებს ხორცი შესახს, დამაჯერებლად, ნათელი შტრიხებით წარმოგვიდგინოს ის გმირები, რომელთა ყოფა-ცხოვრებას კარგად იცნობენ, იციან მათი ენა, გუნება-განწყობილება, ზნე-ჩვეულებები. ყველაფერი, რაც პიესაში ხდება, მათთვის ახლობელი, საინტერესოა და ამიტომ ხალხისთვის ბუნებრივად, მონდომებით თამაშობენ. მათ აქ არ სჭირდებათ რაიმე შორეულისა და მისახვედრის წარმოდგენა, ხელოვნებაში ხელოვნურობის შეტანა. თეატრმა კარგად მოიარგო მწერლის სტილიც და მისი ინდივიდუალური ხელწერაც. საქართველოს სხვა კუთხეში რეზო ინანიშვილის სცენურ ნაწარმოებს სხვა ყლერადობა, სხვა განზომილება ექნება, ვიდრე თელავის თეატრში აქვს და რეჟისორის დამსახურებაც სწორედ ისაა, რომ მან დროზე იგრძნო ეს და თეატრის ასაღორძინებლად გამოიყენა.

რ. ინანიშვილის პიესის სწორად გაგებას და მის საფუძველზე სპექტაკლის შექმნას კიდევ ერთი სირთულე ახლდა თან. პიესაში ცოტაა ისეთი პერსონაჟი, რაიმე მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი უცნაურობა არ სჭირდეს, ანუ როგორც ავტორი ამას უწოდებს — „სიციტე“. სწორედ ეს უცნაურობა, ეს სიციტე ანსხვავებს მოქმედ გმირებს ერთმანეთისაგან მკვეთრად და ქმნის სასაცილო ან სამწუხარო სიტუაციებს, გავლენას ახდენს პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულებაზე, ქცევაზე, ცხოვრების წესზე. რეჟისორი ვალდებული იყო ვეთვალისწინებინა თითოეული გმირის სიციტე, ადგილი მიეჩინა მისთვის სპექტაკლში, თანაც ისე, რომ ამ უცნაურობების გათამაშება მომგებინა ყოფილიყო. რეჟისორი აქაც თავის სიმალეზე აღმოჩნდა და ყველა გმირს დაუტოვა ის სიციტე, რითაც პიესის ავტორმა ისინი დააჯილდოვა.

სცენა გაფორმებულია სადად, ძუნწი მაინიშნებებით, თანაც ისე, რომ მოქმედების განვითარების პროცესში სცენური სივრცე თითქმის არავითარ ცვლილებას არ განიცდის (მხატვარი თამაზ როსტომიშვილი). ეს არის კახელი გლეხის ტიპიური ეზო, უფრო განზოგადებული, ვიდრე კონკრეტული. შუა ეზოში წყალი გამოყვანილი, ონკანთან ქილებსა და ბოცებს რეცხავენ, იქვეა ცეცხლზე შედგმული დიდი ქვებები, რომლებშიც, „პავიდლოსა“ თუ ჯემს ხარშავენ. სცენის უკანა პლანზე მოჩანს სიმბოლური აივანი, წინა პლანზე კი ავტომანქანის გაცვეთილი საბურავები ყრია, რაც ალბათ იმაზე მიგვაჩვენებს, რომ სოფელში თითქმის ყველა მოსახლეს ჰყავს საკუთარი ავტომანქანა. სცენაზე ვხედავთ აგრეთვე ისეთ ქალაქგადაკრულ გრძელ სკამებს, ქალებში რომ იციან ქალაქიდან და

სოფლიდანც. მათმა თავიდანვე სცენაზე გამოტანამ ალბათ ის უნდა გვაფიქრებინოს, რომ სადაც სიცოცხლეა, იქვეა სიკვდილიც. ერთადერთი, რის დანიშნულებასაც მაყურებელი თავიდან ვერ ხვდება, ეს არის სცენის მარცხენა კუთხეში აღმართული ხარაჩოები, მაგრამ მალე ირყევა, რომ ხარაჩოები აღმართა ახალგაზრდა თვითნასწავლმა მოქანდაკემ და მალე იმიტომ აზიდა, რომ არ უნდა მის საქმეში ყველამ ჩაპყოს ცხვირი. სცენა სივრცობრივად შეზღუდული არაა და თავისუფლად მოქმედების შესაძლებლობას იძლევა.

სპექტაკლის ემოციურ ზეგავლენას აძლიერებს ქართული სიმღერები, უმეტესად კახური (კომპოზიტორი გომარ სიხარულიძე). თითქმის ყველა სიმღერის მელოდია ნატიფია და შერჩეულია იმისდა მიხედვით, თუ რა ხდება სცენაზე, როგორ ვითარდება მოქმედება. ცალკეულ სიმღერას თვით მსახიობები მღერიან ძალზე შეხმატებულბულად. მხოლოდ ესაა, რომ მუსიკა, სიმღერები მეტისმეტად ხმამალაა ჩართული და მელოდიურ სიმღერებს სიმჭახეს სძენს. ცეკვებიც ზომიერად, ყოველგვარი ექსცენტრიულობის გარეშეა დადგმული (ქორეოგრაფი ბექარ მონავარდინაშვილი) და აგებულია ისე, რომ დაგვანახოს ქართველი, ამ შემთხვევაში კახელი გლეხის ხასიათი და მიმოხერა.

სპექტაკლში საკმაოდ ბევრი მოქმედი პირია, მაგრამ მისი მიზანი მაინც მთავარი გმირის ცხოვრებისა და ხასიათის გახსნაა. იგია სპექტაკლის სულის ჩამდგელი, მისი ძირითადი აზრის გამოხმატველი. ეს გახლავთ მშრომელი, პათიოსანი, გულკეთილი გლეხი ალალე, რომელიც არა მარტო ფიზიკურადაა ძლიერი, არამედ ყველაფერს ხედავს, რაც მის ირგვლივ ხდება, ხედავს როგორ



ალალე — ვ. იანტბელიძე

მრუდდება, მახინჯდება ცხოვრება, როგორ კარგავს სოფელი თავის ნამდვილ სახეს, როგორ იყიდება სიმართლე და სიმართლი, მაგრამ ჯაერს გულში იცლავს და ცდილობს ხუმრობითა და ბოროტების მიუღებლობით გაახალისოს მძიმე, მოსაწყენი, ეჭვითა და უნდობლობით შეპყრობილი ცხოვრება, საკუთარი თავისთვისაც და მახლობელთათვისაც ასატანი გახადოს. იგი უკვე სიჭარბეში შესული კაცია, ჰყავს შვილები, შვილიშვილი, ეკონომიურად არ უჭირს, ავტომანქანის გაცვეთილი საბურავები მის ეზოშიც ყრია, მაგრამ მისთვის ადამიანის ზნობრივ სახეს, მის კაცურ თვისებებს, სიმართლეს უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ზერეულე, მოჩვენებით უზრუნველყოფილ ცხოვრებას. ალალე თავის თავსაც სთხოვს და სხვებისგანაც მოითხოვს, თვალი გაუსწორონ სიმართლეს, ნუ გაგულგრილდებიან და ვაგეგოისტდებიან. მისთვის აუცილებელია, რომ ცხოვრებას აზრი ჰქონდეს, ადამიანი მაგრად იდგეს ორივე ფეხზე, არ მოდუნდეს, არ დაკარგოს პატიოსნება და ღირსება, არ გადაიქცეს მცონარე პირუტყვად ან მხვეჭელ, ქონების დამგროველ წურბელად. ამიტომია, რომ არც თვითონ

ისვენებს და არც სხვებს ისვენებს. სათქმელს პირში ეუბნებალენს, ვინც ან შექების სიკეთეს ან გაკილის. დიდად აღშფოთებს ის, რომ სოფლის ახალგაზრდობა, ისინი, ვის ანაბარადც მიწა რჩება, შრომას გაურბიან, მთელ დღეს უქმად ატარებენ, თავი იმით მოაქვთ, რომ სიგარეტს უთავბოლოდ აბოლებენ და მაგნიტოფონს უსმენენ. გარეგნულად და ქცევით ალალე მართლაც ალალი კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ სინამდვილეში ეს არის რთული პიროვნება, რომელსაც ვარდა მახვილი გონებისა და თვალისა, პოეტური სულიც, ანუ ის „სიციტე“ გააჩნია, რაც მას ყველასაგან ანსხვავებს და მის ირგვლივ ისეთ განწყობილებას და ატმოსფეროს ქმნის, რის გარეშეც სოფლის ცხოვრება კიდევ უფრო დაყრუბული და მოსაწყენი იქნებოდა.

აი, ასეთი გმირის როლს თამაშობს მსახიობი ვ. იანტბელიძე ლაღად და ხალისით. ამის საშუალებას კი მას გარეგნული ფაქტურაც აძლევს და მშრომელი, პატიოსანი კახელი გლეხის ხასიათის ცოდნაც. ამაში გვარწმუნებს მისი ხმა, პლასტიკა, მეზობლებთან ურთიერთობა და ამათუ იმ მოვლენის მიმართ რეაქცია. მსახიობი თავის გარემოში, თავის სტიქიაშია, თამაშობს ისეთ გმირს, რომელიც მისთვის არა მარტო ნაცნობი და მახლობელია, არამედ მისი შეხედულებების, მისი სიკეთის, მისი პოეტური ბუნების მოზიარეც და ეს ურთიერთშეხება დამაჯერებლად ქმნის იმ კაცის სახეს, ვის მხარეზეც მაყურებლის გულისყური და სიმპათიაა. მან სიმღერაც იცის, ცეკვაც და ისეთი ხუმრობაც, მის მეტი რომ ვერავენ მოიგონებს. სწორედ ერთ-ერთი ასეთი ხუმრობა გახდა მისი დაღუპვის საბაზი. ალალე ხუმრობით, ყოველგვარი ფარული აზრისა და ანგა-

რებიანი ზრახვის გარეშე დააქორწინებს საკუთარ შვილიშვილს, პირველი კლასის მოსწავლე ტრისტანს, რომელიც მხოლოდ ექვსი წლისაა, მეზობლის მისი კბილა ფოგონაზე, აბრამ ჯოხარძის შვილიშვილზე — იზოლდაზე. ეს რომ მართლაც უწყინარი ხუმრობაა, ამაზე თვით ბავშვების სახელები მიგვეთითებს. იშლება სუფრა, სადაც ლენოს ჩაის ჭიქებში ასხამენ, პატარა კოვზით ურევენ და მართლაც ჩაისავით სვამენ. მაგრამ ის რა სუფრაა, ქართველმა კაცმა რომ სადღეგრძელოები არ თქვას და არ იმღეროს და სადღეგრძელოებსაც ამბობენ ვრცლად და შენმატკბილებულადაც მღერიან. ამ ხუმრობაში ახლო-მახლო მეზობლებიც ღებულობენ მონაწილეობას. მხოლოდ იზოლდას დედა ვამწყობალი, იზოლდას მოტაცებებს და დაქორწინებას იგი გააზვიადებს, სკოლის დირექტორამდე მიიტანს, დირექტორი საბჭოს თავმჯდომარემდე, საბჭოს თავმჯდომარე მილიციის რწმუნებულამდე და ამოქმედდება ბიუროკრატიული მანქანა, ალაღეს ბრალს სდებენ ამორალურობაში, საბჭოთა კანონის დარღვევაში და ალაღე დარწმუნებულია, რომ ამას აკეთებენ იმისათვის, რომ ფული დასტყუონ. საქმე რომ არ შეადგინონ და სასამართლოს არ გადასცენ, ამისთვის ქრთამია საჭირო. ჯერ გავიხსენებო, შემდეგ კი გაცოფებული ალაღე ბრალმდებლებს აქეთ-იქით მოისვრის, საბჭოს შენობიდან გავარდება და თავგზა არეული „ბაზარნიკის“ შვილის სწრაფად მომავალ მანქანას ჩაუვარდება ქვეშ. ასე უაზროდ, ასე დანაშაულებრივად მოულო ბოლო მეშინაურ მორალს ჩამლაუჭებულმა ბიუროკრატულმა აპარატმა კაცს, რომელიც სოფელს ბევრად უფრო სჭირდებოდა, ვიდრე ყველა ასინი ერთად აღებულნი ვისთვისაც არსებობს მხოლოდ კანონი, ამ კა-

ნონის საკუთარი ინტერესებისათვის გამოყენება და არა ცოცხალი, საჭირო, შინაგანად თავისუფალი ადამიანი. ისინი გრძნობენ. რომ ალაღე ხალხის გვერდით დგას, მის ღირსებას, მის ინტერესებს იცავს, ეს კი ეწინააღმდეგება ზევიდან მართვის, ერთობიროვნული მბრძანებლობის პრინციპს და ამიტომ ადვილად იმეტებენ, წირავენ ისე, რომ საქმის არსში ჩახედვა არც კი სურთ. როცა ამ სცენას უყურებ, გრძნობ, როგორ შეძრწოვდა ალაღე, როგორ უღელს შიგნით ყველაფერი, როგორ უჭირს იმის დაჯერება, რაც მის თავს ხდება და რწმუნდება, რომ მსახიობს შესწევს მასალის შეთვისებისა და მისი მაყურებლამდე მიტანის უნარი. მთელი სპექტაკლის მანძილზე იგი აქტიური, მოქმედი და უშუალოა.

მართალია, სპექტაკლში რითიმე გამორჩეულ გმირ ქალს ვერ ვხვდებით, მაგრამ ისინი სწორედ იმით იქცევენ ყურადღებას, რომ ჩვეულებრივი, ცხოვრებასა და ბეს შეგუებული დედაკაცები არიან. ალაღეს ცოლი დარო (ნ. არავიაშვილი), დედა თანანა (მ. ლოლაშვილი), აბრამ ჯოხარძის ცოლი მანანა (ე. ტუხაშვილი) ოჯახს გადაყოლილი, დაბეჩავებული, თითქმის ოჯახის მონად ქცეული ქალები არიან. თავისთვის მათ აღარაფერი აღარ უნდათ, პირადი ინტერესები არ გააჩნიათ, მომავალი მათთვის იმდენად არსებობს, რამდენადაც არსებობენ შვილები, შვილიშვილები, რომელთაც მთელი ჯანლონე უნდა შეალიონ და მათი კარგად თუ ავად ყოფნით იცხოვრონ. ეს სიმართლე, ფაქტია და სწორედ ისაა გულდასაწყვეტი, რომ ჩვენში ჯერ კიდევ ჭარბად დედაკაცი თავს უკვე ღრმა მოხუცად, ცხოვრებადამთავრებულ ადამიანად თვლის. ამიტომაც, რომ შინაც და გარეთაც მხოლოდ ფა-



აბრამ ჯოხარიძე — ზ. ანთელავა, წეწიკო მამო —
ვ. ფეიქროშვილი

ნელის ხალათები აცვიათ და თავი წაკრული აქვთ. ამ მდგომარეობამდე კი ისინი, რა თქმა უნდა, ჯერ გარემომ, ტრადიციული ცხოვრების წესმა, შემდეგ კი მათივე ოჯახის წევრებმა მიიყვანეს. ცოლი და დედა მათთვის ისაა, ვინც მათ უსიტყვოდ, უპრეტენზიოდ ემსახურება, ვინც იმიტომ არსებობს ამ ქვეყანაზე, რომ მათზე იზრუნოს, მათი ცხოვრებისეული მოთხოვნები დააკმაყოფილოს. იმიტომაც ვერ იცლიან ქალები საკუთარი თავისათვის, რომ მთელი ოჯახის საზრუნავი მათ აწევთ მხრებზე, დილიდან საღამომდე უღელში არიან გაბმული. ირგვლივ არავინაა ისეთი, რომ ხელი შეაშველოს თუნდაც ისეთ მარტვივ საქმეში, როგორც ცეცხლზე შედგმული ქვების მორევაა. აბრამ ჯოხარიძის უკვე დაეაყვებულნი შეილი იმასაც კი დედას ეკითხება ჯაჭღანით, ქმარი საიდან გავუყარო შარვალსო. მსახიობები ისე კარგად იცნობენ იმ ქალების ყოფაცხოვრებას, ვის როლსაც ანსახეირებენ, ისე ესმით მათი მდგომარეობა, ისე თანაუგრძნობენ მათ, რომ არაფრის გაზვიადება, არაფრის უტრირება არ სჭირდებათ. სცენაზე ისინი ზუსტად ისეთები არიან, როგორებიც ახლომახლო სოფლებში უნახავთ — ჩაუცემელ-დაუხურავი, ნაადრევად მოტეხილი, ოჯახის მონად და მოსამსახურედ ქცეული. მათ შო-

რის არის ერთი მთლად გამოყრდნობული, წელში მოკაკული დედაბერი, ალაღეს მამიდა, რომელიც ჭუხომოდ ჩამორჩა ცხოვრებას, მაგრამ ცნობისმოყვარეობა კიდევ შემორჩენია და სულ იმას ცდილობს, ვინმესაგან რაიმე გაიგოს. ამ მიხრწნილი დედაბრის როლს მშვენივრად ასრულებს ახალგაზრდა მსახიობი ნონა ხუმარაშვილი.

მაგრამ სოფლის დედაკაცებს შორის არის ერთი ქალი, წეწიკო-მამო, რომელიც არც შრომით იკლავს თავს და არც ოჯახზე გადაგებული, რადგან გათხოვების იმედი დაუქარავს, თავი სოფლის ქალებზე უფრო გამოსული ჰგონია და ამიტომ უფრო თამამი, უფრო ენაგაკრფილია, უყვარს გართობა, ჭორაობა, მეზობლებს შორის ხეტიალი. მას პირადი ცხოვრება არ გაანჩია, მარტოხელაა, შინაბერა და ამიტომ სხვების ცხოვრებითაა დაინტერესებული, ყველას შესახებ ყველაფერი იცის, ისიც კი, „ბაზარნივის“ ცოლი რამდენ ფულს თხოვს ქმარს იმაში, რომ დაუწვევს. არ აკლდება სოფლის არც ერთ ღონისა და ჭირს. შეიძლება ითქვას, რომ იგი უდარდელად, უზრუნველად ცხოვრობს, მაგრამ მისი ცხოვრება ბევრად უფრო ფუჭი, უაზრო და უმიზნოა, ვიდრე იმ ქალებსა, შრომამ რომ გატეხა. ამიტომაც ედება ღობე-ყორეს, ამიტომაც ვერ ჩერდება სახლში. ადამიანებს შორის იგი ისე მარტო არ გრძობს თავს, როგორც შინ, ჭორაობა და მითქმა-მოთქმა ართობს, დროს აკლევინებს, ამიტომაც მონაწილეობს ჭირსა და ღონში აქტიურად. მსახიობი (ვ. ფეიქროშვილი) უშუალოდ, ძალდაუტანებლად, პლასტიურად ხსნის ამ შინაბერა ქალის სახეს და სპექტაკლში სიცოცხლე და სიხალისე შეაქვს.

ტიპური კახელი გლეხია აბრამ ჯოხარიძე (ზ. ანთელავა) — ჯა-

ნიანი, ღვინისა და სიმღერის მოყვარული, ალალი, საკუთარი თავის გამართობი, ამ ცხოვრების საჭირობოტო საკითხებისადმი პასიურად განწყობილი, მაგრამ ისეთი კაცი, ვისაც ხუმრობაც ესმის და მეზობლობაც იცის. იგი სადღაც თითქოს პრაქტიკული კაციცაა, მაგრამ მისი პრაქტიკულობა რაღაცნაირი უცნაური, ისეთივე ცეტური და ცუდლუტურია, როგორც ალალეს აქტიურობა. ეს კარგად ჩანს მის საუბარში ცოლთან, როცა იმაზე მსჯელობს, თუ მათ შორის ვისი სიკვდილი დაუჭდება ოჯახს უფრო იაფი. ცოლი კი მის დასკვნას, რომ უმჯობესი იქნება ქმარზე ადრე წავიდეს ამ ქვეყნიდან, ისე პასიურად ეთანხმება, თითქმის მისთვის სულერთია, მკვდარი იქნება თუ ცოცხალი. მსახიობი აბრამის ხასიათის ყოველ შტრახს საგანგებოდ უსევამს ხაზს. იგი კახელებს შორის ყველაზე კახელია და მსახიობს მისი სიტლანქე, მოურიდებელი მსჯელობა, რაღაცნაირი გულუბრყვილო ვირეშმაკობა ისე მოაქვს ჩვენამდე, რომ დავგარწმუნოს, მართალია ხეპრეა, მაგრამ ბუნებოთ კეთილი, უწყინარი კაციაო.

სპექტაკლში არის რომანტიკული ამბავიც, მაგრამ მაყურებელი ბოლომდე ვერ ხვდება, როგორი ურთიერთობა აქვთ ქალვავს ერთმანეთთან, უფრო სწორად, ეს ურთიერთობა მკაფიოდ არ იკითხება. მალხაზი, ალალეს უმცროსი ვაჟი, — ის თვითნაწვავლი მოქანდაკეა, მალა, საზვინეზე რომ ძვრება და მთელი დღე აკაკუნებს (გ. ჩოთალიშვილი), შუქია კი ლამაზი, თვალხატულა ქალიშვილი (ნ. კურტანიძე). ისინი რომ ერთმანეთის მიმართ გულგრილად არ არიან განწყობილი, ამაზე მეტყველებს ის დიალოგები, გრძნობითა და ერთმანეთისაკენ ლტოლვით რომაა გამთბარი, მაგრამ ამას იქით საქმე



მალხაზი — გ. ჩოთალიშვილი, შუქია — ნ. კურტანიძე

არ მიდის და ამის მიზეზი ვაჟის პასიურობაა. იგი როგორღაც მოწყვეტილია ცხოვრებას, გამდგარია სოფლისაგან, არაფერი არ აინტერესებს, არავითარ ღონისძიებაში არ ღებულობს მონაწილეობას. ერთადერთი, რაც მას იტაცებს, ქვსთან ჭიდილი, ვაჟაფშაველას ძეგლის გამოქანდაკებაა. აქ იგი მშვიდად, შეუფლად გრძნობს თავს, რადგან საკუთარ სამყაროშია. ძირს ჩამოსული კი უმწეოა და ამ მდგომარეობიდან მას ვერც მამის ტრაგიკულად დაღუპვა გამოიყვანს და ვერც მისი ოჯახის მიერ სასჯელის შესამსუბუქებლად „ბაზარნიკისაგან“ ფულის აღება.

სპექტაკლში არის კიდევ ორი პერსონაჟი, რომელთა ცხოვრებისადმი დამოკიდებულება, ხასიათი, პოზიცია ტიპიურია და განზოგადების საშუალებას იძლევა. ერთია აბრამ ჯოხარძის რძალი ანგელინა (ე. ბიბილაშვილი), მეორე კი სკოლის დირექტორი (გ. მამუჩიშვილი). ანგელინას დამთავრებული აქვს პუშკინის პედაგოგიური ინსტიტუტი. იგი ამით ამაყობს და მისი ამბიცია სასაცილო, მეშინაურია. ეს არის უაღრესად შეზღუდული, უზრდელი, უფუნური დედაკაცი, რომელსაც ჰგონია, რომ თვითონ განათლებულია, სხვები კი ველურები და ხეპრეები. მისი ანჩხლი, უდიერის ხასიათი შინაურებსაც უწამლავს

ცხოვრებას და მეზობლებსაც, დი-
სონანსი შეაქვს სოფლის ავად
თუ კარგად მოწესრიგებულ ცხო-
ვრებაში. იგი იძულებულია იქ
იცხოვროს, სადაც არ უნდა ცხო-
ვრება და ეს კიდევ უფრო აბო-
როტებს. მთელი მისი ბუნება კარ-
გად ჩანს სკოლის დირექტორთან
საუბარში.

სკოლის დირექტორი კი ის კა-
ცია, რომელიც ცხოვრების ყველა
უსიამო შემთხვევაში თავის დაზ-
ღვევას ცდილობს და სხვის ზურგს
ეფარება. მიუხედავად იმისა, რომ
ომგამოვლილია, ინიციატივის გა-
მორჩენისა და თავის თავზე პასუ-
ხისმგებლობის აღებისა ისე ეში-
ნია, როგორც მოწაფის მიერ და-
მოუციდებელი ნაბიჯის გადადგმი-
სა. რაც არ უნდა მოხდეს სო-
ფელში ან მის სკოლაში, იგი
ვერც ერთი საკითხის გადაწყვე-
ტას ვერ ბედავს რაიონის ხელ-
მძღვანელობის დაუკითხავად და
ეს არა მარტო ართულებს რო-
გორც სოფლის, ასევე სკოლის
ცხოვრებას, არამედ ზიანსაც აყე-
ნებს მათ, რადგან ბიუროკრატიზ-
მის ზღარბებში ითრევის. მსახიო-
ბი ოსტატურად ქმნის ამგვარი
უპასუხისმგებლო ბიუროკრატის
ტიპურ სახეს.

სპექტაკლში სოფლის მოსახ-
ლეობის თითქმის ყველა თაობა
წარმოდგენილი, ბევრია ახალ-

გაზრდობაც, ის ახალგაზრდობა,
თავის ადგილი რომ ვერ უტყობს
ვით ცხოვრებაში, უცხოებინო
რომ დახეტილებენ მშობლიურ
სოფელში და უფრო დაბნეულნი,
რადიკალიზაციად შინაგანად გამოცა-
რილებულნი არიან, ვიდრე გაუ-
ცხოვრებულნი. სპექტაკლი მიზნად
არ ისახავს ახალგაზრდების სახის
ბოლომდე გახსნას, ისინი მხო-
ლოდ საილუსტრაციოდ წარმო-
გვიდგენენ თავიანთ გმირებს და
ამით მათაც შეაქვთ თავიანთი
წვლილი სპექტაკლის წარმატება-
ში. აქ შეიძლება ისიც ითქვას,
რომ მიმდინარეობს თელავის თეა-
ტრის გაახალგაზრდების პრო-
ცესი, რაც მისასალმებელია, რად-
გან დღევანდებლობაზე, იმ საწუ-
ხარზე, რაც უკვე ცხოვრებაში
ფეხშემოდგმულ თაობას აწუხებს,
ახალგაზრდებმა უნდა ილაპარა-
კონ, ილაპარაკონ თამამად, უტ-
ყუარად, შეუღამაზებლად.

სპექტაკლი უდავოდ მოიგებადა,
განათება რომ უფრო ეფექტური,
მეტყველი და გამომსახველი
იყოს. სასურველია ისიც, რომ ზო-
გიერთი მსახიობი უკეთ მეტყვე-
ლებდეს, სათქმელი გასაგებად მო-
ჭმონდეს მაყურებელამდე, ზოგი-
ერთი კი სტატისტის როლში კი
არ გრძნობდეს თავს, არამედ წარ-
მოდგენის საერთო ფერხულში
ორგანულად იყოს ჩართული.

სცენა სპექტაკლიდან



თამაზ ჭილაძე

მემატრი პოეზიის ტაძარია. იქ არა მარტო დრამატურგია პოეტი, არამედ მსახიობიც, რეჟისორიც, კომპოზიტორიც, მხატვარიც — ყველა, ვინც კი ამ ტაძრის ქურუმად თვლის თავს. პოეტობა ერთგვარი მთავარი პირობაა ამ სამყაროში შესაღწევად. რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში, პოეზიას ფართო გაგებით ვგულისხმობ. ჩვენ კი, გულწრფელად რომ ვთქვა, დავივიწყეთ ისეთი მნიშვნელოვანი რამ, რასაც პოეზია ჰქვია.

თანამედროვე დრამატურგიაში, უფრო ზუსტად — ზოგიერთ დღევანდელ პიესაში, ძალიან მძაფრადა დაპირისპირებული ერთმანეთს საქმე და ოცნება, ანუ **ყოფა და პოეზია!** „საქმიანი ადამიანები“, „უცხო კაცები“ და მათი დღევანდელი სულიერი მემკვიდრეები (რომლებიც, სხვათაშორის, იმითაც არ იმსახურებენ სიმპათიას, რომ ამ აშკარა ნათესაობას მალავენ), თანდათან აძევენ ჩვენს სცენიდან პოეზიას, რომელიც, რატომღაც, ადამიანის სისუსტედ ანდა ნაკლად ითვლება. სცენა აავსო ეგრეთწოდებული „ყოფითი ლიტერატურის“ მღვრიე ნაკადმა (ამღვრეულობას, ხორკლიანობას, გაურანდაობას ერთგვარ მიღწევადაც კი უთვლიან ზოგიერთ დრამატურგს!). აქვე უნდა ვთქვა, რომ „მაგნიტოფონის სმენა“ სრულებითაც არ ნიშნავს პოეტურ სმენას, ისევე როგორც ფოტოაპარატის თვალი არ შეიძლება მხატვრის თვალად მივიჩნიოთ.

სცენაზე დაშვებულად „ყოფითი პიესები“ — ეოველგვარი მწერლური აქსესუარებიდან ლაცილი, განტვირთული, კრიტიკის აზრით — გამარტივებული, ნამდვილად კი, პირდაპირ რომ ვთქვა — გაღატაკებული!

მარტივად წერა! — აი, ამგვარი პიესების ავტორების დევიზი. ჩეხოვი ერთ-ერთ თავის წერბოში ამბობდა, ყველა მოვლენა „მარტივი ფრაზებით“ უნდა გადმოიციოს. ზოგიერთმა დრამატურგმა დიდი პოეტის ნათქვამიდან მხოლოდ ეს, ანუ ფრაზის ნაგლეჯი, დაიმასოვრა, მაგრამ თვითონ ჩეხოვის მწერლური პრაქტიკა კი დაივიწყა. უფრო

სწორი იქნება, თუ ვიტყვი, რომ მისთვის ჩეხოვის მწერლური პრაქტიკა შეუმჩნეველი, გაუგებარი დარჩა ჩეხოვის ნაწარმოებებს თითქოს უხილავი ფრთები ასხია. „მარტივი ფრაზებითა“ დაწერილი, თუნდაც, ნინა ზარჩინაის მოჩვენების სცენა ტრეპოვის თვითმკვლელობის წინ. დიახ, ეს მოჩვენებაა, ხილვაა და არა ნამდვილად მომხდარი ამბავი... მართლაც, „მარტივია“ ეს სცენა, მაგრამ ამასთანავე, რა პოეტურია, რა იდუმალია, რა ღრმა პერსპექტივა ილანდება შიგ, რა ხილვებითა და წარმოდგენებითაა სასესე!..

ხოლო რაც შეეხება „ყოფით პიესას“, გულახდობლად რომ ვთქვა, საერთოდ არ მესმის, რას ნიშნავს იგი. საიდან უნდა გაჩენილიყო ასეთი ცნება ლიტერატურასა თუ ხელოვნებაში? თუკი ნაწარმოები ნამდვილია, მასში ყოფა უსათუოდ უნდა იყოს, მაგრამ სადღეც მარტო ყოფაა, ის მხატვრული ნაწარმოები არ არის. ვინ იტყვის, ვის მოუბრუნდება ენა, რომ ოსტროვსკის, იბსენის ან დავით კლდიაშვილის პიესებში უფრო ნაკლები ყოფა იყოს, ვიდრე რომელიმე დღევანდელი დრამატურგის ნაწარმოებებში, მაგრამ არაფის არც ოსტროვსკის, არც იბსენის, არც კლდიაშვილის პიესებისათვის „ყოფითი“ არ უწოდებია.

როდესაც თეატრში მორიგ „ყოფით პიესას“ უყურებ, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ადამიანის ოცნებას, სცენაზე შემთხვევით შემოფრენილ პეპელასავით, დასაჭერად დასდევვენ; ბოლოს, ფინალში, ეს აქტიური ძალისხმევა მთელი დასის წარმატებით გვირგვინდება და გაოფლილი, ნარბენი, გახარებული, კმაყოფილი მსახიობები იმ ხელებით, რომლებზედაც ჯერ კიდევ შერჩენიათ ოცნების პეპლის ფრთის მტკერი, მაყურებელს პარტერიდან მოწოდებულ ყვავილებს ართმევენ...

ჩვენმა დრამატურგიამ დაკარგა მედიტაციური ტონი. დაკარგა ის გულითადი მუსიკალური ინტონაცია, რომლითაც ყოველ-



თვის იტაცებდა მყურებლის სმენას და გულს. სცენაზე თანდათანობით, ჯერ თითქოს გაუბედავად, მერე და მერე კი სულ უფრო და უფრო თამამად დამკვიდრდა უხეშობა, ძალადობა. ამ, ბოთლიდან გათავისუფლებული ჭინვივით, უხეშ ძალას დრამატურგად ვერ დაუპირისპირა კერაფერი, გარდა... სისხლის სამართლის კოდექსისა! ასეთი პიესები მილიციის განყოფილებებისა თუ სასამართლოს სხდომების ოქმების დამატებად გადაიქცნენ.

დღეს მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის აღმავლობის პერიოდში ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის არ არსებობს უფრო „გლობალური“ პრობლემები, ვიდრე ძველისძველი, ადამ და ევას დროინდელი პრობლემებია — სიყვარული, სიძულელი, ერთგულება, ღალატი, ანუ ჩვეულებრივი ადამიანური ვნებები. ახალმა პროფესიებმა, რომლებიც დღეს ადამიანთა ცხოვრების წინა პლანზე აღმოჩნდნენ, მაგალითად, ფიზიკოსის, კოსმონავტის, კიბერნეტიკოსის თავისთავად მეტად საინტერესომ, მნიშვნელოვანმა და მიმზიდველმა, გარკვეული თვალსაზრისით, საიდუმლოებებით მოცულმა საქმიანობებმა სრულებითაც ვერ შეცვალეს გამოსახვის ტრადიციული ხერხები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რომელთაც ძირითადად თავიანთი გმირების პროფესიები კი არ აინტერესებთ, არამედ მათი ადამიანურობის ხარისხი და ღონე.

პოეზია, დღეს, ეანვბადივით, გადაუდებელ აუცილებლობად მოგვევლინა. ჩვენც დავიწყეთ დრამატურგიაში პოეზიის ძებნა და, ბუნებრივია, რომ ბოლოს და ბოლოს, კლასიკას მივადექით. კლასიკისაგან ვსწავლობთ სწორედ ადამიანის ბედზე ფიქრს, ანუ ფიქრს არა მხოლოდ დღევანდელ დღეზე, არამედ მომავალზეც. კლასიკის დრო მარადისობაა. პიესა მოგვიტოხრობს ადამიანის ბედის შესახებ. პიესაში ვეძებთ არა მარტო ცხოვრების აღწერას, არამედ — ბედს! ადამიანი არსებობს აწმყო დროში, მაგრამ ცხოვრობს არა მარტო აწმყოთი, არამედ წარსულითაც და მომავლითაც. მომავალზე ოცნების გარეშე არ შეიძლება არსებობდეს თეთი ადამიანიც. იმდენად დიდიდა ადამიანის ოცნების ძალა, რომ შეიძლება ითქვას — მის აწმყოს მომავალი ქმნისო! დრამატურგიაში, ისევე როგორც საერთოდ მწერლობაში, ერთდროულად უნდა არსებობდეს სამივე დრო

— აწმყოც, წარსულიცა და მომავალიც, მაშინაა სწორედ შესაძლებელი ადამიანის ზედაპირზე ლაპარაკი.

მამის აჩრდილი ჰამლეტს შემზარავ საიდუმლოს ვაანდობს და თანაც პიესის თითქმის პირველსავე სცენაში. ჩვენ უკვე ვიცით, რაც მოხდა დანიაში და ისიც ვიცით, ვინ არიან დამნაშავენი. მაშინ, რაღა საქაროა დანარჩენი ხუთი აქტი? რატომღა ვკითხულობთ და ვუყურებთ მას ასეთი მღელვარებით და გატაცებით, სუნთქვა-შეკრულნი, დაძაბულნი, დატყვევებულნი? იმიტომ, რომ ამ დიდებული ტრაგედიის დრამატურგია იმაში კი არ გამოიხატება, რომ ჰამლეტმა საიდუმლო იცის, არამედ იმაში, რომ მისთვის უცნობია ვაცილებით მნიშვნელოვანი რამ, საკუთარი პიროვნება და საკუთარი მისია, რომელიც, რასაკვირველია, არ შეიძლება მხოლოდ შუარისძიებით შემოიფარგლოს. ამიტომაც ეძებს ის საკუთარი არსების წილში ჰაწაწინა, თითქმის უმნიშვნელო დეტალებს საკუთარი ხასიათისას, ისეთივე გულმოდგინებითა და სიჩიუტით, ისეთივე გამწარებითა და ტანჯვით, როგორც ოქროს მაძიებელი — ძვირფასი ლითონის ნამცეცხვს, რათა ამ ჰაწაწინა დეტალებიდან საკუთარი პიროვნება შეაკოწიწოს, არა, კი არ შეაკოწიწოს — ეს სიტყვა არ უხდება, არ ეკადრება ჰამლეტს — შექმნას საკუთარი პიროვნება!

პიროვნების აღმოჩენა ადამიანში! — აი, ის ეკლიანი გზა, რომლითაც დიდ ინგლისელ დრამატურგს პოეზიის სამყაროში შევეყვართ და თან, უნებურადაც, საკუთარი პიროვნების ბედსა თუ მნიშვნელობაზე ვფიქრობთ.

„ჰამლეტი“ ხელოვნების დიდი ნაწარმოებია იმიტომაც, რომ ყოველ წამს გვახსენებს, გვეკითხება, ვართ თუ არა მზად ჩვენზე საკუთარი, ნამდვილი, უნილბო სახის დასაწახად, ჩვენი პიროვნების ნამდვილი მნიშვნელობის გასარკვევად, ანუ ვართ თუ არა მზად იმ აუცილებელი, ტრადიციული ტვილისათვის, რომელიც უსათუოდ მოსდევს ასეთი ყაიდის ძიებას.

ადამიანის ცხოვრებაში უსათუოდ დგება წამი, როცა ნიღაბი, რომელსაც აუცილებლობის გამო (თუნდაც თავდაცვის მიზნით!) ატარებდა და რომელიც უკვე აღიქმებოდა, როგორც საკუთარი სახე — ერთ მშვენიერ დღეს აუტანელი ხდება. ადამიანი

ცილობს მოიშოროს, მოვიგოვოს, გადაავადოს ეს ნიღაბი, რათა მღელვარებისგან ათრთოლებული თითებით მიეფეროს, მიეალერსოს ბავშვის ფერმკრთალ, მხედრულ რაე კანს, ანუ სახეს ანგელოზისას და არა არსებობისათვის მებრძოლი „იარაღის მკეთებელი ცხოველისას“.

ჰამლეტი ებრძვის საკუთარ ნიღაბს. კაცობრიობის ისტორიაში ჰამლეტმა პირველმა შეამჩნია, რომ ნიღაბი უკეთია და მისი მოთმენა მეტი აღარ შეიძლება...

წაიკითხო კლასიკა, როგორც კანონიკური ტექსტი, ნიშნავს გაწირო თავი აშკარა ჩაყარდნისათვის, დამარცხებისათვის. ამას ყველა ნამდვილი შემოქმედი ინსტინქტით გრძნობს, ეს ტალანტის თანდაყოლილი თვისებაა. აი, რობერტ სტურუამ ერთ-ერთ საუბარში განაცხადა: „კავკასიური ცარცის წრის“ წარმატება, ჩემი აზრით, მისმა სინთეზურობამ, ბრეჰტის უჩვეულო გადაწყვეტამ განაპირობა“-ო. ის რეჟისორი-პოეტის ნათქვამია, რომელსაც შეუძლია „უჩვეულოდ“ ანუ **ახლებურად** წაიკითხოს ნებისმიერი კლასიკური პიესა.

გაიხსენეთ სტანისლავსკის ფრაზა: „ჩეხოვი უკიდევანო ავტორი!“ განა ეს კლასიკის „უჩვეულო“ წაიკითხვა არ არის? ანდა გაიხსენეთ ბრეჰტის სიტყვები: „ბალზაი სასწაულებრიობების პოეტია!“ საკმაოდ მოულოდნელი აზრია რეალისტი მწერლის მისამართით გამოთქმული.

შეიძლება ჩვენ სხვანიარად ვფიქრობდეთ, ვიდრე სტანისლავსკი და ბრეჰტი, მაგრამ ვინ იქნება მართალი ჩვენს შორის? ეს კითხვა არა მარტო გულუბრყვილოა, არამედ უკიდურესად თამამიც, რადგან მართალია ის, ვინც ქმნის „უკიდევანო“, „სასწაულებრიობების“ პოეზიას, ვისთვისაც მთავარია ყოველდღიური შემოქმედებითი შრომა სცენასა თუ საწერ მაგიდასთან. თეორიები კი იწერება სხვებისთვის — მუდმივი მოწაფეებისათვის...

აი, მივადექით ერთ, ჩემი აზრით, მეტად საინტერესო საკითხს, რომელიც თავისთავად, ყველაფერს ზემოთ თქმულს უკავშირდება. იმ სასწაულებით სავსე სამყაროში, თეატრად რომ იწოდება, „მოწაფე — მასწავლებლის“ კულტი დამკვიდრებულია და გავრცელებულია გაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე ლიტერატურასა, მისიკასა თუ მხატვ-

რობაში. აქ, თითოეული ან ვინმეს მოწაფე ან ვინმეს მასწავლებელი. ეს აღუცხვარებელი პირობაა. მაგრამ შეიძინევა ერთი უცნაურობაც: მასწავლებელი ბევრია, მოწაფე კი... ცოტა. ერთი უცნაურობა კიდევ ის არის, რომ „მოწაფის“ იარაღიეი ზოგჯერ (იმისდა მიხედვით, თუ ვისი მოწაფე ხარ!) უსაფრთხოების, ხელშეუხებლობის გარანტიას, სიგელს უდრის. ისიც ხდება, რომ ზოგიერთს ურჩევნია სიკვდილამდე მოწაფედ დარჩეს, რადგან ადამიანები ვართ: „ოჯახები გეყავს“... როდესაც ამაზე ვფიქრობ, რატომღაც მახსენდება ნიუტონის მიერ თავისი ორი კატისთვის გამოჭრილი ორი კარი. დიდმა მეცნიერმა ერთი კარის ნაცვლად, რომელშიაც ორივე კატა თავისუფლად გაეტეოდა, თითოეული კატისთვის საკუთარი, სავანგებო კარი გაავითა! ეს ამბავი ყველამ იცის და დღემდე ღიმილსაც იწვევს. მეც, როგორც ყველას, მელიძემა ამ ანეგდოტზე, მაგრამ რატომღაც მგონია, ორი კატისთვის გამოჭრილი ორი კარის ამბავში გაცილებით უფრო დიდი აზრია ჩადებული, თუ ვნებათ სიბრძნეც, ვიდრე ტრადიციულადაა მიღებული. ყოველ შემთხვევაში, ამ ამბიდან ჩვენთვის საინტერესო აზრიც შეიძლება ამოვიკითხოთ: წინასწარ, რა თქმა უნდა, ბოდიშს ვიხდი ასეთი ასოციაციისათვის, მაგრამ ვანა ყველა ნამდვილი ხელოვანი, დილია ის თუ შედარებით პატარა, ხელოვნების სამყაროში მხოლოდ და მხოლოდ თავისი საკუთარი კართ არ შედის! არ არსებობს ხელოვანი, რომელიც როდისმე სხვისი კართ ისარგებლებს. ასე რომ არ იყოს, ხელოვნება მართლაც რკინიგზის სადგურის დარბაზს, ანდა სტადიონს დაემსგავსებოდა, სადაც უამრავი ხალხი ერთი და იმავე გზით, ერთი და იმავე კართ, ერთსა და იმავე მიმართულებით მიედინება...

მე ვლაპარაკობ საკუთარ გზაზე ხელოვნებაში, საკუთარ პოზიციასზე, პიესის **საკუთარ წაიკითხვაზე**. ეს რეჟისორებს ეხებათ, მაგრამ ამას ასეთივე გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს დრამატურგებისთვისაც. საბედნიეროდ, თეატრში რეჟისორისა და დრამატურგის ინტერესები ერთმანეთზეა გადაბმული. მართალია, თეატრში ყველანი ჩვენი საკუთარი გზით შევდივართ, მაგრამ სცენა ბოლოს ძალიან ვვაახლოვებს ერთმანეთთან...

ყველა ნამდვილ მწერალს ახასიათებს ფა-



რული ლტოლვა თეატრისაკენ, ერთგვარი, ფარული ქიშკიც. ვაგისენოთ ტოლსტოის დამოკიდებულება შექსპირის შემოქმედებისადმი. ვაგისენოთ ის უცნაური ფაქტიც, რომ ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“ ყველაზე უფრო „შექსპირული“ პიესაა მსოფლიოს ლიტერატურაში. ეს სწორედ ის პოეზიაა, რომელსაც უარყოფდა დიდი პროზაიკოსი.

ჩვეულებრივად პიესა „ცოცხალი ლეში“ ძალზე იშვიათად თუ დადგმოლა თეატრში კარგად. ეს კი იმის ბრალაა, რომ რეჟისორები ამ პიესას ანტიშექსპირული ხერხებით წარმოგვიდგენენ, იმ დიდი ფეთქებადი პოეტური ენერჯის გარეშე, რომელიც ამ ნაწარმოების სიღრმეში დევს...

თეატრს აქვს მრავალი საკუთარი კანონი და წესი, რომელიც ისევე აუცილებელია დრამატურგისთვისაც, როგორც მსახიობისათვის თუ რეჟისორისათვის და რომელთა დარღვევისთვისაც სასჯელის ერთადერთი ფორმა არსებობს — საქვეყნოდ თავის მოჭრა! რაც არაერთხელ გაუკეთებია თეატრს სრულიად მშვიდად და აუღელვებლად და მადლობაც დაუმსახურებია მაყურებლისაგან. ამიტომაცაა, რომ ბევრი გაუგებრობის სათავე ამ კანონების ან სრულ არცოდნასა ანდა მათ დამახინჯებაში უნდა ვეძებოთ.

ერთხელ უკვე ვთქვი და ახლაც ვიმეორებ — დრამატურგას, ქალივით, ორი სახელი აქვს: მამისა — ლიტერატურა და ქმრისა — თეატრი. თუკი ქალი გაციუტდება, გინდა თუ არა მამაჩემის სახლი მირჩევნიაო, უკან გამოისტუმრებენ, და ვერც ვერავის გამტყუნებ. ზოგჯერ ვაიგონებ, „ძალიან თამამად ხომ არ ექცევა თეატრი დრამატურგასო“. ამ საკითხთან დაკავშირებით, ყველა დრამატურგს ალბათ თავისი აზრი აქვს, მე კი მგონია, რომ თეატრი სწორედ „თამამად“ უნდა ექცეოდეს დრამატურგას, რომ სწორედ ის თეატრი აღწევს წარმატებას, რომელიც „თამამად“ ეკიდება დრამატურგას.

ერთი მწერალი ამბობდა: ზოგიერთ დრამატურგს თეატრი სტამბა ჰგონია, რომლის დანიშნულებაც იმაში გამოიხატება, რომ უხსტად, შეუცვლელად, პირვანდელი სახის გამარავლოს მისი ნაწარმოებო.

არადა, თეატრი დამოუკიდებელი სამყაროა. ამის აღიარება მწერალს, რასაკვირველია, უჭირს. თუმცა ყველა მწერალზე ერთნაირად არ შეიძლება ამის გავრცელება.

ცნობილია, რადიკალურად საწინააღმდეგოდ დამოკიდებულებაც დრამატურგებისა, რაფაელ მელთაძე აშკარად სხვაზე მეტი დაეჯერებოდა. აი, ჩეხოვის საგულსნამო სიტყვები: „სამი და“ შესანიშნავად, ბრწყინვალედ მიდის, მიდის უკეთესად, ვიდრე დაწერილია“. ავგუსტ სტრინდბერგი სტატიაში „ლია წერილი ინტიმური თეატრისადმი“ ამბობს, რომ მე თეატრში ენახე მსახიობები, რომლებიც როლს უფრო ღრმად და მნიშვნელოვნად წარმოგვიდგენდნენ, ვიდრე ჩემს პიესაშიო...

ცნობილია, რომ რაც უფრო ნაკლებად ნიჭიერია დრამატურგი, მით უფრო მეტი გააფთრებით იბრძვის პიესის ყოველი სიტყვისთვის. ნამდვილი დრამატურგი ნაკლებად პრეტენზიულია. ამბობენ, ნიჭიერები უფრო გულგრილები არიანო. არა, ნიჭიერებმა უკეთესად იციან თეატრი...

მაგარად არის ერთი საკითხი, რომელიც გაცილებით მნიშვნელოვანია, ვიდრე რომელიმე რეჟისორისა და დრამატურგის დამოკიდებულება — ეს არის თეატრისა და მწერლობის ურთიერთობის პრობლემა, რომელიც, აშკარაა, სათანადო სიღრმით არა გვაქვს გარკვეული არც მწერლებსა და არც თეატრის მესვეურებს.

თეატრს მწერლობასთან აქვს საქმე და არა მწერლებთან!..

ხოლო მწერლობის როლი თეატრის განვითარებაში მარტო იმით არ ამოიწურება, იდგება თუ არა თეატრის სცენაზე ჩვენ დრამატურგების ნაწარმოებები.

გვულისხმობთ იმ დიად ცხოველმყოფელ შემოქმედებით ატმოსფეროს, იმ სიცოცხლისათვის აუცილებელ კლიმატს, რომელსაც მწერლობა ქმნის ჩვენს საზოგადოებაში და რომლის წიაღშიაც, ანდა რომლის შემოქმედებითაც, სასიკეთოდ ვითარდება ხელოვნების სხვა დარგებიც...

როგორც ყველა კულტურულ ქვეყანაში, საქართველოშიც მწერლობა დიდ ზეგავლენას ახდენს თეატრზე. ვანსაზღვრავს კიდევ მის შემოქმედებით სულისკვეთებას. ასევე შემოქმედებს ის ქართულ მუსიკაზე, მხატვრობაზე, კინემატოგრაფიაზე. ამის დამამტკიცებელ მაგალითად, თუნდაც, ოთარ იოსელიანის კინემატოგრაფიული წარმატებები გამოდგება, რომლებიც უთუოდ გაპირობებულია უახლესი ქართული პროზის აღმოჩენებით...

ამევე დროს, არ არსებობს უფრო დიდი სკოლა დრამატურგისთვის, ვიდრე თეატრია. დრამატურგი პროზაიკოსისაგან იმითაც განსხვავდება, რომ მისი გული და გონება თეატრს ეკუთვნის, თუ შეიძლება ასე ითქვას — შეპყრობილია თეატრით, თეატრის კაცია, მისი ცხოვრება თეატრითაა განსაზღვრული. ამით იმის თქმა მინდა — რომ ამ სკოლაში ის უნდა სწავლობდეს, ვინც დრამატურგად იზადება, ვისაც არ შეუძლია პიესა არ დაწეროს. დრამატურგი მეექვსე გრანობით უნდა იყოს დაკავშირებული თეატრთან. სხვანაირად ცხოვრებას ვაიმწარებს. თეატრი, მოგვსვენებათ, ძალიან დაუნდობელი რამ გახლავთ. თუმცა რომელი მუზაა კეთილი?

ჩემი აზრით, სწორი არ იყო ცნობილი რეჟისორი გიორგი ტოვსტონოგოვი, როცა 1972 წელს დრამატურგ ვიქტორ როზოვთან საუბრის დროს აღნიშნა რა თეატრების რეპერტუარების სიღარიბე, განაცხადა, მე მაინც პოტენციალური სიმდიდრის, გამოუყენებული რეზერვების იმედი მაქვსო. ერთ-ერთ ასეთ გამოუყენებელ რეზერვად ის პროზას მიიჩნევდა.

პროზაიკოსმა, რა თქმა უნდა, შეიძლება როდესმე პიესა დაწეროს, მაგრამ ამისათვის ის უსათუოდ... დრამატურგიც უნდა იყოს! ცხოვრებისა და ლიტერატურის სკოლების გარდა, კიდევ ერთი სკოლა უნდა ჰქონდეს გავლელი — თეატრისა! მე თეატრზე განაწყენებულ ბევრ პროზაიკოსს ვიცნობ, რომლებიც კარგი პროზაიკოსებიც არიან, პიესებსაც წერენ, მაგრამ მათი პიესები სცენაზე არ იდგმება, რაც ისევ და ისევ რეჟისორებს ბრალდებათ. პირდაპირ რომ ვთქვა, ასეთი პროზაიკოსის პიესას დრამატურგისა არაფერი სცხია, ისიც, მისი ავტორის მოთხოვნას; თუ რომინავეთ, პროზას განეკუთვნება. ამიტომ, როცა ასეთი ნაწარმოები ანუ გარეგნულად პიესის მსგავსი მოთხრობა მაინც იდგმება სცენაზე (ბოლოს და ბოლოს, თეატრშიც ადამიანები მსახურობენ!), იქ ტროას ცხენის როლს უფრო ასრულებს, ვიდრე ღირსეული პარტნიორისას.

თეატრი ლიტერატურასავით უკიდევანო სამყაროა და ამავე დროს ისე განსხვავდება ლიტერატურისაგან, რომ ყველაფერი, რაც კი თეატრში „ლიტერატურულად გამოიყურება“, მისთვის გამოუსადეგარია.

არსებობს ასეთი პარადოქსი: რაც უფრო დიდ წარმატებას მიაღწევს რომელიმე თე-

ატრი, მით უფრო გამწვავდება მისი რეპერტუარის პრობლემა. თეატრში, ისევე როგორც საერთოდ ხელოვნებაში, მოქმედი თქმელი გქონდეს საზოგადოებრივად ადვილბელი, მნიშვნელოვანი, მრავალი და მრავალი ადამიანის სურვილის შესატყვისი, რომელიც შეიძლება გადმოიცეს არა მხოლოდ ქართული პიესებით, როგორც ეს ზოგიერთს მიაჩნია, არამედ ყველა იმ პიესით, რომელიც ამ შემთხვევაში ყველაზე უკეთესად გამოხატავს სათქმელს, იქცევა მის მხატვრულ ფორმად. ტყუილად კი არ უწოდებენ შექმნის ფრანგული თეატრის დონორს. სხვათაშორის, შექმნისა, ივანე მაჩაბლის გენიალური თარგმნის წყალობით, ქართული თეატრისთვისაც დონორის როლი შეასრულა, მაგრამ რამდენად დიდი ბედნიერებაა, როდესაც თეატრი თავის სათქმელს ეროვნული დრამატურგის საშუალებით გადმოგვცემს!

ჩვენებ ჩვენს რეჟისორებს დღეს ახალი თვალით შეეხედეთ იმ უმდიდრესი, უნიკალური და მაღალპოეტური სავანძურისთვის, რომელსაც ქართული კლასიკური დრამატურგია ეწოდება, რომელსაც ამშვენებს სახელები გიორგი ერისთავისა, ავქსენტი ცაგარელისა, ილია ჭავჭავაძისა, აკაკი წერეთლისა, ვჟაფფაშვილისა, რაფიელ ერისთავისა, ალექსანდრე ყაზბეგისა, დავით კლდიაშვილისა...

ყოველთვის, როცა ჩემი რეჟისორები ამ მარგალიტებით სავსე სამყაროში შედიოდნენ, დიდ შემოქმედებით გამარჯვებასაც აღწევდნენ.

თვით ისეთმა თვითმყოფადმა რეჟისორმაც კი, როგორც რობერტ სტურუა, თავისი რეჟისორული სტილისტიკის პრინციპი დრამატურგიაში აღმოაჩინა, კერძოდ, პოლიკარზე კაკაბაძის შესანიშნავ პიესაში „ყვარყვარე თუთაბერი“. პ. კაკაბაძის ირონია, მისი მიდრეკილება პოეტური გროტესკისადმი იქცა იმ ბიძგად, რომელიც რეჟისორულ მეთოდად გარდაქმნილი, შემდეგ და შემდეგ კიდევ მრავალი ახალი საკუთარი კარის ვალებში მიეხმარა რეჟისორს. ისიც უნდა ითქვას, რომ რ. სტურუამ უკვე ამ პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში დაამუშავა ყველა შესაძლებელი ვარიანტი თემისა: „დიდი ტირანი — პატარა კაცუნა!“

თანდათან მიკუთხოვდით თანამედროვე დრამატურგისა და რეჟისურის მეტად არსებით საკითხს ანუ თანამედროვე თეატრის სტილისტიკის საკითხს, რადგანაც რეჟისური-



სა და დრამატურგიის უროთიერთდამოკიდებულება საზღვრავს კიდევ თეატრის სტილისტიკას საერთოდ. მთავარია ვიცოდეთ, რას მოვიტოვებთ დრამატურგიისგან, როგორ წარმოვიდგენოთ იგი, რეჟისორული დიქტატურის უზურპაციის გამო, რამდენ სახეცვლილებას შეუძლია კიდევ რომ გაუძღოს...

ანატოლ ეფროსმა ამ რამდენიმე წლის წინათ ასეთი, ერთი შეხედვით, საშინელი ფრაზა წარმოსთქვა: ევრეთოლოდებულმა პირობითობამ თავი მოგვაპებრა. რა კარგია, რომ ახლა ჩვეულებრივ ყოფით პიესას დავდგამთ, სადაც ყველაფერი ისე იქნება, როგორც სინამდვილეში.

მაგრამ ესეც ხომ ისევ პირობითობაა?! მართალია, პირობითობა „ჩვეულებრივი ყოფითი დრამისა“ კი არა, არამედ ოსტროვსკის, ჩეხოვის, იბსენის და თვით პირანდელოს კლასიკური დრამისა...

„ნივთიერი პირობითობის“ გარეშე წარმოიდგენელია XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის კლასიკური დრამა. უკიდურესობამდე მიყვანილი „ნივთიერი პირობითობა“ უკვე ბუტაფორიაა, რომელიც დღესაც შემორჩა საოპერო თეატრისა და ზოგიერთ დრამატულ თეატრსაც კი...

ეს იყო რეჟისორის სევდა ნივთებზე!

ნივთებით გაძევილ სცენაზე, ნამდვილი ბინის ზუსტ ასლზე!..

თანამედროვე ოსტატის მიერ უძველესი ხერხების უცნაური, სეკდიანი მონატრება!..

ეს იყო ოპენჰეიმერის სევდა ხის ორ ნაფოტზე, რომლის საშუალებითაც ქვის ხანაში ცეცხლს ანთებდნენ ხოლმე...

ამ გამონათქვამში ჩვენთვის — დრამატურგებისთვის ყველაზე უფრო საინტერესო და ამავე დროს სასიამოვნოც ისაა, რომ რეჟისორული სტილისტიკა, ანუ სცენური გადაწყვეტა, უნიკიერესი რეჟისორის ადიარებით, დამოკიდებულია პიესაზე!

„ჩვეულებრივ ყოფით პიესას“ როგორც მდიდარ, მზითვიან საცოლეს, შეუძლია თან მოიყოლოს უამრავი ნივთი! მაგრამ განა პოეტური პიესა ნაკლებად ღარიბია? არც ერთი „ჩვეულებრივი ყოფითი პიესა“ ვერ შეედრება ნივთების სიუხვით ლოპე დე ვეგას, ტურგენევის, ალექსანდრე ყაზბეგის პიესებს. თუკი ეს ასე არ არის, მაშინ ტურგენევის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში „ერთი თვე სოფლად“ რატომ აგებდ-

ნენ რკინის ჯებირებს პოეტის მსუბუქი და ნატიფი ტექსტის მდინარების გზაზე, რატომ ახშობდნენ სიტყვებს რკინის ხრჭილით, თითქოს ლომების ატრაქციონისათვის ლობებებს აგებენო?! და ამ გალიის კედლების ხათქა-ხუთქში ასე საგანგაზოდ რატომღა ისმოდა: „სული მეჭუთება...“ ეს იყო მშვენიერი და აუცილებელი პირობითობა, რომელიც „შიშველი“ თეატრალური ხერხიდან გადაიქცა ტურგენევის პიესის პოეზიის შემადგენელ ნაწილად — არა, ნაწილად კი არა — საფუძვლად! ყოველგვარი პირობითობა მისაღებია, თუკი აუცილებელია, თუკი გადმოგვეცმს პოეტის სიტყვის არს.

ეს (ანუ ეფროსის ზემოთ მოყვანილი განცხადება!) მაგონებს წამიერ სისუსტეს (არ მინდა ვთქვა — უცნაურობას-მეთქი!) მეფისას. რომელსაც მოზურგებია მბრძანებლობა და ტახტზე თავის მსახარა დაუსვამს.

თითქოს დაიწყო ახალი ერა, როდესაც გუშინ აბუხად აგდებული დრამატურგია თეატრში ზარ-ზეიმით ბრუნდება. მაგრამ შევეცადოთ ვიყოთ ბოლომდე გულახდილნი — დრამატურგები დღეს დღეისათვის ძალაუფლებისათვის მზად არ არიან.

ვალოთ ბოლომდე ყველა თეატრის კარი! ისინი მაინც ვერ გაბუდებენ შესვლას, რადგან გადაეჩვივნენ საკუთარ თავზე დანდობას. მათ როგორც ბრძებს, მეგზური ჭირდებათ, რომლის როლის შესრულებასაც რეჟისორი ნამდვილად არ დათანხმდება — ამის გული-სთვის როდი დათმო მან თავისი ტახტი...

ამიტომაც, ალბათ, უნდა დაველოდოთ უფრო თამამსა და ამდენად შემოქმედებით უფრო ძლიერი დრამატურგების გამოჩენას.

ძალიან დიდი იმედი მაქვს ქართული დრამატურგიის ზვალნიდელი დღისა. აი, ჩვენს თვალწინ ჩნდება სახელები ახალი მწერლები-სა, რომლებსაც ახალი სამყარო მოაქვთ. მართალია, ამ ახალგაზრდა მწერლებს ჯერჯერობით არ ყოფნით ოსტატობა, მაგრამ მათ გააჩნიათ უმთავრესი რამ — უშუალობა და გულწრფელობა, ისინი მაქსიმალისტურად ჭრიან ისეთ პრობლემებს, რომლებსაც ჩვენ ზოგჯერ თვალსაც კი ვარიდებდით. მათი პერსონაჟები დღევანდელი ენით მეტყველებენ, დღევანდელი ადამიანები არიან.

ასე რომ, შეიძლება ითქვას, თეატრი ახალ პოეტებს ელოდება...



კონსტანტინ რუნდინცი

მას შემდეგ, რაც რ. სტურუამ გადაატრი-
ალა და გადაახვადფერა პ. კაკაბაძის პიესა,
ადვილი მოსალოდნელი იყო, რომ არც ბრე-
ჰტის მიმართ გამოიჩინდა დიდ მოკრძალებას.
და რაკი მისი არჩევანი „კავკასიურ ცარცის
წრეზე“ შეჩერდა, უკვე ცხადი გახდა, რომ
გარდუვალი იყო პოლემიკა დრამატურგთან.
რ. სტურუას არ შეეძლო, და ვერც შესძლებ-
და ძალიანაც რომ მოენდომებინა, თავი აერი-
დებინა ავტორთან კამათისათვის და პედან-
ტური სიზუსტით მიჰყოლოდა მის რჩევებს.

როგორც ცნობილია, პიესის მოქმედება
მიმდინარეობს საქართველოში. მაგრამ ბრე-
ჰტის საქართველო შექსპირის ილირიასავით
გამოგონილი ქვეყანაა, სადაც ყველაფერი
შესაძლებელია და ყველაფერი პირობითია.
„საქართველო“ — მხოლოდ და მხოლოდ
აღმოსავლური ვარიაციაა დასავლურ თემაზე.
ევროპული რეალურობის ეგზოტიკური ფსე-
ვდონიმი. რეჟისორი, რომელიც ამ პიესას
თბილისში დგამდა, ვალდებული იყო „საქა-
რთველოსთვის“ ჩამოეხსნა ბრეტისეული
ბრტყალები და მშობლიურ მიწაზე დაემყნო
გამონაგონი. მისთვის მიუღებელი იყო აღმო-
სავლეთი საერთოდ და საქართველო საერ-
თოდ. მას სჭირდებოდა არა ეგზოტიკური,
არამედ ჩვეულებრივი, საყვარელი, მშობლი-
ური საქართველო.

რ. სტურუა ეთანხმებოდა როგორც ბრე-
ჰტის სოციალურ დიაგნოზს, ასევე მის პო-
ლიტიკურ პროგნოზს, მაგრამ დრამატურგის
აზრის განვითარების ყოველი სვლა მას სხვა
თეატრალურ ცნობებს უნდა გადმოეცა.

გონებამახვილი კრიტიკოსი გივი ორჯო-
ნიკიძე, კომპოზიტორ გია ყანჩელისა და რ.

სტურუას ახლო მეგობარი, წერდა, რომ რე-
ჟისორის ყველა ცდას აჭარბებდა ერთი სახე-
რუნავი: მას უნდა „გაეჭარბებინა“ ეს
პიესა, რომ ამ მიზნით დამდგმელმა საფუძ-
ვლიანად „გააეროვნულა მოქმედება“, სადაც
კი ამის საშუალება ჰქონდა, უხვად შეიტანა
დამახასიათებელი ქართული საღებავები
(„ტეატრ“, 1965, №4).

თითქმის ამასვე ამბობდა თვით რ. სტუ-
რუა: „მე გავაკეთე — აღიარებდა იგი — სა-
შუალო ვარიანტი ევროპასა და საქართვე-
ლოს შორის“ („სოვერემენაია დრამატურ-
გია“, 1983, №4).

„საშუალო ვარიანტი“? ვწმომბ, რომ
ეს დაუღვევარი გამოთქმა არავითარ შემთხვე-
ვაში არ შეესაბამება სპექტაკლის ხასიათსა
და სტილს. დიახ, რ. სტურუამ უარი თქვა
გერმანელი კომპოზიტორის პაულ დესაუს
მიერ სპეციალურად ბრეტისათვის დაწერილ
მუსიკაზე და დადგმა გია ყანჩელის მუსიკით
აესო. დიახ, ყანჩელი ხშირად სარგებლობდა
ქართული მელოდიებით, მათ შორის ფოლკ-
ლორული მელოდიებით, მაგრამ არც უადრე-
სად დასავლურ ულერადობასაც გაურბოდა.
დიახ, გოგი მესხიშვილის დეკორაციებში და
კოსტუმებში ადგილობრივ-პატრიარქალური
კოლორისტული მოტივები ერწყმოდნენ გე-
ომეტრიულ-მშრალ ნაკეთებს და მაგარ, მე-
ტალის კონსტრუქციებს. დიახ, აშკარად —
ქართული, ძირფესვიანად — ქართული და
თვით პაროდულად — ქართული ამ სპექ-
ტაკლში ხშირად ხელისხელ იყო გადაჭდობი-
ლი ცივილიზირებულ-ევროპულთან და პა-
როდირებულ-ევროპულთან. ყველაფერი ეს
ასე იყო. მაგრამ ნატამალი არ იყო
გარდამავალი, თვით უმცირესი „გასაშუალე-“

წერილი მეორე. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1987.

ბისაც“ კი აქ, ამ შერწყმაში. უკიდურესობა-
ნი ისე ებჯინებოდნენ ერთმანეთს, როგორც
ხანჯლის პირები — ზარდამცემი ელვარებით
და საბრძოლო ჩხარუნით. ამავე დროს ამ თა-
მაში რაღაც ნაცნობი ამბებიც მელანდებო-
და.

თუ გახსოვთ, ნეტავ, რუსთაველის პრო-
სპექტის საოცარი მომხიბლაობა თბილი შემ-
ოდგომის ეპის თუ ვახუშტის საღამოების
ბინდ-ბუნდში? ჩემი გრძელი ცხოვრების მან-
ძილზე საღ არ ვყოფილვარ, ვიყავი ლონდო-
ნსა და პარიზში, ბერლინსა და ბუდაპეშტში,
ვენაში და პრაღაში და თამამად შემიძლია
გითხროთ, რომ რუსთაველის პროსპექტი —
მსოფლიოს ერთ-ერთი უშესანიშნავესი ქუჩაა.
ვერც ელისეის მინდვრები და ვერც ნევის
პროსპექტი ვერ დაჩრდილავს ამ საუკუნო-
ვან ქაღალტის სიღამაზეს, ამ ლამაზად და კა-
რგად ჩაცმული ხალხის მშვენიერებას. აგერ
შეხედეთ, თეთრად შეფეთილი, ქარნაცემი,
სახედაღარული პატრიარქის შესახედრად
მიემართება, სიმღერით, ცეკვით ატაცებული
მოფრინავს კანკმალალი, დისკოტეების თა-
ვისუფლება შესმული ახალგაზრდობა. აგერ,
მოყალიბებენ სამხრეთის ბრწყინვალე ფრან-
ტები, რომელთაც რაღაც სასწაულებრივად
შეუნარჩუნებიათ საუკუნოვანი საშუაურო
მოთენილობა, მიბნედილნი, თვალეში არე-
კლილი იდუმალი სხივით, თავმოწონებენ
თეთრი, ქათქათა კოსტუმებით და წვრილხა-
ზიანი შარვლებით და მათ გვერდით სპორ-
ტული ნაბიჯებით მიჰქრის კუნთმავარი ჰაბუ-
კების გუნდი ჭრელ მისურებში, ვახეხილ
ჯინსებში და ზამბარასავით დედაც „კრო-
სოველებში“ გამოწყობილი. აი, კალმით ნახატი
ორი მზეთუნახავი თითქოს ერთმანეთს გარ-
და ვერავის ხედავენ, ვერავის ამჩნევენო,
მიღად დანთქმულან საიდუმლო ჩურჩულში
და პროსპექტს ჰფენენ ფრანგული ნელსაც-
ხებელის სურნელს, სხვებს გულმოწყალედ
რთვენ ნებას თვალ შეავლონ მათს ჩაცმუ-
ლობას — დიორისა და კარდენის ატელიეში-
დან გამოსულ კაბებს და აქვე, წყარო, თავ-
მოდრეკილი კონსერვატორიის გოგონები,
დერმატინის ფუტლიარში ჩაწყობილი ვიო-
ლინობით, თვალს ვერ აცილებენ ამ ჩავ-
ლილ ლამაზმანებს. აი, აქ, რუსთაველის პრო-
სპექტზე, ყოველ საღამოს თავს იყრის აღ-
მოსავლეთი და დასავლეთი, ძველთ-უძველე-
სი რიტუალი და მოდის უკანასკნელი ნიმუ-

შები, მთიელთა ქვეყნის უბიწო წეს-ჩვევა-
ნი და ზნე-ჩვეულებების აწინდელი თავისუფ-
ფლება. გრძობთ თუ არა თქვენ თუ რაგონი
ახალგაზრდავებს, ამხნეებს, პროვინციულ
ტრადიციებს დედაქალაქის ეს „შოკი“ და
ურბანისტული სულსკვეთება?

დაახლოებით ასეთი რამები ხდება სტუ-
რუას სტენაზე, სადაც კანონიკურ ცეკვებთან
ხან ვახუშტი სეინგი, ხან კათოლიკური ქორა-
ლი თანაარსებობს, ხოლო გლეხური სეირ-
შესაქცევარი არანყირებულა კაბარეტული
პეწიანობით.

როცა უბრალო ხალხის სეირ-შესაქცევა-
რზე ვლაპარაკობ, მე, რასაკვირველია, მხედ-
ველობაში მაქვს მოედნის თამაში — ანტო-
ბა და მასხრობა, ყველაფერი ის, რასაც მ.
ბახტინის წყალობით „კარნავალიზაცია“ ეწე-
ოდა.

სამოციან წლებში გამოცემულმა მ. ბახ-
ტინის წიგნებმა დოსტოევსკისა და რაბლეზე
ჰუმანიტრთა გონებაში ნამდვილი რევოლუ-
ცია გამოიწვია. ბახტინისეული ტერმინები
„ამბივალენტობა“, „ქრონოტომი“, „კარნა-
ვალიზაცია“ მას შემდეგ აღარ მოსცილებია
სამეცნიერო შრომებისა და კრიტიკული სტა-
ტიების ფურცლებს. განსაკუთრებით მკვირ-
ცხლად ხმარობენ ამ ტერმინებს თეატრმოცო-
დნენი: ამბივალენტობას ეძებენ ოსტროვსკი-
სთან, კარნავალურობას პოულობენ ჩეხოვ-
თან... ერთი სიტყვით, ტერმინოლოგიური ვა-
ლიუტის დევალაცია ხდება. ზუსტი სიტყვე-
ბი, ზოგჯერ საჭირო ადვილას ნახმარნი, ზო-
გჯერ უადგილოდ მოხმობილნი, ჰკარგავენ
გარკვეულობას, კონკრეტულ მნიშვნელობას
და ამიტომაც, გულწრფელად რომ ვთქვათ,
არ მინდა მათი ხმარება. მაგრამ, როცა რ.
სტურუას ამ სპექტაკლზე ვლაპარაკობთ, ბა-
ხტინს გვერდს ვერ ავუვლით, რადგანაც, ამ
შემთხვევაში, ბახტინი, ფილოლოგი და ეს-
თეტი, მარტოოდენ ტერმინოლოგიურ ვასა-
ლებს როდი გვაძლევს ამ რეჟისორული ნამუ-
შეკრის გასაგებად. იგი ამავე დროს გამოდის
მისი უნებური თანამონაწილის უჩვეულო
ამპლუაში. „ჩემს რეჟისორულ თვითგამორ-
კვევაში უზარმაზარი როლი შეასრულა ბახ-
ტინმა, განსაკუთრებით მისმა წიგნმა რაბლე-
ზე“ — ამბობდა რ. სტურუა. ბახტინის ზეგა-
ვლენით ჩამოყალიბდა მთელი სპექტაკლის
სტილისტიკა, სადაც „მადლი“ და „მდაბალი“
კარნავალურად შეერთდნენ. ბახტინის იდეე-



წამყვანი — ე. ლოლაშვილი

ებისადმი თავის ლტოლვა იმით დაასაბუთა, რომ „ქართველებმა შეეძვლით ცხოვრების რიტუალურობის, კულტის შენარჩუნება, რომლებმაც მრავალმხრივ განსაზღვრეს ქართული თეატრის სპეციფიკა“.

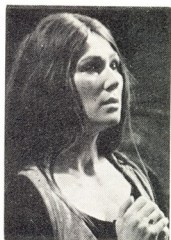
ქართველ მაყურებელს დღესაც იზიდავს „საზეიმო-კარნავალური სანახაობანი“ („სოვრემენია დრამატურგია“, 1983, №4). მაშინადაც, სიტყვა ნაპოვნი: ეს სიტყვაა, „კარნავალიზაცია“?

ეს თითქოსდა, მართლაც, ასეა, მაგრამ კარნავალმა რომ არ იცის შეჩერება? კარნავალური დღესასწაული უნაპიროა, თავაშვებული. და ბრეჰტის მანერა (მოქმედების შეწყვეტა განმარტებითი კომენტარებით) ზონგისა თუ მონოლოგის ფორმით მოწოდებულნი სრულიად არ უკავშირდება კარნავალურ „უწყსო თამაშს“. აქ არის წინააღმდეგობა, რომელსაც ოდნავადაც არ შეუკრთობს რ. სტურუა, პირიქით, უმალ გაახარა იგი. ამ წინააღმდეგობიდან მან დიდი სარგებლობაც კი მიიღო. სპექტაკლის პარტიტურაში მოქმედების შეჩერება, წყვეტილები უფრო ხშირი იყო (როგორც კი სპექტაკლის წამყვანი იღებდა სიტყვას) ვიდრე ბრეჰტთანაა ეს. მაგრამ ამ წამყვანის სენტენციები — მიმართული მათემატიკისაა — არ აფერხებდნენ კარნავალური კავალკადის მოძრაობას, პირიქით, აჩქარებდნენ, მიერეკებოდნენ მის სრბოლას. ეს იყო როგორც შოლტის ტკაცუნი, რომლის შემდეგ თამაშის ტონუსი მალლა აიჭრებოდა ხოლმე, რათა ერთი გაქანებით დაეძლია ის ზღუდე, რომელიც ბრეჰტის ერთ ეპიზოდს მეორესაგან აცალკევებს.

ბრეჰტის პეესაში ეპიზოდები გადაჯაჭვულნი არიან მიზეზ-შედეგინობის კავშირის რკინისებური ლოგიკით. ის, რაც ახლა ხდება, აუცილებელი შედეგია იმისა, რაც ადრე მოხდა. შემთხვევა, დაბნეულობა ან რაიმე კაპრიზი ამ ლოგიკას ვერ არღვევს: კერძო ემორჩილება ზოგადს, ინდივიდუალური სო-

ციალურიოთაა დეტერმინებული, ადამიანი/თუნდა თხემით ტერფამდე ნიჭით სასაქონლო არაფერია თუ არა ისტორიის ტალღებზე მოფარფატე ნაფოტი.

სპექტაკლში კი სრულიადაც არაა აუცილებელი, რომ ერთი მეორესაგან გამოძინარეობდეს. ერთი მეორეს ერწყმის ხან კონტრასტულად, ხან მსგავსობის გამო, ხანდახან



გარეშე — ი. გიგოშვილი

კი ადამიანის ნებით, რომელსაც აღარც ნაფოტად, აღარც პაიკად და აღარც ჭინჭიკად ყოფნა არა სურს. ცალკული სცენები ნაჩვენებია, როგორც დამოუკიდებელი ნომრები, ესტრადული, საციკოკო, სალაპარაკო, პანტომიმური, ხან მინაზებულ-გრაიციოზული, ხან უხეში, ტლანქი, ვულგარული.

ღიახ, ეს მონტაჟია, ბრეჰტის მიხედვით შექმნილი „კარნავალიზაცია“ დაოკებულია ს. ეიხენშტეინისა და ეს. მეიერჰოლდის „ატრაქციონების მონტაჟით“. „ჩემთვის ძვირფასია მეიერჰოლდის იდეები“... თითქოს სხვათაშორის ამბობს რ. სტურუა. ეს პატარა ბიძგი საკმარისია, რათა ჩავწვდეთ მთელი დადგმის მექანიზმს. ვინაიდან ერთადერთი სპექტაკლი, რომელიც სტურუას „კავკასიურის“ ცქერი-სას გვაგონდება, — ეს. მეიერჰოლდის „ტყეა“. რასაკვირველია, რ. სტურუა სხვანაირად მუშაობს ვიდრე მეიერჰოლდი, ქართველი რეჟისორის ხელწერა უფრო ნატიფი და დახვეწილია. მაგრამ პრინციპი, პრინციპი მეიერჰოლდისა, იგივეა: უხეში, პრიმიტიული დახვეწილია თითქმის ზედმიწევნით, ბავშვური-მიამიტური მოწოდებულისა სრულქმნილი ფორმით. ამავე დროს მთელი ეს კომედიური ონავრობა მშვენიერად ეგუება ბრეჰტის სატირულ სიმწვავეს და ბრეჰტისავე შეუბოვარი სერიოზულობით სავეს ქადაგებას.

რეისორი ყოველ სიუჟეტურ პერიპეტეიას აღიქვამს, როგორც საშუალებას და მიზეზს თავისუფალი იმპროვიზაციისათვის ბრეტისეულ თემაზე. შთაბეჭდილება ისეთია, რომ მისი ფანტაზიის დაწოლის შედეგად პიესა სულ მთლად იბზარება, მაგრამ არ იშლება. რადგანაც, იმპროვიზაცია მსუბუქი ნაბიჯებით გაურბის ბრეტს, რათა საბოლოო ჯამში ისევ მასვე დაუბრუნდეს. და მაინც, პიესაში რაღაც საგრძნობლად იცვლება და იყარება, რაღაც — ეს კი გაცილებით მნიშვნელოვანია! — რეისორისაგან ემატება.

რ. სტურუა, რომელმაც ყვარყვარეს აფიორა ჯკუსისასწავლებელ არაკად აქცია, ამჯერად ბრეტის არაკს გვაწვდის როგორც სცენურ პოემას. იდეალურს იგი ფასს სდებს და ფაქიზად განარიღებს ბრეტის ირონიისაგან. დაე, კომედიათმ ხანდახან პაროდისაკენ დგეს, ხოლო ღიმილი ჩაქირქილებას დაემსგავსოს, დაე, მოხდეს ასე!.. პოეზია საიმედოდაა დაცული ტაკიმასხარული გრიმასებისა და მანჭვა-გრეხისაგან.

პიესის სახელწოდებამ განაპირობა სპექტაკლის სტრუქტურა: მოქმედება წრიულად ეითარდებოდა. დომინირებდა ტრიადი. მარცხნიდან გამოსრიალდებოდა და მარჯვნივ გასრიალდებოდა სულ სხვადასხვა თეიების სცენები: ჭრელ-ჭრულა, ლუბოკური სურათების მსგავსი სცენები, ამერიკული კომიკებივით მოკლემეტრაჟიანი და მკვეთრი, ელევანტური და პრიმატული, თავშესაქცევენი და გულის-შემძვრელნი. ამ სცენების ცვლას მიჰყვებოდა კვამლისფერი, მონაცრისფრო ფარდების



ნათელა — მ. თბილელი

წყნარი ევოლუცია. დაკრებულ-ამოკემსილი ჯვალის ფარდები ხან მაღლა აიჭრებოდნენ და სცენას მთელ სიღრმეზე აწიშვლებდნენ. ხან დაბლა ჩამოეშვებოდნენ, ბოლომდე ფარავდნენ პერსპექტივას და გვიტოვებდნენ სცენის პატარა მონაკვეთს, სადაც თამაში გრძელდებოდა. დაუდევრად თუ ქინაობით, მწყობრი ნაბიჯით თუ აქეთ-იქით შენაობით შემოდიოდნენ სცენაზე ომისგან დევნილი ქონიორეთული თვალები თუ გაქვალტყავებული ლატაკნი, დამთხვეულნი თუ დეაქარნი, ცრუპენტლები თუ მიაშიტნი, შეიარაღებული ჯარისკაცები თუ უიარაღო გლეხები. ვინც მიდიოდა და ვინც მიდიოდა, ვინც შემობობოდა და ვინც ეტლით გადიოდა, ვინც გარბოდა და ვინც მიემგზავრებოდა — ყველანი წრეზე, საათის ისრის საწინააღმდეგოდ მოძრაობდნენ და სცენური სივრცის წრეს შემოსასღვრავდნენ. მხოლოდ მთავარი გმირების (გრუშე, აზდაკი, სიმონ ჩაჩავა) მიმართ იყო დაშვებული გამონაკლისი. მხოლოდ ისინი იკავებდნენ ყველაზე ხშირად ცენტრალურ ადგილს. მარჯვნივ და მარცხნივ, თამაზგარეთ თუ ღროის გარეთ, რ. სტურუამ შექმნა ნეიტრალური კუნძული წამყვანისა და მუსიკოსისათვის.

ამგვარად, გმირები ცენტრში მოქმედებდნენ, დანარჩენები წრის მოძრავ ნაწილზე, წამყვანები სცენის განაპირებზე. ეს წამყვანები კი რაც ძალა და ღონე ჰქონდათ ამოძრავებდნენ სპექტაკლის ბალანსურ კარუსელს. როგორც მოესურვებოდათ ისე წარმართავდნენ ამ ძველთაძველ სიუჟეტს და ჩვენთან ერთად, დღევანდელიობის ვადლსახელიდან, შესცქეროდნენ ინტრიგის ყოველ შემობრუნებას. მაგრამ, როცა ვამბობთ, „ჩვენთან ერთად“, ეს არ ნიშნავს, თითქოს ჩვენი თვალებით შესცქეროდნენ, ჩვენი სახელით მოქმედებდნენ.



გრუშე — ი. გიგო-
შვილი, სიმონ ჩაჩა-
ვა — კ. კავსაძე

რეჟისორი აღამაღლებდა მათ როგორც პერსონაჟებზე, ასევე მაყურებელზე. ეს ორი მოქმედი პირი არსებობდა სცენაზე, როგორც წარმომადგენელი მარადიული ხელოვნებისა, რომელსაც, ერთს, ძალუძს წარსულსა და აწმყოს შეერთება. ისინი ჩვენთან როდი იყვნენ წილნაყარნი — არტისტები იყვნენ.

ამიტომაც იყო, რომ რეჟისორის მიერ წამყვანისათვის გამოყოფილი პატარა კუთხე არტიტულ ატელეს მოგვაგონებდა. იქ იდგა ფერმწერის სამაგება, აქვე წარმართული შესაწირავი კრავი მიბჯნობდა ლეონარდოს ფუნჯით შექმნილ ქრისტიანულ მადონას, მაგიდაზე ენთო სანთელი, რომლის ცეცხლის ალი საქართველოს რუკას ელაციცებოდა.

წამყვანი — ყანრი ლოლაშვილს ეცვა მარწყვისფერი ხავერდის ვაკეითი კამზოლი, საიდანაც პერანგის თეთრი სახელოები მოუჩანდა. გვერდზე მოეგდო შავი შლიაპა და სპექტაკლის დასაწყისში მცირე ხანს თავის სავარძელში იჯდა ფეხი-ფეხ გადადებული. მისი პოზა განყენებული და ზვიადი იყო. შემდეგ თვალეში სატანური ცეცხლი გაკრთებოდა, ფეხზე წამოიჭრებოდა, მტკიცე ნაბიჯით გაემართებოდა სცენის სიღრმისაკენ და ძლიერი, მკვეთრი ბიძგით აღებდა ხის უზარმაზარ ჭიშკარს. იქიდან, მის შესახვედრად გამობრბოდა მოზვიემ თავისუფალი ბრბო — მთელი დასი და რამპისაკენ მიიწვავდა. მაგრამ წამყვანი წინ უსწრებდა მათ. ნახტომებით მოჰქროდა პლანშეტის ძვიდესაკენ, აიტაცებდა ხელში მიკროფონს და მხიარულად მღერობდა ზონგის პირველ სიტყვებს. მის ზურგს უკან კი ბრუნავდა განათებული წრე, რომელსაც ჩვენგან შორს, სცენის სიღრმეში მიჰყავდა ცეკვის ფერხულში ჩაბმული პერსონაჟები.

წამყვანი მოქმედებას ავსებდა მხნე ტონებით. ელევანტური რწევით, ხელში მიკროფონით, იგი შინაურულად დაბაიჯებდა სცენის სიგრძე-სიგანეზე — განრიდებული ომს, ბედისწერისაგან თავისუფალი, მაგრამ პატარა გმირი ქალისადმი თანაგრძნობით სავსე.

იგი აჯამებდა სწორედ ახლა, მის თვალწინ გათამაშებულ ეპიზოდს და მაყურებელს უზიარებდა თავის შიშსა თუ იმედს. მაშინაც კი, როცა პროვოზი კარგს არაფერს უქადადა, მაინც, ყანრი ლოლაშვილის თვალეში ცნობისმოყვარეობის ნაპერწკლები კიაფობდა და

ხმაში სჭვივოდა რისკის სანეტარო სიხარული. მიკროფონის ზონარს შოლტივით ხმარობდა და თითქოს სპექტაკლის პერსონაჟებს წინ მიერეკებოდა — წინ! წინ გაბედულად!

მაგრამ რეჟისორს სჭირდებოდა ობერტონებიც, რომლებიც ბრეჰტის ტექსტს თავზე გადაუფრენდნენ და მას ახალ, დამატებით აზრს მიანიჭებდნენ. სიტყვიერი ქსოვილი ერთობ ვიწროა რ. სტურუას თავნება ფანჯახისათვის. ამიტომაც იყო, ალბათ, რომ სცენის მეორე კუთხეში, წამყვანის მოპირდაპირე მხარეს, იდგა ფორტეპიანო და მასზე შიგანგადმობრუნებული როიალი იყო მიყუდებული. იქვე იყო მუსიკოსის ლეილა სიყმაშვილის გრაციოზული ფიგურა, თავზე ჩაპლინის ქუდი, გრძელკალითანი მოლურჯო ფრაკით, ლაკის კრიალა ჩექმებით და წარმოთავდა სპექტაკლის მუსიკალურ პარტიტურას. იგი პიანინოს ხან მოკრძალებული ტაპირივით მიუჭდებოდა, ხან კი თითქოს წარსულისაკენ აღგამდა პატარა ნაბიჯს და ხელს ახებდა როიალის ვარეთ გამოყრულ სიმებს და ქართული ჩანგივით აეღვრებდა. მისი ნაზი თითებიდან წყრილით იღვრებოდა ნაზი, წმინდა ნოტები. იმ წამსვე იტაცებდა ამ ჰანგს ორკესტრი. იგი მსახიობთა პლასტიკას ანიჭებდა ერთგვარ საბალეტო „აპლომბს“, ანდა ტაყი-მასხრულ მოძრაობას, კაბარეტულ დაუდევრობას თუ აკრობატულ სიჩაუქეს. მაგნიტოფონზე ჩანაწერი ხან ქართული ცეკვის რიტმებით კრთოდა, ხან ირწეოდა ტკბილ ტანგოს ხმებზე, ტრიალეზა ვალსის ქარაშოტში, პირქუშად აღბეჭდავდა სამხედრო მარშის ნაბიჯებს, ოდნავ აშარყებდა ზვიად მენუეტს, ნეტარებდა სვინგის მინორულ ვენებია-ნობაში. მუსიკა მხიარულობდა, ანცობდა. იგი კეკლუცობდა და იპრანჭებოდა, რათა შემდეგ აჭრილიყო მადლა და იქიდან გადმოღვრილიყო სააღდგომო ქორალის თავდავიწყებული ზარ-ზემით. |

„კავკასიური ცარცის წრეში“ ვია ყანჩელის მუსიკალური სიგრძე პირველად გადაეკლო ასე მტკიცედ რ. სტურუას სათამაშო სივრცეს. მელოდიური ქვეტექსტი ან ირონიულად ეკამათებოდა ტექსტს, უარყოფდა სიტყვიერ მტკიცებებს ან ხალისიანად ეთანხმებოდა ამ ტექსტს და ყოველ სიტყვის სიმართლეს უდასტურებდა.

ღირიკული ინტონაცია მისდევდა გრუმე ვანჩაძის მთელ ამ ფათერაკებს. გრიფელის

ფანქრის მშრალი შტრინებით მოსახული ბრეტისეული ეს როლი იზა გიგოშვილმა გააფერადა, შეარბილა. ბრეტმა დრამის კვანძი იმ მომენტში შეჰკრა, როცა ჩვეულებრივ, ჯან-ლონით სავსე დიაცის თავს დაატყდა „სიკეთით ცდუნების“ მოულოდნელი ტალღები. ბრეტის ამ ჭურჭლის მრეცხავი ქალისათვის სიკეთის ქმნის ცდუნების აყოლა იგივეა, რომ დაუშვას შეცდომა, თავგზა აებნეს, უარესიც, მისთვის ეს საბედისწერო შეცდომაა. ეს საკვანძო მომენტი თავისებურად გაიზარა რეჟისორმა. რ. სტურუამ გრუშეში დაინახა ნახი და მტკიცე, წმინდა და მორცხვი ქართული ქალის განსხეულებული იდეალი. სიკეთე, მისი ბუნების გულისგული, მისი პირველ-ელემენტი იყო. ბრეტის ალტერნატივა — ყური მიუგდოს სიკეთის იმპულსს თუ ჩაახშოს იგი — მისთვის არაბუნებრივი, შეუძლებელი რამ იყო. სუსტი, ლერწამივით მოქნილი, დაქანცული და ფერმკრათლი გრუშე მთელი სპექტაკლის მანძილზე მიდიოდა გლახი ქალისათვის დამახასიათებელი გრძელი ნაბიჯებით, ფეხის ტრეტს მაგრად და მტკიცედ ადგამდა მიწაზე. ხელის მკვეთრი მოძრაობით ისწორებდა შუბლზე ჩამოშლილ თმებს, სწრაფად იმშრალებდა შუბლზე მომსკდარ ოფლს. ასევე სწრაფად ლაპარაკობდა, თითქოს ჩქარობდა. მას არც სიცილის დრო ჰქონდა და არც ტირილისა, ცხოვრება დაუზოგავად და ხშირად სცემდა მუჭლუგუნებს.

და, რასაკვირველია, იზა გიგოშვილის გმირი ვერ ამჩნევდა კოლოზის კომპიუტრ საფანელს, რის გამოც ამ კოლოზებში ისე ებმებოდა, როგორც ხაფანგში, ჩვენ კი გვეცინებოდა ამ დროს. შორიდან რომ ვუყურებთ გრუშეს თავგადასავალს, ზოგი მისი ფათერაკი ძალიან სასაცილო გვეჩვენება. მაგრამ გრუშეს არც კი ელიმება. ყოველთვის რაღაც ასწაულით, იმპულსურად, ნაუცზად დევად აღწევდა იგი თავს საფრთხეს. და მხოლოდ სპექტაკლის დასასრულს სუსტი დიმილი პირველად უნათებს სახეს.

პოეზიის რესურსები სიმონ ჩაჩავას როლისთვისაც გამოიხანა. ბრეტის მიხედვით სიმონი ერთი ვინმე ჩვეულებრივი ჯარისკაცია, მისთვის მწერალმა უბრალო საღებავები გამოიმეტა: — საღი გონიერება, განსჯის უნარი, პრაქტიკულობა — აი, მისი თვისებები. ეს ყველაფერი, ცხადია, რ. სტურუამ გაითვალისწინა. მაგრამ საგრძნობლად აღამალა იგი

სხვა მოლაშქრეებზე და ჯარისკაცებზე. უბრალო კავსადის მაღალმა, ჩამოსხმულმა სხეულმა მისმა მკაცრმა სილამაზემ და თბილმა ღმერთმა ეს გმირი მამაკაცური საიმედობის იდეალს მიუახლოვა.

ძლიერი, ტანსრული მამაკაცი და პატარა სუსტი ქალი, სიმონი და გრუშე განსახიერებდნენ ხალხის სულიერ სიმტკიცეს. ჭრელ, კომედიურ ქსოვილს აგვირისტებდა ჯარისკაცისა და ჭურჭლის მრეცხავი ქალის ურთიერთ სიყვარულის მტკიცე ძაფი. იშვიათად, მაგრამ გარკვევით გამოსცემდა ხმას თითქოსდა ფანტასტიკური ხმა რეჟენისა, რომ იდეალური გაიმორჩვებს რეალურზე, კეთილი — ბოროტზე, გონიერი — აბსურდულზე.

ომის აბსურდულობა მოსჩანდა ერთდროულად არაქულ და უახლეს მხატვრულ სახეებში. თეორი მულიაქის ცხენს, მთლად „ნამდილს“, თითქმის „ცოცხალს“, მაგრამ სანახევროდ ჩამოტყაულ-ჩამოხეულს (ყარვად მოჩანდა მავთულის კარკასი), თანაც გორგოლაკებზე შემომდგარს, სცენის ცენტრში შემოჰყავდა ჰეროდოტი-მაცენე, ტრაგიკული თეატრალური მაცენე, რატომღაც ტყავის შავ კურტაკში გამოწყობილი, ელვარე-წითელი შლემით თავზე — არც მეტი არც ნაკლები: თანამედროვე მოტოციკლეტისტი ხელში მეგაფონით — ომახიანად აცხადებდა, მტერი კარსაა მომდგარი, დროა თავს უშველოთ. ერთი აღიარებით ატყუდებოდა. სასახლის კარს პანიკა პოლიცავდა. აქეთ-იქით აწყდებოდნენ ოქროს ნიღბიანი თავადი და ძველგეტრებიანი, შეჯავშნული ჯარისკაცები, თეთრხალათიანი ექიმები, გაათქვირებული ძიძვები და შინამოსამსახურენი.

და აი, ამ არეულების ყამს სიმონ ჩაჩავა სიყვარულს უმხელდა გრუშე ვაჩნაძეს.

რ. სტურუამ აქ გვიჩვენა რიტმების ვირტუოზული ცვლა. შინამოსამსახურენი ერთ რიტმში ცხოვრობდნენ, სიმონი — სხვა რიტმში, გრუშე ერთდროულად ორივე რიტმით ცხოვრობდა. ჯარისკაცი ლაპარაკობდა გამოზომილად, საფუძვლიანად, ხოლო ჭურჭლის მრეცხავი ქალი მას ცალი ყურით უსმენდა, ნათქვამს ნახევარი სიტყვითაც ხვდებოდა და უმალ თანხმდებოდა სიმონის წინადადებას, იგი გათრებული იყო: არსებობდა აქ, სიმონთან, და ამავე დროს იყო სასახლეში, სადაც მას ეძებდნენ და სადაც მას მოუხმობდნენ. გრუშე ჩქარობდა, რეჟისორი არ ჩქარობდა.

გრუშეს მძაფრი რეპლიკები პაუზების მრავალწერტილით დაჰყო, რათა არ გამოგვაბრუნოდა მისი შემკრთალი თვალების გამოხედვა, მის ხმაში გაჩენილი მადლიერების გულთბილი ნოტა; რათა მივემხდარიყავით: აჩქარებული თანხმობა სინამდვილეში დიდი ხნის წინათ იყო აწონილი. ამ ნაბიჯს გრუშე აკეთებდა არა ნაკლები პასუხისმგებლობით, ვიდრე სიმონი.

არა, ეს არ იყო რომეოსა და ჯულიეტას თავდავიწყებული სიყვარული, ეს იყო ყოველმხრივ აზომილ-აწონილი, გლახური სიყვარული, რომლის დროსაც არ იფიქრებენ მოიკითხონ ჯანმრთელობა, ამტანიანობა, შეძლება. სიფრთხილეს არ პკარგავენ, მაგრამ ტყუილს არ კადრულობენ. ანგარიშიანობა, მაგრამ კუბოს კარამდე ერთგულები არიან. სიყვარულის ჭეშმარიტებასა და სიწმინდეზე მღერიან გია ყანჩელის მორცხვი ვიოლინოები, სადაც მელიოდის იტაცებენ ჰობოი და საყვირი.

ლირიკული ინტერმედიის დამთავრებისთანავე რ. სტურუა მზიარული კარნავალური კარუსელის ტრაილს იწყებს. ეს ბრუნვა სეერთო ორომტრიალიდან წინა პლანზე გამოიტაცებს გუბერნატორის მეუღლეს — ნათელას. მარინე თბილელმა კურიოზულად შეაერთა ამ როლში გულცივი მედიდურობა და მწველი მგრძნობიარობა, ცხოველური სიხარბე და წვრილმანი მეთოდურობა. ყველანი თითქოს პირდათუთქულნი დარბოდნენ, ნათელა კი ამყად დადიოდა. ურიკასთან ძვირფასეულობით სახე ჩემოდნებს აზიდვინებდა მსახურებს. იგი გულდაგულ არჩევდა თავის კაბებსა და მორთულობას. მოსამსახურე ქალი ფეხებში ებლანდებოდა? სილა ერთს, სილა მეორეს. ნერვიულობს მისი საყვარელი, ადიუტანტი გოგი? მხურვალედ და მოწყურებით იკრავს, ეხვევა, თითქოს ცდილობს დეკოლტიდან გადმომსკდარ მყერდში დამალოს გოგის თავი. მაგრამ ეს ყველაფერი: სილის გაწვნა, ჩახუტება — წმისმიერია, მეყვსეული. თავს უნდა უშველონ? რასაკვირველია, მაგრამ არ უნდა დაგვაიწყდეს მწვანე კაბა, არც ძოწისფერი, მოვერცხლილი, არც მარგალიტით მოოქვილი კაბები. ფარჩის მოსასხამი სადღა? დიახ, მხოლოდ აუცილებელის წაღება უნდა, დიახ, დრო ცოტაა, ესეც ესმის... სინამდვილეში არაფერიც არ ესმის და თითქოს სულ სხვა სამყაროში, რეალურობის მიღმა არსებობს. ხანძრის სისხლი-

სფერი ენები თამაშობენ მის ლაწვებზე, კი ისევ ტანსაცმელს დასტრიალებს, ბოლოსდაბოლოს, მასაც წათრევე ებისაქენ, სცენაზე რჩება ყველასაგან დაიწყებული ბავში, მეგვიდრე. მოსამსახურენი ამ თოჯინას არც ეკარებინან, ხოლო ვირეშმაკა ძიძები გრუშეს შეაჩერებენ ხელთ, თვითონ კი ცეკვა-ცეკვით გარბიან სცენიდან.

ოპის ავბედითი ქარი უბერავს ქალის სუსტ სხეულს, რომელსაც ჯერ კარგად ვერ გაუგია თუ რა ტვირთი აიკიდა მხრებზე. გრუშეს ეს გზა რთულია და ფათერკიანი — სიუჟეტური ხაფანგები და სტილისტური სიურპრიზები ყოველ ნაბიჯზე უდარაჯებენ სპექტაკლში.

აგერ უნახესი ქართული როკოკო: ბრწყინვალე ლანდოში ჩამკდარი ორი მაღალი წრის მანდილოსანი შეეყრება გრუშეს. პასტორალური მუსიკა, თბილი აკვარელი, ნათელი ფერები. ორივე მანდილოსანი, ლურჯიც და ვარდისფერიც (თ. თარხნიშვილი და თ. დოლიძე), ქოლგების რხევით, დუეტით, უნისონით მღერიან უდარდელ რუღელსა — „ლია-ლია-ლია, ლია-ლია-ლია“ — ჟღერტულევენ და ჭიკჭიკებენ. ეს ჩიტუნები აქ კომიკური ოპერიდან შემოფრინდნენ, მაგრამ ამ საწყალ მაწანწალას კი სასტიკად მოექცნენ.

აგერ, გეორგ გროსის პლაკატური მანერით შესრულებული საოცარი ანტრე — კულისებიდან გამოდის დალილი, ქანცაწყვეტილ „რეგენონზე“ (ვანო გოგტიძე) ამხედრებულ დამთხვეული ეფრეიტორი (გურამ საღარაძე). ორივე შეიარაღებულია, ორივეს პიტლერული არმიის ფორმა აცვიათ, თავზე რკინის მუზარადები ხურავთ, ნახევრად შიშველ მკლავებზე გრძელი ხელთათმანები წამოუცვამთ, ჩანს, თუ როგორ უთამაშებთ კუნთები. ც ი რ კ ი ა, ნამდვილი!

აგერ სეველის მომგვრელი ნატურალიზმი: გადატანჯული გრუშე გადასწყვეტს მშვიერი ბავში მიუგდოს შეძლებულ გლახის ქალს. ბავშვს კარის ზღურბლთან სდებს და გაბის. მაგრამ აქ სტურუა უმაღლე სცვლის სტილისტურ რაკურსს — სირბილი გადადის ცეკვაში. ამ ცეკვაში სჭვივის ბავშვისაგან განთავისუფლების სიხარული, რწმენა იმისა, რომ მიშვიკოს აღარაფერი გაუჭირდება და იხატება შიშვიც, სინდისის მტკივნეული ქანჯაყ. მ ი ნ ა ა ტ უ რ უ ლ ი ბ ა ლ ე ტ ი ა, ნამდვილი.

ცეკვით ფრთაშესხმული გრუშე ეფრეიტორის ფართოდ გაშლილ ტორებში აღმოჩნდება. ქალის სხეულს შიში გასათავავს. ეფრეიტორი მთელი სხეულით ეკვრის გასავითებულ გოგონას, ვალსის ხმაზე ატრიალებს უსიცოცხლო სხეულს — გრუშეს ხელები უმწეოდ ჩამოუყრია, თავი უკან გადაუგდია...

მშვენიერი ს ა ე ს ტ რ ა დო ნომერია. ბრეტის პიესაში ამას მოსდევდა გრუშეს საუბარი იმ გლეხის ქალთან, რომელმაც მიგდებული მიშკო აიყვანა. მაგრამ ისეა გრუშე დალილი, რომ სიტყვის დაძვრის თავიც კი არა აქვს. ამიტომაც, ორივეს მაგივრად მთელ ტექსტს სწრაფად და სხაპასხუპით წარმოსთქვამს წამყვანი, ქალები კი ერთმანეთს ექსპრესიული ექსტებით მიმართავენ.

რა არის ეს? პ ა ნ ტ ო მ ი მ ა ? ! მდგომარეობა უკიდურესად დაძაბულია, ჯარისკაცები დაძრწიან ირგვლივ, ორი ნაბიჯიც და გრუშეს ხელში ჩაიგდებენ ეს უმოწყალო მაძებრები. გრუშე იმ შემთხვევაში გადარჩება და ბავშვსაც ვადაარჩენს, თუ შესძლებს დამალი ზიდიტ ხეობის მეორე მხარეს გადასვლას. გრუშეს ეხმარება წამყვანი: ამ წარმოსახული უფსკრულის თავზე გადისვრის მიკროფონის ზონარს და სამშვიდობოს გაიყვანს ქალს. |

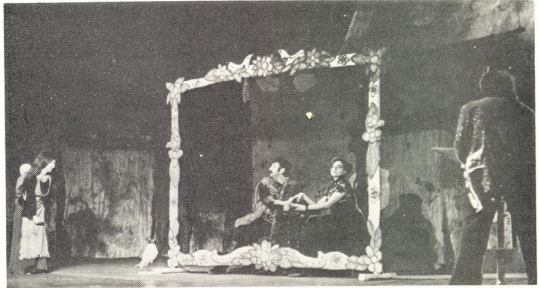
გრუშესათვის ამ საბედისწერო წუთს, რ. სტურუამ უღალატა ბრეტის ობიექტურობას და აშკარა სოლიდარობა გამოუცხადა გმირს. გრუშესა და წამყვანის ხანმოკლე დუეტი აღსავსეა იმის იმედით, რომ ხელოვნების კეთილ ძალებს შესწევთ უნარი ომის ბოროტ ძალებთან შებრძოლებისა. მაგრამ ჯერ ესაა

საკითხავი, რომელი ძალა უფროა ძლიერი.

როგორც კი სამშვიდობოს გასულმა გრუშემ ბავშვს პირჯვარი გადასახა, ვაისმა ქორალის საზეიმო ხმები. წამყვანმა ჩამოიკიდა ლენინარდის „მონა ლიტა“ და შემკრთილი გრუშე სცენის იდუმალი სიბნელიდან რამპისკენ წამოიყვანა. სადაც გორგოლაჭებზე შემდგარი სათამაშოსავით პატარა შესაწირავი კრავი იყო. იხა გიგოშვილისა და ყანრი ლოლაშვილს ხელთ ანთებული სანთლები ეპყრათ. ამ მიზანსცენით დადიქსირებული იყო მოგლენა, გამოტოვებული ბრეტის მიერ, მაგრამ რ. სტურუასათვის უმნიშვნელოვანესი: გრუშემ იშვილა მიშკო. აქამდე გრუშე უანგარიშოდ მოქმედებდა. ამის შემდეგ იგი შეგნებულად იღებს თავის თავზე მთელს პასუხისმგებლობას პატარა მიშკოს სიცოცხლისათვის. ღვთაებრივ დუმილში დანთქმული ქართველი მადონა დიდხანს, სერიოზულად და ნალღლიანად იცქირებოდა დარბაზში.

ანტრაქტის მერე რ. სტურუა სიჩქარეს უკლებდა. მას შემდეგ, რაც მაყურებელს გამოუტყდა, რომ სოლიდარობას უცხადებს გრუშეს და რომ მზადაა გაჭირვებისაგან იხსნას იგი, მას უკვე შეეძლო სული მოეთქვა და ირონიული მზერა მიეპყრო იმ მთიანი სოფლისათვის, სადაც გრუშემ და მიშკომ შეაფარეს თავი. პატრიარქალური ქართული ბუკოლიკა აინტერესებს ამყამად რეჟისორს. ტემპი ვარდებოდა, მუსიკაში სკვივიოდა მსუბუქი ინტონაციები, საღებავები მკვეთრად მოჩანდა.

ის ეპიზოდი, როცა ცოცხალ-მკვდარი გრუშე მოულოდნელად გამოეცხადა თავის



სცენა სპექტაკლიდან



სცენა სპექტაკლიდან. ლავრენტი — ჯ. ლადანიძე

ძმას, ლავრენტის, გათამაშებული იყო ვერა-გული იუმორით და მაცდური სიმშვიდით. სცენის სიღრმეში რ. სტურუამ წამომართა ვახის უცნაური მტკვნელებით მოხატული ჩარჩო. ამ ჩარჩოში თითქოს სურათიაო, გუგულევივით ისხდნენ ლავრენტი და მისი მეუღლე ანიკო, ორივენი წინ იყურებოდნენ — მხატვრის პირისპირ ერთ პოზაში გარინდებულნი. და ვიღაც სოფელი ფიროსმანი ჩვენსკენ ზურგშექცევით იდგა სცენის კიდესთან და გულმოდგინედ თხაზნიდა ოჯახურ პორტრეტს. ამ შემოქმედებით აქტში ჩართულნი, ჩვენც მხატვრის თვლით შევცქეროდით ამ ბედნიერ წყვილს. მხატვარი კი ისე ხედავდა, როგორც ამ ცოლ-ქმარს წარმოედგინათ საკუთარი თავი — კმაყოფილთ, ღირსეულთ, ნეტარების მწვერვალზე ასულთ. ამ ცოლ-ქმრულ იდეალს თავს დაჰფარვებდა, აკურთხებდა და თან თავს ირთობდა თითქოს, სახეიმოდ აუღერებელი საღვთო კორალი.

საწყალობელი გრუშე წყნარად გამოჩნდებოდა ამ ქვეტელა ტილოს უკან და გაუბედავად — ისე, როგორც მათხოვარი იყურება ფანჯარაში, შეიხედავდა ამ ნეტარების მომგვრელი სურათის სიღრმეში. მკერდგამოგდებული ლავრენტი — ჯემალ ლადანიძე და დონიწემოყრილი ანიკო — მანანა გამცემლიძე, დიდხანს ვერ ამჩნევდნენ დაუბატოებელ სტუმარს. მაგრამ, აი, ლავრენტიმ დაინახა და იცნო თავისი და. ჭბუჭური სიჩაუქით გადმოახტა ჩარჩოს და სცენის პლანშეტზე ფაჩნდა. დაუღევრად მოიგდო „გვერდზე ფაფახი და გრუშეს ირგვლივ დაბზრიალდა. ალივით ბრიალებდა აბრეშუმის ხალათი, ახალი უძირკვები ძლივს ეხებოდნენ მიწას. თითქოს ცეკვის ქადილიანი ენით ეუბნებოდა გრუშეს — ჩემთან აღარაფერი გი-

პირსო. ცოლის პირველივე გამაფრთხილებელი, ცივი რეპლიკა ძირშივე ვადაპყვედრის ვერენტის წამიერად გაეღებულ სიხარულს. საცეკვაო რიტმდაკარგული ლავრენტი კუდამოძლებული, შემკრთალ-შემწინებული უბრუნდებოდა თავის ადვილს სურათს ჩარჩოში და ამის მერე მხოლოდ კვერს უკრავდა თავის ანიკოს. ბუკოლიკური გუგულევი ნაზად ქლუბტულებდნენ, იქნებ მალე მოვიშორით ეს მაწანწალა გომბიოო.

რ. სტურუა კი ამ გულარბეინ-იუმორისტულ ნაზავში სატირის მწარე სტოპილს ურევდა. ლავრენტის მარტოს სტოგებდა თავის დასთან და დამცინავად უმზერდა იმას, თუ როგორ წამოდრანცულა ეს ზონზრობა მამაკაცი სავარძელში, თუ როგორ ცდილობს თავის დას თავი კეთილისმყოფელად მოაჩვენოს და თუ როგორ აუწყებს გრუშეს ფიქტიური ქორწინების ბედნიერ ამბავს. მაგრამ ამ დროს დას პირდაპირ ვერ უყურებს, თვალი გაურბის, გვერდზე გააქვს გაქსეხებული პირისახე: გრუშე კი დამსხვრეული თოჯინასავით ავლია ძირს, ფეხები უშნოდ გაუშლია, მკლავები ჩამოუყრია და მასაც არ ძალუძს თვალებში ჩახედოს ძმას. ლავრენტის მაგივრად მას რცხვენია. მეტიც, სძულს ძმა. „მე თანახმა ვარ“ — ამბობს გრუშე ჩამწყვდარი ხმით.

წამსვე ივრიალა საკარნავალო რიტურნელმა, ჯვალის ფარდები შეიბნენ, წანისხენ და მბრუნავმა სცენამ მაყურებლის წინ კიდევ ერთი სიურპრიზი გამოიტანა. შემოსრიალდა ხის ტახტი, რომელზედაც იოსების ზეწარგადაფარებული უსიცოცხლო სხეული ესვენა. ვარაუდი ასეთი იყო — იოსები ვერ ცოცხალია, მაგრამ მალე განუტევებს სულს. გრუშეს იოსებზე ქორწინების ეშმაკური გეგმაც სწორედ ამაზე შენდებოდა. ეს ჩაფიქრებული კომპინაცია ყველა აწყობდა: ლავრენტი და ანიკო თავისუფლდებოდნენ ზედმეტი მკამელისაგან, მომაკვდავის დედა, ფულის გარდა, უფასო მუშახელს იძენდა, გრუშე კი თავშესაფარს პოულობდა და მიშვიკოს კანონიერ შვილად აცხადებდა. მაგრამ, ცხადია, დედამთილს უნდოდა რაც შეიძლება მეტი მიეღო, ხოლო ლავრენტის — რაც შეიძლება ნაკლები გაეცა.

ვაჭრობა სიკვდილის ზღურბლზე — ტრადიციული სიუჟეტიკა, რომლითაც ოდიოტანვე სარგებლობდნენ სატირიკოსები, რათა სამარცხენო ბოძზე გაეკრათ პირმოთენი. რ. სტუ-

რუა კი სულ სხვაგან უმიზნებდა. მისი პერსონაჟები არ პირმოთენობდნენ. ნიღბების ჩამოგლეჯა სრულებითაც არ იყო საჭირო — არაინ არ ფარავდა თავის ქვეწა ზრახვებს. მაგრამ, რაკილა, საქორწილო რიტუალი სიკვდილის სარეცელის ირგვლივ სრულდებოდა, რეისორს აწვალებდა ინავრული სურვილი დაესვა ტოლობის ნიშანი ქორწინებასა და გასვენებას შორის. ორი რიტუალის ეს შეჯახება, ორივე წეს-ჩვეულების, და, საერთოდ, ყოველგვარი წეს-ჩვეულების კომიკურ საფანელს გვიჩვენებდა.

მენდელსონის საქორწილო მარშის სიხარულით სავსე ტალღები ეხლებოდა და ინთქმებოდა შოპენის სამგლოვიარო მარშის პირქუშ რიტმში. შეზარხოშებულ მღვდელს — გურამ საღარაძეს (სწორედ იმას, ვინც ეფრეიტორს თამაშობდა) ვერაფრით ვერ გაეგო რივიანად, რას აკეთებდა: აქორწინებდა ქალ-ვაჟს თუ მომაკვდავს უგებდა წესს. ამიტომ იყო, ალბათ, რომ ჟხერხულად ღავრებდა მოგონილ მწუხარებასა და ყალბ სიხარულს შორის. ბოლოსდაბოლოს, მთლად აჯანჯანდალს ამგვანებად ამ ცერემონიალურ რიტუალს. რ. სტურუა გესლიანად მიგვანიშნებდა იმ მსგავსებაზე, რაც არსებობს შეზარხოშებულ ღვთისმსახურებასა და ნაფიცი თამადის თვალდებულ ლაქლაქს შორის. ამას გარდა, რეისორი ხედავდა, რომ მღვდლის ზღვარადუდებელი ლაყბობა აშინებს და აცოფებს ხარბ დედამთილს. ამ როლს ლეილა ძიგრაშვილი თამაშობდა. მკვეთრი, კუთხოვანი აქსტები, სწრაფი, ხუსხუსა სიარული, დეპეშის ტექსტივით მოკლე რეპლიკები — ყველაფერი ეს ამხელდა ერთ საფიქრალს, სული არ განუტევეს ჩემმა იოსებმა თუ არა ჩემს კუთვნილ ფულს ქარი წაიღებსო.

ბრუტალურ მღვდელსა და ქიშკრულ დედამთილს თავიანთი სოლო პარტიები მიჰყავდათ სტუმართა თუ მგლოვიარეთა მასობრივი სცენების ნერვიულ ფონზე. ეს კორდებალეტი უკვე ნერვიულად ეძუკავდა. სოფლის დარიბ-დატაკათვის სულელობი იყო რა იქნებოდა — ქორწილი თუ ქელეხი. ყველას სურდა თითო-ქოქა გადაეხუნა და მშვიერი კუჭი ამოეყორა. სტუმრები ვაფაციკებით აღვენებდნენ თვალს მღვდლის ყოველ მოძრაობას, აქოდა არ გამოგვეპაროს ის წამი, როცა პუ-რმარილისკენ შეიძლება დაიძრას კაციო.

როგორც იქნა მღვდელმა ცოლ-ქმრული



ზღაკი — რ. ჩხიკავაძე

კავშირით შეაკავშირა გრუმე და იოსები, როგორც იქნა სტუმრებიც პურ-მარისლს ეღირსნენ თითქოს. მაგრამ ავტო გამოცხადდა მაცნე. ხაფი ხმით გამოაცხადა — ომი დამთავრდაო. იმ წამსვე მომაკვდავი იოსები ფეხზე წამოხტა თავის სასიკვდილო სარეცელზე. გრუმე გაოცებული თვალებით შესცქეროდა იოსებს. ხაფანგი დაიკეტა და რ. სტურუა ჩქარობდა ჩვენთვის ეჩვენებინა თუ რა „ვარდები“ მოუშადა გრუმეს ჰიმიენიძე.

ბრეტის მიერ გენიალურად მოგონილი სცენა იოსების ვანბანვისა აქ, მრავალფეროვანი სანახაობის ქართულ კონტექსტში, აფეთქებული კომიზმის ეფექტს იწვევდა. თავისთავად სახარხარო იყო კასრიდან თავამოწვდილი შიშველი მამაკაცის სხეული — ერთდროულად დამორცხვებული და თავხედური — სიშოშველ სხეულისა. ბანჯგვლიანი მკერდი, მოფანფალებული მკლავები, გალუმბული თმები... შისიხობი ამ სცენის კომიზმს კიდევ უფრო აძლიერებდა მკვეთრი ინტონაციური ნახტომებით — მბრძანებლურ შეძახილებს ცრემლნარევი ხეწნა-მუღარა ენაცვლებოდა — იოსები ემუღარებოდა დედას, ემუქრებოდა ცოლს, ფრუტუნებდა, კვენსოდა, ბუზლუნებდა, კიოდა, გრუმე არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა ამ ფიორეტურებს. თავისთვის იჯდა იატაკზე, კასრის ძირში და მუხლებზე დაეწყო ხელები. კი ბატონო, აღიარებდა, რომ წუნებურად მატყუარა ვახდა. კი ბატონო, მზადაა სამსახურისათვის. ამიტომაც დგება მორჩილად, და მაშინალურად, ფორმალურად ამოძრავებს ხელის მტევანს დაბლა-მალლა, მალლა-დაბლა, შემდეგ, ასევე მაშინალურად იოსების ზურგს უკან წყნარად, თანაბრად ატრიალებს ხელს, იოსებს კი არ

უყურებს. თუ ქმარს იმის დაჯერება უნდა, რომ ცოლი ზურგს უხეხავს. შეიძლება დაიჯეროს. მაგრამ, იოსებს სულ სხვა რამ უნდა. მისი გრძელი და მოქნილი თითები ნერვიულად და ბრაზიანად თამაშობენ კასრის კიდულზე, ვენებამორეული თავისკენ იზიდავს გრულეს, უნდა დაუფლოს მას და, რასაკვირველია, სცენის პლანშეტზეც ვადმობტებოდა — მაგრამ თეატრალური პირობითობა არ აძლევს ამის გაკეთების უფლებას. თუ შიშველი ხარ — იცინის რ. სტურუა — კასრში დაეტიე: თუ მაინცდამაინც — თავის ვადმოყოფა შეიძლება, ამოხტომა — არა!

გრულე, პირიქით, თავისუფალია და როგორც სურს, ისე შეუძლია ამ სივრცეში მოძრაობა. მაგრამ, იგი მაინც იქვე დგას კასრთან, არ შორდება იოსებს — ასეთი ახლობელი და ასეთი მიუწვდომელი, გარეგნულად დამჯერი, შინაგანად აბსოლუტურად დაუმორჩილებელი.

ამასობაში სიმონ ჩაჩავა ჯარიდან ბრუნდება. კულისებიდან მისი ომახიანი სიმღერა მოისმის, მაგრამ, როგორც კი ჯარისკაცი სცენაზე შემოვა, ტიულის ფარდა დაეშვება მასა და გრულეს შორის — ეს მიამიტური სიმბოლოა მათი განშორებისა. ახალი ამბების მთელი დასტა თავს დაატყდება ჯარისკაცს. ამის მიუხედავად რ. სტურუსას სჯერა — სიმონი თავს მოერევა. რეჟისორის ჩანაფიქრი თავშეკავებს ითხოვს. გრულე ქმრიანია? არავითარი ვაცოდება. ბავშვი ჰყავს უკვე? ექვიანობის არავითარი ამოფრქვევა. მხოლოდ ნაღველი და ტკივილი დარევს ხელს ჯარისკაცს: — კახი კავსაძის ხმა სუსტდება, საცაა უნდა ჩაწყდეს. სიმონი ხელახლა, ძლივს-ძლივობით წამოიწყებს თავის სიმღერას და სცენას სტოვებს. გრულემ დააბირა გამოდევნება, დაწვევა, დაბრუნება, ასხნა! მაგრამ ბედის კიდევ ერთი დარტყმა ძალას აცლის — პოლიციელები მიშოს იჭერენ და ქალაქში მიჰყავთ. რითღა უნდა იცოცხლოს ამის შემდეგ ამ ბედკრულმა ქალმა: ჩამქრალი, გაყინული თვალეობით შესცქერის იგი დარბაზს.

თითქოსდა გრულეს ამ სხივამქრალი, სასოწარკვეთილი სახის საპირისპიროდ რ. სტურუა გვთავაზობს აზდაკის ავხორცულ ფიზიონომიას. ძნელი წარმოსადგენია, რომ საბოლოო ჯამში, ორივენი, გრულეც და აზდაკიც, ერთად აღმოჩნდებიან. ისინი კონტრასტულად, მეტიც, მტრულად არიან ურთი-

ერთს დაპირისპირებული — შეგნებულნი ნაზე და თავაშვებული უხეშობა, დადგმული სიკაბუყე და ლაქლაქა სიბერე უპირისპირდება ერთმანეთს.

თავის როლს რამაზ ჩხიკვაძე იწყებს მკვეთრი მონასმებით, თითქოს აზდაკის პორტრეტს ხატავს არა ზეთის საღებავებით, არამედ — ტლახით. სცენის შუაფულში, თითქოს საყუთარ სახლში იყოსო, წამობრძანებულია ვიღაც უსიამო, ნაცრისფერ ძველმანებში გახვეული ტიპი. ვერ გაიგებ, რა მოსავს — ანაფორა? — არ უნდა იყოს! წამოსასხამი? — არც ეს უნდა იყოს! გაქონილ-გააზიხილ პალტოსმაგვარ ძველმანში გაუყრია ხელები. კისრებზე ჩრჩილისგან შექმული ყელსახვევი თუ ძონძი მოუხვევია. იფიქრებ, აზდაკი ესა და მძალი მხარდაფიდან თუ სანაგვედან გამოძვრაო სცენაზე. ლოყები ჩამოჰყრია, ნაოკები მტვრით ავსებია. ტუჩები დაღმეკია. თვალეში ეშმაკი ჩასახლებია. ბოთლით ღვინო სულ თანა აქვს და ხშირ-ხშირად ხარბად ეწაფება ხოლმე. ამ კაცის ბუნების მიწიერება ერთგვარი რიხიანობითაც კია წარმოდგენილი. მასში სჭვივის სიძულვილი ყოველგვარი ზნეკეთილობისადმი და წესიერებისადმი. აზდაკის ლაყობა — სალი აზრის აბსოლუტური შელანძღვაა. ჯადოქრის სიმსუბუქით და ტაკიმასხრული ოსტატობით ათამაშებს სიტყვებს და უცებ რაღაც უეჭველ სიბრძნეს წამოაყრანტალებს.

რ. სტურუა შესაძლებლობას გვაძლევს გულდასმით ვუმზიროთ ამ რაბულნიანურ — ურცხვ გაერს. ისიც ანგლობს დიდხანს და გემოზე, ისე იქცევა. თითქოს წინ უსასრულო სიცოცხლე ედოს. ორჯერ აათრიეს სახრჩობელაზე, ის კი, ვითომც აქ არაფერიო, თავის ქეიფს განაგრძობს.

შიშის წამიერ მოლანდებას, რაზეც ბრეჰტი მიგვიითითებს, რ. ჩხიკვაძე დაუდევრად უგულვებელჰყოფს, სტოვებს. ამ მასხარას, შექპირის მესაფლავებების დარად, სიკედლოთან ძმაბიჭური ურთიერთობა აქვს. ზოგჯერ მისი ბუტადები მუსიკის ხმებზე ლაგდებიან და მაშინ აზდაკი, მოყირკებული ტენორის იმიტაციით მიდის მიკროფონთან და ბრეჰტის ზონგს არიად გადააქცევს. რ. ჩხიკვაძე-სათვის თანაბრად მისაწვდომია რეჩიტატივიც და ვოკალიც, ამიტომაც ეს სოლისტი აზდაკი პირქმუ ჯარისკაცებსაც კი აკვრევიანებს ტაშს, ისიც მოწყალედ ელოდება, თუ როლის დაც-



ბრება მათი ალტყინება, ღირსებით ხრის თავს მათს წინაშე და უკეთ გამოიყვანს მომდევნო უპასუხეს.

მაგრამ, ჭარისკაცები უკვე აღარ უტარავენ ტაშს. ისინი რატომღაც დაიძახნენ, რაღაც აღმავლობითელი სიტყვები მოესმათ ამ სიმღერაში. წარმოგდგენიათ? ეს მათხოვარი დასცინის ომს, მეომრებს, მხედართმთავრებს. ეს უკვე მეტისმეტია, ნამეტანია, ხოლო თუ როგორ ექცევიან წამქეზებლებს — კარგად აა ცნობილი. ავერ თოკიც, ალბათ ახლა კი მოა- შობენ აზდაკს. მაგრამ ყელზე ყულფაქვე- რილი, ოპერის პრემიერის პოზაში მდგარი, აზდაკი კვლავ განაგრძობს სიმღერას, ერთ მწარე სიტყვას მეორეს აღევნებს.

წელან რომ ჩამოხრჩობას უპირებდნენ, ისინიც კი ალტყებულნი ახარხარდებიან, მიკვიდებიან და გულში იხუტებულა.

რ. ჩხიკვაძის თამაში მხაკვრულად ორმა- ვია. ბუფონადის მაგარ ნაყენში მცირე დო- ზებით, წვეთ-წვეთ ყონავს მისი მომხიბვლე- ლობა. ამგვარი მანერა მაინტრიგებელია: რ. ჩხიკვაძე იწყებს სიმპათიებს, მაგრამ გარკვე- ული დროის მანძილზე დამალული აქვს რო- ლის არსი. ვერ გაიგებ, რა ჩიტია ეს აზდაკი.

აზდაკის ახლოს დაბორილობს მოსულე- ლო შალვა, პოლიციელი, რომელიც თანამო- აზრედ გაუხდია ამ ლოთის. შალვას როლში დავით პაპუაშვილი სცენაზე განსახიერებაა ორდინალური ნორმისა, მასხარად რომაა აგ- დებული აზდაკის მიერ, განსახიერებაა დაკა- ნონებული ფორმებისა, აზდაკის მიერ უღე- თოდ შეჩვენებულისა. ის კარნავალური თა- ვისუფლება, რითაც მასხარა ადგილებს უცე- ვის თეთრსა და შავს, მალაღსა და მდაბალს, წინასა და უკანას, უგულვებელყოფს იგარა- რქიას, აყირავებს რეკლამენტს, მიუწვდომელია პოლიციური გონებისათვის.

მანამდე, სანამ აზდაკი ბატონობს სცე- ნაზე, რეჟისორი სარგებლობს შემთხვევით, რათა ახალი პორტრეტებით შეავსოს თავშე- საქცევი ვერნისაყი, ახალი ნომრებით — თავ- ისი დივერტისმენტი. ორივე თავადის როლი შესრულებულია მსუბუქად, სახუმარო შარჟ- ის ზღვარამდე მისული მანერით, თუმცა ერ- თი ამ თავადთავანი, დამხობილი დიდი თავა- დია (კარლო საკანდელიძე), საცოდავი, მშო- შარა და აზდაკს ავედრებს თავს, მეორე კი — მსუბუქანი თავადი (გურამ საღარაძის მესა- ბე როლი), მისხანეა, გომბეშოსავით გაფ-

ხორილა, თავზე საშინელი რაღაც ნიღაბი და- უხურავს და იქადნის, მიწის პირისაგან აგე- გვიო აზდაკს. მაგრამ ორივე შემთხვევაში თავადების ძალაუფლება უკან იხევს მასხარას ძალის წინაშე.

მაშინ როცა ჭარისკაცები ამ წყალწაღე- ბულ ლოთს მოსამართლის სავარძელში ჩას- ვამენ, აზდაკი უმალ დატრიალდება და აქოთ- ქოთდება. საჯდომის ქვეშ კანონების სქელ- წიგნს დაიდებს და ეს ახლადმოვლენილი მსა- ჯული თავისი ძველმანებიდან წინ გამოსწევს ვრძელ ხელს, ცერა თითს დიდ თითზე გაუ- სვამს და ყველას ვასავონად წამოიძახებს: „მე ვიღებ!“ სასამართლოს საქმისწარმოება უმალ დამოკიდებული ხდებოდა შემოთავა- ზებული ქრთამის ოდენობაზე, მაგრამ ეს უმ- ალ უუუკავშირია: ვინც მეტს იძლევა, სწორ- ედ ის ავებს საქმეს, მაგრამ მოწმენიც და მოპასუხენიც აბსოლუტურად უძღუნრი არი- ან ჩასწვდნენ ამ უბრალო ქეშმარიტებას: თა- ვგზა ებნევით აზდაკის მასხარული დიალექ- ტიკისაგან. გაოგნებულნი არიან სხვადასხვა საჩივრის უცნაური აღრევით, ვერ გაუგიათ როდის იწყებს ერთ საქმეს და როდის გადა- სდებს მეორეს, ივიწყებს მესამეს და, თითქო- სდა, მთლად მოულოდნელად და უადგილო ადგილას იხსენებს მეორეს და ყველაფერ ამას ერთმანეთში ურევს. სასამართლოს სი- ტყეები ემგვანება საოცარ აბაკარაბდას მანა- მდე, სანამ ლოგიკის დამთხვეული კაპრიზები აზდაკს არ მიიყვანენ განაჩენის თავბრუდამ- ხვევ სიურპრიზებამდე.

ავერ, აზდაკის წინაშე წარსდგა ფუნთულა ყუყუნა. მანანა გამცემლიძე, რომელიც დაგ- ვამახსოვრდა ანჩხლი ანიკოს როლში, ახლა პირდაპირ ბანაობს ამ მგზნებარე მზეთუნახა- ვის როლში, რომლის თავფლივით ტკბილი ხმა ენებათა მოძალებისგან დროდარო წყდება სოლმი. ყუყუნა უჩივის მეჩინიბებს და დაწვრი- ლებით ჰყვება თუ როგორ ახადეს ნამუსი. ამა- სობაში აზდაკი ხარბად ათვალეირებს მომჩი- ვანს, სტოვებს სავარძელს, ვარს უვლის ქალს და სიამოვნებისგან ენას აწკაპუნებს „ნუ- თუ გგონია, რომ ასეთი უქანალო შესძლებ დაუსხლტე მართლმსაჯულებას?“ განაჩენიც მოკლე და მოულოდნელია: ყუყუნას გათქვი- რებული სხეულით თავგზაბანეული მეჩინი- ბე გამართლებულია, ხოლო დაზარალებული აზდაკთან ერთად უნდა გაემართოს საჩინი- ბოში, რათა „სასამართლო საქმეს გაეცნოს

დანაშაულის ადგილზე“. აზდაკი დაუფარავი ფესტი გვიჩვენებს, თუ რა ადგილის ვაცნობა სურს, ყუჟუნა კი ერთს ეშინიანდ შეიკისკისებს, კულისებისკენ ვაიქცევა, ხოლო აზდაკი ზეაწევის ფართხუნა პალტოს კალთებს და უკან მიჰყვება.

სასამართლოს უტერემონიო კომედია ყოველგვარი წესის საწინააღმდეგოდ ვითარდება, მაგრამ, მაინც, ყოველ შემთხვევაში, სამართლიანობა ზეიმობს. აზდაკი განსჯის სინდისის კარნახით და ამით, ერთის მხრივ, თავზარს სცემს მდიდრებს, მეორეს მხრივ, აყუყუჩებს ადვოკატებს, ხოლო ღარიბებს ამართლებს. მაგრამ ეს ამბავი გრუშემ რომ არ იცის?! ის პროცესი, სადაც ჭურჭლის მრეცხავი უბრალო ქალი გუბერნატორის ყოვლისშემძლე მეუღლეს უპირისპირდება, პომპეზურად იწყება. სცენაზე კვლავ შემოდის ცხენზე ამხედრებული წითელჩაფხუტიანი ჰეროლდი და აცხადებს თუ რა საქმეს მოისმენენ სასამართლოზე.

წამყვანი ცდილობს გრუშეს გამხნეებას — „გეშინია?“ — თანაგრძნობით ეკითხება ქალს. „მეშინია“ — პასუხობს გრუშე მიკროფონში. უმაღ ქალის გვერდით წამოიმართება სიმონის ახოვანი ფიგურა. გრუშეს ესმის, რომ მისი შანსი ნულს უტოლდება. თავისი ყურით გაიგო, თუ როგორ წარმოსთქვა აზდაკმა. „მევიღებ“, თავისი თვლით დინახა, თუ როგორ შეაჩეჩეს ფულები ხელში ნათელას ადვოკატებმა. ორჯერ ორივით ნათელია, რომ ამ ლოთთან და ხარბთან სამართალს ვერ იპოვნის კაცი. ავად და უნდობლად უმზერს შუბლის ქვემოდან. აზდაკს კი აშკარად მოსწონს ეს გლეხის ქალი, რომელმაც გაბედა და დაუპირისპირდა თავადებსა და ხელისუფალთ, მოურიდებლად ჰკრავს ქალს ხელს, ექიდნური ტონით დაცინის მის საბუთებს, მაგრამ ჩუმად ესიყვარულება გრუშეს. ჩვენ კი ვხედავთ, თუ როგორ შეიცვალა ეს ქალი. სექტაკლის დასაწყისში მორჩილი, წყნარი, ბედს დამორჩილებული ახლა მძვინვარეა, უკანასკნელი ბრძოლისათვის შემართული — უკან დასახევი გზა მოჭრილია. მტკიცე შეყვირებით უყოყმანოდ აწყვეტინებს აზდაკს უაზრო ამბავებს. „მე დავინახე ფული რომ აიღე!“ — „გაჩუმიდი“, განრისხებული ყვირის აზდაკი. „შემდეგ ჩაქირქოლებით დასძენს რა, შენგან ავიღე?“, მაგრამ გრუშე არ ნებდება. აზდაკი დედ-მამის სულს უტრიალებს

გრუშესა და აზდაკის მავგარ ღარიბ-ღატაკებს, რომლებსაც სამართალი კი უნდათ, მაგრამ ფულის გადახდა არ სურთ! გრუშე კი უნდა და უფრო ვაცეცხლებული ლანძღავს უსამართლო სასამართლოს. რაც უფრო მცირეფილებია აზდაკი და პროვოკაციაზე იწყებს. გრუშემ შეურაცხყოფელი რეპლიკა ესროლა აზდაკს — აზდაკმა ჭარიდა დაადო. რაც უფრო გაბედულია სიტყვა, მით უფრო მალაღია ფასი: ათი მანეთი, ოცი მანეთი, ოცდაათი, ისე გაჰყვირის ამ ციფრებს აზდაკი, თითქოს აუქციონზე იყოს. ხმამაღლა იცინის, ხელებს იფშენებს, თვალს უბაჰუნებს ნათელას ადვოკატებს — შეხედეთ, დასტებთ ჩემი ოსტატობით, ახლავე ნახავთ, თუ როგორ დაიღუპავს თავს ეს გადარეული ქალიო. მართლაც, ფურიასავით გახელებული გრუშე მიეჭრება აზდაკს, ბრახუნით მოისერის მსაჯულის სავარძელს და სიბრაზისაგან გონდაკარგული შეჰყვირებს: „გამასამართლე!“

რ. სტურუა აქ ხანგრძლივ პაუზას მიმართავს და თითქოს რაბილდით გვიჩვენებს გრუშეს, საკუთარი გაბედულებით შემკრთალს; სიმონს, — რომელიც მიხვდა, რომ ყველაფერი დაიღუპა, მაგრამ მაინც არავის დააჩაგვრინებს თავის გრუშეს; გაბრწყინებულ ნათელას, ბორბტისეული სიხარულით აჩოჩქოლებულ ადვოკატებს, უსამართლობით გაცოფებულ შალვას, და ბოლოს — სრულიად დამშვიდებული მსაჯულის უცნაურ ღიმილს. აზდაკი ნეტარებით ბრწყინავს, და ეს ბრწყინვალეობა, როგორც ბახტინი იტყოდა, ამბივალენტურია.

მოდე და გაიგე, ვის უღიმის შარაზე გამოსული ეს თემიდა: ნათელას თუ გრუშეს? ამასობაში, პაუზის დროს, სცენის სიღრმიდან წამოხსუსხსდებიან სუფთად ჩაცმული, გამოკოხტავებული მოხუცი და დედაბერი. გვერდზე ჩაურბენენ აზდაკს და შალვა ძლივს მიეცლებ მათ შეჩერებას სცენის პლანეტის კიდზე, ცოტაც და დარბაზში გადაცივდებოდნენ. მისუსტებული, აკანკალებული ხმით წამოიმღერებენ თავიანთ თხოვნას — ერთმანეთს ვაგვეყარეთო. აზდაკს დაავიწყდა გუბერნატორის მეუღლის საჩრელი ჭურჭლის მრეცხავ ქალთან და დაუფარავი ინტერესით უსმენს გაყრის მოსურნეთ. მისი შეკითხვები და მოხუცი წყვილის პასუხები — ვოკალური ნომერია, სახუმარო ტრიო, რომელ-



იც ახარხარებს მაყურებელს. შუაში ჩამდგარი აზღაი ხელუბნის შემოხვევს მოხუცებს და ძლიერი ბიძგით, თოჯინებით მიუყრის შალას. ამ საქმეს მერე დავუბრუნდებო. ახლა კი დროა მივიყო მოკვებარონ, ხოლო შალას დაე, ცარცის წრე შემოხაზოს და ამ წრის შუაგულში ჩააყენოს ბიჭი.

აი, სწორედ აქედან იწყება მთავარი გამოცდა, უმძიმესი გრუშესათვის, ადვილი — ნათელასათვის. აზღაის ბრძანებით ქალები აქეთ-იქით ეწევიან ბავშვს. გრუშემ მაშინვე წაავთ ეს გამოცდა: მან ხელი ვაუშვა მიშოქოს. მისი ხელები ნაღვლიანად გაირინდებოან პერში. მიტევებისა და გამოთხოვების ამ ქესტში უბედურების პლასტიკური ნიშანია გამოხატული. ნიშანი მწუხარებისა და ვედრების. აზღაი ხელახლა მოითხოვს გამოცდას. ამჯერად გრუშემ ცოტა ხნით ძალ-ღონე მოიკრიფა და ტუჩების კენჭით, თვალდახუჭულმა სცადა მიშოქოს თავისკენ მიზიდვა. მაგრამ, როგორც კი შეაბყო, რომ ბავშვს უჭირს, მაშინვე უშვა ხელი: „შუაზე ხომ არ გავხლიჩ“ — ამოიკენესებს უიმედოდ სასომხილი.

სამაგიეროდ, აზღაი აშკარად ზეიმობს. სწრაფად და მტკიცედ წარმოსთქვამს მასხარა თავის განაჩენს: ნამდვილი დედა — გრუშეა, ბავშვიც მისია. კიდეც უფრო სწრაფად მოაწერს ხელს გაყრის ქაღალდს. შემთხვევით ეს სხვა საბუთი ყოფილა. შემთხვევით, სრულიად შემთხვევით მან ვაჟყარა არა ეს მიხრწნილი მოხუცები, არამედ გრუშე და იოსები.

გრუშეს შემბოჭავი ყველა კვანძი გახსნილია. ჩვენს თვალწინ, მასხარას ნება-სურვილით, სიყვარული ზეიმობს და წამსვე, რაღაც ჩადოქრულად ჩნდება ახალი ოჯახი: სიმონი, გრუშე, მიშოკო.

ბუფონადა და ლირიკა, რომლებიც, აქამდე პარალელურად მისდევდნენ ერთმანეთს, ახლა კი შეერთდება. მხოლოდ ახლა, ქორალის მოზიგემ ხმებზე, რ. სტურუა ამთავრებს თამაშს სიმბოლოური მიზანსცენით: გრუშე მინის აზღაიკთან და ნიშნად მადლობისა, ჰკოცნის მას. აზღაი ახლა თითქმის მამა მისი, გრუშე თითქმის ქალიშვილი: საბოლოო ჯამში კი უბრალო, დაუდევარმა სიცილმა იხსნა პოეზია.

* * *

რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის ერთობლივმა ნამუშევრებმა რუსთაველის თეატრს მაყუ-

რებლის სიყვარული და: უბრუნეს, დასს კი — საკუთარი თავის რწმენა. კრიტიკოსები მარტო ელობდნენ იმის თაობაზე, თუ როგორ პერსპექტივებს სახავდა ამ ორი უეჭველი და განსხვავებული ნიჭიერების რეჟისორების თანამშრომლობა. ნათელხილვა არ იყო საჭირო იმისათვის, რომ მიმხვდარიყავით: მათ ერთი გზა არ ედოთ წინ. ორივემ საკუთარი თავი იპოვა და ამიტომაც უკვე განშორების დროც დადგა. თემურ ჩხეიძე საღვეში ჩაუღდა მარჯანიშვილის თეატრს, რ. სტურუა რუსთაველის თეატრის ერთპიროვნულ ხელმძღვანელად დარჩა. თანამშრომლობა ბუნებრივად გადაიზარდა შეჯიბრში, ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ თბილისის თეატრალური ცხოვრება უფრო საინტერესო გახდებოდა.

ასეც მოხდა: თანაც ყველაზე დიდი და ყველაზე მძაფრი ყურადღება მიიპყრეს ორივე რეჟისორის შექსპირულმა დადგმებმა. ეს ასეც იყო მოსალოდნელი, ვინაიდან შექსპირის ტექსტში კონდენსირებულმა ენერგიამ საზღვარი არ იცის. შექსპირის თეატრი — ეს არის მოუთოკავი ვნებების, დემოკრატიული სულების და დამღუპველი ქცევების თეატრი. პროფესიული ოსტატობა, თვით ყველაზე დახვეწილიც კი აქ — «Где кончается искусство и дышит почва и судьба» — არსებითად არ გამოდგება. ოსტატს შეუძლია დაეუფლოს კორნელის, ლოპე დე ვეგას, ოსტროვსკის ან გორკის დრამატურგიას. მაგრამ არა შექსპირს. შექსპირს სძაგს ოსტატობის ყოვლისშემძლეობა. ვინც მას შეხვდება, მას უნდა მისცეს სულიერი ძალების მთელი მარაგი, ფანტაზიის მთელი რესურსები, თავისი ნიჭის მთელი ძაღმოსილება, და ამ დროს ისიც უნდა ესმოდეს, რომ სარისკოდ იხდის საქმეს. თუ ნიჭი უძლური აღმოჩნდა, ფანტაზია — მწირი, სულიერი რესურსები — განძარცული, შექსპირი — ასეთი რამ კი ბევრი მახსოვს — პირდაპირ თავზე გადაალაჯებს ხოლმე უღირს თანამოსაუბრეს და უკანმოუხედავად გავა სცენიდან, გულგრილად მიატოვებს მაყურებელს, რომელიც ზრდილობის გამო ტაშს უკრავს მსახიობებს, რომლებიც ყოველ წამს მზად არიან ისევ და ისევ შემოიბრინონ ამ მკვლე აპლოდისმენტებზე.

(გაგრძელება იქნება)



ნიჭი — ეს საკუთარი.

ღირებული სათქმელის გამოსახვა...

„საბჭოთა სპარტაქელს ხელოვნებაში ნიკოლოზ იგნატოვის სახით მომძლავრა მკაფიო, საინტერესო ნიჭიერება. მის შემოქმედებაში გამოიკვეთა და წარმატებით ვითარდება ერთ-ერთი ნაყოფიერი მიმართულება საბჭოთა სახვით ხელოვნებაში საერთოდ და კერძოდ. მონუმენტურ ხელოვნებაში. ეს მიმართულება პასუხობს ჩვენს მომწიფებულ საზოგადოებრივ მოთხოვნებს შინაარსიან, სულიერად მდიდარ, პოეტურ, ეროვნულად თვითმყოფადსა და, ამავე დროს, ზოგადმნიშვნელოვან ნაწარმოებებზე, საერთო-სახალხო წარმოდგენებსა და გრძნობებს რომ გამოხატავს. სახვითი შემოქმედების თითოეულ დარგსა და უანრში, რომელშიც მუშაობს, ნ. იგნატოვა შეიტანა მნიშვნელოვანი, გა-

ნუმერობელი წვლილი — მონუმენტური ფერწერა ეს თუ დაზგური, წიგნისა და დაზგური გრაფიკა თუ სცენოგრაფია. მისი ნაწარმოებები მულამ საინტერესოდაა ჩაფიქრებული და ოსტატურად შესრულებული, გამოირჩევა უზადო გემოვნებითა და სტილის კარგი გრძნობით. მისი ფერადოვანი, ზეიმიური მოხატულობანი, ტილოები, სექტაკლები უხვად აწვდიან საზრდოს გონებას, თვალს კი სიხარულს ანიჭებენ“ (ვ. ტოლსტოი. ალბომი „ნიკოლოზ იგნატოვი“, გვ. 156, 1982).

ჩვენი ჟურნალის ეს ნომერი მკითხველებს სთავაზობს კოკა იგნატოვის ახალ ნამუშევრებს და მხატვრის დიალოგს ჩვენს კორესპონდენტთან.

პატივცემულო კოკა! თქვენი ძალზე ფართო დიაპაზონის, მრავალმხრივი შემოქმედება ჭერჩეობით ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის სათანადო ყურადღების მიღმა დარჩენილი, ისევე, როგორც ბერის სხვა ქართველი მხატვრისაც. ეს საჩვეწი შეავსო 1982 წელს მოსკოვის გამომცემლობა „სოვეტსკი ხუდოჟნიკის“ მიერ გამოცემულმა ფერადი რეპროდუქციების ალბომმა, რომლის შემდგენელი და წერილის ავტორია ვლადიმერ ტოლსტოი. ჩვენი აზრით, ეს ნაშრომი მნიშვნელოვანი გამოკვლევაა და არა, უბრალოდ, საალბომო მიმოხილვითი წერილი. თვითონ თქვენ, როგორ აფასებთ ამ გამოცემას? საერთოდ, რას იტყვით თანამედროვე მხატვრობის შესწავლისა და გაშუქების მდგომარეობაზე?

რაც შეეხება ალბომს, გამომცემელთა მიმართ მე, ალბათ, მაღლობის მეტი არაფერი მეტქმის. მით უფრო, რომ ეს გამოცემა მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზეა შესრულებული, ხოლო ვ. ტოლ-

სტოის წერილი ჩემს შემოქმედებაზე საესებით პროფესიული, საინტერესო, კეთილგანწყობილი ადამიანის ნაშრომია. მიუხედავად ამისა, არ შემიძლია ერთგვარი გულისტკივილი არ გამოვთქვა იმის თაობაზე, რომ ამოცანა, რომელიც „სოვეტსკი ხუდოჟნიკმა“ და გამოკვლევის ავტორმა დაისახეს, ბევრად უფრო საინტერესოდ შეიძლებოდა განხორციელებულიყო ეროვნული გამომცემლობის ბაზაზე და საერთოდ, კვლევა ნებისმიერი ქართველი მხატვრის შემოქმედებისა, რა თქმა უნდა, უპირველესად, ქართველი ხელოვნებათმცოდნეების მოვალეობაა, რომ აღარაფერი ვთქვა იმაზე, რომ ეროვნული კულტურის, ეროვნულ პლასტიკურ ხელოვნებათა ნამდვილი, ძირფესვიანი გაგება, ცხადია, იმას ძალუბს, ვინც იმავე წიაღში აღიზარდა და ცხოვრობს, სადაც დაიბადა და თავის ხელოვნებას ქმნის მხატვარი.

ის გულისტკივილი, რომელიც მე კონკრეტულ შემთხვევასთან დაკავშირებით გამოვთქვი, საესე-

ბით ვრცელდება საზოგადოდ მხატვრულ სამყაროზე. დღეს, ჩემი აზრით, ხელოვნებათმცოდნეობის როლი, მისი ფუნქცია, რომელიც ბევრ პარამეტრს მოიცავს და მოწოდებულია ყოველმხრივ ასახოს, გააშუქოს, გააანალიზოს მრავალგვარი ფაქტი, ტენდენციები, რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესები; სახვითი ხელოვნების განვითარებასთან რომ არის დაკავშირებული, — თითქმის მინიმუმამდეა დაყვანილი.

სამწუხაროა, რომ დღეს, როცა ფართო საზოგადოების მხრიდან საგრძნობლად გაიზარდა ინტერესი სახვითი ხელოვნების მიმართ, როცა ერთგვარად გაცოცხლდა კავშირები მხატვრებსა და ხელოვნების მოყვარულთ შორის (განსაკუთრებით ახალგაზრდობა მყავს მხედველობაში), ცხადად გამოჩნდა, რომ ადამიანები ხშირად დეზორიენტირებულები არიან, ვერ ერკვევიან ღრებულებათა მნიშვნელობაში... უფრო გასაგებად რომ ვთქვა — ხშირად ვერ ანსხვავებენ ერთმანეთისაგან ცუდსა და კარგს.

ამაში, ალბათ, გარკვეული ბრალი ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობასაც მიუძღვის და მის დიდ ხარვეზზე მიგვივითებებს. პირადად მე ხელოვნებათმცოდნეობით პროდუქციაში არანაირად არ მაქამყოფილებს, ვთქვათ, ობიექტთა შერჩევა და არცთუ იშვიათად ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზის ხარისხი; მხატვრული ცხოვრების გაშუქების რეგულარობა, და კვლავ ხარისხი — რეცენზიების, რეპორტაჟების გამოფენებიდან; მოკულობა, ამოცანები და მიმართულება იმ, პირობითად რომ ვთქვათ, ტელეგადაცემებისა, რომელსაც მაყურებელს სთავაზობენ (მე სიტყვა პირობითი იმიტომ ვიხმარებ, რომ ფაქტიურად რუმინია „პალიტრა“ ყველანაირად უქმარისობის გრძნობას იწვევს — როგორც შემეცნებითი ამოცანე-

ბის თვალსაზრისით, ისე აქტიურად პოპულარიზაციის დანიშნულების მხრივ). რაც შეეხება გამომცემლობა „ხელოვნების“ მუშაობის პრინციპს, აქ იმის თქმასაც კი ვგუდავ, რომ ჩემთვის ის მეტწილად გაუგებარი და მიუღებელია. და ბოლოს, კიდევ ერთი სამწუხარო ფაქტი — ჩემში კრიტიკა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, კვლავაც ძნელად იკიდებს ფეხს, შეიძლება თქვას, რომ ის არ არსებობს, სამაგიეროდ, კომპლიმენტური ლიტერატურა საკმაოდ გავრცელებულია.

ჩემთვის აშკარაა, რომ დღევანდელი ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის დონე ვერ უტოლდება თვით მისი თველის ობიექტს — საქართველოში დიდი ტრადიციების მქონე სახვით ხელოვნებას, რომელიც ყოველთვის მაღალი ნიჭიერებით და კულტურით აღინიშნებოდა, ყოველთვის მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ერის სულიერ ცხოვრებაში.

ბუნებისაგან შემოქმედებითი ნიჭით მომადლებული ადამიანების გზა საკუთარი მოწოდების მისაკვლევად ზოგჯერ რთულია ხოლმე და ძნელი, რაც თქვენზე არ შეიძლება ვავაზრცელოთ. სკოლის დამთავრების შემდეგ თქვენი ლტოლვა პროფესიული მხატვრობისაკენ თბილისის იაკობ ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელში წრობით დაიწყო და უკვე პირველმა ნაბიჯებმა თვალსაჩინო წარმატებებიც მოგიტანათ. შემდეგ კი, სამხატვრო აკადემიაში, ჭერ გრაფიკის ფაკულტეტსა და მესამე კურსიდან კი თეატრალურ-დეკორატიულ განყოფილებაზე სწავლისას (1956—1962) ნათლად გამოვლინდა ფართო დიპლომატი და მრავალმხრივი ინტერესები, ასე ნიშანდობლივი მთელი თქვენი შემოქმედებისათვის. რას გაიხსენებდით თქვენი მხატვრად ჩამოყალიბების პირველი პერიოდიდან?

ამ კითხვაზე ბევრნაირი პასუხის გაცემა შეიძლება... მე კი ერთ საკითხზე გვაფასვლებდი ყურადღებას: გულწრფელად მიმაჩნია, რომ მხატვრის ჩამოყალიბებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს პროფესიული სკოლის ცნებას — არა იმ მნიშვნელობით, რომელიც „აკადემიური სკოლის“ სახით ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე ჩამოყალიბდა, არამედ თავისი უმაღლესი მნიშვნელობით — რაც გულისხმობს საყაროსა და ბუნების ღრმა შეცნობას, პროფესიულ ცოდნას და იმის უნარს, რომ ყოველივე ეს მხატვრულ განზომილებაში აიყვანო, მხატვრულ სახეებში წარმოსაზო.

ამ მხრივ, მე უდავოდ ბედმა გამიღიმა. ჩემი სწავლების პერიოდში სამხატვრო აკადემიის თავისი სულისკვეთებით, იმ ატმოსფეროთი, რომელსაც ქმნიდნენ ცალკეული პიროვნებანი, მართლაც, ასეთი სკოლის ნიშნებს ატარებდა. სერგო ქობულაძე, ლადო გრიგოლია, ნიკოლოზ კანდელაკი, უჩა ჯაფარიძე, ვასილ შუხაგვი, იოსებ შარლემანი... — ის ადამიანები იყვნენ (ზაზს ვუსვამ — ადამიანები და არა მხოლოდ პედაგოგები), რომელთაც ჩემს, როგორც მხატვრის, ჩამოყალიბებაში ერთობ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს.

ქართულ მხატვრობაში თქვენ თამამად და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გულუხვი ხელგაშლილობით შემოაბიჯეთ: სპექტაკლების გაფორმება, ინტერიერების მოხატულობა, წიგნის გრაფიკა, კინომხატვრობა... ყველა ამ სფეროში თქვენს ხელოვნებას იმთავითვე ფართო აღიარება ხვდა. თვითონ თქვენ რამ მოგიტანათ განსაკუთრებული კმაყოფილება?

მართლაც, ჩემი მოღვაწეობის დასაწყისში სხვადასხვა სფეროში ვცადე თავი, საკუთარი ძალები. შესაძლოა ეს ვუსტნობიერებელი იყო, მაგრამ, ცხადია, რომ ჩემი

მუთისტფლისა



მხრიდან მრავალსიმომცველობის სურვილი იყო საკუთარი თავის, ჩემი ესთეტიკის, ხელოვნებაში საკუთარ მიდრეკილებათა ძიების პროცესი. მეორე მხრივ, ისიც უნდა ვთქვა, რომ პირადად მე თანამედროვე ცხოვრების ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად მესახება მხატვრის უნარი ცხოვრების ყველა სფეროს ჩაწვდეს, პქონდეს თვალთახედვის ფართო და გაშლილი დიაპაზონი. ამისდა მიუხედავად, მე, ალბათ, უფრო მეტად მაინც კედლის მხატვრობაში შევძელი ჩემი მხატვრული ხედვის, ჩემი სულიერი გამოცდილების გამოხატვა. ეს არცაა ვასკვირი, ვინაიდან მონუმენტური ფერწერა თავისი მასშტაბურობით — როგორც თემატური, ისე აზრობრივი — დიდ სარბიელს იძლევა და საუკეთესო საშუალებას ქმნის იმისათვის, რომ უფრო სრულად გამოხატო შენი მსოფლადქმა და ორიენტაცია, გამოხატო ქემამარიტი რეალობით, სიცოცხლის

პელოტა-პეელი



გრძნობით და ამავდროულად ამალღებულ სახვითი ენით.

სამწუხაროა, რომ პირადად მე არც ისე ხშირად შეძლება შესაძლებლობა ამ სფეროში რამდენაღმე სისტემატური მუშაობისა. ე. ი. იმ ტრადიციათა განვითარებისა, რომლებიც, კვლავ ვიმეორებ, ერის კულტურის ერთ-ერთი უდიდესი მონაპოვარია.

რამდენიმე წლის მანძილზე თქვენ ტექნიკური ესთეტიკის საკავშირო კვლევითი ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის მთავარი მხატვარი ბრძანდებოდით, საზოგადოებრივი და საწარმოო ინტერიერის განყოფილებაში, ხოლო შემდგომ წლებში — 1968-დან 1972 წლამდე — საქართველოს ტელევიზიის მთავარი მხატვარი. ამ ხანებში გაგიფორმებიათ თემატური საწარმოო გამოფენების ექსპოზიციები ჩვენს ქვეყანაში და საზღვარგარეთ. ამავე დროს, ნაყოფიერად მუშაობდით წიგნის გრაფიკაში, მონუმენტურ და დაზ

გურ ფერწერაში, თეატრში... ეს ძალზე მრავალმხრივი და ინტენსიური შემოქმედებითი შრომარამდენად უწყობდა ხელს თქვენი ინდივიდუალობის გამოკვეთას?

არ ვიცი ასეთმა მრავალმხრივმა შრომამ რამდენად შეუწყო ხელი ჩემი ინდივიდუალობის გამოკვეთას, მაგრამ პროფესიული დაოსტატების თვალსაზრისით, სახვითი ხელოვნების ტექნიკურ შესაძლებლობათა ათვისების მხრივ, უთუოდ სასარგებლო და ერთგვარად აუცილებელი სკოლაც იყო ჩემთვის.

რაც შეეხება ინდივიდუალობის გამოკვეთის საკითხს, ეს ბევრად რთული პრობლემაა... ის ან გამოვლინდება, ან არა. შეიძლება წარმოგვიდგეს როგორც მაღალი კულტურის, კაცობრიობის ესთეტიკური გამოცდილების ათვისების შედეგი, ანდა საკუთარი სულიერი და ემოციური სამყაროს მხატვრული ვაცხადების გზით. საუკეთესო ვარიანტი კი მაინც ორივე მომენტის შერწყმაში უნდა ვეძიოთ, ალბათ.

რაკილა საუბარი ინდივიდუალობის პრობლემას შეეხო, მინდა ორიოდ სიტყვა ვთქვა დღევანდელი ახალგაზრდობის შემოქმედებით თავისებურებაზე. უკანასკნელი სამი-ოთხი წლის მანძილზე დიდი ინტერესით ვაღვენებ თვალს გამოფენების მთელ სერიას, რომელსაც „მხატვრის სახლის“ დირექტორი ასეთი გულისყურით ეკიდება.

სრულიად თამამად შემძლია ვთქვა, რომ ამ გამოფენების შედეგად ჩემთვის დაახლოებით ოციოდე ახალგაზრდა მხატვრის, როგორც დიდი მხატვრული პოტენციის მქონე შემოქმედის სახე გამოიკვეთა. მე ვფიქრობ, ეს ერთობ სასიხარულო ფაქტია და მომავალს 60-იან წლებში ჩვენს ხელოვნებაში იმ დიდ გამოცოცხლებას, რომელიც ახალი თაობის

არაერთი ჰემარიტად ნიჭიერი მხატვრის დაბადებით იყო განპირობებული.

მაღალი კულტურა, ტექნიკური არსენალი, მრავალგვარ შესაძლებლობათა ფლობა, პროფესიული მგრძობიარობა — ყოველივე ეს, რაც ახასიათებს და თან სდევს ახალგაზრდა მხატვართა ნამუშევრებს, მაფიქრებინებს, რომ საქართველოში სახვითი ხელოვნების ცხოვრების საერთო სურათი ახლო მომავალში მკვეთრად უნდა შეიცვალოს. თუმცა აქ არის ერთი პირობა: ეს ასე მოხდება, თუკი ზემოხსენებულ ნიშან-თვისებათა კომპლექსი მიმართული იქნება საკუთარი ინდივიდუალობის ძიებისაკენ. პირადად მე, როგორც მხატვარს და აგრეთვე როგორც ჩვეულებრივ დამფასებელს მხატვრობისა, ხელოვნების უმაღლეს გამოვლინებად მიმაჩნია იმის მიღწევა, როდესაც გამოხატვის უნართან ერთად არის თვით გამოხატავი, ღირებული სათქმელი.

ახალგაზრდა მხატვრების შემოქმედების ხილისას, თითქოს უფრო მათ გემოვნებებს, ესთეტიკურ მიდრეკილებებსა და სიმპატიებს ეცნობი, ვიდრე საკუთრივ მათ, მათი ცხოვრებისა და გასაწყობაროს პირადულ აღქმასაზრისებას. მინდა გავიმეორო, რომ გამოხატვის საშუალებებთან, გამოხატვის უნართან ერთად უცილობლად უნდა არსებობდეს ის საწყარო, რომლის მხატვრული გამოხატვაც ფასეულია, ხოლო ფასეულია ყველაფერი, რაც მხოლოდ შენია, მხოლოდ შენ საწყაროს შეადგენს — შეიძლება არც ისე მასშტაბურს, მაგრამ შენს საკუთარსა და პირადულს.

ბიჭვინთის „კურჯალის“ მოხატულობიდან დაწყებული („სიმღერა საქართველოზე“) თქვენს მიერ შესრულებულია მრავალი მონუმენტური ფერწერული ფრესკა: ქართული ენციკლოპედიის შე-

საქართველო



ნობაში — „ცოდნის წყარო“, „მიძღვნა ფიროსმანს“ — მთაწმინდის სასტუმრო დარბაზში, „ბერიკაობა“ — თბილისის კინოს სახლში, „საბჭოთა საქართველო“ — გაგრის სანატორიუმში, „მსიურში“, მოსკოვა და მოხატულობა თბილისის საცურაო აუზის ფასადზე, „რთველი“ — ცხინვალის სასტუმროში, „ლეგენდა ოქროს საწმისზე“ — სასტუმრო „ვაკეში“ თბილისში... „მიძღვნა ფიროსმანს“ სახელმწიფო პრემიითაც აღინიშნა. თემებითა და მხატვრული ინტერპრეტაციით განსხვავებული ამ ნამუშევრებისათვის საერთოა მათი ავტორის კრედიო, ხელწერა, მკაფიო ეროვნულობა, განზოგადების პრინციპები. რას გვეტყოდით თქვენეული მონუმენტური ფერწერის განვითარების მიმართულებებზე და რომელი ახალი ნამუშევარი ელის გამოჩენურებას? ეროვნულ კულტურაში, კერძოდ კი — ქართულ პლასტიკურ

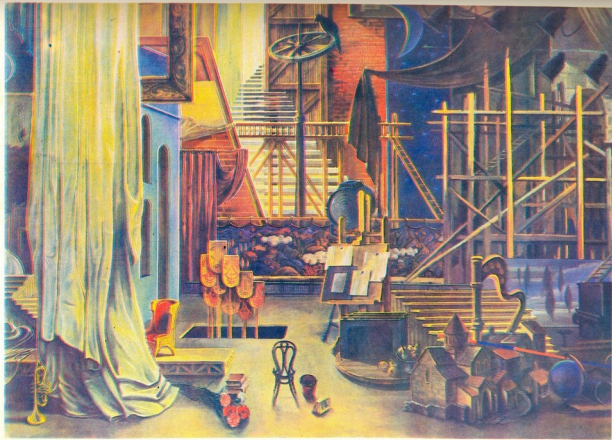


საქართველოს
სამხრეთ-აღმოსავლეთი

კოკა ივანიძე

„შეატრი“. ფრესკა რუსთაველის შეატრის ფოტოში





გ. გ. გ. ურბნის ურბნები

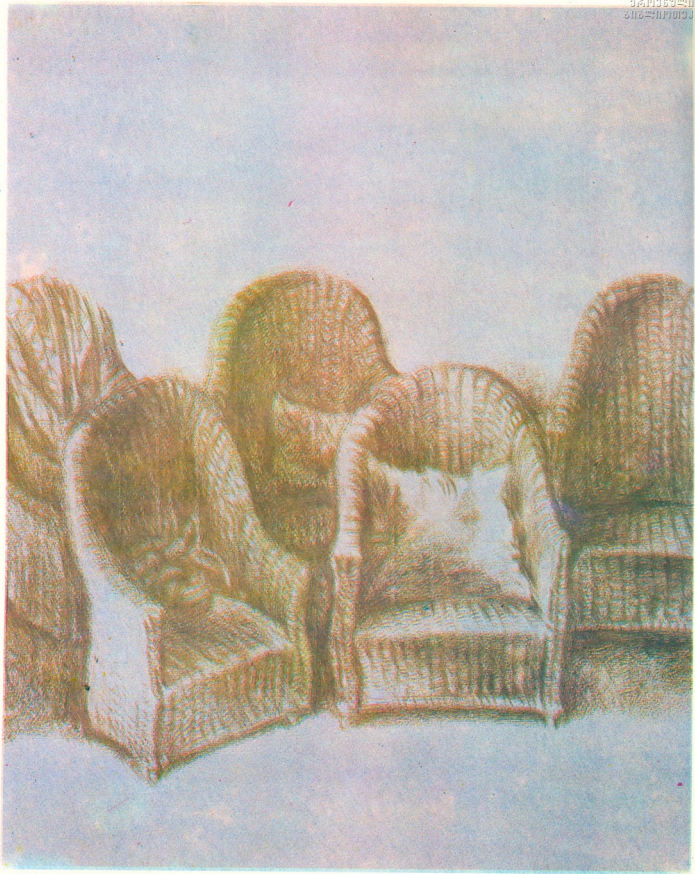


„მზე და ზღვა“. ფრენკა სიქის „ინტერისტის“



ՀԱՅԿԵՅՐԱՆ
ՀԱՅԿԱՌԱՅՈՒՅՑ

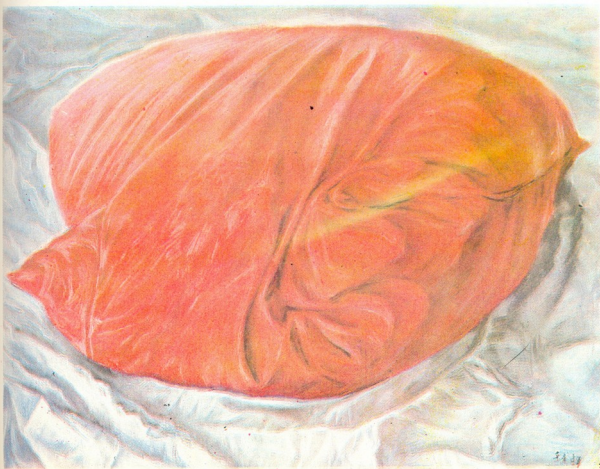




„საგარდნი“



სატურნორტემა







ხელოვნებაში, ვფიქრობ, არქიტექტურასთან ერთად, სწორედ კედლის მხატვრობა — ფრესკა წარმოადგენს იმ ფენომენს, რომელშიც განსაკუთრებული სიძლიერით გამოვლინდა ერის მხატვრული გენია და რომელსაც უძველესი და უმდიდრესი ტრადიციები აქვს. როგორც ჩანს, ეს სფერო ეროვნული ესთეტიკური ბუნების გამოვლენის ერთ-ერთი საუკეთესო ფორმა აღმოჩნდა. ამიტომ ბუნებრივია (და სასურველიც!), რომ ქართველი მხატვრებისთვის ის შთაგონების დაუსრუტელ წყაროდ დარჩეს, რომ აღარაფერი ვთქვა იმაზე, რომ ამ უძველეს ტრადიციათა განვითარება და განახლება, ალბათ, ჩვენს ერთგვარ მოვალეობასაც კი წარმოადგენს.

მე არ ვიცი ამ საქმეში რა წვლილი შევიტანე ჩემი მოკრძალებული შრომით, მაგრამ ის მიმართულება, რომელიც მე ჯერ ინტუიტურად, შემდეგ კი შეგნე-

ბულად ავირჩიე — საკუთარი მოცილილების, საკუთარი ტიკური მრწამსისა და მსგავსე შეგარბნების საფუძველზე, ტრადიციათა მყარ ნიადაგზე, — ალბათ, ამ გზაზე ახალ ძიებათა საშუალებას მომიცემს.

ახლა ვამთავრებ ფრესკას რუსთაველის თეატრისათვის. ჩემი აზრით, აქ უკვე შეინიშნება რამდენადმე ახალი ელემენტები, მხატვრული ხედვის ახალი მარცვლები, თუმცა არსებითად, რა თქმა უნდა, მე მაინც ჩემს მიერ მონახული მხატვრული მეთოდისა და სტილის ერთგული ვრჩები.

თქვენს დაზგურ ფერწერას მხატვრული ენითა და სტილისტიკით ბევრი საერთო აქვს თქვენსავე მონუმენტურ ფერწერასთან. სურათებში „დილის საარი“, „მთებში“, „ქართული პური“, ტრიბიტქში, „ჩემი საქართველო“, პორტრეტულ ტილოებში და სხვა დაზგურ ნაწარმოებებში სახვით-პლასტიკური ენა მოიცავს პირობით-ალეგორიულ ხერხებს, რაც ამ ნამუშევრებს მონუმენტურ სისადავეს ანიჭებს. სინამდვილის, ცხოვრების ამაღლებულ-პოეტური ასახვა, მეტაფორული აზროვნება, ასე ნიშანდობლივი თქვენი შემოქმედებისთვის, თქვენს გრაფიკასა და თეატრალურ მხატვრობაშიც მკვეთრად ვლინდება. ამავე დროს, ნამუშევართა შორისაა სახეებიც, რომლებიც შთაბეჭდავნი არიან უფრო არა ზოგადობით, არამედ კონკრეტულობით, ინდივიდუალური ნიშნების გამოკვეთილობით. რასაკვირველია, ამას განაპირობებს თვით მხატვრული ამოცანა, ჩანაფიქრი, მიზანდასახულება. რას გვეტყოდით ამ ამოცანებზე?

გარკვეულ პერიოდამდე დაზგური ფერწერა თავისი სპეციფიკით ჩემთვის ერთგვარი ლაბორატორია იყო, სადაც კედლის ფერწერის ბევრი იდეა ყალიბდებოდა. ბოლო ხანებში მე სულ უფრო

მეტი ინტერესით ვეფლობი იმ სპეციფიკურ ამოცანათა წილში, რომელსაც დაზგური ფერწერა წარმოადგენს. ისე კი, გულახდილად რომ გითხრათ, არა მგონია, რომ დაზგურ ფერწერასა და მონუმენტურ ფერწერას შორის რაიმე არსებითი, პრინციპული სხვაობა არსებობდეს. მონუმენტურობა, ისევე როგორც დაზგურობა, მხოლოდ ზომით არ განისაზღვრება... მაგალითისათვის გავიხსენებ ჩრდილოეთის რენესანსის მხატვრებს — ვან ეიკს, მემლინგს და სხვებს, რომელთა მცირე ზომის დაზგური ხასიათის ნაწარმოებებში აშკარადაა გამოვლენილი მონუმენტურობა მისი ჰეშმარიტი და საუკეთესო მნიშვნელობით. ამავე დროს, ვთქვათ, შაგალის უხარმავარ ფრესკებში და ვიტრაჟებში ნათლად ჩანს მისი ინტიმური და დაზგური ხასიათის თვალთახედვა.

პორტრეტი, ნატურმოტი, პეიზაჟი, და საზოგადოდ, დაზგური ხელოვნების ყველა გამორჩეული ჟანრი ვარკვეულ გარდატეხაში შეიძლება იყოს და, ალბათ, უნდა იყოს კიდევ მონუმენტური ხელოვნების შემადგენელი ნაწილი. იმაზე კამათი არც შეიძლება, რომ ყველა მხატვარი-მონუმენტალისტი მუდმივად უნდა იკვებებოდეს დაზგური ფერწერის ამოუწურავი სიმდიდრით, მხატვრული ხერხების მრავალფეროვნებით, შემოქმედებითი იდეების უკიდურესობით. ფერი, ხაზი, კომპოზიციური კონსტრუქცია — ყველა მხატვრული ელემენტი იბადება და ყველაზე უფრო ორგანულად ვლინდება დაზგურ ფერწერაში. და მხოლოდ იშვიათი შეხამება ფერისა, ხაზისა, კომპოზიციისა, შერწყმული მნიშვნელოვან იდეასთან ან ლიტერატურულ საფუძველთან, რომელიც მაღლდება ფართო განზოგადებამდე, შეიძლება ტრანსფორმირებული იყოს მონუ-

თეზისის



მენტურ ფორმაში, კერძოდ, — კედლის მხატვრობაში.

რას გვეტყობოდა თქვენი შემოქმედებით ვაგების შესახებ?

უწინარეს ყოველისა, უნდა ითქვას, რომ მხატვრისა და სახელმწიფოს ურთიერთდამოკიდებულებამ, კერძოდ იმ ინსტანციების და უწყებების დამოკიდებულებამ, რომელთაც უშუალოდ ეხებათ მხატვრის შრომის გამოყენება, დაკვეთა და დაფასება, წლების განმავლობაში ფორმალური ხასიათი შეიძინა. დამკვიდრდა ამ ურთიერთობების და საერთოდ მუშაობის ისეთი მეთოდები, ისეთი სტილი, რომელსაც ბიუროკრატიული აპარატის ნიშან-თვისებად მიიჩნევენ ხოლმე.

რომ აღარაფერი ვთქვა იმაზე, რომ ასეთ ვითარებაში მხატვრისათვის რთულია მოღვაწეობა, თვით დამკვეთიც და საბოლოო ჯამში საზოგადოება, ერთგვარად დახარალებული რჩება, ვინაიდან ხშირად მაღალმხატვრული ნაწარმოებების ნაცვლად იღებს სურო-

ნატირსლები



ვატს, დაბალხარისხოვან პროდუქციას. ეს კი იმიტომ ხდება, რომ რიგი სათანადო დაწესებულებათორგანიზაციებისა აქვლავნებენ ყოვლად გაუმართლებელ დაუინტერესებლობას და დაუღვერობას. ჩემი აზრით, ხშირად გაუგებარი კრიტიკულებით ხელმძღვანელებენ... ავგვარად, გამოდის, რომ ის თანხები, რომელსაც სახელმწიფო გამოყოფს მხატვართა შემოქმედებითი ძიებებისათვის, ფაქტიურად (ყოველ შემთხვევაში, უმეტესწილად) იხარჯება და ნაწილდება არა პროდუქციის ხარისხის მიხედვით, არამედ გაიცემა როგორც ერთგვარი სოციალური დახმარება. ამის შედეგად მხატვრული პროდუქციის ხარისხი და ღირებულება მეორად მნიშვნელობას იძენს, ხოლო თვით მხატვრები — როგორც ნიჭიერნი, ისე უნიჭონი — ნიველირებულნი და ერთმანეთთან გათანაბრებულნი აღმოჩნდებიან ხოლმე.

ის, რაზეც მე ვლაპარაკობ —

მუშაობის ფორმალური, ბიუროკრატიული მეთოდები — ჩვენი სოციალისტური ცხოვრების სფეროებშიც საკმაოდ მომძლავრებული იყო და, სამწუხაროდ, კვლავაც არის... მაგრამ დღეს, როგორც ვხედავთ, სწორედ ამ დამლუპველი ინერციის დაძლევის ტენდენცია იკვეთება ერთ-ერთ მთავარ პუნქტად ჩვენში მიმდინარე ეკონომიკურ-პოლიტიკური გარდაქმნებისა. რა საკამათოა, რომ ამ მხრივ ზედმიწევნით აქტიური პოზიცია სწორედ ხელოვნების მეცნიერებმა უნდა გამოამყლავნონ, რადგან ინერცია და მოღუნება განსაკუთრებით მიუტევებელია ხელოვნების, მხატვრული შემოქმედების სფეროში.

ამ ჰემმარიტების მიუხედავად, მიუხედავად იმ საერთო გამოცოცხლებისა, რომელიც ჩვენი კულტურული ცხოვრების სფეროში მიმდინარეობს, მხატვრებთან თანამშრომლობის მოძველებული და ფორმალური მეთოდები, საუბედუროდ, ჯერ კიდევ დაუძლეველი რჩება.

ამიტომაც ძნელი ლაპარაკი კონკრეტულ გეგმებზე... ანდა რისი თქმა შეიძლება, როცა მხატვრის შრომა, მისი ბედ-იღბალი ბევრწილად ალბათობაზეა დამოკიდებული, როცა დარღვეულია ხელშეკრულებათა სისტემა, ხოლო საგამოფენო პოლიტიკა ხშირად სტიქიურ, შემთხვევით ხასიათს ატარებს. ყოველთვის ამას კი თავის მხრივ საგრძნობი დეზორიენტაცია შეაქვს მხატვრულ ღირებულებათა სისტემაში.

პირადად მე, როგორც მხატვარ-მონუმენტალისტს აქ აღნიშნული პრობლემები განსაკუთრებული სიმწვავეით მეხება, რადგან ჩემი შრომის სპეციფიკა დაკავშირებულია გარკვეულ პირობებთან... და თუკი იდეალში სწორედ ამ სფეროში უფრო მეტადაა შესაძლებელი და, ალბათ, გარდუვალიც მხატვრის შრომის დავეგმვა-გაზა-

წილება, სამწუხაროდ, ეს ასე არ ხდება. დამეთანხმეთ, რომ ფსიქოლოგიურად ძალიან ძნელი დასაძლევია ის, რომ ვერ გრძნობ, ვერ ხედავ შენი შემოქმედების რეალურ პერსპექტივას, რადგან ყველაფერი შემთხვევითობაზეა დამოკიდებული, ხოლო ორი ნაწარმოების შექმნის შორის შუალედი წლებით იზომება.

სასურველია, რა თქმა უნდა, მქონდეს გარკვეული გეგმები, თუნდაც უახლოესი წლებისათვის. როგორც მოგახსენეთ, მონუმენტალისტის შრომა სპეციფიკურია — ხშირად მოსამზადებელ სამუშაოებს, ესკიზების შექმნას მეტი დრო ჰქირდება. ვიდრე თვით კედლის მონატვას. ამიტომაც ბუნებრივი იქნებოდა, რომ ყოველივე ეს წინასწარ დაგეგმილი და გათვალისწინებული ყოფილიყო. თუმცა რა გეგმებზეა ლაპარაკი, როცა უკვე მოწონებული და დამტკიცებული ესკიზები არაერთი ჩანაფიქრისა, რატომღაც განუხორციელებელი რჩება, ალბათ, კვლავ ბიუროკრატიული მოუქნელობის გამო.

რაც შეეხება ჩემი მოღვაწეობის მეორე ასპექტს — მე მხედველობაში მაქვს პედაგოგიური მოღვაწეობა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში — ეს ჩემთვის ახალი სფეროა და აქ უკვე სულ სხვა თვალსაზრისითაა ძნელი გემგმებზე ლაპარაკი. მაგრამ ერთი რამ კი ცხადია: მე უდიდესი სურვილი მაქვს მთელი ჩემი ცოდნა და გამოცდილება გადავცემა მომავალ ქართველ მხატვრებს, მით უმეტეს, რომ საამისო, უდავოდ ნაყოფიერი ნიადაგი არსებობს — ეს არის ჭეშმარიტი ნიჭიერება, რომელიც არ აკლიათ ჩვენ ახალგაზრდებს და რომელიც საერთოდ ასე უხვად უბოძებია ბუნებას ქართველი ხალხისათვის.

პოპულარობა დიდი ბედნიერებაა ხელოვანისათვის, მაგრამ პოპულარობაც არის და პოპულარობაც... ნუნუ დულაშვილი რაღაც აუხსნელი მიზეზის გამო დღემდე კომპოზიტორთა კავშირის წევრიც არ არის, რაც უფრო საკვირველია, მისი ესოდენ პოპულარული სიმღერების ნოტები დღემდე არ გამოცემულა. აქვე ვიტყვი, რომ ეს მხოლოდ მისი მიზეზითაა, ვერ მოიცალა საამისოდ... მისი სიმღერები კი სწორედ იმ სახით, როგორადაც მას აქვს შექმნილი, ფართოდ არის გავრცელებული! პოპულარული სასიმღერო მუსიკა ჩვეულებრივ ესტრადაზე პოპულარობს დიდ სარბიელს და იქიდან ამყარებს ხალხთან კავშირს. ნუნუ დულაშვილის ჰანგებიც გაისმის ესტრადიდან, მაგრამ ეს ჩვეულებრივი ამბავია... არს პოპულარობის უფრო უნიკალური სარბიელიც. — ერთი შეხედვით ადვილად საპოვნელი, სინამდვილეში კი ძნელად დასაბუღებელი. ვგულისხმობ ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებას, მის ყოფას, რომლის განუყოფელი ნაწილია სიმღერა. ესტრადაზე თუ კინოფილმში აქლერებული სიმღერებიც მალე გადმოდის ყოფაში, მაგრამ ბევრი მათგანი, თუ უმეტესი არა, სწრაფადვე გადის...

ნუნუ დულაშვილის შემოქმედება საფუძვლიანად დამკვიდრდა ყოფაში და ფესვებიც გაიღვა. ეს კი რჩეულთა ხვედრია. ამჯერად უკვე საკმაოდ ხშირად ნათქვამ ფრაზას რომ მივმართოთ, მოხდა მისი სიმღერის თითქმის სრული გახალსებება. დღეს, როდესაც ნუნუ დულაშვილის სიმღერები მრავალი მეგობრული თავშეყრის, ოჯახურ აღმოსფეროში მოლხენისა და მუსიკობის აქტიური მონაწილეა, ბევრმა შე-

ნ უ ნ უ დუღაშვილი



ანტონ წულუკიძე

სადღოა არც იცის, რომ ის სიმ-
ლერა, რომელსაც გატაცებით
უსმენს და თავადაც მღერის —
ნუნუ დუღაშვილს ეკუთვნის!

კომპოზიტორთა სიმღერების გა-
ხალხურების საკამო ტრადიცია
გვაქვს საქართველოში და აქ საკ-
მარისია დავასახელოთ არჩილ
კერესელიძის, რევაზ ლალიძის,
გიორგი ცაბაძის სიმღერები... რა
არის ნუნუ დუღაშვილის ჰანგე-
ბის ასეთი დამკვიდრების მთავარ-
ი მიზეზი? — უწინარესად ის
ფაქტიზი ინტიმურობა, რომლითაც
მისი სიმღერა სწრაფად ამყარებს,
აბამს კავშირს ადამიანის გულის
სიმებთან. ეს ინტიმურობა მისი
ჰანგებისა კი უტყუარი გემოვნე-
ბითა და ზნეობრივი სისპეტაკის
შეგვრძნებით არის მაღლმოსილი.
ეს მით უფრო შესამჩნევია დღეს,
როცა ჩვენს ესტრადაზე თუ ყო-
ფითი-პოპულარული სიმღერები
წიაღში სავალალოდ მოძალე-
ბულია წრესგადასული სანტიმენ-
ტალობა და უგემოვნება!

განა ამ მაღალი გემოვნების,
ხალასი ინტიმურობისა და ზნე-
ობრივი სისპეტაკის გამომატვე-
ლი არ არის ნუნუ დუღაშვი-
ლის ისეთი მშვენიერი სიმღერე-
ბი, როგორცია თუნდაც „ღმერ-
თი სიყვარულისა“ („სიყვარულის
საგალობელი“) იოსებ ნონეშვი-
ლის ლექსის მიხედვით, — ეს
ლირიკული ჰიმნი ადამიანის ინ-

ტიმისა, ვიტყვოდი — შედევრი
ყოფითი-ინტიმური ლირიკისა. იგი
ერთი ამოსავალიცაა ამ კომ-
პოზიტორის სასიმღერო სტილისა.
გამჭვირვალეებით, სიმსუბუქითა
და კეთილზმომავანებით, ინტონა-
ციური წყობით იგი იმერული
ლირიკული სიმღერების ბუნე-
ბასთანაა თითქოს ახლო. მაგრამ
მელოდიის პირველივე მოდული-
რებით კომპოზიტორი საკუთარი
ხელნაწერის ელვარებასაც ვადა-
გვიხსნის, განცდის სახიერებასაც
აღრმავებს და უფრო ამაღლე-
ბულსაც ხდის ამ მომხიბვლელ
სიმღერას (აქვე უნდა აღვნიშნო:
საუცხოოდ, უჩუმიარი იდუმალე-
ბით მღერის მას „ციხფერი
ტრიო“)... ანდა „სიმღერა ქუ-
თაისზე“ (დავით კვიციანიძის
ლექსზე), რომელიც, ვიტყო-
დი — ქუთაისის „უგვირგვინო
ჰიმნადაც“ კი გადაიტყა! (მაგონ-
დება ჩვენი დაუვიწყარი რევაზ
ლალიძის ნათქვამი: „დახეთ, რო-
გორ გვაჯობა ამ კახელმა გოგო-
მო!“). ამავე ესთეტიკურ კატე-
გორიას განეკუთვნება ისეთი ნა-
ტიფი გულითადობით სავსე სიმ-
ღერები, როგორცია „იმერეთის
ნიათ“ (ლექსი პეტრე გრუშინს-
კის), „გადაპირე, გადაპირე“ (ლე-
ქსი დავით დადიანის), „გამიფრ-
თხილდე“ (ლექსი დოდო გვიშაი-
ნის). ფართოდ გავრცელდა „ბა-
თუმი რად ლირს მარტო“ (ლექსი

ჯემალ ქათამაძის), — ესეც თავისებურ ლირიკულ ოდად აიტაცეს ხალხში! რა არის ამ სიმღერებში საერთო დამახასიათებელი? — მელოდიური სიმსუბუქე და ძალდაუტანებლად გაშლილი ემზიანი მღერადობა, ჰანგებისა და მთლიანი ფორმის პლასტიკურობა და სინთაღე, უღრუბლო გულითადაობა (საეკვირველია, რომ ამგვარი ნატიფი ჰანგების ავტორის შემოქმედებაში აქამდე არ შემოსულა აკაცი წერეთლის ლირიკა! ალბათ ესეც მოხდება). სწორედ უღრუბლო ჰარმონიულობის გრძნობით არის აღბეჭდილი მისი ნაირგვარი ანსამბლური (ტრიო, დუეტი და სხვა) თუ სოლო სიმღერები — ფორტეპიანოსა თუ გიტარის თანხლებით (ესტრადის მომღერლებს, როგორც ხდება, სხვა ვარიანტებიც მოუტრგათ მათთვის)...

მისი სიმღერები სიხალისესთან ერთად უტყუარი კომპოზიციური ოსტატობითაც აღინიშნება. მან ხაფუძელიანი საკომპოზიტორო სკოლა გაიარა თბილისის კონსერვატორიაში ქართული საბჭოური მუსიკის ბატარიარქისა და კომპოზიტორთა დიდი სკოლის შემქმნელის ანდრია ბალანჩივაძის ხელმძღვანელობით. მანამდე კიდევ ბარაქიან პიანისტურ მონაცემებსაც ამჟღავნებდა (საფორტეპიანო კონცერტიც აქვს დაწერილი, რომლის შესრულებისათვის ავტორს აქამდე არ უზრუნია). ნუნუ დულაშვილი ხომ საკუთარი სიმღერების საუკეთესო შემსრულებელია როგორც პიანისტის და რაც მთავარია — როგორც მომღერალი. მღერის და უკრავს მეგობრულ წრეებშიც და ესტრადაზეც. სხვა შემსრულებლებსადათვის იგი კამერტონის მიმცემია ამღერების სახიერებასა და გემოვნებაშიც. მე ის მინდა ვთქვა, რომ მისი სიმღერის უშუალო გულითადაობა არც შესრუ-

ლებსას გადადის რა-მე ჰარმონიკობელობაში...

მაგრამ ისეც მის შემოქმედებას დავუბრუნდეთ. როგორც სიმღერის მშვენიერი სიმღერა — არაბესკია ანა კალანდაძის ლექსის შთაგონებით ქმნილი „არაბი ხარ“ (ძალია ხმის ფორტეპიანოსათვის), — იგი მომხიბვლელია ტონებისა და ფერების აკვარელური ლილევიტით, რომელშიც კოლორიტიცაა და ადამიანური სევდაც შეგრძნობა. ნიშანდობლივია, რომ ეს სევდა სწორედ კოლორიტიდან გამოიყოფა და სახიერად მიექცევა უჩუმრად ინტონირებულ, ერთრეფრენულ მოტივ-მინამღერში... ანა კალანდაძის სიტყვებზე აქვს აგრეთვე დაწერილი „თათრის გოგონა“, რომელშიც აღმოსავლური ეგზოტიკის სტილიზება იგრძნობა.

საგანგებოდ მინდა შეგხერდე მის სიმღერაზე „ო, არა გაზაფხულზე, ამ მზეში, ამ დარში, ო, არა გაზაფხულზე... ზამთარში... ზამთარში!“ აქ ნუნუ დულაშვილი უტყუარი ალლოთი ჩაწვდა ირაკლი აბაშიძის ლექსის სულიერ სფეროს, ბრძნული სისადავით რომ აქვს პოეტს წარმოჩენილი და კიდევ იპოვა მისი მუსიკალური აქტების ინტონაციურად და მეტრიულად ორიგინალური ფორმა. შემთხვევითი როდია, რომ მისი ინსტრუმენტული ვარიანტი სწრაფად აიტაცა საქართველოს ტელევიზიამ და მოხდენილადაც მოარგო ყოველდღიური „მომამბის“ დამთავრების მომენტს — დამამშვიდებელი ზარბევიტო ჩაგვესმის მისი ჰანგი, თითქოსდა პანთეისტური იერით მოსილი. ისიც გავიხსენოთ, რომ „მომამბის“ ომახიანი დასაწყისიც ნუნუ დულაშვილს ეკუთვნის.

აქტიურად გრძნობს კომპოზიტორი ქალი დღევანდელი საესტრადო — ჯაზური ხელოვნების ნერვსაც და თავის სიმღერებშიც გამოხატა ეს. ასეთია მისი „გზა



შენკენ“, რომლის ტექსტის ავტორია უდროოდ გარდაცვლილი, მეტად ნიჭიერი ლირიკულ-საესტრადო მომღერალი და მუსიკოსი ინოლა გურგულია.

მაგრამ ნუნუ დულაშვილს სიმღერა მარტოოდენ ფაქიზი ინტიმი და თანამედროვე საესტრადო მაჯისცემა როდია. რაოდენი გაბედულება, თუ გონებრივი — ეპიკური შემართება იყო საჭირო ამ კახელი ქალისათვის, რომ მას კახეთისადმი მიძღვნილი ჰიმნური სიმღერა შეექმნა! ვაჟა-ფშაველას „კახეთოს“, იოსებ ნონეშვილის ლექსის მიხედვით. საქართველოს ერთ-ერთ ყველაზე ღონიერ კუთხეს ხომ უამრავი საგუნდო შედეგრი შეუქმნია, რომლებიც საუკუნეთა მანძილზე ასაზრდოებდნენ ქართველი ხალხის სულიერ ენერჯის და ამ სიმღერებს ხომ თვით კახეთის მკვიდრნი ქმნიდნენ. მაგრამ ამ შემთხვევაში მთავარი თავსატეხი სხვა იყო. კახეთში შექმნილ ხალხურ შედეგებს ხომ ისეთი თვალისმომკვეთი მწვერვალები გააჩნია, როგორიც „გრძელი სუფრულების“, სახელდობრ „ჩაკარულოს“ ტიპის სიმღერებია. თვით „ჩაკარულო“ კი — ეს ერის მარადსაუკუნოვანი სადიდებელი, ისეთი კომპოზიციური თვისებების მომცველია, რომ სრულიად აშკარაა მისი და მისი ტიპის ხალხური გუნდების სპონტანური პროფესიონალიზმი, ხალხური შემოქმედებისათვის საერთოდ უჩვეულო — დიდი ფორმის ჩამოყალიბებული კომპოზიციები, აქედან — მათი ვებერთელა მასშტაბები. ჰოდა, როგორ ვინდოდა გაგებდა დღეს და „ჩაკარულოს“ შექმნელი მხარისათვის საკუთარი მიძღვნა შეგეთავაზებინა! ნუნუ დულაშვილს აქ არც ალღომ უმტყუნა და არც სიმამა-

ცემ: იგი არ შებმია კახური გუნდების გოლიათურ კომპოზიციებს, მასშტაბებს, — იგი თავის უშუალობას მიენდო და შექმნა სადა და მონუმენტური ჰიმნური სიმღერა, რომელსაც ძირები ქართულ მიწაში გააჩნია. თითქოს მთებსა და ველებს სწევდებ ერთი სოლისტის გაშლილი, ომახიანი სიმღერა, რომელშიც გამრული შემართებაც იგრძნობა და პასტორალური სილამცე. მისი მოპასუხე, მოგუგუნე სამხმინი გუნდი, მყარი ბანითა და ზედახმის ნელ-ნელა დაშვებით ფუტყსაც უქმნის მას და ღრმა ფესვებსაც გვანიშნებს. „კახეთოს“ ტიპის ამაღლებულობით, ნუნუ დულაშვილისათვის ჩვეული ინტონაციურ-მელოდიური ელვარებითაა აღბეჭდილი მიხეილ ქვლივიძის ლექსზე დაწერილი „ქართულო მიწა“.

განსაკუთრებული სულიერი საზრდო მისცა ნუნუ დულაშვილს იოსებ ნონეშვილის პოეზიამ და არც ეს არის შემთხვევითი, — მაღლმოსილი მგოსნის პოეზიას დღეს შარავანდედად დაჰნათის მისივე სიტყვები: „წუთისოფელს კაცად შერჩე ბოლომდე, თურმე ესეც გმირობაა დიდი!“ ნუნუ დულაშვილის მუსიკაში ეს სიტყვები უშუალოდ არ ასახულა, მაგრამ მისი ზნეობრივი არსი უთუოდ გასდევს მას. კიდევ ერთი ნაწარმოები აქვს ნუნუ დულაშვილს იოსებ ნონეშვილის სიტყვებზე, ასევე ამაღლებული და მონუმენტური. იგი ჭერ აუღერებს ელოდება. ეს გახლავთ მცირე კანტატა „გვიყვარდეს საქართველო სიცოცხლეზე მეტად“.



მასკარონები

ირინა ძუცოვა

მრავალრიცხოვან ნაშრომში, რომელიც XIX საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის დამდეგის თბილისის არქიტექტურის ისტორიას ეძღვნება, ფასადების სკულპტურულ-ორნამენტული დეკორი ჯერ კიდევ არ არის გამოკვლეული. დღეს, როცა თბილისის ძველი სახლების რესტავრაციამ ფართო, სისტემატური, თანამიმდევრული ხასიათი მიიღო, კიდევ უფრო ყურადღებით უნდა მოვეკიდოთ ქალაქის მხატვრული კულტურის ნიმუშებს: ფირნიშებს (რომლებიც დიდი ხანია გაქრა), კედლის მხატვრობას, ლითონის

დეკორს (რიკულებს, ღობეების, კიბის ლიობების ცხაურებს), და ასევე, მასკარონებს.

შეიძლება სკულპტურულ-ორნამენტული დეკორი, ანუ მასკარონები ძველი სახლების ფასადებზე არ გამოირჩეოდეს უნიკალური თავისთავადობით, მაგრამ ისინი თბილისის საერთო მხატვრული სახის განუყოფელი ნაწილია, თავისებურებასა და განსაკუთრებულ კოლორიტს ანიჭებს ქალაქის არქიტექტურას.

მასკარონების სახეითი სისტემის ძირითადი საფუძველია ბერძნულ-რომაული მითების თემები,

რომლებმაც, ცხადია, დიდი ხანია დაკარგეს თავდაპირველი მნიშვნელობა და აზრი. ისინი დიდი ხანია ჟღერენ როგორც ტრადიციისა და ძველი ქართული სახვითი ხელოვნების გამოქაჩილიც. ტაძრების დეკორში ანიშალის-ტური ან ზომორფულა გამო-სახულებების გვერდით მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ადამიანთა ფ-გურების, ან მხოლოდ თავების გამოსახულებებს, რომლებიც ემორჩილებიან ფსალღების არქიტექტურული დანაწევრების სისტემას და მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ქმნიან. ეს ნიღბები — გამოსახულებანი (განსაკუთრებით მამაკაცთა სახეები), შინაური ცხოველებისა და მხეცების თავები გააზრებულია ზოგადად და ხშირად გეომეტრიული მოხაზულობა აქვთ. მცირე გამოჩაღისის გარდა, ნიღბები გამოსახულია ან ფასში, შესრულებულია მაღალი ან დაბალი რელიეფით. დეტალები ხასიათდება დეკორატიული სტილისაღიით. მაგალითად, წვერი ან თმა გამოხატულია მსხვილი ან წვრილი სპირალისმაგვარი ხვეულებით. კომპოზიციის დეკორატიულობა განსაზღვრულია ფიგურების საერთო მოხაზულობით, ორნამენტის დეტალების დამუშავებით და ა. შ.

შინაური ცხოველები და მხეცები, როგორც, მაგალითად, ლომები, ფარშევანგები, ადრექრისტიანულ სიმბოღიკას რომ გამოხატავენ, გრიფონები და არწივები, — დარაჟ-მცველები, მზის ღვთაება, ძველ გამოსახულებებში — ან მკაცრად იერატიულია, ანდა მოძრაობაში არიან წარმოდგენილი.

ადამიანთა თავების გამოსახულება შუასაუკუნეებში ქართული ტაძრების ფსალღური სკულპტურის საყვარელი მოტივია, მას ფესვები უძველეს დროში აქვს გადგმული და დაკავშირებულია



პლენხანოვის პრ. იუსტიციის სამინისტრო ნიღბებთან. დასავლეთ ევროპის რომანულ სკულპტურაში, ძველ რუსეთსა და სომხეთში მამაკაცებისა და ქალების სახე-ნიღბები ტაძრების კაპიტელებისა და ფსა-

კლარა ცეტკინის ქ. 116





პლახანოვის პრ. კინოთეატრი „ოქტომბერი“

დების გაფორმების სისტემაში შედიოდა.

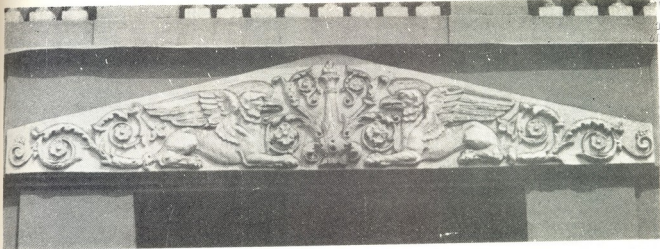
შინაური ცხოველებისა და მხეცების გამოსახულებანი განსაკუთრებით განვითარდა ქართულ ნიადაგზე. ქართული ხალხური რწმენით ლომი ყოველთვის იყო ძალისა და სიძლიერის სიმბოლო, სიცოცხლის ხე — სიუხვის სიმბოლო, ხოლო ვაზს თაყვანს სცემდნენ ისევე, როგორც სიცოცხლის ხეს, რადგან წმინდა მცენარედი თვლებოდა. საქართველოში ფასადური ფიგურული გამოსახულებები ძველთაგანვე დაკავშირებული იყო (თუმცა რეალური კავშირი, მისი სემანტიკა დაიკარგა)

ღმერთების თაყვანისცემასთან, მაგიურ ხელოვნებასთან. ძველ საქართველოში რელიგია ხომ წინა აზიისა და ხმელთაშუა ზღვის ხალხების კულტურის ფართო რელიგიურ სამყაროში შედიოდა.

ძველი სიმბოლოები, რომელთაც დროთა განმავლობაში დაჰკარგეს მაგიური დანიშნულება და გადაიქცნენ მყარ ფორმად, ნიშნად, შეიძლება დავინახოთ ჩვენს დრომდე შემონახულ მასკარონებში. მასკარონები — ადამიანის სახისა ან ცხოველის თავის გამოსახულებანი, უკანა მხრიდან ჩამოჭრილი და ბრტყელ ფუძეზე მიდგმული სკულპტურული მოსართა-

ნეკრასოვის ქ. 1





პლახანოვის პრ. კინოთეატრი „ოქტომბერი“

ვეები — XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის თბილისის მხატვრული ხელოვნობის ძეგლთა განსაკუთრებულ ჯგუფს წარმოადგენენ. ისინი სხვადასხვა სტილის გამოძახილია, რემინისცენიციბია, რომლებიც, პირველყოელისა, იტალიური აღორძინების ხანის ტრადიციას მიეკუთვნება. თბილისის ქუჩებში დღემდე შემორჩენილია ნაგებობანი, რენესანსული, ბაროკოს, კლასიციტური და ამპირული არქიტექტურის ანსამბლებს რომ მოგვაგონებს და ხშირად პროვინციული კოპწიაობის ელფერიც დაჰკრავთ. გეგონებათ, ერთ ქუ-

ჩაზე შეხედნენ ერთმანეთს შორეული და მახლობელი ეპოქები. ჭალაქის ბურჟუაზია, „გააზნაურებული მდაბიო“ ცდილობდა თავი მოეწონებინა სიმდიდრით, არ ჩამორჩენოდა ევროპას. ეს განსაკუთრებით წარმოჩნდა არქიტექტურაში, ცალკეული სახლების დეკორატიულ მორთულობაში. ნაგებობის ხის დეტალებს აჩუქრთმებდნენ, ღობეებისა და აივნების ცხაურებს ამკობდნენ დიდებული ორნამენტებით, კედლებს ფარავდნენ ფერწერით, ხოლო ფასადებს მასკარონებით და სხვა სკულპტურულ-ორნამენტული დეტალებით. თბილისის სახლების

რესპუბლიკის საჯარო ბიბლიოთეკა, კეცხოველისა და ვანაძის ქუჩის კუთხე





პლენსონის პრ. 127. რკინიგზელთა კულტურის სახლი

საერთო მხატვრულ იერში ხშირად ვლინდება ინტერიერისა და ექსტერიერის ერთგვარი თეატრალიზაცია. ქალაქში ყვაოდა ეკლექტიზმი, რომელიც ნებისმიერ სტილურ შეხამებაში ნებისმიერი მხატვრული ფორმის გამოყენების შესაძლებლობას იძლეოდა. ქალაქის ცხოვრების დემოკრატიზაციის შედეგად ცალკეული კერძო

სახლები არქიტექტურულ-მხატვრული იერის უნიკალურობით კი არ ახდენდნენ შთაბეჭდილებას, ისინი მოუთითებდნენ მასობრივ მომხმარებელზე, რომელიც ცდილობდა ყურადღება მიეპყრო და უხეიროდ ბაძავდა არისტოკრატთა სახლების მდიდრულ იერს. ფუფუნების კულტს, პარადული დიდებულებისკენ მისწრაფებას მრეწველობამაც აუბა მხარი, შეძლო ნაგებობის პატრონთა სიმდიდრისა და გემოვნების შთაბეჭდილების შექმნა იაფფასიანი სამშენებლო მასალების წარმოებით.

ბელისკის ქ. 21

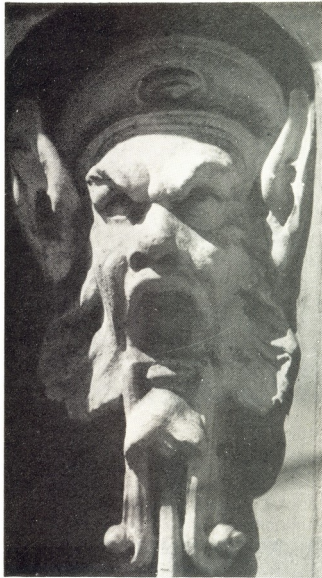


კერძო საცხოვრებელი სახლის კომპოზიციურ-სივრცობრივი ცენტრი იყო სადარბაზო შესასვლელი და კიბის უჯრედი, ხოლო ფასადებს-ს ძირითად დეკორს წარმოადგენდნენ მასკარონები, რომლებიც ფასადების დეკორატიულ სიტემაში მხატვრულ-აზრობრივი აქცენტების როლს ასრულებდნენ. ეს მასკარონები, რომელთაგან ბევრი დაზიანებულია გვიანდელი უზარისხო რემონტის შედეგად, მეტწილად თაბაშირისაგანაა ჩამოსხმული.

თუმცა მასკარონების თემატიკა სრულიად სხვადასხვაგვარია, ხშირად ერთი სახლის ფასადზე ან ერთი ქუჩის და რაიონის ფარგ-

ლებშიც კი ფასადებზე ერთი და იგივე თემა მეორდება. ამგვარი განმეორებანი სრულიად გასაგებია. ოსტატებს, რომლებიც პროფესიონალები არ იყვნენ, არ შეეძლოთ უსასრულოდ განეახლებინათ თავიანთი რეპერტუარი. თემათა და მოტივთა მსგავსება შეიძლება აიხსნას შეკვეთებითაც, დამკვეთის გემოვნებით. აგრეთვე იმითაც, რომ მასკარონებს ქმნიდნენ ერთი და იგივე ოსტატები, რომელთაც მუშაობის თავიანთი ხერხები, კომპოზიციური პრინციპები და საერთო იკონოგრაფიული სქემები ჰქონდათ.

მასკარონები, რომლებიც ფასადების არქიტექტონიკას, სახლის მასშტაბებს უკავშირდება, სხვადასხვა ზომის იყო (თუმცა ხშირად ოსტატები შეფარდებებსა და პროპორციებს არ იცავდნენ). მცირე ზომის მასკარონი აღიქმება როგორც ფასადის საერთო ორნამენტის დეტალი, ხოლო დიდი ზომისანი — გამოირჩევიან სახლის საერთო დეკორისაგან. ზოგჯერ მასკარონები მოთავსებულია კედლის სწორ ზედაპირზე, ბრტყელ ფონზე და მაშინ გამოსახულება მასთან მიმართებაში წარმოადგენს კედელზე მიდგმულ ამობურცულ მოცულობით ბლოკს.



კრილოვის ქ. 15

მაჩაბლის ქ. № 13.





ქრეინსკის ქ. 14

კარგარეთელის ქ. 3-ა



ძველი თბილისის სახლებში მუსაიდების სკულპტურული დეკორატიული პლასტიკა სახეობრივად თვისა. მასკარონები თითქმის ქმნიან ნიშნების ერთიან სისტემას და მყარ ნახტომულ სტერეოტიპებს. ამდობრებენ რა ფსალღებს-ს არქიტექტონიკას, ისანი სინტერესონი არიან არა მხოლოდ როგორც დეკორის მნიშვნელოვანი ელემენტები, არამედ იკონოგრაფიული თვალსაზრისითაც. მაგაკუა, ქალთა, ბავშვების, ახალგაზრდებისა და ხანდაზმულების საცემებს შორის გვხვდება ანტიკურა თევზის პირდაპირი ასლებიც და თეატრალურა ნიღბებიც: ადამიანთა სახეები, ხშირად ინდივიდუალიზებული, ცოცხალნი და უშუალონი არიან. სოფერ კი ადგილობრივი ეთნიკური ნიშნების მატარებელნიც. მათი სახეები უაღრესად მეტყველია: ხან პირჭეშნი და მრისხანენი, ხან მოლიმარნი და მხიარულნი, ხან კი ჩაფიქრებულნი და მწუხარენი. გაცილებულ ადამიანთა სახეებს წარმართული მხიარულების ელფერიც დაჰკრავს. მასკარონების ერთ ჯგუფს წარმოადგენენ ზღაპრულ-ფანტასტიკური არსებების—გრიფონებისა და მათ მსგავსთა გამოსახულებები. ცხოველები ამ სახეობრივ სასტემოში მუდმივი პერსონაჟებია. ცხოველთა სამყაროს მოტივებში შეიმჩნევა ბუნების ძალთა გამოხატვისაკენ სწრაფვა. ადამიან-სა და ბუნებრს კავშირის უძველესი სიმბოლიკა. ცხოველთა გამოსახულებანი თითქმის ყოველივის წარმოდგენილია მკენარეულა, უფრო იშვითად გეომეტრიული ხასიათის დეკორატიული ორნამენტის თანსლებით. ტალიზმული ფოთლებ-სა და ნაყოფის მოტივებთან შერწყმული მასკარონები სიკოცლას ერთგვარი სიმბოლოებია, სიკეთისა და ბოროტების გამომხატველნი. ეს მასკარონები ჭეშმარიტად ბესტიარიანულია, ფესვები

სოფლიო ხელოვნების უძველეს სახეთ ტრადიციებში აქვს ვადგამული. ამიტომაცაა, რომ მხატვრულ სახეთა შექმნაში ამოსავალია ან კონკრეტული ნატურალისტური დაკვირვებები, არამედ მხატვრულ ტრადიცია. მასკარონების შეღარება ბესტიარიებთან (მანუსკრიპტებთან, ტრაქტატებთან ცხოველებზე და მათ სიმბოლიურ მნიშვნელობაზე) შემთხვევითი როდია, რადგან სწორედ ბესტიარიები წარმოადგენენ გვიანდელი პერსიანული და ეგვიპტური ხელოვნების წყაროს. არცა არის შემთხვევითი, რომ მასკარონები სახლების ფასადებზე ხშირად გამოისახულია პერსიანული სიმეტრიის პრინციპით (კარტუშებში, დეკორატიულ ჩარჩოებში).

მასკარონების უდიდესი ნაწილი ლომების, ლეოპარდების, ძაღლების, კატების, არწივებისა და სხვათა რეალისტურ გამოსახულებას წარმოადგენს. მაგრამ დიდი როლენობით გვხვდება ბერძნულ-რომაული მითოლოგიის პერსონაჟთა გამოსახულებანიც: დიონისე — მევენახეობისა და მღვდინეობის ღმერთი, რომელსაც თავი დამშვენებული აქვს ვახის კვირგვანით და იტალიური ფიჭ-



კოჭრის ქ. 3

ვის გირჩით (ნაყოფიერების სიმბოლოთი), ათენა — სიბრძნის ქალღმერთი, მეცნიერებისა და ხელოვნობის მფარველი, — გამოსახულია ჩაფხუტით, შუბითა და ეგვიპტურ, მედუზა — გორგონა — თმაში გველებით, სატირი ანუ ფავნი — დიონისეს თანმხლები, ადამიანის ნაკვეთბათა და მხეცის ყურებით, ფლორა — გაზაფხულის

მთარაძის ქ. 4





ქერინსკის ქ. 6

ქალმერთი, ახალგაზრდა ქალი-შვილი, რომელსაც თავი ყვავილების გვირგვინით აქვს შემკული და სხვა პერსონაჟები. მასკარონების გროტესკული სამყარო გამსჭვალულია კარნავალური სულისკვთებით, მაგრამ შეუძლებელია მათში არ დაინახო სახლის მფარველი სიმბოლოები და ნიშნები, რომლებიც ბოროტ სულებს აფრთხობენ, არ დაინახო ფხიზელი და ძლიერი გუშაგები, მამაცობისა და ვაჟკაცობის სიმბოლოები. მასკარონები — შინაური ცხოველები, მასკარონები — მხეცები (გავიხსენოთ მათი გამოსახულებების უძველესი სემანტიკური მნიშვნელობა). შეიძლება აღვიქვათ როგორც სახლისა და მის ბინადართა კეთილი სულები, რომლებიც გზას უღობავენ უღირსთ. ლომი — მიწიერი მბრძანებლობის იდეალი, ნათელისა და ბნელის რთული სიმბოლო, არწივი — ზევსის ფრინველი, ხარი და ძაღლი — ადამიანის სულის სიმბოლოები, მგელი აპოლონის კულტთან იყო დაკავშირებული, ტახი — ნაყოფიერებასთან და ა. შ. ცხოველ-

თა სამყაროს წარმომადგენელი გამოსახულებანი მავიურ ნიშნების სახით გვხვდება საქართველოს მატერიალური კულტურის საგნებსა და ძეგლებზე, ასევე ქართულ პერალდიკაშიც. თუმცა XVIII საუკუნის დამლევს და XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ქართულმა პერალდიკამ ათთვისა დასავლეთ ევროპაში გავრცელებული მხატვრული ფორმები, მისი ძირი შორეულ წარსულშია ფესვგადგმული და მჭიდროდ უკავშირდება წარმართულ რელიგიურ წარმოდგენებს. მხეცებისა და შინაური ცხოველების დეკორატიულ-სიმბოლურ აღქმას, რაც თბილისის მასკარონების ეთნოგრაფიისთვისაცაა დამახასიათებელი, განაბი-

ათარბეგოვის ქ. 22



რობებს მათი გამოსახვის პირობითი ენაც: მეტყველი ხაზობრივი სილუეტი, ორნამენტული ნაყში, სტილიზაცია. თბილისის სახლების ფასადებზე მასკარონები მოთავსებულია იზოლირებულად, ადამიანთა სახეები და მხეცების თავები გამოსახულია ანფასში, თმა და ბეწვი მინიშნებულია სპირალისებური ხვეულებით, ან დეკორირებულია აკანტუსის ფორმით. ზოგჯერ მხეცების თავებს გეომეტრიული მოხაზულობა აქვთ, რაც გამოსახულებას მკაფიო დეკორატიულ ხასიათს ანიჭებს.

უამრავი მასკარონიდან, თბილისის ძველ სახლებს დღესაც

რომ ამშვენებს, შეიძლება გამოვ-
ყოთ რამდენიმე ყველაზე სახა-
სიათო და ორიგინალური. ასეთია,
მაგალითად, გამოსახლება ათო-
ნელის ქ. № 29 საცხოვრებელ
სახლზე. აკანტუსის ფოთლით ორ-
ნამენტირებული მედალიონის
ორივე მხარეს ლომების თავებია,
ცენტრში — ქალის სახე; ყურად-
ღებას იპყრობს მასკარონი პლეხა-
ნოვის პროსპექტის № 141 სახლის
ფსაღზე: ანტიკურ ქანდაკებას
მიმსგავსებული ქალის სახე, მო-
თავსებული მრგვალ მედალიონ-
ში, სხივისებურად განფენილი ყვა-
ვილითა ფოთლებით. ძალზე საინ-
ტერესოა, აგრეთვე, კარგარეთე-
ლის ქუჩა № 3-ა სახლის ფსაღის
მასკარონი: მოდერნის სტილის
ხშირ ფოთლებში გამოსახული,
ოდნავ შემობრუნებული ქალის
თავი მხატვრულად დასრულებუ-
ლი რეალისტური სკულპტურული
პორტრეტია, მაღალი პროფესიუ-
ლი ოსტატობით ნაძერწი სახის
ნაკეთებით, ცოცხალი გამომეტყვე-
ლებით.

პლეხანოვის პროსპექტზე № 5
სახლის სამკუთხა ფრიზზე, აკან-
თის ფოთლებისა და სიუხვის გა-
მომხატველ ორნამენტულ წნულში
მოთავსებული, მაღალი რელიე-
ფით ნაძერწი მამაკაცის სახე თე-
ატრალურ ნიღაბს მოგვაგონებს.
მხატვრული თავისებურებით ყუ-
რადღებას იზიდავს ფსაღის ფრი-
ზი კლარა ცეტკინის ქ. № 116
სახლზე: მუხის ფოთლებისგან
დაწნული გვირგვინის შუაში ხაზა-
დაღებული ლომის თავია, ხოლო
ორნამენტის წრეში მოქცეული,
ქუდიანი მამაკაცის თავი სტილის-
ტიკით გვაგონებს გოთურ ტაძრებ-
ზე გამოსახულ ქანდაკებებს. საინ-
ტერესოა, ასევე, ანტიკური ქანდა-
კების მსგავსი მასკარონი—ქალის
თავი შროშნის ლეროებით. მო-
დერნის სტილის ეს დეკორი სა-
ხასიათოა არა მხოლოდ პლეხანო-
ვის პროსპექტზე მდებარე № 36

სახლის არქიტექტურისათვის, არა-
მედ XX საუკუნის დამდგის ბე-
რი თბილისური სახლისათვის. მო-
დერნის სტილის გაფურჩქნის ხა-
ნაში შექმნილი მასკარონებისა-
თვის ნიშანდობლივია ცოცხალი,
მეტყველი თვალები (როგორც
ფაიუმის პორტრეტებისათვის).
ზოგჯერ თვალის გუგები შეღები-
ლია, ხან კი მათ ნაცვლად ფერა-
დი კენჭებია ჩასმული.

თბილისის მასკარონების ერთ-
ერთ იკონოგრაფიულ რიგში ხში-
რად გვხვდება ინფერნალური ძა-
ლების სიმბოლურად გამოხატვე-
ლი არსებანი, მათ შორის გაშმაგე-
ბისგან სახედამანჭული კენტა-
ვრები. კენტავრის სიმბოლო გვე-
ლინება ერთგვარ ნიშნად, რომელ-
საც თბილისელი ობიავტელი თუ
შეიძლო გაეოცებინა (კრილოვის
ქ. № 5).

ორგონიკის ქ. 25



ვინ ქმნიდა თბილისის სახლებზე მასკარონებს? პროფესიონალ არქიტექტორებთან, მოქანდაკეებთან და მხატვრებთან ერთად ამ ნიღბების შექმნაზე მუშაობდნენ უბრალო ხელოსნებიც, მძვრწავეები, ხეზე და ქვაზე მკრელები. ჩამოსხმა ადგილობრივ ხეღებოდა, ორნამენტული ქანდაკების სახელოსნოში, რომელსაც ა. ნოვაკი განაგებდა. მასკარონებს ჩამოსახამდნენ საქართველოში ჩამოტანილი ორიგინალების ასლების, ან სპეციალური ილუსტრირებული ალბომების ნიმუშების მიხედვით. მასალა, ძირითადად, თაბაშირი იყო, უფრო იშვიათად კი ქვა, ხე, ლითონი. რბილი, პასტელური ფერებით შეღებული სახლების ფასადთა საერთო დეკორში ისინი გამოიყოფიან სხვადასხვა ეპოქის მხატვრული სტილისაგან ნასესხები მკაფიო დეკორატიული ხასიათით. არც ფუნქციური დატვირთვა და არც მაგიური დანიშნულება არ გააჩნიათ. მათში შეიძლება ამოიკნო მხოლოდ ძველი ქვეყნებისა და ხალხების, ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა პერიოდიდან წამოსული დანაშრეკები. ნაირგვარ არქიტექტურულ-დეკორატიულ ელემენტებთან ერთად მასკარონები სახლებს სახეიმი იერს, გარკვეულ თეატრალიზაციას ანიჭებდნენ.

მასკარონებს ისევე უნდა გავუფრთხილდეთ და მოვუაროთ, როგორც ძველი თბილისის მხატვრული იერის შემქმნელ სხვა გამოსახულებებს, მისი სულიერი და კულტურული ცხოვრების, ყოფის, მცხოვრებთა გემოვნების მაჩვენებლებს. ეს ნაწარმოებები ხომ ჩვენს დღევანდლობაში ისტორიიდან გადმოსული ცოცხალი მატრიანის ნიმუშებია.

ღრმ უკველთვის ზუსტად განსაზღვრავს ხელოვნის ქეშარიტ შემოქმედებას და სათანადო აღგონს მიიჩნენს თეატრის ისტორიაში. ამ მხრივ ჭრკიდევ ბევრი რამ შესასწავლი და გასაშუქებელია, კერძოდ აკაკი ფაღვას შემოქმედება და ის ღვაწლი, რაც მას ქართული თეატრის განვითარებაში მიუძღვის.

აკაკი ღაღავამ თეატრისადმი ინტერესი ქუთაისის ქართულ პროვინციაში გამოამუღავნა, როცა სრულად ახალგაზრდამ უცხოელ ავტორთა პიეცების დადგმას მიჰყო ხელი. ამ წლებში თარგმნა გილონის „მონსარდები“ და ფ. ბეიერლინის „სამხედრო ბანაკში“. ეს უკანასკნელი დაიდგა თბილისში 1906 წელს, ხოლო 1908 წელს გამოაქვეყნა ბროშურა „ქართული თეატრი“, რომელშიც იმდროინდელ საზოგადოებაში დიდი გამოხმაურება ჰპოვა, ამავე წელს აკ. ფაღვა შევიდა მოსკოვის უნივერსიტეტი ისტორიულ-ფილოლოგიური ფაკულტეტის რუსული ენისა და სიტყვიერების განყოფილებაზე. აკ იგი აქტიურად მონაწილეობდა სტუდენტთა კულტურულ ცხოვრებაში. 1909 წლადან პარალელურად განაგრძობს სწავლას მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიაში, რომლის დაწავრების შემდეგაც 1912 წლიდან რეჟისორის თანაშემწედ მუშაობს. 1913 წელს იგი ბენუასა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან ერთად მონაწილეობდა მოლიერის „ძალად დაქორწინების“, მოკვიანებით კი ბენუასა და კ. სტანისლავსკისთან ერთად „დევიტი ავადმყოფის“ დადგმაზე. კ. სტანისლავსკი დიდად აფასებდა ახალგაზრდა რეჟისორს, რომლის შესახებაც წერდა: „ბატონმა ფაღვამ მშვენიერად იცის საქმე, სერიოზულია, კეთილსინდისიერი, შრომისმოყვარე და უყვლა ამხანაგისა და თანამოსამსახურისაგან მეტად ატვიცმული“. ამ თვისებების გამო იგი თეატრის კოლეგიის წევრად აირჩიეს. 1914 წელს, მოსკოვის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, მუშაობას განაგრძობს სამხატვრო თეატრში და ერთი წლის შემდეგ სამშობლოში ბრუნდება.

სამხატვრო თეატრში მიღებული გამოცდილების საფუძველზე აკ. ფაღვა ცდილობდა ეროვნული თეატრის გაუმჯობესებას. ამისათვის მან წინასწარ ჩახატარებულ დონისიებთან გეგმაც კი შეიმუშავა, მაგრამ იმდროინდელი პოლიტიკური პირობები ამ მოწინის განხორციელების საშუალებას არ იძლეოდა. ამიტომ მან ქუთაისის გიმნაზიაში დაიწყო მუშაობა რუსული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებლად. ამავე დროს, როგორც დრამატული საზოგადოების წევრი, დგამს სექტაკლებს „კამლეთს“ ლადო მესხიშვილის მონაწილეობით, აგრეთვე ნ. შიუკაშვილის „მთის ზღაპარს“ ნ. ჩხეიძისა და აღ. იმედაშვილის მონაწილეობით. დადგამთა მხატვრულმა დონემ მაყურებელთა და პრესის აღტაცება გამოიწვია. იგი ერთ-ერთი იმთაგანი იყო, ვინც ფსიქოლოგიურ-რეალისტური სტილისა და სინთეზური სექტაკლებს დამკვიდრებისათვის იბრძოდა, ცდილობდა სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი პრინციპები შეეხამებინა ქართული თეატრის გამოცდილებიხა და მდიდარი ტრადიციებისათვის.

„ვესალმები აკაკი ფალავას შრომას“

(ვლ. ნემიროვიჩი-დანჩენკო)



აქ. ფალავას მოღვაწეობა არასოდეს შემოფარგლულა მარტოოდენ თეატრალური ხელოვნებით. მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სფერო ყოველთვის ფართო იყო. ამ მხრივ საგულისხმოა მის მიერ 1919 წელს ქართული გიმნაზიის დაარსება ინგლისელების მიერ ოკუპირებულ ბათუმში.

1920 წელს დრამატული საზოგადოების გამგეობამ აქ. ფალავას დაავალა შემოეყრიბა დაქსაქსული ქართული მსახიობები, შეედგინა დასი და გაეწია სამხატვრო ხელმძღვანელობა და მთავარი რეჟისორობა. აქ. ფალავამ ეს დიდი ეროვნული საქმე მისთვის ჩვეული ენერგიით განახორციელა. დასმა, რომელიც სხვადასხვა თაობის მსახიობებით იყო დაკომპლექტებული, წარმოდგენების გამართვა დაიწყო არტისტული საზოგადოების, ახლანდელი რუსთაველის თეატრის შენობაში. ამ პერიოდში აქ. ფალავა დგამს დ. კლიაშვილის „დარისპანის ვასპიკის“, „ირინეს ბედნიერებას“, ს. შანშიაშვილის „უგვირგვინი მეფეს“, შექსპირის „ოტელოს“. ამ დღემდებინ ჩანდა რეჟისორის მისწრაფება რეალიზმისაკენ.

1921 წელს განათლების სახალხო კომისარიატის დავალებით აქ. ფალავა შეუდგა სათეატრო განათლების ორგანიზაციას. 1922 წელს დააარსა ქართული დრამატული სტუდია, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ახალი სამსახიობო კადრების აღზრდის საქმეში. 1924 წელს ამ სტუდიას თეატრალური ინსტიტუტის უფლებები მიენიჭა. მის პირველ კურსდამთავრებულთა შორის იყვნენ: აქ. ხორავა, ვ. გომიშვილი, ს. თაყაიშვილი, პ. კობახიძე, თ. წულუკიძე და სხვები. 1934 წელს ამ სტუდიის ბაზაზე შეიქმნა შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, რომლის პრორექტორი და თეატრის ისტორიის კათედრის გამგე თვითონ იყო. პედაგოგიური მოღვაწეობის პარალელურად მან მუშაობა განაგრძო რუსთაველის თეატრში, სადაც განახორციელა შექსპირის „ამლეტი“, დ. კლიაშვილის „სამანიშვილის ღედინაცვალი“, ლ. ფულდის „ვიჩის ჩრდილი“.

აქ. ფალავას დიდი წვლილი მიუძღვის ქართული ოპერის განვითარებაში. 1924 წელს კონსერვატორიასთან ჩამოაყალიბა საოპერო სტუდია, სადაც მსახიობის ოსტატობას ასწავლიდა. წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა საოპერო დასს და ამზადებდა ქართული საბჭოთა საოპერო ხელოვნებისათვის კადრებს.

მისი ზღმძღვანელობით მიიღეს განათლება დ. გამრტკელმა, ნ. ხარაძემ, მ. ნაკაშიძემ, დ. ბაღრიძემ, დ. მქედლიძემ და სხვებმა. მისივე ინიციატივით შეიქმნა საოკელო კლასები პირველ და მეოთხე მუსიკალურ სასწავლებლებში. იყო ჯ. ფალაშვილის სახელობის მუსიკალური ათწლიდის პირველი დირექტორი. თავისი დაწლით აქ. ფალავა საქართველოში უმაღლესი სათეატრო განათლების ფუძემდებლად გვევლინება.

1926 წელს აქ. ფალავა ბათუმის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი რეჟისორია. სწორედ ამ პერიოდში გამოიყვანა თეატრის იდეურ-მხატვრული სახე, რაც რუს საბჭოთა დრამატურგთა პიესების დადგმით გამოიხატა: საინტერესოდ დაიდგა ს. ტრედაიკოვის „იღრილე ჩინეთო“, ქართულ თეატრში პირველად განხორციელდა ბ. ლავრენიოვის „რღვევა“ (რომელიც „იერიშის“ სახელწოდებით მიიღოდა). ასევე დაიდგა მის. ჯავახიშვილის „კვაკი კვაკანტირამე“ და სხვა პიესები.

მნიშვნელოვან რეჟისორულ მიღწევას წარმოადგენდა 1930 წელს თბილისის საოპერო თეატრში ჯ. ფალაშვილის „ახესალომ და ეთერის“ დადგმა, რომელიც აგრეთვე განახორციელა უკრაინის მამინდილი დედაქალაქის, ხარკოვის საოპერო თეატრშიც 1931 წელს, რაც რესპუბლიკის საყურადღებო კულტურულ მოვლენად იქცა.

დიდად მნიშვნელოვანია აქ. ფალავას დამსახურება ქართულ თეატრმცოდნეობაში. მისი რეცენზიები, გამოკვლევები, მონოგრაფიები, ლიბრეტოები, თარგმანები ამიღირებენ ქართული თეატრის ისტორიას, წარმოაჩენენ ამ მრავალმხრივი შემოქმედის მოღვაწეობას.

აქ გამოკვეთებული მასალა, რომლებიც ინახება საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში, ნათესს ფენს აქ. ფალავას მოღვაწეობის რამდენიმე ცნობილ ფაქტს. მამვე დროს შეიცავს დღემდე უცნობ დაწვრილებით ცნობებსა და მოვლენებს. ვფიქრობთ, ამ მასალის პირველი პუბლიკაცია ხელს შეუწყობს მისი შემოქმედების შესწავლას.

გუბაზ მებრაქიძე

1907 წლის გაზაფხულზე დავამთავრე თბილისის ქართული გიმნაზია, მაგრამ იმავე წელს ვერ შევქელი უმაღლეს სკოლაში შესვლა უსახსრობის გამო.

შხოლოდ 1808 წლის პირველი სექტემბერიდან ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამგეობამ დამინიშნა სტიპენდია და იმავე წლის 16 აგვისტოს მოსკოვში გავემგზავრე, სადაც ერთი მხრით მოსკოვის უნივერსიტეტის ფილოლოგიური ფაკულტეტი, ხოლო მეორე მხრით მოსკოვის სამხატვრო თეატრი მიზიდავდა. გამგზავრების წინა დღით სოფ. აბეღათში დავესწარი ე. წ. მარიამობას და ეკლესიის ეზოში დამსწრე საზოგადოებას სიტყვით მივმართე თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ. იმ დროს ასეთი გამოსვლისათვის მოსალოდნელ შედეგს ვადაპარჩინა. მეორე დღით მოსკოვში გამგზავრებამ.

სტუდენტობა, როგორც ცნობილია, რევოლუციურად იყო განწყობილი და რეაქციის წლებშიც თვითმპყრობელობას თავს არ უღებდა. მომდევნო წლებში, როცა რევოლუციის აღმავლობა დაიწყო და მუშათა მოძრაობა გაძლიერდა, სტუდენტობაც აქტიურ როლს თამაშობდა რევოლუციურ მოძრაობაში. მახსოვს, როდესაც შეფის მინისტრმა კასომ უნივერსიტეტის უფლებები შეზღუდა, პროტესტის ნიშნად ჩვენ მთელი კვირა გაფიცული ვიყავით.

მოსკოვში სწავლასთან დაკავშირებით არ შემიძლია არ მოვიგონო მოსკოვის ქართველთა საზოგადოება, რომლის საპატიო თავმჯდომარე იყო დიდად გავლენიანი ჩვენი თანამემამულე ალექსანდრე ივანეს ძე სუმბათაშვილი-იუჟინი, იგი აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა ყველა საქმეში, ყოველგვარ საზოგადოებრივ მოვლენას ეხმარებოდა. ქართველთა საზოგადოების მთავარი სახრუნავი იყო — ქართველ სტუდენტთა დახმარება. ამ დახმარების ერთ-ერთი ფორმა იყო ქართული საღამოების გამართვა. მათ არა მარტო მატერიალური მნიშვნელობა ჰქონდათ, არამედ ქართული კულტურის პროპაგანდა და რუსეთის მოწინავე ინტელიგენციასთან დაახ-

ლოება ევალდებოდათ. საღამოები რომელიც ბოდა ე. წ. „კეთილშობილთა დამატარებელი“ (ამჟამად სვეტებიანი დარბაზი), რომელშიც მონაწილეობდნენ თ. შალიაბანი, ლ. სობინოვი, ა. ნეჟდანოვა, ვ. კახლოვი, თვითონ ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინი და მრავალი სხვანი. საღამოებს აშშვენებდა მომღერალ სტუდენტთა გუნდი, რომელიც დიდი წარმატებით სარგებლობდა. საღამოს დიასახლისებად იყვნენ მოსკოვის ცნობილი საზოგადო მოღვაწე მანდილოსნები. ასეთი შეხვედრები ესთეტიკური ტუბობისა, ქართული კულტურის გაცნობისა და რუსული ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენლებთან დაახლოების გარდა დიდ მატერიალურ სახსრებს ქმნიდა რაც ქართველ სტუდენტთა საჭიროებებს და კულტურულ საქმიანობას ხმარდებოდა.

მოსკოვის უნივერსიტეტში სათვისტომის გარდა გვქონდა „ილია ჭავჭავაძის სახელობის ქართული კულტურის მოყვარულთა წრე“. იგი მიზნად ისახავდა ქართული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და ისტორიის შესწავლას. წრის წევრები აღნიშნული დარგებიდან სხვადასხვა საკითხს ამუშავებდნენ. წრეში მოსკოვში სწავლის დროს აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა ჩვენი ცნობილი მწერალი კონსტანტინე გამსახურდია. ჩვენი მუშაობა უმთავრესად აქცენტირებული იყო ჩვენი კლასიკოსების შემოქმედების შესწავლასა და პოპულარიზაციაზე. მოხსენებები იკითხებოდა ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ვაჟა-ფშაველასა და სხვათა შესახებ. როდესაც საქართველოში აკ. წერეთელს იუბილე გადაუხადეს, ჩვენ გადავწყვიტეთ ეს თარიღი მოსკოვშიც აღგვენიშნა. მოველეთნარაკეთ ჩვენს პროფესორებს და ცნობილმა ლიტერატურათმცოდნემ პროფესორმა საკულინმა თანხმობა მოგვცა გაეკეთებინა მოხსენება აკაკის შემოქმედების შესახებ. ამას გარდა იმ დროისათვის ტბორევესკების მიერ რუსულად ნათარგმნი აკაკის ლექსები პატარა ბროშურის სახით გამოვეციით...

ჩემი მოგონებები უფრო თეატრთან არის დაკავშირებული, რადგანაც უფრო აქტიურად იქ ვმუშაობდი. სამხატვრო თეატრთან დაკავშირებით მინდა რამდენიმე შემთხვევა მოვიგონო. 1908 წლის 14 ოქტომბერს (ძველი სტილით) ამ თეატრის 10 წლის იუბილე და-



ინიშნა. მაშინ მე სულ თვენახევრის ჩასული ვიყავი. დატრიალდა ჩვენი სტუდენტობა. როგორც ყოველთვის ასეთი საქმის ავან-ჩაიანი იყო სილოვან გაბუნია. მივმართეთ ჩვენს მეგობარს — ცნობილ თეატრალურ და საზოგადო მოღვაწეს ვლადიმერ გილიაროვსკის, რომლის ქალიშვილი ნინო ჩვენთან სწავლობდა ფილოლოგიურ ფაკულტეტზე. მათ გავაცანი, თუ როგორ გვინდოდა ქართველ სტუდენტთა სახელით მიგველოცა თეატრისათვის იუბილე. ადრესი მათ ასეთ ლექსად დაგვიწერეს:

Мы дети Грузии далекой,
От всей души приносим Вам
Привет почтительный, глубокий
Искусства славного жреца
Вы храм воздвигли совершенный
Вы жизнь на сцену принесли
И новый жертвенник священный
Рукою смелою зажгли
И верим мы, тот факел ясный
Что ярко здесь в Москве горит
На ю свободный, юг прекрасный
Отчизну нашу озарит.
Цветущей Грузии долины
Алмазы цепи снеговой
Бездонных пропастей покой
Потоки бурные, обвалы
Орлов заоблачных приют
Туман седой, седые скалы
Вам, через нас, поклон свой шлют .

ეს ადრესი თეატრს მიართვა ქართველ სტუდენტთა დელეგაციამ, რომელსაც შეადგენდნენ: დავით გაგუა, აკაკი ფალავა და ლადო ჭაფარიძე. ლექსი დ. გაგუამ წაიკითხა. იგი და ლ. ჭაფარიძე ჩოხებში იყვნენ გამოწყობილნი, მე კი სტუდენტის ფორმაში. ჩვენი ადრესის წაკითხვას უშუალოდ უსწრებდა თედორე შალიაბიშის მილოცვა. მან კ. სტანისლავსკის უმღერა რახმანინოვის მიერ სპეციალურად ამ შემთხვევისათვის დაწერილი კანტატა. ადვილად წარმოიდგენთ, თუ რა წარმატება ექნებოდა იმ დროს დიდების უმაღლეს მწვერვალზე მდგომ მომღერალს, მაგრამ ჩვენმა ადრესმაც არანაკლები ოვა-ცია გამოიწვია.

1912 წლის გაზაფხულია. მოსკოვის სამხატვრო თეატრი გასტროლებზეა პეტერბურგში, სპექტაკლები მიდის ჩვეულებრივი წარმატებით. ერთ მშვენიერ დღეს თეატრის ხელმძღვანელობა და წამყვანი მსახიობები (მათ შორის მეც, თუმცა, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორის თანაშემწე, არც ერთ მათგანს

არ ვეკუთვნოდი) ვლადილობთ მოსაწვევ ბარათებს ვახშამზე, პეტერბურგის ერთ საუკეთესო რესტორან „ასტორიაში“ სამიპერატორო თეატრების ყოფილი დირექტორის სერგეი ვოლკოვსკისაგან. იგი თავის დროზე, როგორც პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანი, ვერ შეეგუა მეფის კარის რეჟიმს და იძულებული შეიქმნა სახელმწიფო სამსახური დაეტოვებინა 1910—1912 წლებში იგი დაუახლოვდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრს. მისი მონაწილეობით (ალექსანდრეს როლში) დაიწყო მზადება დანუნციოს პიესისა „მკვდარი ქალაქი“, რომელსაც იმეამად მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეჟისორად მყოფი კოტე მარჯანიშვილი ამზადებდა დასადგმელად. მე კი რეჟისორის თანაშემწე ვიყავი და აქედან მიცნობდა კარგად ვრონსკი-ვოლკონსკი. ალბათ ამ გარემოებამ გამოიწვია ჩემი მიპატიებაც. ბანკეტზე მოწვეული იყვნენ მაშინდელი პეტერბურგის ინტელიგენციისა და ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენლები მწერლები, დრამატული, საოპერო და ბალეტის თეატრების მსახიობები. ეათ შორის იყო იმ დროს ცნობილი ვექილი ლუარსაბ ანდრონიკაშვილი...

იმავე წელს სამხატვრო თეატრის გასტროლები დანიშნული იყო ვარშავაში, კიევსა და ოდესაში. პეტერბურგიდან ვარშავაში გასამგზავრებლად ერთკვირიანი ინტერვალი იყო. რამდენადაც მე იმ დროს მოსკოვის უნივერსიტეტის სტუდენტი ვიყავი და სასწავლო წლის ბოლოს დამოკლები მქონდა ჩასაბარებელი, მოსკოვში დავბრუნდი, საჭირო გამოცდები ჩავაბარე და ვარშავაში გავემგზავრე.

ვარშავა ძალიან მაინტერესებდა. იგი თუმცა რუსეთის იმპერიაში შედიოდა, მაგრამ დასავლეთ ევროპის ქალაქის სახელი ჰქონდა გავარდნილი და საზღვარგარეთად ითვლებოდა. საზღვარგარეთ კი მე არასოდეს არ ვყოფილვარ, თუ ფინეთში (ვიბორგში) ერთი დღით ჩასვლას 1912 წლის გაზაფხულზე არ ვიანგარიშებთ.

ვარშავაში დილით ადრე ჩავედი. მისის მზიანი დღე იდგა. სადგური არ მომეწონა, რადგან ჩვეულებრივ რუსეთის ჭუჭყიან სადგურს ჰგავდა. ჩემი გაკვირება კიდევ უფრო გაიზარდა, როცა სადგურიდან გამოსვლისას „კონკა“ დავინახე. ჩავეჩქი და ქალაქისაკენ გავემგზავრე. მივდივარ და ჩემს

განციფრებას სახლვარი არა აქვს. ვერაფერს ღირსშესანიშნავს ვერ ვხედავ. ჩვეულებრივი ქვით მოკირწყლული ქუჩები, ორ-სამ სართულიანი სახლები. ტრამვაი მდინარე ვისლას ხიდზე გავიდა. მარჯვნივ მივიხედე და თვალწინ ქუთაისის ებრაელთა უბანი წარმომიდგა ვიწრო ქუჩებით, ერთმანეთს შეშუბრე აივნისანი სახლებით, ზედ აღმოკიდებული სახლებითა და ხალიჩებით... ამ დროს ტრამვაიმ მარჯვნივ გაუხვია და სრულად საწინააღმდეგო სურათი გადაიშალა. არაჩვეულებრივად ლამაზი ნაგებობანი, განიერი, მოსთვალტებული ქუჩები ორივე მხარეს ხეივანებით. აუარებელი ქანდაკებები ბალებსა და სკვერებში. ხალხი კოპწიად მორთული და მოფუსფუსე — თითქოს სადღესასწაულო დღეებიანო. აუარებელი კაფეები, სადაც 20-30 კაპიკად შეგეძლო გესაუბრა და ერთი ჰიქა თაფლიც დაგეყოლებია. როცა გიმზახიაში „ტარას ბულბას“ გვასწავლიდნენ, იქ ეწერა — თაფლს სვამდაო — მაშინ მეგონა, რომ ის იყო წყალში გახსნილი თაფლი, რომელსაც ზოგჯერ ბავშვებს გვასმევდნენ. რას ვიფიქრებდი, რომ თაფლისაგან ისეთივე სასმელი კეთდებოდა, როგორც ჩვენი ღვინო.

სამხატვრო თეატრს ვარშავის პრესა არ გამოეხმაურა. მეფის მთავრობის მიერ ჩაგვრას ისინი ყოველივე რუსულს ბოიკოტით უპასუხებდნენ, ვერსად დაინახავდით ვერც რუსულ წიგნს, ვერც ვაზეთს, ღია სურათებიან ბარათსაც კი. თავს იძით იმართლებდნენ, რომ ვიღერ თქვენი მთავრობა ასე გვზავრავს და გვედენის, ჩვენ არ შეგვიძლია სხვაგვარად მოვიქცეთო. მიუხედავად ამისა, წარმოდგენები ანშლაგებით მიდიოდა. სწორედ იმ წელს გარდაიცვალა ცნობილი მწერალი — ბოლესლავ პრუსი, რომელიც პოლონეთისთვის იფიგე იყო, რაც ჩვენთვის ილია ჭავჭავაძე. თეატრის ხელმძღვანელები (ვლ. წემროვიჩი-დანჩეკო და კ. სტანისლავსკი) გასწვნივას დაესწრნენ და დიდი გვირგვინით შეამკეს განსვენებულის ცხედარი.

ვარშავიდან კიევის ვესტუშრეთ. აქ თეატრს მთელი მოსახლეობა დიდი სიხარულით შეეგება. წარმოდგენები დიდი წარმატებით მიდიოდა მუდამ ხალხით სავსე კიევის საოპერო თეატრში. გასტროლებს დამთავრებამდე თეატრის თაყვანისმცემლებმა მიგვიწვიეს დნებრზე გემით გასასეირნებლად კიევიდან კანევიმდე. (სადაც ტარას შევჩენკოს საფლა-

ლია). აი მათი მოსაწყვევი ბარათი: „მოსკოლ/სამხატვრო თეატრს კიეველ თაყვანისმცემელთა ჯგუფი გთხოვთ მობრძანდეთ კიევის, 12 ივნისს დღის თორმეტი საათისათვის დნებრზე გემით გასასეირნებლად“.

12 საათზე კიევის ნავსადგურში დაგვხვდა სპეციალურად ჩვენთვის დაქირავებული გემი. გემბანიდან 12 მუსიკოსი საყვირებით მოგვყვება. გემის დამკრისა და ურთიერთ გაცნობის შემდეგ სასადილოში მიგვიპატრონეს, სადაც 200 კაცზე სუფრა იყო გაშლილი. ამ სუფრაზე მ. მოსკინმა „მრავალკამიერი“ წამოიწყო. მას ბანი მისცეს და მთელი სუფრა სიმღერითა და სიტყვებით ახმაურდა. მალე კანევიში ჩავედით. იქ დნებრის ნაპირზე, მშვენიერ მდებარეზე გადმოვიდით. ვინახულეთ დიდი უკრაინელი პოეტისა და მოქალაქე-რევოლუციონერის ტარას შევჩენკოს საფლავი, რომელიც გვირგვინით შევამკეთ. ყმაწვილკაცობასთან ერთად მხიარულობდა 50 წელს მიტანებული სახელგანთქმული ჭადაროსანი კ. სტანისლავსკი.

კიევის გასტროლების შემდეგ თეატრი ოდესაში გაემგზავრა. იქ მე არ გავყოლილვარ, რადგანაც ჩემი წასაყვანი სექტაკლები (ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“ და მოლიერის „იქვით ავადმყოფი“) რეპერტუარში არ შედიოდა.

1918-1919 წლებში მომიხდა ქუთაისიდან გადასვლა საქართველოს პარლამენტის წევრად არჩევის გამო. პარალელურად თბილისის მეშვიდე ქალთა გინაზიაში ვასწავლიდი ლიტერატურას. პარლამენტში ყოფნის დროს ძირითადად მუშაობას ხელოვნების კომისიაში ვწარმოებდი. ყველაზე უფრო მტიკინულად ქართული თეატრის კარგამოკეტობას ვახვიცი. მე შევადგინე დებულავა ქართული სახელმწიფო თეატრისა და სასცენო ხელოვნებას სკოლის დასაარსებლად. იგი ხელოვნების კომისიამ განიხილა და მოიწონა, მაგრამ მენშევიკების მთავრობამ მას ანგარიში არ გაუწია. იმ დროს მთავრობის კაბინეტში თეატრი და ხელოვნება პოლიციას და მის შეფს — შინაგან საქმეთა მინისტრს ექვემდებარებოდა. ასეთ პირობებში ჩემი მუშაობა პედაგოგიკის განხრით წარიმართა.

1919 წლის 1 იანვარს „საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის“ განათლების



სამინისტროდან შემდეგი მომართვა მივიღეთ: „ბ-ნ აკაკი ფალავას! საქართველოს რესპუბლიკის განათლების მინისტრის ბრძანებით თქვენ ინიშნებით სამინისტროს რწმუნებულად ქ. ბათუმში ქართული გიმნაზიის გახსნის საქმის მოსაწესრიგებლად. ამიტომ გახსოვთ წაბრძანდეთ ბათუმში, შეკრიბოთ წინასწარ საჭირო ცნობები და შედეგი დაუყოვნებლივ ჯაცნობოთ სამინისტროს.“ იმ დროისათვის ბათუმი და მისი ოლქი ოკუპირებული იყო ინგლისელების მიერ, რომელთა ხელშიც საერთო ზედამხედველობა და სამხედრო ძალა რჩებოდა. სამოქალაქო ძალაუფლებას კი დენიკინელები განაგებდნენ. მათ ხელში აღმოჩნდა სკოლებიც და ქართველი ბავშვები სკოლის ვარდ დარჩნენ. ამ სამწუხარო მდგომარეობის ლიკვიდაცია მე მხედა წილად. ზემოთ ხსენებული ბრძანების თანახმად ბათუმში გავემგზავრე, რაც მაშინდელ პირობებში არც ისე ადვილი იყო. მტარებლებსა და ვაგონების სიმციერე, საწვავი მასალის შეზღუდული რაოდენობა, ინგლისელების თავგასულობა, აი, იმდროინდელი მგზავრობის დამახასიათებელი ფესვებები. მაშინდელი საქართველოს საზღვარს თბილისი—ბათუმის რკინიგზის ხაზით სადგური ნატანები წარმოადგენდა. ნატანებ-ბათუმის ხაზი ინგლისელებს ეჭირათ და საქართველოს მტარებლებს არ ჰქონდათ უფლება ნატანებს გასცილებოდნენ. ამის გამო მგზავრებს დილაშე უხდებოდათ ლოდინი. არც მე ამცდა ეს ბედი. როგორც იყო დიდი წვალებით მივალწვი ბათუმს. იქ, იმ დროს მოსახლე ეროვნებათა ინტერესების დასაცავად ეროვნული საბჭოები იყო შექმნილი. მაგრამ ფაქტიური ბატონ-პატრონი ინგლისელები იყვნენ, რომლებიც ქალაქიდან ყველაფერს ეზიდებოდნენ. გამოეცხადეთ ქართულთა ეროვნულ საბჭოში. აღმოჩნდა, რომ ათასობით ბავშვი უსკოლოდ იყო დარჩენილი. ამავე დროს ბათუმის ქართველთა შორის მწვევედ იღვა ქალაქის თავის საკითხი. და თუ არა დაძაბული საარჩევნო კომპანია — ქართველი კანდიდატი ამ პოსტს ვერ მიიღებდა, რადგან დენიკინელებსაც თავისი კანდიდატურა ჰყავდათ. გაჩაღდა საარჩევნო ბრძოლა. მეც მომიხდა მონაწილეობის მიღება, წინა საარჩევნო კრებებზე გამოსულა და სხვა. მაგრამ ჩემთვის სწავლა-განათლების საკითხის მოგვარება იყო მთავარი. აღმოჩნდა, რომ ამისათვის მთელი გიმნაზია

იყო საჭირო პარალელური კლასებით. გიმნაზიის შენახვის ხარჯებს საქართველოს მთავრობა კისრულობდა, მაგრამ შენახვას და სახელმძღვანელოების საკითხი რჩებოდა მოსაგვარებელი. უკანასკნელის შესახებ იმედოვნებდა ქუთაისის გამომცემლობა „მერანისა“, რომლის ერთ-ერთი დამაარსებელი მეც ვიყავი. მართლაც, ამ გამომცემლობამ ჩემი იმედები გაამართლა. როდესაც წინასწარი მუშაობის ჩატარებისა და დადებითი დასკვნის შემდეგ განათლების სამინისტრომ გიმნაზიის დირექტორად მიმავლინა, საჭირო სახელმძღვანელოები ქუთაისიდან ჩამოვიტანე და მოწაფეები უზრუნველყავი.

რადგან ბათუმის სასკოლო შენობები ინგლისელებსა და დენიკინელებს ჰქონდათ დაკავებული და იქ ქართველებს არ უშვებდნენ, ადგილობრივი ეროვნული საბჭო გიმნაზიისათვის საკუთარ 24 ოთახიან შენობას დამპირდა ბალის ქუჩაზე. 1919 წლის 18 თებერვალს მივიღე „ბათუმის ქართველთა ეროვნული საბჭოს“ რწმუნებულება № 34, შემდეგი შინაარსის: „ეძლევა ესე, ბ-ნ აკაკი ფალავას მასში, რომ ბათუმის ქართველთა ეროვნული საბჭო ანდობს მას იზრუნოს ბათუმის ქართული გიმნაზიის საჩქაროდ გახსნისათვის. იშუამდგომლოს საქართველოს მთავრობის წინაშე, გამოუშვას განცხადებები გაზეთებში საბჭოს სახელით, შეიძინოს სახელმძღვანელოები, რასაც საბჭო ამოწმებს ბეჭდის დასმით და ხელის მოწერით. თავმჯდომარე გრ. ელიავა, საბჭოს მდივანი აფ. წულაძე.“

ამ მანდატით დავბრუნდი თბილისში. ჩემთვის ხელსაყრელი არ იყო ბათუმში სამსახური, რადგანაც ოჯახი თბილისში მყავდა. იძულებული ვიყავი დავთანხმებულიყავი სამშუალო დროებით წასვლაზე. 1919 წლის 4 მარტს ჩამაბარეს ასეთი ქალაქი: „აკაკი ნესტორის ძე ფალავას. გატყობინებთ, რომ საქართველოს განათლების მინისტრის განკარგულებით, თქვენ გვეალბებთ ბათუმის ქართული გიმნაზიის დირექტორობა, მიმდინარე წლის პირველი მარტიდან.“ დრო მეტად საშური იყო და მუშაობას შევეუდექი. შევადგინე და დავამტკიცებინე ხარჯთაღრიცხვა, მოვიწვი პედაგოგები, გამომცემლობა „მერანს“ სახელმძღვანელოები შევეუკეთე. ქართული გიმნაზიის შენახვა განათლების სამინისტრომ ივალდებულა, მაგრამ ზოგიერთი დამატებითი ხარჯები ბათუმის ქართველთა

ეროვნულ საბჭოს უნდა გაეღო. მაღე ბათუმიდან ასეთი დებეშა მივიღე: „აკაკი ფალავას. ბინა მზადაა, როდის ჩამოხვალთ გვიპასუხეთ. ელიავა“. წარმოდგინეთ ჩემი განცვიფრება და გულისწყრომა, როცა ბათუმში მასწავლებლებით, სახელმძღვანელოებითა და გიმნაზიის შესანახი თანხით ჩასვლისთანავე გამოირკვა, რომ დებეშის შინაარსი სინამდვილეს არ შეეფერებოდა. უხერხულ მდგომარეობაში ჩავარდა ეროვნული საბჭოს პრეზიდიუმი. გვიშოვნეს უვარგისი შენობა კათოლიკთა ქუჩაზე ვინმე ჯანელიძის სახლში. იძულებული ვიყავით ასეთ პირობებში შევევებოდით და მუშაობა დავიწყეთ. ერთ დღეს ინგლისელი ოფიცერი გამომეხედა, რომელმაც თარჯიმანი მოიყვანა. მან თანხმობა მოხოვა რამოდენიმე დღე მედროვებინა ბათუმის პირველადწყებით ქართული სკოლის დასაცვლელად, რომელიც ინგლისის ჯარს ეჭირა. რადგანაც საორგანიზაციო პერიოდში (ძისალები ბავშვების გამოცდისა და მათი განაწილების პროცესში) ჩვენთვის საკმარისი იყო ჯანელიძის ბინა. მეც დავეთანხმე ერთ კვირაში დავიკალათ შენობა. სწავლის მსურველთა რაოდენობამ მოლოდინს გადააჭარბა. იძულებული ვიყავი ერთბაშად გიმნაზიის 7 კლასი გამეხსნა ოთხისი პარალელებით.

* * *

1927 წელს ვმუშაობდი ბათუმის ქართული სახელმწიფო დრამატული თეატრის სამხატვრო ნაწილის გამგედ და მთავარ რეჟისორად. ოქტომბრის თვიდან ვამზადებდით ბ. ლაერინიევის „რდევას“, რომელიც ქართულ ენაზე პირველად ჩემი თარგმნითა და დადგმით იქნა წარმოდგენილი ბათუმში. ერთ-ერთი რეჟისორის დროს ჩვენ მივიღეთ სასიამოვნო ცნობა იმის შესახებ, რომ ბათუმს ესტუმრა გამოჩენილი ფრანგი მწერალი ანრი ბარბიუსი. ჩვენ იგი თეატრში მოვიპატიუეთ სპექტაკლ „მერიკელ ძიანე“, რომელიც მეორე სეზონი დიდი მოწონებით მიდიოდა. ამის საბუთი ის იყო, რომ ჩვენ წ. შიუკაშვილის პეისა რეალისტური მიდგომით გვექონდა განსახიერებელი. ამ სეზონში დასიც ძლიერი იყო. საკმარისია დავასახელოთ ვერიკო ანჯაფარიძე, კირილე მაჭარაძე, შალვა ბეჟუაშვილი, ბ. გამრეკელი ... ვინაიდან ხსენებულ სპექტაკლში ვერიკო

ანჯაფარიძე არ იყო დაკავებული და თან უცხო ენაც იცოდა, სტუმრებს უეჭრინეთ. მათ ჩვენი წარმოდგენა მოეწონათ და ვ. ანჯაფარიძისათვის ეთქვათ — განა თქვენ პერიფერიაზე უკეთესი თეატრი გაქვთო?

წარმოდგენის შემდეგ სტუმრებს ბანკეტი გავუმართეთ ზღვისპირად მდებარე სასტუმრო „ფრანცისა“ რესტორანში. ა. ბარბიუსმა მადლობა გადაგვიხადა, მოგვილოცა მიღწევები, განაცხადა, რომ ის და მისი ამხანაგები უამბობდნენ სრულ სიმართლეს საზღვარგარეთ, სადაც იმ დროს საბჭოთა რესპუბლიკის მიმართ ცილისწამების კამპანია მიდიოდა. განსაკუთრებით ნიშნავს რატომღაც საქართველო ჰქონდათ ამოღებული ალბათ იმიტომ, რომ დასავლეთის იმპერიალისტებს ეს პატარა საბჭოთა რესპუბლიკა გზას უკვლევდა ბაქოს ნავთობისაკენ. თქვენი წინსვლა და მიღწევები აშკარად დალდებენ საბჭოთა წესწყობილების ეფექტურობაზე. ჩვენ შევიქმენით მოწმენი იმ ეკონომიკური, პოლიტიკური და კულტურული წარმატებებისა, რომლებიც საჯაროდ აღსატურებენ საბჭოთა წყობილების უპირატესობას, დასავლეთის ბურჟუაზიულ წესწყობილებაზეო — დაამთავრა და მან ყველას გამარჯვება გვისურვა.

ასეთი შეფასებით აღფრთოვანებულებმა ოვაცია გავუმართეთ სტუმარს და სასტუმროში გამთენიისას მივაცილეთ. მეორე დღეს კი ბათუმის მთელმა საზოგადოებრიობამ ყვევილებით და თაიგულებით ძვირფასი სტუმარი სადგურში გავაცილეთ.

1. აკაკი (ჯალავა)

საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, პროფესორი

სასცენო ხელოვნება

(ხატობანი აზროვნებისა და განცდის როლი მსახიობის შემოქმედებაში)
რ ე ზ ი უ მ ე :

მსახიობის ამოცანაა — სცენაზე განსახიერებელი ხატის სიცოცხლით ცოცხლობდეს. სასცენო სიცოცხლე თავისებურია: იგი ხელოვნების საშუალებით იქმნება და მხატვრულ ფორმებში გამოვლინდება, მხოლოდ ხელოვნურობა მას არ უნდა ეტყობოდეს, პირიქით, იგი უნდა აღიქმებოდეს, როგორც რეალური სინამდვილე (წარსულის,

აწმყოსი ან მომავლისა), მიუხედავად იმისა, რომ როგორც მსახიობმა, ისე მაყურებელმაც კარგად იციან, რომ ეს ნამდვილი სიცოცხლე კი არ არის, არამედ — სიცოცხლე ხელოვნებაში.

ისევე, როგორც ლენინის თქმით: „ზორენების კანონები ასახავენ საგნების ნამდვილი არსებობის ფორმებს და საესებით ჰგვანან ამ ფორმებს, არ განსხვავდებიან მათგან“¹ მსახიობის ხელოვნება სინამდვილეს უნდა ასახავდეს, მხოლოდ ეს ასახვა სასცენო ხელოვნების საშუალებებით უნდა იქნეს მოცემული... ვინაიდან „ადამიანის ცნობიერება არა მარტო ასახავს ობიექტურ სამყაროს, არამედ ქმნის კიდევ მას“ (ლენინი)² — მსახიობმაც ბრძალს კი არ უნდა გადმოიღოს, რაც სინამდვილეშია, არამედ ამ სინამდვილის საფუძველზე შექმნას საკუთარი ნაწარმოები — სასცენო ხატი. ამისათვის იგი ვარდსახეის საშუალებით, წარმოდგენისათვის საჭირო დროის მონაკვეთის განმავლობაში, — წარმოსასახავი პიროვნების მდგომარეობაში გადადის და მისი სიცოცხლით ცოცხლობს.

მსახიობისათვის აუცილებელია არა მარტო თეორიული მომზადება, ეპოქის შესწავლა, გაგება და ათვისება ავტორის ნაწარმობისა, არამედ საკუთარი თავის მომზადებაც, მომზადება თავის ფსიქო-ფიზიკური აპარატისა, რომლის საშუალებითაც მან უნდა გამოავლინოს თავისმიერვე შექმნილი სახე, ანუ ხატი და ამ ხატის სიცოცხლით ცოცხლობდეს სცენაზე

ამ ამოცანის გადასაჭრელად, ყოველივე იმის გარდა, რასაც მსახიობისაგან კ. სტანისლავსკის სისტემა მოითხოვს, საჭიროა მან თავის თავში ხატოვანი აზროვნების უნარი განავითაროს.

ვინაიდან მსახიობი აზროვნების წარმოსახვის ემოციათა საშუალებით ქმნის სახეს (ხატს) და ამ ხატის ყველა თვისებას მოქმედებასა და სახიერ მეტყველებაში გამოვლენს, მსახიობისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ეძლევა სწორად გაგებულს, ცხადად წარმოდგენილს და მკაფიოდ, მხატვრულად გამოთქმულ სიტყვას, როგორც ხატის პარამონურულად გაერთიანებულ თვისებათა ექვივალენტს.

თითოეული სიტყვა გარკვეულ ცნებას (ზოგჯერ მთელ აზრსაც, გრძნობასა, ან მდგომარეობას) ასახავს. სასცენო ენით —

თითოეულ სიტყვას გარკვეული ობიექტი უდრის. სასცენო სიცოცხლეში, თითოეული ობიექტი დაკონკრეტებული უნდა იქნეს დაკონკრეტებული ობიექტი კიდევ უნდა შეფასდეს და შეფასებისთანავე მისი დამოკვეული დამოკიდებულება უნდა დამყარდეს. ამგვარად, ავტორის ტექსტის სწორე და ამომწურავი ათვისებისათვის საჭიროა მისი შემდეგი ფორმული დამუშავება.

სიტყვა-ობიექტი-დამოკიდებულება- შეფასება-დამოკიდებულება-ნდომა (ანუ სურვილი)

მასალის მხოლოდ ასეთი დამუშავებით შეიძლება განავითაროს მსახიობმა თავის თავში ხატოვანი აზროვნება, რომელიც განცდასთან ერთად მსახიობის სასცენო სიცოცხლის ქვეყნებზე წარმოადგენს, უამისოდ, საერთოდ, ხელოვანი არ არსებობს.

მხოლოდ ამ გზით შეუძლია და უნდა გაიხადოს სხვისი სიტყვა თავისად მსახიობმა. მსახიობმა ხომ ავტორის მთელი ტექსტი თავის საკუთრებად უნდა აქციოს და მისი არსებიდან, თითქოს პირველად მის ბავთაგან მიმდინარედ მოგვაწოდოს, თუნდაც შეათაკურვას ასრულებდეს იგი ერთსა და იმავე როლს.

ობიექტი არის ის, რასაც ამა თუ იმ წუთს მსახიობმა უნდა მიაპყროს ყურადღება, თუ საჭიროა, შეაჩეროს კიდევ; ყურადღების მიპყრობის, თუ შეჩერებისთანავე, მსახიობმა უნდა წარმოსახოს, გონების თვალით უნდა დაინახოს თითოეული ობიექტი, მხოლოდ არა ზოგადად, განყენებულად, არამედ უპირისპირად დაკონკრეტებულად დაინახავს მსახიობი ობიექტს, მით უფრო სახიერი (ხატოვანი) იქნება იგი. ათვისების შემდგომი ეტაპია — შეფასება და შეფასებისთანავე გარკვეული დამოკიდებულების დამყარება, რაც სათანადო ნდომის, ანუ სურვილის მიხედვით გარკვეული მოქმედებით უნდა გამოვლინდეს.

ნაწარმოების იდეის, წარმოდგენისა და ხატის ძირითადი ამოცანის გარკვევის, გამჭოლი მოქმედების პოვნისა და პიესის ნაკვეთებად დაყოფის შემდეგ, მთელი სიტყვიერი მასალა შემოხსენებული ფორმულის შესაბამისად უნდა იქნეს ათვისებული. ეს ფორმულა ერთსა და იმავე დროს სამუშაო

შემოქმედებითი და საკონტროლო ფორმულაა, რომელიც მასალის ყოველმხრივი და ამომწურავი ათვისების გარანტიას იძლევა. ხატოვან აზროვნებას შეჩვეულთათვის ეს პროცესი ადვილად და სწრაფად ჩაივლის, შეუჩვეველს კი თავდაპირველად გაუჭირდება, მაგრამ რა წამს იგი ამას ალღოს აულებს — ჯერ ერთი ხატოვან აზროვნებას განავითარებს და ამას გარდა, როგორც მუშაობას, ისე მთლიანი ხატის (ტიპის დაუფლებას გაიადვილებს).

მსახიობის შემოქმედებითი მუშაობის შედეგი — მთლიანი სახე, ანუ ხატი შეიცავს აუარებელ დაკონკრეტებულ სახეებს, რომელნიც მუშაობის პროცესში უნდა იქნენ ათვისებული, მხოლოდ არა მექანიკურად, არამედ ორგანულად — ძირითადში სახიერი (ხატოვანი) აზროვნებისა და განცდის მეშვეობით.

ამ მუშაობის დამთავრების შემდეგ მსახიობმა ზემოხსენებული ფორმულა უნდა შეაბრუნოს და მოქმედების დროს სურვილებს გააყვეს. სურვილთა ბილიკით, სადაც ეს საჭიროა, ან შარავზით სიარულის დროს, ან კიდევ აბობოქრებულ ვენბალევის ტალღებში ცურვის დროს (მაგ. ტრაგედიებში) მსახიობი, მასალის ზემოხსენებული საშუალებით ათვისების შემდეგ ისევე თავისუფლად ისარგებლებს დაგროვილი და ათვისებული მასალით, როგორც ნამდვილ სიცოცხლეში ჩვენ ცხოვრებაში დაგროვილი მასალით ვსარგებლობთ ამა თუ იმ სურვილის რეალიზაციისათვის.

საერთოდ ხელოვნებაში, კერძოდ, სასცენო ხელოვნებაში მთავარი მამოძრავებელი — გრძნობაა, ემოცია. მსახიობი მაყურებელს უმთავრესად ემოციონალური ზეგავლენის საშუალებით ეუფლება. „ხელოვნება უნდა აერთიანებდეს მასათა გრძნობებს, აზრსა და ნებისყოფას“ — ამბობს ლენინი — ტყუილუბრალოდ არა აქვს აქ ნახშირი პირველ რიგში გრძნობა დიდ მასწავლებელს. ჯერ კიდევ არისტოტელი ამტკიცებდა, რომ „აღლევებს ის, ვინც თვითონ აღლევებულია და რისხვას იწვევს ის, ვინც უქმშარიტესად განრისხებულია“³.

სურვილით ანთებული მსახიობი გონების თვლით ხედავს რაც აინტერესებს, რისთვისაც იბრძვის (მოქმედებს) და თავის გრძნობებს (სურვილებს) ამჟღავნებს თვალ-

სახინო მოქმედებით და ცოცხალი სიტყვებით, ისე რომ ის, რაც მან პირველად მიიღო (ავტორის სიტყვები), როლის შესრულების პროცესში მის ბავთავან უკანასკნელად აღმოხდებოდა, მას შემდეგ, რაც მას მოცემული ვითარებით წარმოშობილი სურვილი გაუჩნდა და მან ცხადად და ნათლად არამც — თუ შეიგნო, არამედ წარმოიდგინა კიდევ წარმოსახვის საშუალებით სასურველი და სასურველის მისაღწევად და დასაუფლებლად მოქმედებას შეუდგა.

ამგვარად, ხატოვანი აზროვნების და წარმოდგენის გვერდით ვაღამწყვეტ როლს მსახიობის შემოქმედებაში შეგვრ ძირითადი პირობა — განცდა თამაშობს. ანტიკური პერიოდიდან, სასცენო ხელოვნების, როგორც თეორიის, ისე პრაქტიკის საუკეთესო წარმომადგენელი წარმოდგენასთან შედარებით განცდას აძლევენ უპირატესობას. ეს საკითხი განსაკუთრებით დიდროს დროდან გამწყვავდა, მაგრამ მას შემდეგაც მოაზროვნეთა, განსაკუთრებით ფსიქოლოგების, ფიზიოლოგების, აგრეთვე მწერლების, მხატვართა, კომპოზიტორთა უმრავლესობა, თითქმის ყველა თეორეტიკოსები და პრაქტიკოსნი (გამოჩენილი მსახიობნი), მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, მსახიობის მიერ განცდის საკითხში დიდროს წინაღმდეგ ილაშქრებენ. დასასრულ, განცდის თეორიამ კ. სტანისლავსკის სახით პპოვა ბრწყინვალე დამცველი და ცხოვრებაში გამტარებელი ამ საკითხისა, როგორც თეორიაში,⁴ ისე პრაქტიკაში,

მაშასადამე, ხატოვანი აზროვნება უკვე ემოციონალური ნაჯერობით ამეტყველებული განცდა არიან ის ძირითადი ბერკეტები, რომელთაც მიჰყავთ მოქმედება, ხელმძღვანელობენ სცენის სიცოცხლეს, ამთვისებულთა (მაყურებელთა) თვალწინ მიმდინარე იმ ერთადერთ „ცოცხალ სიცოცხლეს“ (ლენინი),⁵ რომლითაც სასცენო ხელოვნება გამოირჩევა ყველა დანარჩენი ხელოვნების ნაწარმოებთა სიცოცხლისაგან. ამ სიცოცხლის შექმნისათვის კი დიდ სარგებლობას მოიტანს ის ფორმულაც, რომლითაც სარგებლობას ჩვენ ვუჩრჩევთ სცენის მუშაეთ.

რასაკვირველია, ყოველივე ეს უნდა ემყარებოდეს იდეოლოგიურად გამართლებულ ღრმა იდეურ დასაყრდენს, ცხოვრებას და ეთიკალობას, ამ სიტყვის საუკეთესო მნიშვნელობით, როგორც ვგასწავლის ერთ-ერთი

უდიდესი თანამედროვე თეატრალური მოღვაწეთაგანი — ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მხოლოდ, უწინარეს ყოვლისა, თვითონ მსახიობი უნდა აღესოს (განმსჭვალოს) ყოველივე იმით, რის გამოვლინებაც მას ჩვენ წინაშე სურს, ვინაიდან „კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოსდინდების“ (რუსთაველი)“.

მხოლოდ ამ გზით შესძლებს ხელოვანი — არტიტი შექმნას, როგორც კ. სტანისლავსკი ამბობს: „ადამიანის სულის სიცოცხლე მხატვრულ ფორმაში“.

რეცენზიები

2. ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო

სსრ კავშირის სახალხო არტიტი

დაწვრილებითი მოთხრობით, თავით ბოლომდე, ამ წიგნს გავეცანი და ვფიქრობ, შემძლია მის შინაარსზე შეუცდომლად ვიმსჯელოთ.

ჩვენთან, საბჭოთა კავშირში სასცენო ხელოვნება დიდ სიმაღლეზეა ასული, არსად მსოფლიოში ის ისეთ მწვერვალებს ვერ აღწევს, არსად მსოფლიოში ის მთავრობის ასეთი მზრუნველობით არ სარგებლობს, როგორც ჩვენში. ყველგან, ევროპაშიაც და ამერიკაშიაც, თეატრი კერძო კომერციაა, ჩვენთან კი ის დიდი სახელმწიფო საქმეა.

ეს გვახარებს, მაგრამ განსაკუთრებულად გვაკადრებულებს. სახელმწიფო თეატრზე მხოლოდ იმიტომ კი არ ზრუნავს, რომ ის მშვენიერად გამართობა, არამედ იმის გამო, რომ მას ძალა შესწევს ცხოვრებაში მაღალი და კეთილშობილი იდეები დანერგოს. ამიტომაც, სცენური ხელოვნება არა მარტო თეატრალურია ე ი. სასიხარულო და გულში ჩამწვდომია, არამედ ცხოვრლმყოფელი და ღრმად იდეური უნდა იყოს. ეს უპირველესად ყოვლისა მსახიობს ეხება, იმის გამო, რომ სცენური ზემოქმედების ტალღები მისგან მოედინებიან.

საბჭოთა კავშირის ხალხთა ხელოვნება აქტიორულ დალებით მდიდარია, მაგრამ მას დაშლა დაემუქრებოდა, თუ მის ფუძეში არ ყოფილიყო ჩანერგილი მისი მომავლის, ნერგები, თუკი არ ყოფილიყო მისი განვითარებისათვის მზრუნველობა და მიშვებული ყოფილიყო თვითდინებაზე. სკოლა, სამეცნიერო ბაზა, მსახიობის შემოქმედების ფსიქო-ფიზიკის სწორი ამოხსნა აუცილებე-

ლი თეატრისათვის, როგორც მისი ერთდერთი გონიერი საზრდო.

თვალი არ უნდა დაგხუჭოთ, ვხედავდეთ, რომ ჩვენი სასცენო ხელოვნება, მიუხედავად იმისა, რომ ტალანტთა სიუხვეც არის და ცალკეულ ინდივიდუალობათა დიდი მიღწევებიც, ჯერ კიდევ დობულტანტიზმით არის დააავიანებულნი. დიდწილად უწესრიგოდ ეძლევიან ვითომდა შთავგონებას, არსებითად კი ტრადიციულ ძველთაგან შეძენილ შტამებს. ასეთი მდგომარეობა მწვავედ აყენებს სკოლის აუცილებლობის საკითხს.

ჩვენი თეატრმცოდნეები მეტად გულმოდგინედ მუშაობენ. მაგრამ ამ დარგშიაც შეიძლება განსაკუთრებული არსებითი ნაკლოვანებანი: მათი მსჯელობა და ძიება არათეატრალურია, არ გააჩნიათ თეატრის გრძნობა, ამიტომაც შედეგები ხშირად მეტისმეტად წიგნურია.

აი, ჩემს მიერ გამოთქმულ ამ შეხედულებათა საფუძველზე ვესალმები ა. ნ. ფაღავას შრომას.

მისი მოსაზრებანი აქტიორულ ხელოვნებაზე სწორია, ღრმა და მშვენიერად ფორმულირებული.

ის უწყვეტად არსებითზე, მსახიობის ხელოვნების ფსიქო-ფიზიკაზე მსჯელობს. მისი აზრი მშვიდად და გაბედულად მიემართება შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს „არსებით“ და უმთავრესად ეყრდნობა ორ დარგს: სახეებით აზროვნებას და სიტყვას, ტექსტს.

ამაშია წიგნის განსაკუთრებული ღირსება, იმის გამო, რომ სწორედ ეს ორი დარგი ჩვენს თანამედროვე ხელოვნებაში ისეთ საფეხურზე იმყოფება, რომ დიდად არიან დამორბეული კეთილმყოფობას.

სკოლებში ყველაზე დიდი პოპულარობით ე. წ. სტანისლავსკის სისტემა სარგებლობს, მაგრამ იგი წერილობითი სახით არ არსებობს. ის გადაიცემა ზეპირად. და მის პირველ საფეხურებზე ის პრაქტიკულად კარგად არის დამუშავებული, უმაღლეს საფეხურებზე, სახის შექმნის საფეხურებზე სტანისლავსკის სისტემის განმარტებათაგან ვერ გამოვიტანთ ვერავითარ მეცნიერულ დასკვნებს. სტანისლავსკი ისე გარდაიცვალა, რომ ვერ მოასწრო დაეწერა წიგნი „როგორ ვამზადდით როლი“, სადაც ერთმანეთს უნდა შეხედროდა სახეებით აზროვნება და ტექსტთან მიმართება.

ა. ნ. ფაღავას ყურადღება მიექცეულია მსახიობის აღზრდის ამ მნიშვნელოვან ხარვეზზე. და გამოთქვამს რიგ მნიშვნელოვან მოსაზრებებს, რომელნიც დასაბუთებულნი არიან მრავალი მაგალითით; განცდის ხელოვნების, ცხოვრებისეული სისადავის, გარკვეული სოციალური იდეის და შთაგონებული სიტყვის ბრწყინვალე, დაჯერებულ მომხრედ რჩება ავტორი. ყოველივე ამის გამო ა. ნ. ფაღავას შრომა ძვირფასი და საჭიროა.

შეიძლებოდა, რასაკვირველია, შეეჩერებულყავით ზოგიერთ ნაკლზე. მაგალითად, ავტორი ვადაპარებული ნდობით ეკიდება იმ ლიტერატურულ მასალას, რასაც იყენებს ისტორიული პორტრეტებისათვის. ავტორი კარგად ნაკითხია, მაგრამ თეატრალური ხელოვნების ტერმინოლოგია ისეთი მერყევია, მსახიობის თამაშის გაგებაც ისე ცვალებადია საუკუნეთა მანძილზე, რომ მე ბევრს სახელგანთქმულთაგან საკუთრად ვერ „დავიჩემებდი“.

შესაძლებელია, ზოგიერთი დებულებანი, რომელნიც გუშინ დავას არ იწვევდნენ, დღეს საკამათოდ იქნენ.

მაგრამ ისიც და სხვა ზედმიწევნით წვრილმანია და სრულიად არ ამცირებენ წიგნის ღირსებას.

1942 წელი.

3. შალვა ნუცუბიძე,

ფილოსოფიის დოქტორი, პროფესორი

აღნიშნული შრომა ფრიად მნიშვნელოვან საკითხებს ეხება არა მარტო სპეციფიკური სასცენო ხელოვნების დარგიდან, არამედ ზოგადი თეორიულ-მეცნიერული სფეროდან. ჩვენთვის უკანასკნელი უფრო მისაწვდომია და შეგვიძლია ამის შესახებ ზოგიერთი მოსაზრების გამოთქმა.

ავტორის პრობლემა, რომ სათეატრო ხელოვნების სფეროს სპეციფიკიდან ზოგად ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ არეში გადავიტანო და სათანადო ფორმაში გამოვსახოთ, იგი რეალობის პრობლემას დაემთხვევა.

ავტორის მიზანია გვაჩვენოს, როგორია სასცენო-სამხატვრო რეალობა, გზები და საშუალებანი მისი განხორციელებისა. მრავალგვარი მასალის, როგორც მხატვრულ-ლიტერატურულის, ისე სათეატრო-საჩვენებლის და აგრეთვე წმინდა მეცნიერულის განხილ-

ვით ავტორი დაადგენს იმ როლს, რომელიც სასცენო-მხატვრული რეალობის შექმნაში მიექცევა ხატოვან აზროვნებას და განცდის

ავტორის მიერ მიღებული შედეგები ფრიად საინტერესო და დამაფიქრებელია. გამოკვლევა უექველად თვალსაჩინო მოვლენაა სათანადო მეცნიერულ ლიტერატურაში. შთაბეჭდილებას და დამაჯერებლობას აძლიერებს ის გარემოება, რომ ავტორის მსჯელობა და დასკვნები გამაგრებულია ავტორის ხანგრძლივი სათეატრო უშუალო გამოცდილებით. განსაკუთრებით ღრმა და ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს სასცენო შემოქმედების ფსიქოლოგიური ანალიზი. აქ ავტორი პირდაპირ ვირტუოზია და მისი შრომა გატაცებით იკითხება. ავტორს აქვს საკმაო ნაკითხობა ფსიქოლოგიაში და იშვიათი ოსტატობა ფსიქიურ მოვლენათა ანალიზისა. მაგ. მის მიერ გარჩეული ნაკვეთის პრობლემა ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინებიდან“ უზუსტესი ლაბორატორიული კვლევის შთაბეჭდილებას სტოვებს. წარმოდგენილი შრომა მაჩვენებელია იმისა, რომ ავტორს დიდი სამეცნიერო ერუდიცია და მეცნიერული ანალიზის უნარი აქვს.

ამგვარად, გამოკვლევა თავის მიზანს აღწევს და იგი გამართლებულია როგორც სადოქტორო დისერტაცია.

1942 წ. 19 აგვისტო

აკაკი ფაღავას ნაშრომის „სასცენო ხელოვნება“ და რეცენზიების პუბლიკაცია მოამზადა ირინა შალვაძემ.

შენიშვნები:

- 1 ვ. ი. ლენინი: „მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი“, საქპარტამომცემლობა, თბილისი, 1934. გვ. 386.
- 2 В. И. Ленин, Философские тетради, Партиздат, М., 1936, стр. 203.
- 3 არისტოტელი „პოეტიკა“, თარგმანი პროფ. ს. დანელიასი, გვ. 36.
- 4 კ. ს. ანისლავსკი: „მსახიობის მუშაობა თავის თავზე“ (განცდის შემოქმედებით პროცესში თავის თავზე მუშაობა), რუსული გამოცემა, მოსკოვი, 1938 წ.
- 5 ლენინის კრებული, ტ. 9. საქ. კ/კ-ის გამომცემლობა, თბილისი, 1935, გვ. 13.
- 6 შოთა რუსთაველი: „ვეფხისტყაოსანი“ კ. ჭიჭინაძის რედაქციით, თბილისი, ტაევი 1157.

მთის ტრადიციული ლანდშაფტის ასალორქინებლად

პაატა შანშიაშვილი

პართული ეროვნული მემკვიდრეობის შენარჩუნების პრობლემა უშუალოდ უკავშირდება მთის ისტორიულ-კულტურული ლანდშაფტების დაცვისა და გონივრული გამოყენების საკითხს. ამ საკითხის განხილვა კი ისტორიულ-გეოგრაფიული რეგიონების საზღვრებში ნაკარნახევია ეკოლოგიურ-ესთეტიკური და თავდაცვით-სამეურნეო თვალსაზრისით, პარმონიული არქიტექტურულ-ლანდშაფტური რეგიონალური ტრადიციების არსებობით.

მთისთვის დამახასიათებელ ტრადიციულ პრობლემებს, როგორცაა მუდმივი მოსახლეობის შემცირება, სოციალურ-ეკონომიკური პირობების დაბალი დონე, გაუქმებულების პირობებში ფსადულებელი არქიტექტურულ-ლანდშაფტური მემკვიდრეობის ბუნებრივი ნგრევა-გადაგვარება, არაორგანიზებულ რეკრეანტთა მზარდი ნაკადების შემოტევა, — უკანასკნელ წლებში დაემატა თითქმისდა ამ პრობლემათა გადაწყვეტისათვის საჭირო სამეურნეო თუ სამშენებლო ღონისძიებები, რომლებიც ხალხური შემოქმედების ამ საგანძურის სპეციალური ტერიტორიალური რეჟიმების უქონლობის გამო, შეიძლება ფსადულებელი ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური რესურსების განადგურების მიზეზდაც კი გადაიქცეს და ბარად თითქმის სრულად სახედავარგულ არქიტექტურულ ლანდშაფტურ მრავალფეროვან ძეგლთა მსგავსად, მთის რეგიონებშიც ერთფეროვან, ვიზუალურად-აგრესიულ, აკულტურულ გარემომდე მივიყვანოს.

ამ ტენდენციას ვაკვირდებით სვანეთში, რაჭა-ლეჩხუმში, ხევში, ფშავ-ხევსურეთში და თუშეთშიც კი, სადაც საბოცდათიანი წლების ბოლოსათვის თითქმის ხელუხლებლად იყო შემორჩენილი განსახლების ისტორიული სისტემა,

დასახლებათა სტრუქტურები და ცალკეული საკულტო, თავდაცვითი თუ სამეურნეო ნაგებობები.

ხალხური ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ნიმუშთა დასაცავად გადადგმული ლოკალური ნაბიჯები ვერ აკონტროლებს თანამედროვე სამშენებლო პროცესს თავისი კონტრასტული აგრესიულობით, რაც გამოიხატება მასშტაბის, ფორმის, ფერის, ფაქტურისა და შინაარსის შეუსაბამობით ისტორიულ-კულტურულ ლანდშაფტთან. ვიზუალური იზოლაციის საქმეს კი ართულებს ის გარემოება, რომ მალაი მთის პირობებში განსახლების სისტემა იმდენად დეტერმინირებულია ბუნებრივ-კლიმატური პირობებით, რომ თანამედროვე სისტემა და მისი ელემენტები არ შეიძლება ან თითქმის არ შეიძლება გაემიჯნოს ისტორიულ დასახლებებს. აქედან გამომდინარე, კონფლიქტი გარდაუვალია და მისი დაძლევის გენერალურ მიმართულებად შეიძლება დაისახოს საერთოდ ადამიანის სასიცოცხლო გარემოსადმი ახალი დამოკიდებულების დამკვიდრება, რომელიც ითვალისწინებს ლანდშაფტის სახალხო-სამეურნეო, ეკოლოგიური და ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური თანაბარი და ურთიერთგანმსახვრელი ფუნქციების ერთობლიობას. საკმარისია მოხდეს გადახრა რომელიმე ერთი ფუნქციისაკენ, რომ უკან იხევეს დანარჩენები, რაც, საბოლოოდ, ხელს უშლის უკვე უპირატეს ფუნქციასაც.

საქართველოს პირობებში ლანდშაფტის სამეურნეო ფუნქციის დომინირება აშკარაა, მთის რეგიონებში ეს ვლინდება სასოფლო-სამეურნეო დარგების პირველმნიშვნელობაში, რასაც უცილობლად მოსდევს საერთო ეკოლოგიური სიტუაციის გაუარესება, გარემოს ესთეტიკური პოტენციალის მკვეთრი



სთა დაცვასა და გამოყენებას "ზორის" ფლექტის მოხსნა.

საქართველოს პირობებში ისტორიულ-კულტურული ლანდშაფტების სიუხვე ტოლს არ უდებს ბუნებრივი ლანდშაფტების მრავალფეროვნებას. სწორედ ამიტომ ჩვენს რესპუბლიკაში საპარკო რეჟიმი, ბუნებრივ და არქიტექტურულ-ისტორიულ კომპლექსთა დაცვასთან ერთად, უნდა გულისხმობდეს რეკონსტრუქციული საქმიანობის ორგანიზაციასა და

დრო უმოწყალოდ ანადგურებს ძეგლებს



სასოფლო-სამეურნეო პროცესების ტრადიციული ფორმების წარმართვას, რაც ისტორიულ-კულტურული ლანდშაფტის ყოფიერების აუცილებელი პირობაა.

ამრიგად, მთის ისტორიულ-გეოგრაფიულ რეგიონებში და უპირატესად სვანეთში, ხევსურეთსა და თუშეთში არქიტექტურულ-ლანდშაფტური პარკების ფორმირების წინამძღვრებია:

— ერთის მხრივ უმდიდრესი ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის, ხალხური ქალაქმშენებლობისა და ხუროთმოძღვრების ძეგლების სიუხვე და მეორეს მხრივ "ჩვეულებრივ" სიტუაციაში მათი შენარჩუნების სირთულე (თუ კაცმა მიატოვა, დრო ანადგურებს, და თუ არა — დროც და უპასუხისმგებლო კაციც);

— უნიკალური, ძვირფასი ბუნებრივი ეკოსისტემების, ცალკეული ბუნებრივი აღკვეთილებისა და ნაკრძალების არსებობა, რომელთა ფუნქციონირებას ხელს უშლის გამძიჯნავი საბუფერო ზონის არარსებობა და ე. ი. სამეურნეო საქმიანობის უშუალო ზეგავლენა ნაკრძალ ტერიტორიებზე (თუშეთის ტყის

შემცირება და, შესაბამისად, ამ რეგიონების პრესტიჟის დაცემა (სამოვრების გადაგვარება, ნიადაგების ჩარეცხვა, ეროზია, უპასუხისმგებლო მშენებლობა და სხვა), შესაბამისად, მცირდება სასოფლო-სამეურნეო პროდუქციის ხარისხი და რაოდენობა.

ამრიგად, თანამედროვე კულტურული ლანდშაფტის ფორმირებაში მიწათმოწყობისა და სამშენებლო საქმიანობის ეკოლოგიურ-ესთეტიკური ფუნქციის მკვეთრი ამაღლება და მისი გათანაბრება სახალხო-სამეურნეო დანიშნულებასთან უშუალოდ უკავშირდება ისტორიულ-კულტურული ლანდშაფტების შენარჩუნების პრობლემას.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტთა ფიქიოლოგიურ-ესთეტიკური პოტენციალის დაცვის, ე. ი. მათი ვიზუალური გავლენის ზონაში ავრესიული თანამედროვე მშენებლობის აღკვეთის ცალკეული ცდები ვერ აღწევს სასურველ მიზანს. მაგალითად, მოუხედავად სანაკრძალო რეჟიმისა, ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ დასახლებებში — ჩაქაშა და შატლში პრობლემები არა თუ არ შემცირებულა, პირიქით, კონფლიქტი უფრო მწვევდება. დღესდღეობით ამ კონფლიქტს დაძლევა შესაძლებელია არა მარტო ცალკეული ნაკრძალი ზონების დაარსებით, არამედ მეცნიერულ ანალიზზე დაყრდნობით, სხვადასხვა რეჟიმისა და დანიშნულების არეალების ერთიან ნაკრძალ პარკებად გაერთიანებით. ასეთი არქიტექტურულ-ლანდშაფტური სისტემების, ე. წ. ეროვნული თუ ბუნებრივი პარკების, — არქიტექტურულ-ისტორიული თუ ბუნებრივ-ეკოლოგიური აღკვეთილებისა და ნაკრძალების რეგიონალური სისტემების დანიშნულებას წარმოადგენს ძირითად რესურს



მასივის ბუნებრივ ნაყრძალში გადის საავტომობილო გზები, საქონლის გადასარეკი ტრაპები და სხვა);

— საქართველოს მთის რაიონების გაუქცავიერების შეჩერებისა და სოციალურ-ეკონომიური სიცოცხლისუნარიანობის ამაღლების მოთხოვნა;

— მაღალმთიანი რაიონების განსაკუთრებული იზოლირებულობა და მიუდგომლობა (პირიქითა ხევისურეთი და თუშეთი);

— სულ უფრო მზარდი რეკრეაციული მოთხოვნების დაკმაყოფილების აუცილებლობა.

არქიტექტურულ-ლანდშაფტური პარკის მოწყობა განსაკუთრებით მიზანშეწონილია თუშეთში (ფუნქციონირების შემდგომ ეტაპზე სასურველია მიუერთდეს პირიქითი ხევისურეთის ნაყრძალი ზონებიც). აქ უკვე არსებობს ბუნებრივი ნაყრძალი, რომელიც დანაწევრებულია ისტორიული განსახლების სისტემით; შემდგომში სავარაუდოა არქიტექტურულ-ისტორიული მუზეუმ-ნაყრძალის გაჩენაც; ამასთანავე აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ რეგიონის ინტენსიურ სამეურნეო ათვისებას ხელს უშლის მისი მეტად იზოლირებულობა (სამი მხრიდან გარს ეკვრის კავკასიონის ძირითადი ქედი და მისი განშტოებები, ხეობა გახსნილია მხოლოდ დაღესტნის ასსრ-ის მხარეს).

არქიტექტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით თუშეთი დასახლებები და ცალკეული ნაგებობები არ წარმოადგენს ერთიანი ფასეულობის ძეგლს, მაგრამ გარემომცველ ისტორიულ სასოფლო ლანდშაფტთან ერთად ისინი ქმნიან ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკურად მაღალი ღირებულების სივრცებს. ამიტომ თუშეთში არა მარტო და არა იმდენად ცალკეული ნაგებობებისა და დასახლებების დაკვაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც მთლიანად მათი შეჯგუფების ფართო ზონებისა და ისტორიული განსახლების სისტემის შენარჩუნება.

თუშეთში შემორჩა ხალხური ხუროთმოძღვრების ძეგლთა შემდეგი სახეები: საკულტო, მემორიალური, სასოფლოებრივი, თავდაცვითი, საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობები. ისტორიულ-არქიტექტურულ ძეგლთა რაოდენობრივ და ტიპოლოგიურ მრავალფეროვნებაში განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ქალაქგმარებით ძეგლთა თავისებურება. ანთროპოგენული გარემოს განვი-

თარების უწყვეტ პროცესში თუშეთში წარმოიშვა დასახლებათა სხვადასხვა ტიპი:

— ციხე-საცხოვრებლებით (ჩარდახი, ხახლი) მიუდგომელ კლდოვან რელიეფზე გაშენებული დასახლებები, რომელთა წამყვანი ფუნქცია თავდაცვის უზრუნველყოფა იყო. ასეთი დასახლებები მცირე რაოდენობით შემორჩა (დოკუ, ძველი დიკლო და სხვა);

— დასახლებები, სადაც საომარი და საცხოვრებელი ფუნქციის გათიშვამ საცხოვრებელ გარემოს მეტი კომფორტი შესძინა; ასეთი დასახლება კლდოვანი, მიუდგომელი თავდაცვითი ნაგებობების ირგვლივ, შედარებით წყნარ რელიეფზე ხს. აივნებიანი სახლებით გაშენებული სოფელს წარმოადგენს. (ზემო ომალო, ფარსმა, დართლო და სხვა);

— შერეული და ახალი დასახლებები, რომლებიც სამეურნეო სოფლების საფუძველზე აღმოცენდა (ქვემო ომალო).

თუშეთში ისტორიული და სამეურნეო პირობების თავისებურებამ ჩამოაყალიბა მაღალმთიანი მკაცრ პირობებს მორგებული გახსახლების ფორმა, რომელიც ცალკეულ დასახლებათა სტრუქტურებთან ერთად, ხალხური შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს ძეგლს წარმოადგენს. მისი სპეციფიკურობა გამოიხატება ძირითადი და სამეურნეო სოფლების პარამონიული სტრუქტურის არსებობაში. ეს სტრუქტურა კონკრეტული გეომორფოლოგიური პირობების მიხედვით იქნს ვერტიკალურ ან ჰორიზონტალურ განფენილობას. მისი ელემენტებია:

1. ძირითადი დასახლება (სოფელი, რომელიც თავდაცვის უზრუნველყოფასთან ერთად მეურნეობრივ ჯაჭვში გამტარი რგოლის ფუნქციასაც ასრულებდა. შემოდგომა-გაზაფხულზე საცხოვრებლის პირველ სართულზე გადასარეკი საქონელი ბინავდებოდა).

2. სამეურნეო სოფელი — ბოსელი (თუშური ბოსელის ანალოგიურია: სვანური ლაბავი, გურული აგვართა, აფხაზური აგვარა და აბრა. მეგრული საყარა, იმერული საყანე) მზიან, ნაკლებად დაქანებულ, მიწათმოქმედებისთვის გამოსადეგ ფერდობზე შენდებოდა. ბოსელში ზამთარი მსხვილფეხა საქონელს ინახავდნენ; ზაფხულში (საქონლის საძოვარზე გარეკვის შემდეგ) ხვანათესავს აწარმოებდნენ და ზამთრისთვის საკვებს (მარცელელს, თივას) იმარაგებდნენ;

3. ზაფხულის დროებითი სოფელი ალბიურ საძოვარზე ეწყობოდა. მისი ფუნქცია საქონ-



ფართო ტერიტორიებზე ნაკრძალის რეკონსტრუქციის გავრცელება, ასევე აუცილებელია კომპლექსების გონივრული გამოყენება.

თანამედროვე მიდგომა რეკრეაციული ტერიტორიების ორგანიზაციისადმი ხასიათდება სისტემური მეთოდის ფართო გამოყენებით. იგი ტერიტორიალურ კომპლექსს განიხილავს, როგორც დაკავშირებული და ურთიერთ-განსაზღვრული ელემენტებისაგან შემდგარ სისტემას. ერთ-ერთ ასეთ პერსპექტიულ ტერიტორიალურ სისტემას წარმოადგენს ეროვნული პარკი, რომელიც ანორციელებს რეკრეაციულ საქმიანობას ძველთა აუცილებელი შენარჩუნებით მთელ ტერიტორიაზე.

ეროვნული (ბუნებრივი, რეგიონალური) პარკების ტერიტორია ხშირ შემთხვევაში ბუნებრივთან ერთად ისეთ კულტურულ ლანდ-

ისტორიულ-კულტურულ გარემოში ახალშენებლების უბნში ჩართვა



შავტაცა მოიცავს, რომელიც გარს ეკვრის სასოფლო დასახლებებს (მცირე ქალაქებსაც). განსაკუთრებით ხშირია ასეთი პარკები ძველი კულტურისა და ტრადიციების მქონე ქვეყნებში, სადაც ხელუხლებელი ბუნებრივი ტერიტორიები მცირე მასივებადლა შემორჩენილი.

ეროვნული პარკები ნაკრძალის წამყვანი რესურსის მიხედვით იყოფა ბუნებრივ და არქიტექტურულ-ლანდშაფტურად. არქიტექტურულ-ლანდშაფტური პარკები ეწყობა ისტორიული დასახლებების — ხუროთმოძღვრების ძეგლების, მათი ჯგუფების და გარემომცველი (კულტურული, ბუნებრივი) ლანდშაფტების დასაცავად.

ლის თავშესაფრის უზრუნველყოფით შემოიფარგლებოდა (ცხვრის ბინა, სახაროენე და სხვა. იხ. ნახაზი მე-100 გვ.).

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხალხური შემოქმედების ისეთი წარმონაქმნი, როგორცია ისტორიული სასოფლო-სამეურნეო ლანდშაფტი. ეს, აგროეკოლოგიურად დღესაც დიდი მნიშვნელობის მესაქონლეობა-მწათმოქმედების არეალები, ფსიქოლოგიურ-ესთეტიკური თვალსაზრისითაც ფასდაუდებელი კომპონენტია რეგიონის ისტორიულ-კულტურულ მემკვიდრეობაში.

თუმცა ისტორიული განსახლების სისტემა პირიქითი ალაზნის ხეობაში ხაზოვანია (დასახლებები მდინარის გასწვრივაა განლაგებული), გომეწრის ალაზნის ხეობაში ჩიხტრ განშტოებებიანია (სოფლები ალაზნის შენაკადების გასწვრივაა განთავსებული), ხოლო ამ ორი ალაზნის თავშეყრის ქვაბულში (ჩაღმა თემი) შერეულ-თავისუფალია (როგორც ძირითადი, ისე შენაკადი მდინარეების გასწვრივაა განლაგებული).

ხალხური შემოქმედების ძეგლებით მდიდარი მთის რაიონების ტერიტორიალური ორგანიზაცია უნდა დაემორჩილოს ძირითად მიზანს — ძველთა კომპლექსის შენარჩუნებას. ძველ-დასახლებების, მათი ჯგუფებისა და გარემომცველი ლანდშაფტების დასაცავად აუცილებელია მათი კონცენტრაციის

არქიტექტურულ-ლანდშაფტური პარკის ერთ-ერთ ძირითად მიზანს შეადგენს აგრეთვე ნაკრძალის ტერიტორიაზე მცხოვრები მისახლეობის სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესება. ვადა და „სტუ-მართმყოფარეობის“ საქმიანობის განხორციელებისა და თვითმყოფად ტრადიციათა შენარჩუნებისა, ნაკრძალის რეჟიმი მკვიდრ მოსახლეობას საშუალებას უქმნის ისტორიული ხალხური შემოქმედების ფართო განვითარებისათვის, ურომლისოდაც პარკი დაკარგავდა უნიკელური თვისებებს — ცოცხალ თვითმყოფადობას. ამასთან ერთად ეროვნული პარკი თავის ტერიტორიაზე ითვისაღწინებს საცხოვრებლად გამოყენებულ ძველ დასახლებათა რეკონსტრუქცია-კეთილმოწყობას, ვარკვეულ ზონებში ახალი დასახლებების აღმოცენებას და მომსახურების ცენტრების ორგანიზებას. მაგრამ არქიტექტურულ-ლანდშაფტური პარკი, თავის ძირითად რესურსზე — რელიქტურ ძეგლებზე, რა თქმა უნდა, აგრეცელებს ნაკრძალის მკაცრ რეჟიმს, რაც ითვისაღწინებს უძვირფასესი მემკვიდრეობის ტრადიციული სახით შენარჩუნებას და მხოლოდ საექსპოზიციოდ გამოყენებას.

ამრიგად, არქიტექტურულ-ლანდშაფტური პარკის ძირითადი ამოცანები შეიძლება ჩამოყალიბდეს შემდეგნაირად:

1. ბუნებრივი ეკოსისტემების, მაღალმოთიანი ნაკრძალი ტყის მასივის შენარჩუნება;
2. ხალხური შემოქმედების ძეგლთა სრული კომპლექსის — ისტორიული განსახლების სისტემის, დასახლებათა სივრცობრივ-გეგმარებითი სტრუქტურის, ისტორიული სასოფლო ლანდშაფტის, უნიკალურ და მაღალმხატვრული ხუროთმოძღვრების ობიექტთა შესწავლა, დაცვა, აღდგენა, გამოყენება-ექსპონირება;
3. დეგრადირებული ლანდშაფტების რეკულტივაცია შესაბამისად ნატურალურ და კულტურულ ლანდშაფტებად;
4. რეგიონალური სამეცნიერო ცენტრების მოწყობა;
5. მკვიდრი მოსახლეობის ცხოვრების პირობების გაუმჯობესება;
6. ტრადიციული ხალხური შემოქმედებისა და სასოფლო-სამეურნეო საქმიანობის სტიმულირება და წარმართვა;
7. რეკრეაციული საქმიანობის, ძირითადად კულტურულ-გაცნობითი ტურიზმის ორგანიზაცია.

არქიტექტურულ-ლანდშაფტური პარკის ტერიტორიის ფუნქციონალურ-გეგმარებითი ორგანიზაცია ვულისხმობს მისი ძირითადი ფუნქციისათვის ოპტიმალური რეჟიმის შემუშავებას. პარკის გეგმარებითი სტრუქტურის საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს ისტორიულად ჩამოყალიბებული განსახლების სისტემა, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ეს სისტემა განსაზღვრულია (შესაბამისად ოპტიმალურია) მთის მოცემული რეგიონის პირობებისათვის. ამასთანავე, ისტორიული განსახლების, როგორც ძეგლის, შენარჩუნების ერთადერთ ფორმას მისი სტრუქტურისა და ცალკეული ელემენტების თანამედროვე გამოყენება წარმოადგენს.

მთის ისტორიული განსახლების სისტემა მისი ელემენტებისადაც ახალი ფუნქციების მიანიჭებს (სწორი შემთხვევაში კი ძველი ფუნქციის განვითარების) კარგ შესაძლებლობას იძლევა, ეს ელემენტებია: თემის დასახლებებს შორის უმსხვილესი სოფელი „ცენტრი“ (მთელი თუშეთისათვის სოფ. ომალო, სოფ. ფარსნა პირაქით თემში და სხვა); საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილები — რელიგიური დღესასწაულებისა და ბაზრობების მოედნები; მთის პირობებისათვის აუცილებელი დიფერენციებული სამეურნეო და ძირითადი სოფლები;

ისტორიულ განსახლებაზე დაყრდნობით არქიტექტურულ-ისტორიულ პარკში გამოიყოფა შემდეგი ზონები:

— „ცენტრის“ ზონა, რომელიც პარკის მომსახურებით ფუნქციებს აერთიანებს (კულტურულ-საყოფაცხოვრებო, ინფორმაციული და სხვა);

— საექსპოზიციო ზონა (პარკის საჩვენებელი ძეგლები);

— საცხოვრებელი ზონა (მკვიდრი მოსახლეობის განთავსების ზონა);

— სარეკრეაციო ზონა (დროებითი მოსახლეობის განთავსების ზონა);

— სასოფლო-სამეურნეო და ბუნებრივი ლანდშაფტების ზონები.

პარკის ტერიტორიაზე გამოიყოფა ნაკრძალი ზონები, სადაც მნახველები არ დაიშვებიან, ასეთებია: სამეცნიერო-კვლევითი, სარესტავრაციო და დეგრადირებული ლანდშაფტების აღდგენითი სამუშაოების ზონები.

ასევე, ისტორიული განსახლების ფორმებზე დაყრდნობით, მთის პირობებისათვის შე-



სახლებები, დოქუ, პელო, ძველი დუღო (და სხვა).



II — საცხოვრებელ დასახლებათა ერთიანდება ასევე მნიშვნელოვანი XIX-XX სს სოფლები, რომლებიც გამოიწველია როგორც მკვიდრი, ისე დროებითი მოსახლეობის საცხოვრებლად, ხოლო იმ შემთხვევაში, თუ ამ მიზნით აუცილებელი საინჟინრო კეთილმოწყობა ძეგლის სახის დამახინჯებას გამოიწვევს, ეს დასახლებებიც გადაეცემა I — ეთნოგრაფიულ ჯგუფს. II ჯგუფში ერთიანდება თუშური დასახლებების უმეტესობა, რომლებიც წარმოადგენს ორნამენტურებული ხის აივნებით დამშენებული საცხოვრებლებითა და სოფლისათვის საერთო ციხე-კოშკებით გაშენებულ ძეგლს (ფარსმა, დართლო, ყვავლო, ომალო და სხვა);

III ჯგუფი აერთიანებს არქიტექტურულ-ისტორიულად ნაკლებად მნიშვნელოვან და ისტორიულ-კულტურულ ლანდშაფტს უცილობლად ჩასათვის ბუნებრივ და ხელოვნურ კომპონენტთა შერწყმა, ურთიერთგამდირება

საძლებელია პარკების გეგმარებითი სტრუქტურის სამი სახის შემოთავაზება:

— ხაზოვანი, სადაც დასახლებები უშუალოდ კომუნეკაციური მაგისტრალის გასწვრივია განლაგებული (პირიქითი ალაზნის ხეობა — პირიქითი თემი);

— დატოტილი, სადაც დასახლებები ძირითადი სატრანსპორტო მაგისტრალის ჩიხური განშტოებების გასწვრივია განლაგებული (გომეწრის ანუ თუშეთის ალაზნის ხეობა — გომეწრის თემი);

— თავისუფალი, სადაც დასახლებები როგორც ძირითადი სატრანსპორტო მაგისტრალის, ისე ჩიხური განშტოებების გასწვრივია განლაგებული (პირიქითი და გომეწრის ალაზნის შეერთების ქვაბული ჩაღმა თემი);

პარკის ტერიტორიაზე მდებარე დასახლებები მათი არქიტექტურულ-ისტორიული მნიშვნელობის მიხედვით კლასიფიცირდება სამ ჯგუფად: ეთნოგრაფიულად, საცხოვრებლად და რეკრეაციულად.

I — ეთნოგრაფიული დასახლების ჯგუფში ერთიანდება უძველესი დასახლებები. ეს მცირერიცხოვანი დასახლებები გამოიყენება მხოლოდ ექსპოზიციისათვის. ამ ჯგუფს მიეკუთვნება ჩარდახიანი ციხე-სახლებით გაშენებული თუშური სოფლები (წოვათას და-



სახლებებს, რომლებიც გამოიყენება მკვიდრი მოსახლეობის საცხოვრებლად და ითვალისწინებს სრულ საინჟინრო კეთილმოწყობას. ეს ჯგუფი აერთიანებს დასახლებებს, რომლებიც სამეურნეო სოფლების საფუძველზე აღმოცენდა (ქვემო ომალო) და კიდევ იმ ტრადიციულ სოფლებს, რომლებმაც გადაკეთება-დამახინჯების გამო დაკარგეს პირვანდელი სახე (გომეწრისა და ჩაღმა თემის ზოგიერთი სოფელი).

პარკში ეწყობა მკვიდრი და დროებითი, მოსახლეობისათვის საერთო მომსახურების სისტემა. ეს სისტემა ორსაფეხურიანია და აუცილებლობისას მესამე საფეხურსაც კი ითვალისწინებს. ეპიზოდური მომსახურების ობიექტები თავსდება პარკის „ცენტრში“.

რომელიც აირჩევა ისტორიულ დასახლებებში ან გაშენდება ახალი. დანარჩენი ყოველდღიური მომსახურების ელემენტები კი ეწყობა როგორც რეკრეაციულ, ისე საცხოვრებელ დასახლებებში. პირველი და მეორე საფეხურის მომსახურების ობიექტებს შორის მანძილი სასურველია განისაზღვრობოდეს ფეხმავალთა ერთსაათიანი მიღწევადობით.

არქიტექტურულ-ისტორიული პარკის ცენტრის ტერიტორიალური განთავსება განპირობებულია: მოხერხებული სატრანსპორტო მომსახურებით, ტერიტორიალური ზრდის შესაძლებლობითა და ცენტრალური მდებარეობის მოთხოვნებით.

თუშეთის განსახლების სისტემაში ასეთი „ცენტრალურობით“ ხასიათდება სოფ. ომალო. იგი თუშეთის ხეობების თავშეყრის, შესაბამისად, კომუნკაციური არხების გადაკვეთის წერტილში მდებარეობს და სხვა სოფლებთან შედარებით ტერიტორიალური ზრდის მეტი შესაძლებლობაც აქვს.

ეროვნული პარკის ცენტრალური დასახლების ქსოვილში არქიტექტურულ-ისტორიულად ძვირფასი ობიექტების საფუძველზე მიიწინებება სამეურნეო ზონა (ძველი ომალო). გარდა ამისა, ცენტრის ტერიტორია მოიცავს:

— სასტუმროების ზონას (ორგანიზდება როგორც ახალი, ისე ტრადიციული ნაგებობების საფუძველზე);

— მომსახურების ობიექტებს (მაღაზიები, სხვადასხვა დანიშნულების დარბაზები, საზოგადოებრივი კვების ობიექტები და სხვა);

— საინფორმაციო ობიექტებს;

— სამრეწველო ზონას (ძირითადად ტრადიციული საქმიანობის ბაზაზე);

— გასართობ და სპორტულ ნაგებობებს;

— საცხოვრებელ ზონას (ადგილობრივი მოსახლეობის განსათავსებლად);

— სამეურნეო ზონას.

პარკის საცხოვრებელი ზონის დასახლებების, სადაც მკვიდრი მოსახლეობა თვითონ ირჩევს კეთილმოწყობილ ტრადიციულს თუ ახალ საცხოვრებელს, არქიტექტურულ-ისტორიული ღირებულების მიხედვით სხვადასხვა პერიოდის ნაგებობებში გამოიყოფა:

— უძველესი შენობები, როგორც საექსპოზიციო ექსპონატები (ყარვად შემონახული კოშკები, უძველესი საცხოვრებელი საკლტო და მემორიალური ნაგებობები);

— XIX—XX სს საცხოვრებელი ნაგებო-

ბები, ზოგიერთი უმნიშვნელო საკულტო (თუშეთში ქრისტიანული ეკლესიები) და სხვა ტრადიციული შენობები, როგორც სოციალური ფონდი, ხალხური შემოქმედების სახელოსნოები და სავამოფენო დარბაზები;

— სამეურნეო ნაგებობები (უნიკალური ძეგლების გარდა), როგორც სამეურნეო დანიშნულების შენობები.

ცალკეული სოფლების მომსახურების ობიექტები (სასტუმრო, სახელოსნოები და სხვა) უშუალოდ პარკის დამაკავშირებელ კომუნკაციასთან თავსდება. სამეურნეო-სასაწყობო ზონა კი (ტრადიციული სამეურნეო სოფლების საფუძველზე რეკონსტრუირებად დასახლებებში) დასახლების საცხოვრებელი ზონის ვარეთ გაიტანება.

არქიტექტურულ-ისტორიული პარკის ქსოვილის დამაკავშირებელი სატრანსპორტო ქსელი ითვალისწინებს:

— სატრანზიტო კომუნკაციას, რომელიც პარკს აკავშირებს სხვა რაიონებთან და მთ რეკრეაციულ სისტემებთან;

— პარკის დასახლებების დამაკავშირებელ კომუნკაციას;

— დასახლების ცალკეულ ობიექტებთან მისასვლელ გზებს.

დასახლების ცენტრების უშუალოდ სატრანსპორტო არხებთან განთავსება სოფლების ისტორიულ ქსოვილში მინიმალური ჩარევით შექმნის მომსახურების ერთიან მოხერხებულ სისტემას.

არქიტექტურულ-ისტორიულ პარკებში ძირითად რეკრეაციულ საქმიანობას წარმოადგენს კულტურულ-გაცნობითი ტურიზმი, რაც პარკის კომუნკაციისადმი განსაკუთრებულ მოთხოვნებს აყენებს. ესენია: ლანდშაფტში, როგორც ძეგლში, მინიმალური ჩარევა, მოძრობისას დასახლებებისა და ბუნებრივი კომპლექსების კარგი აღქმის უზრუნველყოფა, მთის პირობებში უსაფრთხო და მუდმივი კავშირის გარანტირება.

თუშეთისათვის და, საერთოდ, მთის რაიონებისათვის ასეთი კომუნკაციის უზრუნველყოფა შეუძლია სხვადასხვა სახის ტრანსპორტის ერთიან სისტემას. ამ სისტემაში საავტომობილო გზების გარდა (სავტომობილო გზების მშენებლობამ ისეთ მასშტაბებს მიაღწია, რომ მიუხედავად ეკოლოგო-ესთეტიკური თვალსაზრისით ვარგისი გაუარესებისა, დღეს იგი უკვე რეალობად იქცა) მნიშვნე-

ლოვანი ადგილი უნდა დაიკავოს საცხენოს-
 ნო და საფეხმავლო ტრასებში.

თუშეთში არქიტექტურულ-ლანდშაფტურ-
 ზი პარკის ფორმირების პროცესი შესაძლე-
 ბელია დაიყოს სამ ძირითად ეტაპად:

— პირველი ეტაპი, რომელიც ითვალისწი-
 ნებს საკვანძო დასახლებების აღორძინებას,
 კეთილმოწყობას, ტრანსპორტის უზრუნველ-
 ყოფას და სხვა;

— მეორე ეტაპი გულისხმობს: უნიკალურ-
 რი და მალამბატურული დასახლებებისა და
 ცალკეული ნაგებობის ნაკრძალი ზონების და-
 კანონებას (ვიზუალური აღქმისა და არქი-
 ტექტურულ-სივრცობრივი კომპოზიციის მო-
 თხოვნათა აუცილებელი გათვალისწინებით);
 ბუნებრივი ეკოსისტემების ნაკრძალების საზ-
 ღვრების დაზუსტებას, საბუნებრო ზონაში
 ტრადიციული სასოფლო-სამეურნეო თუ რეკ-
 რეაციული მიზნით, II და III ტიპის დასა-
 ხლებებისა და ლანდშაფტების ადაპტაციას;

— მესამე ეტაპი კი ითვალისწინებს პარკის
 რეჟიმის, როგორც ერთიანი ტერიტორიულ-
 ფუნქციონალური სისტემის, მთელ ისტო-
 რიულ-გეოგრაფიულ რეგიონზე გავრცელე-
 ბას და პარკის სივრცობრივ-გეგმარებით
 ორგანიზაციას.

არქიტექტურულ-ლანდშაფტური
 ქსოვილში ახალი მშენებლობის ჩასაწყობად
 აუცილებელია: ახალი დასახლებების მშენებ-
 ლოდ არქიტექტურულ-ლანდშაფტური ანა-
 ლიზით დადგენილ ზონებში განთავსება; ახა-
 ლი ნაგებობების მასშტაბური, კომპოზიციუ-
 რი და შინაარსობრივი გადაწყვეტა რეგიო-
 ნალური ტრადიციისა და პარკის მთავარი რე-
 სურსების საუკეთესოდ წარმოსაჩენად.

ამრიგად, საქართველოს მაღალმთიან ის-
 ტორიულ-გეოგრაფიულ რეგიონებში და კე-
 რძოდ თუშეთში:

— უნიკალური ეკოსისტემების, ცალკეუ-
 ლი ბუნებრივი კომპონენტების ანთროპო-
 გენიზაციის შედეგად გადაგვარება-დაღუპ-
 ვისაგან დასაცავად;

— უმდიდრესი ეროვნული მემკვიდრეობის,
 ხალხური ხუროთმოძღვრების ძეგლთა და,
 სავრთოდ, ისტორიულ-კულტურული ლანდ-
 შაფტის შესანარჩუნებლად;

— მთის რაიონების ვაუკაცრიელების შე-
 საჩერებლად და სიცოცხლისუნარიანობის
 ასამაღლებლად;

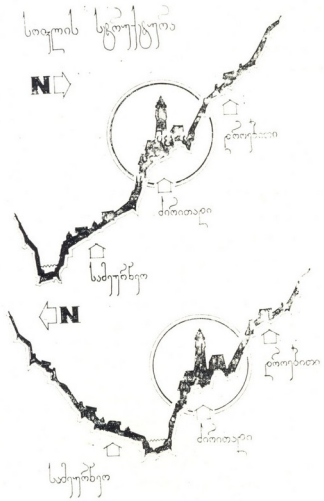
— მაღალმთიანი ბუნებრივი და ისტო-
 რიულ-კულტურული ვარემოს ფსიქოლო-
 გურ-ენთუტაქურ რესურსებზე სულ უფრო
 მზარდი რეკრეაციული მოთხოვნილებების
 დასაკმაყოფილებლად, მიზანშეწონილად მი-
 გვაჩნია მეცნიერულ კვლევათა საფუძველზე
 გამოყოფილ სხვადასხვა რეჟიმის ზონათა ერ-
 თიან რეგიონალურ ტერიტორიალურ-ფუნ-
 კციონალურ სისტემად, ე. წ. არქიტექტურ-
 ლ-ლანდშაფტურ პარკად გაერთიანება.

არქიტექტურულ-ლანდშაფტური პარკი,
 როგორც დინამიური სისტემა, მოწოდებუ-
 ლია უზრუნველყოფას:

— ხალხური შემოქმედების რეგიონალურ
 ტრადიციათა შენარჩუნება და განვითარება;

— ხუროთმოძღვრების ძეგლების, ბუნებ-
 რივ-კულტურული ლანდშაფტების, კლიმა-
 ტურ-ბალნოლოგიური რესურსების, ხალხურ
 შემოქმედებისა და ტრადიციების გონივ-
 რული რეკრეაციული გამოყენება;

— დამატებითი დასაქმების ადგილების,
 ტრადიციული ხელსაქმისა და სასოფლო-სა-
 მეურნეო ნაწარმის გასაღების ახალი საშუა-
 ლეების შეთავაზების გზით მთის მკვიდრი
 მოსახლეობის ცხოვრების პირობების გაუ-
 მჯობესება.



ჩანაწერები ჩემი ფიქრებისა

მე-20 საუკუნეში არაჩვეულებრივ ცვლილებათა საუკუნეა. ბევრი ძველი რამ ინგრევა და ახალი შენდება.

საუკუნის მთავარი დამახასიათებელი თვისება კი ახალი დროის ადამიანის ჩამოყალიბებაა.

ცხოვრებისეული ცვლილებანი ადამიანთა საქმიანობის ყოველ დარგს ეხება, განსაკუთრებით ხელოვნებას, კერძოდ, თეატრალურ და სამსახიობო ხელოვნებას.

წინათ თუ სამსახიობო ხელოვნებისათვის მხოლოდ ემოციურობა და ბუნების ძალებისაგან მინიჭებული ნიჭი კმაროდა, დღევანდელი ჭეშმარიტი მსახიობი წარმოდგენილია წიგნთან მეგობრობის გარეშე.

ძალიან მწყყდება გული, რომ საქმაო თავისუფალი იღო არ მრჩება წიგნთან ურთიერთობისათვის. ისე კი როგორი აუცილებელია სულისათვის!

ალბერტ აინშტეინს წერილი მიუწერია საუკუნის წინ გარდაცვლილი ნიუტონისათვის. უდიდესი მოწიწებისა და პატივისცემის შემცველ წერილში იგი პატიებას სთხოვს ნიუტონს იმის გამო, რომ კაცობრიობის მასშტაბებზე მის მოძღვრებას შეეხო და ნათელი შეიტანა მასში.

დიდა აინშტეინის სიყვარული ნიუტონისადმი, მაგრამ ცხოვრება წინ მიდის და კანონზომიერად მოქმედებს ყოველგვარი მორიდების გარეშე.

ასეა ხელოვნებაშიც.

კატასტროფა იქნება, ოდესმე წერტილი რომ დადევას წინსვლას და ხელოვნება ცხოვრებისეულ ყოველდღიურობას მოსწყვიტოს. სიხარბე მაცდურია. ადამიანი თუ მას აპყ-

ვა, მრავალ კეთილ მცნებაზე ააღებინებს ხელს.

საოჯახო ნივთების შეძენასა და მსუყვე ცხოვრებას აყოლილი შემოქმედი ისე შეუმჩნევლად, თანდათან ჩაეფლობა ცხოვრების სიამოვნებათა ბაღეში, რომ მისდა შეუმჩნევლად დაავიწყდება თავისი ძირითადი საქმე, საქმე, რომლისთვისაც იგი ამ ქვეყნადაა მოვლენილი.

ცხოვრება მაცდურია, თუ დაგჯახნა — მონად გაგიხდის და სცენაზე მხოლოდ შემოქმედებითი სიცრუე შეგრჩება.

შემოქმედს მხოლოდ მსხვერპლის გაღების შედეგად შეუძლია დიდ საქმესთან შექცევა. მუსიკოსმა საათობით უნდა იშრომოს ინსტრუმენტთან, ბალეტის სოლისტმა ოფლი უნდა ღვაროს დანადგართან. წინააღმდეგ შემთხვევაში მათგან შემოქმედი არ გამოვა.

სცენის ყოველმა შემოქმედებებთმა მუშაკმა დაულაღავდ უნდა იშრომოს წლების მანძილზე. მხოლოდ შემდგომ მოვა ის კეთილი ცხოვრება და უდიდესი სიამოვნება, რომელიც გაცილებით მნიშვნელოვანი იქნება, ვიდრე აგარაკები და ავტომანქანები.

შემოქმედის კეთილი ცხოვრება მთელი მისი ხალხის, მთელი ერის პატივისცემასა და სიყვარულზე აშენდება. იგი მიხვდება, რომ მის შრომას უნაყოფოდ არ ჩაუვლია, რაღაც წვლილი შეუტანია ერის კეთილდღეობის საქმეში.

ესაა შემოქმედის უდიდესი ბედნიერება!

ამისათვის ღირს თავის გადადება, თორემ ყოველ კვატს შეუძლია თავი მოიწონოს აგარაკებითა და ქონებით. მერე რა?

განა ასეთ ცხოვრებას აქვს რაიმე შინაარსი?

გაგრძელება. იხ. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 3, 5, 7, 1987 წ.



ვახტანგ ტაბლიაშვილმა მიამბო:
 მოსკოვის სამხატვრო თეატრში რეპეტიციები მიმდინარეობდა ა. გრიბოედოვის პიესაზე „ვაი ჰკუსიავან“ ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს რეჟისორობით.

ნემიროვიჩი პარტერში იჯდა და თვალყურს ადევნებდა თუ როგორ ამუშავებდა მსახიობი პეტკერი სკოლოზუბის სცენას.

უცბად პარტერის უკანა რიგებიდან ვილაკამ დაიძახა „არასწორად აკეთებს“. ნემიროვიჩმა ხმაზე იცნო ი. მოსკვინი და უკან მოუხუნდავად უბასუხა „აბა, შენ აჩვენე როგორ იქნება სწორი“.

ი. მოსკვინი სცენაზე ავიდა. პეტკერმა მას ადგილი დაუთმო და ყურადღებით დაუწყა თვალყურის დევნება. ი. მოსკვინმა ბრწყინვალედ გაითამაშა სცენის მონაკვეთი და ისევ პარტერში დაბრუნდა.

დაბნეულმა პეტკერმა რეჟისორის ბრძანებით გაიმეორა მოსკვინის მიერ გათამაშებული სცენა, მაგრამ ვაცილებით უარესად — ვიდრე ამას მოსკვინის ჩვენებამდე ახერხებდა.

პეტკერი შემდგომშიც ვეღარ ახერხებდა ამ სცენის გათამაშებას იმ დონეზეც კი, როგორც მოსკვინის ჩვენებამდე.

შესანიშნავი რუსი მწერალი ივანე ტურგენევი ამბობდა: თუ ცხოვრებაში გარკვეული პერსონაჟი არ ვნახე, ლიტერატურულ გმირს ვერ შევქმნი.

მსახიობის შემოქმედებაში კი ხშირად პირიქით ხდება.

ზოგ მსახიობს აქვს ცხოვრებიდან სცენაზე ხასიათის გადმოტანის უნარი, და თუმცა საკმაოდ გვიან ორიგინალებს, ისინი მანც მკვლარნი არიან.

სადაც შემოქმედება არ არის, იქ ყველაფერი მკვლარია!

გიორგი შავგულიძემ ხარიტონის სახის შექმნისას, ჩვენი საერთო ნაცნობის გარეგნობითა და ჩვევებით ისარგებლა, მაგრამ ცხოვრებისეული პორტრეტი მისთვის მხოლოდ ბალავარი იყო. შენობის აგება კი თვით გიორგის შემოქმედებითი მუშაობის შედეგია.

კ. მარჯანიშვილმა აკ. კვანტალიანს სარეპეტიციო მუშაობისას აჩვენა პრონინის სახე — ჰაპროსის ქაჩვითა და გადაპურქყებით. აკაკი კვანტალიანმა გადაიღო რეჟისორის მიერ შეთავაზებული გმირის თე-

სება, მაგრამ ისეთი ფრთები გამოასახა, რომ ვისაც ეს სპექტაკლი უნახავს, ვერ შეეძლებოდა ეყებოდა აკ. კვანტალიანის მიერ შექმნილ სახეს.

სცენურ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით გზის დასაწყისში, არავინ არ უნდა ეცადოს, რაც შეიძლება სწრაფად აირბინოს შრომითი ცხოვრების ყოველი საფეხური. საჭირო არ არის და მავნებელია კიდევ ადრე დაეუკაცება, რადგან ადამიანი თავის შეცდომებს მაშინ შეიგარძნობს, როდესაც მისი გამოსწორება შეუძლებელია, რადგან მას უკვე დაკარგული აქვს „თავისებურად მუშაობის მანერა“.

მხოლოდ აუჩქარებელ შემოქმედებით შრომასა და ტანჯვას, ყველა ეტაპის აუჩქარებელ და კანონზომიერ გავლას შეუძლია პიროვნების გამოჭედვა, გზის სწორი არჩევა და გაკვლევა.

ოსტატობას კი ყოველი შემოქმედი თავისებურ სახეს აძლევს.

სცენური შემოქმედება ვერავითარ გადახტომებსა და ავანტურას ვერ იტანს.

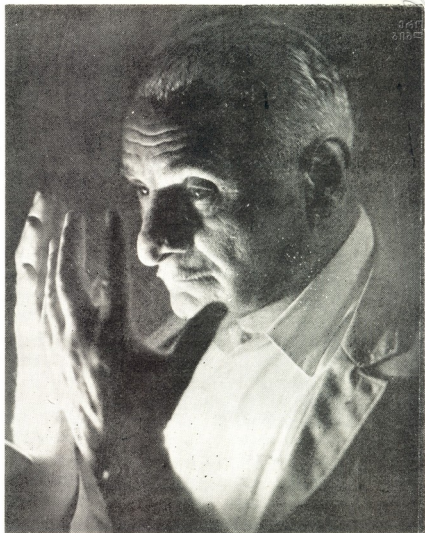
მსახიობი მაშინ ყალიბდება სცენის ოსტატად, როდესაც ადამიანის სულის მოძრაობის სრულ ცოდნას დაუფლდება, შეეძლება სრული ანალიზი გაუკეთოს ადამიანის მოქმედებას ამა თუ იმ სიტუაციაში.

ამვე დროს, მსახიობს გემოვნებაც უნდა ჰქონდეს.

ერთიკა და მეორეც შრომაში მწიფდება და ყალიბდება.

ზოგი რეჟისორი პიესის როლების განაწილებისას ამა თუ იმ მსახიობის ფიზიკურ მონაცემებს იღებს მხედველობაში. (მაგალითად: ახოვანი უნდა იყოს გმირი, თუ ის თანამდებობის პირია, მიჯნური — ლამაზი გარეგნობისა, ხნიერი გმირის როლი — ხნიერმა მსახიობმა უნდა შეასრულოს, ახალგაზრდისა — ახალგაზრდამ, ბოროტი — მახინგი გარეგნობის უნდა იყოს და ა. შ.), აგრეთვე ცდილობს როლები ისე განაწილოს, რომ როლზე შერჩეული მსახიობის ინდივიდუალობა როლისას ემთხვეოდეს.

რატომ?
 იმიტომ, რომ მისი უნიათო ფანტაზია მეტს ვერა ხედავს, თანაც ეს იოლი გზაა, მას არა აქვს ახლის ძიების სურვილი, რადგან მისი გონება მხოლოდ ამ სპექტაკლის განხორციელებითაა დაკავებული.



დამკვიდრდა აზრი, რომ ხელოვნება — რე-
ჟისორია იგი თუ მსახიობი, ყველაფერი
ბრწყინვალედ უნდა შეასრულოს, რათა რე-
ცენზენტს შესაძლებლობა ჰქონდეს შეაქოს
მისი ნამუშევარი. თანაც ფიქრობს, საშუალო
გზას არც აქვთ ასცდეს და არც იქით, რად-
გან ახლის ძიება ყოველთვის რისკიანაა და-
კავშირებული.

სცენის ყოველ მუშაკს შემოქმედებით გზა-
ზე მარცხივ ბევრი აქვს და გამარჯვებაც.
შემოქმედის ავტორიტეტი არც თუ ბევრი
გამარჯვების შედეგად ყალიბდება.

ვლ. ნემიროვიჩი-დანჩენკოს უთქვამს: მსა-
ხიობზე, რომლის შესრულებული როლები-
დან 280 ჩაეარდება, 16 კარგად იქნება შეს-
რულებული, 4 კი ბრწყინვალედ, იტყვიან,
მისმა შრომამ დიდი ნაყოფი გამოიღო.

მსახიობს მარცხის არ ჰქნდა ეშინოდეს,
თორემ შიში დააბეჩაევებს, შრომის უნარს
დაუკარგავს.

ყველას ახსოვს თუ რამდენი სპექტაკლი არ
გამოუვიდა სათანადო დონეზე კოტე მარჯა-

ნიშვილს, მაგრამ ამას არ შეუშინებია. იგი
სულ ახლის ძიებაში იყო, წინ მიისწრაფოდა.

ქუთაისში მუშაობისას მასთან სატირის
თეატრის მსახიობები მივიდნენ და სთხოვეს,
ენახა მათი სპექტაკლი. კ. მარჯანიშვილმა ნა-
ხა. დადგმა იმდენად სუსტი იყო, რომ კო-
ტეს შესწორების შეტანაც კი ვერაფერს უშ-
ველიდა. არც უცდია.

სატირის თეატრის მსახიობები ამ სუსტი
სპექტაკლით დასაველთ საქართველოს მოვ-
ლას აპირებდნენ და კ. მარჯანიშვილს თხო-
ვეს: ძალიან გვიჭირს და ნება დაგვართეთ
სპექტაკლის ხელმძღვანელად აფიშაზე თქვე-
ნი გვარი გამოვაცხადოთ.

კოტე მაშინვე დათანხმდა. მას არაფრისა
ეშინოდა!

მე კი ერთი ლექსის წაკითხვისას ველავ,
ვაი თუ არ გამომივიდეს-მეთქი.

ღარიბები ვართ და შიში და სიფრთხილე
გვიპყრობს.

სადაც შიში და სიფრთხილეა, იქ შემოქ-
მედებს, ფრთები ეკვეცება.



არავის წარმოუდგენია, თუ რამდენი ბოროტების მოტანა შეუძლია ერთ უნიჭო მსახიობს.

ასეთი მსახიობი თვეში თვრამეტ წარმოდგენაში მაინც მონაწილეობს. ყოველ წარმოდგენას კი ასობით მაყურებელი ესწრება. წარმოიდგინეთ, რამდენი მაყურებელი ნახავს მას წლის მანძილზე.

ძნელი წარმოსადგენია რამდენ უნიჭობას დასთესავს ათი უნიჭო მსახიობი, რამდენ გონებასა და გემოვნებას დააჩლუნგებს, რამდენ მაყურებელს აღზრდის არასწორად.

ამგვარ ვითარებას ერის გარკვეული ფენისათვის დაღის დასმაც შეუძლია.

უწინ დალოცვილი წესი არსებობდა: იხურებოდა სეზონი, დასი თავისუფლდებოდა და იქვე დგებოდა ახალი დასი. მსახიობს, რომელიც გასულ სეზონში თავს ვერ გამოიჩინდა, მომავალ სეზონში აღარ ჩარიცხავდნენ ხოლმე დასში.

ახლა კი, სანამ უნიჭო მსახიობს სცენაზე სიარული შეუძლია, თეატრიდან ვერ მოიცილებ, ვერ გაანთავისუფლებ. თუ გაანთავისუფლებ, გჩივლებს და თავს აღიდგენს.

უნიჭო მსახიობს ათეული წლობით უჭირავს თეატრის საშტატო ერთეული და სხვას არ აძლევს საშუალებას თეატრში იმუშაოს.

მსგავსი მსახიობები ფეხებში ებლანდებიან თეატრალურ ხელოვნებას და მის წინსვლას უშლიან ხელს.

ზაფხულის მზე მეტად ცხოვლად აცხუნებდა.

თბილისის რკინიგზის სადგურზე ქუთაისისაკენ მიმავალი მატარებლის ერთი რონოდის წინ მეტად უჩვეულო ჟრიაშული იყო, მგზავრებს უამრავი გამცილებელი ჰყავდა.

აქ იყვნენ თბილისის გამოჩენილი მოღვაწენი, ახალგაზრდანი თუ მსცოვანნი ხელოვნებისა და ლიტერატურის დარგში. დიდ ჯგუფებად დაყოფილნი, გაცხარებულნი კამათობდნენ, იცინოდნენ.

მატარებლის გასვლის დროც დადგა და ატყდა ერთი ხვევნა-კოცნა, ზოგან ცრემლსაც შეამჩნევდით...

შეუმჩნევლად დამრული მატარებელი თანდათან სტოვებდა პლატფორმას.

მატარებლით მიმავალთ თან მიჰქონდათ თბილისის სული და გული. გზაშიც მხიარულობდნენ, მაგრამ როდესაც მატარებელი

სადგურ რიონს მოსცილდა და ქუთაისისაკენ გაუხვია, მხიარულებამ ძალა დაკარგა და ჟრიაშულიც მიუყრდა.

ჩამავალი მზის ირიბად გატყორცნილ უკანასკნელ სხივებს ცეცხლად ექციათ ქუთაისის ცაზე შემოწყობილი თეთრი ღრუბლები.

მატარებელი მიდიოდა და მგზავრებიც ფიქრს მისცემოდნენ.

ისინი მიდიოდნენ თბილისიდან ქუთაისში, დიდი თეატრალური ტრადიციების ქალაქში, ქართული ხელოვნების კიდევ ერთი ძვირფასი განძის შესაქმნელად.

აქ იყო დიდი კოტე მარჯანიშვილი, აქ იყო უშანგი, ვერიკო, ალექსანდრე იმედაშვილი, დოდო, შალვა, თამარი, ცეცილია, ელენე და ახალგაზრდები. მათ შორის მე ყველაზე ახალგაზრდა, ასეთ ბუმბერაზ ხელოვანთა გვერდით ყოფნით აღტაცებული და ბედნიერი.

მატარებელი წყნარად შევიდა ქუთაისის ოდნავ განათებულ სადგურში.

მალე ყველა გზას გაუდგა სასტუმრო „ფრანკისაკენ“.

კარგად მანსოვს, უშანგის ეტლში წინა ბატარა სკამზე ვიჯექი და თვალებს აქეთ-იქით ვაცეკვებდი.

უშანგი სევდიანი იყო და მის გვერდით მჯდომ ღირიყორ საშა გველესიანს ქუთაისში გატარებული თავისი სიყმაწვილის ამბებს უყვებოდა.

ეს იყო 1928 წლის ზაფხული, ივლისი.

ღრამატული ნაწარმოების გმირთა გრძობებისა და ხასიათების ლოგიკური მოქმედების სწორი ანალიზი ჰემმარიტი შემოქმედებითი ნაყოფის შექმნის საწინდარია.

ლიტერატურული ნაწარმოების ინსცენირების ავტორები ლიტერატურაში შექმნილ გმირებს მელოდრამატულ თვისებებს ანიჭებენ, რის გამოც პერსონაჟები მხატვრულ ძალასა და გამომსახველობას კარგავენ, მეტად შეუსაბამოდ მოქმედებენ სცენურ გარემოში და ხშირად სასაცილოდაც კი გამოიყურებიან.

სპექტაკლ „ოიდიპოს მეფეში“ ოიდიპოსის კიბიდან გადმოვარდნას იმდენად ძლიერად და მოხერხებულად ვასრულებდი, რომ მაყურებელი სპექტაკლიდან ითიშებოდა და ფიქრობდა: „რა კარგად ვარდება ზაქარიამე, უნდა გავვივო ზომ არაფერი იტყინა“.

ოიდიპოსის გადმოვარდნა კიბეებიდან შესანიშნავად ააწყო არჩილ ჩხარტიშვილმა

თავის სპექტაკლში (ბათუმის სახელმწიფო თეატრში). გადმოვარდნა იმდენად ორგანული იყო, რომ როგორც არ უნდა გადმოვარდნილიყო მსახიობი, მაყურებლის შემეცნებაში ყოველივე ეს თიღიბოსს მიეწერებოდა და არა მსახიობს.

შემოდგომის ქლერსიანი დილა იყო. საღვურ ზესტაფონის რკინიგზის ლიანდაგებს მხიარულად გადავურბინე და ის-ის იყო საღვურიდან უნდა გავსულიყავი, რომ ჩემი ყურადღება უჩვეულოდ დიდი ზომის განცხადებამ მიიპყრო, განცხადება იტყობინებოდა, რომ თბილისში იხსნება დრამატული სტუდია აკაკი ფალავას ხელმძღვანელობით, ჩამოთვლილი იყო სასწავლო საგნები, პედაგოგები და რა სახის გამოცდები უნდა ჩაებარებინა მსურველს სტუდიაში ჩასარიცხად.

თეატრის დიდ მოყვარულს ცეცხლივით მომედო სტუდიაში სწავლის სურვილი.

მივირბინე თეატრში და ჩემს ნაცნობებს სტუდიაში სწავლის სურვილი გავანდე. ზესტაფონის მკვიდრი რუსთაველის თეატრის მსახიობები მაშინ იქ იყვნენ, რადგან თბილისის თეატრის დასი გვიან იკრიბებოდა და გამოცდების ჩაბარების დროს აქ არ იქნებოდნენ. უშინავი ჩხეიძემ მიხელ ლორთქიფანიძესთან გამატანა სარეკომენდაციო ბარათი.

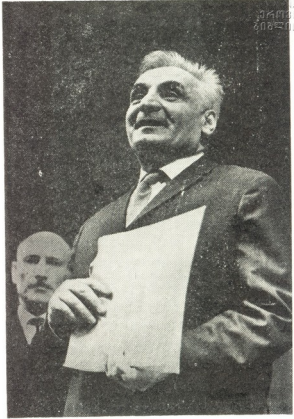
მე კი მინდოდა სასწავლებლად წასვლა, მაგრამ დედა თანახმა არ იყო. მამა ახალი გარდაცვლილი მყავდა და დედამ განმიცხადო, თბილისში საჭმელი როგორ მოგაწვდი-ნო.

ამ დროს ერთი ჩემი ამხანაგი მიდიოდა თბილისში და მეც წაყვევი ქალაქის დასათვალეირებლად. ზესტაფონშივე გავყიდე ენლოსიპედი. აღებული თანხით კოსტუმში შევიძინე. შესახედავად არ ვიყავი ურიგო, რადგან მაშინ ამხელა ცხვირი არა მქონდა.

მეორე დღესვე რუსთაველის თეატრში მივედი, განცხადება დავწერე სტუდიაში გამოცდებზე დასაშვებად.

ასე აღმოვჩნდი აკაკი ფალავას ხელმძღვანელობით არსებულ სტუდიაში სწავლის მსურველთა რიგებში.

თან დედას მიეწერებოდა: თუ არ გინდა ჩემში თეატრის სიყვარული ჩაკედეს, მომეშველეთ. ჩემდა ბედად ბიძაჩემი ვადმოვიდა თბილისში სიცხობრებლად. ამან ჩემი ბედი გადაწყვიტა.



1967 წ. მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალი. პრიზი მამაკაიის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის — ს. ზაქარაიძეს.

გამოცდების ჩაბარების დროც დადვა. გამოცდები საჯაროდ ტარდებოდა და მთელი თბილისის ინტელიგენცია ესწრებოდა: მხატვრები, მწერლები, მსახიობები დიდის გულისყურით ადევნებდნენ თვალყურს გამოცდაზე გამოცხადებულ ახალგაზრდებს — აინტერესებდათ თუ რა ძალა ემატებოდა ქართულ თეატრს.

გამოცდები საკონცერტო დარბაზის ფოიეში ტარდებოდა. ფოიეს დარბაზის ფანჯრების მხარეს მუქი ფერის საფარგადაფარებული მაგიდა იდგა, რომელსაც უხსდნენ აკაკი ფალავა, დიდი კოტე მარჯანიშვილი, დიმიტრი უზნაძე, კოტე მყაშვილი, პოეტი განდგილი, მიხეილ ქორელი და სხვები.

დარბაზის მეორე მხარეს დამსწრეთა ნაწილი იჯდა, დანარჩენები კი წრიულად იდგნენ.

დაიწყო გამოცდა. პირველი ია ქანთარია გავიდა. მან არტისტულად გაშალა ხელები და დიდი რიხით წაიკითხა გ. ტაბიძის „ლურჯა ცხენები“. მისმა შემყურემ ვიფიქრე: „ამას თუ კიდევ სწავლა სჭირდება და, საერთოდ, ასეთი ხალხი თუ მოდის სასწავლებლად, შე სირცხვილით თავი როგორ გამოვყო?“ შემ-

ღეგ საუკეთესოდ წაიკითხეს ლექსები — აკაკი ხორავამ, ნიკოლოზ შენგელიამ, პოკო მურღულიამ, პავლე კანდელაკმა და სხვებმა. გადაწყვიტე ჩემს გვარს როცა ამოიკიანა? — დნენ, არ შევხმინებოდი, იფიქრებდნენ, არ გამოცხადდო და ამით ყველაფერი დამთავრდებოდა.

ჩემი გვარიც დაასახელეს. წრიულად მდგომი ხალხის ბოლოს ვიდექი და წინ ჩემ გამოვედი, ხალხმა სიცილი დაიწყო, რადგან ძალიან პატარა ვიყავი. აკაკი ფალავამ დაშინა აქეთ მოიწიეთ. მე პირიქით გავიგე და უკან დავიწიე. ამან დამსწრეთა კიდევ უფრო ძლიერი სიცილი გამოიწვია. აკაკიმ კიდევ გაიმეორა ნათქვამი და ხელითაც მან: შინა, სავამოცდო მაგიდის წინ სკამზე ჩამოვმჯდარიყავი. წაიკითხე რაფელ ერისთავის „სამშობლო ხეცუსურისა“. აკ. ფალავამ მკითხა რამდენი წლისა ვიყავი, ვიცრუე — 17 წლისა ვარ-მეთქი. „რა გეჩქარება, 2-3 წლის შემდეგ მოდი სტუდიაში — მითხრა და დაუმატა — თავისუფალი ხარ“.

ისევ წინანდელ ადგილს დავუბრუნდი, ცუდ განწყობაზე დავდექი, რადგან ვისი კითხვაც მოსწონდათ, ჯერ მუსიკის მასწავლებელთან გზავნიდნენ, შემდგომ კი ეტიუდს აკეთებინებდნენ.

წასვლა მინდოდა, მაგრამ რალაც ძალია მკავებდა და გამოცდების დამთავრებამდე დავრჩი.

ბიძაჩემი ნაძალადევი დასახლდა და მეც მასთან ცხოვრობდი. იმ ღამეს ვერ დავიძინე. დილით სტუდიაში ჩარიცხულთა სია უნდა გამოეკრათ და დაგვიანებისა შეშინოდა. შუაღამე გადასული იყო, როცა ჩავიციე და ფეხით დავადექი გზას. გამოთენიას უკვე თეატრის წინ ვიყავი. როგორც იყო 10 საათიც მოახლოვდა და ვიღაც ულვაშიანმა კაცმა სტუდიაში ჩარიცხულთა სისა გავკრა დაიწყო. მიღებულთა სიაში არ აღმოვჩნდი. ძალიან შეეწუხდი. ულვაშიანს შევეცოდე და მითხრა: „შენ ჯერ პატარა ხარ. შემდგომ წელს ისევ მოდი გამოცდების ჩასაბარებლად“.

ყველამ კარგად იცის, რას აკეთებს ნაცნობობა საქართველოში, მეც დავატრიალე ზეტატონელი წაღვინებები: უშანგი ჩხიძე, ზორბ ანთაძე, შალვა ღამბაშიძე, სანდრა გაჩეჩილაძე, ცაცა ამირეჯიბი, ვასო არაბიძე.

მეც მოვიხანხლე ბატონი აკაკი. ცრემლები ღვარად ჩამომდიოდა, ამოსასვლელ კიბესთან დავხვდი და ჩემი უბედურება შეე-

ჩივლე. შეწუხდა, თანაგრძნობით მომისმინა, და აღარ იცოდა, როგორ მოქცეულიყო. თვლიდა, რომ სტუდიაში ჩემი კონსერვატივიზმი ნაადრევია. ვგრძნობდი, რომ ცრემლის ფრქვევით თავი შევაცოდე. შეეცადა დავერწმუნებინე, სამი წლის შემდეგ მოდიო, მაგრამ ცრემლების ღაპაღუპს ვუმატე და ძლივს ვუთხარი: „ესლა თუ წავედი, სცენა დამავიწყდება და მისდამი სიყვარული გამიგრილდება“. ვიგრძენი, რომ კიდევ უფრო მოვალბე და საყვედური შევკადრე: „ღღუ და ღამე თქვენთან შეხვედრის მოლოდინში ვიყავი და ახლა ასე მღუპავთ?!“. აქ კი ვაჯობე, ვძლიე. ვეღარ უყურა ჩემს საცოდაობას და მითხრა: „კარგი, კარგი, იარეთ“ და წავიდა.

სტუდიაში დავიწყე სიარული.

იმ ხანებში ბატონი აკაკი ჯგუფური მუშაობის მეთოდს იყენებდა. დაიწყებოდა თუ არა გაკვეთილი, მეტყობდა: „მოდი, ჩემს გვერდით დავქედი და ერთად ვუყუროთ როგორ ვარჯიშობენო“.

გადიოდა დღეები. სტუდიის მსმენელთა სიაში არ ვეწერე, ჩემს წასვლა-წამოსვლას არავინ კითხულობდა და მეც ნელ-ნელა უმტკივნეულოდ ჩამოვცილდი სტუდიას.

აკაკი ფალავას ამ დიპლომატურმა საქციელმა არ შემიღალა დიდი სიყვარული სცენისადმი. პირიქით, განმბიტყვია და ცხოვრებისეულ საქმედ მიქცია.

ქართულ პოეტურ სიტყვასთან მიახლოვება ყოველთვის მიჭირდა, თუმცა კი უსაზღვროდ მიზიდავდა. ჩემთვის სიტყვას ფერიცა აქვს და სურნელებაც. მჯერა, რომ სიტყვებზე დიდი ძალია არაფერს არა აქვს ცხოვრებაში, არც არაფერია მასზე უფრო მეტყველებ, მრავალფეროვანი და სახიერო. პოეტური სიტყვის სამყაროში ჩაღრმავება უდიდესი სიხარულის მომტანია, როგორც წარმომთქმელის, ისე მსმენელისათვის. ამიტომაც ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე მრავალჯერ მიცდია ჩვენი დიდი მგონის პოეტური სამყაროს კარი შემეღო. ვკითხულობდი გურამიშვილს, ილიას, ვეჯას... მათთან ყოველი შეხვედრა ერთის მხრივ უდიდეს სიხარულს მანიჭებდა, მეორეს მხრივ კი საიდუმლოებით იყო მოცული. მუდამ მეგონა, რომ ამ სიძნელეს თავს ვერ გავართმევდი, ვერ დავძლევდი — მსახიობის მიერ ლიტერატურული ნაწარმოების საჯაროდ კითხვა ასე თუ



ისე მაინც ავტორთან შეტოლებას ნიშნავს. დიდი გამბედაობა!

მაინც ვბედავდი.

შედევით კმაყოფილი არასოდეს ვყოფილვარ, მაგრამ ჩვენი ლიტერატურის ნიმუშების შესრულებისას ისეთი სიამოვნებამიძლია, რომ ვაძეორებაც მინატრია. სწორედ ეს უდიდესი, ენით გამოუთქმელი სიამოვნება ძალას მშატებდა გამბედავი ვყოფილიყავი, მაგრამ რუსთაველს მაინც ვერ შევებდე-მავალჯერ შევახე ხელი „ვეფხისტყაოსანს“, და უკან დავიხიე — როგორ უნდა იფიქრო აღამიანმა, რომ შენს წარმოთქმაში შოთას სიტყვის სიბრძნე — მშვენიერებას გაცაოცხლებ და ააქლერებ?! შემდგომ კი მხოლოდ იმან გამაბედინა, რომ მარტო არ ვიყავ, „ვეფხისტყაოსნის“ მონტაჟში რუსთაველის თეატრის მთელი დასი მონაწილეობდა.

ბევრი ჩვენი ახალგაზრდა რეჟისორი პრაქტიკული მარაგის დაგროვების გარეშე იწყებს თავისი მოვალეობის შესრულებას.

ზოგმა მათგანმა უკვე მოასწრო შემოქმედებითად დაბერება, შტაპში გაუჩნდა და ახლის გამოვლენის უნარი დაკარგა.

არ მახსოვს შემთხვევა, რომ რომელიმე სპექტაკლის მხატვარი სარეპეტაციო სამუშაოებს იმ პერიოდში დასწრებოდეს, როდესაც მაგიდასთან მსხდომნი ეკამათობთ და სახეებს ვადგენთ.

ეს მათ რატომღაც არ აინტერესებთ.

ამ ბოლო დროს დრამატურგებმა თავიანთი ნაწარმოებების სცენაზე გატანა მუშაობის კრივით, დაშინებითა და მუქარით დაიწყეს. მათ სჯერათ, რომ წმიდათაწმიდა შექმნეს და ვაი იმას, ვინც რაიმე შენიშვნის მიცემას გაბედავს. იგი მაშინვე შტრად იქნება აღიარებული და მტრობის ფესვების ძებნა დაიწყება; მტერი ხომ ყოველთვის ტენდენციურია, ამიტომ მისი შენიშვნები არ მიიღება.

დამკვიდრდა ტენდენცია, რომ ავტორმა აქოს თავისი დრამატული ნაწარმოები და აქტიური როლი შეასრულოს საზოგადოებრივი აზრის შექმნაშიც.

მეტად იშვიათ ხილად იქცა დარბაისლური ქართული თავმდაბლობა, ყველაზე მეტად რომ ამშვენებს შემოქმედს.

სცენაზე არსებული რიტმი ცხოვრებისეულ რიტმს უნდა ეთანხმებოდეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში დაირღვევა კონტაქტი თეატრსა და მაყურებელს შორის.

ამის ნათელი მაგალითია 1925—1933 წწ. მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ცხოვრება.

რევოლუციის წინა პერიოდში რუსეთის სულიერი ცხოვრების სათავეში მდგომი თეატრი ძველის ნგრევისა და ახლის შენების პერიოდში არ აპყვა ცხოვრების რიტმს, ვერ დასთმო ათეული წლობით გამოჭედილი მონაპოვარი და ხელოვნების ლიდერი მოჩანჩალედ იქცა.

ჩემის აზრით, ამით აიხსნება გარემოება, რომ ამ პერიოდში ახალი და საინტერესო ვერა-



ზარა დოლუხანოვა, მიხეილ ულიანოვი, სერგო ზაქარაიძე

ვერი შექმნა თეატრმა და მხოლოდ წარსული ცხოვრების შარავანდელით ცხოვრობდა. შედეგიც ლოკუტრი იყო — იმდროინდელი ადამიანის ფსიქიკისათვის შეუძლებელი გახდა სამხატვრო თეატრის პაუზების ატანა და თეატრმა მაყურებელი დაკარგა.

ერთ-ერთ სპექტაკლზე, ვგონებ „ბახტრიონზე“ ზოოვეტინსტიტუტის სტუდენტებისა და პროფესორ-მასწავლებლებისაგან მეტად დიდი და ძვირფასი კალათა მივიღე. კალათს კონვერტი ახლდა პატარა ლექსით:

„პატივცემულ სერგოს!
იორი რწყავედს ველ-მინდვრებს,
მტკვარი გვაძლევდეს სინათლეს,
მესხიშვილობა სერგოსი
მრავალუამიერ ბრწყინავდეს“.

მეორე დღეს ნუცა ჩხვიძემ დარეკა ბინაში და ბავშვების ამბავი გამომკითხა. მე დაწვრილებითი ცნობები მივაწოდე მისი შვილ-შვილისა და შვილისშვილის შვილთა შესახებ. შემდგომ ჩემი ამბავიც იკითხა. რაც მას აინტერესებდა მოვასხენე და სხვათა შორის, ზუმრობით ვუთხარი: „წუხელის ყვავილების კალათა მივიღე ლექსით, რომელსაც მესხიშვილი მადარებენ“.

ამ სიტყვების დამთავრება ვერ მოვასწარი, რომ მომესმა: „არა, შვილო, არა! კარგი ხარ, ნიჭიერი, ყველაფერს კარგს გისურვებ, მაგრამ მესხიშვილობას ვერაფერს შესძლებს“.

მას იმდენად დიდი სიყვარული ჰქონდა ლადოს სხოვნისადმი, ისეთ დიდსა და მაღალ პედესტალზე აპყავდა მესხიშვილი, შეეატყვე — მასთან ზუმრობით შედარებაც კი ეწყინა.

აჩქარებით შექმნილმა ცალკეულმა სცენამ თუ მთელმა სპექტაკლმა შეიძლება დადებითი შეფასება მიიღოს, მაგრამ პირველი მღელვარების გავლის შემდგომ მისგან აღარაფერი დარჩება.

ამგვარმა სპექტაკლმა მსახიობს თუ წუთიერი სიანოვნება არგუნა, სამაგიეროდ, დიდხანს გაჰყვება მწარე დღეები. ჩემის აზრით, ყველაზე მეტად სცენაზე ზერეულედ მოხეტიალე მსახიობი იტანჯება.

არიან მსახიობები, რომლებიც თანდათან, წარმოდგენიდან-წარმოდგენამდე დიდი ენერჯიის ხარჯვის შედეგად აღწევენ თავის აჩქარებით შექმნილ ზედაპირობას, მაგრამ ეს მათ იმდენი უჭდებათ, რომ ამ ენერჯიით და

შრომით სამი-ოთხი სერიოზული სახის შექმნას შესძლებდნენ.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრი ადამიანის შემოქმედებითი ძალის გამოვლენის ერთ-ერთი უშვენიერესი მაგალითია: რუსული თეატრის სინდისი და სიამაყე, აქტიურული ისტატობის უიშვიათესი გალერეა, რომელმაც უსაზღვრო შემოქმედებითი საზრდო მიაწოდა მსოფლიო თეატრალურ ზელოვნებას.

ფარნაოზ ლაბიაშვილი დიდი დიაპაზონის მხატვარია. მისი შემოქმედება მასშტაბურია და ამავე დროს უაღრესად ლაკონიურიც. იგი არასოდეს არ ყოფილა რეჟისორის აზრის ილუსტრატორი. მის მიერ სცენაზე შექმნილი დიალოგის მატარებელი ფრთხილი და სათუთო გამის ფერები ყვიროლის გარეშე მოქმედებენ.

მხატვარი უაღრესად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მისი ესკიზების მიხედვით შექმნილი დეკორაციების ფაქტურას.

მისი კონსტრუქციები მე, როგორც მსახიობს, გასაოცრად მეხმატრება. ჩემი მოძრაობა მისი დანადგარის თანშერდობი ხდება, რადგან კონსტრუქცია თვითონ მკარანახობს მოძრაობას.

ამბობენ, ჩემს ოიდიპოსს შინაგანი მღელვარება ახასიათებს. ეს, ჩემის აზრით, მხატვრის მიერ აგებული კონსტრუქციის კარნახითაა წარმოქმნილი. მოედნებს სცენაზე კიბეები ცვლის და კიბეებს კი მოედნები, ისეთივე მღელვარე და მოუსვენარი, როგორც ოიდიპოსის სულიერი განწყობა.

სპექტაკლ „ბახტრიონში“ ფარნა ლაბიაშვილის კონსტრუქცია რომ არა, ჩემი ქადაგი მასშტაბურობას დაჰკარგავდა, დაკნინდებოდა სამშობლოსათვის თავდადების მიზანი.

ჩემს ფიროსმანს მხატვარმა კიბეების ქვეშ მოუწყო სასიკვდილო სარეცელი. ცოვი, საოცრად სევდიანი გარემო ისეთ განწყობას ქმნიდა, თითქოს თვითონ მხატვარი დასტიროდა ფიროსმანის ბედს.

არაერთხელ მინახავს ანთებული და აფორიაქებული ფარნა მუშაობის საწყის პერიოდში და ჩაფერვლილ-განადგურებული მაკეტის შექმნის შემდგომ.

ყოველ მის ნამუშევარს თან სდევს ძიება, ფიქრი, დაუღალავი შრომა და უღიდესი პასუხისმგებლობა.



დამსახურებულ აქტიორს ხშირად დუბლიორად მეტად ახალგაზრდა და გამოუცდილი მსახიობი ენიშნება. ახალგაზრდა მსახიობი სარეპეტიციო მუშაობის პერიოდში, როგორც წესი, უმოქმედოა. რეჟისორის მისთვის დრო არ რჩება — დამსახურებულ მსახიობთან მუშაობითაა დაკავებული.

ერთ მშვენიერ დღეს კი, როდესაც პრემიერის საზეიმო დღეები უკვე ჩავლილია და სპექტაკლსაც ნაკლებად ესწრება მაყურებელი — დამსახურებული მსახიობი სადმე მიემგზავრება — დასასვენებლად ან კინოგადაღებაზე. აი, მაშინ ახსენდებათ ხოლმე ახალგაზრდა დუბლიორი და ერთი-ორი რეპეტიციით, რომელსაც სხვადასხვა მიზეზის გამო პარტნიორები არ ესწრებიან, მხოლოდ რეჟისორის რჩევა-დარაგებით შედის მისთვის უცხო სპექტაკლში და მოუმზადებელს მიჰყავს ხოლმე სპექტაკლზე.

შეიძლება სხვანაირადაც მოხდეს: დამსახურებულ მსახიობი, როგორც სერთუქს, ისე მოისინჯავს როლს და თუ იგრძნო, რომ იგი „არ გამოდის“, „არ მოადგა“, ნელ-ნელა ჩამოსცილდება რეპეტიციებს და ახალგაზრდა დუბლიორს შეატოვებს როლს.

ამას სჩადის მეტისმეტად განებივრებული პიროვნება, რომელიც გაანჩხლებულ ბავშვს მაგონებს, „ეს არ მინდა, ის არ მინდა“ — რომ გაიმძის.

დამსახურებულ მსახიობს როლების რჩევაში სიზარმაცეც ეპარება ხოლმე და იმ სასცენო ღირსებებს, სარგებლობა რომ მოჰქონდა, სქელი მტვერი ეფინება და ობიც ეკიდება.

მსგავსი შემთხვევები ხშირად ხდება ჩვენს თეატრებში.

ერევანში რუსთაველის თეატრის გასტროლების დროს უ. შექსპირის „მეფე ლირის“ წარმოდგენისას, თარგმნა რადიოს საშუალებით არ ხდებოდა. ე. ი. სიტყვა — სცენის ეს უმნიშვნელოვანესი იარაღი ხელიდან გამოგვეცალა. თანაც შექსპირის ზეღასში!

მაგრამ არაჩვეულებრივი, მოულოდნელი რამ მოხდა: სპექტაკლის დაწყების პირველსავე წუთებში, პირველივე რეპლიკების წარმოთქმისას, კონტაქტი დამყარდა სცენასა და მაყურებელს შორის. ეს შემთხვევითი მოვლენა არ იყო — მაყურებელი შინაგანად იყო აღზრდილი თეატრალურად.

შესანიშნავ მაყურებელთა ერთ-ერთი აღ-

მზრდელია ავეტიკ ავეტისიანი, რომლის შესახებაც ცოტაოდენი რამ მინდა ვთქვა. დარწმუნებული ვარ, რომ ავეტიკ ავეტისიანი სცენისათვისაა დაბადებული — მას ყველა ის მონაცემი გააჩნია, რაც ცოცხალი მოქმედების ხელოვნების მხატვარს ესაზიროება — ტემპერამენტი, მომხიბლობა, შესანიშნავი სცენური მეტყველება, აზრის სიღრმე, პლასტიურობა.

ავეტიკ ავეტისიანი სცენაზე პირველად 1932 წელს ენახე სუნდუკიანის სახელობის თეატრის პატარა სცენაზე სპექტაკლ „ხათაბალაში“. მისი ხელოვნების პროფესიული დონე მაშინ უკვე საკმაოდ მაღალი იყო.

მას შემდეგ მრავალმა წელმა განვლო, მაგრამ დღესაც ძალიან კარგად მახსოვს მის მიერ შესრულებული მსუყე, შთამბეჭდავი, ღრმადნაცონიანლური სცენური სახე. გამოაცა მისმა ნათელმა და ზუსტმა ხელებმა. მსგავსი ხელები სცენაზე მხოლოდ ოსტატობას მიღწეულ ტალანტებს გააჩნიათ.

იშვიათია მსახიობი, რომელსაც ხელები არ უშლის. კიდევ უფრო იშვიათია გამოშეტყველი ხელების მქონე მსახიობი. პირადად მე ხელები ყოველთვის მიშლიან. როგორც ეტყობა, ვერ ვისწავლე ისინი წარმოსადგენი გმირის შინაგან ხასიათს დაეუმორჩილო. ამიტომ ჩემი ხელები ხშირად უცხონი იყვნენ ჩემსავე წარმოდგენილი გმირებისათვის. რამდენიმე ათეული წლების შრომის შედეგად ძლივს დავიმორჩილე ისინი. ხელები უბრალო რამ არაა მსახიობისათვის. იგი ზემოქმედების უდიდესი ძალაა სცენაზედაც და ცხოვრებაშიც. მართლაც, რამდენის მეტყველია ადამიანის ხელები! რამდენი მრავალფეროვნების გამომსახველია უბრალო ხელის ჩამორთმევაც კი!

ავეტისიანის ხელების გამომსახველობა შემთხვევითობა როდია. ეს დიდი ინტუიციის, ზუსტი ხედვისა და უდიდესი შრომის შედეგია!

იგი შრომისმოყვარე მსახიობია, შემოქმედლის შრომისუნარიანობა გონებასთანაა შერწყმული. ტალანტი, ინტელექტი, შრომისუნარიანობა — აი, აიტიკ ავეტისიანის ხელოვნების წყარო. სცენაზე ცხოვრების უფლება მან ძარტო იმით კი არ დაიმსახურა, რაც ბუნებაში მიანიჭა, არამედ იმითაც, რაც მან შრომაში შეიძინა.

მის მიერ წარმოდგენილ გმირებს თავისი შინაგანი სამყარო აქვთ, თავისი მეტყ-

ველების მეთოდთა, თავისი პლასტიკური ნახაზი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი აზრთა წყობა. ყოველი მათგანი ხელოვნების დიდ სიმართლეს ფლობს.

რატომ იზრდებოდნენ უწინ მეტი ნიჭიერი მსახიობები?

ჩემის აზრით იმიტომ, რომ ქართული სცენის კორიფეები მთელ საქართველოში იყვნენ დაქსაქსულები: ლაღო მესხიშვილი ქუთაისში მუშაობდა, ვასო აბაშიძე და მაცო საფაროვა თბილისში მოღვაწეობდნენ, ჭიათურაში — მიხეილ ქორელი და ნუცა ჩხეიძე, ბათუმში — ალ. იმედაშვილი და ა. შ.

მათ დამხმარე ძალა სკირდებოდნენ და ახალი ძალაც მოდიოდა ქართულ სცენაზე.

ახალმოსულნი იწვრთნებოდნენ კოტე მესხის, ვლ. შალიკაშვილის, ვალ. გურნიას, ვ. აბაშიძის, ლ. მესხიშვილის, ალ. წუწუნავას, შიხ. ქორელის, ნუცა ჩხეიძისა და სხვათა გვერდით.

შემდგომ სეზონებში კორიფეები გადაგვფედებოდნენ ხოლმე. ვინც ქუთაისში იყო, ის თბილისში გადადიოდა, ბათუმიდან თელავში, ფოთში და ახლა იქ წვრთნიდნენ ახალგაზრდებს. და თუ თეატრში ახლადმოსული ორ-სამ წელიწადში თავს ვერ გამოიჩინდა, შემდგომ სეზონებში მას აღარ იწვევდნენ და ისიც რაიმე სხვა საქმეს კიდებდა ხელს.

ამრიგად, ყოველ წელიწადს ნიჭიერი შემოქმედი ემატებოდა ქართულ სცენას და ყოველ წელიწადსვე ორჯერ მეტი სცენისათვის გამოუღებარი სცილდებოდა.

დღეს კი ეს წარმოუდგენელია!

თეატრში ნაკლებად შემოდის ახალი ძალა და თუ ერთი შემოვიდა, აღარავინ გადის.

სიკვდილი კი, სამწუხაროდ, მხოლოდ კარგებსა და სცენისათვის საჭირო მსახიობებს გეტყუებს.

1 ჭებქტავლ „კოლმეურნის ქორწინების“ პერსონაჟი.

2 სპეტიკალ „ლიანდაგი გუგუხებს“ პერსონაჟი. პიესა ი. მიკიტენკოსი, დადგმა კ. მარჯანიშვილის, რეჟ. ვ. აბაშიძე, მხატვ. ე. ახვლედიანი, 1929 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.

პუბლიკაცია მოამზადა

ლელი კაპანაძე



სამ წერილში ვცადე სამაიას საფეხურზე საგალობლების ნაშთ-ნამსხვრევების უძველესი ფენა მითოლოგიური სისტემის, რიტუალური ქმედობის და ზღაპრული ეპოსის დონეზე განმეხილა. ¹ რასაკვირველია, კულტურულ-ისტორიულ გარემოცვასთან შეკერებით, ისტორიულ-შედარებითი წილმსვლელობით, — ერთში, ნაწილში მრავლის და მთელის ძიებით, მრავალსა და მთელში ერთისა და ნაწილის ამოცნობის მისწრაფებით. კვლევა ვარაუდზე ვარაუდის აბმით მიხედვითა, თუ არა შესაძლებელის დაშვება, გუმანიტ მიკვლევა, მიახლოებითი წარმოსახვა — ცუდ დღეში აღმოენდებოდი, ქართული სახილველის ნახევარ საუკუნოვანი ძიების გამოცდილება მშველოდა, გზას მინათებდა ფუძესახილველის წვდომის წადილი.

ამა ძიებით. სამაია აღიმართა ვითარცა ღმერთთა, პირარწივსახე კულტურული გმირი. ძველი მითოსის კვალობაზე, ვცადე აღმედგინა ღმერთგმირის სამაიას თავგადასახადი, — ქალღვთაებათა სამეულთან „ლი-სიმ-დალ-ალე“-სთან სამიჯნურო ურთიერთობაში, როგორ შეიქმნა იგი ჯერ, განწილვით კვდომადი, და შემდეგ, მკვდრეთით აღდგომილი. ვცადე დამენახა, თუ როგორი ფერიცვლება განიცადა „სამაიამ“ დიონისურ ტრიეტერიკასთან და ქრისტიანული ტრინიტეტის მოძღვრებასთან შეხედრამი: „სამაია“ მესახება ფუძესახილველის მითურ შემოქმედებად.

ამჯერად, „სამაიას“ სამწყობრო აღნაგობის რეკონსტრუქციას შევეუდგები, რამაც თავისი სიტყვა უნდა შეაწიოს ამ საოცარი მითური ქმნილების გარკვევას, მისი კუთვნილი ადგილის მიჩენას მითოლოგიურ-რიტუალურ სისტემასა და ქართველურ ფუძესახილველში.

ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანის აღწერილობით (1861), დამოწმებულია საგალობლის საწყისი ტაბოთ „სამაიას“ „სამთა-განა“-ობა. („სამაია სამთაგანა, რა ტურფა რამა ხარო“) ² ესევე დადასტურებულია ალექსანდრე გარსევანიშვილის ³ მიერ ჩაწერილი სავალობლის ნამსხვრევებით, (XIX ს. მიწურულა), რაც პირველად ვახტანგ კოტეტიშვილმა გამოაქვეყნა (1934); ⁴ მან ხომ სა-

პირარწივსახე სამაია

დომიტრი ჯანელიძე

ფუძველი დაუდვა „სამაიას“ შედარებით-ისტორიულ კვლევას და ამ საფერხულო ქმნილების სამწყობრო აღნაგობის ნათესაყოფად საყურადღებო ცნობა მოიპოვა: ფშავში „სამაიას“ ფერხულის დაბმა ხატობაში (ქორწილშიაც) იცოდნენ, სამ კუთხად დადგებოდნენ, ერთი ამბობდა ტექსტს და ჰანგს, ორი კი ბანს ეუბნებოდა. ამასთანავე, ვახტანგ კოტეტიშვილისათვის უკვე ნაცნობი იყო „სამაიას“ საგალობლის ისეთი ტექსტი, სადაც პირველსავე ტაეში „სამთა-განა“-ობის მუწყებლობა გავრცობილია, ამის საპირისპიროს აკრძალულობით: „სამაია სამთა-განა არ იქნება ორგანა“.⁵ შალვა ასლანიშვილის ჩანაწერით: „არ იქნება ორთაგანა“.⁶ გასარკვევია, თუ რას უნდა ნიშნავდეს სამაიას „სამთაგანა“-ობა, დაპირისპირებით „ორთაგანა“-ობასთან. ისევე და ისევე წამოჭრილია „გან“ ბოლოსართის საკითხი. ამის ახსნა უთუოდ დაეხმარებოდა სამაიას ეტიმოლოგიის გარკვევას, ისტორიულ-კულტურული მხრით მის სინქრონულ და დიაქრონულ ჭრილებში დანახვას და გაგებას. ამნაირად, არა მარტო სიტყვა „სამაია“, არამედ მისი დახასიათებიდან „გან“ დაკავშირებულია რიცხვით სახელთან „სამაი“. ქართულ აზარში მისამე ასოა „გ“ და მისი სახელია „გან“. ჰველ ქართულ საოველაჟე „გ“ აღნიშნავს სახს.

იტყვი „გ.“ განვიხილოთ ჰადერხულო ჰელოცნებასთან მემარტებით. ქართული რისი მემარტებით ლექსიკონში „განი“-ს სხვადასხვა განმარტებათა შორის ეკითხულობთ: „განი — შეძახილი ცეკვის დროს იმის ნიშნად, რომ წრე გაშალოს“.⁷ ცეკვისათვის წრის გაშლის ტრადიციას

უხედებით „ოდისეა“-ში, სადაც აღწერილია კოლხთა მონათესავე ტომის ფიაკების ცეკვის ხელოვნება. ჰომეროსის ჰომის IX სიმღერაში ნათქვამია: „როკვისთვის ადგილი გაათანასწორეს, სარბიელი გააფართოვეს“ (ე. ჟუკოვსკის რუსული თარგმანით: «Место для пляски уладили, поприще сделали шире»);⁸ პირდაპირ საოცარია მაგრამ ქართული ქორეოგრაფიის ტრადიციის როკვისათვის სამზადისისათვის სთავის პოულობს „ოდისეა“-ში, თითქოს ძე. წ. XII—VII საუკუნეებიდან მოგვესმის შეძახილი „განი! განი!“ ცეკვის სარბიელის გასაშლელად.

უთუოდ მნიშვნელოვანია, რომ არსებობს ცეკვა „განდავან“. პროფ. ლილი გვარამაძის განმარტებით: ქალ-ვაჟთა ქართული ცეკვა,

სოფ. დაუნარში (სამტრედიის რაიონი) აღმოჩენილ ჰურკულზე გამოხატული არწივკაცი (მ. ლორთქიფანიძე, იშვიათი მონაპოვარია, ვახ. „კომუნისტი“, 1966 წ., № 17).



შეიძლება ჯგუფურადაც შესრულდეს, მისი ძირითადი ელემენტია ორი დაკვრით, გვერდულად (განით) გადაადგილება.⁹ „გან“ — ნიშნავს გვერდს (მ. მარცხენა). „განი“ ერთ შემთხვევაში აღნიშნავს წრის გასაშლელ მოძრაობას, მეორე შემთხვევაში გვიჩვენებს გვერდულად მოძრაობის მიმართულებას. ეს საფერხლო სახეობა სხედლებულია რიცხვითი სახელით და მისი წყობაც რეგლამენტირებულია „სამის“ ფარგლებში: „სამაია სამთავანა, არ იქნება ორთავანა“, არა მარტო მწკრივებად ჩაბმული „სამაია“, არამედ მისი წრიული სახეობაც რიცხვით სამით განისაზღვრებოდა. მოვივიწყოთ აკაკი შანიძის „ხალხური პოეზია“-დან ხევესტრული ლექსის ტაბები: „სამაია ჩავამბიეს... სამირგვალად მაგავლიეს“.¹⁰

საბას ლექსიკონის ავტორაფულ ლუსხაში იკითხება: „ცალყუა — სამაია“,¹¹ ესე იგი, ძველი ქართული „სამაიას“ ეწოდებოდა „ცალყუა“.

მეორე წერილში, ვივარაუდებ, რომ „სამაიას“ ძველი სახელწოდება უნდა ყოფილიყო „ყუნცული“, ამ სიტყვის ივანე ჯავახიშვილისეულ ეტიმოლოგიაზე დამყარებით (ყუნ. — ორი, ცული (ცალი) — ერთი), მთელი სიტყვა „ყუნცული“, — სამის აღმნიშვნელი, უნდა ყოფილიყო „სამაიას“ უძველესი სახელწოდება.¹² ანუ თანსაზრებას განმარტებებს საბას ავტორაფული ნუსხის მონაცემი „ცალყუა“ — სამაიად განმარტებული. „ყუნცულ“-თან შედარებით „ცალყუა“-ში ნაწილაკები გადაადგილებულია: ჯერ „ერთის“ აღმნიშვნელი „ცალ“ და შემდეგ „ორის“ აღმნიშვნელი „ყუნ“, თანხმომავანის „ს“ დაკარგვით და „ა“ ხმოვანის მიმატებით.

„სამაიას“ ეს ორი ძველთაძველი სახელწოდება ადატურებს ამ საფერხლო სახეობის სამწყობრო აღნაგობის „სამთავანა“-ობას, „სამირგვალად“ წყობას. სწორედ ასეთი წყობა უნდა იყოს დადასტურებული თემურაზ მეორის (1700—1762) აღწერილობაში: „ვიცქ კარგია მომღერლები ღამით, სამით, ფერხისითა ათენებენ თვით მიქმელები. ცალგნით არის კაცის ხმანი, ცალგნით იყოს ქალებისა (ორი განი, ორი მწკრივი), ძეობაში უკუყრა და ყოფა არის მენესტისა (ერთი) სამაიაში ქალებსა ილიაში უძკრებისა, შაირს ეტყვის სამიჯნუროს, უკრავს ანლოს უდგემისა“. საბაც, ერთ-ერთ

თავის ქადაგებაში, ასეთსავე წყობას უნდა გულისხმობდეს, როდესაც ამბობს: „შენეწერად შობილის ყრმათაივის...“¹³ ცა მრგვალთა მწყობელი და სხვანი როკვენ ეითარცა მეფერხისენი“.¹³ ა. ჯამბაკურ-ორბელიანის აღწერილობაში პირდაპირ არის დასახელებული „სამაიას“ მწკრივებად წყობა: „ხელი-ხელ გამბულეები მწკრივად“.¹⁴

„გან“ ნაწილაკს, „სამაიას“ პოეტურ წარმოსახვაში მიმართავს დავით გურამიშვილი: „დავით ისამა, მან განისამა... როკვა სამეზით“.¹⁵ „სამთავანა“-სთან შედარებით, დავით გურამიშვილთან ნაწილაკს „გან“ იცვლით თავის ადგილს და მნიშვნელობას, ბოლოსართი იქცევა „თავსართად“. გურამიშვილთან „სამაია“ ვახვეულია ქრისტიანული ტრიანტიკტის მოძღვრების საბურველში, მკვრამ მიიწე ხაზგამით არის წარმოჩენილი „სამაიას“ წარმომავლობა რიცხვითი სახელიდან „სამა“. გურამიშვილმა, მისივე სიტყვით რომ ეთქვათ, კარგად იცოდა სამაიას „რა აქვნდა მას განი, ზომით შინავანი“.¹⁶ სამაიას უკიდევანოდ გაგება, დროსა და სივრცის გარეშე, დიხაც არ იაზრება. აკი პოეტს არჩალს უთქვამს. „უდროოდ და უადგილოდ ნურც იმღერი ნურც ისამებ“.¹⁷ არჩილთან და გურამიშვილთან „სამაია“ („სამა“ წარმოდგენილია არა მარტო სახელი არსებობის სახით, არამედ ზმნის სახითაც („ისამებ“, „ისამა“) და მომღვობის სახითაც („მოსამე“). სკბას განმარტებით „ფერხული მრგვალთა წყობა“, ხოლო ფერხისა — მრგვალთა მოზმით როკვა“.¹⁸ ამ განმარტებათა შუქზე, „სამაია“ სრულდებოდა „სამირგვალადი ფერხულითაც და „სამთავანა“ ფერხისითაც. „ორთავანობით“ „სამაიას“ ჩაბმის აკრძალვა გულისხმობს ისეთი ფერხულის არსებობას, რის სახელწოდებაც ასეთი წყობის გამოხატველი იქნებოდა. ცნობილი ეთნოგრაფი ბესარიონ ნიყარაძე წერდა, რომ სვანეთში, ლილ ხორზე (სანახში მოედანზე) ბჭობის შემდეგ „შეიქნებოდა ნიშანში თოფის სროლა, ცეკვა-სიმღერა და **ორფერხული**, რომელშიაც ქალებს დიდი ადგილი ეჭირათ“. სვანურ საფერხლო რეპერტუარში „ორფერხული“ მოხსენებული აქვს ლაზარე დაღუანსაც.¹⁹

ამ ორმოცი წლის წინათ დაწერილ წიგნში დაუჯერებლად მეჩვენებოდა ვახტანგ ბატონიშვილის მიერ აღწერა, როგორც „სამთა გვამთავან ხელციდებით „სამაიას“-ჩაბმა“.²⁰ სამა-

იას მასალების ჩაღრმავებით შესწავლამ და-
მარწმუნა, რომ ვახტანგ ბატონიშვილის აღ-
წერილობის შეფასებაში ვცდებოდი. ვახტანგ
ბატონიშვილი აღწერს ორგანად ჩაბმულ მიმ-
ღერალ ვაჟთა და ქალთა მწკრივებს შორის
სამი მოსამის როკვას, — რაც რთული სა-
ფერხლო წყობაა, და აშკარად მეტყველებს
„სამაიას“ („სამიას“) რიცხვითი სახელიდან
„სამი“ წარმომავლობაზე. მივუბრუნდეთ ისევ
„სამაიას“ რეგლამენტაციას: „სამაია სამთა-
განა, არ იქნება ორთავანა“, რაც ნათლად
წარმოგვიდგენს „სამაიას“ სამწყობრო განვი-
თარების პროცესს სამიას „ორთავანა“, ორ-
ღერხული წყობა, დროთა მანძილზე განვითარ-
ებით, შეცვლილია სამთავანა წყობით.

სამაიას „სამთავანობა“ უძველესი ფუძე-
სახილველისეული სტრუქტურაა. ელემენტი
„გან“ ქართველურსა და ბასკურ ენებში თა-
ნადამთხვევას ამჟღავნებს, რაც ენათმეცნიე-
რთა რენე ლაფონის, რ. რიკის, ზაბიერ კინ-
ტანას, შოთა ძიძიგურის, იური ზიკარის, მ.
მაჟუვარიანის ინტერესს იწვევს ამ ენების ნა-
თესაობის თვალსაზრისით. ნ. მარი აღნიშ-
ნავდა, რომ „ისტორიულ დროზე წინდასწრე-
ბულ ხანაში“ ადამიანის ასობის აღმნიშვნე-
ლი სიტყვებით გამოიხატებოდა სიტყვების
ერთმანეთთან აწყობა შეკავშირება, „გან“
ნიშნავს „გვერდს“. ²¹

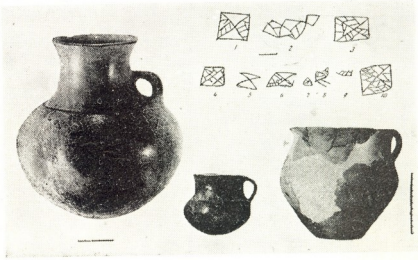
ყოველივე ამ თქმული გვაფრთხილებს, რომ
„სამაიას“ რიცხვით სახელთან დაკავშირება
ხალხურ ეტიმოლოგიად არ მიგვეჩნია. ამ
ფერხულის სახელწოდებებსა და მის სასიმ-
ღერო ტექსტის ნაშთ-ნამსხვრევებში რიცხ-
ვი „სამი“ მოხსენებულია მრავალჯერ: „ყუნ-
ცული“ (ორი და ერთი-სამი) „ცალ-ყუა“
(ერთი და ორი-სამი), „სამაია“, „სამი“, „სა-
მაა“, „სამაია“, „სამთავანა“, „ლისიმ-დალ-

ალე“ (სამი ქალღვთაება ქართველური პან-
თეონიდან), „სამაის სამ მაიას“, „ვენს სამ
დასა მაისა“, „სამი სასიბო მოვიდეს“, „სამი
ქალთა შუა ვიჯოლი“ (სამი), „მოვკვდები ჯაი-
რი ჩამყვება სამი ლამაზი ქალისა“; ²² ამდენ-
ჯერ „სამი“ დამკვრებლად მეტყველებს „სა-
მა“-ს, „სამაიას“ კავშირს რიცხვით სახელ-
თან „სამი“.

პირველსავე წერილში, აღვნიშნე, რომ
რიცხვის იდუმალი სასწაულმოქმედი ძალის
ძველთა-ძველი ტრადიცია, მისი არქეტებები
გაქვავებულია ტოპონიმებსა, ადამიანის საყუ-
თარ სახელებსა და გვარებში. მაგალითებიც
მრავლად მოვიყვანე ცხოვრებისეული რვა-
ლებით და მხატვრულ-შემოქმედებით ტერ-
მინებით. ²³

ამჯერად, უძველეს ქართველურ ეპოსს
„ამირანიანს“ მივმართავ. იგი რიცხვითი სიმ-
ბოლოებით არის აესებული. ეს გასაგებიც
არის, რიცხვები ხომ, მითოლოგიური სის-
ტემის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული
ნიშნებია. „ამირანიანს“-ში რიცხვითი კოდის
დომინანტური სიმბოლოა „სამი“. ამ ზეშთა-
რიცხვის სასწაულმოქმედი ძალით არის
განათებული ამირან კაცღვთაების დევნირობ-
ა, მისი ზებუნებრივი ქმედობის საკრალური
მნიშვნელობა. მოვიხილოთ რამდენიმე ტაევი
ამ უძველესი ეპოსიდან: „სამნი ძმანი წმო-
ვედით ბადრი, უსუჟ და ამირანს“. ²⁴ ამირანი
მარტოხელა არ არის, ის თავის ძმებით სამო-
ბით არის წარმოდგენილი. ამირანი „მესამედ“
მოხსენიება, აკი ბრძოლის წინ ამირანი დაი-
ქადეს: „მოჯუნ და მეც აქ დავხვდები ამ
ჩემი გორდა ხმალითა, უსუჟითა და ბადრი-
თა, მესამედ ამირანითა“. ²⁵ მესამედ მოხსენ-
იება, თურმე, საპატიოა, ე. ი. ბრძოლაში
ჯერ უსუჟი და ბადრი შევლეს, გადამწყვეტ-

ამირანის გორის (მესხეთი) არქეო-
ლოგიური გათხრებით აღმოჩენილ
ქუჩქელზე ხატოვანი დამწერლობის
ნიშნები (ტ. ჩუბინიშვილი, ამირანის
გორა, თბ., 1965, გვ. 89, ტაბ. V).



ომისთვის კი, „მესამედ“ ამირანი გამოიღებს მძლეთა-მძლეველ ხელს. ამირანის იარაღია, გარდა ვორდა ხმალისა, რკინის სამითია²⁶ **Triava, Treidans, ტრეზუც** — ლეთაება პასეიდლოსის ნიშან-იარაღი) მითოლოგიურ პანსებათა ამოჩემებულად დამახასიათებელი ნიშანი. სამი გვირის სელაგეზიც „სამობით“ აღინიშნება „ცხრა (სამჯერ სამი) მთა გაღირბინეს, მეთე — ასურისი.²⁷ სამმა გვირმა კოშკი ნახა: — „ნეტა ვისი ავებული? — სამნი ძმანის ხუროსშვილის²⁸ და აი, სამთა გვირთა ჯავრი: ამა კოშკსა „სამი დღე-ღამე უარეს ვერა იპოვნეს კარი მისი.“²⁹ ამირანმა, ბოლოს წიხლთ „შელწუა კოშკის კარი, იქ მკვდარი ნახეს: „მე მეგონა სამი წლისა, თურმე არის სამი დღისა.“³⁰ მკვდარს „თითებ შუა წიგნი უძეეს, ანდერძია“³¹ — თხოვნა, ბაყბაყ დევის ჯავრი ამოჰყარონ. დევეებს შეებრძოლებიან და აქაც „სამია“, დევეები კი გადიდებული „სამობით“ არიან მოძალე-ბულნი: „სამნი ჩვენ სამას დევები, ჩაბალხეთს შევიყარენით.“³² დევეებს მუსრი ვაავლეს; ამირანმა არაფერი დატოვა მათ არემარეზე, გარდა სამი ბლუ კაცისა, სამი ბრუცინი დევისა და სამი მუხისა.³³ ამის შემდეგ გვირები ყამარის მოსატაცებლად გაემართებია. ამირანი ძმებს მოუწოდებს: „სამნივ ერთად დავიხოცნეთ, არენა თქვას საყვედური“. ძმების პასუხიც რიცხვითია: „ორთლნი ძმანი ვიხოცოთ შენი ცოლისა თავზედა.“³⁴ — აქაც იგივეა რაც „სამაიაში“, სამისა და ორის დაპირისპირება. ყამარის დახსიათებაც „სამობის“ გარეშე არ იქნება: „კებათა საყამართთა სამოცი უნდა საპნის კვერი, სამოცი „კოკა წყლიანი“.³⁵

ამირანიანში, გარდა „სამისა“ რაც რიცხვია, ისინიც „სამობით“ არიან აღმატებულნი: „მეთორმეტე“³⁶ — ეს ხომ 3X4-ია, „შვილი“³⁷ — ეს ხომ 3+4; „ცხრა“³⁸ ხომ პირწმინდად 3X3-ია.

„აბესალომ და ეთერის“ ხალხურ საფერხლო დრამას თუ მივმართავთ, აქ კიდევ უფრო მეტად საცნაურდება წმიდათაწმიდა რიცხვის „სამის“ მასიმბოლოებელი ძალა და ფართოდ და ღრმად წვდომის უნარი. აბესალომი ასე ამშვიდებს თავის რჩეულს: „თუმცა ორი ვართ, მე და შენ, ღმერთი თავს დავავადგებთ“,³⁹ ე. ი. ბედნიერება მკვიდრდება „ორით“ და „ერთით“ (მოვიგონოთ „სამაიას“ უძველესი სახელწოდება „ყუნტყუნი“ — ორი და ერთი, ან „ცალყუა“ —

ერთი და ორი), ოღონდ ეს ერთი უნდა იყოს ღმერთი და არა ადამიანი. — მონოგამიისათვის დამამშვიდებელი გაგებაა, რითაც მთავრდება ისარგებლა ქრისტიანულმა რელიგიამ (მარიაში, იოსებში და სულიწმიდაში).

სრულიადაც არ უნდა ყოფილიყო ვასაოცარი და შესაცხადებელი „სამაიას“ წმიდათაწმიდა რიცხვთან „სამ“-თან დაკავშირება.⁴⁰ „სამი (ინდოევროპული „tri“ დამაჯერებლად ხშიანობს ღმერთების, ნახევარღვთებების, ურჩხულთა მომსპობ ღმერთკაცების სახელწოდებაში; საკმარისი იქნება დავასახელოთ ძველინდური ტრიტა, ტრიმურტი (სამპიროვანი ღვთაება ბრახმას, ვიშნუს და შივის სახით), ინდოევროპული ტრიტონი, ტრიპტოლემოსი, ტრიგლავი, ტრისტანი და სხვა. ძველბერძნული პანთეონის ტრიპტომელის მიტომაც არის წმიდათაწმიდა რიცხვით „tri“ სახელდებული, რომ მან ადამიანებს ზეცილად მოუტანა ხორბლის თესლი და ასწავლა მათ ხენა-თესვა.⁴¹

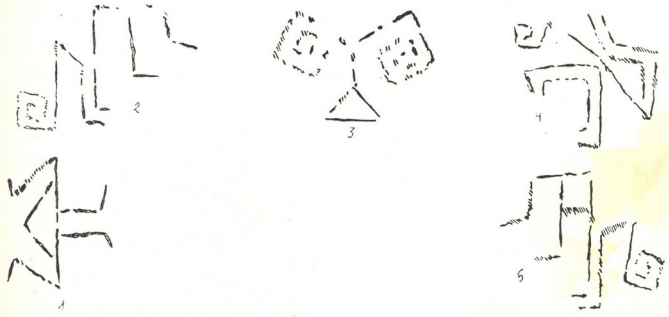
სამაიას, რაკი ის წმიდათაწმიდა რიცხვის სახელს ატარებს, რაღაც დიდი და მნიშვნელოვანი უნდა მოეტყუა ზეციდან ადამიანთა საკეთილდღეოდ. ის, რაც ამირან-პრომეთეს, გარდა ზეცილად მოტაცებული ცეცხლისა, კიდევ სხვა რამ მიეწერება. იგი ღმერთკაცის სამაიას ბიოგრაფიიდან უნდა იყოს აღებული. ესკილე კავკასიონის კლდზე მიჯაჭვულ პრომეთეს ათქმევენებს: „აღმოუჩინე მე მათ რიცხვი — სიბრძნეთა შორის გამორჩეული და პირველმა მივეც წიგნი ხსოვნად ყოველისა დედად ყოველთა ხელოვნებათა.“⁴² ვის უნდა მოეტანა, აღმოეჩინა ადამიანთათვის ეს „რიცხვი“, თუ არა იმ კულტურულ გვირს, ღმერთკაცს, რომელიც შორეულ დროთაგან მოყოლებული სახელდებულია წმიდათაწმიდა რიცხვით „სამი“?

თანაც თავიდან არ გვშორდება კითხვა: ეს რა ასეთი „რიცხვია“, რომ იგი გამორჩეულ სიბრძნედ, და „ყოველთა ხელოვნებათა“ დედად არის აღიარებული? — ეს უნდა იყოს რიტმი — პოეზიასა, მუსიკასა და ქორეოგრაფიისა, თანაზომიერი ერთეულების კანონზომიერი გამოვრება. და კიდევ უფრო მეტი დაზუსტებით: რაკი ეს „რიცხვი“ უკავშირდება „სამის“ სახელით წარმოდგენილ კულტურულ გვირს, იგი უნდა იყოს დაქტილური ტერფი—სამმარცვლიანი ტერფი, რომლის წინა მარცვალი მახვილიანია, ხოლო მისი მომდევნო ორი უმახვილოა. დადგენილია, რომ

დაქტილი ქართული ლექსათყობის ერთ-ერთი ძირითადი თანაზომიერებაა (აკაკი გაწერელია).⁴³ ჩვენი პირარწივისაზე გმირის ძველი და ახალი სახელი დაქტილურია: „ყუნ-ცული“, „ცალყუა“, „სამია“. აქვე უნდა გავიხსენოთ პროფ. პანტელე-მონ ბერაძის კვლევა-ძიება, მისი დასკვნით უძველესი ქართული მუსიკის, ქორეოგრაფიის და პოეზიის რიტმი დაქტილურია, ამასთანავე ძველი ქართული ლექსი ექვსტერფიანია, ისევე, როგორც ძველ ბერძნულ ლექსთყობაში ექვსტერფიანი ტაეპი — დაქტილური ჰეგზამეტრი. ყოველივე ეს საფუძველს აძლევდა მკვლევარს დაედგინა, რომ დაქტილური ჰეგზამეტრი, თავის ჩაყარაუდებელი უძველესი ფორმით, ემთხვევა ძველთაგან ქართულ პოეზიაში ხმარებულ სალექსო საზომს, რაც კარგად არის შემონახული დაბალ შაირში.⁴⁴ თუ ვავითვალისწინებთ ვითარებას, რის მიხედვითაც დაქტილური ჰეგზამეტრი არ არის ორგანული და ბუნებრივი ძველბერძნული ლექსთყობისათვის და ივარაუდება მისი სესხება რომელიღაც სხვა პოეტური ტრადიციადან,⁴⁵ ქართული რიტმის კვლევა, შედარებით-ისტორიული მეთოდის გამოყენებით, პერსპექტიული ჩანს. ასეთი მიმართებით კვლევა გრძელდება. მეტად საგულისხმოა სინტერესო ცდა დაქტილურ ჰეგზამეტრის ეგეოსური პროტოტიპის რეკონსტრუქციისა და მასთან მიმართებით ქართული დაბალი

შაირის შესწავლისა, რასაც სათავე დაუდგა პროფ. რისმაგ გორღეზიანმა.⁴⁶ ჩვენი წარუდით, პირარწივისაზე ზეციურულმა გმირმა, ღმერთკაცმა სამაიმ ზეცილან მოიტაცა და აღამიანებს გადასცა „რიცხვი“ (რიტმი) და „წიგნი“ (დამწერლობა). ასეთი მითური მოტივი ამირანიანზე უფრო ადრინდელი მითოლოგიურ წიაღისეულად იგულისხმება. ამირანი რომ მითურ კოშკში შევიდა, იქ ნახა მკვლარი, რომელსაც „თითებს შუა წიგნი უძევს — ანდერძია სიკვდილისა, ამირანმა წაიკითხა ცრემლი მისდის საზარლისა“.⁴⁷ ამისდა მიხედვით ამირანის დროის დამწერლობა უკვე დიდი ხნის შენაძენად ჩანს, წერა-კითხვაც ისეა გავრცელებული და ისეთ დონეზეა, რომ ძლიერ სულიერ მღელვარებას და განცდას უკავშირდება. ასეთი ვარაუდი დასაყრდენს პოულობს არქეოლოგიურ გათხრებით მოპოვებულ ძეგლებში. არქეოლოგ ტარიელ ჩუბინიშვილის მიერ გათხრილ ამირანის გორაზე, ერთ-ერთ ჭურჭელზე ხატოვანი დამწერლობა აღმოჩნდა, რაც ბრინჯაოს ხანის დასაწყისით IV და III ათასწლეულის მიჯნით თარიღდება.⁴⁸ აკად. შ. ამირანაშვილის გამოკვლევით ეს დამწერლობა პიქტოგრაფიულია. ნიშანი გამოხატავს ცნებას და არა სიტყვას. გველის და ფრინველის გამოსახულება სქემატურია და განზოგადებული. ჭურჭელზე სიმბოლური ნიშნებით გამოხატულია იმდროინდელი მისახლეობის

სოფ. ოზანში (წალკის რაიონი) არქეოლოგიური გათხრებით აღმოჩენილი თასის ხატოვანი დამწერლობა (ბ. კუფტინი, არქეოლოგიური გათხრები 1947 წელს წალკის რაიონში (რუსულ ენაზე), თბ., 1948, გვ. 20, ტაბ. XXXVI.



წარმოდგენა, როგორც მთავარ ღვთაებათა, ასევე სიცოცხლისა და წარმოშობის შესახებ.⁴⁹ „სამაიას“ მიხედვით, ამ დამწერლობის განხილვისას, ყურადღებას იქცევს ოთხკუთხედებში ჩაწერილი სამთავანები, სამკუთხედები, რაც ეხმარება სამკუთხედ დაბმულ სამაიას წყობას და მის სქემატურ აღმნიშვნელადაც შეიძლება იქნეს გაგებული. ორ ნიშანზე, სამკუთხედთა წვერები ერთმანეთისკენ მიმართებით, შეხებით არიან გამოსახულნი, რაც შეიძლება აღვიქვათ მითოლოგიურ-რიტუალური ფერხულის მოძრაობის დამწერლობით ასახვად, ორფერხულის, სამკუთხედ დაბმული ფერხისების ასახველ პიქტოგრამად. ასეთი გაგების დაშვებისას, გზა ესხნება ამ მხატვრული დამწერლობის ქართულურ ფუძესახილველთან დაკავშირებით შესწავლას.

სოფელ ოზანში (თრიალეთი), აკად. ბორის კუფტინის არქეოლოგიური გათხრებით, ენეოლითის ხანის ბრინჯაოს ფილა აღმოჩნდა სიმბოლური ნიშნებით. ბ. კუფტინი ამ ნიშნებში პროტო-ელამურ დამწერლობის ცდასთან მსგავსებას ხედავდა.⁵⁰ არქეოლოგი გერმანე გობეჯიშვილი ამ ნიშნებს ქართულთა უძველესი ტომის ტაბალების (ტიბარენების, იბერების) ხატოვან დამწერლობად მიიჩნევდა.⁵¹ ქვის ხანიდან, ბრინჯაოს ხანაზე გარდამავალი დროის ამ მხატვრული დამწერლობით იმდროინდელი რიტუალური ქმედობა გამოსახული, სქემატურად, „ნაწილის“ მიხედვით მთელი წარმოიდგინება, მკლავი კვერთხით, ქურუმის აღმნიშვნელი უნდა იყოს, გახსნილი ოთხკუთხედი სამსხვერპლოს უნდა წარმოგვიდგენდეს (ნიშ. 4). ორი მოპირდაპირე (ერთი მეორეს სარკისებურად მსგავსი) ფერხისს მწყობრია ჩაბმული. თითოეულ მწკრივს მოაქვს კიდობანი სარიტუალო წმიდათაწმიდა რელიკვიებით. (ნიშ. 2, 5), ამ ხატოვანი დამწერლობის რიტუალურ შინაარსს დამაჯერებლობას უქმნის გორაკზე აღმართული სიცოცხლის ხის პიქტოგრამაც (ნიშ. 3). შთაბეჭდავი სახიერებით წარმოგვიდგება ხელებაპურობილი მროკვალი, რომელიც შეიძლება, ორთავიანი პირარწივსახე ღმერთ-კაცის სიმბოლურ ნიშნადაც იქნეს გაგებული (ნიშ. 1). ფიგურა ბუქნით, ყუნცულა ცეკვას გამოხატავს და ამდენად ის „ყუნცულას“ — სამაიას პიქტოგრამად შეიძლება რომ მივიჩნიოთ. მთლიანად ეს ხატოვანი დამწერლობა, რომ „ყუნცულის“ — „ცალ-

ყუას“ „სამაიას“ შესახებ მოთხრობად გვიყვიათ — ასეთ დაშვებას, ვარაუდს არ შეიძლება არ უნდა უშლიდეს ხელს.

ამ დამწერლობის შინაარსის განსაზღვრად მოსახმობია თრიალეთის ყორღანულ სამარხების არქეოლოგიური გათხრით აღმოჩენილი ვერცხლის სასამისზე გამოხატული საფერხულო მისტერია, რველად ჩაბმული ნიღბოსანთა ფერხულით, წრეს შიგნით ქურუმის, შესაწირავი ცხოველებით და სიცოცხლის ხით (თარიღდება ძვ. წ. მეორე ათასწლეულის შუა ხანით).⁵²

ანტიკური ხანის დიპლომატიკურ კრილში, კულტურული გმირის, ღმერთკაცის სამაიას თემა დასაყრდენს პოულობს ძველ ბერძნულ და რომაულ დამწერლობით ძეგლებში. აპოლონიოს როდოსელის (ძვ. წ. III ს.) „არკონავტიკა“-ში უძველესი ქართული დამწერლობის ი-ეთი ცნობაა მოყვანილი, რაც მკვლევართა შეუხედეზელ ინტერესს იწვევს: „კოლხებს შემონახული აქვთ თავიანთ მამებისაგან ნაწერი კვირბები, რომელზედაც, ირგვლივ მოგზაურობისათვის, ნაჩვენებია ზღვისა და ხმელეთის ყველა გზა და საზღვარი“.⁵³

უძველესი ქართველური დამწერლობის შესახებ ხარაქს პერგამონელს (ახ. წ. II—III ს.) მწერალს ნათქვამი აქვს: „ოქროს საწმისი არის ეტრატზე აღნუსხული ხერხი ოქროს დამწერლობისა, რის გამო, ღირსარწმუნოა „არგოს“ ლაშქრობა მოეწყოს“.⁵⁴ პროფ. აკაკი ურუშაძე ამ ცნობების ძველბერძნულ და რომაულ წყაროებთან შეჯერებით და განალოზებით დაასკვნის, რომ კვირბები, ქვის ან ხის ან სპილენძის ფირფიტები კოლხთა წინაპრების მიერ შექმნილი დამწერლობით ძეგლებია, უკავშირდებიან ღვთაება კვიბელს — რეას, ფასიანესს — კოლხურ ღვთაებას, რომლის ქანდაკება, ფიდიასის ხელთუქმნელ ძეგლთან შედარებულ, აღმარული იყო ფაზისის შესავალში. კვიბელს ქურუმები იყენებდნენ კორიბანტები (გაიგვივებულნი არიან კაბირებთან, კურიტებთან, დაქტილებთან). განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ისტორიკოსის და გეოგრაფის სტრაბონის (ძვ. წ. 64 — ახ. წ. 23) ცნობა, რომ კორიბანტები კოლხთაგანნი იყენებენ. კლიმენტი ალექსანდრიელის (ახ. წ. II—III ს.) ცნობით, იდელმა დაქტილებმა (ე. ი. კორიბანტებმა) აღმოაჩინეს მუსიკის რიტმი და მაგიური ძალის ეფესური დამ-



წერლობა⁵⁵. ყოველივე ეს მხარს უბამს და დამაჯერებლობას მატებს ჩვენს ვარაუდს, რომ კულტურულმა გვირგვინმა, პირარწივსახე ღმერთაკაცმა სამაიამ ამ ქვეყნად ადამიანებს მოუტანა „რიცხვი“ (რიტმი) და „წიგნი“ (დამწერლობა).

ამ ორობი წლის წინათ ცნობაში მოვიყვანე და გამოვაქვეყნე ბიბლიური და ძველი ბერძენი ავტორების ქსენოფონტეს, ეფორეს მოწმობანი უძველესი ქართველური ტომების მუსიკალური კულტურის და ქორეოგრაფიის შესახებ. ძვ. წ. მეთხუთსე საუკუნეში ტიბარენებს — იბერებს და მოსინიკებს (მესხებს) გააჩნდათ განვითარებული სანახაობრივი კულტურა. მათი საცეკვაო და სასიმღერო წყობა ბერძნულ ქორეების დონეზე იდგა. „ოდესას“ XII სიმღერის დასაწყისში ნათქვამია, რომ „აიათა“-ში (კოლხეთში) ფერხულის კულტურა არსებობდა. ტიბარენები და მოსინიკები ამყობდნენ თავის ხელოვნებით და აწყობდნენ ხელოვნებაში შეიძლებულს, რათა სხვებისთვის ეჩვენებიათ თავიანთი ხელოვნების მიღწევანი.⁵⁶ მსგავსი მისწრაფება დამოწმებულია ჰომიროსის „ოდისეა“-ში, რასაც ყურადღება მიაქცია პროფ. ლილი გვარამაძემ. კოლხთა მონათესავე ტომის ფიაკების მეფე ალკინოი ოდისეეს უჩვენებს ფიაკელ მოცეკვავეთა ხელოვნებას, იმ მიზნით, რომ, მან შინ დაბრუნებისას, უამბოს ყველას, რომ ფიაკები ყველა სხვაზე უფრო ყწმარტებულნი არიან ცეკვის ხელოვნებაში. (IX სიმღერა).⁵⁷ ყოველივე ეს დამატებით აძლიერებს, დამაჯერებლობას მატებს მითოლოგიურ მოტივის ვარაუდს, რომ ზეციდან რიცხვი (რიტმი) და „წიგნი“ (დამწერლობა) ადამიანთათვის მოიტაცა კულტურულმა გვირგვინმა სამაიად.

ყოველივე ამის შემდეგ დაუჩერებელია, პროფ. შალვა ასლანიშვილის⁵⁸ და პროფ. ვასილ აბაიის⁵⁹ მიერ შემოთავაზებული „სამაიას“ ეტიმოლოგია: რომლის მიხედვითაც, თითქოს სიტყვა „სამაია“ შეთვისებული იყოს მუსულმანური სუფიების ორდენის დერვიშების რიტუალურ-რელიგიური ცეკვის აღმნიშვნელ არაბულ-სპარსულ სიტყვისაგან „სამა“. დერვიშები ახ. წ. XII საუკუნიდან არიან ცნობილი, ხოლო „სამაიას“ კულტურა და ტრადიციები, როგორც აღვნიშნეთ, უძველესი დროის მითოლოგიურ ფენებშია ფესვგადგმული. დერვიშების ცეკვის სახელიდან ქართული

„სამაიას“ სახელის წარმომავლობა მითითებულია, რომ დაუჩერებელია, რომ თვით შალვა ასლანიშვილის მოსაზრებით „სამაია“ ერთ-ერთი ქართული ხალხური საფერხულო სიმღერაა და თვით ფერხულიც ყველა თავის დამახასიათებელი თვისებით და სტილით წმინდა ქართულია.⁶⁰

შენიშვნები

- 1 ჩანელიძე დ. სამაია, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, წერილი I — 1981, 7. VII, № 29; წერილი II — 1982, 16/VII, № 29; წერილი III — 1984, 30. XI; № 49.
- 2 გამაყურ-ორბელიანი ალ., ივერიანელების ვალობა, სიმღერა და ლილინი, ჟურნ. „ციცქარი“, 1961, № 1, გვ. 147-148.
- 3 ჩიქოვანი მიხ., ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბ., 1977; გვ. 76-77.
- 4 კოტეტიშვილი ვ. ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1934, გვ. 41.
- 5 კოტეტიშვილი ვ. დასახ. წ., გვ. 325-326.
- 6 ასლანიშვილი შ. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ, თბილისი, 1956, გვ. 138.
- 7 ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. 2 სვ. 953.
- 8 ჰომეროსი, ოდისეა (რუსულ ენაზე) თარგ. ვ. ეფ-კოვსკის, მ.—ლ., 1931, გვ. 102.
- 9 გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., 1957, გვ. 137-138.
- 10 შანიძე ავ. ქართული ხალხური პოეზია, I ხეცურული, თბ., 1931.
- 11 ორბელიანი ს.-ს. თხზ. ტ. IV, თბ., 1966, გვ. 330
- 12 ჩანელიძე დ. დასახ. წერილი II, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1982, № 29.
- 13 თეიმურაზ II, თხზ., სრული კრებული, თბ., 1939, გვ. 72; ს.—ს. ორბელიანი თხზ., თბ., 1963, ტ. III, გვ. 47.
- 14 გამაყურ-ორბელიანი, ქლ. დასახ. ნაშრ.
- 15 გურამიშვილი დ., დავითიანი თბ., 1931, გვ. 147.
- 16 გურამიშვილი დ. დასახ. ნაშრ., გვ. 285.
- 17 არჩილი, თხზ., ტ. I, თბ., 1936, გვ. 8.
- 18 ორბელიანი ს.—ს. დასახ. ნაშრ., გვ. გვ. 169, 190
- 19 ნივარაძე ბეს., ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, ტ. II, თბ., 1934, გვ. 103; დადუანი ლ. სვანეთი, კრბ. ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთზე, თბილისი, 1973, გვ. 16.
- 20 ჩანელიძე დ. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, გვ. 184-185.
- 21 ლდონი რ., ბასკური ზმნის სისტემა, თბ., 1984, გვ. გვ. 218-222, 235-236; ნ. შარი, ქართული ენის კულტურული შუბლი... ჟურნ. „მნათობი“, 1925, № 5-6, გვ. 299;
- 22 ჩანელიძე დ. სამაია წ. II, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“ 1982, № 29.
- 23 ჩანელიძე დ. სამაია წ. I, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“ 1981, № 29.
- 24 ჩიქოვანი მიხ. მიჯნვეული ამირანი, თბ., 1947, გვ. 327.
- 25 იქვე, გვ. 321.

- 26 იქვე გვ. 369.
27 იქვე გვ. 333.
28 იქვე, გვ. 343.
29 იქვე გვ. 297.
30 იქვე გვ. 354.
31 იქვე, გვ. 397.
32 იქვე, გვ. 313.
33 იქვე, გვ. 375.
34 იქვე, გვ. 398-399
35 იქვე გვ. 339.
36 იქვე, გვ. 282.
37 იქვე გვ. 315.
38 იქვე, გვ. 285.
39 დ. ჭანელიძე ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 133.
40 ასლანიშვილი შ. დასახ. ნაშრ. გვ. 139; აბაევი გვ., სამიას ეტიმოლოგიისათვის იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერების წელიწადული. ტ. VI, თბ., 1974, გვ. 30.
41 გამყრელიძე თ., ივანოვი ვ., ინდოევროპული ენა და ინდოევროპელები 1984, ტ. II, გვ. 851-852.
42 ესქილე. ტრაგედიები თარგ. გ. სარიშვილის თბ., 1976 გვ. 181-182.
43 ვაწერელიძე ავ. ქართული კლასიკური ლექსი, თბ., 1953, გვ. 341.
44 ბერძენი პ. ბერძნული და ქართული ლექსთაწყობის საკითხები თბ., 1969.
45 გორდელეზიანი რ., პომპროსის ეპოსის პრობლემები, თბ., 1978, გვ. 234.
46 გორდელეზიანი რ., დასახ. ნაშრომი.
47 ჩიქოვანი მ. დასახ. ნაშრ., გვ. 397.
48 ჩუბინიშვილი ტ., ამირანის გორა, თბილისი, 1963, გვ. 92-93; ტაბ. V.
49 ამირანაშვილი შ. საქართველოში ნაბოვნი არქაული ხანის დამწერლობის ნიმუშები, ვახ. „კომუნისტი“, 1961, 2, XII № 273.
50 კუფტინი ბ. — არქეოლოგიური გათხრები წალკის რაიონში (რუსულ ენაზე) 1948, გვ. 31-33; სურ. 15, ტაბ. XXXVI.
51 გობეჯიშვილი გ. არქეოლოგიური გათხრები საქართველოში, თბილისი, 1952, გვ. 44-45.
52 კუფტინი ბ., არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში, თბ., 1941, გვ. 89-91.
ჭანელიძე დ., თრიალეთის სახილველი, ქუთნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, № 12.
53 ხარაქს პერგამონელი, ისტორია; ავ. ურუშაძე, ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში, თბილისი, 1964, გვ. 447.
54, 55 ურუშაძე ავ. ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში თბილისი 1964, გვ. 151-168.
56 ჭანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948, გვ. 30-31.
57 პომპროსი, ოდისეა (რუსულ ენაზე), გვ. 102.
58 ასლანიშვილი შ., დასახელ. შრ., გვ. 139-140.
59 აბაევი ვ., დასახელ. შრ., გვ. 30-31.
60 ასლანიშვილი შ. დას. შრ. გვ. 142-143.

„საგნის სიყვარული მისი საზღვრების სიყვარულს ნიშნავს“.

გ. ჩანბარბოძე.

პოლ გომბენს აქვს ერთი სურათი სათაურით „საიდან ვართ? რანი ვართ? საით მივდივართ?“ დაწერილია იგი 1897 წელს. პარადოქსული ისაა, რომ თუმცა ეს სურათი ტაიტელების ცხოვრებას ასახავს, სწორედ ტაიტელები კონანსობენ გოგენს სავსებით არა ტაიტურ კითხვებს, რომელნიც უცნაურად ჰგვანან ფაქტობრივად იმავე დროს, ტაიტისაგან ძალზე დაშორებულ საქართველოში, ილია ჭავჭავაძის მიერ დასმულ ანალოგიურ კითხვებს „რანი ვიყავით? რანი ვართ? რისი მოქალაქეა მომავალი?“ ეს „წყველა-კრულვინი“ კითხვები, ფრანგი მხატვრისა და ქართული მწერლის სულიერ ანდერძად რომ ეღერენ, დღეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ და ვიბიძგებენ კიდევ ერთხელ (ან ახლა მანც) ჩაფიქრდეთ ადამიანური არსებობის საზრისის, დროთა კავშირის, ანუ როგორც გოგენი სხვა შემთხვევაში იტყოდა, „ჩვენი წარმოშობისა და ჩვენი მომავლის საიდუმლოების“ შესახებ.

გოგენის სურათებისათვის საერთოდ დამახასიათებელია შეკითხვის ფორმის სათაურები („როდის გათხოვდები?“, „შენ რა, ექვიანობა?“, „რატომ მოგდის ვულო?“), მაგრამ ხსენებული სურათის სათაურად გამოტანილი კითხვები სულ სხვაა. „საიდან ვართ? რანი ვართ? საით მივდივართ?“ — ეს ევროპული ინტელიგენტის მიერ მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეთა გზაგასაყარზე დასმული კითხვებია, კითხვები, რომლებშიც იკითხება ის სააზროვნო და სამოქმედო პროგრამა, რომლის მეოხებითაც ადამიანმა უნდა შეიგრძნოს საკუთარი ისტორია და მომავალი, გაარკვიოს და განსაზღვროს საკუთარი ადგილი სივრცესა და დროში.

დღეს, როდესაც სულ უფრო ვუახლოვდებით ახალი საუკუნის მიჯნას, ჩვენი ხელოვნების, კერძოდ სახვითი ხელოვნების წინაშე კიდევ და კიდევ დგება ამოცანა: მეტი მხატვრული სიღრმით იქნეს გამოკვლეული გარემომცველი სამყარო, სამყარო, რომელმაც თვალმიუწვდომლად გააფართოვა საზღვრები დროსა და სივრცეში, შესაბამისად ფარ-

ათწლეულების გზაბასაყარზე

თანამედროვე ქართული ფერწერა
ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის
კონტაქტში

დავით ანდრიაძე

თოვდება სულიერი ჰორიზონტი ადამიანისა, რომლის არსებშიც თანდათან იღვიძებს გონითი საწყისების პრინციპებით ცხოვრების მოთხოვნილება.

ამგვარი სულისკვეთებით მოვიდნენ ქართულ ფერწერაში ჩვენი სამოციანელები. მათ თავიანთი შემოქმედებითი პოტენციალის საზღვრებში სცადეს სურათის სივრცის სამყაროს სივრცესთან შეფარდება. ამგვარი მცდელობა ცალკეულ ავტორთა შემოქმედებაში ნიჟისა და ოსტატობის სხვადასხვა ხარისხით გამოიხატა — ზოგთან უფრო ცხადად, ცოცხლად, ექსპრესიულად, ზოგთანაც — მკრთალად, მდორედ და უნიათოდ. მაგრამ უდავოა ფაქტი ჩვენი მხატვრების მიერ ახალი გამომსახველობითი ხერხების, საშუალებების, მეთოდების ძიებისა, სამყაროსა და მისი სივრცულ-დროითი კოორდინატების ასათვისებლად. ყოველივე ეს ჩვენი ფერწერის სახვით-სააზროვნო კულტურის თვისობრივ განახლებას ნიშნავდა. სიტყვასთან „სახვითი“ მე შემთხვევით არ დამიწყვილებია „სააზროვნო“. თავისთავად „სახვითი კულტურაც“ ტევადი ცნებაა, მაგრამ ხშირად მის შინაარსში მხოლოდ სპეციფიკურ, ფერწერულ-ტექნოლოგიურ სფეროში მიღწეულ წარმატებებს გულისხმობენ, იმ დროს, როდესაც სახვითი კულტურა, უპირატესად, გრძნობათა და განცდათა მაღალ კულტურას და, აქედან გამომდინარე, სახვითი აზროვნების, და საერთოდ აზროვნების ფართო დიაპაზონს გულისხმობს.

1950-60-იანი წლების მიჯნაზე ჩვენი ფერწერა ძნელად, მაგრამ მაინც ეჩვევა ახალი მხატვრულ-სააზროვნო მასალის ორგანიზაციას.

ფერწერული კომპოზიციის თავის თავში ჩაკეტილი, დახშული და ჩახუთული სივრცე იხსნება.

არის რაღაც სიმბოლური ამ ფაქტში.

„გახსნილი კომპოზიციის“ პოეტოლოგია თავისთავად არც ახალია და არც ორიგინალური. ზედმეტია ექსკურსი ამ სტილისტიკის ისტორიაში. სახელდახელოდ შეიძლება დავასახელო რამდენიმე ქრესტომათიული ნიმუში, თუნდაც 20-იანი წლების ქართული ფერწერის ისტორიიდან, რომლებიც სწორედ ამ პრინციპითაა კონსტრუირებული. დავით კაკაბაძის „იმერეთის პეიზაჟების“ გახსენებაც საკმარისია.

ერთი სიტყვით, ჩვენს ფერწერაში ხელახლა ინერგება „გახსნილი კომპოზიციის“ პოეტოლოგია, რომელიც სამოციანელთა აღმოჩენა კი არ ყოფილა, არამედ ძველის ანლებური განმეორება, ოღონდ თვისობრივად ახალ ხარისხში აყვანილი, განვითარებული და მოდიფიცირებული. ამთავითვე შევთანხმდეთ, რომ სამოციანელებს ფერწერის ენის სფეროში ახალი არაფერი აღმოუჩენიათ, სამყაროს სივრცობრივი ინტერპრეტაციის სურათში მათ არაფერი შეუცვლიათ. სურათი მათ გავებაშიც ისევ და ისევ რჩება, როგორც „ფანჯარა სამყაროში“. ეს თვალსაზრისი თვით იმპრესიონისტებმაც კი ძალაში

* წერილი მეორე. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 7, 1987.

დატოვეს, იმ განსხვავებით, რომ რენესანსის ეპოქის პალატოს უმოძრაო ფანჯარა ომნიბუსის მოძრავი ფანჯრით შეცვალეს. ყოველი ამგვარი ცვლილება, როგორც მხატვრული სტილის ევოლუციის სიმბოლო, გამოხატულებაა ცვილიზაციის განვითარების ტემპორიტმისა. მხატვრული ატიბუციის პრაქტიკა ამა თუ იმ მოვლენას (არტიფაქტს) სწორედ ცვილიზაციისა და მხატვრული სტილის კორელატურობას პრინციპით „ათარი-ლებს“. მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ნამდვილი ხელოვანი მხოლოდ გარემომცველი დროისა თუ ეპოქის ემპირიული რიტმის კვლადკვალ კი არ მიჩანჩალებს, არამედ საკუთარი, შინაგანი მოწოდების ძახილს მისდევს და ამგვარად მიიწევს, უფრო ზუსტად, მიფრინავს ზეცისკენ, მიღმიურ, ობიექტურ ჰემშარიტებათა სამყაროში. გალაკტიონი დიდია არა თავისი ჟანრული „ომნიბუსით“, არამედ ტრანსცენდენტალური „ლურჯა ცხენებით“.

ასეა თუ ისე, 60-იანი წლებიდან, ახალმა დრომ, ტექნიკური პროგრესის ეპოქამ თავისებურად დააჩქარა ჩვენს ფერწერაში მოძრავე, დინამიკური სივრცის იდეის ჩასახვის პროცესი, რაც უშუალოდ გამოვიჩინა „გახსნილი კომპოზიციის“ პრინციპში.

„გახსნილი კომპოზიცია“ უშუალოდ ეხმარება ქართველი მხატვრის ფსიქოლოგიურ წყობას, მილიანად ქართული მხატვრობის ეროვნულ მსოფლალქმას. ამასთან, იგი დღის წესრიგიდან სრულებითაც არ ხსნის კომპოზიციის დასრულებულობის, მისი შინაგანი ავტონომიურობის საკითხს. ათაღან და ბაბაღან მოყოლებული, სახვითი ხელოვნების ეს დაუწერელი კანონი კვლავ ძალაში რჩება.

„გახსნილ კომპოზიციაში“ სივრცე უსასრულობისაგან მიისწრაფვის, აქტიურად კვეთს სურათის ჩარჩოს და იჭრება მყურებლის სივრცეში, რაც თავისთავად აძლიერებს თანაარსებობის ილუზიას. ამგვარად, სურათი იწყებს მოძრაობას. ფერის, ტონისა თუ ხაზის რიტმი აწესრიგებს ამ მოძრაობას და შევყავართ წინა პლანიდან სიღრმეში, ჰორიზონტისაგან, სამაგიეროდ, საღებავი — ეს არტიფაქტული მასა, რომელიც ძერწავს ამ სივრცეს, წინ მიიწევს, ტილოს ზედაპირსაკენ. ცხადა, გამოსახულების მატერიალური სუბსტანციის აქცენტორების პრინციპიც კარ-

გა ხნის აღმოჩენილია, მაგრამ ამ შემთხვევაში ლაპარაკია თავად ამ პრინციპის გამოყენების, როგორც ფერწერის მასალის (ფერადოვანი მასის) გამოვლენის კულტურაზე. ზოგჯერ ამ მეთოდის გამოყენება თვითმიზნურია, რის შედეგადაც ტილოს ზედაპირი ქაოტურ, კომპოზიციური სტრუქტურა — ანარქიულ, მთლიანად სურათის მხატვრული სამყარო კ — დაქსაქსულ იერს ღებულობს. ასეთი უსიტემობა იწყება ძირითადისა და მეორეხარისხოვანის აღრევას, რაც თანაარსებობის ეფექტს კი არ აძლიერებს, არამედ აზნევეს, აღუნებს მყურებლის მზერას. ხელოვნებაში, ისევე როგორც ცხოვრებაში, თავისუფლება და თვითნებობა განსხვავებული ცნებებია. ამგვარ თვითნებურად ნაკეთებ შტუდიებში, უბრალოდ, აღარ ხერხდება ემოციურ-შინაარსობრივად მთავრისა და არსებითის წინ წამოწევა, აქცენტორება. არადა, მხოლოდ ამ გზით მიიღწევა ფერწერული კომპოზიციის ჰემშარიტი დრამატურგია, დინამიური, რიტმული, პოლიფონიური ფერწერული ანსამბლი თავისი ექსპრესიული და დეკორატიული საწყისებით.

60-იანი წლებიდან ჩვენს ფერწერაში ახლებურად დგება სინათლის პრობლემაც, რომელიც ბევრ შემთხვევაში შევსდებოდა პლასტიკური გამომსახველობის თითქმის წამყვან საშუალებად. ზოგიერთ ავტორთან სინათლე ჩანაცვლებულია ფერთი, გაზავებულია მასში და გახსოვსნებული ფერწერული ელერადობით გამოდის ზედაპირზე. იგი ხან მოძრაობს, ხან ერთ ადგილას ცემციმებს. აშუქებს სურათის ფერწერული წყობის საკვანძო მომენტებს, ხანაც ქრება და ამგვარად ქმნის შინაგანი იდუმალებით დამუხტულ ატმოსფეროს. ასე მკლავნდება მხატვრის სამყარო, მისი ოცნება და ტანჯვა, სიხარული და ნაღველი. სინათლით „იჭედება“ ფორმა, ფერწერის დაჩრდილულ ნაწილებთან კონტრასტით იძერწება ფსიქოლოგიურ-დრამატული განწყობილების ექსპრესიული ხატი. ამგვარი „შეთხზული“, კონსტრუირებული, არა ნატურული სინათლის ეფექტები წარმოშობენ სავანებო, ერთგვარად რეფლექსირებად ატმოსფეროს და გვევლინებიან სურათის სახვითი გადაწყვეტის განმსაზღვრელ იმპულსად. ჩრდილ-სინათლის კონტრასტებით იკვეთება სტატიკისა და დინამიკის დიალექტიკური კავშირი, ურთიერთდაპირის-

პირება, ბრძოლა ფერწერის დინამიკური ძალებში ხშირად ცენტრიდანულ ხასიათს ატარებენ. სურათის კომპოზიციური ფოკუსის ირგვლივ ცირკულარულად მოძრაობის პასტოზური მონასმებით იქმნება აჩქარებული, ფორსირებული წრებრუნვის დაძაბული რიტმი. ამგვარი დინამიური აქცენტების სფერულ კონფიგურაცია სივრცის გაზრდის ამოცანას ემსახურება და მოწოდებულია გარღვიოს სურათის სიბრტყე და გამოსახულების გარეშე „ამოჰყოს თავი“. ასეთი ერთიანი, „მონტაჟური“ ხედვით ავტორები ცდილობენ სურათს, მასში მიმდინარე მოვლენას შიანნიჭონ საყოველთაო და არა კერძო, ეპიზოდური შინაარსი. ამრიგად, ექსპრესიული გამოსახველობითი საშუალებანი იძენენ სულიერ სისასეს და ხსენებულ სტილისტურ თარგზე გამოყვანილ ემოციურ ხატებს აახლოებენ სამყაროს რომანტიკული აღქმისა და განცდის კონცეპციასთან.

50-60-იანი წლების ქართულ ფერწერაში დეკორატიული ელემენტები საკმაოდ ხშირად გვხვდება, დეკორატიული სახეობრიობის თანმიმდევრული გამოხატულება — ერთობ იშვიათად. ხსენებულ პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებთა დეკორატიული ნიშანთვისებების მერყეობის ამპლიტუდა საკმაოდ მაღალია. დეკორატიული საწყისებით ხან თვალშისაცემად, ხანაც შეუმჩნევლად ხერხდება საგნობრივი ფერისა და ნატურული, რეალური ფორმების გარდასახვა. აქ იშვიათად ხდება ერთი სიმპტომატური მოვლენა. ნატურული ფორმებით აგებული, ოღონდ დეკორატიულია „შეკაზმული“ რიგი ნამუშევრებისა, ძალაუნებურად ამჟღავნებს ერთგვარი რეპროდუქციულ-ასოციაციური ტიპის შერეული მხატვრული სტრუქტურისათვის ნიშანდობლივ სტილისტურ ნიშნებს. ასეთ შემთხვევაში ნაწარმოები ქცემავდება, იშლება კომპოზიციად, ნახატად და მის შემავსებელ „პუანტებად“.

როგორც წესი, ამგვარ „შეთოდს“ ისინი ეტანებიან, ვინც ორგანულად ვერ გრძნობს ფერის შინაგან სტიქიას, მის ფარულ მუსიკას, მოკლედ იმას, რასაც ხელოვნების მოუსყიდავი მაღლი — პოეზია ჰქვია. არ არსებობს ძალა, რომელიც ამ უფერულობას სისხლს ჩაუღვამს, რამეთუ „სისხლის გათერთება“ ფერწერაშიც უკურნებელი დაავადებაა. 60-იანელთაგან, ზოგიერთი ავტორი, გა-

ნიცილიდა რა ამგვარ არასრულფასოვნებას, შეეცადა თავისი „ანემიური“ ენის „გაბმობა“ ნებას“. სამწუხაროდ, ამგვარმა ცდებმა ნატურული შედეგი ვერ გამოიღო. მათ ნამუშევრებში ფერი უფუნქციოა, არა აქვს სემანტიკური დატვირთვა, მოკლებულია ძალასა და სიმკვირვეს. იგი ხელოვნურადაა მორგებული გამოსახულებას. ამიტომაც ყალბია, არახუნებრივი და „ფერუმარლის“ განცდას გვიტოვებს. სხვა შემთხვევებში, „ნატურული“ გამოსახველობა იმდენად დასუსტებულია, რომ სურათი მხოლოდ ფერადი ვანი ლაქებითაა შედგებილი და საგნობრივად ვეღარ აცხადებს პრეტენზიას — იყოს სამყაროს შემეცნების ინსტრუმენტი. ამ ტიპის ნამუშევრებს იმწამსვე შეამჩნევ, რომ „ზეპირადაა“ გაყვებული. ზეპირობაში ნატურის ან პლენერის უარყოფას არ ვგულისხმობ. ინტენსიური ფერის პრინციპზე აგებული „ჯადოსნური“ ტილოების ხილვისას, ზოგიერთს ეტყობა იმგვარი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ამ სურათების უჩვეულო ხიბლს თავისთავად ფერები ქმნიან. ფერწერული მეთოდი, სადაც ფერსა და საგნობრივ სამყაროს შორის კავშირს გაშუალებული ხასიათი აქვს, ზედაპირული მიდგომისას ამგვარ ილუზიას იწვევს. ყოველივე ამან თავის დროზე შეცდომაში შეიყვანა დღეს უკვე გამოცდილ სამოციანელთა წარმომადგენლებიც, რომლებმაც თავიანთი პირველი ცდები სწორედ არისაგან მოწყვეტილი ფერის იმიტაციით დაიწყეს. მაღლაბა ღმერთს, ზოგი მათგანი დროზე მიხვდა ამ შეუსაბამობას, ზოგი კი ჯიუტად დღემდე განაგრძობს ველისიპედის გამოგონებას.

მე აქ საგანგებოდ არ ვსახელებ კონკრეტულ ავტორებსა და მათ ნაწარმოებებს, რადგანაც ჯერ ერთი, საქმე ეხება რამდენიმე ტიპურ სიტუაციას, მოდელს, ანუ ძველებურად რომ ეთქვა, სტილს, რომელთა კერძო გამოვლენებებზე ცალკე მექნება საუბარი. ვარდა ამისა, ეს წერილი არსებითად თეორიულია და 50-60-იანი წლებიდან ჩვენი მხატვრობის სისტემაში მიმდინარე პროცესების ზოგად გააზრებასა და ამ პროცესებისათვის ნიშანდობლივი ტიპოლოგიური ნიშნებისა და ამ ნიშნების ცნებითი შინაარსის დადგენას ისახავს მიზნად.

ასეა თუ ისე, დეკორატიულობა ბევრ შემთხვევაში ორგანულად მოერგო სამოციანე-



ლთა მხატვრულ პრობლემატიკას და მის სტილისტურ განშტოებად იქცა. ეს ფაქტია. სხვა საქმეა, რომ გზადაგზა ზოგიერთი ხელოსნის წყალობით მან გაუქუღმართებული ფორმებიც შეიძინა. ისიც ფაქტია, რომ არსებობს დეკორატიული გამომსახველობის ერთგვარი რეპერტუარი, როგორც, თუნდაც ეროვნული სახვითი ფორმების ტრადიციული წყარო. როდესაც ამგვარი, დროთა განმავლობაში დახვეწილი და მე ვიტყვოდი, დაპრესილი ფორმა ჩაეარდება ხელოსნის ხელში, რომლის მხატვრული ინტელექტი ვერ წვდება ამ ტრადიციული ფორმის საიდუმლოს, ხელოსნისა, რომელიც, უბრალოდ, არ არის დაჯილდოებული ამ ფორმის სემანტიკაში წვდომის უნარით და ვერ გრძნობს პირველწყაროს შინაგან ენერჯიას, მაშინ იგი ამ პირველწყაროს ბრძადა, ძალდატანებით სვამს წინასწარ შერჩეულ ტრაფარეტულ სქემაში.

და მაინც დეკორატიულმა პლასტიკამ 60-იანი წლების ქართულ ფერწერაში (და არა მხოლოდ ფერწერაში) ბევრი საგულისხმო შედეგი მოგვცა. მისი სახელით მიხდა გამოსახულების ფორმალისტიკის გამოღვიძება, ლიტერატურული შინაარსისაგან განთავისუფლება, ფორმალური კონცეპციის გაძლიერება და, რაც მთავარია, ქართული „ბუნების“ რეაბილიტაცია. აქედან მოყოლებული, პერსონაჟის (ფიგურის) პლასტიკურ ქცევას „ნატურული“ ექსტი კი არ კარნახობს მხატვარს, იგი ყოველივე ამას საკუთარი ნებასურვილით, კომპოზიციური ლოგიკის კარნახით აწესრიგებს. ქმნის რა მიზანსცენების აზრობრივ ვარიანტებს, იგი ექსტს, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიას, ბევრწილად დისტანციურ, განსხვავებულ, ანტიმიმეტურ ფუნქციას ანიჭებს და მიმართავს არა უბრალოდ მაყურებლის თვალისაკენ, არამედ გონებისაკენაც.

ექსტი აქ ისევ და ისევ მოძრაობაა, ოღონდ მოძრაობა, რომელიც გარკვეული აზრის სიმბოლიზირების პაროლით გამოდის და წარმოადგენს ამ აზრის სხეულბრივ ნიშანს, ექსტი ამ შემთხვევაში ჯერ კიდევ არაა ნიშანი, თუმცა იგი არც მარტოოდენ გამოსახულებაა, რადგანაც მასში სიმბოლიზირებულია გარკვეული აზრი, ხშირად მოძრაობის უშუალო მნიშვნელობისაგან ერთობ დაშორებული.

მაგრამ ექსტი, როგორც პლასტიკური ხერ-

ხი გამუდმებით ლამობს პლაკატურობაში გადაზრდას, პირობითობის უკან დაუსუსტებელი სქემატურობაა ჩასაფრებული.

მხატვრისთვის ყველაზე მომავლენიანი უკიდურესობა ამ მიმართულებით მაინც სტილიზაციის საფრთხეა, რომელიც მაყურებელში აღძრავს არა სიცოცხლესთან უშუალო კონტაქტის განცდას, არამედ მისი მეორადი, თუნდაც ოსტატურად ფოკუსირებული, მაგრამ მაინც ხელოვნური უქუფენის შთაბეჭდილებას.

* * *

1950-60-იან წლებში ჩვენს ფერწერაში მომხდარი ცვლილებები იყო უშუალო გამოხატულება განახლების პერმანენტული პროცესისა, რომელსაც ქართული სახვითი ხელოვნება დროგამოშვებით განიცდიდა ხოლმე. ამ გაგებით, სამოციანელთა გაბედული და თამამი ცდები ერთგვარი მობრუნება იყო ეროვნული მხატვრული აზროვნების სათავეებთან, როგორც ტრადიციასთან და მემკვიდრეობასთან, კონკრეტულად კი, გაგრძელება იმ პროცესებისა, რომელიც მიმდინარეობდა ქართულ ფერწერაში 20-იან წლებში — ეროვნული მოდერნიზმის გარიჟრაჟზე. მაგრამ ამის გაგებას დრო დასჭირდა, საჭირო იყო ისეთი მოვლენების განვითარება, რომლის სიმალლიდანაც ქართული მხატვრობის ამ ორი ეპოქის ძიებათა მთლიანობა გამოჩნდებოდა.

1920-იან წლებში მხატვრული ფორმის განახლებას იწყებენ დავით კაკაბაძე და ლადო გულიაშვილი. დ. კაკაბაძემ შექმნა საფუძველი უახლესი ქართული ფერწერისა. ის იყო უპირველესი შემოქმედი ევროპული და ახალი ქართული კულტურის სინთეზისა. მან **სხვებთან ერთად** შემოიტანა, დანერგა ადრეული მოდერნიზმის ესთეტიკური პრინციპები და **სხვებისაგან განსხვავებით**, ბევრწილად შეინარჩუნა კიდევ. ლ. გულიაშვილი თავიდანვე გაბედულად ცდილობს აღმოსავლური და დასავლური ფორმების სტილიზებულ სინთეზს. ამ მხრივ, მას თამამად შეუძლია გაიმეოროს თავისი მეგობარი პოეტის სტრიქონები: „ჰაფიზის ვარდი მე პრუდონის ჩაედე ვაზაში, ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდლერის ბოროტ ყვავილებს“. მაგრამ უცხოური მოდელები იმხანად მზამხარეულად არავის მიუღია. ახალ ეპოს თავად მოქმენდა უცნობი



იდეები და ფორმები. ისინი უნდა შეკავშირებოდა ეროვნულ საფუძვლებს. საფრანგეთში ყოფნამ ახლავს რაღაც ქართულ მხატვრებს შესამჩნევად გაუფართოვა თვალსაწიერი: ელენე ახვლედიანი (რომელიც ერთხანს ვერ გაექცა ლ. გუდიაშვილის გავლენას) ახლოს ეცნობა უტრილოს პარიზს, შ. ქიქოძე ექსპრესიულად გრძნობს ევროპული ცივილიზაციის გესლსა და დეკადენტურ მისტიკას. გუდიაშვილისეული პათოლოგიური ტიპები სახეს იცვლიან. ჩინური მინიატურების გვერდით, იგი ისტატურად გარდასახავს ფიროსმანისეულ მოტივებს. ამას ჯერ კიდევ დ. კაკაბაძე შენიშნავს,² რომელიც თავის მხრივ, „წარჩინებით“ გადის სეზანისტური, თუ კუბო-ფუტურისტული სკოლის კურსს და დასაუღეთ ევროპის მხატვრულ მიმდინარეობათა ფარვატერში დგება. შემდგომში მოვლენები თავისებურად, გარკვეული გავებით ცალმხრივად წარიშრათა.

გუდიაშვილი ფართო სადინარს უხსნის ბაროკალურ ესთეტიკას. კვლავ ფაბულა ხდება მისი სურათების მითოსური, ლეგენდური თუ იგავური კონსტრუქციების ხერხემალი.³ ამას ემატება ლარიკული ემოციის სიჭარბე, ფორმის გრაციული სინარჩარე უფასურდევია. დავით კაკაბაძეს კვლავ ანალიტიკური ამოცანები იზიდავს. მის შემოქმედებაში წინა პლანზე გამოდის მხატვრული აზროვნების პროცესის ჩვენება. თვით არსის გულდაგულ ჰვრეტა ხდება მისი შემოქმედებითი გზების საგანი. კაკაბაძის ტილოები, კერძოდ ისევ და ისევ მისი „იმერეთის პეიზაჟები“ წარმოგვიდგება, როგორც გრანდიოზული პანორამის შეკუმშული ვარიანტები. ამ მხრივ, იგი განუხრებლად მიისწრაფვის ეპიკური ლირიკის შექმნისაკენ. ლირიკის ჩარჩოების გაფართოება მას წარმოუდგენია, როგორც სხვა ქართა სპეციფიკური ნიშნების პოეტურ „მე“-ში სინთეზირება. სამყაროს ფერწერული განსჯა და ინტელექტუალური ჰვრეტა აქ შეფარდებულია სიცოცხლის მძაფრ შეგრძნებასთან. დ. კაკაბაძემ „იმერეთის ციკლში“ მიაკვლია ფერწერული კომპოზიციის უნივერსალურ „მეტრულ“ წყობას. ცალკეული კვადრატების, როგორც ერთგვარი ფერწერული „ტიპების“, თავისთავადი რიტმული შინაარსი, მათი გამყოფი შექი ზოლებით, როგორც სივრცობრივი „ცხურებით“, ფერწერულ ტილოს განაშორებს წმინდა აზროვნებისათვის დამახასიათებელ სირთულესა და სიმძიმეს.

ამიტომაც ეს სურათები უჩვეულო სიმბოლუქით სავსე. ამრავად, დ. კაკაბაძე იმპულსს აძლევს რიტმულ ფერწერას, რომელიც თავისთავად შეიცავს ახლებური ფერწერული მელოდის პოტენციურ შესაძლებლობას. ამ პრინციპში აღმოჩნდა ის რაციონალური მარცვალი, რომელმაც, შესაძლოა, 60-იანელთა თაობაში ვერ მოგვცა ამ პრინციპის თანმიმდევრული გამგრძელებელი, მაგრამ საბოლოო ჯამში წარმოშვა მოთხოვნილება, შექმნილიყო და დამკვიდრებულიყო როგორც სტრუქტურულად, ისე უანრთულად გადახალისებელი ფორმები. ამ მხრივ კაკაბაძისეული რიტმული ვარიაციები არაშეუვითად ჟღერს 50-60-იანი წლების შემდგომ ქართულ ფერწერაშიც. რაც შეეხება ლ. გუდიაშვილს, მისი დიდი შემოქმედება თითქოს ამოვარდა რეალობიდან, მას არ გამოუჩნდა არც გამგრძელებელი და არც უარყოფელი. და დღეს, მისი ბრწყინვალე სურათები გვესახება როგორც უპრეცედენტო მაგალითები, რომლებიც ფაქტურად არ არიან ჩართული მიმდინარე მხატვრულ პროცესში.

ეს სახელდახელო ექსკურსი იმისათვის დაემკირდა, რათა გონების თვლი გამეფენებინა ჩვენი ფერწერის ევოლუციის იმ პროცესისათვის, რომელმაც მოიტანა ფერწერული კომპოზიციის ახალი პოეტიკა. ეს პროცესი კი არსებითად 20-იან წლებში დაიწყო, რომელიც გარკვეული ხნის შემდეგ, გასაგები მიზეზების გამო, შეწყდა და მხოლოდ 60-იან წლებში აღდგა, ცხადია, უკვე შეცვლილი სახით.

* * *

60-იანი წლებიდან ქართულ ფერწერაში ფაბულა არსებითად კარგავს წამყვან ფუნქციას. ტრადიციული სიუჟეტის პოეტუკა უქმდება. ხელოვანი უღრმავდება ინდივიდუალურ ფსიქიკას. ქართული ფერწერის ლირიკული გმირი ხშირად მარტო რჩება საკუთარ თავთან, საკუთარ ოცნებებთან, ექვებთან, ტკივლებთან. ამ შემთხვევაში ფერწერულ მავსტრიას, ვირტუოზულ თამაშს ცვლის კონტემპლაციის, ე. ი. ჰვრეტის პრინციპი. ასე ყალიბდება სურათი — ჩაფქრება, სურათი — მედიტაცია, სურათი — რეფლექსია. ამ ტიპის ნამუშევრებში დომინირებს ადამიანის არა იმდენად ფიზიკური, რამდენადაც გონითი და ფსიქიკური მონაცემები, რითაც მათ

რბელსაც ეძლევა მხატვრული ინფორმაცია და ფიქრებისათვის.

და მაინც, ჩვენს მხატვრობის ფიქრი და საზღვრული გამოვლენებით დასტრიალებს სინამდვილის „ახალ“ საგნობრივ მოდელირებას, მის ფიზიკურ დახასიათებას. ხელახლა მუშავდება ფერწერის პოსტსექზანტური პერიოდის პრობლემატკა: სუფთა ლოკალური ლაქებით იქმნება მოცულობა და სივრცე. დაუფარავი მონასმებით იძერწება ფერწერული ტილოს ფაქტურა, უარყოფილია ხაზობრივი პერსპექტივა, დაძლეულია ჰაეროვანი პერსპექტივის ინერცია, სივრციდან თითქოს ამოტყუებულია ჰაერი, სულ უფრო მეტი ყურადღება ექცევა სამყაროს ობიექტური თვისებების პლასტიკურ ემანაციას. ეს რაც შეეხება სივრცობრივი მასალით აზროვნებას. ზოგიერთი ავტორი მოქმედებს არა მხოლოდ სივრცეში, დროშიც შლის და აწვივებს. ამ მხრივ 60-იანმა წლებმა ჩვენს ფერწერაში მოიტანა ახალი სტილისტური შესაძლებლობანი და ამ გზითაც შესძლო, გაათვისუფლებულიყო სიუჟეტურ-ლიტერატურული ტრადიციისაგან, ხელახლა აღმოეჩინა ფერწერის ენაში არსებული და თავმოყრილი დინამიკური და ექსპრესიული შესაძლებლობანი, შეეცადა ფერწერის მიდირა ტექნიკურ არსენალში ეპოვა არა მხოლოდ სივრცობრივი, არამედ დროითი ოპერაციების ინსტრუმენტი. გავრცელდა „გაქვავებული დროის“ პოეტიკა, შეჩერებული მოძრაობის ხერხი, სტოპ-კადრს რომ გვაგონებს. თავისთავად, „შეჩერებული დრო“, რომელიც თითქოსდა დროში უსასრულოდ განვითარებადი ქმედების რიგიდან ერთი, ყველაზე მკაფიო და სახასიათო სიტუაციის ფიქსირებაა, უკვე ლაპარაკობს თავად ამ დროის სიმბოლიზაციისადმი მიდრეკილებაზე და აესებს „კადრს“ არა ემპირიულ-შემთხვევითი აზრით, არამედ ზოგადსიმბოლური მნიშვნელობით. გარდა ამისა, მოძრაობა, ექსტაც იქნის რალაც საგანგებო, ემოციურად გაცილებით მონცენტრირებულ, გარკვეული ვაგებით ვეტაფორულ აზრს. მეტაფორულობა, თავისთავად შუალედური მოვლენაა „პირდაპირი“ გამოსახვიდან პირობითობისაკენ მიმავალ გზაზე, სახის „ნატურულობიდან“ ტროპულ კონსტრუქციებამდე. ცხადია, მეტაფორულობა ფერწერაში ახალი ცნება არ გახლავთ და იგი თანაბრად ახასიათებს ტრადიციულ რეალისტურ ხელოვნებას, ნატურალიზმსაც კი. მაგრამ 60-იანი

წლების შემდგომ ჩვენს მხატვრობაში იცვლება თავად მეტაფორულობის ხასიათი რო ზუსტად, მკვიდრდება სახვითი მეტაფორის სავსებით გარკვეული ტიპი.

როგორც წესი, გავრცელებულია მეტაფორის ორგვარი — აზრობრივი და პლასტიკური სახეობა. „ნატურული“ რეალიზმი არსებითად სიუჟეტურ-აზრობრივ მეტაფორას ეტანება. „პირობითი“ რეალიზმი კი ძირითადად ფერწერულ-პლასტიკურ მეტაფორას მიმართავს.

სამოციანელთა მხატვრობაში პირობითი ფერწერულ-პლასტიკური მეტაფორის მხარეხა.

* * *

წინამდებარე ნაშრომის პირველ ნაწილში მე უკვე მქონდა ლაპარაკი თამაშზე, როგორც სამოციანელთა ფერწერული წარმოსახვისა და განცხადების პრინციპზე. ახლა კი მინდა დავამატო, რომ თამაში, როგორც ესთეტიკური აზროვნების ფორმა, თავის გამოხატულებას პოულობს ყოფიერების დღესასწაულებრივ აღქმაში, როგორც მხატვრულ შინაარსში.

ცნობილია, რომ თამაში და დღესასწაული შინაგანად მონათესავე მოვლენებია. მაგალითად, ორივე მათგანი წარმოდგენილია პირობითობის გარეშე. 60-იანი წლებიდან ჩვენს მხატვრობაში აღორძინებული „პირობითი რეალიზმის“ პოეტიკა ამ მხრივაც დაეყრდნო თამაშისა და დღესასწაულის კულტუროლოგიურ წარმოდგენებს.

1960-იანი წლებმა ქართულმა ფერწერამ დღესასწაულებრივი პათოსი და ეთოსი მიიღო, როგორც ერთის მხრივ ესტაფეტა, გარკვეული ისტორიულ-კულტურული ტრადიცია, და მეორეს მხრივ, როგორც სიმბოლო თავისუფლებისა.

როგორც მოსალოდნელი იყო, დღესასწაულის ფილოსოფიამ უშუალო ასახვა ჰპოვა ჩვენს ფერწერა განახლებულ სტილისტურ პრობლემატკაში. ამ სტილისტური განახლების ერთ-ერთი სიმპტომი იყო კონტრასტული ფერწერის პრინციპი. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ცნობილი კულტუროლოგიის ჰარვეი კოქსის მიერ შემოთავაზებულ მოდელში დღესასწაულებრივი მოვლენის განმსაზღვრელ მომენტთა შორის. მესამე და სამოლო პუნქტი სწორედ კონტრასტების თამაშია.⁴

დღესასწაულის პოეტიკა, როგორც წესი,

მქლავდება ფერწერული ტილოს სიერცულ პარტიტურაში, მის სტრუქტურულ აღნაგობაში, კომპოზიციურ კოორდინატებში. ცალკეულ შემთხვევებში დღესასწაულებრივი ტონუსი გამოიხატება გამოსახულების ხალიჩისებურ ფერადოვნებაში. ლოკალური, ფერადოვანი ლაქების ხალიჩისებური აქცენტებით საუკეთესო. შემთხვევაში ელინდება კომპოზიციის მონტაჟური რიტმი, სიღრმე, მოცულობა... ამას კარგად გრძნობდა დავით კაკაბაძე, რომლის იმერულ პეიზაჟებში მთიანი მასივის პირობითი სიმრტყობრივი დისტრიბუცია ქმნის ამ კომპოზიციების ცოცხალ სტრუქტურულ რიტმს, განსაზღვრავს ლოკალურ ლაქათა ურთიერთმიმართების ლოგიკას, საბოლოო ჯამში კი აყალიბებს კონსტრუქციულად მკაცრად შეშვიდრებულ დეკორატიულ მთლიანობას. მიუხედავად ხალიჩისებური „სიმრტყულობისა“, კაკაბაძის ფერწერული ტილოები გამორიცხვენ ყოველგვარ სიჭრელეს, რაც ასევე უხვია და მიუღებელი ჩვენი ეროვნული პლასტიკური გემოვნებისათვის, იმ დროს, როდესაც იგი ბუნებრივია და ორგანული, ვთქვათ, შუა აზიის ხალხთა დეკორატიული ხედვისათვის.

სამწუხაროდ, სამოციანელთა ზოგიერთი წარმომადგენელი ამ პრინციპულ მომენტს ანგარიშს არ უწევს. მათი დაზუსტური ნამუშევრების დეკორატიული ფერადოვნება ხანდახან იმდენად „თვალსმოშობელია“, პლასტიკური პირობითობა კი ისე გადაჭარბებული, რომ ფერწერული კომპოზიციის სტილის თვალსაზრისით ეკლექტიკური და უნარულად გაურკვეველი ხდება.

ზოგჯერ ფერწერული ტილოს უნარულ-სტილისტურ ეკლექტიზმს ემატება ავტორის პრეტენზულობა, იმ დროს, როცა სინამდვილეში ავტორისეული კონცეფცია საკმაოდ მარტივია და არცთუ ორაგნალური, და მხოლოდ და მხოლოდ მნიშვნელოვან „სათქმელის“ უქონლობის თუ არასაკმაო ნიჭიერების გამო იგი ბუნდოვნად გადმოცემული.

როგორც ხედავთ, „ფერწერული თამაშის“ ფორმით გამოხატული დღესასწაულებრივი შინაარსი გარკვეული დანაკარგებით ვაცხადდა სამოციანელთა ფერწერაში, ხოლო ცოტა მოგვიანებით, ამ თაობის წარმომადგენელთა ფეხდაფეხ მოსულ ავტორთა შემოქმედებებშიც იჩინა თავი მათი წინამორბედების ღირსებებმა და ნაკლოვანებებმა, მი-

გნებებმა და შეცდომებმა. ზოგიერთი მათგანის ნამუშევრებში, იგივე დღესასწაული პოეტიკა გარკვეულ კონკრეტულ ფორმებში მათ შორის თემატურ-სიუჟეტურ ფორმებს, ლებულობს. ვეულისხმობ გარტესკულ-სასიცილო ესთეტიკაზე დაფუძნებულ, კარნავალური სიტუაციების ამსახველ კომპოზიციებს, მეორეს მხრივ, მრავლდება შემთხვევები, როდესაც ავტორები კლასიკური ესთეტიკური ფორმულს თანახმად, ცხოვრების თეატრალიზების მიმართავენ. ყოფიერების დრამატიზმით მოცულ სვენას, ამჯერად პერიოდიული სახეების ნაცულად „გონებათა-ვილი“ კლოუნადა ეუფლება, პოეტიკის სიციხველეს სეკბტიციზმის სუსხი ცვლის, პერიოდიულ გზნებას — ლირიკული გულგრილობა.

სამოციანელთა მიერ გარკვეული გაგებით ცალმხრივად და ხანდახან არასწორად გაგებული სტილისტური მოდელები მხატვართა მომდევნო ნაჯადის შემოქმედებაში უფრო მკვეთრ შეუსაბამობებს ავლენს, აქ უფრო თვალშისაცემია ყალბი დეკორატიულობა, ფერწერული სამყაროს ბუტაფორულობა, ხელოვნურობა, „შიშველი“ პოეზია, სანტიმენტალიზმი. საერთოდ, ეს „თაობა“ უფრო ხშირად მიდის ესთეტიკურ და ეთიკურ კომპრომისებზე. მაგრამ, მოდით, ნუ გავუხსრებთ მოკლენებს და ფეხდაფეხ მიყვებით მხატვრული პროცესის მდინარებას.

დაუბრუნდეთ 60-იან წლებს.

* * *

სამოციანელთა მთავარი დამსახურება იყო საბოლოოდ უარის თქმა მხატვრობაში მანამდე გამეფებულ რუტინაზე, კონიუნქტურულ შაბლონზე, ყალბ პათეტიკურ მეტყველებაზე, რასაც მათ თვდაპირველად დაუპირისპირეს ჩვეულებრივი, ბუნებრივი კილო მხატვრული მეტყველებისა. ეს იყო „ზომიერი რეალიზმის“ მეთოდი. მაგრამ სინამდვილისადმი ამგვარმა დამოკიდებულებამ სამოციანი წლების დამლევისათვის ფაქტიურად ამოწურა თავისი შესაძლებლობანი და კვლავ არაჩვეულებრივის, განსაკუთრებულის, ზეორდინარულის მოთხოვნილება წარმოშვა. ეს პროცესი უპირველესად აირეკლა ფერწერულ მეთოდში. სინამდვილისადმი გულწრფელმა იმპრესიონისტულმა დამოკიდებულებამ თავისი კეთილშობილი მისია შეასრულა და როგორც ერთგვარი ონტიოეზა, მას

ანტიმპრესიონისტული დაუპირისპირა. გარემოს მშვიდი იმპრესიონისტული ჰერეტიკი თანდათან შეცვალა მოვლენებისა და სიტუაციების მძაფრმა, ექსპრესიონისტულმა დინამიკამ. იმპრესიონისტულობისათვის დამახასიათებელი სინედლე, გამჭვირვალეობა, ტაქტი და გალანტურობა საკმარისი აღარ აღმოჩნდა „ნამდვილზე უფრო ნამდვილი“ რეალობის შესაქმნელად. ახალი დრო, მწვევე, დრამატული, არაოშვიათად მიძიმე და აუტანელი კონფლიქტების ხანა ფერწერისგანაც ახალ სააზროვნო ფორმებს, ნაკლებობს ღრმა, ობიექტურ, მკაფიო ფორმებს შოთხოვდა. არასრულყოფილი სინამდვილე მით უფრო სრულყოფილი მხატვრული სამოსით უნდა შეავსნულიყო. არასრულყოფილის სრულყოფა, ობიექტური ღირებულებების ობიექტურ რეალობად გარდასახვა — აი, რა უნდა ქველყოფილ მხატვრობის წესამოცანად. მდორე პუნტებით შეუძლებელი გახდა დროის აჩქარებული მაქსიმუმის, მისი ტემპორიტმის გადმოცემა, საჭირო იყო ფერთა გაცილებით კონტრასტული შეხამება, უფრო თამამი და გაბედული მონასმები, საჭირო იყო კიდევ უფრო ძლიერი განათება, მეტი შუქი, როგორც ჰემარტიკი მხატვრული ნათელილის გამოხატულება. საკუთარ თავში, საკუთარ სამყაროში ჩაღრმავებაც აღარ აღმოჩნდა საკმარისი. საჭირო გახდა საკუთარი თავის დატოვება, საკუთარი სამყაროს, საკუთარი „ეგოს“ გარღვევა და სხვისთვის გახსნა. საჭირო გახდა ფრთები აღმაფრენისათვის.

გჩქარობ ვთქვა, რომ მთელ რიგ შემთხვევებში ქართულმა ფერწერამ ამ მოთხოვნების — დროის, საზოგადოების, კულტურის მოთხოვნების სრულ რეალიზება თუ არა, მათი სწორი დასმა მაინც მოახერხა, რითაც გარკვეულწილად შეასრულა თავისი შეუცვლელი როლი თანამედროვე კულტურის ცნობიერების სარბიელზე გათამამებად დრამატულ სანახაობაში.

სამოციანელებმა ტახტიდან ჩამოაგდეს მასზე დასკუბებული ვაფუყული ოფიციალის სტერეოტიპი და მის ნაცვლად ჩვეულებრივი, „ადამიანური ადამიანი“ დასვეს, მაგრამ არსებითად ღიად დატოვეს სახვით ხელოვნებაში ნამდვილი გმირის საკითხი. „ადამიანური ადამიანი“ თავისთავად სიმპათიური ფიგურა უსუსური და უძლური აღმოჩნდა, როცა მას მონიდრომა ახალი ადამიანის, ახ-

ალი სამყაროს მშენებლის, ე. ი. ნამდვილი გმირის შეცვლა. ფიქრიანი, სულით უცხოველი პერსონაჟების ფიზიონომიები, ალღენენ სულიერი ცხოვრების ტრაგიკული ნიღბებამდე, თანამედროვე ახალგაზრდა კაცის, ინტელიგენტური სულის ადამიანის სახეში ვერ მოიძებნა მისი აქტიური ფიქრის, ოცნების, ვნების, მოქმედებისა და თუნდაც ბრძოლის რაკურსი, რომლის ღრმა და მრავალპლანიანი გახსნა პეროიკულ სახემდე ამაღლებდა მას. ასეთი თვისებები, ამგვარი სულიერი რესურსები მუდამ იყო და დღესაც ცოცხლობს ჰემარტიკად პროგრესული, მოაზროვნე ქართველი კაცის პიროვნებაში. საჭიროა მისი ძიება, მისი მიკვლევა, აღმოჩენა და წმინდა ფერწერული ხორცშესხმა. **საჭიროა გმირის ძიება.** ცხადია, ამ უკანასკნელში იეულსხმება არა ყბადაღებული და სამოციანელთა მიერ სრულიად მართებული და შეგნებულად უარყოფილი „დადებითი“ თუ „იდეალური“ გმირის სტერეოტიპის დაბრუნება ავანსცენაზე, არამედ ღრმა, პრობლემატურად და მრავალპლანიანად გაგებული და გააზრებული ხასიათები, სოციალური, ეთიკური თუ სულიერი ტიპიკულებს გრიმასებითა და კონველსიებით დაღარული სახეები, თუნდაც სენსაციური სახე-ნიღბები. 60-იანი წლების ქართულმა მხატვრობამ თავის დროზე იგრძნო ეს მწვევე მოთხოვნილება, დაინახა მისი პერსპექტივა და შეძლებისამებრ სცადა კიდევ ამ გზით სათანადო ნაბიჯების გადადგმა.

* * *

იშვიათი გამონაკლისის გარდა, სამოციანელთა უმეტესობამ ახალი ევროპული ფერწერის იმიტაციით დაიწყო. ბევრმა მათგანმა ისევე გულმოდგინედ გაიარა ფრანგული იმპრესიონიზმისა და პოსტიმპრესიონიზმის სკოლა, როგორც ტენორები გადიან იტალიური ბელკანტოს რეპერტუარს.

უმრავლესობისათვის სკოლა სკოლად დარჩა, რეპერტუარი რეპერტუარად. მხოლოდ რამდენიმე მათგანმა მოახერხა საკუთარი ხმის „დაყენება“, საკუთარი სამყაროს შექმნა. ლაპარაკია მხატვრის მთლიან სამყაროზე, მის დამოუკიდებელ მეობაზე, და არა რომელიმე ხერხის, მანერისა თუ სტილის გაშინაურებაზე, ასიმილაციასა თუ დაბნელებაზე. გარკვეული ტექნოლოგიური ილეთების შეთვისებაში დასაძრახი არაფერია. საერთოდ, გავლენაც როდია ყოველთვის საუკუო. იგი ხში-

მხატვრის დაბრუნება

გიული ზავზავანიძე

შშრნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1985 წლის №4-ში დაიბეჭდა ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნის ქეთევან კინწურაშვილის წერილი „ქართველი მხატვარი ფელიქს ვარლა — მონპარნასის მკვიდრი“, რომელშიც ავტორმა ჟურნალის მკითხველებს მოუთხორო საფრანგეთში მცხოვრები ქართველი მხატვრის ფელიქს ვარლამიშვილის (ვარლას) შემოქმედებაზე და მასთან პირადი შეხვედრის შესახებ. 1986 წლის თებერვალში მხატვარი გარდაიცვალა. მისმა მეუღლემ, ქალბატონმა ზორემ დანაბარები შეუსრულა და საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმს საჩუქრად გამოუგზავნა მხატვრის ათი ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევარი — ქართულ თემაზე შესრულებული სურათები.

ფელიქს ვარლას ნამუშევრების გამოფენაზე, რომელიც საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა ამავე მუზეუმში, პარიზიდან გამოგზავნილ ნაწარმოებებთან ერთად ექსპონირებული იყო საქართველოში, კერძო კოლექციებში დაცული ნამუშევრებიც.

საფრანგეთში მცხოვრები ქართველი მხატვარი ქართველმა სა-

რად განახლების იმპულსია, ორიენტირის პოვნის ნიშანია, კულტურათა შორის გარკვეული სულიერი ერთობისა თუ ინტერნაციონალური კავშირების მაუწყებელია და ამდენად, კულტურის შინაგან ძლიერებასა და მრავალფეროვნებაზე უფრო მეტყველებს, ვიდრე მის სისუსტესა და ეროვნული საწყისის ნიველირებაზე. მინდა მკეროდეს, რომ ასეა ამჯერადაც. მაგრამ მხატვარს ყველაფერი — სკოლაც, ოსტატობაც, ერუდიციაც, სოციალური აქტიუობაცა და ფილოსოფიური ჰერეტაც განზე დარჩება, თუ არ შეუძლია განსაკუთრებული სიტყვის თქმა. ცხადია, საქმე მხოლოდ ორიგინალობაში როდია. ხშირად ორიგინალობისაკენ სწრაფვაც თვითმიზნურ ხასიათს ატარებს. მაგრამ ეს მაინც ჯანსაღი მიდრეკილებაა, დაპირისპირება იმ სამწუხარო ტენდენციასთან, როცა ერთგვაროვან თემებში, განწყობილებებში, მოტივებში იკარგება მთავარი და არსებითი, რითაც ხელოვნება სულდგმულობს — შემოქმედის ინდივიდუალობა.

შენიშვნები:

1. Поль Гоген. Письма. Ноа-Ноа. Из книги «Прежде и потом», Л., 1962, гл. 101.
2. დავით კაკაბაძე. ხელოვნება და სივრცე. თბ. 1983 გვ. 138.
3. ამ მხრივ, გუდაიშვილს ფაბულა ესმის ამ ცნების თვდაპირველი მნიშვნელობით. ლათინურად fabula — იგავს, არავს, თქმულებას, გადმოცემას ნიშნავს, ანტიკური ტრადიციით კი მასში ხედავენ დრამატული ნაწარმოების თხრობით საფუძველს, რომელიმე თქმულებიდან ამოღებულ შემთხვევას. არისტოტელე სწორედ ამ გაგებით ხმარობს სიტყვა „მითს“.
4. И. Б. Роднянская «Кокс Х. Г. Праздник шутов Теологический очерк праздника и фантазии». კრ. «Современные концепции культурного кризиса на Западе». М., 1976, гл. 120.



ვ. ვარლამიშვილი
ავტოპორტრეტი

ზოგადობრიობამ გაიცინო ბევრად უფრო ადრეც. 1965 წელს გამოცემულ წერილების კრებულში „შეხვედრები ქართველ მხატვრე-



ბთან“ ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტის ხარა ჯაფარიძემ მკვლევებს მოუთხორო მხატვართან პირადი შეხვედრისა და მისი შემოქმედების შესახებ.

... „საფრანგეთისკენ მიმავალს უცხო ქვეყნის ცხოვრებისა და ახალ სანახაობათა სურვილის გარდა, თან მიმყვებოდა ოცნება: მიმეკვლია იმ ქართველი მხატვრის ნატერფალისთვის, რომელმაც თავისი შემოქმედება ერთგვარად საფრთხეშიც კი ჩააგდო, როცა დაოსტატების დიდი სურვილით გატაცებულმა პარიზს მიაშურა... ფიზიკურად შეიწირა კიდევ ამ არჩევანმა“.

და ყველა გულნარა ჯაფარიძე საფრანგეთში ქართველ მხატვართა შემოქმედებითი ნატერფალის შესახებ, — შალვა ქიქოძის, ვერა ფაღავას, ვანო ენუქიძის, სუსანა თოხაძე-ღამბაშიძის, ფელიქს ვარლამიშვილის ცხოვრების გზასა და შემოქმედებაზე.

ფელიქს ვარლამიშვილი 1903 წელს დაბადებულა ქუთაისში, იქვე დაუმთავრებია რეალური სასწავლებელი და 1920 წელს თბილისის უნივერსიტეტში შესულა აგრონომიულ ფაკულტეტზე. 1922 წელს თბილისის სამხატვრო აკადემიის დაარსებას შეუცვლია ახალგაზრდის გადაწყვეტილება და აქ გაუპრძელებია სწავლა.

სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ, 1928 წელს, დაოსტატების მიზნით, ფელიქს ვარლამიშვილი საფრანგეთში მიემგზავრება. როგორც ვ. ჯაფარიძე გადმოგვცემს, უცხოეთში მას არ გაუმართლა. სწავლა ვერ განაგრძო, მაგრამ მიუხედავად მატერიალური გაჭირვებისა, გატაცებით და ნაყოფიერად მუშაობდა. 1933

წელს პირველი პერსონალური გამოფენა მოაწყო. მხატვრის აღიარებას მოწმობს ისიც, რომ მის ნამუშევრებს იძენენ კერძო პირები, იძენს სახელმწიფო. ვარლას შემოქმედებამ ყურადღება მიიქცია სამხრეთ ამერიკაში მისი მოგზაურობის დროს გამართული პერსონალური გამოფენებით. სწორად შენიშნავს გ. ჯაფარიძე, როცა წერს, რომ... „მასაც უცვალა მხარი პარიზში. კოსმოპოლიტობაც შესთავაზა და თანამედროვე ფრანგულ მხატვრობასაც დაანათესავა“. ქართული თემატიკა ვარლას შემოქმედებას ძირითადად ასაზრდოებს უცხოეთში ყოფნის პირველ წლებში. — 1900-1920-ანი წლების თბილისის ცხოვრების სურათები და რიგი ჟანრული სცენებისა მკაფიოდ ქართულ, ეროვნულ იერს ატარებს.

ფელიქს ვარლას შემოქმედების ჟანრულ და თემატიკურ მრავალფეროვნებაზე აღნიშნავენ გ. ჯაფარიძეცა და ქ. კინწურაშვილიც: ამას ნათელყოფდა ის გამოფენაც, ხელოვნების მუზეუმში რომ გაიმ-

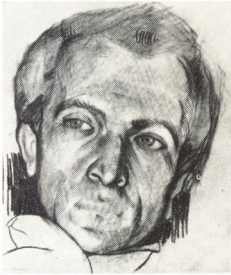


მამაკაცი სიგარეტით

რთა, თუმცა კი ექსპოზიციანზე მხატვრის შემოქმედების მხოლოდ ძალზე მცირე ნაწილი იყო წარმოდგენილი. „იგი ყოველთვის ბევრს მუშაობდა — აღნიშნავს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორი

ცხენები





ჩაფიქრებული მამაკაცი

თამაზ სანიკიძე წერილში, რომელიც თბილისში გამოფენის გახსნის დღეებში დაიბეჭდა (გაზ. „კომუნისტი“, 29 მარტი, 1987); — ბევრს და საკმაოდ სწრაფად ხატავდა, მაგრამ თითქმის არაფერს არ იტოვებდა, ყიდდა ნამუშევრებს და ამით ცხოვრობდა (შემოსავლის სხვა წყარო მას არასოდეს ჰქონია), ან გააჩუქებდა ხოლმე. გააჩუქებდა გულუხვად.

შეშის მჭრელები (გ. ჩოგვაძის კოლექციიდან)

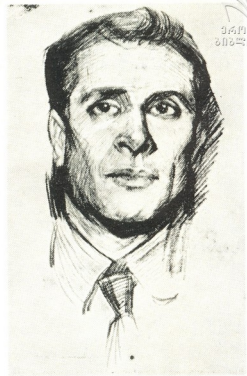


შედევრს ისე გაიმეტებდა, რომ არ დაინანებდა. ეს ათი ნახატი კი არ მოუშორებია. ეტყობა, თვითონვე მოსწონდა ისინი და აღრიდანვე ჰქონდა განზახული მათი მეშვეობით სამშობლოში თავის გამოჩენა.“

როცა ფელიქს ვარლას შემოქმედების ხანმოკლე „ქართულ პერიოდს“ ეხება, თ. სანიკიძე აღნიშნავს, რომ ... „მის ნამუშევრებს გარკვევით ეტყობა ფიროსმანისა და გულიაშვილის გავლენა. მაგრამ შემდეგ ვარლასთვის ტრადიციას, — არც ქართულს და არც მით უფრო უცხოურს — არსებითი მნიშვნელობა აღარ ჰქონია. მან საკუთარი ესთეტიკური კონცეპცია, თემატიკა, მანერა, სტილი შეიმუშავა, რაც საკმაოდ ნათლად ვლინდება ამჟამად ხელოვნების მუზეუმში გამოფენილ მხატვრის მცირერიცხოვან ნამუშევრებშიც. მისი ელეგანტური, გაწონასწორებული, მშვიდი, დეკორაციული, მსუბუქი კომპოზიციების მეტი ნაწილი საოჯახო ინ-

ტერიერისათვის არის გამიზნული (ხელოვნების ეს ფუნქცია მცირე პოლანდიელების შემდეგ იზვიათად თუ ახსენდებათ ხოლმე მხატვრებს). მშენიერების ამგვარი „კამერული“ განცდის საფუძველს, რა თქმა უნდა, თემა და მისი გააზრება იძლევა: ნადირობა, სოფლის სცენები. ძველი სასახლეები და ციხესიმაგრეები, მოძრაობაში გარინდებული ადამიანები და მათი დაუკონკრეტებელი სახეები, მრავალგვარი რაკურსით წარმოდგენილი სცენები, მკვეთრი და, ამავე დროს, ნატიფი ხაზი, ფერი, — ზოგჯერ ერთი, მაგრამ სხვადასხვა ტონალობისა, ზოგჯერ კონტრასტული და საოცრად ღრმა, ინტენსიური — იდილიურ განწყობილებას ქმნის, რომელსაც სევდაც ახლავს, სევდა, რომელიც ვარლას შემოქმედებას ბოლომდე გასდევს“.

სხვადასხვა დროს უცხოეთის მრავალ ქვეყანაში მოგზაური და უცხოეთშივე გაფანტული მრავალრიცხოვანი ქმნილებებიდან მხატ-



მამაკაცი პალსტუხით

ვრის სამშობლოს დაუბრუნდა სურათები, რომლებიც ამიერიდან მის ეროვნულ საგანძურს შეერწყმის და კიდევ ერთ სახელს შემატებს ქართულ მხატვრობას.

მეთევზეები



კოლივულის ინდუსტრია

მიხეილ ანთაძე

საბჭოთა კინემატოგრაფისტების უკანასკნელმა ყრილობამ მწვავედ დააყენა დღის წესრიგში ჩვენი ქვეყნის კინოინდუსტრიის ძირფესვიანი გადახალისება-გარდაქმნის აუცილებლობა. დღეს თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე რევოლუციური გარდაქმნის პროცესში ერთ-ერთი ყველაზე „ცხელი“ უბანი სწორედ კინემატოგრაფი აღმოჩნდა. ყოველ შემთხვევაში, ხელოვნების სხვა არც ერთ დარგში ასე მძაფრად არ დამდგარა სრული გარდაქმნის საჭიროება, რასაც ადასტურებს თუნდაც ის გარემოება, რომ ამჟამად — ყრილობიდან ერთი წლის თავზე — ოფიციალურად გაუქმდა კინოწარმოების აქამდე არსებული ყველა სახელმძღვანელო დოკუმენტი, ინსტრუქცია, დებულება თუ სხვა სახის ცირკულარი. გარდამავალი სტადიისათვის სახელდახელოდ შემუშავდა „დროებითი დებულება“, ხოლო პარალელურად უკვე ერთ წელიწადზე მეტია მიმდინარეობს დაძაბული მუშაობა ახალი მოდელის შესაქმნელად რაშიც დაძაბულად მონაწილეობენ არა მხოლოდ კინოს თავკაცები, არამედ როგორც ამას სრული საჯაროობის დემოკრატიული პრინციპი მოითხოვს, თითოეული კინემატოგრაფისტი, როგორც მუშაობის მსვლელობამ ნათელიყო, რაკილა „ძველი სახლი“ დაინგრა, ახლის შენება კი მხოლოდ ახლა იწყება, ამიტომ ახალი მოდელის შექმნის პროცესი, მისი თითოეული მომენტის პრაქტიკაზე შემოწმება და დამკვიდრება რამდენიმე წლის საქმეა. ასე რომ ამჟამად საბჭოთა კინემატოგრაფის წინაშე მტად რთული ეკონომიკური რეორგანიზაციის ამოცანა დგას.

რამ გამოიწვია ამგვარი სრული გარდაქმნის საჭიროება? ჯოგორც ირკვევა, უკანასკნელ წლებში ინერციად იქცა საბჭოთა სახელმწიფოს არსებობის ადრეულ ეტაპზე აგებული და თავის დროზე აუცილებელი

ურთიერთობის მოდელი სახელმწიფოსა და კინემატოგრაფს შორის, რაც ვადაჭარბებულ მეურვეობას (დღევანდელი თვალსაზრისით), კინოწარმოებასა და კინობაზარს შორის უშუალო კავშირის არარსებობასა და კინოწარმოების სახელმწიფო დოტაციაზე ყოფნას გულისხმობდა. სადღეისოდ ეს მოდელი კინემატოგრაფის ეკონომიური საფუძვლის დაკნინების მიზეზი აღმოჩნდა, რასაც სხვა არასასურველი შედეგებიც მოჰყვა. ამიტომაც გაუქმდა დღემდე არსებული კინოეკონომიკური კანონმდებლობა. დღის წესრიგში დადგა კინემატოგრაფის სრულ სამეურნეო ანგარიშსა და თვითდაფინანსებაზე გადასვლის საკითხი, რაც არც ისე ადვილია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ მხრივ საბჭოთა კინოს არავითარი გამოცდილება არ გააჩნია.

ამ ვითარებაში სხვა გზებთან ერთად დიდი ყურადღება ეთმობა იმ გამოცდილების შესწავლასა და კრიტიკულ ათვისებას, რაც სხვა ქვეყნების კინემატოგრაფისტებს დაუგროვებიათ. ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ აქ ლაპარაკია კინოს ეკონომიკაზე და არა მის იდეურ-მხატვრულ, იდეოლოგიურ ანდა პოლიტიკურ ასპექტებზე. დღის წესრიგში დადგა სხვათა გამოცდილების საუკეთესო მომენტების გათვალისწინება ჩვენს სოციალისტურ სინამდვილეში, მეორეს მხრივ კი სხვათა შეცდომების, თუ გნებათ ჩვენთვის მიუღებელი მომენტებისაგან გაფრთხილება. ამიტომ უცხოეთის ქვეყნების კინოსაწარმოო სისტემათა გაცნობას სადღეისოდ სავანებო ყურადღება ეთმობა.

ამგვარ კონტექსტში საბჭოთა სპეციალისტების განსაკუთრებული ყურადღება ამერიკის შეერთებული შტატების კინოინდუსტრიისკენაც არის მიმართული, რადგან იგი უმდიდრესი და უმძლავრესია მსოფლიოში ეკონომიური თვალსაზრისით. აქ ხაზგასმუ-

ლია ორი ძირითადი მომენტი: პირველი: — ყველა, ვინც ახლოს იცნობს ჰოლივუდის კინოწარმოებას დაბეჯითებით აღნიშნავს (სხვათა შორის, ამის შესახებ ილაპარაკა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის ღია სამდივნოზე კავშირის თავმჯდომარემ ელდარ შენგელიამაც, რომელიც რამდენჯერმე იყო აშშ-ში და საშუალება ჰქონდა უკეთ გაეცნო იქაური სიტუაციას), რომ იქ კინოწარმოების პროცესი და ტექნოლოგია პრინციპულად იგივეობრივია, რაც ჩვენში. მეორე: სპეციალისტებს მიაჩნიათ, რომ ამერიკული კინოეკონომიკის სიმღერის მთავარი საიდუმლო არის არა ჩვენთვის მიუღებელი კერძო საკუთრების პრინციპი, არამედ სწორად და ეფექტურად აგებული ეკონომიკური ურთიერთობების სისტემა, რომლის მექანიზმებში საფუძვლიანი გარკვევა და კრიტიკული ათვისება აუცილებელია.

გარდა ამისა, როგორც ცნობილია, საერთაშორისო დაძაბულობის გასაწელებლად უდიდესი მნიშვნელობა აქვს საბჭოთა და ამერიკული ხალხების ურთიერთგაცნობას, რაც ერთმანეთის მუშაობის ცოდნასაც ითვლისწინებს. ამიტომაც მიზანშეწონილად მივიჩნევთ წინამდებარე წერილში ამერიკული კინოეკონომიკის ზოგადი მიმოხილვა შეგვეთავაზებინა მკითხველისათვის. ჩვენს მზანს ამჟამად არ შეადგენს ჰოლივუდის პროდუქციის იდეური, საავტორო, პოლიტიკური სახის განხილვა, არამედ ჩვენი კინოეკონომიკის აქტუალური საჭიროებიდან გამომდინარე ვეცადეთ მხოლოდ ინდუსტრიულ მხარეზე გავვეჩახვილებინა ყურადღება, აღგვეწერა საერთო სურათი. ეკონომიური ანალიზისა და დასკვნების გამოტანის პრეტენზია არ გვაქვს და ამ შემთხვევაში ნაადრევადაც მიგვჩინა მსგავსი მცდელობა. შეტიც — ქვემოთ მოყვანილ ფაქტობრივ მასალას ჩვენ შეგნებულად თითქმის კომენტარის გარეშე ვტოვებთ, რადგანაც ვფიქრობთ, რომ ეს ფაქტები თავისთავად მრავლისმთქმელი და დამაფიქრებელა იქნება კინოს საკითხებით დაინტერესებული მკითხველისათვის, ხოლო მათთვის, ვინც საყოველთაო საჯაროობის პირობებში მონაწილეობს საბჭოთა კინოეკონომიკის ახალი მოდელის შექმნაში, გვებ ამ ინფორმაციული ხასიათის მიმოხილვას მცირე პრაქტიკული სარგებლობის მოტანაც შეეძლოს.

აშშ კინომრეწველობის ძირითადი მმართველი ორგანიზაციაა „ამერიკის კინოს ასოციაცია“ („ჰოლშენ ფიქჩერს ასოციაციონ ოფ ამერიკა“, შემოკლებით MPAA). მისი ხელმძღვანელი ამავე დროს თავმჯდომარეობს „ფილმების ექსპორტის ამერიკულ ასოციაციას“, რომელსაც საქმიანი ურთიერთობა აქვს მსოფლიოს 70 ქვეყანასთან და მუდმივი წარმომადგენლები ჰყავს პარიზში, ლონდონში, რომში, მაინის ფრანკფურტში, მეხიკოში, რიო-დე-ჟანეიროში, ბანგკოკში და სხვა ქალაქებში. ამ ორი ორგანიზაციის ძირითადი ფუნქციებია მასში შემავალი კინოფირმების ინტერესთა დაცვა, ფილმების ექსპორტ-იმპორტი, აგრეთვე საერთაშორისო კინოფესტივალებში მონაწილეობა.

MPAA-ს სამი განყოფილება (ვაშინგტონში, ნიუ-იორკში და ლოს-ანჯელესში) მოიცავს შემდეგ ქვეგანყოფილებებს: 1. სარეკლამო კოდექსის ადმინისტრაცია. 2. ფილმთა დასახელებების სარეგისტრაციო ბიურო. 3. კინოგაქირავებასა და პრესასთან კავშირის განყოფილება. 4. „MPAA“-ს თვითმმართველობის კოდექსის ადმინისტრაცია. თვით ეს „კოდექსი“ წარმოადგენს ცენზურული წესების კრებულს და მკაცრად მოითხოვს, რომ MPAA-ს ყველა წევრმა წარუდგინოს კოდექსის ადმინისტრაციის როგორც წარმოებაში ჩასაშვები სცენარები, ასევე მზა ფილმები. ამგვარი საშუალებით ხორციელდება აშშ-ში ფილმების იდეური მხარის კონტროლირება.

ამერიკის კინოასოციაციაში შედის თერთმეტი უმსხვილესი საწარმოო — გამჭირავებელი ფირმა. ესენია: 1. „ამერიკენ ინტერნეშნელ ფიქჩერს“, 2. „პარამაუნტ“, 3. „უორნერ ბრაუერს“, 4. „კოლამბია ფიქჩერს“. 5. „იუნაივერსალ ფიქჩერს“, 6. „მეტრო-გოლდვინ-მეიერი“, 7. „იუნაიტედ არტისტს ფიქჩერს“, 8. „XX საუკუნე — ფოქსი“. 9. „ელლიდ არტისტს ფიქჩერს“, 10. „უოლტ დისნეი სტუდიოს“, 11. „მეკო ემბესი ფიქჩერს კორპორეიშნი“. გარდა ამისა, MPAA-ში შედის ასზე მეტი „დამოუკიდებელი“ კინო ფირმა, რომელთა შორისაა: „კოსმო-პოლიტენ კორპორეიშნი“, „მირიშ პროდაქშენს“ „გრეისონ პროდაქშენს“, „მარტენ პროდაქშენს“, „ლორიმერ ფიქჩერს“, „პალომარ ფიქჩერს“, და სხვები, გიგანტებსა და „დამოუკიდებელ“ ფირმებს შორის არსებობს ერთადერთი პრინციპული განსხვავება: (სიმძლავრესა და სიმდიდრეში სხვაობას თუ არ ჩავთვლით) — გიგანტები მო-

ნობოლიური ხასიათის ფორმებია, რაც კერძო კაპიტალის რთულ, მრავალწევრიან ამხანაგობას გულისხმობს, „დამოუკიდებლები“ კი ცალკეულ პირთა ან მფლობელთა მცირე ჯგუფების საკუთრებაა, რაც დასახელებებიდანაც ჩანს (შირიშ, გრეისინ, მარტენ, ლორიმერ ჯა ა. შ.). „დამოუკიდებელთაგან“ უმდიდრესთ საკუთარი სტრუქტურები აქვთ, სხვები კი მხოლოდ აფინანსებენ და აორგანიზებენ ფილმწარმოებას.

ამერიკული კინოინდუსტრია, ცხადია, სტიქიური ხასიათისაა და გამოსაშვებ ერთეულთა რაოდენობა წინასწარ არ იგეგმება, მაგრამ სტატისტიკური დაკვირვებიდან მაინც ცნობილია, რომ ამერიკული კინემატოგრაფისტები ყოველწლიურად საშუალოდ 200—230 ფილმს იღებენ, აქედან ერთი მესამედი ჩვეულებრივ „გიგანტებზე“ მოდის ხოლმე. ასე მაგალითად: 1978 წელს გადაღებული 248 ფილმიდან მსხვილმა კინოფორმებმა 99 შექმნეს, დანარჩენი 149 კი — „დამოუკიდებლებმა“. საყურადღებო ფაქტია აგრეთვე ისიც, რომ პროდუქციის დაახლოებით ერთი მეოთხედი ამერიკელი კინემატოგრაფისტების მიერ ჩვეულებრივ აშშ-ს საზღვრებს გარეთ, ევროპის, ამერიკისა თუ აზიის სხვადასხვა ქვეყნებში იქმნება. ამ პრაქტიკას ძირითადად ის „დამოუკიდებელი“ პროდუსერები მისდევენ, რომლებსაც არ გააჩნიათ საკუთარი კინოსტუდიები და გადასაღები პავილიონები. აქ მათ იზიდავთ ფილმწარმოების (აშშ-სთან შედარებით) დაბალი ღირებულება. ყოველივე ამის მიუხედავად, უკანასკნელ წლებში „დამოუკიდებელთა“ ხვედრითი წილი საერთო პროდუქციაში თანდათანობით იკლებს, ამის მიზეზია ფილმწარმოების ღირებულების მკვეთრი ზრდა და მსხვილი ფორმების გაბატონებული მდგომარეობა კინოგაჟირაჟების სისტემაში.

ამერიკის ყველაზე დიდი კინოსტუდიებიც კი წელიწადში ოც ერთეულზე მეტს არ უშვებენ. მაგალითად, 1979 წელს „იუნაიტედ არტისტსმა“ შექმნა 18 ფილმი, „იუნაიტედ არტისტსმა“ — 13, „პარამაუნტმა“ — 12, „უორნერ ბრაზერსმა“ — 10, „კოლამბიამ“ — 8, „XX ს. ფოქსმა“ — 6, „ამერიკენ ინტერნეშნლ ფიქჩერსმა“ — 6 და ა. შ. შედარებისთვის გავიხსენოთ, რომ კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ ყოველწლიურად 14 ფილმს იღებს, ასე რომ, ჩვენი კინოწარმოება ამერიკულს რაოდენობრივად არ ჩა-

მორჩება, ხოლო ისეთი პროდუქცია, როგორცაა „მოსფილმის“ (წელიწადში 40 ერთეული), აშშ-ში მსხვილად არ არსებობს. ეს დაკავშირებულია ფილმწარმოების ღირებულებისა და სარეკლამო ხარჯების ზრდასთან, რის გამოც მსხვილი კინოფორმები ორიენტაციას იღებენ მაღალბიუჯეტის ფილმების მცირე რაოდენობაზე.

კინოფორმების გარდა კინემატოგრაფიულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ პროფკავშირები და შემოქმედებითი ორგანიზაციები, ისეთები როგორცაა „ამერიკულ მწერალ კინოსცენარისტთა გილდია“, „ამერიკულ კინორეჟისორთა გილდია“, „კინოთეატრების მუშაკების გაერთიანებული საერთაშორისო პროფკავშირი“, „კინოს ტექნიკური და მომსახურე პერსონალის გაერთიანებული საერთაშორისო პროფკავშირი“, „ამერიკულ პროდუსერთა გილდია“ და სხვა — სულ 70 ორგანიზაცია.

ყოველწლიურად ამერიკში ტარდება ათამდე საერთაშორისო ფესტივალი, მათგან უმნიშვნელოვანესია ნიუ-იორკის, სან-ფრანცისკოს, ლოს-ანჯელესისა და ჩიკაგოს ფესტივალები.

ამერიკაში ამჟამად ოცდაათზე მეტი მსოფლიოში აღიარებული კინორეჟისორი მოღვაწეობს, ისეთები, როგორებიც არიან სტენლი კუბრიკი, რობერტ ოლტმანი, პიტერ ბოვდანი, სემ პეკინპა, ჯორჯ ლუკასი, სტივენ სპილბერგი, ბობ ფოსი, პოლ ეშბი, მილოზ ფორმანი, სიდნეი პოლაკი, სიდნეი ლიმეტტი, ვუდი ალენი, ნორმან ჯუისონი, ჯონ კასავეტისი, ფრენსის ფორდ კოპოლა, ტერენს მალიკი, პოლ მაზურსკი, ალან პაკულა, უილიამ ფრიდკინი, ჯონ შლეზინგერი და სხვა. ნიშნულია, რომ მათ შორის არცერთი ქალი არ არის. საბჭოთა მაცურებელმა ჩვენს ეკრანებზე ნაწილობრივ გაიცნო ამ ხელოვანთა შემოქმედება ისეთი ფილმებით, როგორცაა „კრამერი კრამერის წინააღმდეგ“, (რეჟ. რ. ბენტონი), „ჩინური სინდრომი“ (რეჟ. დ. ბრიჯესი), „დიკისა და ჯეინის მხიარული თავგადასავალი“ (რეჟ. ჯ. კაჩეფი), „კონვოი“ (რეჟ. ს. პეკინპა).

ამერიკაში კინოგაჟირაჟების სისტემა რთული და დატოტვილია. კომერციული გაჟირაჟების დიდ ნაწილს MPAA-ს ზემოთ ჩამოთვლილი მსხვილი კინოფორმები ახორციელებენ. გამოთვლილია, რომ ამერიკისა და კანადის 200

მილიონი პოტენციური მყურბლის მხო-
ლოდ 5% დადის რეგულარულად კინოში.
ამერიკელებში ნაკლები პოპულარობით სარ-
გებლობს უცხოური წარმოების ფილმები,
სამაგიეროდ, ამერიკული ფილმები პოპუ-
ლარობით პირველ ადგილზე არიან მსოფ-
ლით კინოქსელში.

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი გიგანტური
კინოფირმებისა, რომლებიც ერთდროულად
მწარმოებენც არიან და გამჭირავებელ-
ნიც, ამერიკაში მოქმედებენ „სუფთა“ გამ-
ჭირავებელი მსხვილი ფირმებიც, ესენია:
„ამერიკელი ინტერნეიშნლ“, „ბუნა ვისტა“,
„ნეიშნლ ჯენერალ“, „სინერამა“, „ეკო-ემ-
ბესი“, აგრეთვე „დამოუკიდებელთა“ გამჭი-
რავებლები: „ნიუ ერა“, „სინე უორლდ“,
„კენონ“ და სხვა. თუმცა უკანასკნელ წლებ-
ში შესამჩნევად გამოიკვეთა „დამოუკიდე-
ბელი“ კომპანიების მიერ გამჭირავების ფუნქ-
ციანზე ხელის აღების და მსხვილ გამჭირავე-
ბელ კინოფირმებთან ხელშეკრულებათა და-
დების ტენდენცია.

ამერიკაში 15.000-მდე კინოთეატრია, მათ
შორის 11.000 ჩვეულებრივი ერთ ან მრავალ-
დარბაზიანია (ე. წ. პოლიეკრანული კინო-
თეატრები, სადაც ეკრანთა რიცხვმა 15—
20 შეიძლება მიაღწიოს), 4000 კი — „დრა-
ივინი“ ანუ კინოთეატრი ავტომატური მანერისა-
თვის, სადაც ეგება ეკრანზე მანქანიდან გად-
მოუსვლელად უცქერენ ფილმებს.

გამჭირავების სისტემაში განუხრებლად
გრძელდება მონოპოლიზაციის პროცესი. ასე
მაგალითად, კომპანია „ჯენერალ სინემა“
500 კინოთეატრს ფლობს, „იუნაიტედ არ-
ტისტი“ — 500, „მეტრო თიეტრზ“ — 200,
„ეი-ბი-სი თიეტრს“ — 185 და ა. შ. კინო-
თეატრთა მთელი რაოდენობის 53% პრო-
ცენტს 700 კომპანია (ე. წ. „კინოჯაჭვები“) ფლობს,
თითოეულ მათგანს 4 ან მეტი დარ-
ბაზი აქვს. დანარჩენი 47%-ის მფლობელი
კი 6800 კერძო პირია.

გამჭირავება ძირითადად კომერციული ხა-
სითარსაა. არაკომერციული კინოთეატრები,
ე. წ. „არტ ჰაუზიზ“, სადაც სპეციალიზირე-
ბულ პროგრამებს უჩვენებენ, არც ისე
ბევრია. უკანასკნელ წლებში საგრძნობლად
გაიზარდა 16 და 8 მილიმეტრიანი ფილმე-
ბის გამჭირავების სისტემა. 70-იან წლებში
შეიქმნა ვიწრო ფირზე დაბეჭდილი ფილმო-
ასლების გამჭირავებელთა ასოციაცია —
„ნონ-თიეტრიკელ ფილმ დისტრიბიუტორზ

სასიეიშნლ“. 12 გამჭირავებელი ფირმა ემ-
სახურება 16 და 8 მილიმეტრიანი ფილმე-
ბის არაკომერციულსა და საშინაო დისტრიბუ-
ტორებს. 70-80-იანი წლების მიჯნაზე
მკვეთრად გაიზარდა ფილმების გამჭირავე
ვიდეოკასეტებით.

ამერიკის შვედეთულ შტატებში არაერ-
თი პერიოდული კინოგამოცემა გამოდის, ისე-
თები, როგორცაა ეურნალები: „ფილმ ქუ-
ოტერი“ (კალიფორნიის უნივერსიტეტი
ქ. ბერკლი), „სინეასტი“ (ნიუ-იორკი), „ამე-
რიკელი ფილმ“ (ამერიკის კინოინსტიტუტი,
ვაშინგტონი) „ფილმ კომენტ“ (ლინკოლნის
სახელობის კინოცენტრი, ნიუ-იორკი), ყო-
ველკვირეული გაზეთი „გერაიტი“ (ნიუ-
იორკი). გარდა ამისა, სტატიები კინოს შე-
სახებ პერიოდულად ქვეყნდება ეურნა-
ლებში „ნიუსუიკი“, „ტაიმი“ და სხვა. მუდ-
მივი კინოსვეტი გამოყოფილია გაზეთებში
„დეილი უორლდი“, „ნიუ-იორკ ტაიმი“,
„ვაშინგტონ პოსტი“ და ა. შ.

აშშ-ში 200-ზე მეტი უმაღლესი სასწავ-
ლებელი უფლებამოსილია კურსდამთავრე-
ბულს მიანიჭოს კინოინჟინერის სამეცნიე-
რო ხარისხი. მას შემდეგ, რაც ახალგაზრდა
თანაბრად დაუფუძლება კინოს ისტორიას,
პრაქტიკასა და ტექნიკას (კიდევ 613 სას-
წავლებელში არსებობს კინო და ტელე კურ-
სები, სადაც ანალოგიური განათლების მი-
ღება შეიძლება), და მიიღებს კინოინჟინერის
კვალიფიკაციას, ყოველგვარი სპეციალიზი-
რებული დიპლომის გარეშე იგი თავისი ხე-
ბითა და პრაქტიკული საქმიანობის კვალი-
ბაზე ხდება კინორეჟისორი, კინოოპერატო-
რი, პროდიუსერი, კინოთეორეტიკოსი თუ
კინოკრიტიკოსი. ამგვარად, მცნება კინო-
მცოდნე ამერიკაში ოდნავ განსხვავებულად
ესმით, ვიდრე ჩვენში — ეს სახელი ჰქვიათ
ყველა მათ, ვინც ყოველმხრივ იცნობს კი-
ნოს. ქვეყნის ძირითადი პედაგოგიური ცენ-
ტრებია: ლოს-ანჯელესის კინოინსტიტუტი,
კალიფორნიის უნივერსიტეტის კინოფაკულ-
ტეტი, ნიუ-იორკის კოლუმბიის უნივერსი-
ტეტის კინოფაკულტეტი, ნიუ-იორკის უნი-
ვერსიტეტი, სან-ფრანცისკოს კალიფორნი-
ის უნივერსიტეტი, ფილადელფიის ტემპ-უნი-
ვერსიტეტი, ჩიკაგოს სამხატვრო სკოლა და
სხვა.

კინოს შემსწავლელი ძირითადი სამეცნიე-
რო ცენტრებია ამერიკის კინოინსტიტუტი
ვაშინგტონში და მისი ფილიალი ლოს-ან-

ჯელესში. (იგი ერთდროულად სასწავლო დაწესებულებაცაა და კლევითი), ვაშინგტონის სახელობის კინოარქივი (ვაშინგტონში), თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი (ნიუ-იორკში), წყნაროკეანული არქივი (ბერკლი-ში), კალიფორნიის უნივერსიტეტის კინოარქივი, (ლოს-ანჯელესში), კინოარქივი „კინოს ანთოლოგია“ (ნიუ-იორკში).

ახლა უფრო დაწვრილებით შევხებით ამერიკული კინოინდუსტრიის წამყვანი ფირმების ეკონომიკას.

გიგანტური კინოკომპანიების ძირითად საქმიანობაზე ზოგადი თვალის გადავლებიდანაც კი სჩანს ერთობ უჩვეულო გარემოება: სადღეისოდ ეს ფირმები მხოლოდ ფორმალურად თუ ოფიციალურად იწოდებიან კინოკომპანიები, ფაქტურად კი ისინი არიან კორპორაციები, რომლებიც სხვა მრავალ საქმიანობასთან ერთად კინომრეწველობითაც არიან დაინტერესებულნი.

„კოლამბიას“ გენერალური დირექტორი ერთ თავის ინტერვიუში აღნიშნავდა: „80-იან წლებში განზრახული გვაქვს მთელი შემოსავლის 50% ჩავდოთ არა კინოწარმოებაში“. ეს კომპანია, გარდა იმისა, რომ აწარმოებს და მსოფლიოს კინოქსელში აქირავენ ფილმებს, ავრცელებს სატელევიზიო სერიალებს და აქვს მატერიალური ინტერესები რადიოსა და ტელევიზიის სფეროში (ამას დაწვრილებით ქვემოთ შევხებით), აგრეთვე ფლობს სათამაშო ავტომატების მსოფლიოში ყველაზე დიდ ფაბრიკას, იწერს და ყიდის მუსიკას, (როგორც დისკების, ასევე მაგნიტური ფირების სახით), ეწევა საზოგადოებრივ დაწესებულებებისათვის განკუთვნილ სარეკლამო მოღვაწეობას.

„გოლდვინ მეტრო მეიერის“ შემოსავლის დიდი წილის წყარო კაზინოებისა და სასტუმროების ექსპლუატაციაა, ხოლო ფილმებიდან შემოსული მოგება ყოველწლიურად 40-45%-ს უდრის. ეს კომპანია რამდენიმე წელია თვითონ აღარ ეწევა კინოგაქირაებას, სამაგიეროდ, მისი საკუთრებაა ქალაქ ლას-ვეგასის „გრანდ ოტელი“ — კონგრესებისა და დასვენების მსოფლიოში ერთ-ერთი უდიდესი ცენტრი, აგრეთვე ისეთი გართობის კერა, როგორცაა „ფლუმენს სანზ პაბლიშნ ჰალში“. კინოფირმა „პარამაუნტი“ შედის კონკრეტულად „ჰალდენ ინდასტრის“ დასვენებებისა და გართობის“ ჯგუფში, რომელსაც აქვს გამომცემლობა, სპორ-

ტული კომპლექსი, ჰყავს სხვადასხვა პროფესიონალური სპორტული გუნდები. ამასთანავე კი 4000 საბროუქციო დანადგარი უნდა იყოს ნადაში და 60 საფრანგეთში. ამ ჯგუფისაგან „ჰალდენ ინდასტრის“ ყოველწლიურად საერთო შემოსავლის 20%-მდე იღებს. დანარჩენი მოგება კი ამ დიდი კონკრეტისათვის მიაქვს ისეთ დარგებს, როგორცაა მშენებლობა, ავტომანქანები და ბუნებრივი წილისუფლით ვაჭრობა, ტანისამოსის მრეწველობა, სოფლის მეურნეობა, ფინანსური სამსახურები და ა. შ.

გარდა ამისა, „პარამაუნტი“ და „უნივერსალი“ თანაბარ უფლებებზე ურთიერთ-გაერთიანებულნი არიან და ქმნიან გამჭირავებელ ფირმას „სინემა ინტერნეშნლ კორპორეიშნ“, რომელიც ფლობს კინოთეატრებს ლონდონში, ამსტერდამში, შუა აზიაში, სამხრეთ ამერიკაში, აფრიკაში და აგრეთვე აქირავენ „პარამაუნტის“, „უნივერსალის“ და „მეტრო გოლდვინ მეიერის“ ფილმებს უცხოურ კინოქსელში.

„უნივერსალ სიტისტუდიოს“ ფილმწარმოებისა და გაქირაების გარდა, ეწევა შემდეგ საქმიანობას: ილუსტრირებული ჟურნალების გამოცემა, ვაჭრობა, უძრავ ქონებასთან დაკავშირებული ფინანსური მომსახურება, ტურისტული მომსახურება, ინფორმაციის დამუშავება და სტატისტიკა, ხმის ჩაწერილი სტუდიების ექსპლუატაცია და სხვა.

„უორნერ ბრახერს“ ხელმძღვანელობს სიბი-ეს-ის და ემ-აი-ს შემადგენ მსოფლიოში ყველაზე მსხვილ მუსიკალურ წარმოებას. აგრეთვე ეს კომპანია უშეშებს ოპტიკურ აპარატურას, აქეყენებს წიგნებს და ჟურნალებს, ამზადებს სათამაშოებს, ვიდეოელემენტრონულ თამაშოებს, ფლობს 100-ზე მეტ საკაბელო (ფასიანი) ტელევიზიის სისტემას, აფინანსებს პროფესიონალ კალათბურთელთა გუნდს, უორნერების საერთო შემოსავალში უშუალოდ კინომრეწველობის წილი დაახლოებით მხოლოდ 30%-ია.

შედარებით მეტი შემოსავალი (65%) აქვს უშუალოდ კინოდან „XX საუკუნე ფოქსს“, დანარჩენი მოგება კი მოაქვს ფირმის წარმოებას, რადიოსადგურს, მუსიკის ჩაწერას და გამოცემას, სათხილამურო დასვენების ქსელს, „ფოქსს“ შექმნილი აქვს კოაკოლის ბოთლებში ჩამოსხმის ლიკენიზია ამერიკის ტერიტორიაზე. კინოფირმა „ტრანს-ამერიკაც“ აწარმოებს მუსიკალურ ბიზნესს,



აგრეთვე ვაჭრობს მარკებით, ექსპლუატაცი-
ას უწევს საკუთარ მიწებს, ამზადებს სათა-
მამოებს (მაგალითად, ცნობილი კინოფილ-
მის პერსონაჟი ვარდისფერი ავაზა 100 სა-
ხეობის თამაშობისა თუ სათამაშოს სახით
იყიდება). ამ ფირმის ინტერესები დაკავ-
შირებულია მრეწველობასთან, დასწევასთან,
ავიამოსასაფრებასთან, უძრავ ქონებასთან,
ინფორმაციის დამუშავების სისტემასთან.

„უოლტ დისნეი პროდაქშნ“, რომელიც სა-
ყოველთაო წარმოდგენით, მხოლოდ საბავშ-
ვო კინოპროდუქციას აწარმოებს, ამ პრო-
დუქციიდან საერთო შემოსავლის მხოლოდ
20%-ს იღებს. მოგების ძირითადი წყაროა
დასაყვენებელი გასართობი პარკების (მათ
შორის სახელგანთქმული „დისნეილენდის“
კომპლექსის) ექსპლუატაცია. ამას გარდა
დისნეი აწარმოებს და ყიდის სასწავლო
თვალსაჩინოებას, იწერს და გამოსცემს მუ-
სიკას, ფლობს საკუთარი პერსონაჟების სა-
თამაშოების სახით წარმოება-ვაჭრობის სა-
ერთაშორისო ლიცენზიას.

„ჯენერალ სინემა“ ყველაზე დიდი დამო-
უკიდებელი (ანუ იგი არ შედის ამ დარგის
მონოპოლიებში) ორგანიზაციაა სასმელებით
ვაჭრობის ბიზნესში. ამას გარდა, იგი ფლობს
რადიოსადგურს.

ფირმა „ფუჟუა ინდასტრი“ ხუთ რადიო-
სადგურს ფლობს, აგრეთვე მისი საქმიანო-
ბის ინტერესების სფეროშია სპორტული ყურ-
ნალისტიკა, ტრანსპორტი, ფოტოფინანსის აპა-
რატურა, ლითონწარმოება, კვების პრო-
დუქტებითა და სასმელით ვაჭრობა.

ამრიგად, ზემომოყვანილი ცნობები ცხად-
ყოფენ, რომ მსხვილ კინოფირმებს დღესდღე-
ობით კაპიტალი აღარ ეტევათ“ კინოინდუს-
ტრიის ჩარჩოებში და ამიტომ მას სხვადასხვა
დარგში აზანდებენ. არადა, თითოეული ეს
ფირმა თავის დროზე დაარსდა და განვი-
თარდა, როგორც სუფთა კინოსაწარმოო
ორგანიზაცია, შემდეგ კი თანდათან განუ-
რელად გამდიდრდა. როგორც ამერიკელი
სპეციალისტები ამბობენ, დღეს მათ თავი-
სუფლად შეუძლიათ კინოს სულაც დაანე-
ბონ თავი, და თუ მაინც არ ანებებენ, მხო-
ლოდ პრესტიჟის გამო.

რაც შეეხება უშუალოდ ფილმწარმოების
სისტემას, იგი დაახლოებით ისეთივეა, რო-
გორც ყველგან. ფილმის მხატვრულ მხარეს
ხელმძღვანელობს რეჟისორი, ხოლო ორგანი-
ზაციულ-ფინანსურს განაგებს პროდიუსერი,

იგი თვითონაა ძირითადი პასუხისმგებელი
ფილმის შინაარსობრივ-იდეურ მხარეზე
კომერციულ ეფექტზეც. განსაკუთრებულ
თვისება იმაში მდგომარეობს, რომ ამერიკა-
ში ფილმის წარმოება მეტად ძვირი ღდება —
მინიმუმ 2, მაქსიმუმ 45 მილიონი დოლარი.
ამ უზარმაზარი თანხის მეტი წილი იხარჯება
იმაზე, რაც ძირითადად განაპირობებს ნაწარ-
მოების წარმატებას — პირველ რიგში მსა-
ხიობების და აგრეთვე მთელი მაღალპრო-
ფესიული კოლექტივის ანაზღაურებაზე. თუ
„პროდიუსერი“ დამოუკიდებელია და საკუ-
თარი ბაზა არ გააჩნია, იგი იძულებულია
ფული სტუდიის, პავილიონის, ტექნიკისა და
მისთანების არენდაშიც დახარჯოს, მაგრამ
თუ პროდიუსერს ან კომპანიას საკუთარი
სტუდია აქვს, მაშინ იგი ფილმის წარმოები-
სას აპარატურის, რეკვიზიტის საამორტიზა-
ციო ხარჯებს, ლაბორატორიული და სხვა
სამსახურების შიდასატუდიო დანარჩებ-
სა და მისთანებს თავის თავს არ უხდის, ანუ
არ ეწევა საკუთარი ჯიბიდან მიერვე საკუთარ
ჯიბეში ფულის გადაღების უცნაურ პრაქ-
ტიკას.

კინოფირმის მფლობელი კონსტიტუციუ-
რად შეიძლება იყოს ოჯახი, რამდენიმე კომ-
პანიონი ანდა მხოლოდ ერთეული პირი. გა-
რემე ინვენსტიტორთა ჩართვა ფირმის საქ-
მეებში მუდამ იწვევს მფლობელთა რაოდე-
ნობის ზრდას. რაც მეტად იზრდება, მდიდრ-
დება და ძლიერდება კომპანია, მით უფრო
მრავლდება მისი მფლობელებისა და აქცი-
ონერების რიცხვი, რომელიც უმსხვილესი
კინომონოპოლიების შემთხვევაში იმდენად
მრავლდება, რომ ლამის „საერთო-სახალხო“
საკუთრებას ემსგავსება, მაგრამ ცხადია,
კაპიტალიზმის საზოგადოებრივი კანონის
შესაბამისად იგი მაინც კერძო სექტორ-
ში რჩება, სახელმწიფო მის საქმეებ-
ში არ ერევა, ხოლო საქმიანობის მართვა
კონცენტრირებული ხელმძღვანელობით (გე-
ნერალური დირექციების) საშუალებით ხორ-
ციელდება.

ამერიკის კანონმდებლობა იცავს კერძო
საკუთრების საიდუმლოების პრინციპს, ამი-
ტომ სპეციალურ ლიტერატურაში არ არსე-
ბობს გამოკვლევები, სადაც შესწავლილი და
ნაჩვენები იქნება კინოინდუსტრიის აქცია-
თა პაკეტების შესაკუთრეთა სისტემა. თუმ-
ცადა, სახელმწიფოს მიერ ჩატარებული სტა-
ტისტიკური მოკვლევების შედეგად ზოგი-

ერთი მონაცემები ხანდახან ცნობილი ხდება ხოლმე. ასე მაგალითად, მთავრობის მიერ აშშ 25 უმსხვილესი ბანკის ფინანსური პორტფელის შემოწმებისას აღმოჩნდა, რომ ნიუ-იორკის ბანკი 1972 წელს ფლობდა „კოლომბიას“ აქციათა პაკეტის 6,6%-ს, „XX ს. ფოქსის“ — 4,2%-ს, „კოკს პროდუქტის“ 3,7%-ს და „უომეტკოს“ 1,1%-ს. ცნობილია, რომ „XX ს.“ ფოქსს 1978 წელს 14.000 აქციონერი ჰყავდა, მაგრამ 51%-ზე მეტი მონოპოლია „სიდ ენდ კო“-ს ეკუთვნოდა. ამავე წელს ამერიკელი მაგნატი კარლ კერკორიანი „მეტრო გოლდვინ მეიერის“ აქციების 48%-ს და „კოლომბიას“ 5,5%-ს ფლობდა და სურდა ამ უკანასკნელის აქციების კიდევ 20%-ის შეძენა, რის შემდეგაც ამ ორი ფირმის გაერთიანებას ამირებდა, ამის გამო იუსტიციის სამინისტროსა და ტრიბუნალის მონაწილეობით ძლიერი სკანდალი დატრიალდა, რადგან ამერიკული კანონმდებლობა ნაწილობრივ კრძალავს კაპიტალის ოლიგარქიულ ინდუსტრიად გაერთიანებას (ანტიტრესტული კანონი). დიდი ბრძოლის შემდეგ მილიარდერის ცდა მარცხით დამთავრდა და მან უარი თქვა ორი ფირმის გაერთიანებაზე, რასაც, მართალი ითქვას, დიდი მწიფელობა არ ჰქონდა, რადგან კარლ კერკორიანის წილი ამ ფირმების ფლობაში ცალ-ცალკეც მეტად დიდია.

ამრიგად, ნათელია, რომ ამერიკული კინოინდუსტრიის მეტი ნაწილი რამდენიმე უმსხვილესი ფირმის ხელშია, იმ ფირმებისა, რომელთაგან თითოეულს ნახევარ-საუკუნოვანი და მეტი ისტორია აქვს. დიდესდობით მათ სიძლიერის ზენიტს მიაღწიეს, თუმცა არსებობის მანძილზე არაერთი კრიზისის დაძლევა მოუხდათ. ეს გიგანტები ბუნებრივად ეწინააღმდეგებიან ყოველგვარი კონკურენტის გამოჩენას, რის შედეგადაც უკანასკნელი 30—40 წლის მანძილზე დაარსებული კინოფირმები დღემდე „წვრილფეხობას“ წარმოადგენენ, ხოლო „ბიზნესთა სასაფლაოზე“ დაიწყებას ეძლევა ასობით დაღუპული წამოწყება, რომელთაც ვერ მოახერხეს კინოინდუსტრიაში ჩაკუთარი ზღვილის დამკვიდრება.

ამერიკელი კინომესეურები თითოეულ ფილმში საკუთარი ფულის დიდ ნაწილს დებენ, მათი მიზანი კი მოგებაა და არა დახარჯულის წყაღში გადაყრა. ამიტომ პასუხისმგებლობის დონე — პროდიუსერიდან დაწ-

ყებული და გამანათლებლით დამთავრებული — უარესად მაღალია. ეს პასუხისმგებლობა მოიცავს როგორც მაღალპროცენტულ ლიზნს, ასევე უზადო საშემსრულებლო დისციპლინას. არ არსებობს არანაირი კომპრომისი. ყველაფერი კეთდება საიმისოდ, რომ ფილმი საუკეთესო, იმაზე კარგიც კი გამოვიდეს, ვიდრე ამის საშუალებას შემქმნელთა ნიჭი და სცენარის მხატვრულ-კომერციული პოტენცია იძლევა.

არანაკლები ყურადღება და ფული (თუ მეტი არა), ეთმობა უკვე შექმნილი ფილმის რეკლამირებასა და მასურებლამდე მიტანას. მზა ფილმის გაქირავების დაახლოებით სქემა ასეთია: თავდაპირველად სურათს წინასწარი ჩვენებისა და „პირველი ეკრანის“ კინოთეატრებში უშვებენ, სამი-ოთხი თვის მერე უკვე შეიძლება მისი გადატანა პირველი ეკრანიდან შედარებით პატარა ქალაქების კინოთეატრებში. პრემიერიდან ექვსი თვის ან ერთი წლის მერე ფილმი შესაძლოა გამოჩნდეს ფასიანი ტელევიზიის ეკრანებზე (სახელმწიფო ან კერძო ტელესატრანსლაციის სისტემებისაგან განსხვავებით, რომლის პროგრამებსაც ჩვეულებრივი ტელევიზორით აწვდიან მასურებელს, „ფასიანი“ ტელესისტემა სპეციალური კაბელებით უკავშირდება აბონენტებს და პერიოდული გადასახადის ფასად განსაკუთრებული, ხშირად შეკვეთით შექმნილი პროგრამებით ემსახურება მათ), ამავე ეტაპზე ან ცოტა გვიან ფილმს მეორედ უშვებენ ეკრანებზე და კიდევ ერთ წრეს ჩამოატარებენ. (ამ დამთხვევის გამო ხშირად დავობენ ხოლმე კინოთეატრების მფლობელები და ფასიანი ტელევიზიის კომპანიები). ჩვეულებრივ ტელევიზიის ფილმის პირველად ჩვენების უფლება მიეცილება პრემიერიდან დაახლოებით სამი წლის შემდეგ. მეორედ ჩვენება დამუშავებული პირველიდან ორი ან მეტი წლის შემდეგ, მერე კი ფილმის ტელევიზიით ჩვენების უფლება უკვე განუსაზღვრელობით იყიდება. გარდა ამისა, არსებობს ე. წ. „შიდაქსელი“ (სამხედრო ბაზების, თვითმფრინავთა მგზავრების, უნივერსიტეტის კლუბების მომსახურება), სადაც ფილმის ჩვენების ლიცენზია ეკრანების მეორედ მოვლის შემდეგ იყიდება.

არსებობს გამონაკლისი ფილმები, რომელთა გაქირავება არ მისდევს ზემოაღწერილ საყოველთაო მოდელს. ფილმი, რომელიც დიდ წარმატებას მოიპოვებს, შესაძ-



ლოა ფასიან ტელევიზიამდე სამჯერაც კი გამოუშვან ეკრანებზე, რაც ვერ დასწევს მიხალ ტელევიზიით ჩვენების ღირებულებას. მაგალითად, ფილმი „ვარსკვლავების ომი“ „XX საუკუნე ფოქსმა“ 1977 წლის 25 მაისის პრემიერის შემდეგ, 1978 წლის 4 ივნისს კიდევ 7 კვირით გამოუშვა ქვეყნის 1.700 კინოთეატრში და მარტო ამ მეორე წრემ 35 მილიონი დოლარი შემოიტანა. ფილმის დირექციამ უდანაკარგოდ მიჰყიდა ფასიან ტელევიზიას ფილმის ჩვენების უფლება, მაშინ, როდესაც იგი მესამედ გაუშვეს უკვე შედარებით ნაკლებმნიშვნელოვან ეკრანებზე.

იმ ფილმებისათვის, რომლებიც ნაკლებ-შემოსავლიანი გამოდგებიან და ეკრანებზე მეორედ გამოსაშვებად აღარ ღირან, გაჭირავების სხვაგვარი სქემა არსებობს. ასეთ შემთხვევაში შესაძლოა ფილმი მანამ მოხსნან ეკრანებიდან, სანამ მისი სარეკლამო — და სხვა ხარჯები ზიანს არ მოუტანს პატრონს. ასეთ ფილმებს იაფად აძლევენ ტელევიზიას მაშინვე, როგორც კი პირველ წრეს (ხშირად შემოკლებულს) ჩამოვიღის ეკრანებზე. თუმცაღა შესაძლოა ასეთი ფილმი ფასისაწინა ტელევიზიამდე უარყოს და მაშინ იგი მიეყიდება ან ჩვეულებრივ ტელევიზიას, ანდა სულაც დავიწყებას მიეცემა. ასეთი ფილმები, რომელთა ნიმუშებიც ხშირად საბჭოთა ეკრანებზეც გვიჩაბავს, ბევრი როდი იქმნება ამერიკის კინემატოგრაფში.

ზემოთქმულიდან ნათლად ჩანს, რომ აშშ-ს კინოინდუსტრიაში ყველაფერი კეთდება ფილმიდან შემოსავლის მაქსიმალური ამოღებისათვის. ამას ემატება ფილმის ვიდუოკასტებზე გამრავლებისა და გავრცელების არანაკლებ მომგებიანად აწყობილი სისტემა, რასაც ფილმის ეკრანებიდან ჩამოსვლის შემდეგ დამატებით უზარმაზარი მოგება მოქავს. პროდუქციის რეალიზაციის მთელ ამ ხანგრძლივ პროცესს გასდევს მძლავრი სარეკლამო კომპანია, რაზედაც დიდძალი თანხები იხარჯება (თითქმის იმდენიც, რაც თვით ფილმის გადაღებაზე), თუმცა ეს დანახარჯი მხოლოდ და მხოლოდ მოგებას ამრავლებს.

ამ მხრივ, ცხადია, მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს კინოინდუსტრიის ურთიერთობა რადიო-ტელევიზიასთან. ეს ურთიერთობა მეტად მრავალსახაა, მაგრამ ძირითადი ტენდენცია ამ ორი დარგის შერწყმა-დაახლოებაშია და არა გამიჯვნა-განცალკევებაში.

ამ ურთიერთობას ხანგრძლივი ისტორია აქვს და მისი მიმოხილვა ახლა ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს. სადღესო სურათის საჩვენებლად კი საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ტელე-რადიო კომპანიები აშშ-ში მეტწილად თვითონ არ აწარმოებენ ფილმებს, იქ არ არსებობს სატელევიზიო ფილმების სტუდიები, რადგან წარბოუდგენელია შექმნას ისეთი ძვირადღირებული პროდუქცია, როგორც კინოფილმი და მერე კი რატომღაც არ მოხდეს მისი რეალიზაცია ეკრანებზე და ასე უშემოსავლოდ „განიავდეს“ ტელეეკრანებზე. პირობით — ამერიკაში კინოკომპანიები იძენენ და ანვითარებენ საკუთარ რადიო-ტელე ქსელს. ასე მაგალითად, „კოლომბია“ ოთხ საკუთარ რადიოსადგურს ფლობს და წილი აქვს ვირჯინიისა და ანტილის კუნძულების სატელევიზიო კომპანიების მფლობელობაში, გარდა ამისა, ამ კინოფირმას ნიუ-იორკში გააჩნია საკუთარი ტელესადგური, რომელიც ემსახურება ქალაქის ესპანურენოვან მოსახლეობას. („კოლომბიას“ აქვს ესპანური კინოგანყოფილება, რომელიც აქირავებს ფილმებს ესპანურ ენაზე, აკეთებს საკუთარი ფილმების დუბლაჟს და სუბტიტრებიან ვარიანტებს). „კოლომბიას“ კიდევ უფრო მეტი ჰქონდა, თუ გვიხსენებთ, რომ მან 1975 წელს 11 მილიონ დოლარად გაყიდა ტელესადგური ქალაქ სოლტ ლეიკ სიტში, ხოლო 1977 წელს 12,5 მილიონ დოლარად ტელესადგური ნიუ-ორლეანში.

ტელესადგური სოლტ ლეიკ სიტში „კოლომბიასგან“ „XX საუკუნე ფოქსმა“ შეიძინა, მანვე „ავუო კო“-საგან იყიდა მეორე ტელესადგური 9 მილიონ დოლარად. ამ დროისთვის ფოქსი უკვე ფლობდა ერთ ტელესადგურს მინეაპოლისში, ახლა კი სამს ფლობს.

„იუნაიტედ არტისტს“ წილი აქვს პუერტო-რიკოს უდიდესი ტელესადგურის მფლობელობაში და აქვს ორი საკუთარი რადიოსადგური.

„უორნერს“ მართალია ტელესადგურები არა აქვს, მაგრამ ფლობს 135 საკაბელო სატელევიზიო სისტემას, რომელიც 560 ათას აბონენტს ემსახურება. ამგვარად, ეს კინოფირმა ამერიკის ერთ-ერთი უდიდესი კომპანიაა ფასიანი ტელევიზიის მფლობელთა შორის.

რადიო-სატელევიზიო ინდუსტრიაში მო-

ნაწილებზე არა მხოლოდ კინომწარმოებელი ფირმები, არამედ მსხვილი კინოგამქირავე-ბელი კომპანიებიც. „ჯენერალ სინემაკო“ ფლობს ტელესადგურს მაიაში, ორ საკუთარ რადიოსადგურს და 80%-იან წილს ბოსტონის რადიოსადგურების სისტემაში, „ფუჟუა ინდსტრი“ სამი ტელე და ორი რადიოსადგურის ლიცენზიების მფლობელია. „უოშეტკო ენტერპრაიზიზ“-ის საკუთრებაა 5 სატელევიზიო სადგური და ფსია-ნი ტელევიზიის სისტემა და ა. შ.

ბუნებრივია, პოლიუდის წამყვანი კომპანიები და „დამოუკიდებელი“ პროდიუსერებიც ფილმების გარდა ფართოდ აწარმოებენ სატელევიზიო პროგრამებს: ყველა ნარსახეობას (სპორტული გორის). მსხვილი კინოფირმები „კოლომბია“, „პარამაუნტი“, „დისნეი“, და მისთანები კვირაში საშუალოდ 20-21 საათის ხანგრძლივობის ტელეპროგრამებს ქმნიან ნაციონალური (სახელმწიფო) სატელევიზიო ქსელისათვის. ამ დამატება ყოველკვირეული 15 საათი ამ ფირმების ფილმთა სადენალისტრაციოდ. უფრო მეტ დროს — კვირაში 25—26 საათს იკავებს „დამოუკიდებელთა“ ნაწარმი.

თვითონ სატელევიზიო ქსელი საკუთარი პროგრამების მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილს ქმნის, მაგრამ ხშირად მონაწილეობს პროგრამების დაფინანსებაში. ასეთ შემთხვევაში შესაბამისი ბალანსით იყოფა მოგება მწარმოებელ კინოფირმასა და რეალიზატორ ტელეკომპანიას შორის.

უკანასკნელ ხანს მეტად პოპულარული გახდა საეკრანო ფილმების გაზრდილმეტრაჟიანი სატელევიზიო ვერსიების შექმნა. ეს პრაქტიკა არც ჩვენი კინოწარმოებისთვისაა მთლად უცხო: (გვიხსენით ფილმის „მშობლიური ჩემო მიწე“ ორკვირიანი კინო და მრავალსერიანი ტელეგარიანტები).

უნდა ითქვას, რომ ტელევიზიასა და კინოს ურთიერთობა მუდამ ასე სიამტკბილობით როდი ვითარდებოდა. თავიდან, როდესაც ტელევიზია თვითონ ქმნიდა მხატვრულ ფილმებს, ფლობდა კინოთეატრების ქსელს და სრულ კონტროლს უწევდა ტელეპროგრამების წარმოება-ჩვენებას, ხშირად იყო მსხვილი ინციდენტები და სასამართლო პროცესებიც კი: უნდა ითქვას, რომ ამერიკის კანონმდებლობა მეტ წილ შემთხვევაში კინემატოგრაფისტებს უჭერდა მხარს, რის შედეგადაც ტელევიზია ჩიულებული

გახდა „თავის თავი“ მოენახა, ანუ ზუსტად განესაზღვრა საკუთარი სპეციფიკა, განსაკუთრებით და ადგილი მოსახლეობის მნიშვნელობის სფეროში, ხოლო პოლიუდის წამყვანმა კინოკომპანიებმა და საერთოდ, კინემატოგრაფიამ ტელევიზია (უფრო ზუსტად, კი მისი ერთი ნაწილი) საბოლოოდ ჩააყენა საკუთარ სამსახურში, როგორც კინობაზრის ერთი მნიშვნელოვანი უბანი.

კინოინდუსტრიამ ასევე აქტიურად დაიწყო მნიშვნელოვანი საქმიანი წილი ვიდებინგშიც. 70-იანი წლების შუაგულიდან წამყვანმა კინოფირმებმა იწყეს კაპიტლის ჩადება, როგორც ვიდეოაპარატურის წარმოებაში, ისე კასეტებზე ფილმების გავრცელებაში. 1977 წელს პირველი „XX—საუკუნე ფოქსმა“ გამოუშვა თავისი საუეთესო ფილმების კრებული ვიდეოკასეტების კომპლექტის სახით, 1979 წელს კი მან 7,2 მილიონ დოლარად შეიძინა ჟირმა „მაგნეტიკ ვიდეო კორპორეიშნი“, რომელიც ვიდეოკასეტებს ამზადებს. ანალოგიურ საქმიანობას ეწევიან სხვა კინოკომპანიებიც. ამერიკის შეერთებულ შტატებში 3.500 სპეციალიზირებული მაღაზიაა; სადაც ვიდეონაწარმი იყიდება. ამ მაღაზიების უმეტესობას შემოსავალი კინოფირმებისთვისაც შემოაქვთ.

კინოინდუსტრიის ვიდეოსაქმიანობა, რასაკვირველია, არ იფარგლება მხოლოდ შიდა ნაციონალური პარამეტრებით და საერთაშორისო მასშტაბებს იძენს. მაგალითად, ცნობილია, რომ კინოკომპანია „უნივერსალი“ იაპონიის ელექტრონული მრეწველობის ერთ-ერთ უმსხვილეს ფირმა „პაიონერის“-თან თანამშრომლობით უშვებს ვიდეო-დისკებისა და ვიდეოკასეტების საპროექციო აპარატურას. სხვა მაგალითების მოყვანაც უხვად შეიძლება.

იყო დრო, როდესაც კინოს ტელევიზიის ხელით სიკვდილს უწინასწარმეტყველებდნენ. 60-იან წლებში ნათელი შეიქმნა ამ პროგნოზის უსაფუძვლობა, მაგრამ გაჩნდა ფსიანი საკაბელო ტელევიზია და კინოთეატრების მფლობელები ისევ შემინდნენ, ეს კონკურენტ ბოლოს მოგვიღებსო. 70-იან წლებში ამერიკის კინოთეატრების მფლობელთა ნაციონალურმა ასოციაციამ ფედერალურ მთავრობას მოსთხოვა აეკრძალა ფილმების ჩვენება საკაბელო ტელევიზიით გამოსვლიდან სამი წლის მანძილზე და თუმცა მთავრობამ ეს თხოვნა უგულვებელყო,

შიში უსარგებლო გამოდგა. გამოხდა ხანი და ახალი საფრთხე გამოჩნდა: პრაქტიკოსებიცა და თეორეტიკოსებიც მიიჩნევდნენ, რომ ვიდეოკასეტებისა და დისკების გავრცელების შედეგად კინოთეატრებში მაყურებლების რიცხვი შემცირდება და აღარც ფილმების მეორედ ეკრანებზე გამოშვებას ექნება აზრი, მაგრამ, სადღესოდ არც ეს შემოფთობა გამოდგა საფუძვლიანი. „ჯენერალ სინემა კორპორეიშნ“-ის პრეზიდენტმა საკმარის ოპტიმისტურად განაცხადა: „რანაირიც არ უნდა იყოს საოჯახო (საშინაო) კინოგაქირავეების ფორმა — იქნება ეს საკაბელო ტელევიზია თუ ვიდეო, მე მაინც მიმაჩნია, რომ მომხმარებელთა მომსახურების ამ სისტემის არ ძალუბს რაიმე შესამჩნევი კონკურენცია გაუწიოს კინოს. პირიქით, ვთვლი, რომ ეს უბნები დამატებით შემოსავალს მოუტანს პროდიუსერებს და ახალ კაპიტალ-დანადგებთა სტიმულად იქცევიან, რაც საბოლოო ჯამში ფილმწარმოების განვითარებას შეუწყობს ხელს. სტატისტიკამ დაგვიდასტურა, რომ იქ, სადაც საკაბელო ტელევიზია ან ვიდეომომსახურება განვითარებულია, ჯერჯერობით კინოთეატრთა მოღვაწეობას არაფერი ენება. ადამიანები, რომლებსაც საღამო ხანს სურთ შინიდან გასვლა რაიმე სანახაობის სახილველად, არც სოციალურად, არც ეკონომიურად არ განეკუთვნებიან იმათ რიცხვს, ვისაც გადაუწყვეტია შინ დარჩეს და ის სანახაობა იხილოს, რომელსაც ტელევიზია სთავაზობს. პირადად მე ამ საკითხში ოპტიმისტურად ვარ განწყობილი“.

ყურადღების ღირსია ამერიკის კინოინდუსტრიაში არსებული ერთი მნიშვნელოვანი ეკონომიური ტენდენცია: შემოსავლის კონცენტრაცია მსხვილ კომპანიათა ხელში, რაც მეტად ძლიერდება და იზრდება ესა თუ ის ფორმა, რაც მეტად მრავალმხრივ საშუალებებს მიმართავს იგი ფილმწარმოებაზე დახარჯული თანხების ამოსაღებად, მით მეტად, გეომეტრიული პროგრესით იმატებს მისი შემოსავალი. ერთი და იგივე ფილმიდან ძლიერი ფორმა მეტს იღებს, ვიდრე ამათ იმავე ფილმიდან შედარებით სუსტი ფორმა მოახერხებდა. ამიტომაც, კინოდან მთელი შემოსავლის ნახევრამდე ყოველწლიურად ჩვეულებრივ იმ უმსხვილეს ფორმებს შემოსდით, რომლებიც კინოწარმოების, კომერციისა და

გაქირავების საშუალებების მხოლოდ 10-15%-ს ფლობენ.

საერთოდ, კაპიტალისტური ეკონომიკის ერთ-ერთი მთავარი ზნეობრივი კანონის თანახმად, სახელმწიფო იცავს კერძო ინიციატივის საიდუმლოს. ამიტომ ამერიკაში მეტად მწირად ქვეყნდება ამა თუ იმ კომპანისის საქმიანობის გამშფრთავი ეკონომიკური მონაცემები, თვით კომპანიებიც კი არ ამჟღავნებენ საკუთარ ვინაობას და ამა თუ იმ ბრწყინვალე სახელწოდების მიღმა კერძოდ ვინ დგას, ცნობილი არ არის. მართალია, არსებობს კანონი ინფორმაციის თავისუფლების შესახებ, რომელზე დაყრდნობითაც ნებისმიერ დაინტერესებულ პირს უფლება აქვს მოსთხოვოს ორგანიზაციის ნებისმიერი მონაცემები, მაგრამ თავის მხრივ ორგანიზაცია უფლებამოსილია პასუხი არ გასცეს მას, თუკი ჩათვლის, რომ ეს არასასურველია მისი ინტერესებისათვის. ამრიგად, არ არსებობს კანონი, რომლის საშუალებითაც მკვლევარს შეეძლება შეისწავლის კერძო საწარმოს ეკონომიკა. ამგვარი სიმძნელების მიუხედავად, ამერიკულ კინომკოდნებაში უმაღლეს დონეზე დგას კინოინდუსტრიის სოციოლოგიური, ეკონომიკური, იდეოლოგიური და სხვა მრავალი კუთხით კვლევა. სპეციალისტები, რომ იტყვიან, ნემსის ყუნწში ძვრებიან საკირო მონაცემების მოსაპოვებლად და ხშირად უსერიოზულეს გამოკვლევებს აქვეყნებენ ეროვნული კინოწარმოებისა თუ კინევიკაციის საკითხების შესახებ, განიხილავენ მათ, როგორც შეერთებული შტატების საერთო ეკონომიკის კონტექსტში, ასევე შინაგანი სტრუქტურის თვალსაზრისით.

ამგვარი გამოკვლევებით დადგენილია, რომ კინოწარმოებზე მთელი ეროვნული წარმოების 0,4% მოდის. კინოთეატრების ბილეთებში დახარჯული თანხა ერთი სული ამერიკელი მოსახლეობის საერთო საშუალო დანახარჯის 0,34 პროცენტია. ეს დანახარჯი საერთო ჯამში ყოველწლიურად დაახლოებით მილიარდ ორას ათასს დოლარამდე თანხას შეადგენს. (ამ მილიარდ ორას ათასიდან საკვებისა და თამბაქოზე იხარჯება დაახლოებით 260 მილიონი დოლარი, ტანისამოსზე — 185, ბენზინზე — 45, მკურნალობაზე — 40, კერძო გაკვეთილებზე — 20, საზღვარგარეთ მოგზაურობაზე — 10, სარეცხზე — 4, დაკრძალვაზე 3,5) საერთოდ, სხვადასხვაგვარ გართობაზე

მოქალაქეები საშუალოდ ყოველწლიურად 80 მილიონამდე დოლარს ხარჯავენ — ე. ი. ნაკლებს, ვიდრე კვებასა და ჩაცმაზე, მეტს — ვიდრე ბენზინსა და მკურნალობაზე. კინო ამ საერთო დანახარჯის 5% შეადგენს. ყველაზე მეტი მიჰქვს რადიოტელევიზორების, ფირფიტების, ვიდეოსა და მისთანების შეყენებას — 18 მილიონამდე, შემდეგ მოდის ვაზეთები — 9, წიგნები — 5, კინო — 4, ყვავილები და მცენარეულობა — 4, სპორტულ სანახაობებზე დასასწრები ბილეთები — 2, დრამატული თეატრების, ოპერების, კონცერტებისა და მისთანების ბილეთები — 1, ამ მონაცემებიდან ჩანს, რომ ამერიკელები კინოზე იმდენსავე თანხას ხარჯავენ, რამდენსაც ვარემოცვის ყვავილებითა და მცენარეებით დასამშვენებლად და ოდნავ მეტს, ვიდრე ეს საკუთარ დაკრძალვას სჭირდება.

ამერიკელმა კინოეკონომიკის სპეციალისტებმა ისიც გამოიკვლიეს, რომ ამერიკაში საერთოდ 4.500-მდე კინოდაწესებულებაა (კინოსაწარმოო, გამჟირავებელი და დამხმარე სამსახურისა), რომელთა საშუალო წლიური შემოსავალი სამ მილიარდ დოლარს აღემატება, ამ დაწესებულებათა 70.000-მდე თანამშრომლის წლიური საშლადური მილიარდ დოლარს აღემატება. 15.00-მდე კინოთეატრის საშუალო წლიური შემოსავალი 2 მილიარდ დოლარამდე, ხოლო მათი 116.000-მდე თანამშრომლის საშლადური თითქმის ნახევარი მილიარდამდე დოლარს უდრის. ამ მონაცემებს თუ შევაჯამებთ, ვაძოლის, რომ ამერიკაში კინოთეატრების ჩათვლით 20.000 კინოდაწესებულება 6 მილიარდამდე შემოსავლით და 185000-მდე თანამშრომლით, რომლებსაც წლიურად ეძლევათ მილიარდ ნახევარზე მეტი დოლარი ხელფასი.

ამერიკის ქვეყნებში მტატების ეკონომიკის საერთო კონტექსტში კინოინდუსტრიას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ საკმაოდ მცირე ხედირობით წონა აქვს. (0,4%). რა თქმა უნდა, გაცილებით მეტია მისი სოციალური და იდეოლოგიური მნიშვნელობა და მხოლოდ კინოფირმების სხვა, ზემოთ აღნიშნული არაკინემატოგრაფიული მოღვაწეობის წყალობითაა, რომ ამ ფირმათაგან უდიდესები აშშ-ს 500 უმსხვილეს კორპორაციის სიაში შედიან. (ასეთი სიები პერიოდულად ქვეყნდება ხოლმე ამერიკულ პერიოდიკაში) მაგალითად, 1978 წელს ჟურნალ „ფორჩუნ“-ში გამოქვეყნებული სისის

მიხედვით „ისტემენ კოდაკ კომპანი“^{სურათი} დამებუთე ადგალზეა „პალტ ენდ რეკორდინ ინდასტრი“ — 58. (პირველი სურათი) რის მწარმოებელია, მეორე კი ყოველგვარი გასართობისა, რომელთა შორის კინოცაა), კინოგამჟირავებელი კომპანიებიდან „ტრანს-ამერიკა კორპორეიშნ“ 79-ე ადგილზეა „ლოუერ კორპორეიშნ“ — 83, „აკვო კორპორეიშნ.“ — 168, „ფუქუა ინდასტრი“ — 183, რაც შეეხება კინოგამჟირავებელ კომპანიებს, ყველაზე წინ არის „უორნერ ბრ-ზერზ კომუნიკეიშნ“ — 216 ადგილი, „უოლტ დისნეი პროდაქშენ“ — 316, „XX ს. ფოქსი“ — 361, „ჯენერალ სინემა კორპორეიშნ“ — 368, „ფუქუა ინდასტრი“ — 380, „იუნაიტედ არტისტ კორპორეიშნ“ — 484, „მეტრო გოლდვინ მეიერ“ — 485. ამ სიაში რომ გათვალისწინებული იყოს ამ კომპანიების მხოლოდ კინოსაქმიანობა, საეჭვოა, რომ „კოდაკისა“ და „პალტ ენდ რეკორდინის“ გარდა რომელიმე მოხვედრილიყო წამყვანი 500 კომპანიის რიცხვში. საერთო ინდუსტრიაში კი არა, მხოლოდ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა სფეროს (ე. წ. „მას მედია“) ჩარჩოებშიც კი კინოს შედარებით მოკრძალებული ადგილი უჭირავს. ბევრ საგამომცემლო, ან რადიოტელე ორგანიზაციას გაცილებით მაღალი მაჩვენებლები აქვთ კინოინდუსტრიასთან შედარებით. ასე მაგალითად, „ნიუ-იორკ ტაიმს კომპანი“-ს შემოსავლი მუდამ აღემატება მსოფლიოში უდიდესი კინოთეატრთა ქსელის მფლობელი „ჯენერალ სინემა კორპორეიშნ“-ისას, ხოლო რადიოტელეკომპანია სი-ბი-ეს-ის შემოსავალი აღემატება „უორნერის“, „დისნეის“, „XX-ს ფოქსის“ და „იუნაიტედ არტისტის“ შემოსავალს ერთად აღებულს. შემოსავლის მიხედვით კინო მე-5 ადგილზეა ვაზეთების, რადიოტელევიზიის, ჟურნალების, წიგნების შემდეგ. თავის მსრივ მთელს „მას- მედიას“ საკმაოდ მოკრძალებული ადგილი უჭირავს ამერიკის ეკონომიკაში და მთლიანად მისი წლიური შემოსავალი ვერ შეედრება ვთქვათ, ცალკე აღებული „ჯენერალ მოტორსისა“ ან „ფორდისას“.

ეს მონაცემები საფუძველს იძლევა დანკვისთვის, რომ კინოინდუსტრიას, როგორც ეკონომიურ სექტორს, არ ხელუწიფება სერიოზული პრეტენზიები ჰქონდეს. ფილმს გაცილებით მეტი მნიშვნელობა აქვს, როგორც კულტურის პროდუქტს, ფენომენს, რომელიც



ზემოქმედებას ახდენს ადამიანთა ქცევასა და საზოგადოების ზნობაზე. ამიტომ კინოს როლი საზოგადოდ გაცილებით მეტია, ვიდრე ამას ციფრობრივი მონაცემები გვაჩვენებენ.

დღეს ჩვენთვის ალბათ საყურადღებო იქნება იმ სერიოზული კრიზისის გახსენება, რომელიც ამერიკულმა კინოინდუსტრიამ 60—70-იანი წლების მიჯნაზე გადაიტანა. იმ ხანად ამერიკული ფილმების პოპულარობამ გაუფორნად იკლო მთელს მსოფლიოში. ძვირადღირებული ფილმების დიდი რიცხვი ჩაფლავდა როგორც მხატვრული, ისე კომერციული თვალსაზრისით, ხოლო მყაურებელთა იმეამინდელი მცირე რიცხვი არ იძლეოდა ზრდის იმედს. მთელ რიგ კომპანიებს ფინანსური შეჭირვება მოეძალა. იმხანად თორატეკოსებმა და კინოეკონომიკის სპეციალისტებმა საჯაროდ წამოჭრეს პრობლემა: საჭიროა თუ არა დიდი კინოკომპანიების სისტემის შემდგომი არსებობაო. პოლიუდის დიდებულამის ისტორიის კუთვნილებად იქცა. ამერიკის შემოქმედებთა კინოკავშირებმა, გილდიებმა და პროფკავშირებმა ომი გამოუცხადეს მოძალბებულ უმუშევრობას. 1971 წელს მათ მოთხოვნა შეიტანეს პარლამენტში, რომ კინოს საკითხი ყოველმხრივად შესწავლილიყო და ქმართლაც, იმ პერიოდში გადაისინჯა კანონები ფედერალური გადასახადების შესახებ, მოინახა მოქნილი ეკონომიკური სელები კრიზისის დასაძლევად, მათ შორის ისეთები, რომლებიც აიოლებდნენ კაპიტალბანდებებს, საშუალებას აძლევდნენ ტელევიზიის კონკურენციაზე, კინოლი შეეწყობთ კინონაწარმოებისთვის. ამდღეს მატერიალური სტიმულირება. რასაკვირველია, კრიზისს თან სდევდა მრავალფეროვანი ბუბა მისი გამოიწვევი მიზეზებისა და მათი აღმოფხვრის შესახებ. ლაპარაკობდნენ ტელევიზიის კონკურენციაზე, კინონაწარმოებისა და კინოგაქირავების მოძველებულ და მოუქნელ სისტემაზე, არასწორი სარეპერტუარო პოლიტიკისა და ფასების საყოველთაო მატებაზე, ხისტ და უხეშ ფინანსურ სისტემაზე, კინემატოგრაფიის უვარგისისა და დახვსებულ ხელმძღვანელობაზე და ა. შ.

გავიდა 15 წელი და დღეს ამერიკის კინოინდუსტრია უფრო ძლიერია, ვიდრე ოდესმე ყოფილა, რისი საილუსტრაციო მასალაც ნაწილობრივ ზემოთ მოვიყვანეთ. კრიზისი-

დან თავის დასაღწევად და დაკარგული პოზიციების აღსადგენად ამერიკის კინემატოგრაფს, მთელ რიგ მის კომპანიებს არსებობის რეორგანიზება მოუხდათ. საგულდაგულოდ შეირჩა ახალი ხელმძღვანელობა. ფირმების სტრუქტურა გამარტივდა, გაუქმდა ყველა წამებებიანი უბანი, ამაღლდა ფილმების სანახაობრიობა. დაიხვეწა გაქირავების ფორმები, გადახალისდა, გაპრაქტიკულდა კინოწარმოების სისტემა, კინომესვეურები განსაკუთრებული სიფრთხილით მოეკიდნენ შემოქმედებითი კადრების შერჩევას, განსაკუთრებით იმ რეჟისორების შემთხვევაში, ვინც თუნდ ერთხელ ვერ გაამართლა იმედები.

ყოველივე ამის შედეგად დღესდღეობით განუხრელად იმატებს სალოაროდან შემოსავლის ინდექსი. მართალია, პარალალურად იმატებს ბილეთების ფასი, მაგრამ შემოსავლის მატება პირველ ყოვლისა, მყაურებელთა რიცხვის ზრდას გამოხატავს. რაც შეეხება ბილეთის სიძვირეს, საქმე ისაა, რომ უწინ აშშ-ში კინოთეატრში შესვლის საფასური გაცილებით დაბალი იყო საერთო სა-მომხმარებლო ფასების ნორმებთან შედარებით, ამყამად კი, რეორგანიზაციის შემდეგ, კინოს ბილეთების ფასი გაუტოლდა ამ ნორმებს და მის მიწინააღმდეგე ზღვარზე გაჩერდა. უკანასკნელ ათ წელიწადში ყველაფერი საშუალოდ 7,5%-ით გაძვირდა, ჩვეულებრივი კინოს ბილეთები კი მხოლოდ 4,1%, ხოლო „დრაი-ინ“-ებში 6,7%-ით. ასე რომ, ბილეთების მეტისმეტ გაძვირებაზე ლაპარაკი ძნელი ჩანს. აშშ-ში კინოს ბილეთის საშუალო ფასი 2,5 დოლარია, „პირველ ეკრანებზე“ (პირველხარისხოვან კინოთეატრებში) — 3,5, ხოლო მეტროპოლიების უმაღლეს კინოთეატრებში — 5 დოლარამდე. კრიზისამდე ბილეთის საშუალო ფასი 1,5 დოლარამდე იყო.

განსხვავებულია ფასები უცხოეთის კინობაზრებზე. გავიხსენოთ, რომ აშშ-ს კინოინდუსტრია ერთადერთია, რომელიც საერთაშორისო კინოქსელს ფლობს, რაც საშუალებას აძლევს მსოფლიოს რიგ ქვეყნებში მეორე ადგილზე იდგეს მასპინძლების კინემატოგრაფიის შემდეგ, უფრო მეტში კი, საერთოდ პირველზე და ამავე დროს, სრული მონაბოლავი გაყვარს საყუთარ ტერიტორიაზე — რაოდენობრივად ამერიკის კინოწარმოება მსოფლიო კინოწარმოების მხოლოდ 6—7%-ს

შეადგენს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი ფლობს მსოფლიო სადემონსტრაციო დროის 50% და შემოსდის მსოფლიო კინოშემოსავლის თითქმის ნახევარი. მსოფლიოს კინობაზრებიდან მსხვილ ამერიკულ კინოკომპანიებს თითქმის იმდენივე შემოსავალი აქვთ, რამდენიც შიდა ბაზრიდან. უცხოეთში ფილმების გაქირავების მოგებიდან ორი მესამედი კინოთეატრებს მოაქვთ, ერთი მესამედი ტელევიზიას, ამ მოგების ნახევარი ხუთი ქვეყნიდან — კანადიდან, იტალიიდან, გერმანიიდან, იაპონიიდან, საფრანგეთიდან მოდის, მეორე ნახევარი კი დანარჩენ 65 ქვეყნიდან. მაგალითად, „კოლომბიას“ 12 გარეფილიალი აქვს (ნაწილი „XX ს. ფოქსთან“, ნაწილი კი „უორნერთან“ ერთობლივად), მათ შორის ერთი ავსტრალიაშიც კი.

ამავე დროს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამერიკის შეერთებული შტატების ტერიტორია აბსოლუტურად მონოპოლიზებულია მასპინძელთა მიერ. აქ რომ არაამერიკული ფილმი დატრიალდეს, საამისოდ საჭიროა, რომ გამჭირავებულბმა იგი კომერციულ სიამი შეიტანონ. წამყვანი კინოკომპანიები ამას თითქმის არასოდეს აკეთებენ და ამიტომ უცხოურ ფილმთა დემონსტრირებას უფრო წვრილი ფორმები ახდენენ, ზოგიერთი მათგანი სპეციალიზირებულიც კია ამ დარგში). ამ გზით შტატებში შეღწეული არაამერიკული ფილმი მხოლოდ რამდენიმე კინოთეატრის ეკრანს თუ მოივლის, რაც შეეხება ტელევიზიას, გზა ცისფერი ეკრანისაკენ კი აღდევ უფრო მჭიდროდაა დახშული და მაღალგემოვნებთან, ელიტარულ აბონენტთა მომსახურე საკაბელო ტელევიზიის სპეციალურ პროგრამებს თუ არ ჩავთვლით, ეკროპული წარმოების ფილმები მეტად იშვიათად თუ გადაიქცემა ამერიკის ტელესადგურების მიერ.

ამგვარ მონოპოლიზაციას ის უარყოფითი მხარე აქვს, რომ მასიური მასურებლის ესთეტიკური დონე ძლიერ დაბლდება. ამერიკელი ხალხი კინოს საკითხში უაღრესად პროვინციული ერია და ამ მხრივ მთელს მსოფლიოში ინდოეთის (ან იმ ერებისა და ქვეყნებისა, სადაც ინდური კინო ძალიან უყვართ) გარდა მას ანალოგი ძნელად თუ მოეხსენება. ამერიკელი მასურებელი მოკლებულია შესაძლებლობას (და აღარც აინტერესებს) გაეცნოს მსოფლიო კინოხელოვნების კონტექსტს. ნიუ-იორკის მეორეხარისხო-

ვან კინოთეატრებში და საუნივერსიტეტო კლუბებში ოფიციალურად წელიწადში მხოლოდ 50-მდე არაამერიკული ფილმი გამოდის და მათაც იშვიათად შემოაქვთ მილიონ დოლარზე მეტი შემოსავალი, რაც ამერიკული სტანდარტების მიხედვით „მთხვოვული“ თანხაა, თუმცა სხვა კრიტერიუმებით (იმ ქვეყნების, სადაც ეს ფილმები შეიქმნა), ღიდ წარმატებად ითვლება.

უცხოური (არაამერიკული) ფილმის გავრევა ნიუ-იორკში 100.000 დოლარი ჯდება, ესაა 12 აუცილებელი ასლის დასაბეჭდად და სპეციალიზირებულ გაზეთებსა თუ ყოველდღიურ პრესაში „მოკრძალებული“ რეკლამისთვის საჭირო თანხა. თუმცა წარმატების შემთხვევაში ასლთა რაოდენობა შესაძლოა 12-დან 200-მდე მოიმატოს. იმისათვის, რომ მინიმალური ბალანსი დამყარდეს, ფილმმა სულ ცოტა 400.000 დოლარი უნდა შემოიტანოს, კრიტიკის კარგი დამოკიდებულებისა და ნიუ-იორკში კომერციული წარმატების წყალობით ფილმმა შესაძლოა სხვა ქალაქების ეკრანებზეც გადაინაცლოს. მაგრამ თუ ასე არ მოხდა, ფილმი 16 მმ ასლებისა და ვიდეოკასეტების სახით გავრცელება საუნივერსიტეტო თუ კინომოყვარულთა კლუბებში.

საყურადღებოა ამერიკული კინობაზრის კიდევ რამდენიმე თვისება. ამ ქვეყნის გაქირავების ქსელში მთელი შემოსავლის მესამედი მხოლოდ 9 შტატში გროვდება. ხოლო უდიდესი კომერციული წარმატების მქონე ფილმები ამ მესამედს ოთხ უმსხვილეს ქალაქში აგროვებენ. კინოს, ჩვეულებრივ, სეზონური ხასიათი აქვს, რადგანაც წლის სამ პერიოდს: საშობაოს, სააღდგომოს და ზაფხულს — უსარმაზარი მოგება მოაქვს — მთელი მოგების 40—50%-მდე. გარდა ამისა, ფილმის გამოსვლიდან პირველ 13 კვირაში მიღებული მოგება ჩვეულებრივ მთელი მომდევნო შემოსავლის ტოლია ხოლმე.

ამერიკულ კინოინდუსტრიაში აუცილებელ მოთხოვნად არ დგას (რადგან ეს შეუძლებელია), რომ ყველა ფილმს ერთნაირი წარმატება ჰქონდეს. სპეციალური საკვალიფიკაციო კომისია ყოველწლიურად ადგენს გაქირავებაში ყოფილ ოთხსამედ ფილმის შუალედურ ეტარქიულ სიას. ამ ოთხსამედი ფილმის სიის სათავეში მიქცეული პირველ ოთხ ფილმს მხოლოდ ორჯერ ნაკლები შემოსავ-

ლი მოაქვს, ვიდრე დანარჩენ 390 ფილმს. როგორც სპეციალისტების მიერაა გამოკვლეული, საშუალოდ ამერიკაში შექმნილი 100 ფილმიდან ერთი-ორს კოლოსალური მოგება მოაქვს („ვარსკვლავეთის ომისა“ და „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტების“ მსგავსად), დაახლოებით 60 ფილმი ანაზღაურებს დანახარჯს და „პლუსს“ იძლევა, ხოლო 30 ფილმი ვერ ფარავს დანახარჯებს. თითო ამერიკული ფილმის საშუალო შემოსავალი 3 მილიონ დოლარს აღწევს. რაც საბოლოო ბალანსში დასაშვებს ხდის პროდუქციის ერთი მესამედის ამა თუ იმ მიზეზით კომერციულ ჩავარდნას. ეს პირველ რიგში ენება მეტად მაღალმხატვრულ სურათებს, რომელთა შექმნა სწორად არც ძვირი ჯდება და არც დიდი მოგების მომტანია. „ორიონ ფიქჩერს კომპანის“ პრეზიდენტმა კრიმმა განაცხადა, რომ „იუნაიტედ არტისტის“ სათავეში ყოფნისას „ჩვენი ათი ფილმიდან რვა, რომელმაც ოსკარი დაიმსახურა იაფი იყო, თითოეული მათგანის საშუალო ღირებულება 2 მილიონ დოლარს არ აღემატებოდა“.

აქვე ორიოდ სიტყვით გვინდა დავახსიანოთ ამერიკული კინოთეატრის მოდელი. სენსეების ხანგრძლივობა აქ დიდია, რადენობა კი დღის განმავლობაში მცირე. სწორია მრავალეკრანიანი კინოთეატრები, სადაც ერთდროულად სხვადასხვა ფილმებს უჩვენებენ, პატრონები ყველა შესაძლებელ ღირებულებას მიმართავენ, რომ მაყურებელს ბილეთის ღირებულებების გარდა კიდევ რაიმეში გადასცევიონ ფული, რის გამოც სთავაზობენ მას სხვადასხვა თამაშობებს, სენსის დაწყებამდე, გამაგრებულ წყლებს, ყავას, ნამცხვარს, შოკოლადს, კამფეტს და ა. შ. ფილმთან დაკავშირებულ ნაირგვარ სარეკლამო მასალას — მილჩურებს, სათამაშოებს, სამკაულებს „დრაივინგში“ (ავტოკინოთეატრებში) კლიენტებს სთავაზობენ ადგილზე (სალონში) მომსახურებას სასმელებითა და საუზმით, რომელიც შეიცავს პიცას, სენდვიჩებს, ნამცხვრებს, აგრეთვე ბენზინის, შეზეთვის საშუალებებს და ავტომანქანის წერილმან შეკეთებას. ეკონომიკური თვალაზრისით შეინიშნება კინოთეატრების შენახვის ღირებულების შემცირება. ამის მიღწევა მოხერხდა, ჯერ ერთი, ავტომატური პროექტორების ფართო გავრცელებით, რის შედეგადაც გა-

უქმდა პროფესიონალი მექანიკოსის პროფესია, აგრეთვე პოლიეკრანული კინოთეატრების გავრცელებით, სადაც ერთი მუშაკი რამდენსამე დარბაზს ემსახურება. აგრეთვე ბევრ კინოთეატრებში ავტომატიზირებულია შესასვლელი (მეტროს დარბაზის მსგავსად), რის შედეგად კონტროლიორებიც უმუშევრად დარჩნენ, მფლობელები კი ფული დაზოგეს. კინოფიციკლები ცდილობდნენ მთავრობისად მიეღწიათ იმ კანონების გადასინჯვა, რომელიც კრძალავს კინოთეატრების თანამშრომლებისათვის. მინიმალური ხელფასების დანიშვნას, აგრეთვე ბავშვთა შრომის გამოყენებას, მაგრამ მთავრობამ მტკიცედ უარპყო ეს მცდელობა, სამაგიეროდ, კინოთეატრების მფლობელმა მიიგვეს დავა, რომელშიც ისინი ცდილობდნენ ოფიციალურად აღეკვეთათ ე. წ. „ბრმა“ გაქირავების პრაქტიკა — რაც იმას გულისხმობს, რომ კინოთეატრის მფლობელს საშუალება არ ჰქონდა წინასწარ გაცნობოდა ფილმს ეკრანზე გაშვებამდე და იძულებული იყო პოლიტიკა წარემართა სათაურის, მსახიობების, სიუჟეტისა და ანოტაციების საფუძველზე. ამ პრაქტიკას ხშირად გაუგებრობები მოჰყვებოდა ხოლმე. ამჟამად შტატების უმრავლესობაში კანონითაა აკრძალული ეს არასწორი მეთოდი. ასევე კინოფიციკტორთა გამარჯვებით როდი დაგვირგვინდა მეორე პრინციპული დავაც, როცა მფლობელები ცდილობდნენ დაეცვათ ე. წ. „ერთიერთშეთანხმების“ პრაქტიკა, როდესაც ერთ ზონაში მდებარე კინოთეატრები მოილაპარაკებდნენ ისე გაენაწილებინათ ახალი ფილმები ერთმანეთში, რომ ურთიერთისთვის ხელი არ შეეშალათ და კონკურენცია აეცილებინათ. ათწლეულობით არსებული ეს პრაქტიკა 1977 წლიდან კანონგარეშად გამოცხადდა, რადგან იგი საფუძველში შეინადრებდა ანტიტრესტულ კანონს — ერთ-ერთ უმნიშვნელოანეს აშშ-ს ეკონომიკაში. ეს კანონი კრძალავს ფინანსურად დამოუკიდებელი ორგანიზაციათა არაფინანსურ, სიტყვიერ, იდეურ გაერთიანებას ან შეთანხმებას.

საინტერესოა კინოთეატრების კლასიფიკაცია. როგორც სხვა ბევრ ქვეყნებში, არსებობს „პირველი“ და „მეორე“ ეკრანის ანუ კლასის კინოთეატრებად დაყოფა. გარდა ამისა, არსებობს გარკვეული სპეციალიზაცია: აშშ-ში 800-მდე კინოთეატრია, სადაც



№ 9

ს ა პ ა რ ტ ო ტ ა ხ ე ლ ო მ ნ ე ჯ ა 1987 წ.

მ ა მ უ ა ლ ო ლ ი ა

მ ღ ბ მ უ რ ე ბ ი

(ივსა ო რ მოქმედებალ)

ქ ა რ ს ო ნ ა ტ ე ბ ი

- ქ ა რ თ ლ ო ს ი — მ ს ს პ ი ნ ძ ე ლ ი
- თ ე მ უ რ ი
- ხ ა თ უ ნ ა — მ ღ გ მ უ რ ე ბ ი
- მ უ რ მ ა ნ ი
- მ ო ხ უ ც ი
- ბ ი ბ ე
- ბ - ნ ი გ ი ო რ გ ი — ქ ა რ თ ლ ო ს ს მ ე ზ ო ბ ლ ე
- გ ა მ ო მ შ ი ე ბ ე ლ ი (ი გ ი ვ ე ბ რ ა ლ მ დ ე ბ ე ლ ა)
- მ ღ ი ვ ა ნ ი
- ქ ა ხ ა ბ ე რ ყ ო რ ღ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი
- ქ ა ლ ი - თ ო ჯ ი ნ ა
- მ ო ს ა მ ა რ თ ლ ე

პ რ ო ლ ო ბ ი

განათებული კულისები. სიღრმეში დგას საბჭუდო მანქანა. მაქანაზე ვილაცა ბეჭდავს. კლავიშების კაქუნი ნაწვევტ-ნაწვევტ გაისმის მთელი პიესის განმელოზაში. სიღრმე თანდათან ქრება. ნათლება სცენის დანარჩენი ნაწილი.

I ო მ ო მ ე დ ე ბ ა.

ერთოთხიანი ბინა. წიგნების კარადა. კუთხეში ბუხარი, იქვე სავარძელი, საწერი მაგიდა, ტახტი, ნახევრად შემოღობილი მუყაოს ტიხარით. კედელზე ჰკიდია ვახის ბარელიეფი. სამხარეულლოში მაივიარი, გაზი, სავარძელში ზის ახალგაზრდა კაცი. მაგიდაზე რვეული აქვს გაშლილი, რაღაცას კითხულობს და ინიშნავს. კარებზე აკაკუნებენ.

კ ა ც ი (მთახლოვდება კარს). ვინ ბრანდებო?
კ არს ლუკან სიჩუმეა. კაცი იფიქრებს მომეყურაო და უკან ბრუნდება. შუა გაზზე კვლავ კაკუნი შეაჩერებს.

კ ა ც ი. ვინ გნებათ?
ს ი ჩ უ მ ე ლ ი ქ ა ლ ის ნ ა ზ ი, მ ი კ ნ ე ბ ე ბ ე ლ ი ხ მ ა დ ა რ ლ ე ვ ე ს.

ქ ა ლ ი ხ მ ა. უ ა კ რ ა ვ ა დ, გ ა გ ვ ი დ ე თ ი რ თ ი წ უ თ ო თ. კ ა ც ი ჭ ა ვ ე ს ჩ ა მ ო ხ ნ ს ნ ის და გააღებს კარს. ზღურძულზე, თვალისმოპვრელ სინათლეში ღვანან ყავარჩინი ბერიკაცი და ბავთიანი ქალი. ბერიკაცი არის ვაი-ვაგასხით შემოღალსაღდება ოთახში.

მხოლოდ უფროსებისთვის განკუთვნილ „X“ ინდექსიან ფილმებს უჩვენებენ. 500 კინოთეატრი ესპანურენოვანია, არის მხოლოდ ზანგებისთვის განკუთვნილი ფილმების გამშვები კინოთეატრები. დიდ ქალაქებში და ინტერესებული მაყურებელი მიაგნებს უცხოური ფილმების, ძველი სურათების (სარეტროსპექციო), ელიტარული ნაწარმოებების და სხვა სახის სპეციალიზირებულ მცირე დარბაზებს.

ამერიკის, ისევე როგორც საზოგადოდ კაპიტალისტური სამყაროს, ეკონომიკა კერაძო ინიციატივას ეყრდნობა და აქედან გამომდინარე, კინემატოგრაფის, როგორც სამომხმარებლო პროდუქციის, ფუნქციური დანიშნულება მწარმოებელთა გამდიდრებაა, რაც შესაბამისად ესაფუძვლება ტექნიკურსა და მხატვრულ პარამეტრებს. რამდენადაც დღეს მთელს მსოფლიოში კინო პირველად მოთხოვნილებად იქცა, ცხადია, მისმა ეკონომიკურმა მხარემ, მოგების კანონმა, დანახარჯისა და შემოსავლის ბალანსმა დიდი მნიშვნელობა შეიძინა. ცნობილი ამერიკელი კინოეკონომიკის თეორეტიკოსი თომას გუბაკი, რომლის გამოკვლევებში მოყვანილ ფაქტებსა და ციფრებს სხვა სპეციალურ ლიტერატურასთან ერთად, წინამდებარე მიმოხილვაში ვეყრდნობოდით, ერთი თავისი პუბლიკაციის შესავალში წერს: „მთელს მსოფლიოში ყველასათვის კინო სხვა არაფერია, თუ არა ეკრანზე ჩრდილთა პროექცია. თუშცადა, ცხადია, კინო მხოლოდ ეს არ გახლავთ, ისევე, როგორც არ არის იგი მხოლოდ ესთეტიკური თუ ფსიქოლოგიური ცდა, რომლის ირგვლივაც ინტელექტუალები და კრიტიკოსები ფორმის, შინაარსის, აზრისა და მისთანების შესახებ ნაირგვარ თეორიულ მსჯელობებს ხლართავენ. ეკრანზე მოძრავ ჩრდილთა მიღმა მხოლოდ თეორიული ნააზრევი კი არ დგას, არამედ ინდუსტრიაც, რომლის მეოხებითაც ახერხებს არსებობას მასობრივი გართობისა და ინფორმაციის ყველა საშუალება“. დღეს ყველასათვის ცხადია, რომ ეკონომიკურ მხარეს კინემატოგრაფის მხატვრულსა თუ იდეოლოგიურ დონეზე უდიდესი ზემოქმედების გავლენა აქვს და ამიტომ მისი შესწავლა და გააზრება, გაუმჯობესებისა და გადახალისების მიზნით კინემატოგრაფის ხელოვნებას დღეს მნიშვნელოვნად განაპირობებს.

კაც ი. რა გნებავთ?

ქალი. ღვთის გულისათვის გვაპატიეთ, ასე უთენია რომ დაგირღვით ძილი. ოთახს ხომ არ აქირავებთ?

კაც ი. იცით, სულ ერთი ოთახი მაქვს, უბრალოდ, ვერ დავებრძვი.

ქალი. არაუშავს, ჩვენ ეს კუთხეც გვეუფა. (ბოხჩას და ჩემოდანს სარკესთან დადებს.)

მოხუცი ი. რამოდენიმე დღით შეგვიფარეთ, ვიდრე სასტუმროში მოვეწყობით.

კაც ი. რა ვქნა? მერიდება თქვენი უარით გასტუმრება, მაგრამ საშუალება არა მაქვს.

მოხუცი უტყრის გულზე მიიღებს ხელს და იქვე ჩაიკეცება.

ქალი (ვიცილით). მამა!

კაც ი. რა მოუვლდა?

ქალი. გულმა დაარტყა. რაც ჩვენ კარდაკარ დავწანალებით, სული როგორ უღდას პირში?

კაცი და ქალი მოხუცს ტახტზე დასვენებენ.

ქალი ი. წვეთები ხომ არა გავით?

ამჟამად დაბნეული კაცი მაგიდის უკრავს იქვე.

ქალი ი. ვერ ნახეთ? რა მეშველება? იქნებ აფთიაქ-ში გაიქცეთ. მამა მელაუბება.

ქალი კაცს ხელს კრავს და კარში გაავადებს. კარს გადარჩავს. მოხუცი წამოიწეცს, გაიზმორება, გემრიელად გაეხვევა საბანში და ხერხვას ამოუშვებს. ქალი მივა სარკესთან, თმებს გაიშლის, დაამტყნარებს, ამსობაში სირბილისაგან ოფლში გავითქული მასპინძელი უკვე მობრუნებულია და ზარს რეკავს. ქალი ყურადღებას არ აქცევს, დინჯად დინჯის თმებს, კონტაობს სარკის წინ. ზარი უკვე გახუწყვეტილი რეკავს, ისმის ბრაზული. ქალი აღებს კარს.

ქალი ი. რა ცუდად ისმის თქვენი ზარი.

კაცი აწვდის წამალს. ქალი მოხუცს თავს წამოუწეცს, წვეთებს დააღვეინებს, მაჯას უთვლის.

ქალი ი. შეტევის შემდეგ მკედარებით იცის ხოლმე მიფარდა. დახუტავს თვალებს ოა გეშინია, ძილში არ გაიპაროს.

კაც ი. თქვენი სახელი?

ქალი ი. ხათუნა.

კაც ი. შორიდან მობრძანდებით?

ქალი ი. (შეურაცხყოფილი ტონით). ვანა ამას რამე მნიშვნელობა აქვს?

კაც ი. უკაცრავად.

ქალი ი. (უღიმის) პირიქით, საბოლოო ჩენა გვაქვს, ასე რომ შეგაწუხეთ;

კაც ი. როგორ გეკადრებთ. (გუბა საგარტელში და უბრუნდება თავის ხელნაწერს).

ქალი გახსნის ბოხჩას და ბარჯს ამოაღებებს. კედლიდან სურათს ჩამოხსნის და ლურჯმანსა და წიგნების კარდას შორის თვის გავიშავს. ზედ სარკეს გადადგენს. ტრანზისტორს ამოკლავს და ჩართავს. ყურნალიდან ამოვირღ მსახიობის სურათს ვაზის ორნამენტზე გააკრავს. მოთმინებადაკარგული კაცი წიარს თავს ანებებს.

ხათუნა (ნახად გაუღიმებს) ქვის ყურძენს ქაღალდის ქალი არ სჯობია?

კაც ი. ყველას თავისი გემოვნება აქვს.

ხათუნა. დღეს მოლაში აღარ არის ასეთი სტილი. თქვენი ოთახის სახე ცოტა მოძველებულია, დროს ჩამორჩება, თუმცა თუ გაღიზიანებთ, შემიძლია ჩამოვხსნა.

კაც ი. არაუშავს, იყოს. (აგრძელებს მუშაობას).

ქალი ოთახის კუთხის თავის გემოზე გააწყობს, აიანიზოზე ბროლის ვაზში ჩარგულ კაქტუსს შემოდგამს. მძინარე მამას საბანს შემოუქცავს და აქით გადმოვა. კაცს ფეხბარეფით მიგპარება და ფურცელს ჩახვდავს.

ხათუნა. რას წერთ?

კაც ი. იცით, ჯერ შავი მონახაზია, რომ გადავითერთებ, მერე წვაიკითხავთ.

ხათუნა. მერე გვიან იქნება, შეცდომა თავიდანვე უნდა გაასწოროს.

დაურიღებლად აიღებს ხელნაწერს და კითხულობს. ნერვებმოშლილი კაცი იწეებს ბოლთის ცემას. ქალს კითხვაში მოქნარება მოერევა, რვეულს დაავადებს.

ხათუნა. ნამგზავრი ვარ, წყალს გადავივლებ, თუ შეიძლება.

კაც ი. როგორ არა, ლურჯი პირსახოცია ტანის.

ქალი აბზანაში შევა, ცოტა ხნის შემდეგ გამოვა თმებგაშლილი, პერანგის ამარა. დინჯად ვაიკცხნის თმებს. კაცი თვალს გააპარებს მისკენ, ისევე ჩერდება და სიგარეტს უთიკვებს.

ხათუნა. ვიდრე მუშაობთ, საკმელს გავაკეთებ.

კაცი თავს უკრავს. ქალი სამზარეულოში გადის. ტაფზე ხორცის ნაჭერს დაავადებს და გავს ჩართავს. რეკავს ტელეფონზე. ოთახი დამწერის სუნითა და ბოლით იცვება, კაცი სამზარეულოში გავა.

ხათუნა (ყურბოლში ყვირის). მარაბდის ქუჩა, ოცდაჩვიდმეტი, ბაზრიდან რომ გამოხვალ, აფთიაქამდე არმიხული მარჯვნივ ჩაუხვევ, მაკლერების ბირთა რომ იყო, იმის პირდაპირ, მე-2 სადარბაზო, მე-4 სართული.

კაცი (დავუბნებულ ბოლომ ბრძობა მიავენებს გავს და გამოითმავს), გგონი, საკმარისია.

ხათუნა (ნახევრადშეშფერავ ხორცს კბილებით ჩაფრინდება და გაღეჭავს). ცოტა აკლია (ხორციით პირგამოტენილი დაღბრუნდება ტელეფონს).

ხათუნა. ბინა ოცდამეოთხე, აივანზე ამოხვალ და მარცხნივ, პირველივე კარია, სტაფილოსფერი, მეცარიტო ჭვარი დაუხვევ. გაიმეორებ...

კაცი გამოვა, საგარტელში ჩაჯდება და უაზროდ მაშტერდება კედელს, რომელიც სტუმარს სუქრელებია ათასნაირი ფოტოებით, მძივებით, სიგარეტის ეტიკეტებით.

მოხუცის ხერხევა გამოაღნიზობებს. მძინარე ბერიკაცი ლოგინიდან წამოდგება, მთავარეულით გაივლის. თვალდაბნეული, ბრძოდ დამტებს ვილაკას. მაგიდას გამოსწეებს, ტახტისქვეშ ხელს მოაფთიურებს, კარდას გამოაღებს, ბოლოს საგარტელს მოუახლოვდება, კაცს სახეზე ხელს მოუსვამს და უცერად ყველაში ჩააფრინდება, მოგუდავს. კაცი კლანჭებს გაუხსნის და ხელის კვრით ლოგინზე მიადგებს, მოხუცი ზურგს შეაქცევს და თავს ურტყამს კედელს.

ბათუნა (კივის). მამა!
კაცი მოხუცისკენ გაიწევა.
მოხუცი (მუთაქას ესვრის). არ მომეკარო! შენ
არა გავს ჩემი გასახლებების ნება!
კაცი. რამ გაავაჟა?

ბათუნა. ცუდ სიზმარს ხედავს, აცალე, გაუფლეს.
კაცი. უჭიბონებია სასწრაფოს გამოუფახოთ,
(დასწვდება ტელეფონს).

მოხუცი. არ დარეკო, უკვე გამოიარა. (ისევ სა-
ბანში გაეხევა და ზვირინვას ამოუშვებს).
კარებზე ვაბმულად რეკავენ, აბრახუნებენ, ლამის
ჩაითინგრეს კედელი. ქალი აღებს. ოთახში შემოდის
თავგებობრილი გოლიათი ზურგზე ტომრით. გოლი-
ათი ტომრას შუა ოთახში გადმოაბრჭყვავებს, იქიდან
ჭერ ქათმები გადმოიფრინდებიან, შემდეგ მწვანელი
გადმოიყრება და ზვირინვით დაღვება.

გოლიათი (ქალს). დროზე გარეცხე! ბაზარი
ღიაა. დღლახისამზე ძვირად იყიდება. (ამ სიტყვე-
ბით მაკივარს გამოაღებს, ბორჯომს გამოიღებს, კბი-
ლებით გასწიოს, მოიყუდებს და ისევ შედგამს).

ბათუნა. ჩემი ძმა გახლავთ, მურმანი.
კაცი. (დაბნეული). სასამოგონოა...
ბათუნა (მინარათავს მურმანს). ესეც ჩვენი მას-
პინძელი ეეე...

კაცი (შეეშვება). ქართლოსი.
მურმანი შორიდან ხელს აუწევს ქართლოსს და
ზურგს შეაქცევს.

მურმანი. საქმელი არაფერია?
გავა სამზარეულოში. დაინახავს ნახევრადმეწვარ
ხორცს და დაეძვრება. თან ბუფეტში იქეძება, თა-
ვი ისე უჭირავს, თითქოს აქუთრობის ბეტონ-პატონ-
ი იყოს. ქალი ქათმებს ტელევიზორის ფეხს გამო-
აბამს და იწყებს მწვანელის გადარჩევას.

ქართლოსი. ძმაზე რომ არაფერი გითქვამთ,
აღვიღოც არა მაქვს.

ბათუნა. არაუშავს, აივანზე დაწვება. შირვეუ-
ლია გარეთ ძილს. ძალიან კი ვაწუხებთ, მაგრამ რა
კენა? ავადმყოფი მამით სად ოხრობაში წვაიდე?

ქართლოსი ხელს ჩაიჭნევს და სავარძელში ჩაქდებ-
და. ხელნაწერს ჩასცქერის, ფხრს იკრებს. სამზარეუ-
ლოდან ჰამა-ჰამით მურმანი გამოვა. თავს დაადგება,
ფურცელს ხელიდან გამოკლავს და პირს მოიხიოცავს.

მურმანი (ამთქარბებს). არ გინდა ამ სიცხეში
მწვანელის გაუყავა? იქნებ ბაზარში ჩემს მაგივრად
გახვიდე? წილს მოგცემ.

ქართლოსი (ჩურჩულით). როგორ მიხედავთ!
მურმანი (ჩემქმიდან მთარახს დააძრობს და მხრე-
ბზე გადაუქრებს). რა გაუვირებს? ურუ ხომ არ გგო-
ნივარ? ქართლოსი დაეცემა. ახლა ზურგზე გადაურ-
ბენს შოლტი.

მურმანი. როცა გელაპარაკები, ფეხზე უნდა
იღებ!

ბათუნა (ხელში ეცემა ძმას). ჩუმად, შე ოხუ-
რო! დაგავიწყდა, მდგმურები რომ ვართ? (მიუბრუნ-
დება და წამოაყენებს ქართლოსს) — ანატიეთ ჩემო
ბატონო, გაუთილელია, არაფერი ესმის, თორემ გული
კეთილი აქვს, ბუზს არ ააფრენს.

ქართლოსი. არაუშავს, ხდება ხოლმე...

მურმანი (მეგვრათავს დას). რას ებოდიშები?

ვერ ხედავ, ზემოდან გვიყურებს. მე უბრალო კაცი
ვარ, მაგრამ უვირილს და დაცივნას არავის შეგვიძინა
ბათუნა. გეყოფა ბიჭო, მოისვენე. (აუღვრის მუცელს)
თლოსის სამართებელსა და ფუნქს) — ამა, გალა-
მანდი.

მურმანი (ლოყებს საწინთ აიჭაფებს და სამარ-
თებელს ქამარზე ლესავს). შევხედე თუ არა, არ მო-
მეწონა. რაღაც უფხოა, ჭიკარი აქლია. ეგ ჩვენი მოდ-
გისი არ უნდა იყოს.

ბათუნა. ცოლად თუ მომიყვანს, ჩვენი გახდება.
ქართლოსი. რა ბრძანეთ?

ბათუნა. ვავიხუმრე, რა თქმა უნდა. ბინაში მარ-
ტო ხართ ჩაწერილი?

მურმანი (ირონიით). თავი დაანებე, ვერ ხე-
დავ, ფიქრობს.

ბათუნა. ფიქრზე გამახსენდა. (იღებს ხელნა-
წერს) — ძალიან მძიმე და თითიდან გამოწოვილი
ფრაზებია.

მურმანი (ისიც ჩასცქერის). რაღაც აბლაღუბაა...
ბათუნა. უველაფერი მუქ ფერებშია დახატული,
მეტე მზე უნდა იგრძნობოდეს.

ქართლოსი. რა გინდათ ჩემგან?
ბათუნა და მურმანი (ერთხმად). შენი ბედ-
ნიერება!

ქართლოსი. რაო? !
ბათუნა. ჩვენ შენ უნდა მოგარჯულოთ, ცხოვრ-
ება გასწავლოთ.

მურმანი. მეტი ფა უნდა გამოიჩინო, უფრო
მოქნილი უნდა გახდე. თუ არ იბძროდე, თუ არ იჩა-
ლიჩე, თავს ვერ გაიტან.

ქართლოსი. გათიროთ აქედან!
მურმანი (თვალს უქრავს ბათუნას). თავისას არ
იშლის, ისევ ძველ სტილში აზროვნებს.

ბათუნა (ოხრავს). ძნელია ადამიანის აღზრდა.
მურმანი (დახვეული მათარახს გამოსს). რას იზ-
ამ? მისივე ბედნიერებისთვის ხდება ეს...

ბათუნა დარაბებს ზურავს.
ქართლოსი (ყვირის). მიშველეთ! არაფინა ხართ?
მიშველეთ!

ოთახი ბნელდება. ისევ ნათდება. შემორბის მეხო-
ბელი, ბანი გიორგი, ქართლოსი ზის. მდგმურების
ნიშანი-წყულიც კი არსაღია.

გიორგი. მოხდა რამე? რა გაფითრებული ხარ?
ქართლოსი. სად არიან? (იხედება ირგვლივ).

გიორგი. ვინ?
ქართლოსი. ისინი. წუთის უკან აქ იყვნენ.

გიორგი. დაწყნარდი, გონს მოდი.

ქართლოსი. რა დამაწყნარებს, მოსვენებას არ
მაძლევენ.

გიორგი. ამის ბრალია უველაფერი (იღებს ხელ-
ნაწერს) — ბევრს მუშაობ, გადაიღაღო.

ქართლოსი. ეგ რა მუშაა? ვერც კი წარმო-
იღვენ რა საშინელებაა, როცა მოდიან და ვერ აკა-
ცებ, უველა ჰუტურტანიდან მოძვრებიან, სულით ხორ-
ცამდე გიპოვებენ.

გიორგი. შენი ბრალია. მაგრად რომ დახვედრო-
დი ან სულაც უტარადღება არ მიგექცია, თავისით
უუთიკეოდნენ და სხვას შეუყრებოდნენ. შენ კი აღ-
ბან თავაზიანად მიიდე, შეიბრალო, ამა ჩემთან სცა-
დონ ბედი! ვნახოთ ერთი, რას გამიხედავენ.



ქართლოსი. შენი დროც მოვა. ისე შემოვიძვრებინა, დაგაბუკებენ, გაძნერებს ვერ მოასრუბ. გიორგი. ერთი გამბიედონ რამე! სულ კუდიტ ქვას ვასროლინებ! ძირფესვიანად ამოვვლიტავ! მე ძლიერი იმუნტერტი მაქვს! არც კივლიდი გაუვათ, არც მუშტი! (გიორგი წევნას უხრძავს).

გიორგი. მინიმუმი ოდნავ მაღალი გაქვს. (შუბლზე ხელს დაადებს, ყელში ჩახვდავს, პერკუსიას უყუთავს) — სიცხე მომატებულა, არიომია, მე შგონი, ვერუსი შეგეარა, ბაზრიდან შემოკრილი, მთელ ქალაქსა მოდებულა.

ქართლოსი (იხედება აქეთ-იქით). საღდა აქ არიან და მემალებიან.

გიორგი. არავინაც არ არის. სანამ მე გვერდით ვარ, ვერავინ ვერაფერს გაგიბედავს. ეს გადაულავე (აწვიფს წამალს) ოთახი გაანიავე და ეცადე არაფერზე არ იფიქრო. პატივს იხიოთ მძიმე, ათასი სისულელე შეიძლება მოგვიადგინოს თავში.

გიორგი ფანჯარას გამოადებს და ვასვლის წინ მოიხედვს. — თუ რამე იყოს, კედელზე დამიბრახუნე. ქართლოსი ერთხანს გაუნძრევლად ზის, პულსს ითვლის. შემდეგ აქეთ-იქით იხედება, მდგომარეობს დაეძებს. წაოდებება. საფარქელს გამოსწევს, მიცვიარს გამოადებს. ტახტის ქვეშ შეიხედავს, იატაკის ცოხის შეყოფს, მოჩირავს, ობობელული ფეხსაცმლის გარდა, ვერაფერს გამოათრევს, უფრო ღრმად იქექება, იმდენს ძებნს, რომ ბოლოს მოსდებს ვიღაცას, დაეკიდება და სინაილზე აბლაბუდებში გახვეულ ქალს გამოათრევს.

ხათუნა (იშორებს აბლაბუდების ბაღეს და თან თითს უქნევს). რა ეშმაკი ხარ? როგორ მივოხვებ? იმავე წამს ბამბუკის ფარდა გადაიწევა და ოთახში მურმანი შემოვა. კარადა ჭრიალით გაიხსნება და იქიდან გადმოგორებული ბერაყაცი ისევე ლოგინში ჩაწევა, ხერხევის ამოუშვებს.

ქართლოსი. ასევე ვიცოდი (კედელთან მივა, რათა დააბრახუნოს).

მურმანი ხელს დაუჭერს და გადაუგრიხავს.

მურმანი. აზრი არა აქვს. ის შენზე უარეს დღეშია.

ქართლოსი. სადამდე უნდა გაგრძელდეს ეს ძალადობა?

მურმანი. სანამ გონს არ მოხვალ, სისულელეებს თავს არ დაანებებ (აწვენებს ხელნაწერზე) და რამე სარფიან საქმეს არ მოკიდებ ხელს.

ხათუნა. ნუ გააგიფე კაცი. (მიუბრუნდება ქართლოსს). ცოტა გვაცალეთ. გამოადებს ჩავაბარებთ, სტუდენტალში გადავალთ და კუბოს ფიცრამდე თქვენი მაღლიერი ვიქნებით.

მურმანი. თუ გვეყოფ ფული.

ხათუნა. ამ შუწანილით მთელი სოფელი მოეწყობა, დროზე გაუდი, კარგად ჩააბარებ.

ისმის თოფის ქუხილი. აივანზე ბოლი ავარდება. ფანჯრიდან მოძებრება შეიარაღებული ბიჭი. იქნევს სათამაშო ხმალს. უხილავ მტერს ყოინანს სევს.

ხათუნა. ეს თემურის ვაჟაკია, ჩემი ბიძაშვილი. დედამისი ჭრაკერვის კურსებზე დადის და სახლში დამტოვებელი არავინა მყავს.

ბიჭი წიგნების თაროებზე აძვრება. თაროები ჩამოიღებება. იატაკზე წიგნების გორა დადებება.

ხათუნა. აი შე მიწადასაურელი! (ცხვრის წიგნებს ბიჭი ოთახიდან გაავრდებდა).

ქართლოსი. (იბრუნით). ღირსეული შემკვიდრე გვერდებია.

ხათუნა. მართლს ბრძანებთ. ბავშვი რომ დღის განმედიბაში მანის არ შემოიტანს ოჯახში, იმის რა იმედი უნდა ჰქონდეს შუობლებს?

მურმანი. იდეა მომივდა. (გადმოპირქვაებულ თაროებში ტომრდება მიწას ჩაყრის). შიგ მუწანილს ჩათასავს. შლანავს წყალს გამოიყვანს და მიუშვებს).

ქართლოსი. რა დავაშავე, ღმერთო?

მურმანი. რა, არ მოგწონს? ჩვენ შენთვის ვწავლობთ, მთარე მიწები ოხრად გვაქვს ქალაქგარეთ. ეს ბოსტანი შემოსავალს მოგვეყვანს, წელში გაიბარებთ, კაცად იგონებთ თავს. ვის რად უნდა შენი საესე თავი თუ გზებ ცარიელი გექნება?

ქართლოსი. მაგ ჭკუაზე არსოდეს დავდებო.

მურმანი. არ დადებ და მონად გაყუდი. (მიუბრუნდება ხათუნას) — შოდი აღვადიგოთ ძველი ტრადიცია. (ათვალიერებს ქართლოსს). — შვენიერი საქონელია, კლამი უჭრის, ახალგაზრდა, (ძათობით პირს გაუხსნის) — კბილებიც სადი აქვს, ამაში ბლომად ფულს ავიღებთ.

ხათუნა. ვინ იყიდის ასეთ გადარეულს?

ქართლოსი. (ვეერი). რა გინდათ ჩემგან? რას მემართლებთ?

ხათუნა. ისევე ვარეკა.

მურმანი. ასეთი ძნელი აღსაზრდელი გჩრ არ შემხვედრია. გაგონილა, კაცი საყუთარ ბედნიერებას გაუბროდეს? ისევე გაშლის და დაატკაცუნებს შოლტს. კარს უკან ისმის ხმა.

ხმა. შეთოდი არ ვიგარავ, მურმანი!

ამ სიტყვებით კარი იხლიჩება და ოთახში ცხენზე ამხედრებული კაცი შემოდის. კაცს კოსტიუმი აცვია, პალსტუხი უყუთია, ხელში ფარი და შახელი უჭირავს. კაცი უნაფიგრიდან გადმოტვება, ცხენს ტელევიზორზე მიამაშს.

კაცი. გავცინეთ ერთმანეთი, თემური (კოკლობით მიუახლოვდება და ხელს გაუწვდის. ქართლოსი არ მისასუბება).

თემური. (ღიმილით). ნუ გვიბრახვლებით. ამ გრილ, ერთოთახიან ბინაში მარტო ნებიერობთ, ჩვენ ქრ შუობილი ელემენტარული პირობები არა გვაქვს, დღსრკავია ვერ დამითავრებია. (ამ სიტყვებით მუცილიდან ყდაში ჩასმულ შრომას ამოიღებს და შახელზე მიავდებს).

ქართლოსი. სასტუმროში გადადიო.

მურმანი. არსადაც არ გადავალთ. აქ ვავიდგამთ ფესვებს და ვნახოთ, ვის დარჩება ბრძოლის ველი.

გაცივებული ქართლოსი მუშტს ურტყამს მაგიდას. თემური. რა, გაგდლო ხომ არ გვიბირებთ? რა გულით უნდა გაგდლოთ კარში ეს მომაცვდავი მოხუცი, ან ჩემი ჭირკვლებგადიდებული ბავშვი, ან მე, ქალაქში სასურნალოდ ჩამოსული ომის ინვალდი? უმჯობესია დაწყნარდეთ და ზაფი დაგვიდიოთ. ადგილი ყველას გვეყოფა. შევეწროვდებით, დავმოყვრებით, მერე კი ისე ვავფართოვდებით, მეზობელ ბინებსაც დავიყვრებთ.

თემური კოკლობით იწყებს ბინის შემოვლა-დათ-

ვალერებებს. ბინა სახეშეცვლილია. სარეცხის გრძელებითა და განედლებითა დასეროლი ჰქვრი. კედლებზე ეურსალებიდან ამოჭრილი ფოტოები გაკრული. შუათანაში ბოსტანია. ხალისივე ქათმები დარბიან. ტრანზისტორი მთელი ხმით უკრავს...

ხათუნა. ეს სამშარულოა, ეს სათავსოები. აქ საბაური გვინდა ავაწყოთ, ზამთარ-ზაფხულ კიტრი და პამილორი გვექნება.

მურმანი. უკავილი უფრო მომგებია. თემური. ნუ დაწვრილმანდებით. რა შთაბეჭდილება უნდა შეექმნას მასპინძელს ჩვენზე? არადა რა ვქნა? ცხოვრება გაძნელდა. რა სჯობია ლექსების წერას, როცა ბინა გაქვს და ოჯახი არ გაწუხებს, მაგრამ თუ ცოლ-შვილი შიმშილით გიკვდება, უკლაფერზე წახვალ.

ქართლოსი. ისევ თავს მაცოდებთ? თემური. გვონია ამთ ეხალისებთ ბაზარში დგომა? ან მე ამ მოკლე ფეხით ქალაქში ხეტიალი? მაგრამ რა ვქნა? თუ არ ვიჩაღიძრე, თუ არ ვიბრძოლებ, დისერტაციას ვერ დავიცავ, ოჯახს ფეხზე ვერ დავაყენებ.

ქართლოსი. შეიძლება გავიგო, რას ნებნა თქვენი შრომა?

თემური. აღამიანთა გაბედნიერების ეკონომიურ საფუძვლებს.

ხათუნა. რა საინტერესოა!

თემური. დისერტაციის მასალის შესავარგებლად მთელ მსოფლიოში მოძიხდა მოგზაურობა, ინდოეთშიც კი ვიყავი, სადაც მოსახლეობის წარმოუდგენელი სიმჭიდროვეა, ასე ბინაში მაგალითად, ცხრა სულზე ნაკლებს ვერ ნახავ.

ხათუნა. ე. ი. სამი სული გვეკლია.

მურმანი. ახლავ დავრეკავ და მოვეყვან, (იღებს ტელეფონს).

თემური. ბევრი მტერიც გამომიჩნდა. იმასაც მბრალდებენ, სხვისი აზრები მიითვისაო, ნახევარზე მეტი ვადაიწერაო, რა თქმა უნდა, ის, რომ აღამიანი მტაცებელია, არაა ჩემი აღმოჩენა, მაგრამ მე ეს დებულება ახლებურად გავაშუქე. და გამოვიტანე დისკვა, რომ აღამიანი ბედნიერია მხოლოდ ორ შემთხვევაში: როცა მბრძანებლობს და როცა ემონება.

მურმანი. მეც მაგას ვერ უწერავ? მაგრამ სიტყვით კი არა, მათრახითაც ვერ შევასწინე ვერაფერი.

თემური. ცემა როგორ შეიძლება? ველურები ხომ არა ვართ? მაგალითი უნდა მიცეთ, თვით უნდა იმწმუნოს ჩვენი მეთოდი უპირატესობა. დღეს ორდამი დღარ არის პირდაპირი ძალადობა, თავის მოჭრა, სახლ-კარის ამოზუგვა და სხვა ამგვარი რიტუალები. ეკონომიკა! ფული! აი, ის იარაღი, რითაც შეიძლება აღამიანის გაბედნიერება.

ქართლოსი. ბავშვობაში, მახსოვს, ვაკვიდვით და თოვლი დავლანდებ. თეთრი იყო ეჭო, ქუჩა, მთა-წმინდა. სისარულმა შემიპყრო, არ ვიცი რა დამეშინაო, მაგრამ რღავა მიხაროდა, მიხაროდა ის, რომ ვარსებობდი და თვალისმომჭერად სითვთრეს ვუწეზრდი, რომელმაც ათაჯრე ნახაბი და ჩვეულებრივად, სასწაულად აქცია. არაოცნეს დამიწვია ამ თოვლზე, რადგან ვგრძნობ, რომ სიტყვა მიუწვდომელია ეს სასწაული, ჩემი სიხარულიცა და ბედნიერების სათავე. სწორედ ეს იყო ბედნიერების

წამი, უსახელო დღეთა ქარავნიდან ამოგდებულ და ცოცხლად დარჩენილი.

თემური. სარამეცნიერული მიდგომაა სახელობის სადმი. ხელშეხსნები და ნაღდი გერჩივნოს სასწაულის ძებნას.

ქართლოსი. ჰკუთასაც მარაგებთ? ჰერ თავი შემაკოდეთ და კარი გამაღებინეთ, სტრაქონის ჩამთარებაც ვერ მოვასწარი, მთელი ბინა რომ დაიკავეთ, ყუველი კუთხიდან თქვენი აქოეთული ბოხჩებისა და მწვანის სუნი მცემს, ამითაც ვერ გაძებთ, ახლა ჩემს სულზეც აფაოურებთ ხელებს.

თემური. ჩვენ რა შუაში ვართ? შენ თვითონ არ იცი, ისე მოისწრაფი ჩვენსკენ.

ხათუნა. ასე რომ არ იყოს, რატომ დაგვიწყებდი ძებნას? რა ძალა გადგა ტახტის ქვეშ რომ შემოიხედ და გარეთ გამომაბრავ?

თემური. აღბთ მოეწონე, სიყვარული რას არ ჩაადენინებს კაცს! იაფად არ იშოვება შენისთანა ქალი. ბედნიერია იქნება ის, ვისზედაც შენი არჩევანი შეჩერდება.

ხათუნა. გეყოფა ძია, ნუ გამაწითლეთ.

თემური. ნუ მორცხობ. იოლი მოსაწყვეტი არ ეგონო ვინმეს. შენს ქმრობასაც დამსახურება უნდა.

ხათუნა. დავინახე თუ არა, შემეყარადა და ვგრძნობ, რომ არც ისაა გულგრილი ჩემს მიმართ.

ქართლოსი. ჰერ კიდევ სრულ ჰკუთხო ვარ და შემოდია ჩემი გრძნობები საღად შევაფასო. ასე რომ, რაც მალე გავყვებით ერთმანეთს, უკეთესი იქნება.

მურმანი. ნუ იმუქრები.

თემური. ბავშვი მაინც არ გინდა? შენი სისხლი და ხორცი. სიცოცხლით რომ აავსებს ამ კედლებს, დამიჯერე, მაშინ სულ სხვა თვალთ შეხედვაც ამ ცხოვრებას. სივდა გულიდან გადაგყურება, მზე გამოანათებს შენს ლექსებში.

ხათუნა. ბებიარემს თუ დავემსგავსე, ცხრა შვილზე ნაკლებს არ ვაჯარენ.

მურმანი. ყველა დავტევით. არ დავტევით და... (გაღებდაცს ქართლოსს).

ქართლოსი. ხელი თუ არ გავანძრე, ვტყუბ მაგასაც მოვეწერები. ვინ მოგცათ ჩემს ბინაში შემოქობის უფლება? თავი ისე გეიკრავთ, თითქმის აქაურობის ბატონ-პატრონი იყოთ. ამ ოთახს წლებს მანძილზე ჩემს გემოზე ვაწყობდი. ყუველი ნივთი, თითოეული სურათი რაღაც მოგონებაა, ხან ტკბილი, ხან მწარე. სულნი ჩავქსოვე და სტრაქონებში (მეთით-თები ხელნაწერზე, რომელსაც თემური ჩასტკეპის). გამაგებინეთ. ვინ ბრძანდებით, რა გნებავთ?

მურმანი. ჩვენ შენი აღმწერდელი ვართ.

ხათუნა. ჩვენ მოვლეთ, რათა ცხოვრება გასწავლოთ, სწორ გზაზე დაგაყენოთ.

თემური. არა გუსრს ცოლის მოყვანა? შენი ნებაა. ჩვენ მოძალადენი არა ვართ, მაგრამ რაც შეეხება შენს ლექსებს, ის არაა მხოლოდ ავტორის კუთვნილება და ჩვენ როგორც შენს მკითხველებს, უფლება გვაქვს შეწწორებები შევიტანოთ.

თემური (სათვალს იკეთებს). — 24-ე გვერდით თქვენ წერთ: დავიარებში სხითა ბურუსში, ისე გაქვრები, როგორც დილის ნამს ქობს ბალახზე მზე მოალერსე...
და



ხათუნა, ძალიან პესიმისტურია.
მურმანი. გახვრტილ კაპიკანს არ მივცემდი
მაგ სტრიქონში.

თემური. შევასწოროთ ასე:
დავბადებ სხვთა ბურუსში, ისე გავჩნდები, რო-
გორც დილის ნამს ანთებს ბალახზე მზე მოღვარე.
თემური. (აგრძელებს). შედგამ, 37-ე გვერდი:
და მზემ სხივებით მოგვიქოვა ჩვენ საქანელა,
ნაწლავ გვარწყვდა იმ სხივებზე წიაღი თბილი,
თან ცხარე ცრემლებს დანვამათ შენი თვალები,
ვით ღუბრე ია გაზაფხულის უმანყო დილით.

მურმანი. (მხრებს იჩინავს). მშის სხივებისაგან
საქანელა როგორ უნდა მოიქოვოს?
თემური. გაუგებარი ფრაზაა. არ ითვალისწინებს
მკითხველის აღქმის ობიექტურ კანონებს.

თემური ფურცელს გადახვევს და ბუხარში შეაგ-
ლებს. ქართლოსი წაითმევს ხელნაწერს.

თემური. ო, ეს უკვე პიროვნების ხელშეუხებ-
ლობის დარღვევაა. ყველას აქვს უფლება იქონიოს
საკუთარი აზრი. თქვენ მოწმეები ბრძანდებით, რომ
მასპინძელი თავს დამეხსნა. ასე რომ, თავდაცვის მიჯ-
ნით იძულებული ვარ უკიდურეს ზომებს მივმართო.
(წოშანს აძლევს მურმანს, რომელიც ქართლოსს ხე-
ლში გადაუგრიხავს და ქაბრით შეურავს).

თემური. ასე აქონებს. დროებით ხელს ვერ
განძირებს, ვერაფრის დაწერს და არაქანსალი ვენ-
დებით აწეწავს ფიქრის სალი გონების კლავიკოში ჩა-
დგება, ჩაწუნარდება. მერე კი, სწორ აზროვნებას
რომ მიიჩვენავ, ხელდებასაც გაუხსნით და წეროს, ვი-
ღორ არ მომეზრდება.

მურმანი. ეგ არასოდეს გამოსწორდება. მისგან
ყველაფერია მოსალოდნელი. ერთ მშვენიერ დღეს
შეიძლება გაგვიქცეს და ზვითი დაგვასმინოს. მთელი
ცხოვრების ნაჯაჭრი და ნამაგარი ოხრად დაგვარჩება.
ხათუნა. რაც თვალის ფანქარი და სალქი რეზი-
ნა გამოიყლიდა, ყველაფერს გამისხნებენ.

მურმანი. ამიტომ სჯობს საშუალოდ სარდაფში
ჩავსება. ტელევიზორს დაუდგამთ, სასმელ-საჭმელს
არ მოვალდებ, სხვა რაღა უნდა?

თემური. არა, იმედი მაქვს, რომ გამოქანმრთე-
ლდება. სხვათა და ბარაკით რომ ავახსებთ მის ბი-
ნას, მაშინ ოპტიმისტი გახდება და ირწმუნებს ჩვენს
ძალასა და სიკეთეს.

ქართლოსი. გთხოვთ დახმარება? მოგიწევით
სტუმრად? არ მინდა თქვენი ავლაილება, იქით მოგ-
ცემთ ფულს, ყველაფერი წაიღეთ, ოღონდ გამეცა-
ღეთ, დამტკოეთ.

მურმანი. არა მგერა შენი სიტყვების.

ხათუნა. გულწრფელი არა ხარ, ჩემთან ყოფნა
გინდა, ოღონდ საკუთარ თავს არ უტყობი.

თემური. განა შეიძლება, რომ ჩვენ ცალ-ცალ-
კე ვიყოთ? მეც ხომ შენსავით შემოქმედი ვარ. ცოტა
მერიდება ამის ოხვრა. საერთოდ მეჭაერება ასეთი
რადაკები, მაგრამ იქნებ რომელიმე ლექსი მომიყი-
დო? დისტრატციოსთვის მჭირდება. თუ გინდა ნაღდ
ანგარიშზე იყოს, გინდა ნატურით გადაგიხდი, ხარკს
აღარ დავადებ.

ხათუნა (მიმართავს ქართლოსს). შენი რომ ვი-
ყო, სტრიქონ-სტრიქონ გაუცილდი, უფრო ძვირს ავი-
ღებდი. დროზე გაასაღე, მომენტია, ბიძაჩემი კარგი
ლექსისთვის არაფერს დაიშურებს.

ქართლოსი, მაინც ვერ დაიცავს.

თემური. ენას მოვაპირ. (რსევ დატეხებული ხმით)
რომ არა? მე კი ასეთი ხუმრობა არ მიყვარს. რასაც
მეგობრულად გელაპარაკებ, თავზე არ უნდა დამაჯ-
დე. ახალგაზრდა ხარ და შენი სიტყვა კეთილგონიერ
რებას წინ უსწრებს. ნათქვამს დაუფიქრდი. ასევე
გაზომე, ერთხელ გაკვირი.

მურმანი. რას ებოდებები? (აწუნებს ფურცლებს)
აირჩიე რომელიც გინდა.

თემური. (ქართლოსს აძილებს ერთ-ერთს). წარ-
თმავა არაა ჩემი მეთოდი. თანავეტორად გაიყვან.

ქართლოსი (მუხლბეზე ეცემა). ნუ მტანჯავთ!
მეხმის, რომ ეს ყველაფერი ხუმრობაა, წარმოდგე-
ნა, მაგრამ მე აღარ შემოძლია, მეტს აღარ თვამაშობ.

თემური (ბანაშვილურად მოხვევს ხელს და წა-
მოაყენებს). საწული ბიჭი! როგორ მოიშალა! გადა-
იქანცე ალბათ. დამშვიდე, ყველაფერი მოგვარდე-
ბა. ჩემი ბრალია ასეთი რეაქცია. მოუწადებლად და
სტიქურად დავეწყეთ შენი გარდაქმნა, სულის ფე-
რიცვალება უნდა მოხდეს თანდათან, შემუშნეველად.
მე არ მინდა, რომ ძალა დავაგანო. პირიქით, მომწონს
შენი უღრცეა ხასიათი და მსურს, რომ ბოლომდე
გაუტეტებო და ამაყი დარჩე.

ხათუნა (თავზე ხელს უსვამს ქართლოსს). სხვა-
ნაირი რომ ხარ, იმითმე შემოიყვარდი, მომწონს შე-
ნი ალოგიკური ქცევა.

ქართლოსი. მალდობის მეტი რა მეთქმის.

მურმანი. ჩემს ხელში იყო, მოვაჩულებდი.

თემური. მოდით, თავიდან დავეწყეთ ყველაფერი,
მოვავსებრივით და მეცინებულ დონზე დავაყენოთ
ჩვენი თანარსებობა. ოჯახის შემოსავალი და გასა-
ვალი დავთარიშე შევიტანოთ, ბინა ავღწერთ და
მთელი სასუბრთება მკაცრ აღრიცხვაზე ავიყვანოთ,
ჩარი ერთი კაპიტი რომ არ დაგვეკაროს. აი, სად გამო-
გვადგება შენი ერუდიცია.

ქართლოსი. ხარჯთაღრიცხვა ხომ არ გავრითმო?

თემური. ნუ დაგვიწინ. შენ იცი, მარტო ჩემს
ცხენს რამდენი ქერი სჭირდება? წესრიგს რომ და-
ვაშაყრებთ, ეკონომიაც გამოგვივა, ფულსა და სი-
ტყუებას ქარს აღარ გავაგანო. ახლა კი ვინაც რა მოე-
ხსიანება, იმას აკეთებს. ეს დაუშვებელია. მოგინდა
საქირო ოთახში? დაწერე განცხადება, მურმანი ხელს
მოაწერს, ხათუნა ბეჭედს დაგირტყამს და შებრძან-
და ბატონო.

ხათუნა. ოქროს სიტყვებია, დროა, რომ ჩვენს
ოჯახში წესრიგი გამეფდეს (ამ სიტყვებით პატარა
მივიღას დაიდგამს და მიუტყობს). თემური სავარძელ-
ში ჩაქდება. ქართლოსი წამოდგება და კარადისკენ
მიემართება. მურმანი გზას უღობავს).

მურმანი. საით გაგიწევია?

ქართლოსი. უნდა ჩავიყვან და გარტო გავიდე-
რა, გავსვლა აკრძალული მაქვს?

თემური. როგორ გეკადრებთ? ჩვენი ოჯახის
ყოველი წევრი, დავისუფალია. ოღონდ ეს ქვითარი
უნდა შეავსოთ. რის ჩაცმას აპირებთ და რა მიზნით
გადისხართ გარტო?

ქართლოსი. ავსებს ქვითარს. მურმანი კითხულობს
და რეზოლუციას აძებს... ხათუნა ბეჭედს ურტყამს.

ხათუნა. თემურის შეუტანე ხელმოსაწერად და
თავისუფალი ხარადღები.

მურმანი (ქეთარს გამოვლევს ქართლოსს).
აქ მოიცადე, მე შევუთან (მიუბრუნდება თემურის).

მურმანი. ქართლოსის განცხადებაა თქვენს სახელზე. პერანგის გამოცვლას და მარტზე გახიერებას მოითხოვს.

თემური. დღეს აღარ მოეწრება. მწვანლის გადარჩევის და ქათმების გაუტევის პრობლემა უნდა გადავჭრა. განცხადება ხვალ განვიხილო.

მურმანი. (ხელს სწევს). შეიძლება?
თემური. ბრძანეთ.

მურმანი. წინადადება შემომაქვს, ვკამოთ.

თემური. ვინ არის მომხრე?
ხათუნა. მე თავს ვიკავებ. ჭერ ერთი, მამას არ გაუღვიძია, მეორეც, ბავშვი მეზობელთან გავიდა, მესამე — ხორცი ვაიცივლა.

თემური. საფუძვლიანი არგუმენტებია. ხორცი გაცხედე, მწვანელი ჩააქერი და ხახვი მოშუშე.

ხათუნა ვადის სამზარეულოში. თემური სავარძელში ზის და ფრჩხილებს იქლიბავს ხანკლით. მურმანი ბოსტანთან მივა და იწყებს მის მოწრევას, ქართლოსი უაზროდ მისჩერებია კედელს. უეცრად ხათუნა შემოვარდება ყვირილით:

ხათუნა. მამა იღვიძებ!

დაფეთებული მურმანი და თემური მიადგებიან ყველაფერს და გუარდებიან სიძინებელში. მურმანი მოხუცს ხელში აყვანილ შემოაბრძანებს და მავიდავს დასვას. მოხუცი უცნაური შესახედი, ქოჩორი ცალ თვალზე აქვს ჩამოგდებული. ცხვირი წაგრძელებული. ხათუნა ქოჩორს უფარცხნის და ბავთით შეუქრავს.

ხათუნა. მამა, ხაყო გინდა?
მოხუცს არაფერი ესმის, ხათუნა ყურში ჩასძახებს. — მამა, ხაყო გინდა?

მოხუცი. ქული, ჩემი ქული!

თემური ჭიბიდან ნაპოლეონის სამკოთხა ქულს ამოაქვს და ბერძენს თავზე ჩამოაფხატავს. მოხუცი მაგიდაზე შედგება, გაიჭიმება, ხელს უბეში შეიკრავს.

მოხუცი. ჩვენს უძლეველი მოდგმა დღეს თუ ხვალ მთელ ქვეყანაზე იბარონებს! ჩვენ ავადებთ საბაერო ხომალდებს, ცისფერსხისლიან ცას შევეცივით და ვარსკვლავებს დავიპყრობთ! ის, რაც აღრე აღამანის ოცნება იყო, ხვალ მოხმარების საგანი გახდება! ღმერთი ჩვენს მხარეზეა, ვილოცოთ გამარჯვებისთვის! ქართლოსის გარდა ყველა მუხლებზე ეცემა. თავს ურტყამენ იატაკს.

ქართლოსი. აკვირებული აზრები...
მურმანი წამოხტება და მითარხის ცემით წამოაქვებს ქართლოსს.

ქართლოსი. მასინძელმაც უნდა ილოცოს?
მოხუცი. არ დაგავწყდეს, რომ შენც სტუმარი ხარ ამ ქვეყნის.

თემური. (თვალს უყრავს ქართლოსს). ნუ მკამათებ, უბრალო ფორმალბოა. მოხუცს თავისი ხუმტურები აქვს, შეპასუხებას ვერ იტანს. ცალი ფეხი სამარეში უდგას და ჩვენც გვეცოდება, ყველაფერზე თავს უყენებ. რა გენადლება? ეგონოს თავი სამყაროს მმართველად. დემოკრატიათ ამით მანც არაფერი დააყლებდა. მითარხისთვის კი ბოდიშს მოგიხიდი. მურმანი ცოტა ფიცხია და თავს ვერ იკა-

ვებს, მოძველებულ მეთოდებს მიმართავს, მაგრამ ისევ შენდამი სიყვარული აკეთებინებს ამასწინააღმდეგობაში მოხუცი ლოკვის რიტუალს ასრულებს. ანთებს. აღს ზეთით სასვე ჯამს მოსდებს. ოთახი ბოლოთ იყება. მოხუცი თავს აქლემივით არწევს და თაყისთვის უაზროდ ბუტბუტებს. შემდეგ უბიდან ქათმის ფეხს ამოიღებს და ცეცხლში მოდებულ ჯამში ჩააგდებს. ჭიბიდან ხანკალს ამოიღებს.

მოხუცი. ქათამი მომგვებია?
ხათუნა ნისლში ქათმებს დასდევს. ვერც ერთს ვერ იტერს და გულამოვარდნილი ჩერდება.

ხათუნა. დაივლები. რა მემგვლებია?

მურმანი. აი, ქათამი! (მიუთითებს ქართლოსზე).

ხათუნა. ქათამი კი არა, კვი გემრიელი მამალია.

მოხუცი. მამალიც გამოდგება.

დაძმა ქართლოსს მაგიდას უწათრევენ.

თემური. ნუ გეშინია, უბრალო ფორმალბოა. (მიუბრუნდება ხათუნას) შენ ოკმი შეადინე, რომ ქალადები წერსიგში იყოს. არავინ მოგვდოს შარი.

ხათუნა მაგიდას მიუვდება და გამწარებული წერს. ქართლოსს ხელებს გაუხსნიან და თავს დააღებინებენ სამსვერტოზე.

მურმანი. რა ნაწი ხორცი აქვს! ამისგან ისეთ ჩაქვულს მოვხარშავ, სულ თითებს ჩაიკვინებთ.

მოხუცი. (ხანკალს აღმართავს). შენ ბედნიერი ხარ. შეილო, რომ ჩვენს გამარჯვებას ეწირები. ჩვენი მოდგმა ოქროს ქანდაკებას დაიდავს. შენს სამუდამო სასუფიველზე ქინძი და ოხრახუნი ამოვა. მარაბდის ქუჩიდან სამოთხეში გაფრინდები.

თემური (ცუბუნება ქართლოსს). არ დაფრთხი, გამარჯდი. ეს ცარიელი რიტუალია. ამასობაში ქათამაც დაიჭერენ და უკანასკნელ მომენტში შეგცვლიან. გულშიც არ გაივლო შიში. უბრალოდ გცდიან, რომ შენს გულადობაში დარწმუნდნენ და ჩვენს ქარავანს შემოგვიერთონ.

მოხუცი ხანკალს მოიქნევს, ქართლოსი ყვირის. კარზე გაბმული ზარი გააშუშებს ხანკალშემართულ ხელს. მდგურები სხვადასხვა მიხვარა-მოხვარაში ჩერდებიან. ზარი წყდება და ახლა ბრახუნი გაისმის.

თემური (ტუჩებზე თოის მიღებს). ვითომ შინ არა ვართ. (ფეხაკრეფით მიიბარება კართან და ყურს მიუვდება).

მურმანი. ვინ ოხერია? კარს უკან უკან ისმის ხმა.

ხმა. მეზობელი ვარ, ვიორგი.

თემური. გაუღოთ, ეგ უკვე შემოწმებული და სანღო კაცია.

ხათუნა. (მხრებს იჩჩავს). ვეღარ გავიგე, ჩვენ ამის სტუმრები ვართ თუ იმის.

თემური. ჩვენთვის არავის უთქვამს, რომ აუცილებლად ერთი აღამანი უნდა დავიპყროთ.

კოლხეთის მიდის და ალებს ურდულს. ოთახში კვიცივით შემოკუნტრულდება მეზობელი. ბატონი ვიორგი. ვიორგის ზურგზე უნაფირი ადგას. პირში აღვირი აქვს ამოღებული. მხრებზე თემურის ბიკი ზის და დროგამოშვებით დეზებს ურტყავს ფერდებში, თან დასწყვიცის: აჩუ! აჩუ!

ვიორგი. რა მშვენიერი მუცაკი გულობათ ბნი თემარ! ერთი საიმოვნება მასთან თამაში!

ბიკი დასწყვიცული და დეზებს ჰყრავს გვერდებში. ვიორგი ცხენივით დაიპიჩინებს და წრეზე დაბრის.

კულისებიდან გაისმის საბეჭდი მანქანის კაკუნი. მდივანი ი. მთავარი მოსამართლე მაგ ფარდიდან გამოდის ხლმე, მაგრამ ჩვენ აკრძალული გვაქვს მანდ შესვლა.

ქართლოსი ნაბიჯს გადადგამს კულისებისკენ. მდივანი ი. არ შეხვიდე! რას ბედავ? შენც დაილუბე და ჩვენც დაგვალუბე!

გამომძიებელი ი. არ შეხვიდე! რას ბედავ? შენც დაილუბე და ჩვენც დაგვალუბე!

ქართლოსი კულისებისკენ მიდის. მდივანი ი. (უყვიროს). არ შეიძლება მანდ შესვლა! დაურუდე?

ქართლოსი ვიეტუდ ავრძელებს სელას, მაგრამ ვიდრე მიზანს მიალწევს, ფარდა გაისხნება და იქიდან მოსამართლე გამოვა. მოსამართლეს სახეზე ნიღაბი აქვს აკრული.

ქართლოსი ი. ბინა მომტაცის. მოსამართლე ვიცი. ახლანა ჩემთანაც შემოპარულან. ძღვენი მომართვის და წერილი დამიტოვეს. (გახსნის წერილს და კითხულობს). — მოწყალეო ხელმწიფე! თქვენ ჩვენი სათაყვანებელი კერპი ხართ, ჩვენი იმედი! თქვენზე ლოცვაში ამოვადის მზე და მთვარე. გავწავნით პირის გასასველებელს ჩვენი ბაღიდან. თქვენს ხელთაა ჩვენი ბედი. თუ გაკრივებულ ხალხს მხარში ამოვადებებით, ახალი ხილ და ქორთვა მწვანილი არ მოვალდება თქვენს სუფრას. ყოველწლიურად ერთ ბატანასაც დაგიკლავთ (მთებურუნდება ქართლოსს) — ეტყობა, მაინც ეშინიათ შენი.

ქართლოსი ი. ყველას თავზე კი მოაქდენ, გამოძიებელიც გამოკერილი ჰყავთ.

მოსამართლე. ეგეც ვიცი. ძალიან კი ვუყავს, ას სიბეჭეში ჩიხით დაიარე, მაგრამ ყველ მიიწე მოქუჩანს მათობას კვალა. დროა საქმეში ჩავერიო, თორემ გადაქამენ ყველას და ყველაფერს.

ამ სიტყვებით მოსამართლე წინ გამოდის და იკავებს თავის ადგილს, მართლსაჯულების სასწოროთან. აქამდე გაქვეყნებული დანარჩენი პერსონაჟები ისევე ამოძარავენბინას.

მოსამართლე. ერთი ჩამოვარდენე ხელში? ხალხათ თქვენი...

ჩემად ი. აქ ვართ ჩემო ბატონო, დღეს არ დაგვიბარე?

ამ სიტყვებით ჯემალი და ომარი ფარდიდან გამოვლენ და ნიღბებს მოიხდიან. ჩვენს წინაა ქართლოსის მგებურები თემური და მურმანი. შემოდინს ხათუნა, ბინი გიორგი, რომელსაც მხრებზე თემურის ბიჭი ახის, რებროდუქტორიდან გაისმის ხმები, თითქოს სასამართლოს დარბაზში ხალხით იესება. ისმის სუნთქვა, ხედა, სკამების ქრიალი. გამოძიებელი და მდივანიც იკავებენ თავიანთ ადგილებს. მოსამართლე ზარს შემოკრავს და სიჩუმეს ჩამოაგდებს.

გამომძიებელი ი. ბატონებო! დღეს ჩვენ უნდა განვსაჯოთ ფრიად უჩვეულო ამბავი. ოჯახის, ასე ვთქვათ, შინაგანი ბრძოლის პროცესი, ერთი შეხედვით პარადოქსული და სასაცილო, მაგრამ თავის არსით მეტად რთული და მნიშვნელოვანი საქმე.

რადიოდან გაისმის ტაში. გამომძიებელი ი. (აჩუმებს უხილავ მსმენელს და ავრძელებს). მართალია, ცოტა უხერხულია ადა-

მიანის სულში ხელის ფათური, იმის გამოფენა, რასაც საკუთარ თავს უმაღლეს, მაგრამ ნუ დაგვაკიწყვდება, რომ სწორედ პიროვნების სწელი, წელიდან ამოდის ის უხილავი ძაფი, რომელიც აბლაბუდებდა ედება ჩვენს პატონინებასა და სინდისს. ისმის ტაში.

გამომძიებელი ი. (თავზე ხელს უსვამს ქართლოსს). თქვენს წინაშეა სტუმარ-მასპინძლობის მსხვერპლი. თავისი რბილი ბუნების, გულჩვილობის, ხელგაწილობისა და მიამიტობის გამო ის ახლა კარდაკარ დაიარება. სწორედ მისი შასითა ის გასაღები, რომელიც გზას უხსნის სტუმრებს.

ხმა და რბაზიდან. გაუმარჯოს სტუმარს! გამომძიებელი ი. მაგრამ ეს ხასიათი, ჩვენი მამა-პაპური განძია. ამიტომ სჭირს ბინა დათმო, ვიდრე ზრდილობა და სტუმრის პატივისცემა დაივიწყო! თემური ი. ჩვენც ეს ვვინდა. მთავარი ხომ სტუმარია და არა მასპინძელი. დაგვითმეთ ბინა!

მოსამართლე. ბინა რამდენიმე გაქვთ ქალაქის სხვადასხვა უბანში.

თემური ი. ცენტრიდან შორსაა, თანაც მიკროკლიმატი არ გვაწყობს. ჩემი ოჯახი ვერ უძლებს მკვეთრ ციებ-ცხედებას.

მოსამართლე. საბუთი თუ გაქვთ?

თემური ი. (თავში წამოართყვამს შეილს). ჩამოდი ბიჭო! (ბავშვს გიორგის მხრებიდან ჩამოსვამს, გამოძიებელზე მიიყვანს და ყურებს აჩვენებს).

თემური ი. ნახეთ რა ჩამოსიებული ჭირკვლები აქვს. ამას მშინი ბინა და ზომიერი ჰავა სჭირდება.

გამომძიებელი ი. (ცრემლს მოიხილავს). რა საყოფაობაა ენებზე ხომ ადამიანები არანა?

თემური ი. მეტსაც გიჩვენებთ. (ტაშს შემოკრავს, მურმანი სცენაზე ლოგინს შემოაგორებს. ზედ იმ მოხუცს სძინავს. თემური დამბახას გაისკრის, მოხუცი ლოგინზე წამოხტება).

მოხუცი ი. (ისტერიული ხმით). მეცინიერებისა და ტყევის განვითარების საფუძველზე, ელვისებური დარტყმებით შეიძლება მოსთქოლოს დაპყრობა! (ენას გამოავლენს და იწყებს კრუნჩხვებს).

გამომძიებელი ი. ნუ აწვავლებთ, ვერ ხედავთ, უყანასკნელ დღეშია! ხალხი ქვითინებს.

ხმა და რბაზიდან. რა გულით ავლებთ მომავლებს კარში?

ქართლოსი ი. არ დაიჭეროთ, ძმებო! ასე შემაცოდეს თავი, კარი გამაღებინეს და სულითხორცამდე გამაშურდეს. ხვალ თქვენ ამოვიღებენ მიწაში. დაივიწყეთ ლმობიერება, შეერთით და კედლად აღუდგით მტაცებლებს! ხალხი ტაშს უყრავს. თემური უეცრად ატირდება, ხელებს სახეზე აიფარებს.

თემური ი. ჩემი ბრალო, ჩემო! ჩანს ყურადღება მოვაკელი, შეცდომა დავუშვი მის აღზრდაში! თემური ცხვირსახოცს ამოკლავს და ქვითინებს, მას დარბაზიდან ხალხიც აყვება.

გამომძიებელი ი. (ხელს მოხვევს). დაწუნარდი ძმაო. აღზრდა არაფერ შუაშია. თქვენ რაც შეგებლოთ, ყველაფერი გააკეთეთ.

თემური ი. და რა გამოვიდა? მადლობის მაგივრად ამ უმადურმა საჩივარი დაწერა თავის მეგობრებზე, თავის აღმზრდელზე. საქმეს მაინც აკეთებდეს? საქონლის გასაღებაში მაინც გვეხმარებოდეს? რისთვის

არსებობს, თვითონ არ იცის. ლექსებს შეეკეთების გარეშე წერს.

მოსამარტო დღე, რა არის ამში ცული?

თემური. ცული ის არის, რომ ასეთი სტიქიური პოეზიით ანთებულმა სულმა შეიძლება გადაწვას და გადაბუგოს ყველაფერი.

გამომძიებელი. მართალს ბრძანებთ. შემოქმედება ისეთი ციხეა, რომ ის ნულამ კეთილგონაერების ცხრაკლოტულში უნდა გაავდეს გამოშვებულში.

თემური (ხელს ჩაიქნევს). სამწუხაროდ, ცხოვრებაში მრავალჯერ დამარწმუნა ამ ტეშმარტობაში. როცა ხედავ არაქანსადი აზრებით შეპყრობილ ადამიანს, ერთი სული მაქვს მკურნალობა ჩავუტარო, გონზე მოვიყვანო, გავხედნო.

ქართლოსი. თქვენი უეცარი სტუმრობაც მკურნალობაში შედის?

თემური. რატომ უეცარი? ჩვენ შემთხვევით არ მოვხვდებით შენთან. დიდი ხანია ამოვიღეთ მიწაში, მას შემდეგ, რაც პირველად გამოავლინე ავადმყოფობის ნიშნები და შენი მონორარი მეგობარს აჩუქე. გამომძიებელი. რა უმზავსობაა. სადამდე შეიძლება ვადაგვარდეს ადამიანის გონება?

თემური. პათოლოგია იქამდე მივიდა, რომ მან ფული ჩუმად ჩაუღო მეგობარს გიბეში. ასე რომ, იმ გაკვირვებულმა დღესაც არ იცის თავისი მწყალობელის ვინაობა.

გამომძიებელი. ზედმეტი თავნებალობა არასრულყოფილების კომპლექსია.

თემური. ქართლოსის ქვემოქმედება ასეთი ანომალიაა, მაგრამ ჩვენ უცებ არ დაგვიწყია მისი მკურნალობა. პროფილაქსის მიზნით ჯერ მის მეგობარს ვესტუმრეთ, რომლის გულშიც ავადმყოფმა დახმარების საშუალო მარცვლი ჩათესა, რათა ინფექციის შემდგომი გავრცელების საშუალება მოგვესპო.

გამომძიებელი. მიადრეით შეიდეგ?

თემური. თავიდან ძალიან გაგვიქორდა. ინფექციით შეპყრობილი არ ექვემდებარებოდა პროფილაქტიკას, საათობით სახურავზე იჯდა, შშის ამოსვლა ჩასვლით ტკებოდა, მთვარეს აკვირდებოდა, ვარსკვლავებს ითვლიდა..

გამომძიებელი. ჩამოიყვანეთ მიწაზე?

თემური. რა თქმა უნდა. ახლა წარმოგიდგენთ ჩვენს აღსრულებს, დღეისათვის სასებთო განკურნებულ ცილის პირს, რომელიც ახალგაზრდობაში ერთი საცოდავი ასტრონომი იყო.

მურმანს სცენაზე ქეჩითი შემოყვას პატარა კაცი. მას ჯამბაზის წითელ-მწვანე ნიუხაზე აცვია, ღებშიშველია. კაცუნა უახლოვდება თემურის და ხელზე კოცნის.

თემური. მოახსენებ მართლმსაჭურლებას თქვენი ვინაობა.

კაცუნა. კახაბერ ყორღანაშვილი.

თემური. აბა კახაბერ, მოგეუყვი, როგორ ცხოვრობ, რას აკეთებ, რამე ხომ არ გიჭირს?

კახაბერი. (დახეპირებულივით) არაფერი მიჭირს, თავს მშვენივრად ვგრძნობ. რაც ვარსკვლავების თვლას თავი დავანებე, კაცი გავხდი, ცხოვრება ავაწყვი.

თემური. ბედნიერი ხარ თუ უბედური?

კახაბერი. ბედნიერი ვარ, რომ თქვენით ვარ-

სებობ, რომ იმავე ჰაერით ვსუნთქავ, რითაც თქვენ თემური. ნაწენი ხომ არა ხარ ჩემზე? კახაბერი. პირიქით, დიდად მაღლობდნენ ჩემზე, რომ თავი ამიხლით, სწორ გზაზე დამაყენეთ.

თემური. შენ გაამართლეთ ჩვენი იმედები. ძალიან მოხერხებული და მარჯვე ხარ. აბა ახლა გვიჩვენე რა შეიგნებოდა.

კახაბერი ხელზედ დგება და დადის. მურმანი რგოლს ასწევს. კახაბერი გამოქანდება და რგოლში გახტება. მურმანი თევზს ვადაუდგებს. კახაბერი ცხვრით ატრიალებს და შემდეგ შუბლზე იჩრტება თევზს. მას ხელში ბოთლებს მიაწოდებს. კახაბერი ეონგლოტობს. უხილავი მაყურებელი ტაშს უტრავს.

თემური მიუახლოვდება, შაქარს ჩაუდებს პირში!
თემური. ყოჩაღ, კარგი ბიჭი ხარ. აბა ახლა სიტყვით გამოდი.

კახაბერი გაიქიმება და სულმოუთქმელად დასკვირვებს: კახაბერი. მე მაღლობდით ვარ, რომ სიტყვით მიუყვით, რომ ცხოვრება მასწავლებს, რომ გამახარო და გამაბედნიერო, რომ ციდან ჩამომაგდით და ფეხზე დამაყენეთ! მშაღ ამო გამსახურთ, დავაფასო თქვენი ზრუნვა და ამაგი, ხელისუფლებით ეროსოვერს შევიწვა, ნემსის უწუნწო გავძვრე და ასე შემდეგ... წინ, წინ, მეგობარებო, მაღლა ავიტაცოთ, ავაფრიალოთ და გაუგარქლოთ მათი საქმე და ვადილოთ წაით სახელი და გაესწროთ წინ ერთად ჩვენი ნათელი მომავლისაკენ! ვაშაა...

თემური. გეყოფა, საქმარისია. კახაბერი არ ჩერდება, ისრის სხვადასხვა ლოზუნგებს:

- დიდება თემურის!
- დაე მუდამ გვიანთებდეს გზას მისი მარადმწვანე გონება!
- გაუმარტოს მარადილი მშენებლობის მშენებლებს!

— გავზარდოთ ჩვენი სიამაყის წარმოება 1913 წელთან შედარებით!

— წინ, მერე მაგზნებარებით ბედნიერი ცხოვრებისაკენ! ვაშაა....

ბოლოს და ბოლოს, კახაბერს ბოლო აუფა. ის გადაიწვება, უეცრად იფეთქებს, ახარხარდება და შემდეგ ერთბაშად გაფუტდება. მურმანი კახაბერს გაიტანს და კულისებში მოისვრის. ისმის მსხვრევის ხმა.

ქართლოსი. რა საზიზვრობაა!

თემური. რას იზამ? ადამიანის განკურნებისთვის ყველა საშუალებას უნდა მიმართო.

ქართლოსი. სწეულებზე თუ ვილაპარაკებთ, თქვენ უფრო გავხაროთ ავადმყოფებს, დაპყრობისა და მოხვედის მანიით შეპყრობილ ვიყვნ.

თემური. არა გრცხვნილა, ამას რომ მეუბნები? ამის ღირსი ვარ შენგან? რომელი ტირანი მე მნახე? ერთი საცოდავი ინვალიდი ვარ, ქალაქში სამკურნალოდ ჩამოსული.

ქართლოსი. აკი დისერტაციას ვიცავო?

თემური. არც ეგ არის გამოირცხული. მთავარია, რომ თქვენ გაამართლოთ ჩემი იმედი და სწორი შედეგი აჩვენოთ, პრაქტიკულად დადასტურით ჩემი თეორია.

გამომძიებელი. მე ბევრი რამ მსმენია თქვენს თეორიას. ადამიანის სრული და განუყოფელი გაბედნიერება! რა შეიძლება იყოს ამაზე დიდი და კეთილშობილი საქმე! რაში მდგომარეობს მისი სიახლე?

ჯდარა და რაღაცას კითხულობს. უცრად თვალი გა-
შობარა ჩემსკენ.

მოსამართლე, მართლა გაგეკათ თვალი?
ქართლოსი. ეს ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს.
გამომიძებელი. როგორ თუ არაფერს ნიშ-
ნავს? გულში ხომ გაიფიქვ ცუდი? განა განწარხვანადა
მოქმედებას შორის განსხვავება! როგორც ფიქრობ,
ისე იქცევი და როგორც იქცევი, ისე უნდა დაიხარო.
ქართლოსი. არაფერი არ ყოფილა. ხათუნამ მი-
თხრა საქმელს მოვაშაადებო და მეც თავი დაუქუნიე-
ეს იყო და ეს.

გამომიძებელი. ერთი შეხედვით ასე სჩანს.
მაგრამ ჩვენ მათი დიალოგი ცალკე ამოვიწერეთ და
ექსპერტიზაზე გადავაგზავნეთ. ტექსტის ანალიზმა
ცხადყო სტრუქტურებს შორის ჩახსოვილი ფარული
ვნება და მისგან გამომდინარე განწარხვა, რომელიც
მოქმედებაში უნდა გადასულიყო. შემოიყვანეთ ექს-
პერტი!

შემოდის კახაბერ ყორღანაშვილი, ოღონდ მას ახ-
ლა ჯამბაზის რეიტუციის ნაცვლად კოსტიუმი აცვია,
სათვალ უყვია. კითხულობს ექსპერტის დასკვნას.

ყორღანაშვილი. პირველი აქტის მეორე სუ-
რათის ექსპერტიზამ გამოამუშავა სტრუქტურა შო-
რის ჩახსოვილი პათოლოგიური ვნება, რომელიც გა-
დავიდა ძალადობის აქტში...

შეძახილები დარბაზიდან — რა უმსგავსობაა, დი-
სკოს მოძალადე და ა. შ.

გამომიძებელი. (ექსპერტს). გმადლობო. ახ-
ლა კი მოდი, ავადდგინოთ ჭეშმარიტი სურათი.

ქართლოსი გვება საგარბელო, მოხუცი წვეთა ლო-
გინო. მორცხვად შემოდის პერანგისამარა ხათუნა,
თმებს ივარცხნის სარკესთან.

ხათუნა. ვიდრე მუშაობო, სადილს ვაგაყეთებ.
ქართლოსი წამოდგება და მიეპარება ქალს. დამ-
გერბება, ლოგინზე ვააგორებს, პირზე ხელს აფარ-
რებს. ლოგინიდან წამოიწვეს მოხუცი. ქართლოსი ყა-
ვარყენს ჩაბრტყამს თავში.

დარბაზი ყვირის: გააშველეთ!
გამომიძებელი. საკმარისია. ამ პატარა ფრა-
გმენტში აშკარად გამოიყვითა მასპინძლის აგრესიუ-
ლი ბუნება, წინადადება შემომიქვს მოლიანად წავარ-
თვით ბინა აგრესორს და ის, როგორც საზოგადოების-
თვის საშიში პირი, სარდაფში ჩავსვით განუსაზღვრე-
ლი ვადით.

გასიმის ტაში, მაგრამ ქართლოსი არ ემორჩილება
გამომიძებლის მიერ გამოტანილ განაჩენს. მდგომრე-
ბის ბონჩებს მოხვეტავს და დანჯარაში გადაყრის.
ზედ ჩემოდნებაში მიყოლებს. ახლა აბოსტანს* მი-
ადგება, თარობებს გადმოაყირავებს და იქიდან მწე-
ნილსა და მიწას გადმოყრის.

გამომიძებელი. ჩვენ სავსებით დავრწმუნდით
მასპინძლის თავხედობაში (მიმართავს ქართლოსს).
დიდი მადლობა, ახლა კი გთხოვთ დაიკავოთ თქვენი
ადგილი.

ქართლოსი ყურადღებას არ აქცევს გამომიძებლის
რეპლიკას და აგრძელებს ძველი წესრიგის აღდგენას
თავის ბინაში. ხსნის სარკეცხის თოფებს, თიშავს რა-
დიოს, ალაგებს წიგნებს.

გამომიძებელი. (ყვირის) გეყოფა! (მიუბ-
რუნდება მოსამართლეს — გაჩერეთ!

მოსამართლე. რატომ? თქვენ თვითონ მოისურ-
ვეთ, რომ ის ასეთი ყოფილიყო. ახლა აცადეთ. ბო-
ლომდე ითამაშოს თავისი როლი.

თემური. გამაგებინეთ, რა ხდება? დასტურით
აქანება? ჩვენ ხომ ასე არ მოვიგებულვართ?
გამომიძებელი. დროზე მივშველ შენთანებს,
ის გირჩენია. ვერ ხედავ, როგორ შეტრიალდა სცენა?
(მოსამართლეს) — რასაც თქვენ ჩაიბნართ, ეს აკ-
რძალული ხერხია, ამის გულისთვის თვითონ ხართ პა-
სუსტიგებაში მისაცემი.

მოსამართლე. მე არაფერ შუაში ვარ, თვი-
თონ გააღიზიანეთ და მოთმინებიდან გამოიყვანეთ
გმირი.

გამომიძებელი. ფარდა მაინც ჩამოუშვით! სი-
ნათლებები გამორთეთ! (მიიჭრება სცენის სამართავ
პულტთან და, რჩიავებს ატრიალებს. მექანზმს ბო-
ლი აუჯა, სცენა კი მინც გრძელება. ახალი კუ-
თხით შემომბრუნდება. ქართლოსი ახლა თავის კაბი-
ნეტში შედის. საწერ მაგიდაზე გაპუტული ქათმები
ალაგია, დღეს სასწორი, მწვანელია დახვებულნი. თე-
მურის ბეჭს ნაკაბეი უჭირავს ხელში, კახაბერი სა-
ზამთრობით ეპარობს, ხათუნა მუცელშიორას ყიდის.
გიორგი ყვირის: ბაბმა! ვის უნდა ტკბილი ბაბმა!

ქართლოსის დანახვებ ყველა ახმურდება, თავი-
ანთ პროდუქტებს სთავაზობენ, ჩხუბობენ.

ქართლოსი. ეს რა ბაზრობა გავიმართავთ ჩემს
ბინაში!

დახლიდან ხანჯალს აიღებს და სასწორის დაამსხვრევს.
ქათმებს გადმოყრის, მწვანელს ანეხავს, შეშინებულ
ეკუბრე ვარბიან. ქართლოსი დახლს გადააყირავებს.
დახლის უკან ღონიწვემოყრილი თემური დგას.

თემური. რით შემძლია გავსაბუროთ?
ქართლოსი ხანჯალს შემარბებს.

თემური (იციენის). აბა, ეგა? შეინახე თუ ძმა
ხარ, თავი არ მოშტრა. ნუთუ ასე პრიმიტიულად გეს-
მის ორთაბრძოლის აქტი? დღეს ვილა ხმარობს ხან-
ჯალს? ლოგიაკა ბრძოლის იარაღი.

ქართლოსი უახლოვდება.

თემური. გაჩერდი-მეთქი, ნუ სულელობ. მოე-
ში მაგ მოდიდან გადავარდნილ რიტუალს, ნუ მის-
ტრი წარსულს. უმჯობესია შევრიდეთ და ხელშე-
კრულება დავდოთ. მე შენისთანა ვუყავებე შვირდება.

ქართლოსი. ამოიდე ხმალი!

თემური (გზიდან ფურცელს ამოიღებს). აი
ჩემი ხმალი! პირველი მიქმელებს უკანასკნელი სუ-
რათი, სადაც შენ მსხვერპლად უნდა შეგწიროთ!

გამომიძებელი. (ფურცელს გამოვლევს).
გადავტერი! უძვირფასესი დოკუმენტია, სად იზოვ?
თემური. მოსამართლის გზიდან მოვიპარე.

გამომიძებელი. ნიჭიერი კაცი გამოსავალს
ყველგან მონახავს (მიუბრუნდება ქართლოსს)
— ახლა როგორც არ უნდა აიწვირო, ბოლოს მაინც
სამსხვერპლად უნდა დადო თავი. აქ ასე სწერია და
ტექსტს ხომ არ დაარღვევ?

გამომიძებელი იწყებს პირველი აქტის ბოლო სუ-
რათის მომზადებას, ფურცელს ჩასტეკავს.

გამომიძებელი. აქ ლოგინია, აქ მიცივარია, აქ
მაგიდა. ჩართეთ შუქი! ოდნავ გააბუნდოვნეთ! კარ-
გია!

შემოდის მოხუცი. შემოდინ ხათუნა და მერმა-

ნი. მოხუცი ლოკინზე ჯდება და იწყებს ლოცვას.

მოხუცი. ქათამი მომგვარეთ!
დაძმა ქართლოსს ჩააფრინდებიან და მაგიდაზე დადებიანებზე თავს.

მოხუცი. (ხანჯალს აღმართავს). შენ ბედნიერი ხარ, შვილო, რომ ჩვენს გამარჯვებას ეწირები. შენს სამუდამო სასუფეველზე ქინძი და ოხრაბუში ამოვა...
კარზე ბრახუნი შეაჩერებს ხანჯალშემართულ ხელს.
გამომძიებელი (ფურცელს ჩასცურის). ეს მეზობელია, — ბნი გიორგი, მისი შემოსვლა უნდა ამოვიღო, რომ მოქმედება არ დაირღვეს და ბოლომდე მივიყვანო დაწყებული საქვე.

გამომძიებელი დაწქრით რაძევის ამოშლის ფურცლიდან შემდეგ კართან მივა და გააღებს. ოთახში შემოქუტრტუშდება ბნი გიორგი, რომელსაც მხრებზე თემურის ბიჯი ახის.

გამომძიებელი. თქვენი შემოსვლა ამოღებულა, დაბრძანდით, და ხელს ნუ გვიშლით.

გიორგის კუთხეში მიაბამენ. მოხუცი ისევ აღმართავს ხანჯალს.

მოხუცი. შენ ბედნიერი ხარ, შვილო, რომ ჩვენს გამარჯვებას ეწირები. შენს სამუდამო სასუფეველზე ქინძი და ოხრაბუში ამოვა. მარაბდის ქუჩიდან პირდაპირ სამოთხეში გაფრინდები.

მოხუცი მოიქნევის ხანჯალს.

ხათუნა. პატარა იმპროვიზაცია თუ შეიძლება? გამომძიებელი თავს უქნევს.

ხათუნა. იქნებ ვაპატიოთ? ჩვენ ხომ ბავშვობიდანვე გვიყვარს ერთმანეთი! ცოლად თუ მომიყვანს, ნულა დაეკლავთ.

მოხუცი. თანახმა ხარ?

ქართლოსი. არა!

მოხუცი. მით უკეთესი (ისევ მოიქნევის ხანჯალს). კარზე ბრახუნი შეაჩერებს მის ხელს).

ხათუნა. მეზობელი ხომ ამოვშალეთ, ვინ ოხერია?

გამომძიებელი (ფურცელს ლუბით ჩასცურის). წარმოდგენა არა მაქვს. (ყვირის) — **ხელს ნუ გვიშლით!**

ბრახუნი ძლიერდება. უცერად ურღული ტყდება და ოთახში მოსამართლე შემოდის. მოხუცს მიუახლოვდება და ხანჯალს წაართმევს.

გამომძიებელი. რატომ გვიფუჭებთ თამაშს? რა უფლებით არღვევთ ტექსტს? ვეღარ გავიგე ვინ ბრძანდებით, რა გენბავთ?

მოსამართლე. მე ამ წარმოდგენის ავტორი ვარ, თქვენი ბედისწერა.

შეშინებული მდგმურები უკან იხევენ. გამომძიებელს ფურცელი გაუვარდება.

გამომძიებელი. სულ ერთია, თქვენ მაინც არა გავტოვებ მოქმედების დარღვევის უფლებას, ხასიათებს თავისი განვითარება და ლოგიკა ეჭვთ. ავტორი მხოლოდ დასაბამს აძლევს, მაგრამ ეჭვაროდებს ამოწურავს იმას, რაც ამ დასაბამიდან თავისით იქმნება.

მოსამართლე. მაგრამ ამ თვითნაქსოვ ამბავში მე ჩართული ვარ როგორც ბედი, რომელიც ბოლომდე გაუტყებულ ხასიათს სწავლობს.

ამ სიტყვებით მოსამართლე ხანჯალს იღებს და ქართლოსს მიაწვდის.

თემური (მუხლებზე დაეცემა და მოსამართლეს ხელზე აკოცებს). მე არ ვეთანხმები გამომძიებელს

და მგერა, რომ თქვენ ყოვლისშემძლე ბრძანდებით! თქვენ ჩვენი ღმერთი ხართ, ჩვენი მსახური! **მხატვრის ხომ შეგპირდით? ზედ ფულსაც დაგიმტკნებ, იღონდა დაგვხმარა, ნუ წავგავანინებთ!**

მოხუცი არ თე (ფურცელს გადახევის და ქართლოსს მიუბრუნდება). ნუ გვიშინა, მე შენთან ვარ.

თემური. (ფურცელს ნაგლეგებს აკრიფავს და წამოტყება). არ გინდა ავტორი ჩვენ თვითონ მივიყვანო დაწყებულ საქვს ბოლომდე!

თემური ტახტზე აღის. მას ახლა აღმოსავლური ღვთაებასაით რამდენიმე ხელი გამოემშება. ერთი ხელი აღვირს უჭერს გიორგის, რომელიც ცხენით ქიხინებს. მეორე ხელი მათარას იქნებს და კახაბერს ათამაშებს. მესამე თოჯინას ქოქავს, მეოთხე ხმალს აწვლის შურბანს.

იწყება ბრძოლა მასპინძელსა და მდგმურებს შორის. მდგმურების უკან თემური ზის და ბრძანებებს იძლევა. ქართლოსი მეტ გონებაშია იღობის და სიმარჯვეს გამოიჩენს ბრძოლაში. შურბანს თავზე კომარას ჩამოაქმევს და ხათუნაზე მიავადებს. მას კახაბერი მიეპარება, ბოთლს მოუქნევს, ქართლოსი დარტყმას აიცილენ და ბოთლი ბნი გიორგის ხედება თავში. ლოგინიდან მოხუცი გადმოვა და კლანჭებით ეკედელს ჩააფრინდება.

მოხუცი. ეს ბინა ჩემია, ვერ ამომძირკვავ!

სტუმარი მართლაც ისეა ფეცვებამაგდარი იატაკსა და ეკედელში, რომ მასპინძელი ადგილიდან ვერ დაძრავს. მაშინ ქართლოსი ამოჭრის ეკედლისა და იატაკის ფრაგმენტს და მოხუციანად ვადაადებს დაწვარაში. ბინა ინგრევა. პეტრი ნაგლეგ-ნაგლეგ ჩამოიქცევა. ეს არის ცხელი ჰერაფფორია, რომელზედაც ხატო ღრუბლები, მზე, ვარსკვლავები, ინგრევა ეძლევი, რაზუდაც ხატია ქალაქები, მდინარეები, მთა, ტყე... ორმოცობილი კულმინაციას აღწევს. პავეში დაფრინავენ სამყაროს ნამსხვრევები, ჩამოქცეული ცის ნაფლეთები. ქართლოსი უკვე თემურის ხელეებს ებრძვის, ურჩხულის თათბივით რომ იკლავებინან, ბოლოს მიადწევს მიზანს და ტახტს ჩააფრინდება, რომ თემური ჩამოაგდოს.

თემური მათარას მოიქნევს, მაგრამ ქართლოსი წაართმევს და დასარტყმელად მოუტყებებს.

თემური. არ დამარტყა! უჩემოდ დაიღუპები! ვილა გასწავლის ცხოვრებას! ყველაფერი დაინგრევა! ქაოსი შთანთქნის სამყაროს! ეს წარმოდგენაც გაქრება! მიშველით!

ქართლოსი მათარას ურტყამს თემურის, ქრება სინათლე, ისმის მსხვრევის ხმა. ნათდება. მდგმურები აღარ არიან. ძირს ყრია დამსხვრეული თემურის ნაწილები თავი, ხელი, ფეხი... ქართლოსი აიღებს თემურის თავს და კულისებში მოისვრის. კულისებიდან გაისმის საბუქლი მანქანის კაუნგი. ქართლოსი გასწევს ფარდას. იხსნება კაბინეტი, სადაც ავტორი ქმნის თავის ნაწარმოებს. უკანა კედელი წიგნების თაროებითაა გავსებული. მაგიდასთან ნიღბაკრული მოსამართლე ზის და თავდავიწყებით ბუქდავს. ქართლოსი მიუახლოვდება მას და ნიღბს ჩამოსწინს... მოსამართლე — ავტორი აღმოჩნდება ქართლოსის ორეული.

ქართლოსი მიუახლოვდება და შეერწყმება ავტორს. კაცი აგრძელებს ბუქდავს. ნელ-ნელა წყდება საბუქლი მანქანის კაუნგი. ავტორი ამთავრებს ნაწარმოებს და აქრობს სინათლეს. ხურავს ფარდას.

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 9, 1987

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Гулбат Торадзе

УСПЕХ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА

Статья под рубрикой «70-летие Великого Октября» посвящена гастролем Ереванского Государственного театра оперы и балета им. А. Спендиарова в Тбилиси (стр. 2).

Леонид Ионин

...И ВОЗВОЕТ ПРОШЛОЕ

Социологические размышления доктора философских наук, старшего научного сотрудника Института социологических исследований Леонида Ионина о фильме Т. Абуладзе «Покаяние», перепечатаны из журнала «Социологические исследования» № 3, 1987 (стр. 8).

Натела Урушадзе

ПРИЗВАНИЕ ЖИЗНИ

Журнал продолжает дискуссию о злободневных проблемах грузинского театра (стр. 19).

Джаба Иоселиани

ОБОЖЕСТВЛЕННЕ ГУМАНИЗМА

Гастролы японского национального театра «Кабуки» стали большим явлением в культурной жизни столицы Грузии. Своими впечатлениями делится доктор филологических наук, профессор Государственного театрального института им. Руставели, театровед Джаба Иоселиани (стр. 26).

Гиви Магулария

ТЕАТР ПРИОБРЕТАЕТ ДРАМАТУРГА

Рецензируется спектакль Телавского государственного театра «Алалэ», поставленный по пьесе Реваза Инанишвили, которую автор написал специально для этого театра (стр. 31).

Тамаз Чиладзе

ПОЭЗИЯ ТЕАТРА

Статья известного грузинского писателя и драматурга Т. Чиладзе о взаимоотношениях литературы и театрального искусства (стр. 40).

Константин Рудницкий

**ОПЫТ ПОРТРЕТА НА ТЕАТРАЛЬНОМ
ФОНЕ**

Продолжение статьи о творческих процессах, происходящих в грузинской театральной жизни (см. «Саб. хел.», № 8, 1987), (стр. 46).

**ЗНАЧИТЕЛЬНОСТЬ И СОБСТВЕННОСТЬ
ВЫСКАЗАННОГО — И ЕСТЬ ТАЛАНТ**

Творчество многогранного живописца и графика Николая Игнатова широко известно. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его произведений и диалог художника с корреспондентом журнала (стр. 60).

Антон Цулукидзе

НУНУ ДУГАШВИЛИ

Статья о песнях композитора Н. Дугашвили (стр. 68).

Ирина Дзудова

МАСКАРОНЫ

Статья о скульптурно-орнаментальном декоре на фасадах старых домов Тбилиси — маскаронах, которые говорят о быте и вкусовых пристрастиях жителей древнего города (стр. 72).

Акакий Пагава

ВОСПОМИНАНИЯ

Материалы из архива Государственного музея грузинского театра музыки и кино

проливают новый свет на некоторые факты деятельности известного грузинского театрального деятеля А. Пагава, а так же содержат и неизвестные сведения (стр. 82).

Паата Шаншнавили

ДЛЯ ВОЗРОЖДЕНИЯ ГОРНОГО ЛАНДШАФТА

Проблема сохранения национального наследия непосредственно связана с бережной охраной историко-культурных ландшафтов горной местности. Вопрос требует осмысления в экологическом и эстетическом плане. В статье речь идет о проблемах возрождения горной Грузии (стр. 93).

Серго Закаридзе

ЗАПИСИ МОНХ МЫСЛЕИ

Под рубрикой «Наша публикация» печатаются записи мыслей о театральном искусстве выдающегося грузинского актера Серго Закаридзе (стр. 102).

Димитрий Джanelидзе

ОРЛОЛИКАЯ САМАИЯ

Автор рассматривает истоки хороводного песнопения «Самая» на уровне мифологической системы, ритуального действия и сказочного эпоса (стр. 110).

Давид Андридзе

НА ПЕРЕПУТЬИ ДЕСЯТИЛЕТИИ

Проблемная статья (вторая часть) о путях и тенденциях развития грузинской живописи 60-ых годов (стр. 118).

Гьولي Чавчанидзе

ВОЗВРАЩЕНИЕ ХУДОЖНИКА

Год тому назад в Париже скончался известный художник Феликс Варла (Варламшвили), по происхождению грузин, живший с 1928 года во Франции. Его супруга, исполнив завещание художника, передала в дар Музею грузинского искусства десять живописных и графических работ. В экспозиции, устроенной музеем, кроме этих произведений были представлены и другие работы Ф. Варла, хранящиеся в частных коллекциях (стр. 127).

Михаил Антадзе

ИНДУСТРИЯ ГОЛЛИВУДА

Американо - Советская Киноинициатива (АСК) — вновьобразованное содружество, открывающее новые пути и возможности творческого сотрудничества советских и американских кинематографистов, предполагает и более подробное знакомство с творческими и технологическими процессами, происходящими в обеих кинематографиях. В статье, предлагаемой вниманию читателей, дан общий обзор американской киноэкономики (стр. 132).

Мамука Долидзе

ЖИЛЬЦЫ

Печатается пьеса молодого драматурга М. Долидзе «Жильцы» (стр. 146).

გადაეცა წარმოებას 20. 09. 87 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10. 09. 87 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×1081/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკეთა № 1806. უე 08783. ტირაჟი 6000.

ქორნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოიის და
ო. კვაანტირაძის ფოტოები.

შატაის



180/166

