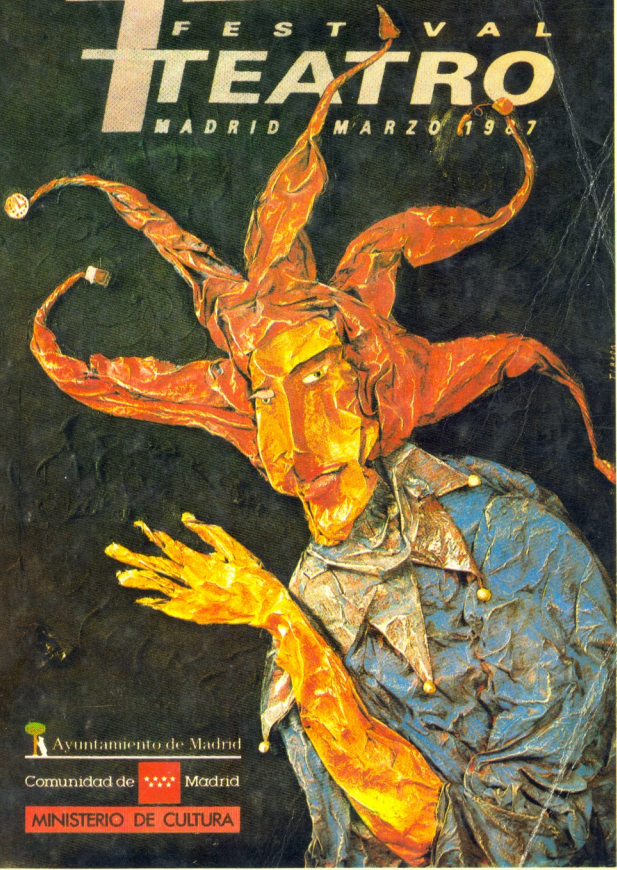


საქართველო სელოვნება

FESTIVAL TEATRO MADRID MARZO 1987



 Ayuntamiento de Madrid

Comunidad de  Madrid

MINISTERIO DE CULTURA



ს ა ჯ ტ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

6 / 1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ჟოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ ბურბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბაბუნიძე,
მერაბ გვიცია,
პასუხისმგებელი მდივანი,
ლილი გვარამაძე,
პასილ კიცნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიჭარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ძორეობრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-12-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიჩინაძე

საქართველოს კ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1987



თეატრი

ნათელა არჯელაძე —
 ბუშინ და დღეის 9

მერაბ გეგია —
 მსახიობის ხვედრი საპარტოვოლოში 17

მანანა ანთაძე —
 კინოსმსახიობთა თეატრი ესპანეთში 28

გულიყო ჭავჭავიძე, თამაზ ქვარიაძე —
 პრობლემა: მაჟურნალი „თეატრი!“
 ერთი დღე თბილისის თეატრებში 43
 78

მარინე ქალაღონია —
 უშანგი ჩხეიძის რადიოთეატრი 127

გიორგი ხუხაშვილი —
 ოცი წლის შემდეგ ანუ ცხრა გორალი ადამიანის სინდისზე
 (პიესა) 132

მუსიკა

ბანა შველე ვმონაწილეობთ ბარდაქმნაში? (დისკუსია) 2

სულხან ფორდანი —
 ლემსი და მუსიკა 83

ელიშერ გარაყანიძე —
 ზოგიერთი ძველი მუსიკალური დიალექტის დადგენისათვის 91

კინო

მარინე კერესელიძე —
 მწერლის კორტრეტი 51

ნოდარ გურაბანიძე —
 ძველი კინემატოგრაფი—86 57

კინო და კომპოზიტორი (დიალოგი) 97

მხატვრობა

ვახტანგ ბერიძე —
 ძველი ხუროთმოძღვრება X საუკუნის II ნახევრიდან
 XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნამდე 112

პანორამა 42

ირაკლი კალანდია —
 მცენებრება და ხელოვნება სულიერი კულტურის სტრუქტურაში 103

**ს ა ჯ უ რ თ ა
 ს ე ლ ო ვ ნ ე ა ჯ ა**

№ 6 1987 წ.

გარეკანის პირველ გვერდზე: მადრიდის ფესტივალის პლაკატი
 გარეკანის მესამე გვერდზე: „დონ ჟუანის“ აფიშა ბილბაოში
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე: საფესტივალო პლაკატი ბილბაოში

საქართველოს კ კ ცენტრალური კომიტეტის
 გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
 ტელ. 98-98-59.

განა ყველანი ვმონანილაობთ გარდაქმნაში?

(საქართველოს კომპოზიტორთა
კავშირის შემოქმედებითი
პლენუმის გამო).

ამ რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა ჩაატარა შემოქმედებითი პლენუმი, რომელზეც შესრულდა ბოლო დროს შექმნილი სხვადასხვა ჟანრის მუსიკალური ნაწარმოებები. პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდნენ მოძმე რესპუბლიკების კომპოზიტორები და მუსიკისმცოდნეები. საპლენუმო კონცერტების შედეგები შეჯამდა დისკუსიაზე, რომელმაც წამოჭრა ყურადღებები პრობლემების წრე. დისკუსია გახსნა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარემ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა **ს. ცინცაძემ**, რომელმაც აღნიშნა, რომ ამ პლენუმზე, რომელიც მშვიდობის საერთაშორისო წლის აღსანიშნავად ჩატარდა, სხვადასხვა მიზეზის გამო ვერ განხორციელდა წინასწარდასახული პროგრამა, რომელმაც ამის გამო სახელდახელო ცვლილებები განიცადა. ხაზგასმით აღინიშნა ისიც, რომ მთელი რიგი ნაწარმოებებისა სათანადოდ არ იყო მომზადებული, რამაც მათი შესრულების ხარისხზე უარყოფითად იმოქმედა. **ს. ცინცაძემ** გამოჰყო კამერული კონცერტი და ქებით მოიხსენია შესრულებულები — საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი და საქართველოს კამერული ორკესტრი ლ. ისაკაძის ხელმძღვანელობით.

„ყველამ კარგად ვიცით, — თქვა მან, — თუ რა ძირეული გარდაქმნები მიმდინარეობს ჩვენს ქვეყანაში, საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველ უბანზე. მაგრამ განა ყველა ჩვენგანი მონაწილეობს გარდაქმნის პროცესში? ქართველი კომპოზიტორები მოვალენი არიან ეფებონ გამოხატვის ახალი საშუალებები და იფიქრონ აქტუალური პრობლემების გადაწყვეტაზე. სერიოზული მუშაობა გვმართებს მუსიკალურ ნაწარმოებთა ფორმაზე, რითაც კომპოზიტორი გამოხატავს თავის სათქმელს. სამწუხაროდ, პლენუმზე წარმოდგენილი ნაწარმოებების უმრავლესობა ახასიათებდა სუსტი, გაუმართავი ფორმა. ამის ნიმუშია ნადარეიშვილის კვარტეტი, რომლის ნაწილები უსაშველოდ გაკიანურებულია. კომპოზიტორის უნდა შეედლოს ნაწარმოების დროულად დამთავრება, ლოგიკური წერტილის დასმა. პლენუმზე იგრძნობოდა ბევრითი პალიტრის გადატვირთვის ტენდენციაც, მრავალი ნაწარმოების ორკესტროვნა სკოლადეს სტერეოტიპულობით, რაც განსაკუთრებით გამოჩნდა სიმფონიური და საგუნდო მუსიკის კონცერტებზე. ხშირად ისეთი შთაბეჭდილება მექმნებოდა, რომ ვისმენდით ერთი ავტორის მიერ გაორკესტრებულ ნაწარმოებებს,



ზოგიერთი კომპოზიტორი დღესაც 40-იანი წლების კონცეფციებით აზროვნებს, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა იმ საგუნდო ნაწარმოებებში, რომლებშიც გაბატონებულია ყალბი პატრიოტული პათოსი, რასაც თანამედროვე მსმენელი გულს ვერ უღებს.

ჩვენ უნდა ვეცადოთ რაც შეიძლება მკაცრად და ობიექტურად შევარჩიოთ საპლენუმო რეპერტუარი. არ შეიძლება მსმენელთა წინაშე ყველაფრის გამოტანა, დაუშვებელია განურჩევლობა. ჩვენ უნდა ვუფროთხილდებოდეთ მსმენელთა აზრს, მათ დამოკიდებულებას.

და მაინც, პლენუმმა დადებითი როლი შეასრულა თუნდაც იმიტომ, რომ წარმოაჩინა რამდენიმე ახალი და ფრიად მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტული ნაწარმოები, რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია იოსებ ბარდანაშვილის სიმებიანი კვარტეტი. ამ ნაწარმოებმა ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ცოცხალი და ძალზე საზეირო მუსიკალური მასალით, საკვარტეტო სპეციფიკისა და სტილისტიკის შეგრძნებით. საერთოდაც ბარდანაშვილი ნიჭიერი, განათლებული მუსიკოსია. დღეს იგი წარმატებით ხელმძღვანელობს ბათუმის სამუსიკო სასწავლებელს⁴.

დასასრულს ს. ცინცაძემ ყურადღება გაამახვილა ახალგაზრდა კომპოზიტორების მომზადების საკითხზე. გამოცდილი, უფროსი კომპოზიტორებისაგან კონსულტაციების მიღების აუცილებლობაზე.

მუსიკისმცოდნე ე. მაჭავარიანმა ილაპარაკა საორგანიზაციო საკითხებზე. მისი აზრით, პლენუმზე წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო ფირზე ჩაწერილი ნაწარმოებებიც, რაც უფრო ცხადად წარმოაჩენდა საკომპოზიტორო შემოქმედების სურათს. მისივე აზრით, მუსიკისმცოდნეობას სექციას წინასწარ უნდა მოეხაზა და დისკუსიაზე გამოეტანა თეორიული პრობლემების წრე.

„პლენუმზე ბევრი რამ იყო საინტერესო, — აღნიშნა ე. მაჭავარიანმა — სახელდობრ, ე. აზარაშვილის სიმფონიის ახალი რედაქცია, ახლებურად გაიყვრა ს. ცინცაძის V სიმფონიამ, კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ო. თაქთაჩიშვილის სავიოლონო კონცერტმა. ყურადსაღებად მიმაჩნია რ. კაილოტის და ე. ლონდარძის სიმფონიებიც.

ჩემის აზრით, საკითხი ასე უნდა განვიხილოთ: რა მოგვეცა ამ პლენუმმა — ქართული მუსიკის განვითარების ახალი გზები წარმოაჩინა თუ განამტკიცა ადრინდელი ტენდენციები? ცხადია, ამ კითხვაზე პასუხს უფრო ადვილად გავცემდით, პლენუმზე რომ შესრულებულიყო გ. ყანჭელის, ს. ნასიძის, ბ. კვერნაძის, ი. კეჭაყაძის ახალი ნაწარმოებები...“

პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდა ცნობილი საბჭოთა მუსიკისმცოდნე **მ. საბინინა**, რომელიც ყოველთვის დიდი ინტერესით ადევნებს თვალყურს ქართული მუსიკის განვითარებას. მან გამოთქვა კრიტიკული მოსაზრება პლენუმების ჩატარების პრაქტიკაზე, რეპერტუარის უსისტემო შედგენის და ზედაპირული შესრულების ტენდენციებზე, რასაც ადგილი აქვს კომპოზიტორთა საკავშირო ყრილობებზეც და მუსიკალურ ფესტივალებზეც.

„ცხადია, კომპოზიტორს უნდა ეძლეოდეს თავისი ნაწარმოებების მოსმენის საშუალება, — თქვა მ. საბინინამ — რათა შეიტანოს მასში სათანადო შესწორებები. მაგრამ ეს უნდა კეთდებოდეს სამუშაო ატმოსფეროში, მუსიკოსთა ვიწრო წრეში და არა ფართო საზოგადოების წინაშე. მსმენელთა სამსჯავროზე უნდა გამოეიტანათ მხოლოდ მაღალი შემოქმედებითი კრიტერიუმებით შერჩეული პროგრამა. ჩვენ კი ხშირად ვხელმძღვანელობთ თემატური კრიტერიუმებით, რაც დამაკვიდრსა საიუბილეო თარიღებისა თუ სხვა სახის ოფიციალური ღონისძიებების ჩატარების პრაქტიკაში. ასეთი მიდგომა მომავლიდნებელია ხელოვნებისათვის. თემატიკური კრიტერიუმი ხშირ შემთხვევაში ხელს უწყობს სიყალბეს; ფორმლობას, კონიუნქტურას. სხვათა შორის, ამ პლენუმზეც იყო ამის მაგალითები, რომლებმაც გამახსენეს მოძმე რესპუბლიკების დეკადები, მოსკოვში დიდა ზარზეიმით რომ იმართებოდა ხოლმე. სადღესოდ ძალიან ბევრმა თემამ ამოწურა თავისი თავი. ასეთი თემებიდან გამოსტყვივის სიცივე, სიცარიელე, რაც მსმენელში შინაგან გაღიზიანებას იწვევს. ამიტომაც ნაწარმოებთა შერჩევა მკაცრად უნდა ხდებოდეს. სჯობს პლენუმზე შესრულდეს ნაკლები რაოდენობის, მაგრამ საუკეთესო ნაწარმოებები. ასეთი მიდგომით უნდა ხელმძღვანელობდეს ისეთი

პრესტიჟული ორგანიზაცია, როგორცაა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, რომელშიც მოღვაწეობენ ნიჭიერი მუსიკოსები“.

მ. საბინინამ ყურადღება გამამხვილა შესრულების საკითხზე, რაზედაც განსაკუთრებით დამოკიდებულია ახალი ნაწარმოებების ფორმის, დრამატურობის, სახეების გასხნის ამოცანა.

„არ დაეძალავ, — განაგრძობ მ. საბინინამ — მძიმე შთაბეჭდილება დასტოვა სიმფონიური მუსიკის პირველმა კონცერტმა, სადაც შესრულდა რ. კაჟილოტისა და ს. ცინცაძის სიმფონიები. ს. ცინცაძის მეხუთე სიმფონიას ატყვია ოსტატის ხელი. დახვეწილია მისი ორკესტრობა, კაჟილოტის სიმფონიაში კი მეტისმეტად მოჭარბებულია ფერები.“

ზოგერთი კონცერტს ახასიათებდა სიჭრელე, სინტონურ-ჟანრობრივი შეუსაბამობა. ვაუგუბარია, რატომ შესრულდა კამერული მუსიკის კონცერტზე მ. ხატელიშვილის საესტრადო ყაიდის სამი ნაწარმოები. პროგრამის კონტექსტში მოხვედრილი უცხო სხეული მთელ კონცერტზე ქმნის არასასურველ შთაბეჭდილებას.

ველოდი, რომ პლენუმზე შესრულდებოდა გ. ყანჩელის ახალი მეშვიდე სიმფონია, რომელიც, სამწუხაროდ, არ აღმოჩნდა აფიშაზე. მე სწორედ ამ სიმფონიის მოსასმენად ჩამოვედი. ერთის მხრივ, პროგრამაში შევიდა ნაწარმოებები, რომელთა გამოტანა სასურველი არ იყო, მეორეს მხრივ კი ყურადღების მღვამეა მნიშვნელოვანი საინტერესო ნიმუშები.

უკანასკნელ წლებში მოხდა საგუნდო კაპელების აქტივიზაცია, რამაც კარგი შედეგი მოგვცა. მაგრამ ეს არ იგრძნობა საქართველოში — საგუნდო მუსიკის ქვეყანაში. სამარცხინოდ გამოიყურება საქართველოს სახელმწიფო კაპელა.

იზრდება საქართველოს საკომპოზიტორო სკოლის პროფესიონალიზმი, რაც საგუნდო მუსიკიდანაც ჩანს. გაფართოვდა ქართველ კომპოზიტორთა გამომსახველობითი საშუალებების წრე. მაგრამ განა ყოველთვის ზუსტად არის შერჩეული ეს საშუალებები? საკომპოზიტორო ტექნიკა ხშირად ვერ აღწევს ოსტატობის დონეს. თუმცა, ასეთ დონეზე მხოლოდ გამოჩენილები აღიან. წუ გეყენებთ ამ ძვირფასო კომპოზიტორებო, თუკ:

ვიტყვი, რომ ტალანტი, მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა იშვიათობაა. ბოლო დროს ისეთ დასკვნამდე მივდივარ, რომ ჩვენს მუსიკაში ხანგრძლივად მოვარდა პროკოფიევისა და შოსტაკოვიჩის შემდეგ. ო.

და მაინც, თბილისში აღმოვაჩინე ბარდანაშვილი, რომლის მუსიკაში დავინახე დიდი, სერიოზული ამოცანები. პლენუმზე შესრულდა მისი სამი ნაწარმოები, რაც, შესაძლოა, ვინმეს ებებერა. მაგრამ ეს იყო სავსებით სწორი გადაწყვეტილება. მით უფრო, რომ თითოეული თავისებურად საინტერესოა, ცოცხლობს, სუნთქავს. ბარდანაშვილის სამივე ნაწარმოების მუსიკალური ქსოვილი. ქების ღირსია თ. თაქთაქაშვილის სავიოლინო კონცერტი, რომელშიც ეს სახელოვანი ოსტატი ახალი სახით წარმოგვიდგა. მისი შეუჩერებელი წინსვლა დიდ პატივისცემას იმსახურებს...“

საპლენუმო კონცერტების ორგანიზაციის საკითხებზე თავისი აზრი გამოთქვა მუსიკისმცოდნე მ. ფიჩხაძემ. მან აღნიშნა, რომ სამუშაო პლენუმზე ყველაფერი უნდა გამოიხეივრდეს, მით უფრო, რომ მკვეთრი, თვითმყოფადი ნაწარმოებები იშვიათად იბადება. მ. ფიჩხაძემ ილაპარაკა ს. ცინცაძის, თ. თაქთაქაშვილის, ს. ბარდანაშვილის, ა. ჩიმაკაძის, რ. კაჟილოტის ნაწარმოებთა შესახებ. შემდეგ აღნიშნა საპლენუმო კონცერტებზე წარმოჩენილი ნეგატიური მხარეები. „ჩემის აზრით, ყველაზე დიდი ხარვეზია ცოცხალი ინტონაციის უქონლობა, თემატური მასალის სიღარიბე, რაც მთელ რიგ ნაწარმოებებში გამოვლინდა. თემატური მასალა კი ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორია. ივრ განსაზღვრავს კომპოზიტორის შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და მხატვრულ ამოცანებს. სამწუხაროდ, მოისუსტებდა პლენუმზე შესრულებული ნაწარმოებების ფორმა...“

მინდა გამოვეყო კიდევ ორი საკითხი. ჩვენი პლენუმი მშვიდობის საერთაშორისო წლის ეგიდით გაიმართა. პლენუმზე წარმოდგენილი ნაწარმოებების უმრავლესობა ან თემას არ პასუხობდა, ჩემის აზრით, მოძველდა ანოტაციების ფორმა, რომლებიც უმეტესწილად უინტერესოდ იწერება და რაივე მნიშვნელოვან ინფორმაციას არ იძლევა. მთელ რიგ რესპუბლიკებში ნაწარმოებებს

თვით კომპოზიტორები უკეთებენ კომენტარებს. იქნებ ღირს ამ პრაქტიკის გამოყენება?" პლენუმზე გამოვიდა მოსკოველი კომპოზიტორი **ბ. პრონე**, მან აღნიშნა, რომ ყველა პრობლემა, რომელიც წარმოიხდდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პლენუმზე, საყოველთაოა, დამახასიათებელია თითქმის ყველა შემოქმედებითი ორგანიზაციისათვის. პრონემ ილაპარაკა სუსტ რეკლამაზე, უსახურ აფიშებზე, საპლენუმო პროგრამების გადატვირთვაზე, შესრულების დაბალ დონეზე. ამის საილუსტრაციოდ დაასახელა ს. ცინცაძისა და რ. კაილოტის სიმფონიები. „მიუხედავად ამისა, — თქვა მან — ს. ცინცაძის სიმფონიამ მაინც ნათელი შთაბეჭდილება დასტოვა. ჩვენს ქვეყანაში ძალზე ცოტანი არიან კომპოზიტორები, რომლებიც ასეთი დონის სიმფონიებს ქმნიან. კაილოტის საინტერესო ჩანაფიქრმა კი რეალიზაციას ვერ მიაღწია.

კამერულ კონცერტებზე წარმოდგენილი იყო სიმებიანი კვარტეტები და საფორტეპიანო მუსიკა. მაგრამ არ შესრულებულა სხვა ინსტრუმენტებისთვის დაწერილი არც ერთი ნაწარმოები, რაც დასაფიქრებელია.

საერთოდ, ჩვენს პლენუმებზე სრულდება ხოლმე მრავალი უსახური ნაწარმოები. ეს მტკივნეული საკითხია. მაგრამ ამაში მართო კომპოზიტორებს ვერ დავადანაშაულებთ. ხშირად ამას ხელს უწყობს კულტურის სამინისტრო, რომელიც ფორმალურ შეკვეთებს იძლევა“.

პრონემ ყურადღება გაამახვილა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა აღზრდის პრობლემაზე და თქვა: „მინდა გულისტკივილი გამოვთქვა თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტ-კომპოზიტორთა კონცერტის გამო. ჩანდა, რომ მათ შორის არიან ნიჭიერი ახალგაზრდები, მაგრამ ისინი დავადებულნი არიან „საყმაწვილო სენით“, იგრძნობოდა საერთო შებოჭილობა, საკუთარ წევრში ხარშვა, რაც აფერხებს მათ ზრდას და განვითარებას. საჭიროა შევლა, დახმარება, მხარში ამოღება“.

სტუდენტ-კომპოზიტორთა კონცერტი გააკრიტიკა მოსკოველმა კომპოზიტორმა **ე. კოვენიკოვამ**, რომელმაც თქვა: „სამწუხარო შთაბეჭდილება დასტოვა სტუდენტთა მომზადების დონემ. სტუდენტთა ნაწარმოებებს აკლდათ პედაგოგის ხელი, რომელიც დაი-

ცავდა მათ თუნდაც ელემენტარული მუსიკის მიხედვით. ეს ახალგაზრდები ვერ ფლობენ/თვით ყველაზე მარტივ ფორმებსა და სიკალური ძასლის განვითარებაზე პარაკიც ზედმეტია. ისინი ერთმანეთისაგან ვერ არჩევენ მთავარსა და მეორეხარისხოვანს. შეზღუდული აღმოჩნდა კონცერტზე წარმოდგეხილი ჟანრების წრეც — შესოულდა მხოლოდ საფორტეპიანო ნაწარმოებები და სიმებიანი კვარტეტები. სიმებიანი კვარტეტი კი, როგორც მოგეხსენებათ, ერთ-ერთი ყველაზე რთული ფორმაა, რომლის ათვისება ძნელია არა მარტო დამწყებთათვის, არამედ დიპლომანტი-სტუდენტებისთვისაც. შედეგად არ დააყოვნა, უსუსტი იყო კონცერტზე შესრულებული კვარტეტები, არ ჩანდა სკვარტეტო საეციფიკის შეგრძნება, არ იგრძნობოდა შიხაგახი დაძაბულობა, მისი ზრდა. ჩემი აზრით, ვიდრე სტუდენტი შეუდგება კვარტეტის წერას, მან ხელი უნდა გაიწაფოს უფრო მკირე, უფრო მარტივ ფორმებში.

სტუდენტი-კომპოზიტორები უნდა წერდნენ ზაწარმოებს ჩასაბერი ინსტრუმენტებისათვის. ეს ხომ აუცილებელია თავისი თავის გამოსაცდელად, ინსტრუმენტული აზროვნების სპეციფიკური თავისებურებების ასათვისებლად. ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ ეს ახალგაზრდები მოეცხენ მინის ხუფის ქვეშ და ვერ პოულობენ გამოსავალს. შავალითად, ნადარეიშვილმა ხალხურ ძესიკაში იპოვა საინტერესო ხერხი, მაგრამ შემდეგ ამ ხერხს ვერაფერი მოუხერხა. ეს ძალიან სამუხარობა, მისი უფრო, რომ იგი სტუდენტს ნიჭიერი ადამიანის შთაბეჭდილებას, ხუ გვევიწყდება, რომ სწორედ სტუდენტობის წლებში ეყრება საფუძველი პროფესიულ ფუნდამენტს“.

ახალგაზრდობის აღზრდის თემა გაავრცელა მუსიკისმცოდნე **ლ. მარუაშვილმა**, რომელმაც ყურადღება გადაიტანა სტუდენტ-მუსიკისმცოდნეთა მომზადების საკითხზე და აღნიშნა, რომ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეკლემბში არ ხდება კრიტიკოსების აღზრდა, „ჩვენ სწორედ ამიტომაც — თქვა **ლ. მარუაშვილმა** — განვიცდით ასე მწვავედ კრიტიკოსების ნაკლებობას. ამ პროფილის მუსიკისმცოდნეთა აღზრდა კონსერვატორიის მოვალეობაში შედის. რამდენადაც ვცდი, კრიტიკის კათედრა არსებობს

მხოლოდ ლენინგრადისა და მოსკოვის კონსერვატორიებში, სხვა რესპუბლიკების კონსერვატორიებში კი ისწავლება საგანი, რომელსაც „კრიტიკა“ ეწოდება და რომელიც, არსებითად, არაერთად შედეგს არ იძლევა. არა-და, ჩვენ გვჭირდება პუბლიცისტები, ლექტორები, ისეთი სპეციალისტები, რომლებიც შეძლებენ არქივებში მუშაობას, გვეჭირდება მუსიკისმკოდნე-სოციოლოგები, რომელთა მომზადებისათვის არ გავგაჩნია არავითარი ბაზა. დროა ვიფიქროთ მუსიკისმკოდნეთა ვიწრო სპეციალიზაციაზე, ეს პრაქტიკა დანერგულია მრავალ ქვეყანაში. ჩვენთან კი მუსიკისმკოდნეები იყოფიან თეორეტიკოსებად და ისტორიკოსებად, რომლებიც წერენ დიპლომებს, უმეტესად ერთმანეთს რომ ჰგვანან.

დღეს, როცა მზადდება უმაღლეს სასწავლებელთა სწავლების რეფორმა, უნდა ვისარგებლოთ ამ მომენტით და გადავსინჯოთ, გადავახალისოთ მუსიკისმკოდნეთა აღზრდის პრაქტიკა“...

პლენუმზე სიტყვით გამოვიდა საქართველოს სსრ სხალხო არტისტი, კომპოზიტორი ალ. შავერზაშვილი, რომელმაც აღნიშნა პლენუმის ორგანიზაციული ხარვეზები. გაიხიარა წინამორბედი გამომსვლელების შეხედულებები, დაეთანხმა მათ ნაწარმოებთა შეფასებას და თქვა: „პლენუმზე განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ს. ბარდანაშვილი. მან წარმოადგინა სამი ჩინებული ნაწარმოები, რომლებიც ქართული მუსიკის მონაპოვრებად მიმაჩნია. ყოველ პლენუმზე სრულდება ხოლმე მნიშვნელოვანი და ნაკლებად მნიშვნელოვანი, პროფესიული და ნაყოფად პროფესიული ნაწარმოებები, ეს გარდაუვალია, ამას მოწმობს პლენუმების ჩატარების მრავალწლიანი პრაქტიკა.

როგორც ჩანს, ამ პრაქტიკის გადასინჯვისა და გარდაქმნის დრო დადგა. ჩვენ კი არ გავგაჩნია ამის გამოცდილება, ალბათ, იმიტომ, რომ ბოლომდე არა გვაქვს გაცნობიერებული იმ მოვლენების არსი, ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში რომ ვითარდებიან“.

ალ. შავერზაშვილმა ილაპარაკა დისკუსიების გამართვისა და კრიტიკული აზრის გამახვილების, შემოქმედებით პრობლემებზე ღია, პირუთენელი მსჯელობის აუცილებლობაზე. შემდეგ იგი შეეხო თაობათა ცვლის საკითხს და დაასახელა ქართველი კომპოზიტორები, რომლებიც შემოქმედებით ასპარეზზე

ერთმანეთის მიყოლებით გამოდიოდნენ და ამჟღავნებდნენ მემკვიდრეობით კავშირს.

„დღეს — აღნიშნა ალ. შავერზაშვილმა — ახალ თაობას განეკუთვნება კომპოზიტორთა მთელი ჩგუფი, რომლის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელია ი. ბარდანაშვილი. ამავე თაობაშია რ. კაეილოტი, რომლის სიმფონია პლენუმზე აუღერდა. შესრულების ხარისხი მაღალი რომ ყოფილიყო, ალბათ, უფრო ცხადად წარმოჩნდებოდა მისი იდეა, საერთო ტონუსიც. მასში იგრძნობა მეტი ფერების სიჭარბე, ზედმეტია ივიანზე განლაგებული „ბანდაც“, რაც პრეტენზიულბას ქმნის. იგრძნობა გარკვეული გავლენაც, რისგანაც იგი თანდათან კეთილყოფილდება. და მაინც, კაეილოტი სერიოზულად მიუდგა სიმფონიის გადაწყვეტის პრობლემას. იგი კარგად ფლობს ორკესტრს, დრამატურგიას. კაეილოტი პერსპექტიული ავტორია. მრავალში იგი უფრო ფართოდ გაშლის თავის მოღვაწეობას. ამავე თაობას განეკუთვნება გ. ჯაფარიძე. იგი ნიჭიერი, მომზადებული მუსიკოსია. ფართო ჩვენებას მოითხოვს მისი „კონცერტი კამერული ორკესტრისა და დასარტყამი საკრავებისათვის“. ორიგინალური სახე აქვს თ. ბაკურაძის შემოქმედებას, რაც გამოვლინდა ჯერ კიდევ მის სიმებიან კვარტეტში. საჭიროა თ. ბაკურაძის მოზიდვა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირში, მისგან უნდა მოველოდეთ საინტერესო ნაწარმოებებს. გ. ჩლაიძემაც ყრილობაზე კარგად აჩვენა თავი.

მინდა გავიხსენოთ 1974 წელი, თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართული კონცერტი, რომელზეც პირველად წარსდგა ეს თაობა, მაშინ ისინი ჯერ კიდევ კონსერვატორიაში სწავლობდნენ. მათ შორის იყვნენ ჩვენგან უდროოდ წასული ახალგაზრდა კომპოზიტორები — მანანა ცერცვაძე და ვახტანგ ჯულუხაძე. ამ კონცერტმა მაღალი შეფასება დაიმსახურა, განსაკუთრებულ წარმატება ხვდა ს. ბარდანაშვილის კვინტეტს. მათი ნაწარმოებების ჩვენება მაშინვე შედგა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირში და ტელევიზიაშიც. გავიდა წლები, ამ ხნის მანძილზე მათ რატომღაც სათანადოდ ვერ გამოავლინეს თავიანთი თავი. მაგრამ მე მჯერა, რომ ახლო მომავალში ეს თაობა იტყვის თავის სიტყვას. მათ ხელი უნდა შეეწყოს.

ჩემის აზრით, მცდარია ბოლო ხანებში

კულტურის სამინისტროსა და კომპოზიტორთა კავშირში შექმნილი აზრი, რომ საქართველოში არ მოიძებნებოდა 50 წელზე ნაკლებ ასაკის კომპოზიტორები...

ორიოდ სიტყვა კომპოზიციის კათედრაზე. აქ სამართლიანად გამოითქვა კრიტიკული მოსაზრება სტუდენტ-კომპოზიტორთა კონცერტის მისამართით. როგორც ჩანს, ვერ შეეძლოთ ახალგაზრდობის ჩვენების ორგანიზება, საინტერესო მასალის შერჩევა. ჩვენ უკვე დიდი ხანია დავრწმუნდით, რომ კონსერვატორიის კედლებში არ ხერხდება ნოვატორების აღზრდა. დავრწმუნდით იმაშიც, რომ I, II, III კურსებზე სტუდენტები უნდა სწავლობდნენ კლასიკასა და შშობლიურ ხალხურ შემოქმედებას, გადიოდნენ ტექნიკურ წრეთსა. მხოლოდ მესამე კურსიდანაა (ისიც ცალკეულ შემთხვევებში) შესაძლებელი სხვა რესურსებისა და ტექნიკური ხერხების ათვისება.

დაბოლოს, მინდა აღვნიშნო, რომ პლენუმმა გამოავლინა ბევრი რამ საინტერესო, გაგაცნო ახალი სახელები, მიუხედავად იმისა, რომ იყო აშკარა ჩავარდნებიც. ნუ დაგვაიწყებება, რომ ამ პლენუმში ჩვენი ცნობილი კომპოზიტორებიდან მონაწილეობდნენ მხოლოდ ო. თაქთაქიშვილი და ს. ცინცაძე. აქ შეუძლებელია ლაპარაკი ყველა პრობლემაზე. ამიტომ მიზანშეწონილად მიმაჩნია „მრავალი შავიდი“ მოწყობა, სადაც გულწრფელად ვიმსჯელებთ ჩვენთვის მტკივნეულ საკითხებზე“...

პლენუმზე შესრულებული ნაწარმოების შესახებ თავისი აზრი გამოთქვა ლენინგრადელმა მუსიკოსმა **ე. ფრაქცინამ**, რომელმაც გამოპყო ი. ბარდანაშვილის და ს. ცინცაძის ნაწარმოებები: „დამაინტერესა ბარდანაშვილის პარადოქსულმა აზროვნებამ. მასში აღმოვაჩინე კომპოზიტორი, რომელიც ფლობს მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების მიღწევებს. მის ნაწარმოებებში იგრძნობა ლოგიკა, ემოციურობა, პროფესიონალიზმი. იგი ჩინებულად ფლობს ესტრადულ, კონცერტულ სტილს, მისი მუსიკა არტისტულია. ჩემი აზრით, ბარდანაშვილის სიმებიანი კვარტეტი საბჭოთა მუსიკის მონაპოვარია.

ს. ცინცაძემ გამოავლინა მაღალი პროფესიონალიზმი. იგი ეროვნულ ნიადაგზე წარმატებით ავითარებს საბჭოთა სიმფონიზის საუკეთესო ტრადიციებს. მისი სიმფონია

გამორჩევა მთლიანობით, დამაჯერებლობით, სიმწიფით“.

გამოთქვა შენიშვნები რ. კაიფურაშვილის აზრამოვლის, გ. შავერზაშვილის, გ. შავერზაშვილის და სხვათა ნაწარმოებებზე. მანვე აღვნიშნა, რომ „პლენუმის მიმართ არ იგრძნობოდა მუსიკალური საზოგადოების ინტერესი. ნახევრადცარიელი დარბაზი სტოვებს მძიმე შთაბეჭდილებას. ეს მით უფრო სამწუხაროა, რომ პლენუმზე სრულდებოდა ისეთი ნაწარმოებებიც, რომლებიც წარმოადგენენ კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენას. ასეთი იყო, თუნდაც, საქართველოს სიმებიანი კვარტეტის და კამერული ორკესტრის მონაწილეობით გამართული კონცერტი. საჭირო იყო პლენუმის რეკლამირება პრესისა და ტელეხედვის საშუალებით. საერთოდაც, მუსიკალური საზოგადოება უნდა იმყოფებოდეს კომპოზიტორთა კავშირის შემოქმედებითი ცხოვრების საქმის კურსში“...

გამომცემლობა „სოვეტსკი კომპოზიტორის“ რედაქტორმა მოსკოველმა მუსიკოსმა **ხ. ჩებოტარევამ** მაღალი შეფასება მისცა ო. თაქთაქიშვილის სავიოლინო კონცერტს, ს. ბარდანაშვილის კვარტეტს, ს. ცინცაძის სიმფონიას, რ. ზორავას გუნდებს. ამასთან ერთად, მან ილაპარაკა ინტონაციურ ინერტულობაზე, მუსიკალური ფორმის გაუმართაობაზე, რაც, მისი აზრით, პლენუმზე შესრულებულ მრავალ ნაწარმოებს ახასიათებს. შემდეგ ს. ჩებოტარევა შეჩერდა გამომცემლობა „სოვეტსკი კომპოზიტორის“ პრობლემებზე და თქვა:

„გამომცემლობაში წარმოდგენილი ნაწარმოებები მკითხველს მკაცრ შერჩევას როგორც ავტორების, ისე კომპოზიტორთა კავშირის მხრიდან. მოგეხსენებათ, რომ გამომცემლობა ერთია, მსურველი კი უამრავი. ამიტომაც გამომცემლობაში ნაწარმოებები წლობით დევს. სამწუხაროდ, არცთუ იშვიათია ისეთი შემთხვევები, როცა ნაწარმოებთა გამომცემას ახერხებენ ნაკლებად ნიჭიერი, მაგრამ ენერგიული კომპოზიტორები. მისი გამოიჩაგრებიან მნიშვნელოვანი, საინტერესო მუსიკის ავტორები. ასეთი უსამართლობა რომ არ ხდებოდეს, გთხოვთ, გამოსაცად წარმოდგენილ დედნებს დაურთოთ ოფიციალური რეკომენდაცია.

პროფესიონალიზმის ცნებას სულ უფრო ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებენ ჩვენი

ქვეყნის უმაღლეს მუსიკალურ სასწავლებლებში. ამიტომაც ხშირად ვაწყდებით ისეთ დედნებს, რომლებშიც აღინიშნება ორთოგრაფიული, გრამატიკული შეცდომები. ასეთი დედნები ავტორებს უბრუნდებათ. პედაგოგებმა სტუდენტებს თვითონვე უნდა ასწავლონ მუსიკალური მართლწერა“.

პლენუმზე სიტყვით გამოვიდა კომპოზიტორი **ს. ბარდანაშვილი**, რომელმაც თქვა: „ბათუმში ვცხოვრობ და შორიდან უფრო უკეთ ვხედავ ჩვენს მუსიკალურ კულტურაში შექმნილ მდგომარეობას. მის წინაშე სერიოზული პრობლემები დგას. გულდასაწყვეტია, რომ პლენუმზე წარმოდგენილი ნაწარმოებების უმრავლესობა პროფესიულად არ იყო გაფორმებული. საპავალითოდ აღინიშნავ ბუზანელის, ხუციშვილის, დიკვინიშვილის ნაწარმოებებს. ავტორებს დროულად უნდა მოეუწოდოთ თვითგანათლებილნი. დროულად უნდა მიგვეცა რჩევა რ. კაჩილოტისათვისაც. არც ისეთი შემთხვევებია იშვიათი, როცა პოპულარობის მიღმა იმალება პროფესიული უმწეობა. თვითკრიტიკულები უნდა ვიცოთ, თუკი ქართული მუსიკის წინსვლა გვიინდა.“

ამბობენ, რომ ქართული საკომპოზიტორო სკოლა შესანიშნავია. მე კი ვამბობ, რომ არავითარი სკოლა არ არსებობს. არიან მხოლოდ ტალანტით დაჯილდოებული ადამიანები, რომლებიც ყოველდღიურად ხეყვენ თავიანთ ტექნიკას, დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებიან თავის პროფესიას, მიზნად ისახავენ მაღალ შემოქმედებით ამოცანებს. და არის კომპოზიტორების მთელი არმია, რომელსაც ურჩევნია მშვიდი ცხოვრება, დიდი სახელების უკან ამოფარება. ძალიან დიდი სხვაობაა ნიჭიერ ავტორებსა და სუსტ კომპოზიტორებს შორის. მესმის, რომ ტლანტი იშვიათობაა, მაგრამ პროფესიონალი დონე მიახლოებული მაინც უნდა იყოს.

პლენუმზე შესრულებული ნაწარმოებების უმრავლესობამ გამაძინა 30-იანი წლები, როცა ჩვენამდე არ აღწევდა არავითარი ინფორმაცია. ისეთი შთაბეჭდილება შემექმნა, თითქოს მას შემდეგ არაფერი შეცვლილა. არა და, დღეს ჩვენ უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი მუსიკალური ინფორმაციის ატმოსფეროში ვცხოვრობთ. ამ ფონზე სრულიად წარმოუდგენელია საკუთარ ნაქუჭში ჩაკეტვა. ზოგიერთებს არც კლასიკოსები დაუტრავს და არც ჩვენი შესანიშნავი კომ-

პოზიტორების გ. ყანჩელის, ს. ცინცაძის, ს. ნასიძის, ბ. კვერნაძის, ს. კეკელიძის პორტრეტებში ჩაუხედავს. პირველ რიგში უნდა ვსწავლობდეთ.

დაუშვებელია მშობლიური ფესვებისაგან მოწყვეტა. არასოდეს დამავიწყდება ის გამაოგნებელი შთაბეჭდილება, რომელიც ჩემზე დასტოვა სამი გურული მომღერლის კონცერტმა. საოცრად მღეროდნენ ეს შესანიშნავი მუსიკოსები. ჩვენ კი ამ უდიდეს კულტურასაც გაუვრბივართ. ყოველივე ეს აფერხებს ქართული მუსიკის განვითარებას. ვინ მოსთვლის, ამ ბოლო წლებში რამდენი არაფრისმთქმელი ნაწარმოები შეიქმნა.

რატომ გვეშინია ამის თქმა? რატომ არ უნდა აღინიშნოს, რომ სტუდენტებმა უმწეო ნაწარმოებები გვაჩვენეს? მათ ბევრი რამ არ იცინა. ამ მხრივ მთელ რიგ რესპუბლიკებში უკეთესი მდგომარეობაა, ბალტიისპირეთისა და სომხეთის სტუდენტები გაცილებით უფრო მომზადებულნი არიან“...

დისკუსიაზე დასკვნითი სიტყვით გამოვიდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი, კომპოზიტორი **გ. ყანჩელი**: „სამომავლოდ მინდა გამოვთქვა რამდენიმე სურვილი. ზოგიერთ ავტორს ვთხოვ თავიდანვე გააფრთხილოს კონცერტზე მოპატივებული ნათესავები, მეზობლები და მეგობრები, ნუ დასტოვებენ დარბაზს მათი ნაწარმოების შესრულებისთანავე.“

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის სექციების თავმჯდომარეებს ვთხოვ უფრო მკაცრად შეარჩიონ პლენუმზე შესასრულებელი ნაწარმოებები. სამუშაო პლენუმში სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ აქ შეიძლება შესრულდეს ყველაფერი, ვისაც რა სურს.

დღეს ჩვენს ქვეყანაში მწვევედ წამოიჭრა ბალასტისაგან თავის დაღწევის პრობლემა. ეს ამოცანა დგას შემოქმედებითი კავშირების და სახელდობრ, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის წინაშე.

კარგად მესმის, რომ ერთი ხელის მოსმით შეუძლებელია ბალასტის მოკვეთა. მაგრამ სამომავლოდ მეტი პრინციპულობისა და მომთხოვნელობის გამოჩენა გვმართებს. ვიმეორებ — არ შეიძლება მსმენელთა წინაშე უსახური ნაწარმოებების გამოტანა. ნუ გვიკვირს, რომ ასეთი მუსიკის მოსმენის შემდეგ საზოგადოებას აღარ უჩნდება ჩვენს პლენუმებზე დასწრების სურვილი.

უცნაურად მეჩვენა პროფ. ალ. შავერზა-
შვილის განცხადება კომპოზიტორთა თაობე-
ბის შესახებ. მან ილაპარაკა 40 და 50 წელს
მიღწეულ კომპოზიტორებზე, რომლებ-
საც, ჩემი აზრით, საყვედური არ ეთქმით.
იმართება მათი საავტორო კონცერტები, ისი-
ნი სრულდებიან თბილისშიც და საბჭოთა
კავშირის სხვა ქალაქებშიც. ნუთუ რომელი-
მე მათგანს შეუძლია თქვას, რომ კომპოზი-
ტორთა კავშირმა უყურადღებოდ დასტოვა
მათ მიერ წარმოდგენილი ნაწარმოებები?

ბატონმა ალ. შავერზაშვილმა რატომღაც
არაფერი თქვა იმ თაობაზე, 25-30 წლის კომ-
პოზიტორებისაგან რომ უნდა შედგებოდეს
და რომელიც ჯერაც არ ჩანს შემოქმედებით
ასპარეზზე. მათ არ ვადაწმავებ. როგორც
ჩანს, ახალგაზრდა კადრების აღსაზრდელად
და გამოსავლინებლად უნდა ვეძებოთ აზა-
ლი, უფრო ეფექტური ფორმები.

აქ გამოითქვა საყვედური საგუნდო კაპე-
ლის მისამართით. კაპელა არ არის შემოქ-
მედებით ფორმაში, მაგრამ, ალბათ, შეუძ-

ლებელია პლენუმზე წარმოდგენილი მუსიკის
უკეთესი შესრულება. ვოკალური სექციის
მესვეურებს მეტი პრინციპულობა მართებულ
ვიმედოვნებ, რომ მომავალში აღიარებულ
ვექმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ვესწრე-
ბით თვითმოქმედი კომპოზიტორების პლე-
ნუმს. ვეცდებით თავი დავაღწიოთ დილეტან-
ტიზმს, რომელიც სამწუხაროდ, აყვავებას
განიცდის. ჩვენ დაუნდობელ ბრძოლას გა-
ძოვუცხადებთ ბალასტსა და დილეტანტიზმს,
რაც, ცხადია, დიდ წინააღმდეგობებს გამო-
იწვევს. მაგრამ სხვა გზა არ არსებობს. ეს
მისია თავის თავზე უნდა აიღოს მუსიკოსთა
ჯგუფმა ისეთი კომპოზიტორის თაოსნობით,
როგორიცაა პატივემდებელი ანდრია ბალანჩი-
ვაძე. დროა აღდგეთოთ განურჩევლობა.
ყველამ უნდა იცოდეს თავისი ადგილი. სა-
კუთარი თავის ფასი. მეტი პატივი უნდა
ვცეთ საკუთარ თავსაც და საზოგადოებასაც.
მადლობას მოვახსენებ ყველას, ვინც მო-
წაწოდებდა ჩვენი პლენუმის მუშაობაში“.

რედაქციისგან

ურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ ამ ნომრიდან იწყებს დიპლომატიკურ კართული თეატრის სა-
პრობორტო პრობლემებზე. დიდი ხანია მომწიფდა იმის აუცილებლობა, რომ საჭაროდ და
გულახდილად ვილაპარაკოთ ქართული დრამატული თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკაზე, რე-
ჟისორისა და მსახიობის ოსტატობის პრობლემებზე, თეატრალურ გარდაქმნებსა და ექსპერიმენ-
ტებთან დაკავშირებულ საკითხებზე.

რედაქცია არ ფარგლავს სადისკუსიო თემბიკას. გვსურს ვილაპარაკოთ არა მხოლოდ სა-
კუთრივ, სპეციფიკურ თეატრალურ პრობლემებზე, არამედ ესთეტიკურ აღზრდაზე, მაყურებლისა
და თეატრის ურთიერთობაზე, თეატრის ადგილზე მთელს კულტურულ კონტექსტში.

ურნალის რედაქცია სთხოვს ჩვენს თეატრმცოდნეებს, რეჟისორებს, მსახიობებს, მწერლებს,
საერთოდ ქართული ხელოვნების მოღვაწეებს, მაყურებლებს აქტიური მონაწილეობა მიიღონ
ჩვენს დისკუსიაში და გამოთქვან თავიანთი აზრი მათთვის საინტერესო საკითხებზე. ვიმედოვნებთ,
რომ ჩვენი კულტურის მოღვაწეები აქტიური მონაწილეობას მიიღებენ დისკუსიაში, სიმ-
ძაფრესა და ცხოველმყოფელობას შეიტანენ მის მსვლელობაში.

გუშინ და დღეს...

ნათელა არველაძე

თანამედროვე ქართულმა დრამატულმა
სათეატრო ხელოვნებამ საერთაშორისო ას-
პარეზზე საგულისხმო ავტორიტეტი მოიბო-
ვა. სპეციალისტები ქართულ ფენომენზე

მსჯელობენ, როგორც განსაკუთრებულ მოვ-
ლენაზე. რუსთაველელთა წარმატებული
საგასტროლო მოგზაურობანი მსოფლიოს
ოთხ კონტინენტზე, მარჯანიშვილელთა

მნიშვნელოვანი გამოსვლები მოსკოვსა და ლენინგრადში, ლიტვასა თუ გერმანიაში, კინომსახიობთა თეატრის გამარჯვება ჩვენშიაც და მაღრიდის საერთაშორისო ფესტივალზეც, მოზარდ მსყურებელთა თეატრის მიღწევები — სრულიად ნათლად წარმოაჩენენ წარსული სათეატრო კულტურის დონესა და ძიებათა მასშტაბს. სპექტაკლები, რომლებმაც გამოხატეს სასცენო შემოქმედების ღირსშესამჩნევ მიგნებანი, 70-80-იან წლებს განეკუთვნებიან. უკვე მეორე სეზონია, რაც ჩვენს სათეატრო ცხოვრებას მაღალი რანგის მოულოდნელობის ეფექტის გამომსახველი სასცენო რამუშები დააკლდა. ვერ დავასახელებთ რამდენიმე სპექტაკლსა თუ მსახიობურ შესრულებას, რომლებმაც გამოიბრწყინეს თეატრის არენაზე, როგორც ეს აღნიშნულ პერიოდში მოხდა. ინერციამ და უფერულმა სასცენო შემოქმედებამ მეტ-ნაკლები ხარისხით იმძლავრა და საფრთხის წინაშე დააყენა დრამატული ხელოვნების ხვალისდელი დღე. რა თქმა უნდა, საფუძველს მოკლებული არ უნდა იყოს ნაბათის ცემა, სადღეისოდ არაერთ სათეატრო ფორუმებზე რომ გაისმის. იმისათვის, რომ მივაკლიოთ და გავაცნობიეროთ მარცხის მიზეზი (ყოველ შემთხვევაში რამდენიმე მაინც) მიზანშეწონილად მიმაჩნია საერთო შტრიხებით მაინც მოვხაზოთ, რამ განაპირობა ახლა უკვე ქართული თეატრის გუშინდელი დღის მიღწევები. ამჯერად მხოლოდ ოთხი თეატრის შემოქმედებებზე შევაჩერებ მკითხველის ყურადღებას.

აღნიშნული პერიოდის ქართული სასცენო შემოქმედების ფლავამანს მიხეილ თუმანიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძისა და შალვა გაჩეჩელაის სათეატრო მოდელთა ნაირსახეობა წარმოადგენდა. მათ მნიშვნელოვნად განაპირობეს სასცენო შემოქმედების მხატვრული ინდივიდუალობა, ხარისხი და ამდენად, თანამედროვე ქართული სათეატრო აზროვნებაც. თითოეული სათეატრო მოდელის გარეგნულ თუ სულიერ პარტიკულარში კოდირებულია ყოველი ნიშანთვისება, კონცეფციური აზროვნება და, ამდენად, მათი ავტორების შემოქმედებითი კრედი. თითოეული სათეატრო მოდელი და, ამდენად, ყველა ერთად თავიანთი აქტიურა სასცენო შემოქმედებით, შეუფარველად ახ-

დენდნენ რეალობაში წარმოქმნილი მდგომარეობის ადაპტაციას სასცენო მოედანზე. რა თქმა უნდა, არტოსეული სათეატრო ესთეტიკის ელემენტები ნიშანდობლობით თვალსაჩინოდ გამოვლინდნენ. როგორც პიტერ ბრუკი განსაზღვრავს: „არტოს თეატრში“ საკუთრივ მოვლენა მთავარი და არა ტექსტი“. ამ მხედველობაში მაქვს არა მარტო თანამედროვე მსოფლიო რეჟისურისათვის დამახასიათებელი თავისუფალი დამოკიდებულება ტექსტისადმი, არა მარტო შვედლანდის კმნილების თავისუფალი ინტერპრეტაციის სახეობა, არამედ ნაწარმოებში ასახული კერძო მოვლენის ჩარჩოების ვარდევვა, მისი აბსოლუტურისა და ტოტალურ რანგში აზიდავა (რა თქმა უნდა, თავად დრამატურგთა აზროვნების სიღრმე და მასშტაბურობაა ამგვარი სვლის სათავე). ამ მხრივ აღნიშნულმა რეჟისორებმა თავი დააღწიეს ავტორთა ქვეშევრდომულ მდგომარეობას და დემოკრატიული თანფარდობით გაიხადეს ისინი თანამზრახველად, ერთიანი სასცენო ნაწარმოების თანავტორად. მათ საუკეთესო სპექტაკლებში ავტორის სულის „ძირითადი ბგერა“ (ვიგეკანანდა) მთელის ძალით ჩავესმარა. ეს ხმა თანამედროვე სამყაროს, რთიმებით იყო არაწერიებული, თანადროული ძალისხმევით აცლერებული. ეს პოზიცია ვრცელდებოდა კლასიკურ რეპერტუარზეც. ამვე პერიოდში თეატრმკოდნეები სრულიად კანონზომიერად აღენიშნავდით, რომ კლასიკოსები ჩვენი თანამოსაუბრენი გახდნენ. საზოგადოების მიერ მათთან გამართული დიალოგის შემთხვევლნი და წარმმართველნი ჩვენში, ძირითადად, ზემოთ დასახელებული რეჟისორები იყვნენ.

გავიზიარებთ თუ არა მათ პოზიციას, ეს სხვა საქმეა (ჩემთვის, მაგალითად, სავსებით მისაღებია). ახლა ფაქტს აღნიშნავ: 70-80-იან წლებში დრამატურგის თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ კლასიკურ და ტოტალურ ფორმას მიადწია, რითაც საგრძნობლად ამიღლდა თეატრის ხელმძღვანელთა პერსონალური ავტორიტეტი და პასუხისმგებლობა.

იმისათვის, რომ პიესის სცენური ადაპტაციის დროს დამდგემლმა ჯგუფმა სუვერენიტეტი შეინარჩუნოს, ნაწარმოებში ასახული ამბისა და პერსონაჟების არქეტიპების მიკვლევა შეძლოს, საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების პერსპექტივა მონიშნოს,

ასოციაციურა ნაკადი წარმოქმნას და ამდენად, მაყურებელი რეალური ყოფისა თუ სამომავლისათვის უმნიშვნელოვანეს პრობლემებზე დააფიქროს — საამისოდ მას გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი კრედო უნდა გააჩნდეს, ლიდერი უნდა ჰყავდეს! დასი შინაგანად გაფინანსორებულ, ინტელიგენტ და ინტელექტუალურ ინდივიდთა კრებულს უნდა წარმოადგენდეს, შემოქმედებითი კოლექტივი საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში ავანგარდის როლს უნდა ეშუერებოდეს.

აღნიშნულ პერიოდში ქართულმა თეატრმა, რეჟისორთა ფლაგმანმა, მსახიობებმა (ნაწილობრივ მაინც) შესარულეს ზემოთ მითითებული მისია.

დედაქალაქის სათეატრო ცხოვრების მაგისტრის რამდენიმე საქალაქო დრამატულმა კოლექტივმაც აუბა მხარი და ამდენად, იმედის მომცემად დატრიალდა ქართული თეატრის ცხოვრების ჩარხი.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მითითებულმა სათეატრო კოლექტივებმა სწორედ განსხვავებული აზროვნებითა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობით გაამდიდრეს ჩვენი სათეატრო ცხოვრება. მაგრამ აქვე გამოიკვეთა ერთი საგულისხმო პრობლემა: სადადგომი და საშემსრულებლო კულტურაში შეინიშნებოდა დიდი ზღვარი. ერთის მხრივ, თვალსაჩინო მიღწევები და მეორეს მხრივ, იგივე კულტურის ძალზე დაბალი დონე სხვადასხვა საქალაქო თეატრებში.

განსახილველი პერიოდის თეატრის კიდევ ერთ თვისებებს აღენიშნავ: თითოეული სათეატრო მოდელი და ამდენად, ყველა ერთად მემამბოხეს წარმოადგენდა თავისი სულიერ კონსტიტუციითა და სტრუქტურული წყობით. ეს ჯანყი ერთ რომელსამე განზომილებაში კი არ იყო წარმოდგენილი, არამედ იგი შეეხო მთლიან სასცენო ქმედებას, როგორც პოლიფონიურს თავისი ბუნებით.

ეს მემამბოხური სულისკვეთება ყველაზე ხელშესახებად გამოვლინდა, თეატრების ზემოციანის გამოკვეთაში, სათეატრო "შტამპების მიმართ „ჯვაროსნულ ლაშქრობაში“. ამ სელამ უმეტესწილად მოულოდნელი და მანამდე შეუცნობელი ხედით დაგვანახა არა მარტო კონკრეტულად ტექსტი, არამედ თავად სინამდვილე, თავად მოვლენა გლობალურ ხარისხში აზიდული და თავისუფალი გა-

ქანებით წარმოდგენილი. მოულოდნელობის ეფექტს აქ ქმნიდა არა მარტო ნაწილობრივ ანაზღეული ამოკითხვის მთლიანება, არამედ ამ მთლიანობის წარმოჩენისა და მისი ლებთა მოზაიკური წყობა: ზოგჯერ უკიდურესი ატრაქციონისტული სიკრელისა და შოკისმომგვრელი რიტემების არსებობა; ზოგჯერ გრაფიკული ჩანახატის რაფინირებული წყობა; ზოგჯერ მისიონისტური ქადაგებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი განათება, სისადავე და ვენებიანობა, ერთი შეხედვით ურთიერთგამომრიცხავი მონასმების თანარსებობა, შეგებული ანაქრონიზმი თუ ეკლექტიზმი. „გროტესკული რეალიზმი“ (მ. ბახტინი) ნიშნები, ასოციაციური ნაკადის სიმძაფრე, ალგორითული პიერბოლური მონასმების სიჭარბე, კარნავალური ფერადოვნების სიუხვე, ღვთისმსახურებრივი რიტუალის სიწმინდე, ბურლესკის მჩქეფარება, ჰეფენინგის თავისუფალი გაქანება.

მიუხედავად (და საბედნიეროდ!) სათქმელის გამოსახვის ფორმათა რადიკალური განსხვავებისა, უმთავრეს საკითხში პოზიცია ყოველთვის ერთი იყო — რეალობაში არსებულ მოვლენათა არსზე დაფიქრება, მიზეზთა კვლევაში მაყურებლის, როგორც მონაწილის ჩათრევა და არა როგორც დამსწრის გართობა. თუმცა აქ ბრეტისეული მოწოდება: „გართე და ისე შეაგონე“ თავის უფლებებში იმყოფებოდა, მხოლოდ ი გამდიდრებული იყო დროის გამოცდილებითა და კოლექტივის შემოქმედებითი ინდივიდუალობით.

თითოეული სათეატრო მოდელი ამ მებრძოლი შემართებით, ერთ საერთო პოზიცია-საც გამოხატავდა. სცენის მსახურნი მიაპყრობდნენ რა რეალურ მოვლენათა არსზე მაყურებლის გონებასა და გრანობას, მას შინაგან სმენას უმძაფრებდნენ და აზროვნების თვალსაწიერს უფართოებდნენ. მარტივი და რთული პლანტები, ინფორმაციის მძაფრი და წრფელი ნაკადით უმთავრეს პრობლემებზე, საზოგადოების უმთავრეს სატყეარზე მიაპყრობდნენ მაყურებლის თვალს, გონებასა და გრანობას. ყოველი მათგანი შეერთებული ხმოვანებით, ამბივალენტური წყობით მოუწოდებდნენ საზოგადოებას: ასე ცხოვრება უკეთესი შეუძლებელია! ერთი შეხედვით ამ ანსტრაქტულ მიმართვაში კონკრეტული აზრია ჩაქსოვილი,

რომლის ანოკიზიზაციის თეატრი მაყურებლის შემზადებას ცდილობდა.

ნიშანდობლივია, რომ აღნიშნული სათეატრო კოლექტივები რეჟისორ-ლიდერთა ხელმძღვანელობით თვალწინ მიუთითებდნენ საზოგადოებას ადამიანთა ზნეობის ნორმათა მოშლაზე. ამ ვითარებას ისინი განიხილავდნენ ლოკალური და გლობალური განზომილებიდან. ამ გარემოებამ კიდევ უფრო გააფართოვა აღნიშნული თეატრების აქტივობის რადიუსი. სამყაროს ქაოტურ წრებრუნვაზე მითითებით, ადამიანის სულიერი კატაკლიზმების წარმოჩენით, პიროვნების მთლიანობის რღვევის პროცესის ჩვენებით, ზემოთ აღნიშნულ თვისებათა წარმოსახვის სიმძაფრით ქართულმა თეატრმა პირველმთქმელის როლი შეასრულა ქართული მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენლებთან ერთად, რითაც გაიზარდა მისი, როგორც სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტის პოტენციალი. „ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება“ — განგაშის ზარს ჩამოჰკრეს სცენის ოსტატებმა. ამ საერთო ხმოვანებაში თითოეული მოდელის ინდივიდუალური ინტონაცია არ იკარგებოდა, პირიქით, მთელის ძალი იცვებოდა. ამ განმასხვავებელ ნიშანთაგან ახლა მხოლოდ რამდენიმეს გამოვყოფ და აღვნიშნავ, რომ არ-ებული მრავალსახეობით ჩვენი სათეატრო კულტურის სიმდიდრეც წარმოჩინდა! რადგანაც ამ პერიოდის საუკეთესო სპექტაკლები ამჟამადაც რეპერტუარშია, უფრო სწორად კი თეატრების რეპერტუარის წარმმართველ ორიენტირს წარმოადგენენ, მათზე მსჯელობა უპრიანია აწმყო დროში წარიმართოს.

თანამედროვე ქართულ თეატრზე არსებული მასალის გაცნობის, ინტელექტუალური რომანისა თუ ინტელექტუალური თეატრის პრობლემებზე შექმნილი ლიტერატურის შესწავლის, სხვადასხვა დარგის სპექტაკლების მოსაზრებათა გათვალისწინების შედეგად, სცენის ოსტატთა შემოქმედების ანალიზის შემწევობით გამოიკვეთა ჩემი შეხედულებაჲ მათი ხელოვნების თაობაზე, რასაც ამჟამად მხოლოდ საერთო კონტურის სახით ჩამოვყალიბებ.

რუსთაველის თეატრის სტურუსეული მოდელი ამჟამად წარმოაჩენს ზღვარსმიტანებულ საზოგადოების აგონიას, მის შინაგან რაობას თუ სტრუქტურას. სხვადასხვა ლიტერატურული მასალის თავისუფალი ინტერ-

პრეტაციით თეატრი შეუფარველად ვგანვიხილავ, რომ: დემოკრატიის რანგში აზიდავს უზურპატორიცა და დაურეგულირებელი განწირულია. დემოკრატიული იდეების დევალეცია, უგუნურობა, უმოქმედობა — უზენაესია, რაც საზოგადოების დესტრუქციას იწვევს. ამით კი თეატრი მსგერეის რეალურ საფუძველსაც კი მიანიშნებს. აქ ნაწილობრივ გარდაქმნაზე კი არ არის საუბარი. აქ ძირფესვიან ამოძირკვაზე და პირველქმნილი გაწონასწორებით ხელახალ შენებაზეა ლაპარაკი. სცენის ჩარჩო გარღვეულია და სინამდვილის რადიუსი გლობალურ მასშტაბებშია წარმოდგენილი. სამოედნო თეატრის თავისუფალი გაქანება ყოველი სახის არქეტაპულ მოვლენას ქულტრათანამედროვე ორანჟირებით წარმოგვიდგენს. ამდენად, ქლევანდლობა ხდება ჩვენი ფიქრის საგანი!

ქანრი ლოლაშვილის წამყვანის ხელისგულზე გამოხატულია ყოველისმხილველი, ფიზიკური თვალი და სცენაზე წარმოსახული ცხოვრებისეული მოვლენები მისი ანარეკლით აღიქმება. (ბერტოლდ ბრუკტი „კავკასიური ცარცის წრე“, 1975 წ.).

დიდი ბრიტანეთისა თუ მსოფლიო რუკას, ამდენად კი მთელს სამყაროს წამოაქცევს ტოტალური რეჟიმის მეუფე და თან მოიყოლებს. მხოლოდ უზურპატორისადმი გამოტანილი ვანანენის დონეზე არ სწყვეტს რეჟისორი სასცენო ქმედებას. მხოლოდ კერძო შემთხვევის ხარისხში არ წარმოაჩენს და არ განიხილავს ტრაგედიაში ასახულ ამბავს. ისევე, როგორც შექსპირთან, აქაც თავად მოვლენის პერსპექტივაა მონიშნული. მხოლოდ ისტორიული პროტომონისტები როდი არიან ამ ავბედილობის წარმომშობნი, არამედ კაცობრიობის მიერ ისტორიული გამოცდილების უგულვებელყოფაც! ამ შემთხვევაში რუსთაველელთა სპექტაკლში საზოგადოების განვითარების არაერთი ეტაპია გათამაშებული და გაანალიზებული, მორალიტეს შეგონებათა ფარსული სიმსუბუქით წარმოჩენილი და ასოციაციური ნაკადია აბსოლუტურ ხარისხში აზიდავს. რომბერტ სტურუა მასხარა ავთო მახარაძის მრავლისდამტევი, ირონიული და გამაფრთხილებელი ლიმილით ამთავრებს წარმოდგენას. იქ, ზევით კი, მსოფლიო შარავნაზე ტახტის მაძიებელი რიჩმონდი საკუთარი ხელით მშვიდად იდგამს გვირგვინს! (შექსპირი. „რიჩარდ მე-სამე“, 1979 წ.).

ასეთი სათეატრო მოდელისათვის დამახასიათებელია: სამოედნო თეატრის სახეობის ტრანსფორმაცია ღია თამაშის წესის პედალიზირებული ინტონაციით; რეალობის, როგორც თამაშის და თეატრის, როგორც თამაშის თამაშად წარმოჩენის მცდელობა, მორალიტესა და ფარსის დამოყვრება, შეგონებათა დემოკრატიზაციისა და პედალიზაციის შენივთება, ამ კერძო შემთხვევაში კი ნატურალიზმისა და პირობითობის ინგრედიენტოც. „უღმობელი თეატრის“ ელემენტების გამოყენება, ზოგჯერ გაშარყების მცდელობა; ნიღბოსანთა დემარში და მათ სახეცვლილებაში არქეტიპების მიწიშვნა, „აქრობატული ექსცენტრიკით“, შოკისმომგვრელი შემოქმედებით საზოგადოების ინერციის დაძლევის მცდელობა; გროტესკულ-ჰიპერბოლური ფერადოვნების სიჭარბე; „კარნავალური სიჭრელის, კარნავალური სიცილის, კარნავალური პაროდის“ (მ. ბახტინი) ამბივალენტური ბუნებით საზოგადოებაზე უნივერსალური ზემოქმედების მცდელობა. „გროტესკული რეალიზმი“ მრავლისდამტევი და მრავალზროვანი მიწიშვნები; ასოციაციური ვანდგომითა და ტრაგიკარსული განზომილებით მფეთქავი და თავება სანახაობის პოლიფონიურობა; ივავის გულუბრყვილობა და სიღრმე; მისტერალური ქმედებისათვის დამახასიათებელი სიმულტანური პრიციპის გამოყენება; მონტაჟური წყობის პრიორიტეტი; საპირისპირო თანაარსებობის, მოზაიკური სისტემით ახალი მთლიანობის მიღწევა. ყოველივე ამით კი შინაგანად გაუწონასწორებელი სინამდვილის დისტანციური წარმოსახვა — შეფასება.

რუსთაველის თეატრმა 60-იანი წლების დასაწყისიდან მსოფლიო სათეატრო ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ძიებანი გაითავის. ინდივიდუალურ შემოქმედებით ქურაში გადადნო, ეროვნული სულიერი კულტურის ნიადაგს შეუხამა და თანამედროვე ქართული სასცენო ხელოვნების მასშტაბები განავრცო.

მარჯანიშვილის თეატრი ჩხეიძისეული მოდელით აგრეთვე გამოხატავს ზღვარსმიტანებულთა „გონებრივ ატმოსფეროს“, სულიერ კონსტრუქციას. მოქალაქეობრივი გრძნობის გამაძფრებით, ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებით ცდილობს თეატრი ამ საერთო ინერციის დაძლევას, ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრებისთვის „კათოლიკე აზრის“ მიწიქე-

ბას და ამდენად რეალობის თვისებრივ ცვლილებაში მონაწილეობას.

ამ სათეატრო მოდელის ემბლემურ გამოხატვებში, ალბათ, ილიას პიროვნებზე სახიზნედ გადაქცევის სახიზრი მიგნება (ილია ჭავჭავაძე „ასის წლის წინათ“, 1981 წელი), ხოლო ინტონაციური ელერადობად ტყაპუქში დაჯავშნული ჯაყო — გივი ჩუგუაშვილისა, ღირსებაყრილი ხევისთავის — ნოდარ მგალობლიშვილისა და ახალი ცხოვრების წესზე მოცეკვავე მარგო — ნანა ჩიქინიძის სცენური ურთიერთობანი (მიხეილ ჭავჭავაძის „ჯაყოს ხიზნები“, 1983 წელი).

რობერტ სტურუას სანახაობა-პარაბოლა ბიბლიურ სიუჟეტებსა თუ ისტორიულ ფაქტებს ციტატის დომინანტური ინტონაციით გვაწვდის, ჩხეიძისეული სანახაობა ტექსტის, როგორც დოკუმენტის, პარაბოლას ახდენს. ტექსტის, როგორც დოკუმენტის, გაშიფვრის პროცესს ქმედება-პარაბოლა წარმოვეიდგენს. აქ სანახაობის ზნეობრივ-დიდაქტიკური მოტივი განფენილია ისტორიული ფაქტის ან მწერლის მიერ შეთხზული ფაქტის მხატვრული გააზრების ყოველ მონაკეთში, სასცენო ქმედების ყოველ მოლექულაში. ალუგორია აქ თითქოს დაზუსტებულია და აზრობრივ დომინანტს თვით რეჟისორის ინტერპრეტაციის მასშტაბობა ქმნის. პერსონაჟების შინაგანი გაუწონასწორებულობა ტრანსფორმირებულია გრაფიკული მონახაზის სიზუსტეში. ამ „შუესაბამობაში“ თავად მოველენის ამბივალენტობა შეიცნობა, ამავე დროს პარაბოლის ნოსტალგია იკვეთება და ხელოვანის პოზიციის მხატვრული რეალიზაციის ოსტატობაც მკაფიოდ ჩანს. რეჟისორი დროთა განმავლობაში პერსპექტივასაც ავანებს და ალტერნატივის სახით წარმოვეიდგენს, შოკისმომგვრელ ზემოქმედებას აქ მეტაფორის კოდური სისტემის ამოცნობის პროცესი იწვევს, უფრო ზუსტად კი ლოგიკური დასკვნის სიმძაფრე.

მიხეილ თუმანიშვილის სათეატრო მოდელი ამ მთავარი სათქმელის, ამ რიხიანი მოწოდების, საყვირთა მკვექარე ხმების ერთობლიობაში ფლერტა პიკოლოს ხმოვანებით ცდილობს მიმართოს დარბაზში შემოსულ ყოველ ადამიანს ცალ-ცალკე და შემდგომ ყველას ერთად — პიროვნული თვითშეგნების ამაღლება, პიროვნულ-პასუხისმგებლობის გამაძფრება რომ უნდა მოახდინ-

ნოს საზოგადოების თითოეულმა წევრმა და ყველამ ერთად.

ამ სათეატრო მოდელის არსი, ვფიქრობ, ყველაზე საცნაურად ორ მომენტში გამოვლინდა. გიტარის ტკიბლმხოვანებით ჯერ პაროდულერი, ჟანრული წყობის სიმსუბუქით ჩაბმულებს ჰორიკანა ქალი — ნინელი ჰანკვეტაძე. შემდგომ კი გაყუჩდება, დარბაზს მრავლისმთქმელ მზერას მიაპყრობს, მის თვალებში ნალექი, სევდა, სერიოზული ჰუმუნა გამოკრთება ერთი წამით და შემდგომ იმავე ტონალობაში იტყვის: „გვიშველეთ დავგვისენით“. პაუზა... ღიმილი და ცდუნება აკიადდება სახეზე და ახლა უკვე გულმოწყალედა, გულმხურვალედა, მოწოდების სიმტკიცე და ოხუნჯობის ციბერბაც გაიღვება ინტონაციაში: „როგორც გენებოთ!“ და კვლავ პაროდულ-ჟანრული ტკიბლმხოვანი მელოდია მოედინება დარბაზს. მაყურებელი — დუმს. ამ ყმაწვილობა ქალმა თითქოს ისიც იცის, რომ თანამოაზრესა და თანამებრძოლს ჯერ ვერ მიაგნებს ამ დარბაზში (დავით კლდიაშვილი, „ბაკულას ღობე“. 1978 წელი).

ამიტომაც, ვფიქრობ, ამ სათეატრო მოდელის გამობატულებად შესაძლებელია მივიჩნიოთ გაყუჩებულ სამყაროზე „წამომგდარი“ ობივატელი (მოლიერი, „დონ ჟუანი“, 19).

თავის დროზე ბერტოლტ ბრეჰტის სათეატრო ესთეტიკის სიმბოლურ გამობატულებად იქცა ბევლმანებით მოვკერე დედოფალი კურაის ფარდული და მასში შებმული კურაი — ელენ ვიგელი. ომის დამამსხვრეველი ძალის ორომტრიალში მას გამდიდრება სურდა, მხოლოდ თავისი ოჯახის გადარჩენას მიეღობოდა. ობივატელური ყოფის გამომსახველი შეიქმნა ეს მატაფორა, რომელშიც ბრეჰტის — მოქალაქისა და ხელოვანის ტენდენცია გაიშიფრა და ობივატელური ყოფის სრულქმნილი ნიდაბიც წარმოიშვა... ..ლაბელ, ვარსკვლავებით მოჭედოილ, ლამაზად მიმქრალ და განაბულ დედამიწის სფეროს ბუკოლიკური სიმშვიდის ჟამს ფეხმოითხმული წამოაქდება სგანარელი — ამირან ამირანაშვილი. დონ ჟუანთან — ზურაბ ყიფშიძე — ფიცხელი კამათის მოსურნემ და ამ პაექრობით გაგულისებულმა „სამყაროზე მოიკალათა“. სგანარელის მოლიერისეული რეპლიკა: „ჩემი ჯამგირი, ჩემი ჯამგირი!“

ამ მეტაფორაში განსხეულდა, როგორც რეალობის არსის აღმნიშვნელი.

თუ ობივატელური ყოფის ასახვის საფეხური ურიკაში შებმულმა დედოფალურაჟმა გამოავლინა, ამ გზამ ლოგიკურად მიიყვანა საზოგადოება ობივატელური ყოფის უფრო რთულ ასპექტთან. ამიტომაც თავის „ფილოსოფიაში“ ღრმად დაჭრებულმა სგანარელმა სამყაროზე მოკალათების უნარი, სურვილი და უფლება გაამქლავნა. თითქოს შეიკრა წრე და ამავე დროს სპირალურად განვითარდა მოვლენები. მათი არსის ამჟამინდელი ნიდაბია აღნიშნული მეტაფორაც. სამყაროზე „ამხედრებული“ სგანარელი რეისორული აზროვნების სიღრმისა და ინტელიგენტური ტენდენციურობის უზადო გამოვლენად მესახება. ასე შეიკრა მიხეილ თუმანიშვილი თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფის შუაგულში და მოაზროვნე პიროვნების მსოფლშეგრძნება მრავლისდამტევი მეტაფორით გამოხატა.

რიტუალის პირველქმნილი სიწმინდით, უშუალობით, სილადით, სიფაქიზითა და მსახიობის შინაგანი თავისუფლების შეწყობით, ინტიმურ-ლირიკული ინტონაციის სიჭარბით, ზომიერი ალეგორიულ-პაროდული ფერადოვნებით, დვითმსახურების მისნური იდუმალებით ადამიანის უზუნაეს დაწინშულდებაზე, პიროვნების არსებობის გამართლებაზე, საკუთარი თავის შეცნობასა და სამყაროს რეალური ვითარების შეგრძნებაზე მდელვარედ და ტაქტით ესაუბრა თეატრი მაყურებელს.

შალვა გაწერელის ახალგაზრდული სათეატრო მოდელი შეუფარველი სიმტკიცით იკვლევს და სხვადასხვა ასპექტით წარმოგვადგენს საზოგადოების ჰეშმაროტ ყოფას. მთელი ხმით ჩავევსმის თეატრის მოწოდება — საზოგადოების ხსნა თავად საზოგადოების ხელში! შინაგანად მოუწესრიგებელი ადამიანთა საკრებულო ქაოტურ, დაყინებულ ცხოვრების ფორმას წარმოქმნის და საზოგადოებას ზნესრულობის იდეალიც ხელიდან ეცლება.

საზოგადოება შალვა გაწერელის სპექტაკლებში ფონი კი არ არის, არამედ მთავარი მოქმედი ძალაა, ზოგჯერ მეწყერივით მოწყვეტილი და ზოგჯერ უღრტენველად გაყუჩებული, მაგრამ ყოველთვის აქტიური ფუნქციის მატარებელი პროტაგონისტი. ამჯერად მხოლოდ ერთ მაგალითს მოვუხმობ: ვე-

რის უბნის ბინადარი ვერ შექ სამოსში გამოწყობილი და შემდგომ იგივე თეთრად მოსილი ჭგოდი ფოტოგრაფის აპარატის წინ მხოლოდ წამიერად შეიკვრება ერთ მთლიანობად... საქმარისია კუკარაჩა — იოსებ მოლოდინაშვილისა და ქალბატონ ანიკის — ნანა ბერაძის შეგონება, რომ მათ გონიერ საკრებულოდ შედგომის მომენტი ხელიდან დაუსხლტეთ, დაიშალონ და კვლავ აცვიბრბოდ იქნენ (ნოდარ დუმბაძე „კუკარაჩა“, 1986 წელი).

ერთი — კუკარაჩა — სახელმწიფოებრივი კანონის დასაცავად მოუწოდებს მათ; მეორე — ქალბატონი ანიკა — ზნეობრივი კოდექსის გათავისებებს შესთხოვს. საზოგადოება არც ერთისთვის არის მზად და არც მეორისათვის.

შალვა გაწერელია თითქოს მოძრაივი კამერის მეშვეობით აღბეჭდავს სინამდვილეს, მხოლოდ საგანგებოდ მშფოთვარე ინტონაციებსა და ფაქიზ კონტრასტებს აფიქსირებს: კამერა, რომ რეალური მოვლენების არა შიგარკვიოს თავისი მაყურებლის წერეთ გაუხედნავი გონება. კარნავალური სიჭრელე და პაროდულიობა აქ შენელებულია, კარნავალური მჭქეფარება შეზავებულია რეალობის მომწესხავი არანეირებით. სანახაობა გვაფხიზლებს და გვაფრთხილებს.

ამრიგად, თუ შესაძლებელ ვერსიად მივიღებთ ზემოთ აღნიშნულ მოსარებებს, შესაძლოა ასეთი დასკვნაც მოვახდინოთ: ქართული თეატრი აღნიშნულ პერიოდში (და ახლაც, რადგანაც ეს სპექტაკლები რეპერტუარშია) მსოფლიო საზოგადოებასთან საპაექროდ შემზადებულია. მისი მოწოდება — ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება, გლობალური სათქმელია და მიმართულია მოაზროვნე ადამიანთა გაერთიანებისაკენ. თითოეული მოდელისათვის დამახასიათებელი დევიზი ერთ მთლიანობაში წარმოგვიდგენს, რომ ქართული თეატრი ტოტალური გარდაქმნებიდან მოუწოდებს ადამიანებს, კონკრეტულად თითოეულს და ყველას ერთად: ეს ეხება განურჩევლად ყველა ფენას, საზოგადოების ცხოვრების ფორმას, აზროვნების სისტემას და აგრეთვე ადამიანის ფსიქიკასაც.

აღნიშნულ პერიოდში ქართულმა თეატრმა შეასრულა პირველმთქმელის მისია. რა თქმა უნდა, ამავე პერიოდშიც დაიდგა არაერთი ნაყოლებად ღირებული სპექტაკლი. მარცხიც განიცადეს მითითებულმა სათეატრო

კოლექტივებმა. მაგრამ მათ ვერ იმოქმედეს საერთო კულტურაზე. თუმცა მათი არაგაბაც და მიზეზებიც გაცნობიერებუფიერებულ გვექონდეს ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, რადგან შემდგომ სეზონებში ამ ხარვეზმა უკვე საერთო ხარისხზე იმოქმედა.

უკვე მეორე სეზონია, რაც ქართული თეატრი უფერულად და უღიმღამოდ ცხოვრობს. გასულ სეზონში მხოლოდ „კუკარაჩამ“ გაღრმავა და გამოკეთა მოზარდთა თეატრის მხატვრული კრედი.

რეალურმა სურათმა მრავალი პრობლემის წინაშე დააყენა თანამედროვე სცენის ოსტატები, თეატრალური საზოგადოებრიობა. ახლა მხოლოდ რამდენიმეს დაეხმავება.

აღნიშნული პოზიცია ქართულმა თეატრმა გამოხატა მაშინ, როდესაც ოფიციალური ფსევდოსიმბოლისის ქადაგებისაკენ წხრებოდა. ქართული თეატრი ალეგორიულ-გროტესკული ფერადონებით შინაგანად დამუხტული ქვეტექსტებით ზემოქმედებდა მაყურებელზე. ახლა, როცა ხელოვანისა და ოფიციალური აზრის შესაძლებელი სინქრონული ფაზა წარმოიქმნა, გამოიჩინა, რომ ქართული თეატრის სარეპერტუარო ნუსხა ცარიელია! საკავშირო ექსპერიმენტის წყალობით მიღებული დამოუკიდებლობა ვერ გამოიყენეს! ხომ შეიძლებოდა ახლა მაინც დინტერესებულიყო თეატრი იმ პიესებით, რომელთა არსებობა რეპერტუარში მხოლოდ გაზრდიდა და მრავალფეროვანს განდიდა სასცენო შემოქმედებას. მეორე სეზონია, რაც ეს შესაძლებლობა ხელიდან დაგვიხლტა!

ერთი რომელიმე მიმართულების გაფეტქვებამ სცენის ხელოვანთა დეზორიენტაცია გამოიწვია. სამართლიანად აღნიშნავს პიტერ ბრუკი: „ნებისმიერი თეატრალური ფორმა ხელახალ გააზრებას საჭიროებს და მისი ახლებური წაკითხვა, აუცილებლად თავისი დროის გავლენით იქნება დადღესმული. ამ თვალსაზრისით თეატრში ყველაფერი შეფარდებითია და მაინც ჭეშმარიტ თეატრი მოდელის სხლი არ არის, თეატრში არსებობს უცვლელი პრინციპები, არსებობს ელემენტები, თითქმის ყველა დრამატულ წარმოდგენაში რომ გვხვდება“.

მოგვეძალა სნობიზმი და მარადიული ჭეშმარიტებანი ხელიდან გვეცლება. ის, რაც ორგანულია ერთი შემოქმედებითი კოლექტივისათვის (თუნდაც იმიტომ, რომ იგი მზადაა გაიზაროს დღევანდელი ჭეშმარიტებანი

და დროის კორექტივი), მეორისათვის მხოლოდ მექანიკური საბურცელი აღმოჩნდა. მიმბაძველთა ქმნილებებში „უცვლელი პრინციპებიც“ ვადაფასებელი იქნა, მაგრამ სამაგიეროს აღმოცენება ვერ მოხერხდა.

პერიოდულად უნდა განახლდეს პერსონაჟის შინაგანი ცხოვრებისა და საქციელის გამოსახვის ფორმები. ადამიანის სულიერი სამყაროს, ფსიქიკის კვლევა, საქციელთა სისტემაში მისი ნამდვილი არსის გამოვლენა — ესეც „უცვლელი პრინციპებია“. არც ერთ სათეატრო ესთეტიკას უარი არ უთქვამს ამ პრინციპებზე, მხოლოდ ასახვის საშუალებები იცვლებოდა დროის კორექტივის გამო. უკანასკნელ ხანში გადაფასდა ვარდასახვის ხელოვნება და უმეტესწილად სისხლხორცეული პერსონაჟების სანაცვლოდ სქემები და აბიჯებენ სცენაზე. გამოსახვის არქაული პრინციპები ვერ მოვარყიეთ, არსზე კი იოლად აღმართეთ ხელი.

ქართული რეჟისორული თეატრის წამყვან ძალას წარმოადგენენ ისინი, ვინც 50-იანი წლების და 60-იანი წლების დასაწყისსა თუ ბოლოს გამოვიდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე. მათ უდიდესი როლი შეასრულეს ქართული თეატრის განახლების, საშემოულელოდ თუ სადადგმო კულტურის პორიზონტის ვაფართოებისა თუ სათეატრო აზროვნების მასშტაბური განვრცობის პროცესში. ახლანდელი თაობის წარმომადგენელთა შორის ჯერ კიდევ არ ჩანან ლიდერები. (ზოგიერთ და მცირე შემთხვევაში მხოლოდ წინამძღოლის თვისებათა კონტური გამოისახა მხოლოდ). გამძვვეთილი, განხეავებული ესთეტიკის, მაძებელი და რისკიანი აზროვნების პიროვნება — ლიდერი საგრძნობლად დააკლდა ახალგაზრდა რეჟისურას. ისინი ან „შესასუერი აკადემიზმი“ იწყებენ მოღვაწეობას თეატრებში ან მიუღებელ ინერტულობას ამჟღავნებენ. გაღის სეზონი, ერთი ან ორი — მათი ნამუშევარი კი არ ჩანს რეპერტუარში. სპექტაკლის დადგმის უფლება უნდა მოიპოვონ! შემოქმედებითი ავტორიტეტი უნდა დაიმკდრო! დრო მოუხსნითებლად გარბის, უმოქმედობა კი პროფესიული ჩვევების დაქვეითებას იწვევს. ნიჭი დიდებული რამაა, მაგრამ მონაცემების წვრთნა არანაკლებ მნიშვნელოვანია. როცა გაბედული, რისკიანი ძიებანი სერიული საშუალო დონით თუ დაბალი მხატვრული ხარისხით იცვლება და ერთფეროვნება მეფობს სცენაზე — განვა-

შის დრო დგება. ასეთი კიდევ ორი სეზონი სრულიად საყმარისია, რომ ქართული თეატრის საერთაშორისო მიღწევები მიზანდასრულდეს. თეატრი ხომ სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტი, ეროვნული კულტურის უმნიშვნელოვანესი ტრიბუნაა, მას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ავანგარდის როლი ენიჭება. თეატრის ხელმძღვანელი საზოგადო მოღვაწეცაა. ამდენად, მას გარდა საკუთარი ოსტატობის წარმოჩენისა, შემოქმედებითი კოლექტივის ოსტატობაზე ზრუნვაც ევალება, ხვალინდელი დღის ხელოვნებაზეც აკისრია პასუხისმგებლობა. სწორედ აქ უნდა გამოვლინდეს ხელმძღვანელის მოქალაქეობრივი მისიაც ერის სულიერი კულტურის განვითარების წინაშე. როცა ახალგაზრდა რეჟისორები, დასის უმეტესი ნაწილი რამდენიმე სეზონში საერთოდ არ ქმნის სასცენო პროდუქციას — ეს ნიშნავს, რომ ხელმძღვანელი ნაცლებად იღვწის ქართული თეატრის მომავალზე. ასეთ დროს სასახიობო და სარეჟისორო სკოლა ვერ განვითარდება, სასიცოცხლო არტერია დაშრება, დისკვალიფიკაცია და პროფესიული უსუსურობა იმპლავრებს. ამის თაობაზე უპირველესად თეატრის ამჟამინდელი ხელმძღვანელობა, სამხატვრო საბჭო უნდა დაფიქრდეს. აღნიშნულმა საკავშირო ექსპერიმენტმა მათ დიდი უფლებება მინიჭა, შესაბამისად გაიზარდა პერსონალური პასუხისმგებლობაც. ქართული თეატრის მომავალზე ფიქრი — პრაქტიკულ გარჯას გულისხმობს. პრაქტიკული ქმედება კი სასცენო ასპარეზზე დასის პოტენციური შესაძლებლობის მაქსიმალურ რეალიზაციასაც ითვალისწინებს.

ხომ ვაქტია, რომ უკანასკნელ წლებში ახალი სახელებიც დააკლდა ქართულ სცენას (გამონაკლისია ქართული კინოსახიობოთა თეატრი, რომელმაც შენობის რემონტის გამო მთელი ვასული სეზონი ერთი ახალი სპექტაკლის მომზადებას მოაწოდო). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ინერციამ და უმოქმედობამ იმძლავრა თეატრებში. ეს დაეტყო კიდევ დღეშალაქის თეატრების უკანასკნელ ორ სეზონსაც.

გულუბრყველობა იქნებოდა იმისი იმედით ყოფნა, რომ ყოველ სეზონშია შესაძლებელი დიდი სათეატრო მოვლენების გამობრწყინება. წარმატებას — შეფერხება მოსდევს. ეს კანონზომიერი პროცესია. ახლა იმაზე მიუთითებ, რომ მარცხისაგან არაფერ არ არის

დაზღვეული, მაგრამ ერთი ძიების გზაზე — მარცხი, მეორე ინერტული ცხოვრების გამო უფერული, საშუალო ან დაბალი მხატვრული ღირებულების სანახაობათა წარმოქმნა. ეს უსახურობა იწვევს განგაშს, ნიჭიერი შემოქმედის მარცხი კი არა. გულისწყრომას დღევანდელი ერთფეროვნება ბადებს. გუშინდელი მრავალსახეობა კი სიმდიდრის ნიშანი იყო. წარსულ სეზონებშიც შეიმჩნეოდა დიდი კონტრასტი ქართულ თეატრში, მაგრამ ამჟამად არაპროფესიულ სანახაობათა წარმოქმნა ზოგიერთ საქალაქო თეატრების სცენაზე იმდენად მომრავლდა, რომ დღემდე უკვე შეუძლებელია. დედაქალაქის თეატრების, რეჟისორ-ლიდერთა ღვაწლი სამომავლისოდ იმითაც შეფასდება, რამდენად ამაღლეს მათ საერთოდ ქართული თეატრის ხელოვნება.

დღევანდელი საშემსრულებლო კულტურა უდავოდ ითხოვს მსახიობის წვრთნის საერთო სისტემის გადასინჯვასაც. აღნიშნული რეჟისორები პედაგოგებიც არიან და ამითაც არის გაზრდილი მათი როლი ქართული თეატრის ისტორიაში. სკოლა უნდა შეიქმნას, სკოლა უნდა განვითარდეს, რომ ქართული სცენა სამომავლისოდ უმწიფარი რეჟისორობითა და მსახიობებით კი არ შეივსოს, არამედ მო-

აზროვნე ინდივიდუალობებით გამდიდრდეს. ესეც რეჟისორ-ლიდერთა საზოგადოებრივ ვაწევობის ერთი ასპექტთაგანია.

თანამედროვე ქართულ თეატრში საგონებლად გამოიკვეთა რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებითი ურთიერთობის პრობლემა, რაც საგანგებო მსჯელობის ფაქტად უნდა ვაქციოთ. აქ ვგულისხმობ მხოლოდ შემოქმედებითი ურთიერთობის საკითხს და არა კონფლიქტებსა თუ ლოკალურ წინაღმდეგობას. თანამედროვე თეატრი რეჟისორ-ხელმძღვანელის გარეშე — შეუძლებელია, წარმოუდგენელია. ვფიქრობ, ეს უნდა იყოს ათვის წერტილი, აღნიშნული საკითხის კვლევის დროს.

სხვა მნიშვნელოვანი პრობლემებიც დროულ გადაწყვეტას საჭიროებს. დახანება აღარ შეიძლება! ამჯერად შეძლებისდაგვარად მოვხაზე ქართული თეატრის უკვე გუშინდელი მიღწევები და შევეცადე ორი უკანასკნელი სეზონის ანალიზის შედეგად გარკვეულ მოსაზრებათა ჩამოყალიბება. რა თქმა უნდა, საერთო და ზუსტ სურათს ვერ წარმოქმნის მხოლოდ ჩამდენიმე ნიშან-თვისების წარმოჩენა. ამჯერად ამ რეალიების რამდენიმე ასპექტის გაცნობიერება მოვიწყადინე მხოლოდ.

მსახიობის ხვერი საქართველოში

მერაბ გეგია

მ.წ. ისტორიაში ხელოვნების ფასეულობებს განკუთვნილი აქვს უდიდესი და იქნებ ყველაზე საპატიო ადგილი. ეს ისეთი კონსტანტაა, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა და გადაფასებას არ ექვემდებარება. ერი პატივს მიაგებს არა მარტო რეალურად არსებულ მემკვიდრეობას, არამედ ისეთ

ნიმუშებსაც, რაც მხოლოდ „ისტორიულმა“ მესხიერებამ შემოუნახა. უშანგი ჩხეიძის ჰამლეტი, აკაკი ხორავას ოტელო, ვერიკო ანჯაფარიძის ივლითი — ისეთივე სრულფასოვანი რეალიებია, ვითარცა მატერიალური კულტურის ძეგლები.

ს. გ. სარ კ. მარქსის
საბ. საბ. ჭეიხუბ.
გეგელიძე

ხელოვნების ფასეულობებს განკერძოებული კულტუროლოგიური მნიშვნელობა აქვთ და ერის სასიცოცხლო პროცესში ერთმანეთს ვერ ენაცვლებიან. ხელოვნების ყოველი დარგის მოქმედების არეალი განსაზღვრულია ერთხელ და სამუდამოდ და მისი შეცვლა არ ძალუძთ თვით საზოგადოებრივი კატაკლიზმებსაც კი. ასე მაგალითად, სამსახიობო ხელოვნება იმით არის ღირსშესანიშნავი, რომ აყალიბებს ერის ხასიათს, ავლენს ინდივიდთა შინაგან ბუნებას და ფსიქო-ფიზიკურ სტრუქტურას. უშანგი ჩხეიძემ პოეტური განცდის მოდელი შექმნა, აკაკი ხორავამ სულიერი მონუმენტურობის ეტალონი, გიორგი შავგულიძის პლასტიკამ კი ისე აირეკლა ერის ხასიათი, როგორც წვეთმა მზის სხივი. ისინი კერპები იყვნენ და ერის სულიერი თუ ფიზიკური არსებობის სიმბოლოები.

მოხდა ისე, რომ 60-იანი წლების ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებმა ჯერ დააქვეითეს, ბოლოს კი ძირფესვიანად შეცვალეს მსახიობის, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენის მნიშვნელობა. ძველი კერპები ისტორიის კუთვნილებად იქცნენ, ახლებმა კი სხვადასხვა მიზეზის გამო ისინი ვერ შეცვალეს. შედეგი სავალალო გამოდგა. სამსახიობო ხელოვნება იდეალის გარეშე დარჩა. და რაოდენ გარკვეულიც არ უნდა იყოს ერის დამოკიდებულება ხელოვნების ფასეულობისადმი, ირაციონალური მომენტი მაინც ვადამწყვეტია. მას უფრო მეტად უნდა სწამდეს, ვიდრე გონებით საზღვრავდეს. და იმიტომ, რომ იწამოს, საჭიროა, რომ კერპებმა ერთხელ და სამუდამოდ დაიშკიდნენ ადვილი მის ფსიქიკაში. ეს კი ვერ განხორციელდება ერთი პიროვნების ძალისხმევით შედეგად, ამაზე მთლიანად თეატრალური კულტურა უნდა ზრუნავდეს.

დიან, ფასეულობები ერთმანეთს ვერ ენაცვლებიან და „სამსახურიც“ სხვადასხვა აქვთ. ასე განსაჯეთ, სხვადასხვაა მათი გავლენის გეოგრაფიაც. ზოგს მსოფლიო აღიარება, ზოგი თავისი ქვეყნის ფარგლებში რჩება, თუმც ამით სრულიადაც არ კნინდება მისი მნიშვნელობა.

ცნობილია, განსხვავებული ერის შვილებს არ შესწევთ უნარი თანაბრად და სრულყოფილად აღიქვან ერთმანეთის ხელოვნების ყველა ნიმუში. თარგმანში პროზაც ბევრ

პკარავს, მაგრამ ხომ აშკარაა, რომ პოეზიც განუზომლად მეტს. ფერწერისა და მუსიკის პოპულარიზაცია შეუდარებლად უმეტესად ვილია, მაგრამ განა ამის გამო, პოეზია ერთ-ერთის ნაკლებად ღირებულია? ჩიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ ქმნილებებს არსად ისე არ ეწაფებიან, როგორც საქართველოში. ჩვენ ვიცით, რომ მისი რომანტიკული ლირიკა მსოფლიოს საუკეთესო ნიმუშებს უტოლდება. და ამის თქმის უფლება იმასაც აქვს, ვისაც ბაირონი ორიგინალში არ წაუკითხავს. აქვს, რადგან ხელოვნების დაბალი საფეხურებია განუსაზღვრელი, მწვერვალზე კი თანაბარი. ასეთი ქმნილებები პასუხობენ ერის სასიცოცხლო ინტერესებს, და არა ის, თუ ინგლის ელებმა როგორ აღიარეს ჩვენი კულტურის ესა თუ ის დარგი, რა გამოხმაურება ჰქონდა ქართულ წარმოდგენებს ავსტრალიაში. რა თქმა უნდა, ვერაფერ უარყოფს იმას, რომ მცირერიცხოვანი ერისთვის კანონიერია იამაყოს ნებისმიერი სენსაციური წარმატებით. ეს საჭიროა თუნდაც იმისთვის, რომ მსოფლიოს სხვა ერებმა გაგვიცნონ და გვაღიარონ, გავიცნონ კონფლიქტებისა და პოლიტიკური ინსინუაციების გარეშე. მაგრამ ამის გვერდით ერის სასიცოცხლო ინტერესები არ უნდა დაგვავიწყდეს. სამსახიობო ხელოვნებაც, ისევე როგორც პოეზია, არსებულ ვითარებაში შესაძლოა „საექსპორტოდ“ ნაკლებად გამოდგეს, მაგრამ ამით იგი ჩვენთვის ნაკლებად ფასეული როდია.

მსახიობის, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენის დევალაცია ჩვენში ერთბაშად არ მომხდარა. ასე მაგალითად, ძნელიც კია თვალი მივაღვენთ, როდის გამოგვეცალა ხელადან, ვთქვათ, ისეთი კომპონენტი, როგორცაა მსახიობის გარეგნობა. მსახიობის შინაგანი სამყარო იქნებ მთავარიც არის, მაგრამ ნუთუ ვინმე ფიქრობს, რომ არტისტული კერპების წარმოსაქმნელად გარეგნობას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს? ნუთუ მწელია იმის მიხედვით, რომ მსახიობის გარეგნობა, ფიზიკური აღნაგობა, ისევე როგორც სულიერი მონაცემები, სამსახიობო ფასეულობის ორი განუყოფელი მხარეა? ნუთუ ვინმე უარყოფს იმ ფაქტს, რომ მსახიობის ფიზიკური აღნაგობა, ბოლოს და ბოლოს, ერის „სავიზიტო ბარათიკაა?“ დაფიქრებულან კი ამაზე დრამის და კინოს ჩვენ

რეჟისორები? განა ყველა მათგანმა გაამყარა ლტოლვა ამ ფენომენის შენარჩუნებისაკენ? პასუხი ამ შეკითხვებზე უშუალოდ უკავშირდება ჩემს მიერ აღძრულ პრობლემას, და ახლა, როცა ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფიულ სამსახიობო კერებში თითქმის აღარ გვყავს, დროა განგაშის მაუწყებელი ზარი შემოვკრათ სამველად ვუხმოთ ყველას, ვისაც გული შესტკივა და ვისაც ქართული თეატრის ბედი აბარია, ვუხმოთ, რადგან ხელიდან გვეცლება ქართული კულტურის უდიდესი მონაპოვარი და მომდევნო თაობებს „სამსახიობო ვაკუუმი“ ემუქრება.

არ არის გამორიცხული, ვინმე შემოგვედავოს კიდევ, ესაოდა ჩვენში ცოტა როდენად პოპულარული მსახიობი. კი, პოპულარული მსახიობები გვყავს, მაგრამ არ გვყავს სცენის ლეგენდარული გმირები. ლეგენდა იყო, როცა ამბობდნენ, — უშანგი ჩხიტიძე სცენაზე ისე განიცდის პაპლეტის ბედს, რომ გონმოსასველად რამდენიმე დღე სჭირდებაო. ლეგენდა იყო, როცა ამბობდნენ — აკაკი ვასაძეს შეუძლია ცრემლები მხოლოდ ერთი თვალისგან გადმოუშვასო. ლეგენდა იყო, როცა ხმა ვავრცელდა, რომ თითქმის ნატო ვანჩაძემ სილამაზის მსოფლიო კონკურსში მეორე ადგილი დაიკავა, ნაწყენმა იტირა და როცა ყიურის წვერებმა მომტირალი ნატო დაიანახეს, ნეტავ ადრე გეტრიათ. ცრემლები ისე გშენით, უშეკვლად პირველ ადგილს მოგანიჭებდით — უთხრეს. ჰო, ახლა იქნებ გვეცინება კიდევ ასეთ გულუბრყვილობაზე, მაგრამ რაოდენ მშვენიერია, როცა მსახიობს ლეგენდის შარავანდედი მოსავს.

რაზე ოცნებობდნენ ისინი, ვისაც სურდა მსახიობი გამხდარიყო? ოცნებობდნენ ეთამაშათ პაპლეტი, ოფელია, მეფე ლირი, ოტელო, შექსპირის სხვა ტრაგედიის გმირები. ოცნებობდნენ ეთამაშათ მოლიერის ტარტიუფი. დონ კუანი. ანუ ეთამაშათ ყოველივე საუკეთესო, რაც კაცობრიობის არტიკულ გენიას შეუქმნია. ყოველივე ეს საკვირველ რომანტიკულ ბურჟუაზიაში ახვევდა მსახიობის არაორდინალურ პროფესიას.

სამწუხაროდ, ასეთი ილუზიების ხანა მოკვდა. და ქართულმა თეატრმა არათუ არ გაუშწია წინააღმდეგობა ამ პროცესს, პირიქით. ხელი შეუწყო. 60-იან წლებში, რუსთაველის თეატრში თანადროულობის მოთხოვნად ჩაი-

თვალა უკოსტიუმოდ და უგრიმოდ თამაშის შემოქმედებითი პოტენციის გაფუჭების ხანაში ეროსი მანჯგალაძემ დათვინა ^{სამსახიობო} გვეკეცორმა მგელი ითამაშა („ქინტრაქა“). შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ პირის ანტიკურ მემორიალური თეატრის პაროდირებას მიმართეს. ვაისმა მოწოდება მოეპოვოთ ბარიერი სცენასა და მყურებელთა დარბაზს შორის.

ამ ეგრეთწოდებულ ექსპერიმენტების ძალა იმაში მდგომარეობდა, რომ ფასეულობათა დეველაციასთან ერთად, ნიჭიერების წყალობით, იგი ახალ, მანამდე არარსებულ ფასეულობათა შექმნას უწყობდა ხელს. ზემოხსენებულ „ქინტრაქაში“ სერგო ზაქარიაძემ დაუვეწყარი ბაყბაყ დევი ითამაშა, ხოლო რამაზ ჩხიკვაძემ ვასაოცარი ქოსიკო, რამაც სათავე დაუდო ამ მსახიობის არტიკულ აღზრვებას ქართულ თეატრში. მაგრამ ეს ახალი ფასეულობანი ძველის ნანგრევებზე იქმნებოდა და ამ პროცესში ძველი და საშუალო თაობის მსახიობები უკვე მოპოვებულ მხატვრულ სიდიდეებს „ახურდავებდნენ“. ამიტომ ეს უფრო თავის თავში ჩაკეტილი შემოქმედებითი წრებრუნვა იყო და ბოლის და ბოლოს, მხოლოდ ერთ მიზანს ემსახურებოდა — რეჟისორი სპექტაკლის დემიურგად ექცია.

თეატრისთვის რომანტიკული საბურველის ჩამოშორების ცდა რუსთაველის თეატრში იმდენად თვალხილული და ხშირად, გამომწვევიც კი იყო, რომ განგაშის პირველი ზარი სწორედ მაშინ შემოიკრა. მაგრამ, კრიტიკოსთა მოწოდებას ყური არავინ ათხოვა. რუსთაველის თეატრის მსახიობთა ყველაზე ნიჭიერმა ბირთვმა, ანუ სწორედ იმათ, ვინც უკიდურესად წინააღმდეგი უნდა ყოფილიყო რომანტიკული სამოსელისაგან განძარცვისა, კრიტიკოსთა მოწოდებანი ერთ ყურში შეუშვა და მეორედან განუტევა. თეატრს უყვარს აეიოტაქე. ეს მისთვის აღიარების ერთი სიმპტომთაგანია. ამიტომ მას ანგარიში არ გაუწევია გამაფრთხილებელი შეძახილებისათვის. ან კი, იმ პერიოდში ვინ წარმოიდგენდა, რომ ეს იყო დასაწყისი მსახიობის ლეგენდის დასასრულისა.

რეჟისურამ მსახიობი, როგორც რეალური ძალა თეატრში, გზიდან ჩამოიშორა და ერთპიროვნულობის „გვირგვინს“ წაეტანა. ამის მისაღწევად მხოლოდ ერთი ბარიერი იყო

გადსალახი, ფანტაზიისა და გამომგონებლობის წყალობით მას უნდა შეექმნა ისეთი სპექტაკლები, რომლებიც საზოგადოებრიობას ალაპარაკებდნენ. შექმნა რა ასეთი სპექტაკლები, რეჟისურამ მსახიობის მიერ მიტრავებული რომანტიკული მანტია თვალის დახამხამებაზე უსწრაფესად ტანზე მოიხსნა და მსახიობს, ამ „ნიკიერ მარიონეტს“ დიდების კვარცხლბეკიდან მოწყალებდა დაღმობედა. რეჟისორი თეატრის ერთადერთ ფასეულობად იქცა.

ცხადია, ყოველივე ეს ერთი პიროვნების სურვილით ან ძალისხმევით არ მომხდარა. დროც ასეთი იყო. საზოგადოებრივი ცხოვრების დემოკრატიზაციამ, პიროვნების საზოგადოებრივმა გააქტიურებამ, ახალი მოთხოვნები წაუყენა ქართულ თეატრს და ისიც მზად დახვდა განახლების ამ ტალღას. „მთავარი ის არის, სპექტაკლით რისი თქმა სურს რეჟისორს“, „თეატრი ისეთი ტრიბუნაა, საიდანაც ხალხს დღევანდელ სატიკვარზე უნდა ელაპარაკო“. ამდაგვარი მოწოდებანი მრავლად ვაისმოდა ამ პერიოდში და არავინ დაფიქრებულა იმაზე, რომ თეატრის ასეთი პუბლიცისტური დეფინიციით, ეროვნულ სახილველს მარადიულ ფასეულობებს შეურყევდა. ხოლო რაკი მოიშალა ბარიერი სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის, მსახიობი ჩვეულებრივ ინდივიდად იქცა და „მრევლს“ ჩვეულებრივ, „ადამიანურ“ ენაზე დაუწყაო საუბარი.

რომანტიზმის საბურველი ყველაფერს შეიძლება ჩამოაცილო. ასეთი მიდგომით, რომეოსა და ჯულიეტას სიყვარული ფროიდისტული ლიბიდოს შენიღბული გამოვლენაა. ენა დარკის პატრიოტიზმი — ჯოჯობის ინსტიქტის ამოქმედება, პამლეტის და პორაციოს მიგობრობა — ეგოისტთა კავშირი ურთერთგამომრჩენის მიზნით. მაგრამ ვანა ეს არ მოასწავებს ადამიანის დაქანებას პრაგმატიზმის უფესკრულისაკენ? ასეთი პროვოკაციით ხომ ისიც მოსალოდნელია, რომ ადამიანის ქმედება სრულ ავტომატიზმამდე დაეყვანათ.

დღევანდელი ქართული სამსახიობო სკოლა არ პასუხობს ელემენტარულ თაობრივ მოთხოვნებსაც კი. თუმც სერგო ზაქარიაძე, ისევე როგორც გიორგი შავგულიძე ან აკაკი კვანტალიანი, მარჯანიშვილის სამსახიობო სკოლის მეორე თაობის წარმომადგენ

ლები იყვნენ, არავის აზრადაც არ მოსვლიდათ, როგორც მომდევნო თაობის ცოცხალი გამოყოფა. ჩვენს სამსახიობო სკოლაში იმდენად გამოკვეთილი სახე ჰქონდა, რომ არსაპირობებდა თაობრივ დიფერენციაციას. ქართულ თეატრში მარჯანიშვილის სკოლისაგან განსხვავებული თაობა 50-იან წლებში გივიდა და მიხეილ თუმანიშვილის დროშის ქვეშ გაერთიანდა. ცხადია, ეს პროგრესული მოვლენა იყო და მან ხელი შეუწყო ახალი თეატრალური იდეების დამკვიდრებას. დღეს წარმოუდგენელიცაა ჩვენი თეატრი ეროსი მანჯვალაძის, რამაზ ჩხიკვაძის, გიორგი გეგუკორის, გურამ საღარაძის, კოტე მახარაძის, მედეა ჩახავას, სალომე ყანჩელის გარეშე. და იცით, რამ განაპირობა ასეთი ძლიერი ახალი თაობის წარმოქმნა? იმან, რომ ისინი უძლიერეს სამსახიობო თაობას დაუპირისპირდნენ.

მაგრამ ახლა ისიც ვიკითხოთ, ამ ახალ თაობას შეექმნა ის პირობები, რაც წინამორბედებს ჰქონდათ? ითამაშეს მათ ის როლები, რაც უკვდავყოფდა მათ სახელს თეატრის ისტორიაში? და საერთოდ, ჩამოყალიბდნენ ისინი ისეთივე სკოლად, როგორც მათი წინამორბედნი იყვნენ? ან კი როგორ ჩამოყალიბდებოდნენ, თუკი თეატრის მიერ უყრადღებდა რეჟისორის თავგამოხატვისაკენ წარმართა, თუკი სპექტაკლი გახდა მთავარი, და არა როლი; თუკი მხოლოდ „სათქმელს“ გახდა მნიშვნელოვანი და არა ის, თუ სცენიდან ეინ იტყოდა ამ „სათქმელს“.

მსახიობის უძველეს პროფესიას, მის დაფნის ვიკრვენს, საბოლოო ლახვარი „ტოტალურმა“ რეჟისურამ ჩასცა. ნებსით თუ უნებლედ, ეს პერიოდი დაემთხვა „ეპიკური“ ანუ ბრეტის თეატრალური პრინციპების დანერგვას ქართულ თეატრში. აქედან მოყოლებული, აღარავის უფიქრია მსახიობისათვის როლი მიეცა თეატრში. როლის მცენება მთლიანად გვდაგვარდა და იგი სპექტაკლის იდეურ ფუნქციამდე იქნა დაყვანილი.

პირად საუბარში თუ ტრიბუნადა, ვინ უწყის, რამდენჯერ გვიწოდებია რობერტ სტურუას რეჟისურისათვის კალოსალური. მისი ტრიუმფალური სვლა „ყვარყვარედან“ „რიჩარდ მესაქემდე“, გასაოცარი გასახვოსნებით იყო აღსავსე. სულ მალე, ჩვენი აღტაცება უცხოეთშიც გაიზიარა, ასეთ ვი-

თარებაში, კრიტიკოსს ალბათ ისღა დარჩენია, თავისი ზოგადი დასკვნები გვერდზე გადოსოს და ტრიუმფატორი — ხელშეუხებ, „კანონგარეშე“ ფასეულობად გამოაცხადოს. მაგრამ გვინდა თუ არ გვინდა, გვეწყობს თუ არ გვეწყობს ხელს სიტუაცია, ჩვენ მოვალე ვართ მომავალზე ვიზრუნოთ. რა დასამალია, რობერტ სტურუას უდიდეს სადადგომო პოტენციალს მხარს არ უმშვენებს ასეთივე დონის მოძღვრის და სელექციონერის რეპუტაცია. „კანონგარეშედ“ გამოცხადებულ რეჟისორს ყველაფერი ეპატიება, მაგრამ რა ვუყოთ იმათ, ვისაც მისი მიზანძის დაუოკებელი წყურვილი ახრჩობს? რა ვუყოთ იმას, რომ ქართული რეჟისურის ახალი თაობა საორიენტაციოდ სწორედ მას უსწორდება. ხომ არ მოასწავებს ეს ვითარება ახალი თაობის რეჟისურის ეპიგონიზაციას და მასთან ერთად ქართული თეატრის ტოტალურ დაქანებას „ტოტალური“ რეჟისურისაკენ? თეატრებს, ისევე როგორც ადამიანებს, თავისი ბედი აქვთ და მათ, რაოდენ საყვირველიც არ უნდა იყოს ეს ფაქტი, თავისი „ხასიათიც“ უყალიბდებათ. რუსთაველის თეატრი რეჟისორის თეატრად ახმეტელის ხელში იქცა და ახმეტელმა არა მარტო წარუშლელი კვალი დაამჩნია რუსთაველის თეატრის მომავალ ცხოვრებას, არამედ ის საძირკველიც ჩაყარა, რაც ურთიერთობის ყველა ასპექტს მოიცავს. თვით ახმეტელის წასვლის შემდეგ, თეატრში ორი ვარსკვლავი დარჩა — აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე. ამ ორი მსახიობის ფიგურაც ერთგვარ ფეტიშად იქცა მრავალი წლის „მანძილზე“ და საკვირველი კანონზომიერების გამო, თუმცა თავის გვერდით არც ერთი გამგრძელბეგლი არ წარმოუშვია, აქტიურად შეუწყობ ხელი ახალი თაობის მსახიობთა წარმოქმნას, მიუხედავად იმისა, რომ ახალი თაობა, რამდენადმე, მათთან „დაპირისპირებაში“ ყალიბდებოდა, არა, არც მსახიობები და არც რეჟისორები არ იბადებოიან. მათ რაღაც ნიადაგი ქმნიოთ, რაღაც ამინდი ახარებოთ. აბა, სხვაგვარად როგორ უნდა აიხსნას აქტიორული ძალების საოცარი მოზღვაება მარჯანიშვილის მოღვაწეობის წლებში და თანაც ისეთი მოზღვაება, რომ თითქმის ორმოცდაათი წლის განმავლობაში აქტიორული ძალების „დეფიციტი“ ერთხელაც კი არ გვიგვრძენია. რუსთაველის თეატრი-

სთვის მარჯანიშვილმა თავისი გააკეთა, ახმეტელმა თავისი, თეატრი კი, შემდგომ, როგორც დიდი მსახიობის ანაბარა დარჩა, ვერცხვებში მთელი ის პერიოდი ახმეტელის ფესვებში მოყოლებული ვიდრე ორმოცდაათიან წლებამდე, არც ერთი მნიშვნელოვანი დადგმით არ გამდიდრებულა, თეატრმა შემოქმედებითი დონე შეინარჩუნა. მსახიობი თეატრის ერთადერთ ფასეულობად გამოცხადდა.

50-იანმა წლებმა ახალი სული შთაბერა რუსთაველის თეატრს. როგორც ქნერგები ხარობენ ნოყიერ ნიადაგზე, ისე გაჩნდნენ აქა-იქ სამსახიობო ტალანტები, ფესვიც გაიდგეს და „ტანიც აიყარეს“. ამ პერიოდის რუსთაველის თეატრისათვის უმთავრესი და ყველაზე მეტად ყურადსაღები „შვიდკაცას“ წარმოქმნა იყო. „შვიდკაცას“ თავისი მეთაურიც ჰყავდა, უალრესად ნიჭიერი, თანამედროვედ მოაზროვნე, მაგრამ ბელადის ტალანტს მოკლებული რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი. ბელადის ტალანტს მოკლებული იყო-მეთქი, ვთქვი, და ეჭპარობ აქვე დავიზიო, სწორედ რომ ბელადის ტალანტს, თორემ ლიდერის ყველა თვისებით იყო აღჭურვილი, და თანაც ისეთი ლიდერისა, რომლისაც არა მარტო სჯეროდა, არამედ თაყვანს სცემდნენ და უყუყუანოდ ემორჩილებოდნენ. მაგრამ მას არ ჰქონდა ის ძალა და ომანი, ის უკანმოუხედავობა და აზარტი, რაც გამოუტყნობი სამყაროსკენ უბიძგებს თანაუბრძოლთ. ესეც ამ თეატრის „ხასიათის“ ერთი მხარე გამოდგა. ახმეტელის იარა ჯერ კიდევ აჩნდა თეატრს, ამ პიროვნების გასაოცარი აღზევებაც ახსოვდათ და ტრავგიკული დასასრულიც, ასე იყო თუ ისე, მიხეილ თუმანიშვილი, თვით ისეთი უნიჭიერესი რეჟისორის გვერდითაც კი, როგორიც იყო დოდო ალექსიძე, ერთპიროვნულ ლიდერად იქცა და შექმნა არა მარტო საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლები, არამედ სკოლაც რეჟისურაში, რაც უნიკალური შემთხვევაა ქართული პროფესიული თეატრის საუკუნოვან ისტორიაში.

შეუძლებელია ამ პერიოდის რუსთაველის თეატრზე ილაპარაკო და არ გაიხსენო ისეთი მნიშვნელოვანი პიროვნება, როგორიც იყო დიმიტრი ალექსიძე. მას ხელეწიფებოდა ყოველგვარი სპექტაკლის შექმნა, ტრადიციიდან მოყოლებული, ბუფონადით დამთავრებული, და ყოველივე ეს მუდამ რჩებოდა კა-

ნონიკური თეატრის ფარგლებში. იგი ტრადიციული საკუთხედის — დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი — ქადაგი იყო, მრავალი სიკეთე მოჰქონდა და კიდევ შეეძლო მოეტანა. მაგრამ ერთი თვისება აკლდა ამ მრავალი ტალანტით შემკულ პიროვნებას, იგი არც ბელადი იყო და არც ლიდერი. არაჩვეულებრივი იუმორის გრანობით დაჯილდოებული, გამპრიახი და ენაწყლიანი, ინერციით მიიწევდა წინ და არასოდეს გეგმავდა მომავალს. ჩანაფიქრის რეალიზაციას ახდენდა შემთხვევიდან შემთხვევამდე და არ უძებნია კანონზომიერებანი ამ შემთხვევითობებს შორის. ერთი სიტყვით, არ ჰქონდა მყარი სარეჟისორო ორიენტაცია, რის გამოც არ იყო თანამოაზრეებით ჯარშემორტყმული. რუსთაველის თეატრის გარდატეხის მომენტში ამას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა.

60-იან წლებში თანამოაზრეობა მსახიობისა და რეჟისორის ტანდემს გულსხმობდა. ეს იყო შორს გამიზნული გეგმა, თეატრის სტრატეგია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, და იგი თითქმის მყარად შედგენილ სამომავლო რეპერტუარს ითვალისწინებდა. თანამოაზრეობა ეს იყო კოლექტიური სწრაფვა შემოქმედებითი ამალღებისაკენ, ხოლო რეჟისორი იყო ის პიროვნება, ვინც კრავდა და აკავშირებდა ასეთ კოლექტივს.

შემდგომში ამ ცნებამ სრულიად მოულოდნელი კონტექსტი შეიძინა და იგი მსახიობის რეჟისორისადმი მორჩილების სინონიმად იქცა.

რუსთაველის თეატრში უაღრესად მწვავედ ჩატარდა თაობათა ცვლის პროცესი. მსახიობთა ახალმა თაობამ თეატრს სერიოზული „განაცხადი“ წარუდგინა. თითქოსდა ყველა ნიშნის მიხედვით, ახალი კერპების წარმოქმნა გარანტირებული იყო. მაგრამ სრულიად მოულოდნელად, თეატრის რეჟისურამ ზურგი შეაქცია მსახიობის შემოქმედებას და მთლიანად საკუთარი საქმიანობით დაინტერესდა. დაიწყო „ტოტალური“ რეჟისურის ხანა რუსთაველის თეატრში. 60-იანი წლების რეჟისურის სასიკეთო ინიციატივები, ხანმოკლე აღმოჩნდა

ვინ იცის, იქნებ „ტოტალური“ რეჟისურა ის სახადი იყო, რაც ქართულ თეატრსაც ადრე თუ გვიან უნდა მოეხადა. როგორც ვთქვით, მან განადიდა რეჟისორთა სახელე-

ბი. მაგრამ მსახიობთა მსხვერპლად წარმოცემი პროცესი ამ პერიოდიდან დაიწყო და დღემდე გრძელდება. ამ პროცესმა მოტონიზაცია ფერხა მსახიობთა ახალი თაობის წარმოქმნა ქართულ თეატრში.

რეჟისორის გავლენის ხანგრძლივობა მხოლოდ მსახიობის შემწეობით დასტურდება. მსახიობი ინახავს და მომავალ თაობებს გადასცემს რეჟისორის ესთეტიკურ ნაკვალევს. რეჟისორი, რომელიც არ აწარმოებს ტალანტების სელექციას, რაოდენ დიდი „დამდგმელიც“ არ უნდა იყოს. მისი დიდება ინტეგრირებულია აწმყოს ცნებაში. მთლიანად თეატრალური კულტურა კი უქველად წაგებული რჩება.

ამავე სამოციან წლებში მოხდა კიდევ ერთი ძალზე არასასიამოვნო ფაქტი. სამსახიობო კერპების მსხვერვისათან ერთად, ძირი გამოეხარა დრამატურგის შემოქმედებით სტატუსს ქართულ თეატრში. ძნელია იმის თქმა, ჰქონდა თუ არა ერთმანეთთან კავშირი დრამატურგისა და მსახიობის ცნების დევალაციის პროცესს. ერთი რამ კი ცხადია, „ტოტალურმა“ რეჟისურამ ორივე იმსხვერპლა. და თუ მსახიობის ცნების დევალაციას დიდი ავიოტაჟი მოჰყვა, დრამატურგია ისე გასწირეს, თითქოსდა იგი თეატრისთვის უცხო სხელი იყოფილიყო.

რაკი შექსპირი და მოლიერი არად დაფასდა, რაღა ხედრი ელოდა „ადგილობრივ“ დრამატურგებს? თუკი რეჟისორსა და მსახიობს შორის ხიდი გაიშარა, რეჟისორისა და დრამატურგის დამაკავშირებელი ხიდი მთლიანად ჩატყდა და ისინი ლამის მოსისხლე მტრებად გადაიქცნენ. შედეგად დაირღვა კიდევ ერთი ისტორიული კავშირი, რეჟისორმა თავიდან მოიშორა ოდესღაც თავისი შთაგონების წყარო — დრამატურგი.

ეს ფაქტი, რომ დრამატურგი ქმნის ცხოვრების თეატრალურ პროექტას, რომ იგი ლიტერატორიც არის და თეატრალაც, რომ იგი ქმნის სამსახიობო პარტიტურას, სამეტყველო ნორმებს, რომ მას, ბოლოს და ბოლოს, ინდივიდუალური ხედვა და სამყარო მიაქვს თეატრში, მივიწყებულ იქნა. რეჟისორმა დრამატურგის ფუნქციები თავად იტვირთა და დრამატულ თხზულებებს ისე შეხედა, როგორც საკუთარი სამყაროს წარმოსახვის საშუალებას. ამიტომაცაა, „ტოტალური“ რეჟისურის წარმომადგენელი თა-

ვისსავე მიერ შექმნილ თეატრალურ სტერეო-
ტიპებს თავს ვერ აღწევს და მისი სპექტაკ-
ლები ისე ჰგვანან ერთმანეთს, როგორც წყლის
წყებები.

მაგრამ ფასეულობები ერთმანეთს ვერ
ენაცვლებიან. რეჟისორმა დრამატურგი ვერ
შეცვალა. დრამატურგის როლის ასეთმა ნი-
ველოებამ კი იქამდე მიგვიყვანა, რომ თე-
ატრები ყველა დრამატურგს ერთ „გასაღებ-
ში“ დგამენ და რაც განსაკუთრებით საგან-
გაშოა, მსახიობსაც აიძულებენ სპექტაკლი-
დან სპექტაკლამდე გაიმეოროს რეჟისორის
მიერ შემოთავაზებული შაბლონი. აბა, ასეთ
ვითარებაში, რა ახალი ფასეულობების წარ-
მოშობაზე შეიძლება იყოს ლაპარაკი?

თუ „ტოტალურმა“ რეჟისურამ მსახიობი
აშკარად „დაჩაგრა“, დრამატურგი საერ-
თოდ „შთანთქმა“. თუ სარეჟისორო და სამ-
სახიობო კერპების წარმოშობა შედარებით
იოლი წარმოსადგენია, გაცილებით რთული
და იშვიათია დრამატურგიული კერპის წარ-
მოშობა და იგი მრავალი ფაქტორის თანდა-
მთხვევას საჭიროებს. 60-70-იანმა წლებმა არ
შეგვიძინა არც ერთი დრამატურგი, რომელიც
მომავალში ამ პერიოდის ქართული თეატ-
რის თუნდ ფეორიტად მაინც იქნება მოხ-
სენიებული. და როგორ არ მოგვაგონდეს
ისევე და ისევე ის საოცარი კოტე მარჯანიშ-
ვილი, როგორ არ გვიხსენიოთ ის ფაქტები,
როცა იგი დრამატურგებს ოთახში „ამწყე-
დევდა“ და აიძულებდა პიესა შეექმნათ. ცხა-
დია, ქართულ თეატრში მისი აწლიანი მოღ-
ვაწეობა საკმარისი არ აღმოჩნდა დრამატურ-
გთა თაობის წარმოსაქმნელად, მაგრამ დრ-
ამატურგისადმი თეატრის სწორ დამოკი-
დებულებას სწორედ მან ჩაუყარა საფუძ-
ველი.

სამწუხაროდ, 40-იანი წლების დასას-
რულს და 50-იანი წლების დასაწყისში წარ-
მოქმნილმა „უკონფლიქტობის“ ტენდენციამ
ჩანასახშივე მოაშთო ქართული დრამატურ-
გია. და აი, 60-იან წლებში მას პირველად ამ
ხნის მანძილზე მიეცა თვითდაპყვიდრების სა-
შუალება და ახლა „ტოტალურმა“ რეჟისუ-
რამ გადაუღობა გზა.

აღორძინების გზაზე ქართული დრამატურ-
გია ახლაც დგას, 80-იან წლებში. დრამატურგ-
თა ახალი ტალღის გამოჩენა უადრესად სა-
თუთ მოპყრობას საჭიროებს. მოიცლიან ჩვე-
ნი თეატრები მათ საპატრონოდ? რისი იმე-

დი უნდა ვიქონიოთ, როცა არათუ ახალმე-
დებმა, მსოფლიოში აღიარებულმა დრამა-
ტურგებმა გვერდით ისე ჩაუტროტონსაქაჩა
თულ თეატრს, რომ შთაგონების წყაროდ
ერთხელაც კი არ იქცნენ. ნიშანდობლივია.
რომ მსოფლიოს არც ერთ თანამედროვე
დრამატურგს არ მოუხდენია ზეგაულება ჩვე-
ნი თეატრების შემოქმედებით ცხოვრებაზე.
არადა, ყველაზე მეტად ეს რუსთაველის თე-
ატრში იყო მოსალოდნელი, რამეთუ იგი პირ-
ველი გამოეხმაურა მსოფლიოში მიმდინარე
ახალ თეატრალურ ტენდენციებს.

მოვლენები სულ სხვაგვარად წარიმართა
მარჯანიშვილის თეატრში. აქ ჯერაც მძლავ-
რობდნენ „ძველი“ თაობის წარმომადგენლე-
ბი. მათ წიაღში ახლებიც იშვენენ, მაგრამ
„ძველების“ უდიდეს ზეგავლენას განიც-
დიდნენ. თუ რუსთაველის თეატრმა მთლია-
ნად დაუთმო ასპარეზი ახალ თეატრალურ
იდეებს, მარჯანიშვილის თეატრი საოცრად
კონსერვატული აღმოჩნდა. ისიც ანგარიშგასა-
წევია, რომ „ძველი“ თაობა ჯეროვნად აღი-
ქვამდა მსახიობის „გაუფასურების“ პრო-
ცესს ქართულ თეატრში და ბუნებრივია, ინს-
ტინქტურად კიდევ უფრო ებლაუშებოდა წარ-
სულს. შედეგად, ამ თეატრში წარმოიშვა
მეორე უკიდურესობა — უგულვებელყო-
ფილი იქნა ახალი ტალღები თეატრალურ
ხელოვნებაში. და თუ ახალმა თეატრალურ-
მა იდეებმა ახალი თაობა შექმნა რუსთავე-
ლის თეატრში, ამ იდეების არქონამ, ბუნებ-
რივია, ასეთი თაობით ვერ გაამდიდრა მარ-
ჯანიშვილის თეატრი. და თითქმის ამის პასუ-
ხად, მარჯანიშვილის თეატრს გამოეყო ახალ-
გაზრდა მსახიობთა ბირთვი და გიგა ლორ-
თქიფანიძის მეთაურობით შექმნა ახალი,
რუსთაველის თეატრი. ეს ლახავი იყო მარ-
ჯანიშვილის თეატრისათვის. მაგრამ სხვა
გზა არ იყო, მისი „კონსერვატიზმის“ დამ-
ლევვა სხვა გზით შეუძლებელი აღმოჩნდა.

ახლა, როცა მას შემდეგ ოცმა წელმა გან-
ვლო, ცხადი ხდება, რომ ქართული თეატ-
რი ასეზის მოიგებდა, თუკი ეს „განხეთქი-
ლება“ უშუალოდ მარჯანიშვილის თეატრის
წიაღში მოხდებოდა. მით უფრო, რომ ახა-
ლი თაობის რეჟისორთაგან, გიგა ლორთქი-
ფანიძე ერთადერთი იყო, ვისაც უნარი შეს-
წევდა დაპირისპირებოდა „ტოტალურ“ რე-
ჟისურას, ამ დაპირისპირების შედეგი ის
იქნებოდა, რომ მარჯანიშვილის თეატრი

შეინარჩუნებდა სამსახობო ხელოვნებისადმი ჯანსაღ და მოკიდებულებას, მის წიაღში ახალი თაობა აღმოცენდებოდა და დღეს მარჯანიშვილელთა სულ სხვა მიღწევების მოწმენი ვიქნებოდით.

რუსთავის თეატრმა გიგა ლორთქიფანიძის ეგიდით მხოლოდ რვა სეზონი იარსება. ქართული თეატრის ცის კაზადონი ახალმა სამსახობო ვარსკვლავებმა დაამშვენეს. დრამატურგი კვლავ გახდა ღირსი დეტებო მაყურებელი პოეტური სიტყვით, დრამატული პასაჟებით, სისხლსავსე პერსონაჟებით. გამოიკვეთა თაობათა პროფილიც და მსახიობთა ახალმა ნაკადმაც იწყო გამოჩენა.

მაგრამ, სათანადო პირობების უქონლობის გამო, რუსთავის თეატრის მსახიობთა ძირითადი ბირთვი, თავის მესვეურთან ერთად, კვლავ მარჯანიშვილის თეატრს დაუბრუნდა. ასეთმა „მიმოსვლებმა“, ბუნებრივია, მარჯანიშვილის თეატრში არათანმიმდევრული გახდა თაობათა ცვლის ორგანული პროცესი. შედეგად აღარ გამოიკვეთა მხატვრული ტენდენციები, არ მოხერხდა ესთეტიკური ორიენტაციის პოვნა, რის გამოც ნადაგი არ მომზადდა ახალი სამსახობო ფესვულობების წარმოსაქმნელად.

საოცარია, იმ ცხოველმყოფელ სამოციან წლებში, რომელმაც უდიდესი კვალი დააჩნია ჩვენს მწერლობას და სახვით ხელოვნებას, გადატრიალებანი მოახდინა თეატრსა და კინემატოგრაფში. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ რუსთავის ახალდაარსებულ თეატრს, ფაქტიურად არაფერი გაკეთებულ სამსახობო ხელოვნების აღმავლობისათვის, და თუმც ამ პერიოდის სხვა თეატრებშიც გამოჩნდა ახალი თაობის თითო-ორი ღირსი, მოძრაობა ამ მიმართულებით სტაბილური არ გამხდარა. საპირისპირო მიმართულებით კი ბევრი რამ გაკეთდა და ამის ნაყოფს ახლა ვიკითხ.

60-იან წლებში მარჯანიშვილის თეატრმა მიუხედავად იმისა, რომ მასში კვლავაც მოღვაწეობდნენ სახელგანთქმული მსახიობები,

ფაქტიურად შეწყვიტა არსებობა, როგორც დამოუკიდებელმა თეატრალურმა დაწესებულებამ. მას შემდეგ ამ თეატრს არც ერთი წელიც არსებობის ვარსკვლავი არ წარმოუშვია. ამჟამად აქ მოღვაწე მსახიობები, რომელთაც შეიძლება მიესადაგოს ეს ეპითეტი, ან 50-იან წლებში, ან 70-იან წლებში არიან გამოსული ქართული თეატრის ასპარეზზე. მარჯანიშვილის თეატრში თაობების საკითხი კვლავ აღრეულია და ძველი თაობა არავითარ „კონკურენციას“ არ განიცდის ახალგაზრდების მხრიდან.

გამოცოცხლების ის მძლავრი ნაკადი, რაც მოჰყვა თემურ ჩხეიძის მოსვლას ამ თეატრში და განსაკუთრებით „ჰაიკი ამბას“ დადგმას, მოულოდნელად მიმქრალდა და ახლამხოლოდ ბეჟუტას.

სხვა საკითხია, რომ თემურ ჩხეიძის მოსვლამ რამდენიმე მნიშვნელოვანი სპექტაკლით გაამდიდრა ეს თეატრი, საგულისხმო კორექტივები შეიტანა თეატრის სადადგმო კულტურის სფეროში. მაგრამ თეატრს, რომელიც საშუალო თაობის უდიდესი სამსახობო ძალეობა თავმოყრილი, და რომელიც უკვე რა ხანია რეფორმას საჭიროებს, პრობლემებს ვერ გადაუჭრი სპექტაკლების სადადგმო კულტურაზე ზრუნვით. აქ თეატრალური სასწაული უნდა მოხდეს, დაახლოებით ისეთი, 20-იანი წლების ქართულ თეატრში რომ მოხდა. და აქ მოღვაწე რეჟისორს, ინსტინქტურად სწორედ ასეთ მოთხოვნებს უყენებენ.

ახლა, როცა უკვე საკმარისად დიდი დრო გავიდა, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ თემურ ჩხეიძეს ამ თეატრთან შეხვედრის მომენტში არ ჰქონდა შემუშავებული მყარი შემოქმედებითი პროგრამა. თუმცა იგი მსახიობთან მუშაობის დიდოსტატად ითვლება, რუსთაველის თეატრიდან მაინც გამოჰყვა განსაკუთრებული „სიმპათიები“ „ტოტალური“ რეჟისურის მიმართ. ალტერნატივის წინაშე მდგარმა ვერც ძველი დასამო და ვერც ახალი მიმართულება აირჩია. მნიშვნელოვანი წარმატებების მიუხედავად, მის

ხელმძღვანელობას მაინც ემჩნევა ყოყმანის კვალი. არადა, იგი ისეთი ღირსებებით არის შემკული, რომ უეჭველად შესწევს უნარი ახალ მიჯნამდე მიიყვანოს მარჯანიშვილის თეატრი.

70-იანმა წლებმა კიდევ ერთი გარდატეხა მოუტანა ქართულ თეატრს. ახალშობილ თანამოაზრეთა კოლექტივებს შესაძლებლობა მისცა დედაქალაქში ახალი თეატრების შექმნისა. ამ მომენტით ისარგებლა რეჟისორმა სანდრო მრეველიშვილმა და საქართველოში პირველი თეატრი-სტუდია დააარსა. მოსალოდნელი იყო, რომ ახალი თეატრალური კერა მსახიობების სამჭედლოდ გადაიქცეოდა, რადგან თეატრის დამაარსებელს არც ენერგია აკლდა, არც ინტელექტი და არც გამოცდილება. მაგრამ მოლოდინი არ გამართლდა. თეატრ-სტუდიის ორგანიზატორი და სულისჩამდგმელი „ტოტალური“ რეჟისურის ტიპური ადვები გამოდგა. იგი, შეიძლება ითქვას, შეპყრობილი იყო საკუთარი სადადგმო იდეების ხორცშესხმის სურვილით და თითქმის არავითარ ენერგიას არ ხარჯავდა მსახიობთა აღსაზრდელად. შედეგად, თეატრ-სტუდიის პირველშემქმნელნი დაიშალნენ და სხვადასვა თეატრში დაიქსაქსნენ. მეტეხის თეატრ-სტუდიამ ჯერ კიდევ 70-იან წლებში ფაქტიურად შეწყვიტა არსებობა, როგორც მსახიობთა აღზრდის სახელოსნომ და იგი ჩვეულებრივ, რიგით თეატრად გადაიქცა. სხვა საკითხია, რომ იგი მაინც დარჩა ერთ-ერთ „საცდელ პოლიგონად“, რამაც თავისი ნაყოფიც გამოიღო. ახლა ამ თეატრში რამდენიმე უდავოდ ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობი მოღვაწეობს.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში შეიქმნა კიდევ ერთი თეატრალური კერა — თბილისის დრამატული თეატრი (იგი ახლა ახმეტელის სახელობისაა), ამ ახალგაზრდულ თეატრს მიზნად არ დაუსახავს და არც წარმოუშვია მნიშვნელოვანი სიდიდის ვარსკვლავები. ამ მხრივ გამოხაკლისი აღმოჩნდა კიდევ ერთი ახალდაარსებული თბილისის კინომსახიობთა თეატრი, რომელმაც დაუცხ-

რომელი მიხეილ თუმანიშვილის წყალობით, რამდენიმე ახალი სახელით გააძიდებდა ქართული სამსახიობო სკოლა.

წარუხედი
ნიკოლოზი

მიხეილ თუმანიშვილმა რუსთაველის თეატრიდან წაავლის შემდეგ, მთლიანად შეცვალა თავისი რეჟისორული კრედიო. თუ ადრე იგი „ტოტალური“ რეჟისურის ერთ-ერთი პირველი დამწერგავი იყო ქართულ თეატრში, ახლა რეჟისორ-პედაგოგად და სელექციონერად იქცა. ბუნებრივია, სწორმა მეთოდულმა თავისი ნაყოფი გამოიღო, და თუ ამ თეატრში მოღვაწე მსახიობების სვლა ზენიტისაკენ ასეთივე ტემპით განვითარდა, აშკარაა, რომ ისინი მნიშვნელოვანი სიდიდის ვარსკვლავებად ჩამოყალიბდებიან.

საქართველოს თეატრალური ცხოვრების წინააღმდეგობებით აღსავსე პროცესში უთუოდ გამოყოფის ღირსია მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის საქმიანობა. შალვა გაწერელის არაჩვეულებრივმა რეჟისორულმა ძალისხმევამ ეს თეატრი ჯერ სრულფასოვან შემოქმედებით კერად აქცია, ხოლო შემდგომ შემოქმედებით ძიებათა ავენგარდში ჩააყენა, რაც რეფორმის ტოლფასი იყო. ეს ისტორიული მნიშვნელობის ფაქტია, ვინაიდან ამიერიდან ამ თეატრის შეფასების კრიტერიუმში უშეღვათო იქნება და ათვლითი ღირებულება დაექვემდებარება ხელოვნების მაღალ ნიმუშებს. და თუმც ამ თეატრში, ისევე როგორც მთლიანად ქართულ თეატრში, არ წარმოქმნილა ახალი სამსახიობო ფასეულობანი და მოძრაობა ამ მიმართულებით დინამიზმით არც დღეს გამოირჩევა, შალვა გაწერელია, ვფიქრობთ, მომავალში უეჭველად დადებითად გადაჭრის ამ პრობლემასაც.

დღეს შეუძლებელია მსახიობზე ლაპარაკი კინოში მისი მოღვაწეობის გაუთვალისწინებლად. თუმც კინემატოგრაფს თავისი ვარსკვლავებიც ჰყავდა, მაგრამ თეატრი მუდამ რჩებოდა მის ძირითად მსახარდობელ წყაროდ. 60-იან წლებში, სწორედ იმ დროს, როცა ქართულ კინემატოგრაფში გადატრიალებანი მოხდა და იგი მთელ მსოფლიოში

აღიარეს, ქართველ მსახიობთა ცხოვრებაში შეიქმნა მეორე საბედისწერო სიტუაცია. ქართველმა კინემატოგრაფმა მთლიანად დაკარგა ინტერესი პროფესიონალი მსახიობების მიმართ და ფართოდ გაუფლო კარი... ვის? არც კი ვიცი, რა ვუწოდო იმათ, ვისაც ამ წლებიდან მოყოლებული დაპყრობილი აქვთ ჩვენი კინოეკრანი.

ახლა არ შევუდგებით ამ პერიოდის ქართულ კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესების ანალიზს, მაგრამ ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ ერთის მხრივ ნატურალიზმით, ხოლო მეორეს მხრივ ირეალური, განზოგადებული ფორმებით ვატაკებამ, თითო-ორთა გამოხატვის გარდა, ქართული კინოსათვის სრულად არასაპირო ვახსადა პროფესიონალი მსახიობი. მართალია, იყო ისეთი შემთხვევებიც, როცა ფილმის მთავარ გმირებს სცენის ცნობილი ოსტატები ანსახიერებდნენ. მაგრამ, რეისორი მათ ან გადასახვადებდა ისე, რომ კვლავ „ნატურას“ მიუახლოვებდა, ან იმდენად მექანიკურად მოათავსებდა საკუთარი ხედვით შექმნილ კინოშაბლონში, რომ იოტისოდენა ვასაქანსაც არ უტოვებდა.

მართალია, ამ პერიოდში ოთარ მეღვინეთუხუცესმა, თენგიზ არჩვაძემ, გივი ბერიკაშვილმა და მათი თაობის სხვა მსახიობებმა მნიშვნელოვანი ეკრანული სახეები შექმნეს, მაგრამ ეს მაინც ზღვაში წვეთია. გარდა ამისა, ეს არ უნდა ჩავთვალოთ ჩვენი კინემატოგრაფის დამსახურებად, რადგან იგი სრულიად არ ითვალისწინებდა ახალი კერპების წარმოქმნას კინოხელოვნებაში. ასე მაგალითად, ტელეფილმი „დათა თუთაშხია“, რომელიც სხვა ღირსებებთან ერთად, ჩვენი სამსახიობო ხელოვნების თავისებური გალერეაცაა და უუპეკლად მატინის როლს ითამაშებს მომავალი თაობებისათვის, თეატრის რეჟისორის, გიგა ლორთქიფანიძის მიერაა შექმნილი. ასეთსავე ბედნიერ გამოჩენისად უნდა მივიჩნიოთ 80-იან წლებში ფილმ „მონაჩივებში“ აბელ არაივის სახის შექმნა ავთანდილ მახარაძის მიერ.

ჩვენი კინემატოგრაფი „ზოგჯერ მაინც „წყალობს“ თეატრის სახელმძღვანელო მსახიობებს. მაგრამ იგი მთლად უმოწყალო გამოდგა ძველი კინოვარსკვლავების მიმართ და თანაც ისე, რომ სანაცვლოდ მას არც ერთი ახალი კინოვარსკვლავი არ წარმოუშვია. გამოჩენისად შეიძლება ჩაგვეთვალოს ზურაბ

ჭავჭავაძის გამოჩენა, მაგრამ მის ძლიერ ტალანტს, ათათხიმდევრული გამოყენების გამო, ის ხმა და რეზონანსი არ შეუქმნია. უკვე ყველა ღირსების მიხედვით მსახიობებადა.

ასე და ამრიგად, ქართული სამსახიობო ხელოვნება ორმაგი წნეხის ქვეშ მოექცა და ბუნებრივია, ვერ შეძლო საკუთარი ძალეების სრული რეალიზება. ხოლო ასეთ ვითარებაში, ახალ ფასეულობათა წარმოქმნაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია.

თუ დედაქალაქში, ასე თუ ისე, ხან შემთხვევის, ხან ბედნიერ თანადამთხვევის წყალობით ყურადღება მიიპყრო ამა თუ იმ მსახიობის სახელმა, მთლად ჩრდილში აღმოჩნდა პერიფერიაში მოღვაწე მსახიობთა სახელები. ძველმა თაობამ დატოვა თეატრი და მათთან ერთად გაქრა ის დიდებაც, რაც ცალკეულ მსახიობებს ჰქონდათ რაიონში და ზოგჯერ მთელ იმ მხარეში. დედაქალაქის „ავადმყოფობა“ პერიფერიაში მყოფ თეატრებსაც გადაედოთ. როლის მცნება აქაც დაიკარგა და იგი სპექტაკლის ვითომცდა საერო დონეზე ზრუნვამ „ჩაყლაპა“. დედაქალაქის არც ერთ მსახიობს, რომელსაც პირველობა პერიფერიულ თეატრში გარანტირებული ექნებოდა, იქ მოღვაწეობის იოტისოდენა სურვილი არ მოსვლია, რადგან იცის, რომ მდებარეობის ასეთი გამოცვლით, მისდამი დამოკიდებულება თვისობრივად არ შეიცვლება. უფრო მეტიც, პერიფერიაში ინტენსიურად მომუშავე პროფესიონალი მსახიობები, ბედის სამებნელად დედაქალაქში გამოიზიდა, ესაოდა, თუ როლებს არ ვითამაშებთ, რომელიმე სახელგანთქმული რეჟისორის სპექტაკლში მაინც მივიღებთ მონაწილეობასო. შედეგად, პერიფერიულ თეატრებს, ერთი-ორი გამოჩენის გარდა, საერთოდ აღარ შერჩათ სამსახიობო კერპები და ის დრო, როცა იქ მოღვაწე სახელგანთქმული მსახიობი იმ რეგიონის უვგირგვირგვინო მეფე იყო, თუ სამუდამოდ არა, კარგა ხნით მაინც ჩაბარდა ისტორიას.

ასეთ ვითარებაში, მოსალოდნელი იყო, რომ მსახიობები ხმას აიმაღლებდნენ რეჟისორთა უზურპაციის გამო. მოხდა კი პირიქით, დღეს მსოფლიოში ჩვენ ალბათ ყველაზე დამომობი და ინერტული მსახიობი გვყავს.

მსახიობის პროფესია, თუმცა სხვაზე დამოკიდებული პროფესიაა, მაგრამ მასაც შეუ-

ძლია იქონიოს შემოქმედებითი გეგმები, რაც თვითდაკვირვებას, ღვითჩაღრმავებას, ტექნიკის სრულყოფას გულისხმობს. ფსიქოტექნიკა, აუტოტრენინგი, მეტყველებაზე და პლასტიკაზე ზრუნვა, თეორიაში გათვითცნობიერება, მსახიობის ლაბორატორიული საქმიანობის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილებია. სამწუხაროდ, ამის ტრადიცია არ გვაქვს და ახლო მომავალში ასეთი ტრადიციის შექმნა არ მოინიშნება. მაგრამ სად გაქრა ის ტრადიციები, რომელიც წარსულში ქართველ მსახიობებს ჰქონდათ. კერძოდ, რატომ მოიძულებს ესტრადა ჩვენმა მსახიობებმა? ვანა ოდესღაც დღესასწაული არ იყო ესტრადაზე სერგო ზაქარაიძის, ვასო გომიშვილის, სესილია თყაიშვილის, ემანუელ აფხაიძის, სანდრო კოტეოლიანის, ავაკი კვანტალიანის გამოჩენა? ამ მხრივ გამოჩენილი მხოლოდ მედეა ჯაფარიძეა, რომელთან შეხვედრა დღესაც სიხარულით ადევსებს მაყურებელს.

პირადი ინციტივა ცოტას როდი ნიშნავს. ასე მაგალითად, გოგი ხარაბაძემ, იძულებითი შემოქმედებითი პაუზის პერიოდში ტელევიზიას მიაშურა, და ინდივიდუალური სამსახიობო საქმიანობისათვის თითქოსდა ეს შეუფერებელი დარგი, თავისი მოღვაწეობის სამსახურში ჩააყენა. მის მიერ შექმნილმა სატელევიზიო კომპოზიციებმა საყოველთაო აღიარება პპოვა და ბუნებრივია, სახელი და შემოქმედებითი სიხარული მოუტანა ავტორს.

სამსახიობო ხელოვნების დევალაციას, თავისდა უნებლიედ, ჩვენმა თეატრალურმა კრიტიკამ შეუწყო ხელი. კრიტიკოსთა რეცენზიებში სულ უფრო შემცირდა საუბარი მსახიობთა ღვაწლზე და მთელი აქცენტი სპექტაკლის რეჟისურისაკენ წარიმართა.

რეჟისორებმა თავგამოხატვის ასპარეზად თეატრი აქციეს, კრიტიკოსებმა კი სპექტაკლი აქციეს თავგამოხატვის ასპარეზად. შედეგად, მთლიანად ჩრდილში დარჩნენ მსახიობები და დრამატურგები. და რაკი სპექტაკლის ავტორებზე პასუხისმგებლობა მხოლოდ რეჟისორს დაეკისრა, მოვალეობის საფასურად მან უფლებებიც მოითხოვა. ამ ოცწლის მანძილზე ძნელია დავასახელოთ თუნდ ერთი რეცენზია, სადაც სპექტაკლის ჩავარდნა მსახიობს, ან მით უფრო, დრამატურგს დაბრალდა. ასეთ პირობებში, ბუნებრი-

ვია, რეჟისორი თავს თეატრის დემიუტაციად გრძნობს.

და პა, შედეგადაც არ დაიგვიანა. არც მხოლოდ ბის საარსებო წყარო დამრა, ფასეულობა: განაიდა, ათვლილი ღირებულება მხოლოდ ერთ ინდივიდამდე იქნა დაყვანილი. თეატრი, თავისდა შეუმჩნეველად, შემოქმედებითად გაღარიბდა და ლამის სრული გაკოტრების წინაშე აღმოჩნდა. ეს დროც არ არის მთებს გადაღმა თუ ამ პროცესს აქტიური წინააღმდეგობა არ გავუწყით.

ახლა ის ვიკითხოთ, გვაქვს თუ არა უფლება შეველიოთ სამსახიობო კერპებს თეატრალურ ხელოვნებაში? გავიხსენოთ ლადო ასათიანის დაუფიქრარი სტრუქტურები: „დაუკარიტო ძველებურად საზრიანი, ფიცგელ ოპში რომ უკრავდა მამახელი!“ ახლა გავიხსენოთ ბარიკადებზე მპყაღ მდგარი ლადო მესხიშვილი, გავიხსენოთ ვალერიან გუნია, ქარქაშიდან ამოღებული ხმლით მანიფესტაციას რომ მიუძღოდა, გავიხსენოთ და აშკარა გახდება, ერი რა ადგილს მიუჩენს სამსახიობო კერპებს საზოგადოებრივ ასპარეზზე.

ჯერაც არ ჩამცხრალა გლოვა ეროსი მანჯგალაძის გარდაცვალების გამო. მის განდიდებაზე მიანცდამაინც არავის უზრუნია. რადაც საოცარი არტისტული ანდამატის ძალით, გვი თვითონ იქცა სრულფასოვან კერპად. ვანა თეატრში გარშემორტყმული იყო იმ ყურადღებით, რაც შეეფერებოდა ერის რჩეულს? ბოლო ათწლეულში რა როლები განასახიერა მან თეატრსა და კინოში?

თუკი რეჟისორები უკვე აღიარებულ კერპებს არად დაგვიდევნენ, რას უნდა ელოდნენ ახალბედები?

ლიპა, ფასეულობები ერთმანეთს არ ენაცვლებიან და ყოველ მათგანს დამოუკიდებელი სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს, რეჟისორს თავისი, მსახიობს თავისი და დრამატურგს თავისი. ამიტომ არ შეიძლება მათი ერთ ფასეულობაზე დაყვანა. ეს, აღრე თუ გვიან, თვით თეატრის გაუფასურებამდე მიგვიყვანს. და აკი მიგვიყვანა კიდევ. ეს უნდა გვანსოვდეს და მხოლოდ ამის გათვალისწინებით უნდა ვიცხოვროთ და ვიღვაწოთ.

კინომსახიობთა თეატრი ესპანეთში



მანანა ანთაძე

ქრმელი წლის გაზაფხულზე მადრიდში იმართება უკვე ტრადიციად ქცეული საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი. საორგანიზაციო კომიტეტი ცდილობს იმგვარად შეარჩიოს პროგრამა, რომ სახელგანთქმულ დასებთან ერთად მოიწვიოს სრულიად უცხოები ახალგაზრდა კოლექტივებიც. ფესტივალმა საშუალება მისცა ესპანელ მსახურებელს, სხვადასხვა დროს, გასცნობოდა ჯორჯ სტრელერის, პიტერ ბრუკის, სტანისლავ რადვანის, კლაუს მიკელ გრუბერის, ტადაში სუქუკის, ინგმარ ბერგმანის, დარიო ფოს, მართა კლარკის, სანტანჯელოს, გიორგი ტოვსტრონოვოვისა და სხვათა შემოქმედებას და მათ გვერდით „აღმოეჩინა“ განსხვავებული სტილისა და მიმართულების ექსპერიმენტული ახალგაზრდა თეატრები.

განუმეორებელია პირველი განცდა. არ ვიცი, წინ რამდენი გასტროლი და წარმატებაა, მაგრამ მშვენიერი ესპანეთი ამჟამად აღიბეჭდა კინომსახიობთა თეატრის ჯერ მხოლოდ 9 წლის ისტორიაში, როგორც პირველი დიდი გამარჯვება საერთაშორისო სცენაზე. ნელ-ნელა ლაგდება მოვლენები, შთაბეჭდილებები, ჩნდება სურვილი, ხელახლა ყურადღებით გადასინჯო თეატრულამხვევი სისწრაფით ჩავლილი სამი კვირის თითოეული დღე, რომელთა მხოლოდ შეგრძნებას ვასწრებდით და შეფასებას ვერა. ჩვენს საგასტროლო დღიურში ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება თავად ესპანეთია. ორი წლის წინათ ტურისტებად ჩამოსულებს, თან გამოგვევა რვადღიანი ჭრელი კალეიდოსკო-

პი, სადაც ერთმანეთში იყო გადახლართული ულამაზესი კასტილია, ხრიოკი ლამანჩა, თეთრი, ქათქათა ანდალუსია. მადრიდიდან გიბრალტარის სრუტემდე ავტობუსით ვიმგზავრეთ და მოვასწარით მხოლოდ ის, რომ თვალი შევავლეთ მადრიდს, ტოლედოს, გრახადას, მალაგას, კორდოვას. ჩვენი ყოფნა დაემთხვა მაშინ ფიესტას (7-15 ივლისი), რომლის ცენტრი ჩრდილოეთით, პაპლანაში იყო და ესპანეთის ტელევიზია გამოსცემდა ყველაფერს, რაც იქ ხდებოდა.

ამჯერად საპასუხისმგებლო მისია გვაკისრია: ვართ პირველი ქართული თეატრი ესპანეთში. საბჭოთა თეატრებიდანაც ლენინგრადის დრამატული თეატრის გარდა არავინ ყოფილა. საფესტივალო პროგრამისა და სარეკლამო ბუკეტების ყდაზე ჩვენი „დონ ეუანის“ ფოტოებია, რადგან მადრიდის მეშვიდე თეატრალური ფესტივალის გასსნის პატივი კინომსახიობთა თეატრს ხვდა წილად. ეს უდავოდ მნიშვნელოვანი მოვლენაა. ჩვენს ჯგუფს ხელმძღვანელობს რეზო ჩხეიძე, რომელსაც „ციატნოტი“ აქვს — ცხრა სერიიანი „დონ კიხოტის“ გადაღება დასასრულს უახლოვდება, მაგრამ როგორც ყოველთვის, ბატონი რეზო ახლაც ჩვენს გვერდითაა. შესანიშნავი ოპერატორი, ლომეო ახვლედიანიც თან გვახლავს და გვიხარია, რომ ფირზე აღბეჭდავს თეატრის პირველ გასტროლს საზღვარგარეთ.

მადრიდში ოცდაშვიდ თებერვალს ჩავფრინდით.

აეროპორტში დაგვხვდნენ ფესტივალის დირექტორი — არიელ გოლდბერგი, იმპრესარიო, ფირმა „იბერმუსიკის“ დირექტორი — ალფონსო ეიხონი, საბჭოთა კავშირის კულტურის ატაშე ესპანეთში — ზურაბ აბაშიძე, საბჭოთა და ესპანელი კორესპონდენტები.

ჩამოტანილი გვქვს ორი სპექტაკლი — შოლიერის „დონ ქუანი“ (რეჟისორი მ. თუმანიშვილი, მხატვარი გ. მესხიშვილი) და „წუთისოდელი ასეა“ (რეჟისორი ნ. ლორთქიფანიძე, მხატვარი კ. ქორიძე). აეროპორტშივე ირკვევა, რომ ვთამაშობთ მხოლოდ „დონ ქუანს“, რადგან წელს ყველა თეატრითი სპექტაკლითაა წარმოდგენილი. „წუთისოდელის“ გამო გულდაწყვეტილებით ვართ, მაგრამ რა გავწყობა. იმპრესარიო აპბოს ბილბაოში, ბასკეთში ვუჩვენებთ.

ყველა ფენის ნაბიჯზე ფესტივალის აფიშებია გაკრული. დაგვაბინავეს სასტუმრო „ფენიქსში“. აქვე, სულ ახლოსაა, პრადოს მუზეუმი და კომედიის თეატრი, რომლის სცენაზეც 5 მარტს საზეიმოდ გაიხსნება ფესტივალი.

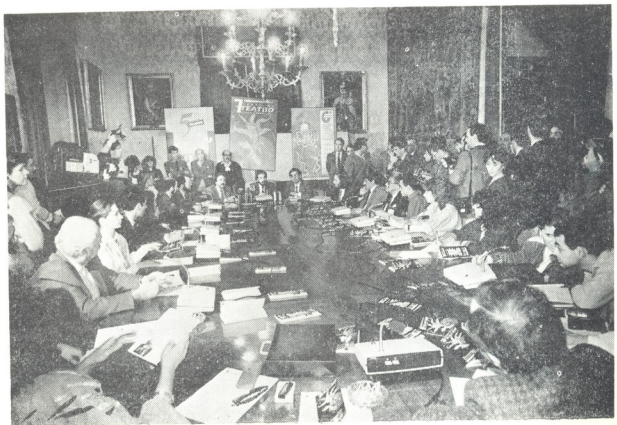
28 თებერვალი. მიხეილ თუმანიშვილმა ინტერვიუ მისცა რამდენიმე გაზეთს, ესპანეთის რადიოს და შემდეგ ესკორიალით

(მეფეთა საზაფხულო რეზიდენცია) დაწყო ჩვენი კულტურული პროგრამა.

ესკორიალის ნაზვისას უნებლოდ შევხვდით ტეტრევა გონებაში და გასხულდნენ. რამ ვიცოდი ესპანეთის ისტორიისა და სულიერი ცხოვრების შესახებ, ვანაკურებდით, რატომაც მაშინ, როცა საფეხურებს დაბლა ჩავყევით და პირქუშ სამეფო აკლდამაში აღმოვჩნდით. საქარაველოში ყველა ძეგლი ხომ ძალზე ძვირფასია, მაგრამ გელაოში, სადაც ჩვენს უდიდეს მეფეს, გულზე ფენის დადგამს მე ვერ ვუბედავ, უფრო დიდებულად ვხედავ ჩვენს ისტორიას.

მადრიდიდან არც ისე შორს, თითქმის ესკორიალის მახლობლად, მთასავით მალაგ ბორცვზე დგას უზარმაზარი, 300 მეტრიანი ქვის ჯვარი, რომლის ფეხთან, კლდის სიღრმეში სამო სასაფლაოა, სამუდამო განსასვენებელი — სანტა კრუზი — სამოქალაქო ომის შემზარავი გახსენება. აქ ერთად დაუკრძალავთ ყველა, ვინც იბრძოდა და ვინც ებრძოდნენ. ფლამანდიური გაცრეცილი გობელენები ქვის კედლებს სიცოცხეს მატებს. მათზე გამოხატული სიუჟეტები კაცანონებენ — „ამაოება ამაოთა და ყოველივე ამაო“. ნებისმიერი მხრიდან მო-

პრესკონფერენცია მადრიდის მუნიციპალიტეტში ფესტივალის გახსნის წინ



ჩანს ჰორიზონტზე ეს დიდი ჯვარი, როგორც ვაფრთხილება.

მადრიდში დაბრუნებულებს არაჩვეულებრივი სიურპრიზი გველოდა. დღეს და ხვალ, შაბათს და კვირას, მადრიდის ქუჩებში სავაზაფხულო — ყველიერის კარნავალია. იგი საღამოს იწყება და მთელი ღამე მიმდინარეობს მისი საზეიმო სვლა. ბატონი რუზო ამბობს, თერაპიუტერ ეარ ესპანეთში ნამყოფი, მაგრამ ვერც ფიესტაზე მოვხვდი და ვერც კარნავალზეო.

კარნავალის აღწერა შეუძლებელია. ბახტინის წიგნი ზეპირადაც რომ დისწავლო, კარნავალს მხოლოდ მაშინ გაიგებ, როცა მასში მოხვდები. აი, აქ დაიბადა თეატრი, ქუჩაში, მოედანზე. ეს სვლა მისი ბიძგი, ენერჯია, მოძრაობაა, რომელსაც არ გააჩნია თავი და ბოლო. ის თავად მოდის შენთან. მოდის და შენც დაუფიქრებლად, სიხარულით მიყვები თან. კარნავალი შლის ზღვარს შესაძლებელსა და შეუძლებელს შორის, განთავისუფლებს ყველა კომპლექსისაგან და განიჭებს უსაზღვრო ბედნიერებას იმით, რომ შენს თავს ბუნების განუყოფელ ნაწილად გრძნობ. ეს არის ლამაზი, კეთილი დღესასწაული.

1 მარტი. დღეს კვირაა. გვთავაზობენ კორიდას და შემდეგ მარია გერერას თეატრში სტრეღერის მოწადის, ლუის პასკუალის და

დგმულ ლორკას. საღამოს კვლავ კარნავალია.

„თქვენ მეკითხებით, რა არის კარნავალი. იგი უდიდესი საუნჯეა ესპანეთის. მისი სუნთქვა, მისი პოეზიაა. გაუგებარია, რატომ არიან მას თავს ჩვენი მხატვრები და პოეტები. უარს ამბობენ ავ საგანსურზე. ამის მიზეზია ცრუ პედაგოგია, რომელსაც პირველმა ჩვენმა თაობამ დააღწია თავი. არ მეგულა კორიდაზე ამაღლებული დღესასწაული. ეს არის ტრაგედიის უკეთილშობილესი სახე. ქმედება, რომელიც ესპანური სულის სიღრმიდან მომდინარეობს, იქიდან, სადაც წმინდა ცრემლია და გაშმაგება. მხოლოდ კორიდაზე შეიძლება დაინახო სიკვდილი თავისი დიდებულებითა და ბრწყინვალეობით. ხოლო თუ ოდესაქ, ღმერთმა დაგვიფაროს, აღარ ახმინანდება გაზაფხულზე კორიდის ტრაგიკული ბუკი, — აღარც გაზაფხული მოვა, აღარც ესპანეთი იქნება. მოკვდება ხალხი, მოკვდება ენა...“

მე ქედს ვიხრი ბელმონტეს გენის წინაშე. იგი ეხმინება ჩემს სულსა და ტემპერამენტს“.

ეს ლორკას ბოლო ინტერვიუა 1936 წლის 10 ივნისს მიცემული. ამის შემდეგ თავის მშობლიურ გრანადაში დაბრუნდა და სულ მალე დაიღუპა. მასში განწირული კაცის კივილი ისმის.

მაგრამ, აი, 1930 წლის ჩანაწერიც: „შუ-

მადრიდი. კომედიის თეატრი ფესტივალის გახსნის დღეს



ქი და ჩრდილი. საკმარისია ეს ორი სიტყვა დაწერო, ჩრდილი — შავად, შუქი — ოქროსფრად, რომ ვაღმოსცე კორიდის ესთეტიკა. შუქი და ჩრდილი ხდება მეტაფორა, იდეა. ამას ქმნის მხოლოდ ტორერო. ტორერო კვდება მაშინ, როცა ირღვევა წონასწორობა ამ ორ საწყისს შორის...

ბელმონტემ, უმაღ რიტმთა მომთოვაკმა, შემოიტანა კორიდაზე მთვარის ნათელი. მისი გამოჩენისთანავე ზეთისხილის დანისლული ფერი ეღებოდა ყველაფერს. ჩუმდება მარათების სუნთქვა; არენა ბინდში იძირება და უღამაზეს კონტურებს იძენს. ტანში კი არა, ტანსაცმელში გვიღის ქრუანტელი და როცა ტრიანელი ტორერო ნიკაპს მარცხნივ, მკერდზე დაიბჯენს, და უხილავ საყრდენზე ბრუნს ვაკეთებს, ტანში იფრქვევა, როგორც უსაშველო სევდის მომგვრელი წვიმა. გულეებს მთვარის გაყინული შუქი ეხება. მთვარის სიცივე დახოცილი ჩიტების თავზე. და ბელმონტე დგას მარტო. შუქსა და ჩრდილის მიღმა. იგი ისეა ხარით შეპყრობილი, როგორც მეზღვაური ზღვით და ბავშვი მხიარულებით. დიდებული და მშვიდი, ჯვარცმის არაამქვეყნიური ეჭო. და თუ ამ წამში მაყურებელს შეხედავ, დაინახავ, როგორ სცილდებათ მიწას მსუბუქი ქალწულები, რომელთაც თვალეში ფართოდ გაუღიათ და მათში ნათელი ჩასდგამიათ“.

კათარზისის ეს უმშვენიერესი აღწერა მაინც არ მშველის, რომ მივიღო კორიდა. მე იგი მაფრთხობს, თუმცა, ვცდილობ გავუგონებისმიერ ესპანელს, რომლის მუდამ მღელვარე ბუნება თავდაფრწყებით იძირება კორიდაში.

ძნელია ჩასწვდევ თანამედროვე ესპანურ თეატრში მიმდინარე პროცესებს იმ რამდენიმე სპექტაკლით, რაც გვიჩვენებს. ესპანურ კრიტიკას მიანჩია, რომ მათი თეატრი ნელა გამოისი კრიზისული მდგომარეობიდან. სწორედ ამ პროცესის დასაჩქარებლად იმართება საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალები. იგი თავდაპირველად კერძო პირმა — არიელ გოლდბერგმა წამოიწყო, მაგრამ შემდეგ ფესტივალმა სახელმწიფოებრივი სტატუსი შეიძინა და ახლა ქალაქის მუნიციპალიტეტი და კულტურის სამინისტრო თავის თავზე იღებენ ხარჯების ნაწილს. ქალაქის მერმა — ბარანკომ მუნიციპალიტეტში გამართულ პრესკონფერენციაზე (ფესტი-



ლეკორაიოს დადგმა კომედიის თეატრის სცენაზე

ვალის გახსნის წინა დღეს) ილაპარაკა მადრიდის თეატრალური ფესტივალის უდიდეს მნიშვნელობაზე ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. „ჩვენთვის მთავარია, თქვა მან, რომ ესპანური თეატრი არ მოწყდეს მსოფლიო თეატრალურ პროცესებს და ამასთან ჩვენს მაყურებელს, ახალგაზრდებს განსაკუთრებით, მივცეთ საშუალება ნახონ მრავალფეროვანი პროგრამა, რადგან თეატრის განვითარების ერთ-ერთ პირობად მაყურებლის გემოვნების დახვეწა და გამდიდრებაც მიგვაჩნია“.

ჩვენ ვნახეთ ძალზე სუსტი დადგმა კლასიკური პიესების თეატრში. ვნახეთ ძალიან კარგი სპექტაკლიც „თეატრ ესპანიოლში“ მიგელ ნაროშის მიერ დადგმული შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. მიანეილ თუმანიშვილი ამ სპექტაკლმა ძალზე მოხიბლა. მესამე სპექტაკლი, რაც ჩვენ ვნახეთ, იყო „სისასტიკის თეატრის“ პრინციპალ დადგმული, გამოავნებელი წარმოდგენა მარია გერერას თეატრში — ლორკას „ბუბლიკა“ (რეჟისორი ლუის პასკუალი). რეჟისორს ვერ შეეხვდით, რადგან ბარსელონაში იყო, სადაც მისი მეორე დასი მუშაობს — „ოავისუფალი თეატრი“.

„პუბლიკა“ ლორკას დაუმთავრებელი პიესაა, დაწერილია ადრე, მის ცნობილ „ანდალუზიურ ტრაგედებამდე“. ეტყობა სულ აწვალებდა ამ პიესის პრობლემა, არ იცოდა როგორ გადაეწყვიტა იგი. გრანადაში წასვლის წინ წერილებთან ერთად მეგობარს, ცნობილ ლიტერატორს, რაფაელ მარტინეს ნადალს ვადასცა და სთხოვა, თუ რამე დაემეძარათოს, ხელნაწერი დასწვიო. ნადალმა პირობა არ შეასრულა.

ლორკას ამ პიესის გამო კამათობენ, რადგან ბევრი რამ რთულია მასში და ამოსაცნობი.

მთავარი მოქმედი გმირი რეეისორია (თავად ლორკაა, ალბათ), რომელიც სცენაზე გამოდის უკვე სამკვდრო-სასიცოცხლოდ დაპირისპირებული „პუბლიკასთან“, მკურებელთან, მთელ სამყაროსთან, რომელიც სასტიკია და დაუდნობელი. მასთან ერთად სცენაზე დღიან მისი ორეულები (თეთრი ცხენები) და პერსონაჟები მისი სპექტაკლებიდან. ძალზე საინტერესოა სცენოგრაფია... დარბაზში აღებულია მთელი პარტერი. სცენა და პარტერი ერთ სიბრტყეზეა და ზედ სქლად ყრია ლურჯი სილა (სილის მეტაფორა ლორკას პოეზიიდანაა, როგორც სიმბოლო მარადისობის, გარდუვალობის), რომელიც ყველა გასასვლელში გადის. ძნელია მასზე გადაადგილება. შიგ იფლობიან, წვალობენ. სცენაზე დეკორაციად დგას მძიმე „ფარდა“, რომლიდანაც გამოდიან პერსონაჟები, ხოლო დარბაზის გასასვლელებთან შემოდიან და გადვან რეეისორი და მისი ორეულები. რეეისორი მარტოობს გრანადას შეუპყრია, ვედარ უმკლავდება ამბოხებულ მკურებელს, მას უჭირს ყველას მართვა, ისიც კი არ შეუძლია, ბრბოსვან დაიფაროს პატარა ჯულიეტა, რომლის წკრიალა სიმღერა ძალზე ზავს ესპანურ სევდიან წანას. ჯულიეტას აღდამიად გამოყვანენ და ცდილობენ მის გაუპატურებას. ხალხებიან და მკურებელს სისასტაკით უმწყობამდე მისული რეეისორი (მის სულის სიმბოლოა წამოყუდებული ზამბარებიანი საწოლის ბადეზე მიკრული აბსოლუტურად შიშველი კაცი), იღუპება.

განათებისა და რადიოს უახლესი აპარატურა, რომელიც თითქმის ყველა თეატრს გააჩნია, ედექტების გამოყენების განუზომელ შესაძლებლობებს აძლევს რეეისორს, ძალ-

ზე შთამბეჭდავი იყო „ნაფხულის“ დამის სიზმრის“ ერთი სცენა (და არა მარტო ერთი!), სადაც ობერონი იმ გრანადაში, ტიტანიას რომ მიადინებს, ერთი წუთით შედგება და თითქმის ბნელ სცენაზე ქუდს მოიხდის (მას ინგლისელი ჯენტლმენივით შავი კოსტიუმი აცვია და შავი ცილინდრი ახურავს). ქუდიდან თვალისმომკრელი განათება მოდის და არემარეს ისე ეფინება, როგორც ელ გრეკოს ტილოებზე ჩელოს ნათელი. მართალია, სხვა განათებაც მოქმედებს, მაგრამ მთელი სცენის განმავლობაში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ შუქის წყარო მხოლოდ ცილინდრია.

ნებისმიერ ახალ მკურებელთან შეხვედრა იწვევს მღელვარებას, აფორიაქებას. ახლა კი ჩვენს არსებაში მყოფი უმკაცრეს ცენზორი გამოდებით გვასხენებს „ეს ხომ ესპანეთია, ესპანეთი. ლოპე დე ვეგას, სერვანტესის, ლორკას ქვეყანა...“

მომდევნო ორი დღე მოუვლდით დეკორაციის დადგმას და რეპეტიციებს.

დიდი ჯაფა დაადგა ჩვენს მხატვარს კახა ქორიძეს, რომელმაც კარგად მოარგო „დონ ჟუანის“ დეკორაცია „კომედიის თეატრის“ უზარმაზარ სცენას. ესპანეთის რადიოთი და ტელევიზიით გადაიკა ინტერვიუ მიხეილ თუმანიშვილთან.

პრესის ფურცლებზე გაჩნდა ინფორმაცია ჩვენს თეატრზე.

მუნიციპალიტეტში გამართულ პრესკონფერენციაზე რეზო ჩხეიძემ ილაპარაკა იმაზე, თუ როდენ ამაღლებულია ის მიზნა, რაც დაეკისრა ქართულ თეატრს, როგორც კულტურის ელჩს ჩვენი ორი ქვეყნის ურთიერთობის საქმეში და რა დიდი პატივია, რომ წალად გვხვდა ფესტივალის გახსნა.

წლებადეულ ფესტივალში შვიდი ქვეყანა მოაწილეობდა: საბჭოთა კავშირი, პოლანდია, პოლონეთი, ინგლისი, არგენტინა, იაპონია და ესპანეთი.

5 მარტს გაიხსნა ფესტივალი.

„დე ლა კომედიას“ ვეებერთელა, ხალხით სავსე ლამაზი დარბაზი კიდევ უფრო დიდი გვეჩვენება, ხოლო დარბაზის სიჩუმე სამარისებური. ვინ უწყის წინასწარ, რას გაქადის ეს გარინდება. წარმოდგენა დაიწყო თუ არა, მსახიობებმა მაშინვე იგრძნეს — კონტაქტი შესდგა. ფრთაშესხმულნი თავ-



ტოლედო

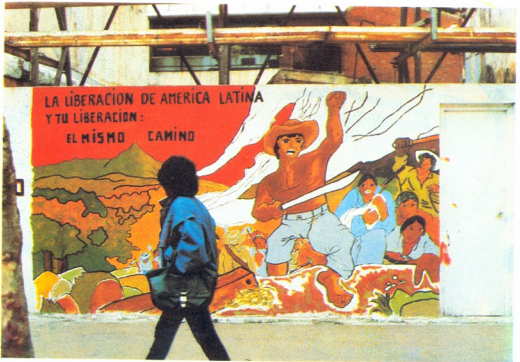
პრესკონფერენცია ბილბაოში

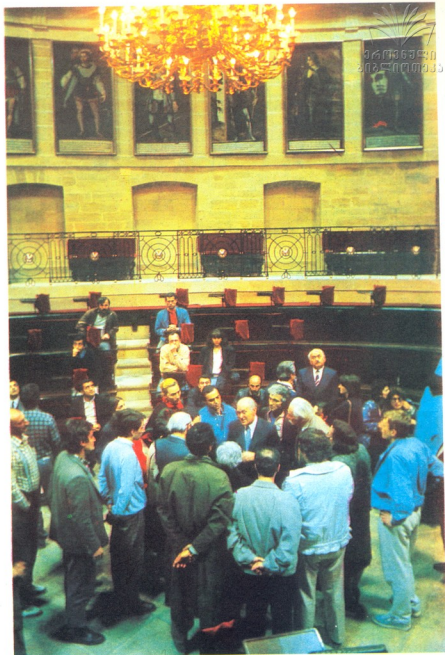




მადრიდი, კომედიის თეატრის წინ

ქუჩა ბილბაოში





გერნიის უსაცესო საბუღო

საგაფუხულო კარნავალი მადრიდში





ბურგოსის კათედრალური ტაძარს მუშაობს
ნიკოლოზი





მადრიდი. „პლაცა დელ ტოროს“ კორიდა





საგაზეთო კარნავალი მადრიდში

დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლის ძეგლი ქ. ვიტორიაში (ბასკეთი)



მსახიობი ესკორიალის გვარდიელთა შორის



საქართველო
ინტელექტუალი



საგაზაფხულო კარნავალი მადრიდში



საგაზაფხულო კარნავალი მადრიდში



მაშობენ. გაგავფრთხილეს, ესპანელი მაყურებელი ცივია, ჟუნწად უკრავს ტაშს, შუა წარმოდგენის დროს შეუძლია ადგეს და გავიდეო. ჩვენ ეს არ გვიგარძვნია.

სპექტაკლის შემდეგ განარბულმა იმპრესარიომ, ალფონსო ეიხონმა, ძველ ესპანურ რესტორანში მიგვიბატყა გამარჯვების აღსანიშნავად. ჩავედით დაბლა, სარდაფივით ოთახში, სადაც არაჩვეულებრივი სუფერა გავგიშალეს. ეს ულამაზესი რესტორანი „ბოტინი“ ისტორიული ადგილი ყოფილა. იგი შეთექვსმეტე საუკუნისაა და ასეთი იყო ყოველთვის, ხელი არაფრისთვის უხლიათ. პეშინგუის უყვარდა აქ ყოფნა, ამ მაგიდასთან იჯდა. აქ წერდა „ფიესტას“.

ეს ყველაფერი ძალიან კარგია, მაგრამ ჩვენ უკვე მოუთმენლად ველით ესპანურ პრესას.

გაზეთი „იას“ (კათოლიკური, რეაქციული გაზეთი!) სტატიის ავტორია ცნობილი კრიტიკოსი ალბერტო დე ლა ვრა: „მადრიდის შემვიდე თეატრალური ფესტივალი გახსნა საქართველოდან ჩამოსულმა თეატრ-სტუდიამ სპექტაკლი „დონ ჟუანი“. პრემიერის დღეს დე ლა კომედიაში მოსულ ნებისმიერი მაყურებლისა და კრიტიკოსთა აზრი ერთსულოვანი იყო — ჩვენ ენახეთ ბრწყინვალე მსახიობთა ანსამბლი. ზურაბ ყიფშიძე (დონ ჟუანი), ამირან ამირანაშვილი (მისი მსახური სეანარელი), ნინელი ჭანკვეტაძე (ელვირა) და ლაურა რეხვიაშვილი (მოკარანხე) თავიანთი სამსახიობო ოსტატობის მწვერვალზე იმყოფებიან. მათი მდიდრული გამომსახველობითი ხერხები, ექსტრათა მრავალფეროვნება იოლად სძლევენ ენის ბარიერს და ორი საათის განმავლობაში სულგანაბული ვადენებდით თვალყურს სცენას.

მთი დონ ჟუან ტენორიოს შესახებ კულტურის უნივერსალური საკუთრებაა, იგი ყველაპათვის კარგადაა ცნობილი. ამიტომ მეტად რთულია მისი დადგმა. რთულია, რადგან ითხოვს ახალ ინტერპრეტაციას. საჭიროა მითის გაღრმავება, გამდიდრება, ვითანამედროვეება, სხვაგვარად წარმოდგენა. ქართულ წარმოდგენაში ცდა დიდი წარმატებით შედგა.

„თეატრი თეატრში“ ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ხერხია. სახიფათოა ამ ხერხის გამოყენება. აქ, როგორც ჭადრაკში, ისე მისდევს სვლები ერთმანეთს. არსებობს თამა-

ის დადგენილი, რეაქტიული წესები, მაგრამ ეს ხდება მანამ, ვიდრე რომელიმე მოქთამაშე სრულიად ახალ, მოულოდნელ წესებს არ გააკეთებს, რაც დააბნეცს მოწინააღმდეგეებს. ასეთი სვლა გააკეთა ქართულმა თეატრმა და მოიპოვა კიდევ გამარჯვება.

ყველაზე მეტად კი იმან გაგვაოცა, რომ მიუხედავად რეჟისორის, მიხეილ თუმანიშვილის ასაკისა, სპექტაკლი საოცრად ახალგაზრდულია თავისი სულით. იგი ახალია, საინტერესოა და ბოლო წამამდე იტაცებს მაყურებელს“.

კიდევ ერთი რეცენზია „იას“-დან. „საბჭოთა კავშირიდან ჩამოსულმა ქართულმა თეატრ-სტუდიამ კომედიის თეატრში გახსნა VII საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი მოლიერის „დონ ჟუანი“, რომელსაც 8 მარტამდე ითამაშებენ.

ეს თეატრ-სტუდია 1978 წელს შეიქმნა. მისი ყველა რეჟისორი და მსახიობი რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულია.

თეატრი პირველად ამყოფება სავსტროლოდ საზღვარგარეთ. პიესა შემთხვევით არ იურჩევიან. თეატრის ხელმძღვანელი მ. თუანიშვილი გვეუბნება: „თეატრი აუცილებლად ცოცხალი უნდა იყოს. ეს ნაწარმოებ-გვაძლევს საშუალებას ვითამაშოთ ორმაგი თამაში. მართალია, ქართულ ენაზე მიდის წარმოდგენა, მაგრამ იმედი გვაქვს, ყველაფერი გასაგებში იქნება, რადგან ალბათ ნებისმიერმა ესპანელმა იცის დონ ჟუანის ამბავი“.

ლევენდარულ დონ ჟუანს ზურა ყიფშიძე ასრულებს. იგი თეატრისა და კინოს ცნობილი მსახიობია თავის ქვეყანაში. მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ეს პირველი ესპანელი პერსონაჟია. მას ესპანელი ავტორის პიესაში არ უთამაშია, მაგრამ „ჩემი ოცნებაა ვითამაშო ლეონარდო „სისხლიან ქორწილში“. ეს სპექტაკლი ადრე იყო ჩვენი თეატრის რეპერტუარში. ახლა ვფიქრობთ მის აღდგენას და იქნებ მოხდეს ისე, რომ ესპანეთში ჩამოვიტანოთ“.

მსახიობმა იოლად შთაბერა სული ქედმაღალ დონ ჟუანს, განსაკუთრებით პირველ მოქმედებაში, რომელიც უფრო კომედიურია. მეორე აქტი ბევრად რთულია, ტრაგედიისკენ იხრება და მთავარი ფიგურა სგა-



ნარელი (ა. ამირანაშვილი) ხდება, რომლის მსოფლმხედველობის გარშემო ტრიალებს მეორე მოქმედება.

ზ. ყიფშიძემ კინოში მუშაობა ჯერ კიდევ სტუდენტობიდან დაიწყო, როცა (ცნობილი საბჭოთა რეჟისორის) გერასიმოვის კლასში სწავლობდა. შემდეგ კი ქართულ თეატრ-სტუდიაში მოვიდა.

„ყველაფერი რაც გამაჩნია, ამ თეატრმა მომცა“, ამბობს იგი. „ჩვენ აქ სულ ვსწავლობთ, ეს საწრთობი სახელოსნო“.

ვახუტი „მლ ბანისი“: ეს ყველაზე პოპულარული ვახუტია. იგი გამოდის ოცდაახუთმეტი ათასი ტირაჟით (კვირაობით ნახევარ-მილიონიანი ტირაჟითაც). მას მთელი ესპანეთი კითხულობს. ედუარდო არიო ტელვენი წერს: „ქართველების მიერ წარმოდგენილი „დონ ჟუანი“, როგორც წინასწარ გვაუწყეს, მოლოერის ცნობილი პიესის პაროდული ვერსია გამოდგა მართლაც, მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანი, ღრმა და მისეული ფილოსოფიის მატარებელი.“

ჩვენთვის გაუგებარი ქართული ენა შეცვალა საოცრად შეტყველმა და მდიდრულმა თეატრალურმა ენამ.

მსახიობებს ძლიერი, ლამაზი ხმები აქვთ. მათი ხმა და ტემპი კომედიის რიტმს კარგად ესადაგება. გამომსახველია მათი ყოველი ექსპტი, მიმიკა. კომედიური ინტონაცია მოულოდნელად იცვლება და ტრაგედიის სახეს იღებს. მსახიობებს ამირანაშვილს, ყიფშიძეს, ჭანჭყვაძეს, რეხვიაშვილს მთელი სპექტაკლი მიჰყავთ იმ ულამაზესი რიტმული მონახაზით, რაც მისცა მათ რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა.

ქართული თეატრის წარმატების ყველაზე უტყუარი ნიშანი ის არის, რომ მათ ყუ-

რბელი, რომელიც შიშით შეპყრობილია და შინაგანად მომზადებული მოვიდა იმითვის, რათა ორი საათის განმავლობაში მისი კლასიკურ პიესას მისთვის გაუგებარ ენაზე, იმდენად იყო მოხიბლული და მოჭადოებული, რომ წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ უჩვეულოდ დიდხანს უკრავდა ტაშს და აღარ აპირებდა შინ წასვლას.

ესპანელი მსახიობები დაუღალავად ავიღებოდა მხურვალე ტაშით ქართველ მსახიობთა დახვეწილ ოსტატობას და მიხეილ თუმანიშვილის ბრწყინვალე რეჟისურას“.

შემდეგ სპექტაკლებზე, დონ ჟუანს ოთხადღის განმავლობაში ვუჩვენებდით. ძალიან საინტერესო მსახიობები მოვიდა — რეჟისორები, მსახიობები, ჩამოსული სტუმრები, კრიტიკოსები. ისინი მოდიოდნენ, ესაუბრებოდნენ მიხეილ თუმანიშვილს, ჩვენს მსახიობებს და აღტაცებას გამოსთქვამდნენ სპექტაკლის მიმართ.

„თუ ვინმეს სჯერა ერთი ნახვით შეეყვარება, ქართულ თეატრთან შეხვედრა ნამდვილად ამგვარი შემთხვევაა“, წერდა ესპანური პრესა.

ახალი ამბების სააგენტოს კორესპონდენტმა ვიქტორ სერებრიანიკოვმა აიღო რამდენიმე ინტერვიუ:

გარსია მონოლისი — კრიტიკოსი.

„ქართული ახალგაზრდული თეატრი მტკიცე შენაღობია სიცოცხლით სავსე, მომჭადოებული ეროვნული საწყისისა და თანამედროვე მსოფლიო თეატრის მიღწევათა. შეუძლებელია ვინმე გამოაცალკევოს ამ ბრწყინვალე მსახიობთა ანსამბლიდან, აქ არავინ არ არის დამძიმებული ლიდერის მძიმე ხვედრით. ბრწყინვალეა ქართული „დონ ჟუანი“, რადგან განსაცვიფრებელია მთიარტისტიზმი, ირონიის მახვილი გრძნობა.. საოცარია დამდგმელი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი — ხელოვანი, რომელშიც ამოუწურავია სიცოცხლის სიყვარული, ნატოვ გემოვნება და სულიერი ახალგაზრდობა. ამგვარ ოსტატთა შემოქმედებით სითამამეს უნდა ვუმაღლოდეთ თანამედროვე ხელოვნების ცხოველმყოფელობას“.

მარიელა ლუარესი — მსახიობი.

„გასაოცრად ლამაზია ქართული „დონ ჟუანი“, ყველაფერი მშვენიერია, მსახიობები, რეჟისორული მიგნებები, მთელი სპექ-



ტაკლის პაროდული სული და თამაშის ხერხი. ვინ-ვინ და ჩვენ, მსახიობებმა, ნამდვილად ვიცით რა დევს ღრმად, რეჟისურაში — იცინო მოსაბეზრებელ თეატრალურ შტამპებსა და ამასთან ცხოვრებაზე, ჩვენს „დამტამპულ“ შეხედულებებზე. ქართული თეატრი ფესტივალის მშვენიერა იყო. გული გეწყდება მათთან განშორებაზე“.

მარიალ სუარესი — დრამატურგი.*

„კონომსახობთა თეატრის სპექტაკლებში შერწყმულია უსახლვრო ფანტაზია, უნაკლო გემოვნება და დიდი ოსტატობა. ჩვენ დიდხანს გვემანსოვრება ამ შესანიშნავ კოლექტივთან შეხვედრა“.

ყურადსადები ესპანური ვაზეთი „ბან-გუარდილა“.

ხუან ანტონიო ბენაჩმა სტატიას უწოდა: „თავაზიანი და მხიარული „ღონ ქუანი““.

საბჭოთა კავშირიდან ჩამოსულმა ქართულმა თეატრმა შემოგვთავაზა „ღონ ქუანი“ საინტერესო სცენური ინტერპრეტაცია. ამ სპექტაკლით, პირველი სასიამოვნო სიურპრიზით, გაიხსნა მადრიდის VII ფესტივალი.

ისეთი სახელმწიფოს ფარგლებში, როგორცაა საბჭოთა კავშირი, სადაც სხვადასხვა ეროვნულ კულტურათა თანაარსებობაზეა

ლაპარაკი, აბსურდი იქნება იმის მტკიცება, რომ თეატრი ერთი, დადგენილი სქემის მიხედვით ვითარდება, როგორც ამას დაუნდობელი ანტისაბჭოთა პროპაგანდა გვიმტკიცებს. ჩვენთვის კარგადაა ცნობილი, რომ ქართულმა თეატრმა განვლო მეტად რთული გზა ახალ გამოქმედებულ საშუალებათა ძიებაში.

გაბედული სული.

ერთია, როდესაც ვიცით, რომ ოციანა წლების მოსკოვის თეატრებში ტრიალებდა ექსპერიმენტისა და განხეთქილებათა სული, ავანგარდიზმის საყოველთაო გავრცელებით გამოწვეული და სრულიად სხვა, როცა ჩვენს კომედიის თეატრში, ერთ-ერთ საფესტივალო სცენაზე, ნახავ საბჭოთა თეატრში შექმნილ ასეთ თავისუფალ ინტერპრეტაციას კლასიკური ნაწარმოებისა. როგორც უკვე მოგახსენეთ, „ღონ ქუანი“ სასიამოვნო სიურპრიზი იყო. მისმა მხიარულმა და გაბედულმა სულმა როგე პლანშონის თეატრი მოგვაგონა. უდავოდ მოვლენათა ცენტრშია ეს თეატრი და ეხმიანება „გარდაქმნის“ იმ პოლიტიკას, რასაც ბატონი გორბა-



რ. ჩხეიძე და მ. თუმანიშვილი ბასკ კარაველოლოგ შაბიერ კონტრასთან ერთად

ჩოვი ატარებს. სპექტაკლის მთავარი ღირსებაა, თუ როგორ ამოხსნა მან სვეილიელი თავაწყვეტილი კაცის ხასიათი, რისთვისაც არ მოიშველია საგანგებო, მეტად ხელსაყრელი, ტექნიკური საშუალებანი, რომელთაც ხშირად მიმართავს სცენა.

ქართული თეატრ-სტუდია ახალგაზრდაა. მას სათავეში უდევს ცნობილი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, რომელიც ღრმად ჩასწვდა მოლიერის პიესის არსს და წინა პლანზე წამოსწია დონ ჟუანისა და მისი მსახურის სგანარელის ურთიერთობა, რითაც დაჩრდილა და უმნიშვნელო პლანად აქცია დონ ჟუანის აღვირახსნილობა, გარყვნილება და თავგასულობა.

რეჟისორი მოქმედების ადგილად სარბეტიციო ოთახს ირჩევს და შემოჰყავს მოლიერის პიესაში არარსებული პერსონაჟი — მოკარნახე, რომელიც სულ ურევს და კარგავს ტექსტის ფურცლებს, რის გამოც პერსონაჟთა ტექსტიც გადაწველებულია.

მოულოდნელი სიტუაციები.

ამგვარად, მოქმედება ორპლანიანია. ერთია „თეატრი-თეატრში“, სადაც გამოკენებულია მოლიერის ორიგინალური ტექსტის კონფლიქტური დიალოგები და მეორეა თავად პიესის ძირითადი მოქმედება, გამარტვებული და დაყვანილი მხიარულ ფარსაჟად.

„დონ ჟუანის“ ძალზე ცოტა დადგმა თუ დაიკვეხნის აზღენ მოულოდნელ სიტუაციათა გამოყენებას, რაც მ. თუმანიშვილის ფანტაზიას შეუთხზავს.

ზეაწეულ, მხიარულ განწყობილებასთან ერთად სპექტაკლში დრამის ძირითადი, სერიოზული ტონალობაც შენარჩუნებულია,

თუმცა ეს ყველაფერი სარბეტიციო ტარბაზში ხდება მხოლოდ.

ბრწყინვალე შესრულება.



ფარდა თითქმის მთლიანად ფარავს სცენის ჭერში დაკიდებული ქალის კაბების კოლექციას. რეჟისორი სიფრთხილესა და ვაჰკრიახობას იჩენს, რომ მთლიანად არ აჩვენს მათ. დონ ჟუანი ვიცე იყო, კარგად ვიცით და ეს კაბები მის მიერ შეცდენილ ყველა ქალს ვერც შემოსავდა. ფანტასმაგორიული და განათებული კომანდორის ფიგურა, მართალია, სიმბოლურად ამოდის სცენის ორმოდან, მაგრამ დონ ჟუანს ერთ-ერთი შეცდენილი ქალის ქმრის დაშნა გმირავს. დიალოგები შენარჩუნებულია, სიტუაცია იცვლება. ეს არის შესანიშნავი ფარსი, ბრწყინვალე შესრულებით.

გავლენიანი გაზეთი „ABC“ (წერს ლორენსო ლოპეს სანჩო):

„ბატონმა მიხეილ თუმანიშვილმა მხატვარ გოგი მესხიშვილთან ერთად მოლიერის ცნობილი „დონ ჟუანი“ სალბერტი წაკითხვა შემოგვეთავაზა და შექმნა ერთგვარი სინთეზი, სადაც ერთმანეთს გადაეხლართა დონ ჟუანი — ქალთა გულების დამპყრობი — ამ ხაზს მიჰყვება დონია ელივრა, მისი ძმები და კომანდორი, პიესის სიუჟეტის მიხედვით და დონ ჟუანი — თავის მსახურ სგანარელთან მოკამათე. სგანარელი გვევლინება მეტად საინტერესო მორალისტად. სგანარელს დაჰყავს დონ ჟუანი სექსუალური ინსტინქტების მატარებელ ურწმუნო ცოდვილად.

უთარგმნელი სპექტაკლის კვალობაზე წარმოდგენას ძლიერი ექსპრესია და ინფორმატიული ძალა გააჩნია. მაყურებელი ინტუიციით ბოლომდე ხვდება ყველაფერს, რასაც უცქერის. მითი დონ ჟუანზე კომედიური საწყისითაა გახსნილი. სგანარელი (ა. ამირანაშვილი) — მშიშარა მსახური, რომელსაც შესანიშნავად თამაშობდა სიტუტი დე სორილია, აქ მორალისტადაა ქცეული, რომელიც თავის ბატონს ჭკუის დარიგებასაც უბედავს, მაგრამ მის საქმეთა თანამონაწილეა მაინც. დონია ელივრა (ნ. ჭანკვეტაძე) ეს შეურაცხყოფილი ესპანელი ქალი, ნამდვილი ვეფხვია, ამორძალი, რომელიც მთარახს იქნევს, კომანდორი (დ. ერისთავი) მივიწყებულ „ტომასინს“ დამსგავსებია, ძველი, მუწჯი კინოდან. იგი მხოლოდ იმისათ-

ვის გამოჩნდება ხოლმე, რომ დედანს ძალიან არ დაეცილდეთ. არ შევტობთ და არ დაგავიწყდეს მითი ქვის სტუმარზე. თა მამის გამოყენებული ხერხი ბევრ კომპანენტს ამართლებს — მოკარნახის წიკლი ხელთათმანებით მოსილი ხელები — კოკონია, ნავი ნებივრად ირწყევა ავანსცენაზე, სგანარელი და დონია ელვირა ბალეტის ილეთებს იყენებენ, საქანელაზეც ქანაობენ — ეს თოქოს უმნიშვნელო დეტალები ქმნიან დამოუცილებელი სცენური ელემენტებისაგან შედგენილ ფერად გამას, რაც ლიტერატურული ტექსტის გაშიფვრას ემსახურება.

ყველაფერ ამას ერთვის სპექტაკლის სხვა ღირსებანი. მაგალითად: მსახიობთა ჩმეები, მათი ინტონაცია, რიტმის მონაცვლეობა, რასაც ძალზე იშვიათად იყენებენ ჩვენი რეჟისორები და მსახიობები. ამგვარად, გასაოცარი არაფერია იმაში, რომ მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლს ამდენი ტაში ერგო.

ქართული „ღონ ქუანი“ უფრო მხიარული და უფრო თავშესაქცევია, ვიდრე თავად პიესა.

სგანარელის როლს ასრულებს ბრწყინვალე მსახიობი. მას აქვს უჩვეულოდ პლასტიკური სხეული და ცოცხალი მიმიკა, ამასთან წარმოუდგენლად მდიდარი ხმა.

ღონ ქუანის შემსრულებელი (ზ. ყიფშიძე) არაჩვეულებრივი გარეგნობის, კარვად დაყენებული ხმის მქონე და იუმორის უსაზღვრო ვრძნობით დაჯილდოებული მსახიობია.

რეჟისორმა მოკარნახის შესანიშნავი სახე შექმნა. იგი წარმართავს მთელ მოქმედებას, გამუდმებით ერევა მასში და უფრო მეტიც, ერთმანეთშია შეზავებული მისი და სხვა პერსონაჟთა ტექსტი. ეს ძალზე საინტერესო ტექნიკური სიახლეა.

გახეი „ღიარო—16“

ქართველებმა დაკვიტციკეს, რომ თეატრი ეს მეტად თავისებური ხელოვნებაა, რომელსაც თავისი, საკუთარი ენა გააჩნია. ყველამ ვიცით, რას ნიშნავს ენის ბარიერი. რა თქმა უნდა, საინტერესო იქნებოდა ესპანურ ენაზე მოგვესმინა თარგმანი, მაგრამ აქვე გვახსენდება ურიცხვი, ჩვენ საკუთარ, ესპანურ ენაზე ნათამაშები სპექტაკ-



ამერიკელი რეჟისორი გივრსო ლეიტონი ადგართავია ზ. ყიფშიძის ღონ ქუანა.

ლი, რომელიც უკვალოდ გაქრა ჩვენი მესიერებიდას.

ვულოცავთ ფესტივალის ორგანიზატორებს. მათ დიდი რისკი ვასწავს, მოიწვიეს რა ქართული თეატრი, მაგრამ ეს რისკი მხურვალე ტაშით დაჯილდოვდა.

რასასიამოფოთა, რომ ქართველთა წარმოდგებას სწორედ თეატრი დე ლა კომედია დაუთმეს. იგი ხომ ჩვენი ხაციონალური კომპანიის ცეიტრია, რომელმაც ითავა კლასიკის დადგმა თაიამდროვე კონტექსტით. თუძახიშვილის სპექტაკლის იდეა აგებულია თაძაშე „თეატრი-თეატრში“. გამოყენებულია ხაცობი ხეობი, სადაც მსახიობები თავის თავს ესხვისებინან, რათა თავისუფალი თვალთ აეხედონ იმ პერსონაჟებს, ვისაც თაიამობენ. სკორედ ამ ძრავალგზის ნაცადმა ხერხმა, უფრო სწორად, ჰასმა ახლებურმა გათყუებამ აქცია „ღონ ქუანი“ ძალზე დახვეწილ და ბრწყინვალე სპექტაკლად. ჩეხვ ვგრძნობთ, რომ ეს დასი იმყოფება მუდმივ მიების პროცესში, მათთვის შემოქმედებითი ძიებაა მთავარი და საინტერესო — ეს ნამდვილი სახელოვნოა.

ჩეხვს თვალწინ შემუშნეველად ხდება საოცარი ტრანსფორმაცია. მოკარნახე იქცევა მოქმედ პიოად, ხოლო სცენის ორბო საიქიოდ, საიდანაც დროდარო ჩნდება მოკლული კომანდორი. მთელი მოქმედება აღბეჭდილია ქეშმარტების წვდომის წადილით. ბრძოლა და კამათი ურწმუნო ღონ ქუანსა და შეშინებულ სგანარელს შორის მიმდინარეობს იმ სფეროებში, სადაც ერთმანეთს ეხლართება ილუზია და სინამდვილე და იბადება ქეშმარტი შემოქმედება.

ზოგიერთს ჰგონია, რომ ჩვენ მარტო ესპანურ ენაზე დადგმულ სპექტაკლებს უნდა

ვეუქიროთ. ასე მხოლოდ ის ფაქტობს, ვისთვისაც თეატრი მართო სიტყვავა.

ამ ყალბმა იდეამ ჩამოგვამორა ესპანელები იმ დიდ თეატრს, რომელსაც ყოველგვარი დაბრკოლების გარეშე ალიქვამს სიბისმიერი ქვეყნის მყაურებელი. ამ ჩვენი მცდარი აზრის დასაბუთებლად ჩამოვიკა ბრძანული ქართული თეატრი, მან დაკვირუნა ჩვენ გონიერება.

ქართველების მერე თეატრ დე ლა კომედიის სცენა პოლონურ და ინგლისურ თეატრს დაეთმოდა, მაგრამ წინასწარვე ცხადია, რომ ფესტივალის სენსაცია მიხეილ თუმანიშვილის „დონ ჟუანია“.

„მიხეილ თუმანიშვილი, ასეთი მაღალი რანგის რეჟისორი და მისი თეატრი ჩვენთვის ნამდვილი აღმოჩენაა. ეს ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრია მსოფლიოში. იგი ძალზე ცოცხალია და მჭერა, რომ დიდი მომავალი აქვს.“ — გვეუბნება რეჟისორი ანხელ გუტიერესი, რომელმაც 1980 წელს მადრიდში დააარსა ერთადერთი მუდმივი დასის მქონე კაპერული თეატრი.

„მე თქვენგან ბევრი რამე ვისწავლე, მოხიბლული ვარ თქვენი ხელოვნებით“, ამბობს თეატრი ესპანოლის მთავარი რეჟისორი მიგელ ნაროში. „მინტერესებს თქვენი სხვა სპექტაკლებიც“.

ჩვენმა რბრესარიომ, ალფონსო ეიხონმა განაცხადა, რაკი მთელი ესპანეთი ასე ღელავს და ითხოვს თქვენს სპექტაკლებს, სხვა გზა არა მაქვს. 1989 წელს კიდევ უნდა ჩამოგყვანოთ რამდენიმე სპექტაკლით.

„ალკანზარი“ (ულტრამემარჯვენე გაზეთი. რეცენზენტი მ. დიეს-კრესპო).

„ფესტივალის მრავალფეროვან სპექტაკლთა შორის წარმოდგენილი იყო მოლიერის „დონ ჟუანის“ თავისუფალი ვერსია, რომელიც ქართულმა თეატრმა გვიჩვენა. მინდა ამთავილვე განვაცხადო, ჩვენ ვნახეთ ბრწყინვალე დასი. თეატრი 1978 წელს შექმნილა და რეჟისორიც და მსახიობებიც ქართული თეატრალური ინსტიტუტის გამოშვებაა. თეატრ-სტუდიის მიზანია აღზარდოს კარგი მსახიობები და შექმნას მათი მუშაობისათვის აუცილებელი პირობები. ეს არის მუდმივი სკოლა, ფიზიკური თუ არტისტული წვრთნა, სადაც თხოულობენ მსახიობის წარმოსახვის განვითარებას და გაწაფვას.

თუმანიშვილის ამგვარი წვრთნით მიღებუ-

ლი შედეგი ჩვენ ვნახეთ „დონ ჟუანის“ შესანიშნავ დადგამაში... როგორც მოგახსენებთ, ეს თავისუფალი ვერსიაა. ტრიანოში დონ ჟუანსა და მის მსახურს — სუანარკოსს შორის მიმდინარე კამათის ირგვლივ. ეს ის დონ ჟუანია, რომელსაც კიკხავს მოლიერი და რომლის ერთადერთი ქვეშაობაა გახლავთ „ორჯერ ორი — არის ოთხი“.

ჩვენ სარეპეტიციო ოთახში ვიმყოფებით. ვუცქერით მზადებას, თამაშს, რომელიც ზოგჯერ პირანდელოსეულ თამაშს გვაგონებს, თუმცა არასოდეს არ სცილდება ნაწარმოების დადგენილ ფარგლებს. ვეაჭყვევებს დევიპურობს ის სილავე, რაც მსახიობმა ქცევამა და რასაც ზოგჯერ მოკარნახე მართავს. ამ არაჩვეულებრივად საინტერესო ანსამბლში მანც გამოვყოფდი ძლიერ სამკუთხედს: ზ. ყიფშიძე (დონ ჟუანი), ა. ამირანაშვილი (სუანარკო), ლ. რეხვიაშვილი (მოკარნახე).

მე ქართული ენა არ მესმის, მაგრამ მსახიობთა შესრულების თავისუფალმა მანერამ, მათმა მდიდრულმა გამომსახელობითმა საშუალებებმა, თანამედროვე, ბრწყინვალე რეჟისურამ და იუმორმა საშუალება მომიცა აღმეჭვა სპექტაკლის ენა. აი, ეს არის ნიჭური, თუ როგორ უნდა დიდგვას ნებისმიერი კლასიკური ნაწარმოები. ამისათვის საჭიროა მხოლოდ აუცილებლად გაგაჩნდეს იუპორის გრძობა, ღრმად შეისწავლო ნაწარმოები, გქონდეს დისციპლინა მუშაობაში და კარგი არტისტული ნიჭი“.

საბჭოთა საელჩოს წარმომადგენლებსა და ჩვენს კორესპონდენტებს მიაჩნიათ, რომ ძალზე მნიშვნელოვანია ჩვენთვის ასეთ გაზეთში დადებითი რეცენზიის დაბეჭდვა.

გაზეთი „ჩინკო დიასი“:

„ტენორიო ქართული აქცენტით“.

„ქართულმა სტუდიურმა თეატრმა სცადა დილაქტიკურად ჩაღრმავებოდა დონ ჟუანისა და მისი მსახურის სუანარკოსის ხასიათებს. სამწუხაროდ, ენობრივი დაბრკოლება არ იძლეოდა საშუალებას დეტალურად აღვეჭვა დადგმის ეს ასპექტი, მაგრამ საბედნიეროდ, წარმოდგენას ბევრი სხვა ღირსებაც გააჩნდა, რის გამოც იგი ადვილად გავიგეთ და მივიღეთ.“

მეტსაც ვიტყვი, მყაურებელი ზოგჯერ იმდენად იყო მოქმედებაში ჩართული, თითქოს სცენაზე მსახიობები სულაც არ ლაპა-

რაკობდენ ჩვენთვის ვაუგებარ უცხო ენაზე.

შესანიშნავია სპექტაკლ „დონ ჟუანის“ მხატვრული გაფორმება. ძალზე სადა სცენოგრაფია ფაქტიურად შედგება დახატული ფონისაგან და გვერდითი ფარდებისაგან. გამოყენებულია სცენის ორმოები, რეკვიზიტის და დეკორაციის ნებისმიერ დეტალს მნიშვნელოვანი მხატვრული დატვირთვა გააჩნია, მათ ბრწყინვალედ იყენებენ მსახიობები. მსახიობთა შესრულება გადამწყვეტი და უმთავრესი ღირსებაა წარმოდგენის.

ქართული იუმორის გრძნობა მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მოქმედებს შეუწყლებლად. მოკარნახე გამუდმებით აწონასწორებს მთელ დრამას, სადაც მსახიობები თვითონვე იცინიან თავიანთ პერსონაჟებზე. დაწყებული მთავარი მოქმედი პირებით და დამთავრებული საოცარი ძმებით, რომლებიც დონია ელვირას შებღალული პატიოსნების დაცვას ცდილობენ. ისინი სცენაზე თითქმის „კომიკების“ რიტმში მოძრაობენ. ასევე საინტერესოდაა გადაწყვეტილი მუსიკალური გაფორმებაც, სადაც არც ძველმოდური კომპლიმენტობაა დავიწყებული.

მსახიობთა შესრულების მდიდრული მანერა, ბრწყინვალე რეჟისურა, თამაშის საინტერესო წესი, კლასიკის წაკითხვის თანამედროვე კონცეფცია — აი რამ მოგვხიბლა ამ სპექტაკლში და აღგვაფრთოვანა“.

დამთავრდა გამოსვლები მადრიდში. მხატვრული ღირებების შემდეგ განსაკუთრებული ვგრძნობთ სიმშვიდეს ესპანეთის ქალაქებში დაქალაქ. ულამაზეს ტოლედოში. ნელა ნელა ქარბლად დადღევართ ამ ქალაქში. გვაოცებს, რამდენ მსგავსებას ვპოულობთ საქართველოსთან. წითელი კრამიტით დახურული სახლები, კრამიტის დახურვის წესი. ძველი ქართული აგურის ასლი და პირი — ძველი ესპანური აგური... და საერთოდ ესპანური ხასიათი. ტოლედოს გიშმა გვიტხრა, უცნაურია, მაგრამ ასე გგონია, რომელიც იმ მთისგადაღმა ქალაქიდან ჩამოხვედით და არა შორეული ქვეყნიდანო. ქართულ კულტურას კარგად ვიცნობ, განსაკუთრებით ქართულ მინაქარს, ქართველებს კი პირველად შევხვდი და ესპანელები გგონიხართო.

დაუვიწყარია ერთი საღამო ფლამენკოზე. კაფე „ლა ჩინიტა“ ტურისტებისათვის ძნელად შესაღწევი კაფეა, რადგან თავად ესპანელები დადიან გამუდმებით აქ. ანდამატივით იზიდავს ყველას უკვე ასაკში შესული ლა ჩუნგა — ულამაზესი ქალი, პიკასოს მეგობარი, მხატვარი... ფუნქციონირებს იცავს იგი ცეცხლოვან ფლამენკოს, რომლის აკომპანემენტი სევდიანი ვიტარაა და სევდიანი ესპანური სიმღერა. გულსმომკვლელად სევდიანია ყველა ის სიმღერა, რომელშიაც სიყვარულსა და ბედნიერებაზე მღერიან.

„წუთისოფელი ასეა“ ზილბოს საფეხურვლო პროგრამაში

MARTXOA

Historia de la compañía


... (text) ...

15

... (text) ...

MARZO

... (text) ...



El mundo pecador es así

MUNDU BEKATARIA HONELAKOA DA

Gertara erreal baten kondaketa, ekitaldi batean eta georgiar bertso herriartean esana.

Narración de un hecho real relatado en verso popular georgiano en un acto

11 მარტს ავტობუსით მივემგზავრებით ბილბაოში. ბასკეთში ორი სპექტაკლი უნდა ვუჩვენოთ: „ღონ ქუანი“ და „წუთისოფელი“.

გასტროლის დაწყების წინა დღეს ეწყობა ტრადიციულ პრესკონფერენცია. ბილბაოს თეატრის დირექტორმა ლუის იტურიმ აღტაცებით ილაპარაკა იმ ბრწყინვალე წარმატებებზე, რაც კინომსახიობთა თეატრში მოიპოვა მადრიდის საერთაშორისო ფესტივალზე. ბილბაოში გამართული პრესკონფერენცია ძალზე ცოცხალი იყო და საინტერესო. შეკითხვების პასუხად მიხეილ თუმანიშვილმა გაცნო მათ თეატრის შექმნის ისტორია და შემოქმედებებით პრინციპები. ბატონმა რუზო ჩხეიძემ ვცვლად და დამაჯერებლად წარმოადგინა ქართველთა და ბასკთა ისტორიული ურთიერთობა.

სპექტაკლები დიდი მოწონებით მიიღეს.

ბასკური გაზეთი „მხინი“. სტატიის სათაურია „ნეტარება“.

„ქართული თეატრის წარმოდგენაში ბევრი ხიბლია, მაგრამ ღირსებათა შორის მინდა გამოვყო ერთი განსაკუთრებული თვისება, — სიამოვნებისა და ტკბობის შეგრძნება, რასაც მსახიობები განიცდიან, როცა „ქმნიან თეატრს“.

ეს თვისება უნდა მოიძიო, ამოიკითხო. მსახიობები იმდენად მაღალი რანგის ოსტატები არიან, იმდენად აქვთ გაცნობიერებული რასაც აკეთებენ, რომ ეს თვისება, ზემოთ რომ მოვახსენებ, მათი პროფესიონალიზმის არსში ძევს.

სპექტაკლი აგებულია ურყევ თეატრალურ პრინციპზე „თეატრი თეატრში“, ოღონდ გავლილია გზა: დეტალურადაა შესწავლილი მასალა, დაშლილია იგი ნაწილებად, გადააზრებულია და ხელახლაა შეკრული და გამთლიანებული ძირითადად მსახიობთა თამაშის მაგიური ძალის მეოხებითა და სხვადასხვა თეატრალური საშუალებებით.

სარეჟიზიტორო, გარდერობი, სარეპეტიციო თიხაი, სადაც ვაშლილია მოქმედება, იძლევა საშუალებას ეპიზოდები აიკინოს არა პიესის ტექსტის მკაცრი ლოგიკით, არამედ გათამაშდეს იმპროვიზაციულად, თავისუფლად, იმ ნივთთა და სავანთა გამოყენებით, რომლებიც თითქოს შემთხვევივ აღმოჩნდა სცენაზე მათ გვერდით. მოკარნახე-პერსონაჟი, რომელიც მოქმედების

ცენტრია, ერთგვარ კონტრაპუნქტს წარმოადგენს.

ნატიფი რეჟისორული აზროვნება მსახიობთა სიზუსტე, ბრწყინვალე ხმარობა. ციები სპექტაკლს სიახლის იერს ანიჭებს.

ფინალური სცენა ტრადიციული სადაღვმო ხერხებითაა გადაწყვეტილი, მაგრამ მსახიობები თამაშობენ ისეთი გატაცებითა და თავდაუწყებით, რომ გარეგნული სანახაობითი მხარის მიღმა აშკარად გამოსჭვივის გმირის შინაგანი ბუნების, ხასიათის ღრმაცოდნა.

ორი საათის განმავლობაში სულგანაბლად და მოხიბლული გყავდეს დარბაზი, თან მისთვის უცნობ ენაზე ელაპარაკებოდე, უბრალო საქმე არ არის. ეს თავისთავად უკვე მეტყველებს სპექტაკლის ხარისხზე. წარმომიდგენია, ენის ცოდნა რა დიდ სიამოვნებას მოგვანიჭებდა.

სპექტაკლში გამოყენებულია კონკრეტული განათება ყოველგვარი ეფექტების გარეშე. მუსიკა თანამედროვეა. ეს სადა, მარტივი დამატებანი იკითხება, როგორც ლამაზი სამკაული იმ ბრწყინვალე სანახაობისა, რასაც ძირითადად მსახიობები ქმნიან, არტიტები, რომლებსაც ფანატიკურად უყვართ თავისი პროფესია და მყურებელსაც გადასდებენ თეატრის სიყვარულს. შეუძლებელია არ გაგიტაცოს და არ მოგხიბლოს მათმა თეატრალურმა ენამ, რომელიც შემსრულებელსაც და მყურებელსაც ერთნაირ ნეტარებას ჰგვრის. ამ განცდით მიიღო ბილბაოს არიავას თეატრში წარმოდგენილი ქართული დასი მყურებელმა. ბედნიერი ხდები, როცა გაქვს საშუალება ნახო ასეთი ნიჭიერი, თამამი და ბრწყინვალე სპექტაკლები.

გაზეთი „მინა“:

„რუსთაველის ხახ. თეატრალური ინსტიტუტის ბახახე, რომელიც შუახაუქუნების ქართველი პოეტის სახელს ატარებს, რამდენიმე თვალსაჩინო თეატრი შეიქმნა. ძირითადი დასი, 1921 წელს ჩამოყალიბდა, რომელმაც დიდი წარმატება მოიპოვა ავანიონის ფესტივალზე. მის მსახიობებს შორის გამოირჩევა ლეგენდარული რამაზ ჩხიკვაძე — მთავარი როლის შემსრულებელი შექსპირის „რიჩარდ III“-ს და ბრეხტის „კაეკასიური ცარცის წრეში“. ამ თეატრის საეიზიტო ბართათა რობერტ სტურუას მიერ დადგმული

სპექტაკლები, რომლებიც აღბეჭდილია ტრადიციული ფორმებითაც და ამასთანავე ჰაეროვნებით, პაროდულიობითა და გადამდები სიხალისით. შექსპირი წაითხული აქვთ იმ პრიზმით, თუ როგორი შეიძლება ყოფილიყო ელისაბედის დროინდელი თეატრი, ხოლო ბრეტტი იმდენად გააცოცხლეს, რომ მისი ჩვენება ბერლინში, ბრეტტის ორთოდოქსალურ ტაძარში, საფრთხესაც კი უქმნიდა „კავკასიურ ცარცის წრეს“.

ბილბაოს არივას თეატრში ნაჩვენებმა მოლიერის „დონ ჟუანმა“ გავაცნო მეორე თეატრი, რომელიც ამავე ინსტიტუტის პირმოა. ეს არის ახალგაზრდული თეატრი-სტუდია, იგი დიდი ხანი არ არის რაც შეიქმნა; ჰყავს ახალგაზრდა მსახიობებისაგან შედგენილი დასი. იგი სრულიად სხვა მიმართულების თეატრია, თუმცა მასში იმ სკოლასაც ვხედავთ, რომლის წარმომადგენელია რამაზ ჩხიკვაძე და რაც, ალბათ, მთელი ქართული თეატრის ნიშანია საერთოდ.

თეატრი-სტუდია, რომელიც ჩვენ ვნახეთ, მუშაობს მცოდნე მაცურებელზე, იგი თავის თავს ეთამაშება, კარგად ცნობილ თემებს „გაათამაშებს“ იმ ოსტატობით, რაც მხოლოდ ქეშმარიტი თეატრისთვისებაა. „დონ ჟუანი“ გამოიგონეს „მოკარნახე“. ამან წარმოიშვა ხერხი — „თეატრი თეატრში“, რომლის წიაღში თამაშდება მოლიერის პიესა. ხერხი სპექტაკლის ჰიბრიდულ ხასიათს ამართლებს, რის შედეგადაც შეუსაბამოა, ანაქრონიზმი, ქარბი თეატრალურობა — მშვენიერ სამკაულად იკითხება. ამგვარი რეტუსირებით თითქმის შეუძლებელია ხოლმე აჯობო ორიგინალს, მაგრამ დადგმის ღირსებაზე მეტყველებს ის, რომ მაცურებელი მოხიარულ და თანამონაწილეა იმისა, რაც სცენაზე ხდება. თუ პიესა კარგად იც, განცვიფრებს, როგორ ვითარდებიან მოვლენები შენთვის უცნობი, ჯერ გუგუღლო გზით. კომანდორი იმავე ორმოიდან ამოდის, სადაც „მოკარნახე“ იმყოფება.

„დონ ჟუანი“ გამოიხუნლია იმათთვის, ვისთვისაც უცხო არ არის თეატრით ტკობა. ხან ციკრის ილეოებს გვთავაზობენ, ხან სიმღერას, ცეკვას, მუსიკას. ნებისმიერ შემთხვევაში სცენაზე მეფობს სიხალისე და ცხოველყოფელობა, რაც ხალხური შემოქმედების საზეიმო მხიარულებიდან მომდინარეობს მულად. იშვიათად წააწყდები ასეთ



სუფთა, კარგ ნამუშევარს. ცხადად და ზუსტად გადმოცემული ნაცნობი ამბავი მაცურებელს განსჯისათვის განაწყობს. იწყებ ფიქრს ორი მთავარი გმირის ამბავზე. სპექტაკლში გამოყენებული ტექნიკური საშუალებანი ძალზე მარტივია, სადაა, განათება მაგალითად, მხოლოდ ერთ წერტილზე დაფიქსირებული შუქია.

კოსტიუმებში ჩაფერფლილი, თალხი ფერები სჭარბობს — შინდისფერი, ყავისფერი. მიმქარალი ფერების დომინანტა შენარჩუნებულია ქურთუკებსა და ტყავის ჩექმებშიც — ისინი არ ლაპლაპებენ. სპექტაკლის მშვენება მსახიობებია, ხოლო გვირგვინი მათი ოსტატობა.

„დონ ჟუანი“ ხელახლა წამოჭრა ჩვენს წინაშე კლასიკური ნაწარმოების დადგმის პრობლემა. ქართულ თეატრ-სტუდიას აქვს ფრიად მნიშვნელოვანი უპირატესობა — ისინი თამაშობენ მაცურებლისათვის, რომელიც თეატრით ტკება“.

ბილბაოს თეატრი მე-19 საუკუნის ულამაზესი ნაგებობაა. სიმშვენიერით და უმდიდრესი აღჭურვილობით იგი ერთ-ერთი გამორჩეული თეატრია მთელს მსოფლიოში. რესტავრაცია დიდი ხანი არ არის რაც დაამთავრეს და ჩვენი „დონ ჟუანი“ დაიწყო მისი განახლებული შემოქმედებითი ცხოვრება.

ბასკეთი ყველაზე ცხელი წერტილია ესპანეთის პოლიტიკური ცხოვრებისა. მადრიდში, ბანკებისა და სასტუმროების ქალაქში, ხმაურსა და ფუსფუსში. შინაგან სიმშვიდეს, თითქმის სიხანტესა და ტურისტული ქალაქებისათვის დამახასიათებელ რიტმს შეიგონებ. ბილბაო მღელვარეა. ქალაქის კედლებ-

ზე სახელდახელოდ მიწერილი მოწოდებები და ლოზუნგებიც ამაზე მეტყველებს.

მოუხედავად დაძაბულობისა, ხალხი ინტერესით მოაწყდა ჩვენს სპექტაკლებს. ადამიანებს ნებისმიერ მდგომარეობაში სჯობდა თეატრი. ქალაქ ვიტორიაში ვცხოვრობდით, ბილბოსსაგან მოშორებით. სპექტაკლის დღეს ტრასაზე ტრაქტორისტების გაფიცვამ რამდენიმე საათით შეგვაყოვნა და კინაღამ სპექტაკლზე დაგვაკვიანდა. ბილბაოში სხვა „საფრთხეც“ გველოდა. მადრიდის „რეალი“ ბილბაოს „ატლეტისოს“ ხვდებოდა და ასე გვეგონა, მთელი ბასკეთი სტადიონზე შეგროვდებოდა, მაგრამ დარბაზი სავსე იყო.

„წუთისოფელი ასეა“ ბოლო დღეს ვითამაშეთ ბილბაოში. მადრიდში, საბჭოთა საელჩოში გამართულ სარეჟისორთა საღამოზე, რამდენიმე წაწყვეტმა ამ ქართული ხალხური ლექსით შეთხზული სპექტაკლისა, ძალზე დიდი მოწონება დაიმსახურა. სპექტაკლის წინა დღეს მთავარი როლის შემსრულებელი

ლევან უჩანეიშვილი რაღაცით ისე მოეწყო, რომ წარმოდგენის დაწყებამდე რამდენიმე საათით ადრე მოსულმა „სასწრაფო“ დასახლებებში რებამ“ გეითხრა—ახლავე საავადმყოფოში მისვლა არ წაიყვანო, არაფრის გარანტიას არ ვიტყვივითო. ლევანმა წარმოდგენა მიხედა და მასა და მასუბრებელმა აღფრთოვანებით მიიღო იგი.

რეცენზიებმა ველარ მოგვისწერეს, რადგან მეორე დღესვე მოგფრინავდით და ამ რეცენზიების შინაარსს ალბათ მოგვიანებით გავაცნობთ მკითხველებს.

ჩვენ შესაძლოა ცოტა გაზვიადებულადაც გვეჩვენება ხოლმე ჩვენი წარმატება, რასაც მასპინძლის თავაზიანი მიღებაც ხელს უწყობს მუდამ, მაგრამ ფაქტია, რომ კინომსახიობთა თეატრმა მიიღო ბევრი საინტერესო მოწვევა ფესტივალებზე თუ სავასტროლოდ. სავარაუდოა, რომ 1989 წლის მადრიდის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალსაც კვლავ ჩვენი დასის სპექტაკლი გახსნის.

პანორამა

„ერთგვული თეატრი“ თუ „შემასპირის სამეფო თეატრი“?

ინგლისის კულტურულ წრეებში დიდ შემფოთებას იწვევდა სუბსიდიების „გაიყენოს“ მოსალოდნელი კურსი, რომელსაც იძულებით უნდა დასდგომოდა „ხელოვნების დიდი საბჭო“ — ორი უთვალსაზრისო თეატრალური დასის („ერთგვული თეატრი“ და „შექსპირის სამეფო თეატრი“) შიშობი. და, აი, 1986 წლის მიწურულს გამოქვეყნდა საბჭოს გადაწყვეტილება, რომელსაც ცხარე პოლემიკა მოჰყვა, როგორც მმართველი კონსერვატორული პარტიის, ასევე ოპოზიციური პარტიების წარმომადგენელთა მხრივ. ამ გადაწყვეტილების მიხედვით ეს თეატრები 1987-88 წწ. თეატრალურ სეზონში მიიღებენ 6%-ით ნაკლებ თანხას (ინფლაციის გათვალისწინებით), ვიდრე 1986-87 წწ.

შექსპირის სამეფო თეატრის გაგვიგობის თავმჯდომარემ ჩოფრი კასმა განაცხადა: „ჩვენ ვიციტი და გვეძმის „ხელოვნების საბჭოს“ საფინანსო პრობლემები, მაგრამ ერთგვული და საერთაშორისო მნიშვნელობის ბრიტანული კულტურის დიდი მემკვიდრეობის თანდათანობითი რბევა შორსა დგას გონივრული პოლიტიკისაგან“.

სპეციალურ ბრიფინგზე ერთგვული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა პიტერ პოლმა სთქვა: „არა გინდა, რომ მთავრობა წინააღმდეგი იყოს ამ ორი ერთგვული დასის ორი ერთობის დახურვას. ზე უფრო, რომ მთავრობას უჩრჩევია უფროსი დახურულ თეატრებს, ან მინიმუმამდე დაიყვანოს მათი მოდერნიზაცია ან კიდევ კერძო პირებს გადასცეს ისინი. თავ-დევის ერთადერთი ჩვენი ხერხია: პოლიტიკურ სცენაზე დავამტიკოთ, რომ... თუ თქვენ ზიანს მია-

ყენებთ ჩვენს მემკვიდრეობას. დაანგრევთ ჩვენს ტრადიციებს და ძირს გამოთხრით ტურიზმის ჩვენს ინდუსტრიას, ხალხი ამას არ შეურიგდება“... პიტერ პოლმა მოწოდდა შეტყობილთა გაჩინებამათ პოტიტესის ფართობსაშტაბიანი კომპანია და დასძინა: „მილიონობით ფუნტ სტერლინგს ვხარკავთ ჩვენს საგანმანათლებლო სისტემაში, რათა ბავშვებს შექსპირის გაგება ვასწავლოთ, ახლა კი ეს ბავშვები თავიანთ ადგილობრივ თეატრებში ვერ ნახავენ შექსპირის პიესების დადგმას. აი, რა მაწუხებს მე“.

გაზ. „ფაინენსლ ტაიმისის“ აღიარებით ორი წამყვანი თეატრის ხელმძღვანელი უნდა კონსერვატორთა მთავრობას აკრიტიკებდა, ვიდრე „ხელოვნების საბჭოს“. „ერთგვული თეატრი“ და შექსპირის სამეფო თეატრი 1987 წლის გარდაუვალი ფინანსური კრიზისის პირველი მსხვერპლი არიან“. განსაკუთრებით მძიმე დღე დაადგება „შექსპირის სამეფო თეატრს“ რომელსაც დიდი დეფიციტი აქვს და 1987 წლის სეზონში იძულებული იქნება მკვეთრად შეამციროს ახალ დადგმათა რაოდენობა, ანდა ნაკლებ სარისკო რეპერტუარზე აიღოს კურსი.

მთავრობა კი თავისას ადგას და აცხადებს, რომ ხელოვნების დაწესებულებებმა თვით უნდა იზრუნონ საკუთარ ფინანსირებაზე და სპონსორების დოკტი-ბებზეო. ამასთან დაკავშირებით „ხელოვნების დიდი საბჭოს“ თავმჯდომარე ლორდა უილიამ ჰინს-მიტჩამ (სახელმწიფო ფინანსირების თავგამოდებულმა მომხრემ) მტკიცედ გადაწყვიტა თანადგეობიდან გად-გომბ.

(გაგრძელება 56 გვ.)

პრობლემა: მაყურებელი... თეატრი!

გულიკო ჯავახიშვილი, თამაზ ქვარიანი

სკკპ ცკ-ს 1987 წლის იანვრის პლენუმმა კიდევ ერთხელ ნათლად დაგვანახა, რომ პარტია მართლაც ტიტანურ შრომას ეწევა ჩვენი საზოგადოების განვითარების გზაზე დაგროვილ წინააღმდეგობათა გადასალახავად. განუხრებლად მიმდინარეობს ბრძოლა ნახევრად სიმართლის წინააღმდეგ, რომელიც განსაზღვრული აზრით სიცრუეზე უარესია. მიმდინარეობს საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მთელი სისტემის არა უბრალო გარდაქმნა, არამედ მწვავე ბრძოლა ასეთ გარდაქმნათა მოწინააღმდეგეებსა და მომხრეებს შორის.

გარდაქმნის ყოველი ახალი ნაბიჯი, ყოველი ახალი გადაწყვეტილება ყოველთვის უშუალოდ ეხება და განსაზღვრავს მრავალ ურთიერთმოქმედ გვერდს სოციალურ ინტერესებს. ასეთ პირობებში მმართველობის ორგანოებს აუცილებლად ესაჭიროება საზოგადოების ყველა სფეროს შესახებ სწორი და მართალი ინფორმაცია. საზოგადოებრივი პრაქტიკისათვის ასეთი ინფორმაციის მიწოდების უნარი უპირველეს ყოვლისა სოციოლოგიას შესწევს.

ჩვენ თვალწინ მიმდინარე საზოგადოების განახლების აქტიური პროცესი სოციოლოგიური კვლევის ახლებური განვითარების რეალურ საფუძველს ქმნის.

დღევანდელობამ დღის წესრიგში დააყენა ხელოვნების ყველა უანრის სანახაობის, და, მით უფრო, თეატრალური მაყურებლის შესწავლის პრობლემა, რადგან თეატრალური ხელოვნების არსი სწორედ მაყურებელთან კონტაქტია.

სპარტოველი შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის კონკრეტული სოციოლოგიის ლაბორატორია წლების განმავლობაში იკვლევს თეატრის როლს საზოგადოების ცხოვრებაში, თანამედროვე თეატრის განვითარების ტენდენციებს, თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთდამოკიდებულებას.

წინამდებარე სტატიაში გთავაზობთ ამ კვლევის ზოგიერთ შედეგს.

„თეატრი ერის ცხოვრების სარკეაო“ — წერდა დიდი ილია. ქართულ თეატრს ყოველთვის განსაკუთრებული ადგილი ეკავა ჩვენი ერის ცხოვრებაში. საზოგადოება და თეატრი ერთი ცხოვრებით ცხოვრობდა. დღიდან დაარსებისა, იგი არასოდეს ყოფილა

მარტოოდენ გასართობი ადგილი. თავიდანვე იყო „განმწმენდელი ჩვენი ცხოვრებისა, ჩვენი ჭკუისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი“ (ილია).

უკანასკნელ დროს კი ეს ერთიანობა დაირღვა. მაყურებლის სიმცირე კარგა ხანია შეიმჩნევა თბილისისა და საერთოდ რესპუბლიკის თეატრებში.

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ყოველივე ეს მარტო ჩვენი რესპუბლიკისათვის როდია დამახასიათებელი. ღირებულებათა შკალაზე თეატრმა პირველობა ხელოვნების სხვა დარგებს დაუთმო.

იუნესკოს მონაცემებმა გვიჩვენა, რომ თეატრი ყოველწლიურად კარგავს (საშუალოდ) მაყურებელთა 7 პროცენტს.

თეატრალური მაცურებლის კლებას თავისი სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული ფაქტორები განსაზღვრავენ, რომელთაგან ზოგიერთის გაანალიზებას აძეგრად შევცუ-დებით. მაგრამ რატომ არის იგი ასე მწვავედ გამოხატული საქართველოში, სადაც ასეთი დიდი სწრაფვა ყოველგვარი სანახაობისა-კენ?

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ თეატრს ჰყავს ბრწყინვალე მსახიობები და საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორები, რომ ჩვენს საუკეთესო სპექტაკლებს აღტაცებაში მოჰყავს ყველა ქვეყნის მაცურებელი, ცალკეული წარმატებები ვერ ქმნიან თეატრის საერთო მხატვრულ სახეს და თეატრი კარგავს თავის მაცურებელს.

როგორც ცნობილია, საქართველოს ერთ-ერთი უპირველესი ადგილი უკავია კავშირში 100 სულ მოსახლეზე თეატრების რაოდენობის მხრივ და მეთერთმეტე დასწრების მხრივ. ასეთი თეატრალური ტრადიციების ქვეყანაში, როგორც საქართველოა, ეს ნამდვილად დამაფიქრებელია.

სად უნდა ვეძიოთ ამ რთული პროცესების შეჩერების გზები?

დავიწყოთ ანბანური ჭეშმარიტებით, რომ თეატრი არ არსებობს მაცურებლის გარეშე. „მაცურებლის შესწავლა ისევე აუცილებელია, როგორც მსახიობის სცენური გრძნობისა“ — წერდა კ. სტანისლავსკი.

და თეატრიც ეძებს მაცურებელთან კონტაქტის ახალ გზებსა და საშუალებებს. ხშირად გამოსავალს ეძებენ დაბალხარისხოვანი, გასართობი სპექტაკლებით მაცურებლის მოზიდვასა და თეატრის ფინანსური მხარის მოწესრიგებაში. მაგრამ, როგორც გ. ტოვსტონოგოვი წერდა: „შურისძიება მოვა სწორედ მაცურებელთა დარბაზიდან, რომლის მოზიდვისთვის მიუღებელ ხერხებს იყენებს თეატრი“.

ასეთმა „შემოსავლიანმა“ სპექტაკლებმა ვერც თეატრის ფინანსური მხარე გამოასწორა და, რაც მთავარია, ვერც ნამდვილი მაცურებელი შესძინა მას.

თეატრში იმძლავრა მაცურებელმა, რომლისთვის გართობაა მთავარი. გართობა და დასვენება, რა თქმა უნდა, მაცურებლის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნილებაა, მაგრამ ამ დროს არ უნდა ვიფიქვებდეთ თეატრის ძირითად დანიშნულებას.

ამავე დროს არ შეიძლება არ აღინიშნოს,

რომ ჩვენში განსაკუთრებით მომძლავრდა ე. წ. „პრესტიჟული მაცურებელი“, რომელიც თეატრში თუ კონცერტზე დადის მხოლოდ იმის გამო, რომ იქ ყოფნა მისთვის მხოლოდ ეულია. რით შეიძლება ავხსნათ მაცურებლის მომძლავრება პრემიერებსა თუ სავასტროლო სპექტაკლებზე, როცა ბილეთების შოვნის ციებ-ციხელებითაა შეპყრობილი მთელი ქალაქი, მაშინ როდესაც იგივე სპექტაკლი რამოდენიმე წარმოდგენის შემდეგ ნახევრად ცარიელ დარბაზში თამაშდება. ასეთი მაცურებელი კი ხშირად განაპირობებს ამა თუ იმ სოციალური ჯგუფის დამოკიდებულებას თეატრისადმი.

ჩვენს თეატრებში არა ერთი და ორი კარგი სპექტაკლია (ოპერისა და ბალეტის თეატრში იქნება ეს, თუ რუსთაველის, მარჯანიშვილის და სხვა თეატრებში), რომელთაც მაცურებელი ნაკლებად ესწრება.

ეს კიდევ უფრო ადასტურებს იმას, რომ მაცურებლის დამოკიდებულება ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობისადმი რთული პრობლემაა და მას სპეციალური კვლევა სჭირდება.

ამიტომ თეატრის შესწავლისას იგი განხილულ უნდა იქნას, როგორც განსაკუთრებული სახის სოციალური ინსტიტუტი, რომელიც იქმნება თეატრალური სანახაობის შემწეობით, მის ნიადაგზე და მის გამო. ამ სანახაობის გათვალისწინების გარეშე მისი კვლევა აზრს დაკარგავდა.

მაცურებლის ცნება მრავლისმომცველია და მისი შესწავლაც მრავალი ასპექტით არის შესაძლებელი. თეატრმცოდნისა, რეჟისორისა და მსახიობისთვის მაცურებელი არის ობიექტი, რომლისთვისაც იქმნება სპექტაკლი, რომელიც განსაზღვრული ესთეტიკური გემოვნების, შეხედულებების მქონეა. მეცნიერებისათვის კი იგი ფილოსოფიური ფუნქციონირება, გარკვეული სოციალური თუ ლირებულებითი ორიენტაციის, განწყობის, სოციალური თუ პროფესიული ჯგუფის წარმომადგენელი. მეცნიერებას ის არაესთეტიკური მიზეზებიც აინტერესებს, რამაც განაპირობა მაცურებლის მიერ ხელოვნების ამა თუ იმ სახის არჩევანი და მათი აღქმის თავისებურებანი.

ცხადია, მაცურებელი ორივე ასპექტს მოიცავს და მისი შესწავლაც ალბათ სხვადასხვა მეთოდითა და პრინციპით უნდა წარმოებდეს.

თეატრალური ხელოვნების კვლევაში დღე-

მდე შეიმჩნევა განსხვავება თეატრმცოდნისა და სოციოლოგის კვლევის ობიექტს შორის. შეიძლება ითქვას, რომ პირველს აინტერესებს სცენა, ხოლო მეორეს — დარბაზი.

ასეთი დიფერენციალური წარმოდგენა თეატრალური ხელოვნების შემადგენელ ნაწილებზე და მის ფუნქციონირებაზე საზოგადოებაში აუცილებელს ხდის ყველა ამ ასპექტის გაერთიანებას ერთიან ცნებაში. ასეთ ცნებად მიჩნეულია „თეატრალური ცხოვრება“ მთლიანად, რაც შეიცავს საკითხთა მთელ კომპლექსს, რომელსაც წინათ ცალკეული დისციპლინები შეისწავლიდნენ.

„თეატრალური ცხოვრებაში“ იგულისხმება იმ მოვლენებისა და პროცესების ერთობლიობა, რაც მოიცავს თეატრალური ხელოვნების როგორც წარმოებას, ასევე მოხმარებას. თეატრალური ცხოვრება ეს არის თეატრის ცხოვრება საზოგადოებაში და საზოგადოებისა თეატრში. ახალი დრამატული ნაწარმოები და ახალი რეჟისორული ჩანაფიქრი, მსახიობის წარმატება და მსაჯობა აპლოდისმენტები, კრიტიკული წერილი და მითქმა-მოთქმა სპექტაკლის შესახებ, ძალით გასაღებელი ბილეთები და ცარიელი დარბაზი — ყოველივე ეს თეატრალური ცხოვრების ფაქტები და მოვლენებია. თეატრალური ცხოვრება მოიცავს როგორც თეატრს, ასევე მსაჯობებს და მათ შორის არსებულ ურთიერთკავშირსაც. თითოეული მათგანის შესწავლის გარეშე შეუძლებელია თეატრის ერთიანი, კომპლექსური გამოკვლევა, ხოლო ამის გარეშე შეუძლებელია თანამედროვე თეატრის დღევანდელ და მით უფრო ხვალისდელ დღეზე მსჯელობა. კომპლექსური კვლევის აუცილებლობა თვით თეატრის პრაქტიკამ მოითხოვა.

ცნობილი საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნე ა. იუფტი წერდა — «Всестороннее изучение восприятия театрального искусства всеми слоями зрителей, место театра в жизни социологического общества — актуальнейшая задача науки о театре. Решить их можно, конечно, только с помощью других наук — психологии, социологии, демографии, социальной психологии. Но с помощью, а не передоверяя решение этим наукам!».

იუფტი სწორად აღნიშნავს იმ საკითხებს, რომელიც შეიმჩნევა დღეს თეატრის კომპლექსური კვლევის დროს. ხშირად მსჯელობას ხდება მეცნიერებიდან პირდაპირ გადმოტანილი კვლევის მეთოდები ვერ ითვალისწინებენ თეატრის სპეციფიკას. ამ დროს იყარება მისი ძირითადი ბუნება, შემოქმედებითი პროცესის თავისებურება.

ი. ტინიანოვი წერდა — „როცა ლიტერატურას უჭირს, მაშინ იწყება საუბარი მკითხველზე“.² იგივე შეიძლება ითქვას თეატრზე — როცა თეატრს უჭირს, მაშინ დგება მის წინაშე მსაჯობის პრობლემა.

თუ გავიხსენებთ არც თუ ისე შორეულ წარსულს — 20-იანი წლების საბჭოთა თეატრს, დაინახავთ, რომ ამ პერიოდშიც მსაჯობის პრობლემა იდგა უპირველესად თეატრში სრულიად ახალი, უცნობი მსაჯობის მოვლა. თეატრი ვალდებული იყო გასცნობოდა ამ მსაჯობებს, გაეგო რა აღელებდა მას, რას მოელოდა თეატრისაგან. თეატრიც ეძებდა მასთან დაახლოების გზებს.

ამ პერიოდში სოციოლოგიურ გამოკვლევებს თვით ხელოვნების ცნობილი მოღვაწენი უდგნენ სათავეში. ერთ-ერთი პირველი ინიციატორები ასეთი გამოკვლევისათვის იყვნენ მიიერპოლდი თეატრში და ეიხენშტაინი კინოში. მათ კარგად ესმოდათ, რომ ახალი მსაჯობის შესწავლის გარეშე შეუძლებელი იყო ახალი, რევოლუციური ხელოვნების განვითარება.

იგივე ხდება ქართულ თეატრშიც. კ. მარჯანიშვილი და ალ. ახმეტელი ქმნიდნენ ახალ თეატრს, თეატრს ახალი მსაჯობისათვის, რომელიც ძირითადად განსხვავდებოდა ძველი თეატრისაგან. მათ კარგად იცოდნენ, რომ „ძველი თეატრი მოკვდა“ და ახალ საზოგადოებას ახალი თეატრი სჭირდებოდა. ასეთი თეატრის შექმნისათვის კი საჭირო იყო არა მხოლოდ რეჟისორისა და მსახიობის, არამედ ახალი მსაჯობის აღზრდაც.

ქართულმა თეატრმა უდიდესი როლი შეასრულა ერის იდეურ, პოლიტიკურ, ეთიკურ თუ ესთეტიკურ ჩამოყალიბებაში.

ამჯერად ჩვენი მიზანია გავაანალიზოთ თეატრის დღევანდელი დღე, განვსაზღვროთ

¹ Наука о театре, Ленинград, 1975 г., ст. 12.

² Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы, кино, М., Наука, 1977, ст. 170.

მისი ადგილი თანამედროვე საზოგადოებაში, შევისწავლოთ თეატრისა და მყურებლის ურთიერთობის რეალური სურათი.

თეატრალურმა ხელოვნებამ დღეს პირველ-ლხა ხელოვნების ახალ დარგებს დაუთმო. ეს ალბათ კანონზომიერი პროცესია. ხელოვნების „საშინაო ფორმებს“ — ტელევიზიის, ვიდეო ტექნიკის განვითარებამ დიდი კონკურენცია გაუწია თეატრს. ერთ დროს დადგა კიდევ თეატრის „ყოფნა-არყოფნის“ საკითხი. მაგრამ ხელოვნების ამ დარგებმა კიდევ უფრო მკაფიოდ განსაზღვრეს თეატრის სოციალური ფუნქცია და სრულიად საწინააღმდეგოდ იმოქმედეს მყურებლის ინტერესზე.

თანამედროვე მყურებლის ინტერესები და მოთხოვნილებანი უპირველესად დაკავშირებულია იმ უპირველ სოციალ-კულტურულ ფაქტორებთან, რომელიც განაპირობებს მის დამოკიდებულებას ხელოვნებასა და კერძოდ, თეატრის მიმართ.

ბოლო ათეულ წლებში მნიშვნელოვნად გაიზარდა მოსახლეობის თავისუფალი დრო. ქალაქის მოსახლეობა, სადაც თავმოყრილია სანახაობრივ დაწესებულებათა უმრავლესობა, ხელოვნებასთან კონტაქტს უთმობს საშუალოდ 100 წუთს დღეში. აქედან დაახლოებით 60-65 წუთი ეთმობა ტელევიზიასა და მაგნიტოფონს, 25-30 წუთი მხატვრულ ლიტერატურას, და მხოლოდ 5-10 წუთი დღეში — ხელოვნების სხვა სახეებს.

ქალაქების სწრაფი ზრდა, რაც არ იწვევს თეატრალური კულტურისა და მისადმი მოთხოვნილების ზრდას, ერთ-ერთი ძირითადი სოციალური მიზეზია თეატრალური მყურებლის სიმცირისა. ქალაქების ზრდა უმეტესად მიგრირებული მოსახლეობის ხაზზე ხდება, მათი უმრავლესობა კი ნაკლებადაა აღზრდილი თეატრალურ ტრადიციებზე. ქალაქის ძველი უბნების მოსახლეობის უმრავლესობამ კი ახლადამყენებულ რაიონების კეთილმოწყობილ უბნებში დაიღო ბინა და თუ თეატრმა თავისი მაგური ძალით არ მიიზიდა ისინი, შეუძლებელი ხდება მათი „გამოტყუება“ კომფორტული „ბუდეებიდან“.

ამ მხრივ მეტად საინტერესო სურათს იძლევა თბილისის თეატრალური მყურებლის შესწავლა საცხოვრებელი რაიონების მიხედვით. აქ მხედველობაშია მისაღები ის ფაქტი, რომ თეატრალურ ორიენტაციას ადამიანი იღებს სწორედ ადრეულ ასაკში, ოჯა-

ნში ან იმ სოციალურ გარემოში, სადაც ის იზრდება (აქ საერთო ტენდენციას უწინასწარმოდ, და არა ერთეულელებზე).

დღესდღეობით კი ჯერ ნაადრევად უწინასწარმოდ, რომ ჩვენ შექმნილი გვაქვს ადამიანის კულტურული განვითარების ყველა პირობა. საქმე მხოლოდ იმაში როდია, რომ ხელოვნების აღქმა მოთხოვს აქტიურ პიროვნებას, ინიციატივას, შემოქმედებას. დისპროპორცია, რომელიც არსებობს ქალაქსა და სოფელს, დღესა და პატარა ქალაქს შორის, დიდი განსხვავება სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის განათლების დონით, კულტურის დაწესებულებების არათანაბარი ტერიტორიული განლაგება — ყოველივე ეს ცალკე აღებული და მათი ერთიანობა, ცხადია, უარყოფითად მოქმედებს ფართო მასების ხელოვნებასთან კონტაქტზე.

ეს ტენდენცია იმიტაც არის განპირობებული, რომ დიდხანს იყო გაბატონებული აზრი, თითქმის მოსახლეობის მატერიალური კეთილდღეობის გაუმჯობესება თავისთავად გამოიწვევდა საზოგადოებრივ მოთხოვნილებათა ამაღლებას კულტურისა და ხელოვნების მიმართ. ამიტომ ათეული წლები სრულიად უყურადღებოდ, თვითინებაზე იყო მიტოვებული პიროვნების ესთეტიკური აღზრდის მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემა. ამან კი თავისი შედეგი გამოიღო.

მატერიალურმა კეთილდღეობამ წარმოშვა ინტერესთა გაუბრალოებისა და საყოფაცხოვრებო ასპექტების გაფერტიშების ტენდენცია, რამაც გააძლიერა მომხმარებლური, გულგრილი დამოკიდებულება ხელოვნებისადმი.

ამიტომ თანამედროვე ცხოვრების დინამიკამ დღის წესრიგში დააყენა საერთოდ ხელოვნების, კერძოდ კი თეატრის სოციოლოგიის კვლევის ამოცანები. აუცილებელია გაირკვეს საზოგადოებისა და თეატრის დამოკიდებულება. ის სოციალური ფუნქციები, რომლებიც თეატრს გააჩნია და დაკავშირებულია საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროსთან. შესასწავლია თეატრის საკომუნიკაციო ფუნქციის მნიშვნელობა, აუდიტორიაზე ზემოქმედების სოციალური მექანიზმი, მყურებელთა მოთხოვნილებანი, ინტერესები და ა. შ.

ჩვენს რესპუბლიკაში თეატრის პირველი სოციალური გამოკვლევა „თბილისის დრამა-

ტული თეატრი და მყურებელი“ ჩატარა თეატრალური ინსტიტუტის სოციოლოგიის ლაბორატორიამ. გამოკვლევა ჩატარდა ორ ეტაპად. პირველ ეტაპზე გამოკითხულ იქნა თეატრში მოსული მყურებელი, ხოლო მეორეზე — ე. წ. პოტენციალური მყურებელი (გამოკითხვა ჩატარდა თბილისის სკოლებში, პოფ. ტექნიკურ სსწავლებლებში, უმაღლეს სსწავლებლებში, საწარმოო-დაწესებულებებში, ფაბრიკა-ქარხნებში, სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტებში და ა. შ.).

გამოკვლევამ დაგვანახა, რომ თეატრში დადის მოსახლეობის ძალზედ მცირე — 10%-მდე მყურებელი. მოსახლეობის უდიდესი უმრავლესობა კი თეატრის გარეშე რჩება.

ამავე დროს მყურებელთა მხოლოდ 1,6% მიუთითებს, რომ არ უყვარს თეატრი, 8,5% არ აკმაყოფილებს სპექტაკლების დონე, დანარჩენი უმრავლესობა თეატრში იშვიათად სიარულის მიზეზად ასახელებს: თავისუფალი დროის უქონლობას — 40,3%, ტრანსპორტის ცუდ მუშაობას — 13,8%, ბილეთების შოვნის პრობლემას — 17,2%, ბილეთების ზიდირებს — 8,5% და სხვადასხვა საჭირობოროტო საკითხს. ამჟამად არსებული სისტემა ბილეთების გაყიდვა-განაწილებისა, პირიქით, უკუზეგავლენას ახდენს მყურებლის თეატრით დაინტერესებაზე. თუ მყურებელს წლობით არა აქვს საშუალება მოხვდეს ე. წ. „პრესტიჟულ“ ან ახალ სპექტაკლზე და მხოლოდ ძალით ვასასაღებელ ბილეთებს სთავაზობენ, მყურებელი გულგრილი ხდება ასეთი თეატრის მიმართ, რადგან იგი თეატრის გულგრილ დამოკიდებულებას გრძნობს მისადმი.

ვინ არის ის მყურებელი, რომელიც მოდის თეატრში, რა ასაკის, რა განათლების, რა აინტერესებს, რას მოელის იგი თეატრი-საგან?

როგორც გამოკვლევამ გვიჩვენა, მყურებელთა უმრავლესობა ქალებია — 62,13%. (ეს მ.ოფლით თეატრალური მყურებლის საერთო მახასიათებელია). ასაკის ზრდასთან ერთად სქესობრივი განსხვავება მცირდება. მყურებელთა დაბნაზის უმრავლესობა ახალგაზრდობაა — 16-დან 30 წლამდე. მყურებელთა შორის იშვიათად გვხვდება 60 წელს გადაცილებული მყურებელი, აგრეთვე დიასახლისი და პენსიონერი. განსაკუთრებით გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მყურებელთა დაბნაზში ძალიან ცოტაა მუშები, მათი რა-

ოდენობა საერთო მყურებლის 4%-ს არ შეადგენს. ეს პრობლემა დამატებით შეიქმნა და პრაქტიკული ღონისძიებების ჩატარებას მოითხოვს.

განათლების მისხედვით მყურებლის სტრუქტურა შემდეგ სურათს იძლევა: ძირითადი მასა უმაღლესი განათლების მქონეა — 50,7%. მათ შორის სჭარბობს ტექნიკური ინტელიგენციის წარმომადგენლები. შემდეგ ადგილზე რადენობის მიხედვით, სტუდენტია — 26,78%, და სწუალო განათლების მქონე მყურებელი — 13,6%. ცოტაა მყურებელთა შორის არასრული და საშუალო ტექნიკური განათლების მქონე ახალგაზრდობა.

თეატრალური ხელოვნების აღქმა გარკვეულ კულტურას მოითხოვს: თითოეული სოციალური კვლევის სოციალური განწყობებისა და ღირებულებითი ორიენტაციების შესწავლა მოგვცემს მათი კულტურული დონის ნათელ სურათს. ვინაიდან თეატრის უპირველესი მიზანია, აღზარდოს ახალგაზრდა მყურებელი, ჩვენი კვლევის ამოცანას სწორედ ამ კვლევის შესწავლა წარმოადგენს. გამოკვლევაზე რა ახალგაზრდობის სხვადასხვა ასაკობრივი და პროფესიული კვლევის ინტერესებს, პარალელურად შერეწავლით თეატრის შემოქმედებას ბავშვებზე ადრეული ასაკიდან. ვინაიდან სწორედ ამ ასაკში ყალიბდება მყურებლის ინტერესი ხელოვნების ამა თუ იმ სახეობისადმი.

მყურებლის აღზრდა მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემაა თეატრისათვის. მომრავლეს და საშუალო დონის მყურებელი, რომელიც უმეტესად გართობას ეძებს ხელოვნებაში, ამიტომ დიდი პოპულარობით სარგებლობენ, განსაკუთრებით ახალგაზრდობაში, მასობრივი სანახაობანი — სპორტული იქნება ეს თუ საესტრადო გასართობი. საესტრადო მუსიკის მოყვარულებს მათთვის განკუთვნილი დარბაზებიც ვეღარ იტევს და კონცერტები ხშირად დიდ სტადიონებზე ეწყობა. კულტურის საშუალო დონეში აწიია, მაგრამ მყურებელს შედარებით იოლი, ადვილად გასაგებია, გასართობი სანახაობა უფრო იზიდავს, ვიდრე ხელოვნების კომპლექტი სახეები. ცხადია, ყოველივე ამას თავის სოციალ-ეკონომიკური მიზეზები გააჩნია.

მაგრამ, მეორე მხრივ, კულტურის გამასიურებასთან ერთად ჩნდება მყურებელი, რომელიც მაღალ ხელოვნებას მოითხოვს და

მას აღარ აკმაყოფილებს თეატრის დღევანდელი დონე.

თუ თეატრის ამოცანა იქნება მხოლოდ მასობრივი მყურებლის მოთხოვნათა დაკმაყოფილება, მაშინ ის ვერ შეძლებს ხელოვნების კუთვნილი ნაწარმოების შექმნას და მძალაველი ფიციური მყურებლის მიზიდვას. ასეთი თეატრი უარს ამბობს თავის ძირითად ესთეტიკურ და იდეოლოგიურ ფუნქციებზე და მხოლოდ კომერციულ ინტერესებს ემსახურება.

როგორც ვთქვით, მყურებლის მხოლოდ მცირე პროცენტმა აღნიშნა, რომ არ უყვარს თეატრი. ამასთან ასაკისა და განათლების ზრდასთან ერთად იზრდება ინტერესი თეატრისადმი.

მაგრამ, როგორია ეს ინტერესი, რას მოელის ისინი თეატრისადმი? სხვადასხვა მყურებელი სხვადასხვაგვარად აღიქვამს სპექტაკლს. ზოგს უფრო მეტად მსახიობის თამაში, რეჟისორული გადაწყვეტა თუ სპექტაკლის გამომსახველობითი მხარე აინტერესებს. ზოგისთვის შინაარსის აღქმა მთავარი. მყურებლის მოთხოვნილებას და გემოვნებას ამ შემთხვევაში ბევრი რამ განაპირობებს.

მყურებელთა პასუხებში აშკარად გამოიკვეთა ინტერესი მსახიობის ოსტატობისა — (47,19%) და სპექტაკლის თემისადმი — (46,98%). დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე სპექტაკლის პრობლემის აქტუალობას — 25,55%), რეჟისორის ნამუშევარს — (24,01%). სხვა კომპონენტებს, როგორც ჩანს, გადაწყვეტი როლი სპექტაკლის აღქმაში არ მიეკუთვნება.

ამავე დროს ეს ინტერესი სახეცვლილებას განიცდის სხვადასხვა სოციალურ ჯგუფში. ასაკის ზრდასთან ერთად შეიძინევა სპექტაკლის პრობლემის, მისი იდეურ-აღმზრდელობითი შინაარსისადმი ინტერესის ზრდის ტენდენცია.

განათლების ზრდასთან ერთად კი იზრდება სპექტაკლის მხატვრულ-გამომსახველობითი სპეციფიკის აღქმის უნარი. ასეთ შემთხვევაში ძირითადი ყურადღება ექცევა რეჟისორის, მსახიობისა და მხატვრის შემოქმედებას. კომპოზიტორის ნამუშევარი, ყველა ჯგუფში, ერთ-ერთ თბოლად აღვიწყრება.

სტუდენტები ყველაზე მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ სპექტაკლების პრობლემას და მხოლოდ შემდეგ მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებას.

ყოველი თეატრის მყურებლის სტრუქტურულ-სტრუქტურული ანალიზი გაუძღვნილებს თეატრს მასთან კონტაქტს, საშუალებას მიეცემს, გარკვეული მიმართულებების წარმოებას თოს შემოაბა.

ჩვენი გამოკვლევის ერთ-ერთი მიზანი იყო შეგვესწავლა ის ძირითადი ფაქტორები, რომლის მიხედვითაც ირჩევენ მყურებელი სპექტაკლს. გვინტერესებდა, როგორი ინფორმაცია აქვს მყურებელს თითოეული თეატრის, ცალკეული სპექტაკლების შესახებ, რა ზეგავლენას ახდენს ინფორმაციის საშუალებანი — პრესა, რადიო, ტელევიზია მყურებლის თეატრით დაინტერესებაზე. კითხვებზე შეთავაზებული იყო პასუხთა 15 ვარიანტი. ხმების უმრავლესობით პასუხები ასე განაწილდა:

1. დაგინტერესათ სპექტაკლის თემა? — 31,90%
2. წაკითხული გქონდათ ნაწარმოები — 31,80%
3. გაინტერესებდათ მსახიობის ახალი ნამუშევარი? — 28,45%
4. გაინტერესებდათ რეჟისორის ახალი ნამუშევარი? — 21,01%
5. გაინტერესებდათ ახალი პიესა? — 11,87%
6. ნახულობთ ამ თეატრის ყველა დადგამს? — 9,29%.

დანარჩენი საკითხები არ თამაშობს რაიმე მნიშვნელოვან როლს სანახავე სპექტაკლების შერჩევაში. სამწუხაროდ, ყველაზე ნაკლებ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ამ მხრივ რეკლამის როლი. დღეისათვის რეკლამის თბილისში ფაქტიურად არავითარი ფუნქცია არ გააჩნია, მყურებელთა მხოლოდ 3,5% აღნიშნავს, რომ დაინტერესა აფიშამ, პლაკატმა. 6,4% მოიზიდა ტელე რეკლამამ, 8,4% — პრესამ.

ჩვენს მიერ ჩატარებულმა გამოკითხვამ გვიჩვენა, რომ თბილისის თითოეულ თეატრს ჰყავს თავისი მყურებელი. პოპულარობის მიხედვით თეატრებმა ხმების შემდეგი რაოდენობა მიიღეს:

1. რუსთაველის თეატრი — 72,59%
2. მარჯანიშვილის თეატრი — 54,78%
3. კინოსახიობთა თეატრი — 18,09%
4. მუს. კომედის თეატრი — 16,88%
5. ოპერისა და ბალეტის თეატრი — 16,31%
6. მინიატურების თეატრი — 14,09%
7. გრიბოედოვის თეატრი — 8,38%

8. მეტეხის თეატრი — 6,14%

9. დრამატული თეატრი — 6,09%

(მოხარდ მყურებელთა თეატრი ცალკე შესწავლის ობიექტია).

საინტერესო სურათს იძლევა თეატრები-სადმი დამოკიდებულების დიფერენციაცია ასაკისა და განათლების მიხედვით. თითქმის ყველა ასაკობრივ და პროფესიულ ჯგუფში პირველ ადგილზეა რუსთაველის თეატრი. ხოლო საშუალო და საშ. ტექნიკური განათლების მყურებელში მარჯანიშვილის თეატრი ინაცვლებს პირველ ადგილზე. რუსთაველის თეატრისადმი ინტერესი იზრდება განათლების ზრდასთან ერთად. (52,3%-დან — 7,2%-მდე და მინიატურების თეატრს მიმართ კი მცირდება (57,5%-დან — 44,4%-მდე). ასევე მცირდება მყურებელთა ინტერესი ასაკისა და განათლების ზრდასთან ერთად მუსიკალური კომედიის (27,6%-დან — 7,2%-მდე) და მინიატურების თეატრის მიმართ (39,7%-დან — 4,0%-მდე). იზრდება უპირატესობის მინიჭების კოეფიციენტი ოპერისა და ბალეტის, კინომსახიობთა თეატრისა და გრობოფოდოსის სახელობის თეატრების მიმართ. ცალკე უნდა აღენიშნოთ კინოსახიობთა თეატრი, რომელიც ახალგაზრდობაში დიდი პოპულარობით სარგებლობს: 40 წლის ზემოთ ასაკში ეს ინტერესი კლებულობს, რაც ალბათ, კანონზომიერია ახალგაზრდული თეატრისათვის, მაგრამ აქ არ შეიძლება სავანებოდ არ აღენიშნოთ ის გარემოება, რომ თანდათან მკვეთრი განსხვავება იგრძნობა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრის მყურებელს შორის.

რუსთაველის სახ. თეატრში მოწონების კრიტერიუმად ასახელებენ სპექტაკლების მხატვრულ დონეს. მსახიობთა თამაშს, რეჟისორის ნაშეუვარს, ნოვატორობას და ა. შ. მხატვრულ პრინციპებს. თან ამ თეატრის მყურებელს საკმაოდ ხშირად გარკვეული შენიშვნებიც აქვთ თეატრის მიმართ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში კი შედარებით მცირეა ასეთი მყურებლის რიცხვი, ამ თეატრში, ანკიტების მიხედვით, მყურებელი უმთავრესად მიღწის იმით, რომ სპექტაკლები ადვილი გასაგებია. რა თქმა უნდა, ამ შეფასებას არ იმსახურებს თეატრის ყველა ნაშეუვარი. რეპერტუარში არა ერთი საინტერესო, მაღალმხატვრული სპექტაკლია, მაგრამ ტენდენცია მყურებლის მოზიდვისა დაბალია.

რუსთაველის თეატრშიც იგრძნობა მყურებლის შემცირების ტენდენცია. ბოლო წლებში შენობის უკონკრეტო გამოყენებით რთულ პირობებში უხდებოდა მუშაობა. 1984 წ. თეატრმა მხოლოდ 3 ახალი წარმოდგენა მოამზადა, 1985 წ. — 1, ხოლო 1986 წ. — 2. რა თქმა უნდა, ამას ბევრი მიზეზი აქვს. შემოქმედებითიც და არაშემოქმედებითიც. მაგრამ ერთი რამ ფაქტია — თეატრმა შეასუსტა მუშაობა და მყურებელიც მოაკლდა. თეატრის რეპერტუარში მხოლოდ 13 სპექტაკლია, აქედან უმრავლესობა საკმაოდ ძველია.

თუ თეატრმა ახლავე არ იზრუნა მყურებელზე, არ გააუმჯობესა თავისი მუშაობა და არ გაამდიდრა რეპერტუარი, იგი საშიშროების წინაშე დადგება. ამიტომ აუცილებლად მიგვაჩნია, შესწავლილ იქნას როგორც თეატრის შემოქმედებითი პროცესი, ასევე მყურებლის ინტერესები და მოთხოვნილებანი ამ თეატრის მიმართ.

მყურებელთა სოციალური სტრუქტურის ანალიზი გვიდასტურებს სხვადასხვა თეატრის მყურებლის განსხვავებულ შემადგენლობას. ცხადია, ყოველი თეატრი თავისი მხატვრული პრინციპებიდან გამომდინარე თვით განსაზღვრავს მყურებლის კონტინენტს. ამჯერად ჩვენ ვერ შევჩერდებით თითოეულ მათგანზე. მხოლოდ თეატრის მხატვრული პრინციპების, მისი რეპერტუარის შესწავლის შემდეგ შეიძლება საფუძვლიანი მსჯელობა მყურებლის დამოკიდებულებაზე თითოეული თეატრისადმი, რაც ჩვენი მუშაობის შემდგომ ამოცანას წარმოადგენს.

ჩვენ გვინტერესებდა, რა ქანროს და თემატიკის სპექტაკლები სურს ნახოს მყურებელს.

ქანრების პოპულარობის მიხედვით ასეთი სურათი მივიღეთ:

1. კომედია — 59,01%
2. ტრაგედია — 29,19%
3. დრამა — 26,79%
4. ვოლველი — 21,68%
5. მუსიკალური კომედია — 21,32%
6. ფსიქოლოგიური დრამა — 13,42%
7. ტრაგიკომედია — 13,06%
8. მიუზიკლი — 12,18%
9. მელოდრამა — 6,81%

იგივე ტენდენციას ამჟღავნებს კინოს მყურებელიც.

კომედის პოპულარობა არ უნდა ნიშნავდეს მხოლოდ მსუბუქი ყანრისადმი მიდრეკილებას. ეს რომ ასე იყოს, გაუგებარი იქნებოდა ის ფაქტი, რომ კომედის შემდეგ მაყურებელი ასახელებს ტრაგედიას და დრამას და კიდევ გაუგებარი იქნებოდა ნაკლები ინტერესი მუსიკალური კომედიისადმი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ კომიკური ყანრისადმი ასეთ დამოკიდებულებას უფრო სერიოზული საფუძველი აქვს. მაყურებელი მონატრებულა კარგ კომედიურ სპექტაკლს. თბილისის თეატრების უკანასკნელი წლების რეპერტუარის შესწავლაც ადასტურებს მაყურებელთა პასუხებში გამოვლენილ ტენდენციას.

განათლების მიხედვით იცვლება ხმათა რაოდენობა ნებ-სმიერი ყანრისადმი. მაგ. უმაღლესი ჰუმანიტარული განათლების მქონე მაყურებელში (ერთადერთი ჯგუფი) პირველ ადგილზე ურამაა, მეორეზე ფსიქოლოგიური დრამა. ხოლო კომედის ტრაგედიასთან ერთად 3-4 ადგილს იყოფს. საშუალო განათლების მაყურებელში კი დრამა მხოლოდ მე-6 ადგილზეა. მუსიკალური კომედია საშუალო განათლების ჯგუფში 28,2%-ით მეორე ადგილზეა, ხოლო უმაღლესი განათლების მქონე მაყურებელში 8,5%-ით ბოლო ადგილზეა. ფსიქოლოგიური დრამის პრიორიტეტიც იზრდება განათლების ზრდასთან ერთად და 36,3% აღწევს.

ხმათა ერთნაირად მცირე რაოდენობა მიიღო ყველა ჯგუფში ვოდვეილმა. ტრაგიკომედია, მიუზიკლმა და მელოდრამამ.

იმისდა მიხედვით, თუ რა თემატიკის სპექტაკლები სურს იხილოს მაყურებელმა სცენაზე, მივიღეთ შემდეგი სურათი:

1. თანამედროვე ქართული — 64,74%
2. თანამედროვე საზღვარგარეთული — 32,16%
3. ისტორიული — 26,90%
4. კლასიკური — 22,61%
5. თანამედროვე საბჭოთა — 18,17%
6. სამამულო ომის თემაზე — 7,12%
7. ისტორიულ-რევოლუციური — 4,34%

როგორც ჩანს, საკრძნობლად გამოკვეთილია ინტერესი თანამედროვე ქართული პიესებისადმი, თითქმის ორჯერ ნაკლები ხმა მიიღო თანამედროვე საზღვარგარეთული პიესების ნახვის სურვილმა. ბოლო ადგილზეა ისტორიულ-რევოლუციური და სამამულო ომის თემაზე შექმნილი სპექტაკლებისადმი ინტერესი. როგორც ჩანს, ჩვენი თეატრები-

სა და კინოს რეპერტუარი ძალზე დიფერენციალურია ამ თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებების მიხედვით.

ყველა ჯგუფი, განურჩევლად სტრატეგიისა და განათლებისა, უპირატესობას ანიჭებს თანამედროვე ქართულ თემატიკას. შემდეგ თითქმის ყველა ასაკში ჩანს თანამედროვე საზღვარგარეთული პიესებით დაინტერესების ტენდენცია. იგი განსაკუთრებით გამოკვეთილია 30 წ. ასაკამდე მაყურებელში, ხოლო შემდეგ ასაკში იზრდება ინტერესი კლასიკური რეპერტუარის მიმართ. 40 წელს გადაცილებულ მაყურებელში ჩნდება გაზრდილი ინტერესი სამამულო ომის თემატიკისადმი.

აღსანიშნავია, რომ ამ კითხვაზე ფაქტობრივ და პოტენციური მაყურებლის პასუხები თითქმის ერთხვევია ერთმანეთს. რაც მაყურებლის ჩამოყალიბებულ, სტაბილურ მოთხოვნილებებსა და ინტერესებსზე მეტყველებს.

თეატრი უნდა იცნობდეს თავის მაყურებელს და ზრუნავდეს მისი აღზრდისათვის. იგი უნდა ითვალისწინებდეს მაყურებლის მოთხოვნილებებს, მაგრამ უნდა მისცეს მას გაცილებით მეტი, წინააღმდეგ შემთხვევაში, იკარგება თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი აღმზრდელობითი ფუნქცია.

მაყურებლის აღზრდა კი დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული. ყურნალი „Театральная жизнь“ (№ 15, 1984 წ.) თავის მოწინავე წერილში „თეატრი და მაყურებელი“ წერდა: „Насильно любить его, быть театралом никого не заставит. Им становятся по зову души. Нужно пробудить этот зов, как? Потрясение — вот, пожалуй, то единственное, что способно постоянно пополнять и умножать ряды его почитателей“.

იქნებ სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ მაყურებლის თეატრით ნაკლებ დაინტერესების მიზეზი. ხომ არ გავხადეთ თეატრი მოსაწყენი, ერთფეროვანი?!

მწერლის პორტრეტი

მარინე კერესელიძე

„ნოდარ ღუმბაძე“. სცენარის ავტორები — ნ. დროზდოვი, თ. სუმბათა-
 შვილი, დამდგმელი რეჟისორი — ნ. დროზდოვი, დამდგმელი ოპერატორი ლ.
 მიხანაშვილი, რედაქტორი — ნ. ნატროშვიდი. საქართველოს სამეცნიერო-პოპუ-
 ლარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდია „მემბრანა“. 1986 წ.

ბანსად ნოდარ ღუმბაძეს 60
 წელი შეუსრულდებოდა. ორ წე-
 ლიწადღე მეტია, რაც იგი გარდა-
 იცვალა, მაგრამ პრესის ფურ-
 ცლებზე მოგონებებისა და წერი-

ლების ბეჭდვა დღესაც არ შემწყ-
 დარა. მწერლის ხსოვნას ქართ-
 ველმა კინემატოგრაფისტებმაც
 მიაგეს პატივი და სამეცნიერო-
 პოპულარული და დოკუმენტური





ფილმების სტუდიაში სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „ნოდარ დუმბაძე“ გადაიღეს.

ნ. დროზდოვის, თ. სუმბათაშვილისა და ლ. მიხანაშვილის ეს ახალი ნაწარმოები რამდენადმე უჩვეულოა ჩვენი დოკუმენტური კინოსათვის, რადგანაც იგი ანგრევს ტრადიციული კინოპორტრეტის დაჰკვიდრებულ სტერეოტიპებს. ჩვენ შეჩვეულები ვართ ისეთ ფილმებს, სადაც გმირის პორტრეტი თვისურად იხსნება დოკუმენტურ კინოგადაღებათა ბიოგრაფიულ ქარგაზე. ნ. დროზდოვის „ნოდარ დუმბაძე“ არ არის ტრადიციული ბიოგრაფიული ფილმი, რომელშიც დაკულია ქრონიკის კადრების ოქმისებური სიზუსტე. ეს არც წმინდად პუბლიცისტური სურათია, რომელიც იფარგლება გმირის მოღვაწეობის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური არსის ვახსნით. გმირის სახე ამ ფილმში განსხვავდება სხვა დოკუმენტალისტების მიერ შექმნილი ნოდარ დუმბაძის პორტრეტებისაგან, რომლებიც მწერლის სიცოცხლეშივე შეიქმნა — ერთი 1981 წელს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიაში (რეჟისორი გ. მო-

ნვარდიშვილი). ხოლო მეორე — 1982 წელს საქართველოს ტელეფილმების სტუდიაში (რეჟისორი ნ. ინაშვილი). განსხვავდება უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ არ არის აგებული საინფორმაციო ქრონიკისა და პუბლიცისტის კანონებით. იგი მასალის მხატვრული ორგანიზების სულ სხვა პრინციპებს ემყარება.

ფილმში მონაწილე ქაბუა ამირეჯიბი ამბობს: „საბოლოო ჯამში ყველა მწერალი თავის თავს წერს, ცხოვრების მიმართ თავის დამოკიდებულებას, თავის გამოცდილებას და თუ გნებავთ, თავის ხასიათსაც კი. ის უსასლერო ჰუმანიზმი და კაცთმოყვარეობა, სასიცოცხლო ენერჯია და იუმორი, ყველაფრის მიმართ უშრეტი, აქტიური დამოკიდებულება, რაც ნოდარ დუმბაძის გმირებს ახასიათებს, ეს თვით ნოდარ დუმბაძის ხასიათიც იყო“ — ამ სიტყვებმა განსაზღვრა ფილმის იდეურ-მხატვრული კონცეფცია. მწერლის პიროვნება ფილმში მისივე შემოქმედებით იხსნება, რამაც განსაზღვრა კიდევ ფილმის სახიერი სტილისტიკის თავისებურებანი.

მწერალმა თ. ჭილაძემ სამართლიანად შენიშნა, რომ „ნო-

დარ ღუმბაძის ყოველ პასაჟს, ყოველ ფრაზას მკაფიო ხედვითი წარმოდგენები ახლავს. ეს იღუმალის ხატოვნება ლოგიკურ სიუჟეტთან, მკეროვ ფაბულასა და ხასიათების სიცხადესთან ერთად, იმის მიზეზი ვახდა, რომ ყველაფერი, რაც კი მან დაწერა, სპექტაკლად ან ფილმად აქციეს“.

ამ ფაქტმა საშუალება მისცა ფილმის ავტორებს ვიზუალურ როგშიც განეხორციელებინათ თავიანთი ჩანაფიქრი — მწერლის შესახებ სახიერად მოეთხროთ მისივე ნაწარმოებებით ისე, რომ ეკრანზე საინტერესო სანახაობაც შექმნილიყო.

ფილმი „ნოდარ ღუმბაძე“ თავისი დრამატურგიითა და მასალის ორგანიზების ხერხებით ახლოს დგას მხატვრული კინოს სტრუქტურასთან. მისი მხატვრული ქსოვილი ნაირგვაროვანი ფაქტურებისაგან იქმნება. უშუალოდ ფილმზე მუშაობისას გადაღებულ ეპიზოდებთან მხატვრულ მთლიანობაშია მოქცეული კინოჰრონიკის, ნოდარ ღუმბაძეზე შექმნილი სხვა დოკუმენტური ფილმების, მწერლის მოღვაწეობისადმი მიძღვნილი ტელეგადაცემების, ფარზე აღბეჭდილი მისი საუბრებისა თუ მისივე ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილი ფილმების ფრაგმენტები. სახიერი და დოკუმენტური პლასტების, ლირიკისა და პუბლიც-სტიკის ურთიერთშერწყმით ეკრანზე იქმნება შემოქმედის დოკუმენტურ-მხატვრული, „პოეტური ბიოგრაფია“ — ორიგინალური ნიმუში, ესოდენ იშვიათი ქართული დოკუმენტური კინოპორტრეტის ჟანრი.

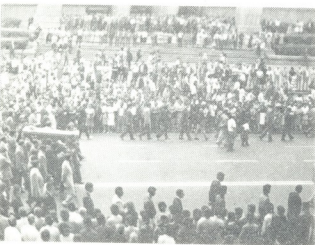
ფილმის დრამატურგიულ კონსტრუქციას რავდენიმე ხაზი ქმნის: ნოდარ ღუმბაძის ბიოგრაფიის სახიერი თხრობა, თვით მწერლის საუბრები და მისი კოლეგებისა და ნაცნობ-მეგობრების მოგონებები.

მათ შორის მთავარი და წარ-





მმართველი — ნოდარ დუმბაძის „ნაწარმოებებში მიმოხეული“ თვით მწერლის ბიოგრაფიის თხრობაა, რაც ფილმის ავტორებმა მსახიობ გიორგი ხარაბაძეს მიანდეს, ამასთანავე კადრს მიღმა კი არ დატოვეს მთხრობელი, არამედ იგი კადრის სივრცეში შემოიყვანეს და იმთავითვე გაართულეს მისი ამოცანა და ფუნქცია ფილმში.



უპირველეს ყოვლისა მსახიობი მწერლის სამყაროში მეგზურობას გვიწევს. დასაწყისში იგი ნოდარ დუმბაძის პატარა შვილიშვილთან ერთად უყურებს იმ ვიდეოფირებს, რომლებზეც მწერალი აღბეჭდილი. მის სამყაროში „შეხველა“ სწორედ ამ კადრებიდან იწყება.



შემდეგ ეკრანზე ნოდარ დუმბაძის პიროვნების, მისი ადამიანური მრწამსის გამომხატველი სიტყვა აღედრება. ეს სიტყვა მაყურებელამდე მთხრობელს მოაქვს, რომელიც (ავტორებთან ერთად) ტექსტში მხოლოდ ავტობიოგრაფიული შინაარსის ამოკითხვას კი არ ცდილობს, არამედ იმ ზნეობრივი საწყისების აღმოჩენას, ბიძგი რომ მისცეს ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებას, ჩამოაყალიბებს იგი პიროვნებად და მწერლად.



ამგვარად, გ. ხარაბაძე ფილმში თვით ნოდარ დუმბაძეს „განასახიერებს“. ამასთანავე მსახიობი ფილმის გმირთან გარეგნული მსგავსებისაკენ კი არ ისწრაფვის (იხევე, როგორც ამ ფილმის სცენარის ავტორთან — თ. სუმბათაშვილთან შემოქმედებითი თანამშრომლობით შექმნილ სატელევიზიო ლიტერატურული თეატრის გახმაურებულ მონოსპექტაკლებში). არამედ მის სულიერ სამყაროსთან მიახლოებას ცდილობს.

სატელევიზიო ლიტერატურული თეატრის გამოცდილებით გამიღწრებულ და ტელეგადაცემებსა თუ სატელევიზიო დოკუმენტური

ფილმების ესთეტიკაში დამკვიდრებულ ამ ხერხს კინოდოკუმენტალისტიკამაც მიმართა. ფილმ „ნოდარ ღუმბაძის“ პოეტიკისათვის ეს ხერხი სავსებით ორგანული აღმოჩნდა, უფრო მეტიც, ავტორებს „შემოქმედებითი ბიოგრაფიის“ ლოგიკის განსნაში დაეხმარა.

ფილმში უხვადაა გამოყენებული ნოდარ ღუმბაძის მეგობართა მოგონებები, რომელთაგან თითოეული დამატებითი შტრიხით ავსებს მის, როგორც ადამიანისა და შემოქმედის სახიერ პორტრეტს:

„ხალხი გადაჩვეული იყო სიცილს და აი, მოვიდა ნოდარ ღუმბაძე და მოიტანა ლალი, გულიანი სიცილი“ — ამბობს ფილმში ჩინგიზ აითმატოვი. ნოდარ ღუმბაძის სახელი მისი თანამედროვეებისათვის მართლაც გონებამახვილური ხუმრობის სინონიმად იქცა.

მაგრამ ამავე დროს, ნოდარ ღუმბაძე ტრაგიკული ბედის ადამიანიც იყო. „უმრავლესობამ არ იცის, ბევრ აუტანელ ტყვილსაც რომ ატარებს მისი გული“ — წერდა ნოდარ ღუმბაძის შესახებ გურამ ასათიანი. ავტორები შეეცადნენ ეს სევდიანი განწყობილებაც წამოეწიათ ფილმში, მაგრამ არა სიტყვით, არამედ სხვადასხვა ასოციაციების აღმძვრელი სახიერი მინიშნებებით.

„როდესაც მასზე წიგნს ვწერდი, დავრწმუნდი, რომ ეს მსუბუქი, შინაგანად ფაჭაზი ადამიანი მეტად სერიოზული იყო ყველაფრის მიმართ, რასაც ლიტერატურა ერქვა. ემატებოდა წოდებები, აღიარება, მაგრამ თავისი თავის ძეგლი იგი არასოდეს გამხდარა, რადგან ეს მის ბუნებას ეწინააღმდეგებოდა.“ — ასე ახასიათებს მწერალს ა. რუდენკო-დენსიაცი.

მესამე დრამატურგიული ხაზი — ნოდარ ღუმბაძის საუბრებია, რომლებშიც ჩანს მისი ადამიანური და შემოქმედებითი მრწამ-



სი, პროფესიისადმი, ადამიანის დანიშნულებისადმი, სამშობლოსადმი, სამყაროსადმი, სიცოცხლისა თუ სიკვდილისადმი მისი დამოკიდებულება.

ნოდარ დუმბაძე — ადამიანი და მწერალი ერთი განუყოფელი მთლიანობაა. სწორედ ამ მთლიანობის სახიერი ჩვენება წარმოადგენდა ფილმის ავტორთა მიზანს. ბაჩანა რამიშვილის, ჭაყოს, ზურიცელას, სოსოიასა თუ თემურ ბრეგვაის ბიოგრაფიები ნოდარ დუმბაძის ბიოგრაფიის ნაწილაკებისაგან ყალბდებოდა. ეს გმირები კვლავ ჩნდებიან ფილმის ყველაზე შთაბეჭდველ — ფინალურ ეპიზოდში, რომელიც მწერლის დაკრძალვას ასახავს. ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებთა მიხედვით შექმნილი ფილმების ფრაგმენტებისა და დაკრძალვის ამსახველი დოკუმენტური კადრების მონტაჟით შექმ-

ნილი ეს ეპიზოდი სახიერადაა გააზრებული: გმირები, ათასობით მკითხველთან ერთად საუკუნო სასუფევლისაკენ მიაკვლიებენ შემოქმედს, თავად კი, ხალხში რჩებიან, როგორც მწერლის უკვდავ სულის ნაწილაკები.

„იგი იყო ჩვენი პროზის გამორჩეული აული. მისი სახე სიკეთეს ასხივებდა“. — ამბობს ფილმში რასულ გამაათოვი.

ერთ ინტერვიუში ნოდარ დუმბაძეს უთქვამს: „დისტოვისკის აზრით სამყაროს სილამაზე გადაარჩენსო. მე კი ვფიქრობ, თუკი ამ ქვეყნად მართლა რამეს მოუწევს სამყაროს გადარჩენა, ეს სიყვარული იქნება. სილამაზე — ჰერეტიკთი ცნებაა, სიყვარული კი — სულის აქტიური ქმედითი მდგომარეობა“.

მწერლის სულის სწორედ ეს თვისება შეგვავარძნობინა ფილმმა.

ბანორამა

(იხ. 40 გვ.)

ამერიკის „ცელსლოიდის ელჩები“

ამერიკული კულტურის ექსპანსიამ ევროპის ქვეყნებში 70-80-იან წლებში ისეთ სტადიას მიაღწია, რომ ფრანგებმა, იტალიელებმა, დასავლეთ გერმანელებმა განგაში ატყვეს: „მასობრივი კულტურა“ არა მარტო ეროვნული კულტურის თვითუფადობას ემუქრება („ამერიკაინიზებული“ აღმოჩნდა საზოგადოებისა და კულტურის ინფრასტრუქტურა: ყოფა, ზნე, ენა ამერიკული ზეგავლენის ღრმა კვალს ატარებენ), არამედ აადვილებს ამერიკული პოლიტიკის, სამხედრო და ეკონომიკური ძალების შეჭრას მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში.

შეცდომა იქნებოდა ამერიკული „მასობრივი კულტურის“ ამგვარი შეჭრა ეიდეომათთან გავგეთანხარებინა. აშშ-ის ეს ექსპანსია კარგად დაგეგმილი და გააზრებული აქციაა. ამ პოლიტიკის საფუძველი ამერიკაინიზმის იდეოლოგიაა, რწმუნა იმისა, რომ „ამერიკული გამოცდილება“ განსაკუთრებულია და უნივერსალური მნიშვნელობა აქვს. ამერიკული კულტურის რეკლამას წარმართავს პროფესიონალთა მთელი არმია, მასობრივი ინფორმაციის ინდუსტრია.

დამახასიათებელია ამ მხრივ თურნალ „პაბლიკ ოპინიონის“ მიერ გამოქვეყნებული მასალები, რომლებიც ამერიკული კულტურის ექსპორტს ეძღვნება.

თურნალის მიხედვით „პოპულარულია არა უბრალოდ ამერიკული კულტურა, არამედ პოპულარულია თავად ამერიკა“. ამერიკულმა გენიალობამ გამოხატულება პოვა მასობრივი კულტურის შექმნასა და

გავრცელებაში. მსოფლიოში მისი წარმატება დაკავშირებულია დემოკრატიულ დასუფულებებთან, რომლებიც უფრო ახლოდგებიან მსოფლიოს უბრალო ადამიანებისათვის, ვიდრე მათი ქვეყნების კულტურის ტრადიციული ფასეულობანი“. ამის აღიარებით, თურნალი გამოხატავს გავლენიან კონსტრუქტორთა მისწრაფებას თავს მახვილად მსოფლიოს რაღაც „უნეციონალური სტანდარტები“, რათა ძირი გამოუთხარონ სპეციფიკურ ეროვნულ ნიშნებს.

წარმოდგენა ამერიკის რაღაც განსაკუთრებული მისიის გამო, ამ ბოლო დროს გავრცელებულ რწმუნად იქცა, თითქოსდა ამერიკული იდეალები, გემოვნება, ქცევის ნორმები და ა. შ. ყველა ქვეყნის ხალხებს მიუდგებათ და ეტალონად გამოადგებათ. ხოლო ეს რწმუნა ახლა პოლიტიკად იქცა: თითქოსდა, ეს კულტურა, თავისი მეტეოროგენული წარმოშობის გამო (ამ თეორიის მიხედვით ევროპის, აზიისა და აფრიკის ქვეყნების მოსახლეობამ „ახალ სამყაროში“ თან მოიტანა თავისი კულტურა, რომელიც საერთომერიკულმა „ქურამ“ ერთ მთლიანობაში, თანამედროვე „მასობრივი კულტურაში“ გადააწვინა და ამით აქცია იგი მსოფლიო კულტურის ექსტრაქტად) „ადვილად მიწაწვდომია“ ყველასათვის. ამგვარად, ამერიკული „პოპ-კულტურა“ ამერიკული იდეოლოგიის შეჭრის ეფექტურ საშუალებად იქცა. „მომზადველ, თავშესაქცევ ფორმებში გახვეული იდეები უფრო ადვილად იჭრებიან იქ, სადაც ვერ შეაღწევს ჩვენი არმია და ჩვენი აგენტები“.

(გაგრძელება 77 გვ.)

ქართული კინემატოგრაფი-86

ნოდარ გურაბანიძე

შპმ კარგა ხანია, რაც რეალობად იქცა ის აზრი, რომ ქართული კინემატოგრაფია წარმოადგენს ორიგინალურ, განუყოფელი თვითყოფადობით აღბეჭდილ მოვლენას მთელს საბჭოთა კინოხელოვნებაში.

1986 წელს გამოშვებული კინო-პროდუქცია კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამ აზრის ჭეშმარიტებას.

სავსებით ბუნებრივია, რომ იმ თოთხმეტი ნაწარმოებიდან (აქ შედის მხატვრული ფილმები, სატელევიზიო ფილმები და კინოგაერთიანება „დებიუტის“ მოკლემეტრაჟიანი ფილმებიც) ყველა თანაბრად ვერ აკმაყოფილებს მხატვრულ-ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს, მაგრამ პანორამა მთლიანად ძალზე შთამბეჭდავია. ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო ძლიერდება და მთლიანდება, როცა ზედიზედ, რაძდენადმე მნიშვნელოვანი პაუზის გარეშე, უყურებ ამ ნამუშევრებს. აქ ოპტიკური და აზრობრივი ცთომილება თითქმის გამოირიცხულია. საერთო სურათი იმდენად მრავალფეროვანია, ისე ვრცელი, ისე განსხვავებულია ამ ფილმებში ასახული სამყარო, და იმდენად არ ჰგვანან რეჟისორები და ოპერატორები აქ ერთმანეთს, და ბოლოს, ისე ვრცელია მანძილი საუკეთესო ფილმსა და იმ ფილმს შორის, რომელსაც ჩვენ, მოკრძალებული კრიტიკული შეკლების მიხედვით, საშუალო ხარისხის ფილმების კატეგორიაში მოვაქცევთ ხოლმე (მე აქ მხედ-

ველობაში არა მაქვს ის „კეტეგორიები“, რომელსაც „სახკინო“ ანიჭებს თავისი სტუდიების ნაწარმოებებს), რომ შეიძლება ერთგვარი გაოცების გრძნობაც კი დაგეუფლოს.

სად იღებს სათავეს ასეთი მრავალფეროვნება, ასეთი სტილისტური და ენობრივი ორიგინალობა, ნუთუ ეს შესაძლებელია ერთი სტუდიის მიერ გამოშვებულ ერთი წლის პროდუქციაში?

რასაკვირველია, როცა ვლაპარაკობთ მრავალფეროვნებაზე, აუცილებელი არ არის ვიგულისხმობთ მხოლოდ მშვენიერების კატეგორიები, რადგან ამ მრავალფეროვნებაში კონტრასტებიც არ არის გამოირიცხული.

მაგრამ ვუპასუხოთ დასმულ კითხვას — ე. ი. სად არის სათავე, ანუ რა განსაზღვრავს ამ მრავალსახიანი კინემატოგრაფიული სინამდვილის წარმოქმნას?

ჩემთვის, როგორც კინემატოგრაფთან არც ისე ახლოს მდგარი კაცისათვის, რომლისთვისაც, ბუნებრივია, უფრო ახლოა, შესისხლხორციელებულია თეატრალური სინამდვილე, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა — რა პარადოქსალურადაც არ უნდა მოგეჩვენოთ ეს — უფრო ადვილია. მე შემეჩმნა იმის სრული შთაბეჭდილება, რომ სტუდიის მხატვრული ხელმძღვანელობა, შემოქმედებითი გაერთიანებისა თუ „დებიუტის“ ლიდერები დიდის პატივისცემით ეპყრობიან თითოეული შემოქმედის მხატვრულ-ესთეტიკურ ანდივიდუა-

ლობას, თავს არ ახვევენ პიროვნულ ესთეტიკურ წოდებებს, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ტრადიციებს არ აქცევენ იმ მითურ საწოლად, რომელზედაც პროკრუსტე თავის მტკივნეულ ოპერაციებს ატარებდა. ვიტყვი სრულიად პირიქით, ეს ტრადიციები უმალ იმპულსის ფუნქციას ასრულებენ ვიღარ მუხრუჭისას, რადგან მათი თავისუფალი და ღრმად ორიგინალური ინტერპრეტაცია, პროგრესის ნიშანია.

მიუხედავად ჩვეისორული აზროვნების ასეთი აშკარა სხვადასხვაობისა, უარესად ნათლადა გამოკვეთილი ამ მხატვრული სამყაროს ეროვნული ხასიათი, სწორედ მისი ეროვნული თავისთავადობა, ქართული კინემატოგრაფიული სკოლის (სკოლის ცნება, ამ შემთხვევაში ვისმართ უფრო ფართო მნიშვნელობით) ისტორიულად ჩამოყალიბებული ნიშან-თვისებანი. მე აქ არ ვლაპარაკობ ისეთ მოვლენებზე, რომელზედაც ხშირად მიუთითებენ საბჭოთა თუ უცხოელი კინოკრიტიკოსები, კერძოდ, ჩვენი კინემატოგრაფის იგავურობაზე, მის პოეტურობაზე, ვიტალიზმზე, სიცოცხლის დამამკვიდრებელ პათოსზე. ამაზე იმიტომ კი არ ვაპაზევლებ ყურადღებას, რომ ყოველივე თავისთავად იგულისხმება და სპონტანურად იბადება ჩვენს მხატვრულ ფილმებში. არა, ამ შემთხვევაში მე მინტერესებს უფრო მნიშვნელოვანი ესთეტიკურ-ფილოსოფიური შინაარსი. უკვე კარგა ხანია, რაც ქართული კინემატოგრაფია სერთოდ და კერძოდ 1986 წელს შექმნილი საუკეთესო მხატვრული ფილმებიც დიდი სოციალური და ზნეობრივი პრობლემების ფორვატერში ტრიალებენ. ამ რამდენიმე წლის წინ გამოთქმული მოსაზრება ქართული კინემატოგრაფის იგავური ბუნების შესახებ, თითქოსდა იგი ესთეტიკურად და სოციალურ-ფილოსოფიური შინაარსის თვალსაზრისით ზღუდავს ჩვენი ეროვნული კინემატოგრაფიული სინამდვილის საზღვრებს, განარიდებს მწვავე ცხოვრებისეული პრობლემებისაგან, დღევანდელი დღის დისტანციიდან შეიძლება სრულ ნონსენსად მოგვეჩვენოს. სწორედ იმ პერიოდში, რომელსაც საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობამ, შეჩერების, თავდაჯერების და თვითკმაყოფილების ტენდენციით სავსე პერიოდი უწოდა, ქართულ კინოხელოვნებაში ძალიან მკვეთრად ჩამოყალიბდა სწორედ იგავურ-პოეტუ-

რი სტილი, მეტაფორული აზროვნების ტენდენციები, რომელთა მეშვეობით საზოგადოების წინ ზნეობრივი, სულიერ-ეკსისტენციური ყოფიერების ეს უმნიშვნელო პრობლემები დადგა თანამედროვე ქართული სინამდვილის მხატვრული აღქმისა და გააზრების საფუძველზე. ის სულიერობა, ადამიანის შინაგანი და საზოგადოებრივი ცხოვრების უმწვავესი პრობლემები, ადამიანურ-საზოგადოებრივი ურთიერთობის დეველუაციის საშიში სიმპტომები, რომელზედაც ახლა ყველგან ისმის ლაპარაკი — ქართული კინოს ზნეობრივი შინაარსის პრეოგატივა იყო. შესაძლოა, დროის კარნახით, თუ დროის ტენდენციის საპირისპიროდაც კი, შექმნილი ეს კინო-ენა სავსებით ორგანული აღმოჩნდა ქართველ კინოხელოვანთათვის, რაც არა მხოლოდ ესთეტიკურ ფუნქციას ატარებდა, არამედ სოციალურ-ზნეობრივსაც. ისიც უნდა ითქვას, რომ არც მწვავე სოციალური პრობლემების პირდაპირ, შეუფარავ გადმოცემას მორიდებიან ქართველი კინოსტატები. მხედველობაში მაქვს ოთარ იოსელიანის, ლანა ლოლობერიძის, მერაბ კოკიაშვილის, გიორგი შენგელაიას და სხვათა ფილმები.

მე არ შემიძლია ვილაპარაკო იმ ორგანიზაციულ-სტრუქტურულ გარდაქმნებზე, რომელიც ახალი აუცილებლობის წინაშე აყენებს კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“, მაგრამ იმის თქმის უფლებას მივცემ ჩემს თავს, რომ ვთქვა — ამ ახალი შემოქმედებითი, დემოკრატიული, ზნეობრივი გარდაქმნებისათვის, რომელსაც ჩვენი საზოგადოების ყველა სოციალური ფენა მოუკავს, კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ შინაგანად მომზადებული აღმოჩნდა. ამას ადასტურებს 1986 წლის კინოპროდუქციაც. ქართული კინემატოგრაფიის საზოგადოებრივი, მოქალაქეობრივი მისი ზნეობრივი პოზიციის გამოხატულება უპირველესად უნდა ვეძიოთ პრობლემათა იმ წრეში, რომელიც მისი დანტერესების ობიექტს წარმოადგენს. ადამიანური ყოფიერების რა ასპექტია მისი ყურადღების ცენტრში, როგორია პიროვნების სულიერი სამყარო ჩვენს დინამიურსა და უაღრესად დამაბულ საუკუნეში, რა ადგილი უჭირავს ადამიანს საზოგადოებაში და რა ურთიერთობაშია მასთან და, ბოლოს, როგორ დგას პიროვნების შინაგანი თავისუფლების პრობ-

ლუმა საყოველთაო ტრანდარტიზაციისა და ადაპტაციის ვითარებაში?

ამ კითხვებზე პასუხის გაუცემლად ქართული კინემატოგრაფი მხოლოდ ცხოვრების მოძიარე ასლს ვადამლები, ზედაპირზე მდებარე ფაქტებისა და მოვლენების სარკისებრივად ამრეკლავი იქნება და არა მოვლენის სიღრმეების გამხსნელი, ყოფიერების არსებით საკითხებზე მოლაპარაკე.

ის მხატვრული ფილმები, რომლებიც დღეს ჩვენი მსჯელობის საგანს შეადგენენ, მრავალ ასეთ მწვევე პრობლემას ეხებიან, უფრო ზუსტად, ამ პრობლემებს წამოვჩინად და საზოგადოებას დაფიქრებისა და განჯის აუცილებლობის წინაშე აყენებენ. მე პირველ რიგში მხედველობაში მაქვს თ. აბულაძის „მონანიება“, აგრეთვე ა. რუხიაშვილის „საღესური“ და ლ. ლოღობერიძის „ორომტრიალი“.

ადამიანის ყოფიერების, საყუთარი თავის ძიების, ეგზისტენციალის უფართოესი, საყოველთაო მნიშვნელობის შემცველი პრობლემების გარდა, პრობლემებისა, რომელთა წვდომა შემოქმედის განსაკუთრებულ ზნეობრივ სიმაღლესთან ერთად, დიდ მოქალაქეობრივ, პოლიტიკურ სიმტკიცესა და სიბრძნესაც მოითხოვს, ჩვენი კინემატოგრაფის ყურადღების ცენტრში მოექცა ჩვეულებრივი ადამიანური ურთიერთობებით წარმოშობილი თუ ამ ურთიერთობათა მიღმა დაფარული პიროვნული ტკივილები, ოცნებანი, რომელთაც სწორად ახდენა არ უწყრიათ, არა პატრიარქალური ტრადიციების, არამედ სწორედ სასიცოცხლო ტრადიციების რღვევა საყოველთაო უბრანჯაციის პერიოდში, რასაც ხშირად მოჰყვება ადამიანთა გააოშულობა, საყუთარ ძირებს მოწყვეტა, ზნეობრივი კატეგორიების მოშლა, რაც არა მხოლოდ პიროვნებას ანადგურებს, არამედ საზოგადოებასაც ემუქრება უმძაფრესი შინაგანი ეროზიით.

ადამიანის პიროვნული თვისებების განუმეორებლობის აზრმა ყოველი ინდივიდუალობის ეგზემპლარობის შეგნებამ თავისი გამოხატულება გასული წლის ქართულ კინემატოგრაფიკ კპოვა. დიდი ისტორიული კატაკლიზმების, საზოგადოებრივ მოძრაობათა თუ იდეოლოგიურ კონფრონტაციათა ფონზე მკრთალი კონტურებით შემოხაზული ადამიანი-სქემა, ადამიანი-სიმბოლო თანდათან იძენს მკვეთრ გამოხატულებას, ირაციონალური წარმოსახვიდან მატერიალურ

რეალობაში ბრუნდება, ანუ ბრუნდება იმ საზოგადოების წიაღში, რომლის პირობებშიც იგია. „რეალობაში დაბრუნდნის“ ადამიანი უფრო კონკრეტული, ზომილებიანი ხდება და ამდენად, უფრო საინტერესო და შემოქმედების მოძდენი.

არ შეიძლება არ აღვნიშნო ის ქანრობრივი და თემატიკური მრავალფეროვნება, რომელიც 1986 წლის ქართულ კინემატოგრაფს ახასიათებს. აქ არის ტრაგი-ფარსი, კინოდრამა, კინო-კომედია, მიუზიკლისთვის დამახასიათებელი სიმუსუბუქით შეზავებული, კინო-იგავი, პოეტური კინო-ზღაპარი, სათავგადასავლო ფილმი და ა. შ. რომელნიც ამოიცვენ როგორც ჩვენს ყოველდღიურობას, ასევე უახლოეს ისტორიულ წარსულს, ჩვენი ყოფის რეალობასაც და მის ანსტრავირებასაც.

ქანრობრივ და თემატურ მრავალფეროვნებას აღვნიშნავ, როგორც გასული წლის კინემატოგრაფის რეალობას, ვახდენ თვით ფაქტის კონსტატაციას, რაც თავისთავად არც მოწინებს ნიშნავს და არც კრიტიკას, რადგან ხშირად თემატური და ქანრობრივი მრავალფეროვნება შემოქმედების მრავალმხრივობის დამადასტურებელი კი არაა, არამედ ეკლექტიზმისა და ზერელობის. ბუნებრივია, უმთავრესია ის მხატვრულ-ესთეტიკური ხარისხი, რაც მიღწეულია ამ ფილმებში და პრობლემატიკის საზოგადოებრივ-ადამიანური მნიშვნელობა, მათი მასშტაბი და თანადროულობა.

სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა შევხედოთ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ 1986 წლის ნამუშევრებს.

ბუნებრივია, მე პრეტენზია არა მაქვს და რომც მქონდეს, ალბათ ვერც შევიძლება, შევფასო მთელი ქართული კინემატოგრაფიის თავისებურებანი და მისი ადგილი ქართული კულტურის საერთო კონტექსტში, მაგრამ როგორც თეატრალური სამყაროდან მოსულმა ადამიანმა, არ შემიძლია არ აღვნიშნო ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი. საყოველთაოდ ცნობილია ქართული თეატრის წარმატების ამბავი სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალებზე თუ ფორუმებზე. თეატრის სინთეტიკური ბუნების გამო, ქართული ხელოვნების მრავალი დარგი — თეატრალური მუსიკა, სცენოგრაფია, პლასტიკა, მსახიობის ხელოვნება — ცნობილი გახდა ჩვენი რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ. ეს

არის დამსახურება ჩვენი ორიოდ უნიჭიერესი რეჟისორისა და ბუნებრივია, მსახიობთა დასისა. მაგრამ ხომ ცხადია, რომ მსოფლიო მასშტაბით უფროა ცნობილი ქართული კინემატოგრაფი და ეს ბუნებრივია და განსაკვივრებელიც. ბუნებრივია იმიტომ, რომ ქართული ხელოვნების ნებისმიერ დარგში, დაწყებული პლასტიკური ხელოვნებიდან და მუსიკალური თუ თეატრალური ხელოვნებით დამთავრებული, ჩვენ ვაგვიჭირდება იმდენ ნიჭიერ ინდივიდუალობათა ჩამოთვლა, რომელნიც ჰყავს ქართულ კინოს უპირველესად და უმთავრესად რეჟისორების სახით. ცხადია, წარმატების ახსნა შეუძლებელია ქართული თეატრალური ესთეტიკის, ქართული სამსახიობო ხელოვნების, ქართული მწერლობის მიღწევათა გარეშე, მაგრამ სტრატეგიული ფიგურა, ლიდერი, აქ რეჟისორია.

ეს წარმატება ბუნებრივთან ერთად საოცარია-მეთქი. საოცარი კი იმიტომ არის, რომ ქართულმა კინომ, ამ უაღრესად ეროვნულმა ფენომენმა, თავისი შინაგანი არსით, სამყაროს აღქმის თავისებურებით, იუმორით, ტემპერამენტით, ერის თვისებების მხატვრული ანალოგიით გზა გაიკაფა და ადგილი დაიმკვიდრა მსოფლიო კინემატოგრაფის კალენდარსა და მსოფლიო კინემატოგრაფის კალენდარს. ჩვენ არა გვაქვს არც შესაძლებლობა და არც მთავარია, დღე-დღეობით არც სურვილი იმისა, რომ მსოფლიო კინემატოგრაფიულ კოლოსებს ვაგვიჯობოთ აუდიოვიზუალური და ელექტროტექნიკური ინდუსტრიის საფუძველზე აღმოცენებული ახალი გამოქმენილობითი საშუალებების შექმნაში და მის შედეგად ახალი კინოენისა თუ ახალი კინოჟანრების, თავბრუდამხვევი, გამოგონებელი კინოფექტების დამკვიდრებაში. ქართული კინემატოგრაფის კამერა, ანუ ქართველი კინორეჟისორის თვალი, ქართული ეროვნული სამყაროს სიღრმეებისაყენ არის მემართული, ჩვენი წარსულისა და თანამედროვეობის სიღრმისეული პროცესების პლასტიკური ხატის შექმნისათვის არის მოწოდებული. ამას რომ ვამბობ, ცხადია, ვგულისხმობ იმ კინორეჟისორებს, ვინც დღეს ქმნიან ერის კინო-კულტურას. აი, რატომაც მიღწეული განსაკვივრებელი ეფექტი და რატომაც ვამბობთ, ქართულმა კინემატოგრაფიამ მსოფლიო კინემატოგრაფიულ პანორამაში თავისი ადგილი დაიმკვიდრა.

ქართული კინემატოგრაფის პრეტენდენტად უნდასწავლოს ათწლეულებში მოპოვებული ავტორიტეტი თვისობრივად გაზარტებული ხარისხში აიყვანა თენგიზ აბულაძის მსგავსა „მონანიებაში“. მისი მნიშვნელობა, როგორც ეს ხელოვნების ყოველ ქვეშაობაში ქმნილებას ახასიათებს, გაცდა კინემატოგრაფიულ მოვლენათა რიგს, ემოციურ-ესთეტიკური შემოქმედების საზღვრებს და დიდი სოციალურ-პოლიტიკური მნიშვნელობა შეიძინა. შეიძლება იმის პირდაპირი თქმაც, რომ მან ჩვენს უახლოეს ისტორიას, წარსულ ეპოქას სულ სხვა თვალთ შეხედა და ჩვენი საზოგადოების მიერ განვლილი გზის, თუ ვადალახული გზის მთელი ტრაგიკიზმი გვიჩვენა. ეს არის ეპოქის მსჯავრი, უფრო ზუსტად — ჩვენი თაობის მსჯავრი წარსულზე. ამ შემთხვევაში თ. აბულაძე, როგორც პიროვნება და როგორც შემოქმედი განსაკუთრებულ ზნეობრივ სიმბოლუზება ასული. მაგრამ ეს არ არის მთავარი — მთავარია ის, რომ ამ მხატვრული გმირობით მან თავისივე თაობა აიყვანა ამ ზნეობრივ სიმბოლუზე. ეს არის ამ ფილმის ისტორიული დანიშნულება.

„სოვეტსკაია კულტურას“ (1987 წლის 21 მარტი) ფურცლებზე ისტორიულ მეცნიერებათა დოქტორმა იური აფანასიევმა სწორად შენიშნა, რომ ძველი ისტორიული დიაგნოზებითა და რეცეპტებით მოაზროვნეებს ჩვენი მკურნალობისათვის ხელთ მხოლოდ პარტისტორიის „მოკლე კურსი“ უპყრიათ. „არაფრით არ შემიძლია — ამბობს იური აფანასიევი — ვავიზიარო იმგვარი მტკიცება, თითქოსდა 30-იან წლებში პარტიისანი საბჭოთა ადამიანების წინააღმდეგ მიმართული მასობრივი რეპრესიები იყო რაღაც „შეცდომები“, რაღაც „ნაკლოვანებანი“, სოციალური კანონიერების დაცვის საქმეში (რაც მოიხსენიება „საყოველთაოვრებო მომსახურებაში“ ჩრსებული ნაკლოვანებების“ გვერდით), არც ის შემოდის ვაგვიერ, რომ ეს იყო „კლასობრივი ბრძოლის გარდაუვალი შეცდომები“ და „საზოგადოების რევოლუციური გარდაქმნის“ შედეგები. პარტიის ცნობილი დადგენილებანი მათ ახასიათებს, როგორც „დამახინჯებას“, „თვითნებობას“, „უკანონობას“, „ხელისუფლების ბოროტად გამოყენებას პიროვნების კულტის პერიოდში“, ბერიას „დანაშაულებრივი ბანდის“ მოქმედებას,

სწორედ ასე შევიდნენ ისინი ხალხის ცნობიერებაში“.

ლიახ, უნდა გავიშვოთ ჩვენც ი. ავანაივის კვალად, „ხალხის ცნობიერებაში“ შემოინახა არა მარტო ერთი განსაზღვრული ისტორიული პერიოდის დროს გაბატონებული ტრადიციისა და დესპოტიზმის მიერ მიყენებული ტყვეობები, არამედ მან „დაინახა სოვრა“ აგრეთვე დროით შორს განზიდული, ერთმანეთისგან დაცილებული ისტორიული პერიოდების ის კანუნი სულისკვეთება, რომელიც ყოველივე ჰუმანურსა და ზნეობრივს უპირისპირდება, როგორც მისი მარადიული ალტერნატივა. სწორედ ამიტომ მიმანია მართებულია ის აზრი, რომ თევგოზ აბულაძემ ბოროტების ზოგად-კონკრეტული სახე შექმნა და ამ შემთხვევაში ცნებები „ზოგადისა“ და „კონკრეტულისა“ ერთმანეთს კი არ გამოირცხვენ, არამედ ურთიერთს ავსებენ და ერთმანეთს გულისხმობენ.

ჯერ კიდევ „ვედრებაში“, ტრილოგიის ამ პირველ ფილმში, შეგხო იგი ბოროტებისა და სიკეთის მარადიული დაპირისპირების თემას, ამ ფილმის პოეტურ-ფილოსოფიური შინაარსი, როცა დიდი პოეტის ყოველი ზნეობრივი „თეზისი“ სრულქმნილ გამოხატულებას პოუვება მისივე ნაწარმოების უაღრესად კინემატოგრაფიულ ადექვატში, ამ ფილმის მთელი სახვითი ბუნება, პირობით-პოეტურ სტილისტიკურ ერთიანობაზე აღმოცენებული, ბევრისათვის მოულოდნელი და გაუგებარიც კი აღმოჩნდა. ახლა მხოლოდ ირონიის შემამსუხუქებელი გმინობით შეგვიძლია მოვივინოთ ჩვენს პრესაში გამოქვეყნებული ერთი სტატიის სათაური „როცა მაყურებელი დარბაზს სტოვებს“, მაგრამ მაშინ ასეთი ხელოვნება ბევრისათვის სრულიად მიუღებელი იყო.

მე პირადად, ამ ტრილოგიაში „ვედრებასა“ და „მონანიებას“ შორის უფრო ვხედავ ორგანულ კავშირს, როგორც აზრობრივად, ასევე ესთეტიკურად, ვიდრე „ნატურის ხის“, რომელიმე ამ ფილმთან ურთიერთობაში. მაგრამ ეს არ არის დღეს ჩვენი მსჯელობის საგანი.

„მონანიებას“ მხატვრული ძალა, მისი ემოციური ზემოქმედების მოუგერიებლობის საიდუმლო მაღალი ზნეობრივი ძალის წარუხოცელობის იდეის სრულქმნილ ფორმაში გამოხატავა. რასაკვირველია, ფილმის ცენტრში დგას ვარლამ არაივის, საერთოდ „ვარლამიზმის“ სატანური ბუნების ჩვენე-

ბის ამოცანა, რაც ბრწყინვალედ არის გადაწყვეტილი, მაგრამ ფილმის პათოსს, მთელ ქვეტექსტს, მის ნეორე პლანს უწარმოებენ ზნეობრიობის, სულიერობის წარუხოცელობის იდეა. რა განმანადგურებელი ტიპივლები, მსჯავრული, არადადამიანური დარტყმაც არ უნდა მიაციენონ მაღალი ზნეობისა და მაღალი სული ადამიანს, სადაც არ უნდა გადავდო, დაამწყვდიო, გიყად შერაცხო და ბოლოს, ფიზიკურად მოსპო თვით იდეა სიკეთისა და მაღალზნეობრიობისა, რომელსაც ეს ადამიანი თავის თავში ატარებდა და თავისი ცხოვრების აზრად აქცევდა, არ შეიძლება, რომ იგი დამარცხდეს. თვით ის ფაქტი, რომ ჩვენს დროში, ჩვენი თანამედროვე თევგოზ აბულაძე ამგვარ ფილმს ქმნის. ამ ზნეობრიობის გამარჯვების, მისი მარადიული სიციცხლისუნარიანობის დამადასტურებელია.

ფილმის ყოველ ეპიზოდს, იქნება ეს კონკრეტულ რეალებზე დაყრდნობილი, თუ ტანჯული გმირების სულიერ ინსპირაციებზე აღმოცენებული, წარმართავს უაღრესად დამაბული, ემოციური კონფლიქტი, რომელიც სხვადასხვანაირ გამოხატულებას ლეზულობს, სხვადასხვანაირ ფორმაში ავლენს თავს. ფილმის ეპიზოდების რეალურ სინამდვილეს, რომელიც დაუფერებლობის, თითქმის პირობით-გროტესკულ სახელვრამდეა მიღული, ენაცვლება ფანტასმაგორული ხილვების პლასტიკური სურათები, რომლებიც თავის მხრივ რეალობას უახლოვებინან. მაშინა სწორედ საიდუმლო მოლიანად ფილმის ესთეტიკური პარმონიისა. ამის გარეშე ცალ-ცალკე დარჩებოდა თავზარდამცემი რეალობა და არანაკლებ თავზარდამცემი ფანტასმაგორია. ისინი ამ ფილმში რეჟისორს ორგანულად გადაჰყავს ერთმანეთში, ავსებს ერთმანეთით, თითოეული შეიცავს მეორის ელემენტს, მისგან „ესხსულობს“ არსებით მარცვლას, როგორც შინაარსისათვის, ასევე გამოსახულებისათვის. ამიტომაც არ გვეუცხოვება პირობითობისა და ბუნებრივის, გროტესკისა და რეალობის, წარმოსახვისა და ისტორიულად მართლაც არსებულის ის სიმპიოზო, რაც ამ ფილმს ახასიათებს.

ძალიან ღრმად და ორიგინალურად არის გააზრებული ფილმის მხატვრული, გამომსახველობითი საშუალებანი, ეს გროტესკი,

პირობითობა, ყოფითი რეალებიდან თუ კონსტრუქციების ანაქრონიზში პირობითი, კინემატოგრაფიული დროისა და ისტორიული დროის აღრევა, რეალისტური თამაში და კლოუნური ატრაქციონები რეჟისორის მხოლოდ იმიტომ კი არ მოუხმია, რომ შეექმნა ბოროტების, „ვარლამიზმის“ ზოგადი სახე (რომელიმე ერთ კონკრეტულ ეპოქას გაცილებული, ერთი თაობის მეხსიერებაში არ ჩატეული), არამედ იმიტომაც, რომ თვით ამ ბოროტების არსი გაეხსნა: იმდენად დაუჯერებელია, იმდენად სცილდება ადამიანურ წარმოდგენათა წრეს ის, რასაც ვარლამი და მისი დამქაშებები სჩადის, იმდენი ცინიზმი, წამლევავი სატანიზმია აქ, რომ ყოველივე ეს თვით ბოროტების „ნორმის“ ზევით დგას, იგი „ამაღლებული“ ბოროტებაა. თავისი საშინელებების მიუხედავად, რომელიც ვარლამსაც კარგად ესმის, ეს ბოროტება, თითქოსდა ფანტასტიკური ხილვების ნაყოფია. თვით ვარლამი ტკბება ამ ბოროტებით, იგია მისი დემიურგი და მთელის არსებით მისი პოეტი — აი, აქ იღებს სათავეს ვარლამ არავიძის რეჟისორულ-მსახიობური ინტერპრეტაცია. ასეთ კაცს შეუძლია იყოს ასე შემზარავად მიწერილი და ამავე დროს სულისშემძვრელად ფიგურირი, მოგვევლინოს მიწაზე მყარად დამდგარი, შეუვალი, ვითარცა მონუმენტი, და გაქრეს, განქარდეს როგორც სტანა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ვარლამი არ არის პოეტური წარმოსახვის პროდუქტი. იგი რეალობიდანაა აღმოცენებული, ეს რეალობა კი სოციალური რეალობაა. ამდენად, როგორც ვარლამი, ასევე მისი ფიზიკური და სულიერი მემკვიდრე აბელი, სოციალური ტიპები არიან, ისინი გარკვეულმა ისტორიულ-სოციალურმა სიტუაციებმა წარმოქმნეს. ამ სოციალური გარემოს წარმოსახვისას რეჟისორი დიდ მოქალაქეობრივ სიმტკიცეს და ობიექტურობას იჩენს, არჩევს სწორად იმგვარ ნიშნებსა და რეალებს, რაც გარკვეულ ეპოქას უკავშირდება და მას გამოხატავს.

ამ კონკრეტული მინიშნებების გარეშე, ჩვენ გვექნებოდა სინამდვილეში არსებულის აბსტრაქცია, რაც ფილმის ემოციურ ზემოქმედებას შეაუსუსტებდა და მჭკრეტელობითი აღქმისაკენ გვიბიძგებდა. ფილმის გამომსახველი საშუალებების პოლიფონიურობა, პოლისტილისტიკა, პირდაპირ კომპიუტერული სინესტიითაა გაავლილი. ყველა დე-

ტალი, ყოველი გამოსახულება „თამაშის“ ყოველი საგანი ის არის, რაც სინამდვილეშია, მაგრამ შემცველია ვადატანობის მქონე ტექსტური აზრისა. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ფილმში მონაწილე მსახიობთა თამაშის მაღალი კლასი, მაგრამ ის, რასაც აკეთებს ავთანდილ მახარაძე, ეს არის მოვლენა, რომელიც როგორც ამ ბოლო დროს ამბობენ ზოლმე, მსოფლიო სტანდარტების დონეზე დგას. მისი ვარლამი — ეს „პროვინციელი დუჩე“, ახალი დროის „პატრიარქი“ მრავალნიღბიანი, მაკიაველისტურა სულის ადამიანია. მისი სახე, ხმა, მეტყველების ტემპი საოცარ მეტამორფოზებს განიცდის ყოველ ცალკეულ ეპიზოდში (მაგ.: ერთი მონოლოგის მანძილზე, რომელიც რამდენიმე ათეულ წაშს გრძელდება, იგი ოთხჯერ იცვლის ინტონაციას, ტემბრს და შესაბამისად, სახის გამომეტყველებას). ხმა ხან შემპარავია, ხან მჭექაჟე, ხან მლიქვნელური ინტონაციით სავსე, ხან კი თავზარდამცემად შეუვალი. ალბათ იშვიათია მსახიობი, რომელსაც ასე თავისუფლად შეუძლია პირობითი თამაშიდან, თეატრალური „ეტიუდიდან“ ერთბაშად „გადავიდეს“ რეალისტურ თამაშზე, ე. წ. განცდილი თამაშიდან წარმოსახვით თამაშზე, ნატურალურიდან გროტესკულზე და ყოველ ამ „გადასვლას“ მოსდევს გამომსახველ საშუალებათა სიხლე, ნიღბის ზოგადობიდან კონკრეტული, ცოცხალი ადამიანის სახისაკენ მიბრუნება და პირუკუ. ეს თითქოს ბოსხის გენიალური ხილვების შედეგად დაბადებული სამყაროს ნაწილია, მისი პერსონაჟია და ყველაფერი იმის გაცემაა შეუძლია, რასაც აკეთებენ ამ მხატვრის ფანტასტიკური ფიგურები. მისი აბელ არავიძე კი ჩვენი დროის შვილია, უკვე დახვეწილი, რბილი, ინტელიგენტურად ელეგანტური, მომხიბლავი კი — მაგრამ მის დახვეწილ ინტონაციაში, „მომრგვლებულ“ ფრაზეზში მამამისის — ვარლამის სული ტრიალებს. ამ ორ როლს სრულიად განსხვავებული მანერით ასრულებს მსახიობი. მაგრამ იგი ფაქტურად სამ როლს ასრულებს ამ ფილმში. ეს არის ჭაბუკი თორნიკეს ავადმყოფურ, ციებ-ციებლებიან ხილვებში გამოცხადებული, უკვე ღრმად მოხუცი ვარლამი. ამ კადრებში მსახიობი სულ სხვა ზერხებს მიმართავს — მისი მოძრაობა თითქოს მუსიკალური გლისანდოსავით „მოსრიალია“, სხეული მოფარფა-

ტე, რაღაცნაირ უცნაურ თამაშ-მიტაციას აუკლილი. რაღაც ირეალურ სამყაროში („ბუნეკროში“) მოქცეული მთლად გათვრებული და თეთრად მოსილი ვარღამი თითქოს იმქვეყნური არსებაა, იქიდან მობრუნებული, მაგრამ ამ შემთხვევაში, რეჟისორს მოხნად არა აქვს „ვარღამოზმის“ ბოროტების შემობრუნება, იგი უკვე სხვა თვალთ დანახული, რესტავირებული ადამიანი — სიმბოლოა, რომელიც ქაბუცი თორნიკეს მწველმა, გატანჯულმა ცნობიერებამ გამოიხმო.

ამ ფილმმა მთელ ჩვენს საზოგადოებაში უცხოველესი ინტერესი გამოიწვია, ხალხმა მასში ახალი დროის, ახალი აზროვნების მაგალითი დაინახა. ბევრისათვის იგი შოკის-მომგვრელი აღმოჩნდა. მათთვის მიუწვდომელი აღმოჩნდა ფილმის „კათარზისული“ ძალა, მისი ზნეობრივი ამაღლებულობა და ყურადღება გააძახვილეს იმაზე, რაც სიუჟეტის ზედაპირზე დევს. „მონანიებას“ ერთსულოვანი აღფრთოვანებით გამოეხმაურა როგორც საერთო საკავშირო, ასევე ჩვენი პრესა. მასზე მსჯელობენ ყველაგან, მოსახლეობის ყველა სოციალურ ფენაში. კინოკრიტიკოსებიც, ბუნებრივია, ასევე ერთსულოვნად დადებითად აფასებენ მას და სამართლიანად მიიჩნევენ მოვლენად საბჭოთა კინემატოგრაფიაში.

მაგრამ მე აქ მინდა დავსვა ერთი, რბილად რომ ვთქვა, უცნაური კითხვა. ვთქვათ, ეს ფილმი ეკრანებზე გამოსულიყო ამ ოთხიოდ წლის წინათ, თუმცა ეს შეუძლებელ რამედ მიმაჩნია, მაგრამ დაუშვით, გამოსულიყო, ხომ არ იქნებოდა ასეთივე ერთსულოვანი ჩვენი პრესა და ჩვენი კრიტიკა ამ ფილმის უარყოფით შეფასებაში, ხომ არ გამოაცხადებდნენ წას ჩვენი სახელოვანი წარსულის ფალსიფიკაციად, ზოლო რეჟისორის ისტორიული სინამდვილის ფალსიფიკატორად. რა პასუხს ვასცემდა თ. აბულაძე ამგვარ რიტორიკულ კითხვებს: „სად არის აქ გამარჯვებული სოციალიზმის აღმშენებლობითი პათოსი?“ „სად ჩანს აქ საბჭოთა ხალხის გმირული სული?“ ახლა, ამ კითხვაზე ერთნიშნა პასუხის გაცემა ძნელია, მაგრამ ამ შემთხვევაში იმის თქმა მინდა, რომ ჩვენი კრიტიკული აზროვნება უკუფენა იყო ოფიციალური აზრისა. ვეშობ, რომ ეს ინერცია კიდევ კარგა ხანს გაგრძელდება. მაგრამ, თავი დაენებოთ საგარეულო სუ-

რათის დახატვას, მთავარია, რომ ამ ფილმის დემონსტრირებით შესრულდა დიდად მნიშვნელოვანი კულტურულ-სოციალური მისია. ამგვარი მხატვრული ნაწარმოებების ბიერების გარდაქმნის ძალაურ იმპულსებად იქცევიან. ამაშიც არის ამ ფილმის არა მარტო მხატვრული, არამედ ისტორიულ-მოქალაქეობრივი მნიშვნელობა. ამიტომაც დაუჭირეს ასე ენერგიულად მხარი ამ ფილმს ჩვენი საზოგადოების ყველაზე თვალსაჩინო და ყველაზე პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანებმა. ისტორიული აუცილებლობა გეკარნახობს ვისწავლოთ ცხოვრება დემოკრატიის პირობებში, ხოლო დემოკრატიისა და საჯაროობის ყველაზე კონკრეტული და ნათელი დადასტურებაა თ. აბულაძის ეს ფილმი.

ეს ნაწარმოები, სხვადასხვა ვითარებათა დამთხვევის გამო, 1986 წლის პროდუქციაში შევიდა და ამიტომ იქცა იგი ამ პერიოდის ფილმ-ლიდერად. ყველაზე თვალსაჩინო მოვლენად და ბუნებრივია, ჩვენც ამიტომ დავიწყეთ ამ ფილმზე ლაპარაკით ეს განხილვა.

* * *

ვიდრე უკვე დასრულებული ოსტატების ნამუშევრების განხილვაზე გადავიდოდე, მსურს აღვნიშნო გაერთიანება „დებიუტის“ მნიშვნელობა ქართული კინემატოგრაფიის მომავლისათვის და მისი ადგილი დღევანდელ კინოხელოვნებაში. დღეს უკვე ცხადი გახდა კინოსტულია „ქართული ფილმის“ ხელმძღვანელთა შორსმჭვრეტელობა ამ გაერთიანების შექმნით. მრავალმა ახალგაზრდა ქართველმა კინორეჟისორმა, კინოოპერატორმა, სცენარისტმა, თუ მხატვარმა უკვე მოსიწჯა თავისი ნიჭი და შემოქმედებითი უნარი „დებიუტის“ ფარგლებში შექმნილი ფილმით. თუ ვილაპარაკებთ პროფესიულ დაოსტატებისაკენ მიმავალ პირველ ნაბიჯებზე, მრავალმა ფილმმა მიიპყრო ამ მხრივ ყურადღება. ახალგაზრდებს უმეტესად აქვთ იმის საშუალება, რომ გადილონ ის, რაც მათ სულისძვრისათვის, რაც მათ შინაგან სამყაროსთან არის ახლოს, თქვან ის, რისი თქმაც მათ სურთ და რისი გამოხატუაც შეუძლიათ. იმას ვერ ვიტყვი, რომ ეს სათქმელი ყოველთვის ორიგინალური იყოს, თავისუფალი მეორადობისაგან ანდა, კინემატოგრაფიული რემინისცენციებისგან მოწყვეტილი, მაგრამ, ეს ცხადია, რომ ამ ეტაპზე, სწორედ ის,

რასაც იღებენ და გვიჩვენებენ, თავიანთ უმოკერეს სათქმელად მიუჩნევათ. აქ ზედმეტია რაიმე ახალდატანება და ოსტატის საკუთარი ხედვითი მანერის თავზე მოზეცვის ცდებზეც კი. ამგვარად, ახალგაზრდებს თვითგამოხატვის სრული შესაძლებლობა აქვთ. მაგრამ შემოქმედის სამყაროს მხატვრულკინემატოგრაფიული სახე, მხოლოდ მაშინ ახდენს შთაბეჭდილებას, როცა ეს სამყარო განუმეორებელია, როცა არსებობს ამ თვითგამოხატვის აუცილებლობა. თუ იმ ოთხი ფილმით ვიმჯგელებთ, რომელიც გაერთიანება „დებიუტმა“ 1986 წელს გამოუშვა, უნდა ვთქვა, და ეს ჩემი პირადი აზრია, რომ ეს სამყარო არ გამოირჩევა თავისთავადობით, ზოგჯერ ერთხელ უკვე თქმულის ხელმეორედ გამეორებულის შთაბეჭდილება რჩება.

ბუნებრივია, მხოლოდ განსაკუთრებული, განუმეორებელი ნიჭის, მდიდარი შინაგანი ბუნების მქონე დებიუტანტის ხედვითა და მკვიდრებულ სტერეოტიპების შეცვლა კინოა ფორმისა და სტილის სფეროში.

იხილეთ ბუნებრივია, რომ ვერავითარი გაერთიანება, თუნდაც „დებიუტი“ ერქვას მას და თუნდაც სხვა რამე, ნიჭს ვერ შექმნის. არავითარი მსგავსი გაერთიანებები არ არსებობდა ახლო წარსულში, მაგრამ ამის მიუხედავად დღევანდელმა ჩვენმა გამოჩენილმა კინორეჟისორებმა სწორედ თავიანთი სადებიუტო კინოფილმებით მიიპყრეს ყუარდლება. ამას რაიმე დაპირისპირების მიხედვით არ ვამბობ და არც რაიმე ქვეტექსტს ვგულისხმობ. ერთი რამ ცხადია, „დებიუტი“ მოწოდებულია იმისათვის, რომ ახალგაზრდა კინოხელოვანს მიეცეს შესაძლებლობა და შანსი თვითდამკვიდრებისა. ამ ამოცანას კარგად ავითმევს თავს ეს გაერთიანება და უნდა ვიფიქროთ, რომ მომავალში ასეც იქნება.

ახლა იქვე წლებიანდელ ოთხ დებიუტს მივუბრუნდეთ. პროფესიული თვალაზრით, ცხადია, აქ პირველ რიგში ვგულისხმობ რეჟისორისა და ოპერატორის ხელოვნებას, ამ ფილმებს რაიმე თვალშისაცემი ხარვეზი არა აქვთ, ყველაფერი გაკეთებულია თანაბრად, საქმის ცოდნით, ყურადღებით. მაგრამ მე პირადად მირჩევნია რაიმე პროფესიულ ხარვეზს, შეცდომას წააფყდე ამ ფილმში, ოღონდ არ იგარბნობოდეს ცხოვრების მოვლენის მხოლოდ კონსტატაცია. მხოლოდ აღნიშნა ახლად გაჩენილი აზრის

და გარბნობის. მე ვუსურვებდი ჩვენს ახალგაზრდა კინოდებიუტანტებს მეტ სიმბოლურს, მაქსიმალურს, სიმკვებურს. როცა ვაქვთ ნაშუაშერებს ვუყურებთ, უნდა ვგრძობდეთ მათ მღელვარე, ცხელ, მწველ და არა ზომიერ და თანაბარ სუნთქვას. დიდი ვნებისა და მღელვარების გარეშე არ იქმნება ჭეშმარიტი ნაწარმოები მხატვრული შემოქმედების ნებისმიერ სფეროში. შეცდომა, ჩავარდნა მისატყვებელია, ძეღლად შესაგუებელია შემოქმედებითი ინდიფერენტობი. ეს უკვე მათ არ ეხებათ, არამედ ზოგადად ჩვენს ახალგაზრდა ხელოვანთ.

უფრო კონკრეტულად შეეჩერდეთ ამ ფილმებზე.

1) „შავი მერცხალი“ (სცენარის ავტორები: როლანდ ჯალაღონია, თამარ დულარაძე. დამდგმელი რეჟისორი თამარ დულარაძე, დამდგმელი ოპერატორი ჯიმშერ ქრისტესაშვილი).

ფილმი ტრაგიკული ტონალობით იწყება, შავად მოსლი ხალხი, სასოწარკვეთილებით შეპყრობილი, სტოვებს ღამის სიბნელეში გახვეულ ქონს. სჩანს აქ რალე უბედურება დატრიალებულია. შემდეგ კადრები გვიჩვენებენ, რომ შავად მოსილი კონტრაბი ქალე თავს წაადგება ორმოში ჩავარდნილ ბავშვს. ადვილი მისახვედრია, რომ ეს ბავშვი და ეს ქალი, დედა-შვილია და ხალხის დამწუხრების ამბავიც სწორედ ეს ყოფილა. აქ სრულდება ეპიზოდი. სრულდება არა მხოლოდ მეტრაყის, არამედ ამბის დასრულების თვალსაზრისით. უეჭველად მძაფრი დასაწყისია, „შუქ-ჩრდილების დრამატული და დრამატურული თამაში“ შექმნილი, მაგრამ შემდეგ არა თუ რაიმე გავრძელებას, თუნდაც სტილისტური, კინოენის თვალსაზრისით, არამედ რაიმე გამოძახილსაც ვერ პოულობს მომდევნო ეპიზოდებში. ამგვარი გაწყვეტა ამბის განვითარებაში იმას მიგვანიშნებს, რომ ფილმის ავტორებს უღალატათ კომპოზიციის გარბნობამ, თითოეული ეპიზოდის აუცილებლობის შეგრძობამ. კარგად არის მინიშნებული ფილმში უკვე ღრმად მოხუცებულ დედასა, რომელსაც არაფრით არ უნდა დაიჯეროს შვილის დაღუპვის ამბავი და მოთმინებით ელოდება მის დაბრუნებას და მის ახალ მდგმურს, ექიმ დათოს შორის გაბმული თანაგრბნობისა და თანაზიარობის ძაფები. ეს ფსიქოლოგიური მომენტი, რომელიც ჩემის ვარაუდით, მთავარია ამ ფილ-

მში, დამუშავებისა და ნიუანსირების მეტ შესაძლებლობას შეიცავდა. რეჟისორის ყურადღება სწორად ამაზე უნდა ყოფილიყო კონცენტრირებული და ყოველი ეპიზოდი ამ გრძნობის გახსნისაგან მომართული.

გულწრფელად უნდა ვაღიარო, რომ ვერ გავიგე — რატომ ჰქვია ამ ფილმს „შავი მერცხალი“.

2) „პროლოგი“ (სცენარის ავტორები ზაზა ილურიძე, მიკა ალექსიძე, დამდგმელი რეჟისორი ზაზა ილურიძე, დამდგმელი ოპერატორები პაატა ჟღენტე, გიორგი ჭელიძე). ფილმში ერთგვარი პანოპტიკური, იზოლირებული, დაცარიელებული სამყაროა. თითქოს რაღაც კატაკლიზმმა მოხდა: ქალაქი უაღამიანებოდ, პორტი — უხომალდოდ, სასტუმრო — უსტუმროდ. ყველაფერი სიცარიელეს, სიმარტოვეს მოუცავს. წარმავლობა, მიუსაფრობა, განწირულობა, კიდევ უფრო უარესის მოლოდინი იგრძნობა ყველაფერში. რასაკვირველია, ეს სიცარიელე „დაშვებულია“. მხატვრული პირობითობაა. ამ იზოლირებულ, უკონტაქტო, უსიცოცხლო სამყაროში დაბორილობს ჭკუიდან შემცდარი ქალი, აქ ჩამოდის ყურნალისტი და აქვეა მარტოხელა მიუსაფარი ბიჭიც. უკონტაქტობას, გარიყულობას, ეფემერულობას ყურნალისტისა და შეშლილი ქალის წამიერი, ინტიმური კავშირი უფრო მძაფრად გახაზავს. ყურნალისტისა და ბიჭს შორის ეს-ესაა სიხანოვის და თანაგრძნობის შეგრძნება უნდა გაჩნდეს და ამ დროს ირკვევა, რომ ეს ბიჭი ამ შეშლილი ქალის შვილია. ეს ფსიქოლოგიურად მძაფრი მომენტი ტაქტი, ყოველგვარი პედალირების გარეშე აქვს გაკეთებული რეჟისორს. ბიჭი ყველაფერს მიმხვდარია, ყურნალისტი შეძრწუნებულია; თითქოს გაწყდა ის უხილავი ძაფი, რომელიც მათ შორის იბადებოდა. ამ ურთიერთგაგებას შეეძლო გაცოცხლებინა ეს დაცარიელებული. უკაცრიელი გარემო. ზღვის უკიდევანო სილურჯში დგას ბიჭი — მოლოდინით სავსე, ყველა ქარებისათვის გახსნილი — საით წაიყვანს მას ეს გზა, ეს წყალი, ეს სივრცე, რომელ ნაპირს მიაღებდა იგი... ასეთი მძაფრი და ადამიანური კითხვები უკავშირდება ამ უქანასკნელ კადრს, რომელიც გულსშემძვრელ სევდასა და შებრალეებასაც იწვევს ჩვენში და მოულოდნელად ახალი გრძნობით, ახლის მოლოდინით გვავესებს. ერთი შტრიხით, რომლისკენაც მიდი-

ოდა რეჟისორი, უცებ გაანათა და ახრი მიენიჭა აქ არსებულს.

3) „მეხუთე პოსტი“. (სცენარის ავტორები კ. ჯანდიერი, ლ. მიხანაშვილი, რეჟისორი, დამდგმელი რეჟისორი ანდრო ჭიაურელი, დამდგმელი ოპერატორები გიორგი ხაინდრავა, გიორგი ბერიძე) თავისი კონსტრუქციით ნამდვილი კინონოველია. უეჭველად ისტატურად და პროფესიულადაა გაკეთებული. აბტრაქტულ-ტექნიკური, პირობითი, ჩაკეტილი სამყაროა აქ ნაჩვენები. ეს ფანტასტიური წარმოსახვა, პიპოთუხის დამუშავება იმის შესახებ, როგორ შეიძლება დავებმართო ადამიანებს ვიდეოტექნიკის მეშვეობით. ცივ, გაუცხოებულ გარემოში მოქცეული ადამიანები თვით საჭიროებენ თურმე ადამიანურ სითბოს, ურთიერთგაგებასა და თანაგრძნობას. ის დახმარების ხელს ვერ გაუწყვდის სხვას, ვისაც თვით არ განუცდია ყოფიერების ტკივილები. ეს გონისმიერი ზნეობრივი ნორმაა, ამ ფილმის მიხედვით. ცივი ტექნიციზმის უინტიმურობა ახასიათებს ფილმს. მე მესმის, რომ ავტორებს საგანგებოდ სურდათ შეექმნათ ტექნიკურ გარემოში მოქცეული ადამიანი-რობოტის განკერძოების სურათი და ამას კარგადაც ახერხებენ (აქ მიიდა აღენიშნო დამდგმელი მხატვრის ნიკოლოზ შენგელაის მიერ შექმნილი გარემო), მაგრამ სურათის ზემოქმედებას აბსტრაქციის სიცივე ანელებს, მას ავლია ცოცხალი ადამიანის სითბო. ზნეობრივ-ფილოსოფიური აზრი უფრო პირდაპირ, შიშვლად არის მიწოდებული, ვიდრე მხატვრულად ნიუანსირებული.

4) „ჩანაწერი დღიურიდან“ (სცენარის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი ლევან ერისთავი, დამდგმელი ოპერატორი ჯონი ყურაშვილი). ეს ფილმი ნოსტალგიური სედიითაა გამსჭვალული. ძველი სახლის ნგრევისას ჭარმაგი მამაკაცი წააწყდება ბებიამისის დღიურს და ისე გაერთობა მისი კითხვით, რომ ვეღარც კი ამჩნევს თუ რა ხდება მის ირგვლივ. მისი შინაგანი მზერა აცოცხლებს (ჩვენთვის) პირველი მსოფლიო ომის ეპოქის სურათებს. ვერ ვიტყვი, რომ მაინც-დამიანიც ორიგინალური სვლა იყო ეს, მაგრამ ნუ გამოვედევნებთ ამ რეჟისორულ ხერხს, რომელიც ერთგვარ ჩარჩოში მოაქცევს წარსულის სურათს, და ვთქვათ თუ რას ამბობს ეს გაცოცხლებული ამბავი. იგი გამსჭვალულია პოეტური სიყვარულით, წმინდა

გზნებით და ხანმოკლე ბედნიერების იმპულსებით. ჩვენს თვალწინ იხურება დღიურის წიგნი. ამ ქარმაგ კაცში, საფიქრებელია, ნოსტალგიურ სევდას აღძრავს საგვარეულო კერის ნგრევისა და შორეული წარსულის სურათები, მაგრამ ჩვენთვის ეს მხოლოდ ილუსტრაციაა ეფემერული სიყვარული ხატებისა. ამ ისტორიას აკლია შინაგანი დრამატიზმი, შინაგანი მოქმედება, რის გამოც ვერ სცოდნება ამბის ილუსტრაციის ფარგლებს.

ეს ოთხი ფილმი არ განსაზღვრავს და არ ამოსწურავს „დებიუტის“ შესაძლებლობებს. მე მხოლოდ მინდა გამოეთქვა სურვილი იმისა, რომ ახალგაზრდებმა უფრო მწვავედ, უფრო ემოციურად, მეტის ენებიანობით დაკვანახონ ის, რისი დანახვაც მხოლოდ მათ შეუძლიათ. და ბოლოს, კიდევ ერთი სურვილი: ახალგაზრდა კინორეჟისორებმა უფრო მეტი ყურადღება უნდა მიაქციონ მსახიობებთან მუშაობას. ამ ოთხ ფილმში არც ერთი დასამახსოვრებელი სახე არ არის.

1986 წლის კინობროდუქციით სასიამოვნო სახალდე უნდა მივიჩინოთ აფხაზი რეჟისორის ვიჩენილავ აბლოთიას ფილმი „სუვენირი“ (სცენარის ავტორი დაურ ზანთარია, დამდგმელი ოპერატორი ვიქტორ ანდრიევსკი). ეს არა მარტო აფხაზი რეჟისორის დებიუტია, არამედ, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, პირველი აფხაზური სრულმეტრაჟიანი ფილმი. ფილმს ეტყობა უკვე მომწიფებული რეჟისორის ხელი. მას აქვს თავისი სათქმელი, თავისი თემა, აღმოცენებული აფხაზური სინამდვილის ლედილისმიერი განცდისაგან. მართალია, დ. ზანთარიას სცენარის „ზოგიერთ ებიზოდს ახასიათებს ტრაფარეტული სცენარისტული სკლები, კომპოზიციური მოშვებულობა და მოვლენების არაორგანული, რომ არა ვთქვამთ ხელოვნური დაკავშირება, მაგრამ ვ. აბლოთიამ აქ მიაგნო რაციონალურ მარცვალს — ქეშმარიტად ეროვნული კულტურისა და კულტურის ერზაცის — „სუვენირების“, სუვენირული კულტურის ურთიერთდაპირისპირების თემას. ქეშმარიტად ძველი, საუკუნეების სიღრმეში გამოტარებული ტრადიციების სიცოცხლისუნარიანობისა და წარმავალი, ბაზრის კონიუნქტურაზე აღმოცენებული ახალი ჩვევების შეპირისპირება, ტურისტთა თვალისათვის მიმზიდველი, ეგზოტიკური სანახაობები და დეკორი, ერთის მხრივ, და მეორეს მხრივ, ხალხის ნამდვილ გრძნობაზე აღმოცენებული

რიტუალები არის ის ფონი, რომელზეც ვითარდება, ერთის მხრივ, პატარა აფხაზი სცენარის, ბაბუამისის გულისას, ხოლო მეორეს მხრივ მატუტას, რომელიც „კრავსულთა კულტურის პროპაგანდისტის“ როლში გამოდის, მაგრამ სინამდვილეში ამ კულტურას უყურებს პრაგმატისტის ვერაგი და სარფიანი თვალთ — ისტორია. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება არა მხოლოდ სხვადასხვა კულტურაზე და ტრადიციებზე აღზრდილი ადამიანები, აქ აფხაზეთის ბუნებაც გამოდის როგორც ცოცხალი, გაპიროვნებული, გასულდგმული მთლიანი პარმონია, რომლის დარღვევასაც ცდილობენ მატუტას მსგავსი საქმოსნები. აფხაზური პეიზაჟი და აფხაზური რეალები ძალდაუტანებლად, ორგანულად, სილამაზის გარეგნული ტემპის გარეშე შემოდიან ფილმის სამყაროში. ფილმის სტილისტიკა თავისუფალია პათეტიკისგან — თუმცა ამის საშუაროება არსებობდა, თავისუფალია ხედვითი მომენტებისაგან. რეჟისორის და ოპერატორის თვალთ ადამიანის ქცევაზე, მის გამომეტყველებაზე აკეთებს აქცენტს. ამიტომაც თვალში მოსახვდია სტილისტურად გაზვიადებული, გარეგნულ, დეკორატიულ გამომსახველობაზე აგებული ჩართული კადრები, რომლებიც მოხუცი გულისას მიერ ნაამბობი ლეგენდის ილუსტრაციაა. გასაგებია, რომ პოეტური ლეგენდის სტილისტიკა განსხვავებული უნდა იყოს ყოფით-რეალისტური ცხოვრების ამსახველი კადრების სტილისტიკისაგან. მაგრამ ვინა აუცილებელი იყო თვით ამ ლეგენდის ეკრანზე? თვით გულისა, რომლის როლსაც ნურბეი კამკია ასრულებს, წარსულის მარადიული სულის მატარებელია. შესანიშნავია ამ როლში ნ. კამკია. მისი ყოველი მოძრაობა, გამოხედვა, მთელი მისი ფაქტურა შინაგანი ღირსებით, ვიტყოდი, ერთგვარი მონუმენტურობითაც კი არის აღბეჭდილი. იგია განსახიერება თავისი ხალხის სიბრძნის, სიძველის და საუკეთესო ტრადიციის, ასე რომ, პატარა ნარს, გულისების დიდი ოჯახის ამ „უკანასკნელ მოპიკანს“ თვალწინ საუკეთესო, ცოცხალი მგალითი უტრიალებს. სწორედ მისგან ლებულობს იგი ღირსებისა და ოჯახის სიყვარულის პირველ გაკვეთილებს, ის ასწავლის ბუნების სიყვარულს და მისი იდუმალი ხმების მოსმენას.

ფიქრობ, რომ ეს ფილმი რეჟისორ ვ. აბლოთის იმედის მომცემი განაცხადია.

უკვე ვთქვით კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ პროდუქციის თემატური მრავალფეროვნების გამო. ამ მხრივ ყურადღებას იპყრობს ბაადურ წულაძის ფილმი „ჩვენი ჯერია ბიჭებო“. მართლაც, ქართველი ჰაბუკი სამსახური საბჭოთა არმიის რიგებში სათანადოდ არ არის ასახული ქართულ კინემატოგრაფში (გამონაკლისია, ცხადია, მ. კოკოჩაშვილის „ნუ გეშინია, დედა!“ ნ. დუმბაძის მოთხრობის ეკრანული ვარიანტი). ეს კი საინტერესო და მნიშვნელოვანი თემაა. თვით სურვილი ამ თემაზე მხატვრული ფილმის შექმნისა, მისასაღებელია. და ამის აღნიშვნა აუცილებელია. სცენარისტ გარი კუნცევსა და დამდგმელ რეჟისორს ბაადურ წულაძეს ამოძრავებთ კეთილშობილური მიზანი — გვიჩვენონ ახალგაზრდა კაცის ფორმირების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ეტაპი — მისი სამსახური საბჭოთა არმიის რიგებში. ავტორების კეთილგანწყობილება გამიბრბისადმი, მოვლენებისადმი აშკარაა. მათი კამერა თანაგრძნობით, სიყვარულით აღბეჭდავს ჯარისკაცული ცხოვრების სურათებს. სამწუხაროდ, მხოლოდ სურათებს და არა თვით ცხოვრებას. ის, რაც ვთქვი საჭირო თემისა და ფილმის ავტორების კეთილგანწყობილების გამო, ცხადია, საკმარისი არ არის ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად.

ბაადურ წულაძე ქართული კინემატოგრაფის კოლორიტული ფიგურაა. მის მიერ შექმნილი მრავალი ეპიზოდური როლი გამოირჩევა ზუსტად მიგნებული პლასტიკით, ინტონაციით. მკვეთრად ხაზგასმული სახასიათო ნიშნებით. ამ როლებმა მას საკმაო პოპულარობა შეუქმნა და სწორედ ამიტომაც, სხვაზე რომ არაფერი ვთქვა, მას მეტი სიფრთხილე მართებდა სცენარის არჩევის დროს. გ. კუნცევის სცენარის მიხედვით გადაღებული ფილმის პირველივე ეპიზოდი, რომელმაც სიუჟეტის ამოძრავებას უნდა მისცეს ბიძგი, გულბერძევილია — რომ არა ვთქვა პრიმიტიულია-მეთქი და ხელოვნური. ასეთი „დრამატურგიული ხერხი“ უკვე მოყვარულ კინორეჟისორთა მიერ გადაღებულ ფილმშიც არ გვხვდება. აქედან მოყოლებული, რეჟისორი მიჰყვება ილუსტრაციის ადვილად გასაგნებ გზას და ვერ ქმნის ვერცერთ ეპიზოდს, რომელშიც

რამე დრამატული, მოქმედების გამოწვევით მუხტი იდოს. ფილმი აბსოლუტურად მოკლებულია კონფლიქტურობას, ექვემდებარებათაა ლევას, ხასიათის ჩამოყალიბებისათვის აუცილებელ წინააღმდეგობას. რაღაც უმნიშვნელო, წვრილმანი უთანხმოებანი ვერ ქმნიან დრამატურგიულ ქარგას.

ეს უფრო სრულმეტრაჟიანი ილუსტრირებულ სარეკლამო ე. წ. „როლიკს“ ჰგავს, რომლის თემაა, „შეხედეთ, რა კარგია საბჭოთა არმია, რა კარგი ურთიერთობა არსებობს ოფიცერსა და ჯარისკაცს შორის, როგორ უყვართ ერთმანეთი სხვადასხვა ერის ახალგაზრდებს“. ყველა შესაძლებელი კონფლიქტი და წინააღმდეგობა ფრჩხილებს გარეთ ანუ ეკრანის გარეთაა გატანილი. თვით ის ეპიზოდი, როცა მთავარი გმირი — ქართველი ჯარისკაცი პაუპტვახტში მოხვდება, მოწოდებულია როგორც ინფორმაცია, როგორც უკვე მომხდარი ფაქტი. ოფიცერ ზვერევის შემსრულებელს ა. იაკოვლევს, აშკარად საინტერესო მსახიობს, ისლა დარჩენია, რომ სახეზე მრავლისმეტყველო, მწუხარე თუ ფიქრიანი გამომეტყველება მიიღოს და რაღაც „მნიშვნელობა“ მიანიჭოს თავის გმირს.

საქმეს ვერ შევლის ოპერატორ ალექსანდრე გვასალიას მიერ მშვენივრად მოწოდებული ხედები, სადაც სივრცე და ჰაერი იგრძნობა. ძალზე ეფექტურია თოლიების „ამოფეთქვის“ და ვერტმფრენების ჯგუფური სროლა კამკამა ლურჯ სივრცეში. მაგრამ ამ შემთხვევაში პარადოქსი ისაა, რომ რაც უფრო ლამაზი და ეფექტურია ფილმის ხედვითი მხარე, მით უფრო თვალში საცემს ხდის იგი მის სიყარიელეს და უპრობლემობას. მეოთხედი საუკუნის წინ ჩვენ რომ ასეთ დონეზე გადაღებული ფილმი გვქონოდა — გველისხმობ რეჟისორისა და ოპერატორის ხელოვნებას — ფიქრობ, იგი გაცილებით უკეთეს შეფასებას დაიმსახურებდა მაშინ (რა ბედნიერება, მზია“, „განაჩენის“, „აბეზარას“ თუ მსგავსი „ოპუსების“ გახსენება), ახლა კი ქართული კინოხელოვნების ზრდასთან ერთად შეიცვალა ჩვენი კრიტერიუმებიც.

მე არ დავიწყებ იმის მტკიცებას, რომ ამ ფილმით დევალვირებული და გაყალბებულია ეს თემა, მაგრამ სამწუხაროდ, ვერც იმას ვიტყვი, რომ რამდენადმე მნიშვნელოვან

მხატვრულ მოვლენასთან გვექონდეს საქმე. შთაბეჭდილებას ამძიმებს ის გარემოებაც, რომ ფილმში არც ერთი ღირსეული მსახიობური ნამუშევარი არ არის. თუმცა ისიც სათქმელია, რომ ზოგჯერ შესანიშნავი მსახიობების მიერ შექმნილი სახეები და თვით მსახიობთა ძალისხმევა საქმეს ვერ შევლის. ამის მაგალითია ორსერიანი სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „ახალი არკადია“ — რეჟისორ თეიმურაზ ფალავანიშვილის მიერ დადგმული. ფილმის სცენარის ავტორია სულიკო ულენტი, რომლის სახელთანაა დაკავშირებული ქართული კინოს მრავალი სასახლო ფურცელი. გულსიტკივითი უნდა ვთქვა, რომ „ახალი არკადია“ არც ქართულ კინემატოგრაფს და არც სულიკო ულენტის ბიოგრაფიას ახალს ვერაფერს შესძენს. უსაშველოდ გაქიანურებული, ხელოვნურად მრავალმნიშვნელოვანი ფილმი გამოვიდა. მშვენივრად თამაშობენ თავიანთ როლებს ზურაბ ჭავჭავაძე და კარლო საკანდელიძე, ყოველმხრივ ცდილობენ ახალ-ახალი სახასიათო დეტალებით სახის შეცვლას, მაგრამ თვით ორივე გმირის ხასიათი მაინც სტატიურია. იცვლება გარემოება, რეჟისორი და სცენარისტი ახალ-ახალ ეპიზოდებს თხზავენ, მაგრამ არ იცვლებიან ეს გმირები. პირადად ჩემთვის პირველივე კადრებიდანვე უშალვე ყველაფერი ცნობილი იყო. რასაკვირველია, სცენარისტის გამოცდილება იგრძნობა ეპიზოდების „აგებაში“, ურთიერთდადასვლელობაში, ამ ეპიზოდებში ჩადებული პატარ-პატარა წინააღმდეგობებში, რომლებმაც კონფლიქტის შთაბეჭდილება უნდა შექმნიან. მაგრამ ვერ ქმნიან. ერთის სიტყვით, თითქოს კონსტრუქცია მყარია, მაგრამ აქ უფრო ჩანს ხელოსანი სცენარისტი, ოსტატი, თეატრში რომ „დრამოფელს“, დრამის მკეთებელს ვუწოდებთ, ვიდრე შემოქმედი-სცენარისტი. სწორედ ასეთ შემოქმედად ვიცნობთ ს. ულენტს, მაგრამ ამ შემთხვევაში ეს სცენარი ჩვენს მოლოდინს ვერ ამართლებს. ამბავი, რომელიც ფილმის საფუძველს შეადგენს, პატარა კინონოველის საფუძველი უფროა, ვიდრე ასე უსაშველოდ, მომპაზურებლად გაწეილი „კინოეპოპისა“. გმირებთან დაკავშირებული ანეკდოტური ამბავიც არ იძლევა სოციალური პრობლემის გაშლის შესაძლებლობას. ამის პრეტენზია ე. ი. სოციალური პრობლემატიკისა კი აქვს ფილმს

ეს ყველაფერი გვაგონებს ბელურას, რომელიც გრუნდარის შინელშია გახვეული. შეიძლება მიიხაროს, რომ მე ვაფასებ ალექსი ფილმის ადამიანური, მშრომლური, რი სამყარო, რომ ვერ დავინახე ორი მოხუცი ადამიანის არსებაში გაღვიძებული ურთიერთანაგრძნობა, რომელიც უპატრონოდ მიტოვებული ძროხის პოვნამ და მასზე ზრუნვამ გამოიწვია. შესაძლებელია ასეც იყოს. მე მოვახსენებთ ჩემს აზრს. ყალბი და ხელოვნური, დრამატურაის თვალსაზრისით, მეჩვენება ზურაბ ჭავჭავაძის გმირი გაღვიძებული სურვილი სოფლად მიბრუნებისა, არა იმიტომ, რომ ასეთი რამ მოულოდნელი იყო, არამედ სწორედ იმიტომ, რომ მოსალოდნელი იყო, იმიტომ, რომ თავიდანვე იყო გაპირობებული ამ შესანიშნავი მსახიობის თამაშით. ეს ნაბიჯი და მისი გმირი ასეთ იმპულსს არ საკვიროებდა. იმისათვის, რომ ამ ფილმს ვუწოდოთ კომედია, საფუძველი არა გვაქვს — ერთობ გაცვეთილი ანეკდოტის ამბავია აქ განფენილი. იმისათვის, რომ ამ ფილმს კინონოველა ვუწოდოთ — არც ამის საფუძველი გვაქვს — ძალზე დიდია იგი მოცულობით. ვერც ამბავი და ვერც აზრი ამ მოცულობას ვერ უძლებს. როგორც ჩანს, ამბის გაწევა, კინომეტრაჟის ხელოვნური გაზრდა 1986 წ. სატელევიზიო ფილმებისთვის დამახასიათებელია. ასეთი შთაბეჭდილება დამრჩა რეჟისორ იური კვაჭაძის მიერ ავთანდილ ჩხიკვიშვილის სცენარის მიხედვით გადაღებული ფილმის („ექვსი თველიანი ღლე“) ცქერისას. მე ვერ ვიტყვი, რომ ამ ფილმში ისე საგრძნობი იყოს მხატვრული ზომიერების ღალატი, კომპოზიციური ამორფულობა, როგორც „ახალ არკადიაში“, მაგრამ მჯერა, რომ იგი გაცილებით მოიგება და თუ უფრო სხარტად, კომპაქტურად ითქმებოდა სათქმელი. პატარ-პატარა სიყალბენი ამ ფილმის სტრუქტურაშიც არის გაპარული. უმთავრესი დრამატურგიული მარცვალი, რაზედაც შემდეგ ექსტრემალურ სიტუაციათა მთელი კალეიდოსკოპი ივება, მეტ სიხუსტეს და დამუშავებას, უფრო ზუსტად, მეტ ბუნებრიობას მოითხოვს. პატარა ბიჭის დატოვება ალბურ ზონაში გადაკარგულ ვერმაში აშკარად ზერეულ დრამატურგიულ სვლას. დავეუშვათ და მივიღეთ ეს მოტივი, როგორც პირობითი საწყისი. ამის შემდეგ იწყება ბუნების სტიქიასთან მარტოდ დარჩენილი ბავშვის (კარგად შეუტრჩევა რეჟი-

სორს იგი) ბრძოლა. აი, აქ ლალატობს ზომიერება ფილმის ავტორებს — განსაცდელთა მიუღი ეს წყება, სტიქიონის ამბობოქრება, რომელიც განადგურებით ემუქრება ყოველივეს, ამ ფილმის მხატვრული ლოგიკის მიხედვით ესასრულოდ შეიძლება რომ გაგრძელებულიყო. არ იყო საჭირო, ჩემის აზრით, ამდენი მსგავსი სიტუაციის გამეორება, მით უმეტეს, რომ ბიჭის ხასიათი უკვე გამოკვეთილია და სიტუაციათა სიმრავლე არ იწვევს ამ ხასიათის განვითარებას. თავისთავად შესანიშნავად არის რეჟისორულად და ოპერატორულად დაკეთებული სასოწარკვეთილი ბავშვის და ცხენის თავგანწირვა, უმძლავრესა თოვლის სტიქიონში. მაგრამ ჩვენ, გულბრყვილო მაყურებლები, უმალ ვხვდებით, რომ კისრამდე თოვლში ჩაფლული ცხენი გზას ვერ გაიკვლევს, ხოლო ეს გონიერი ბიჭი — ასეთად ჩანს იგი წინა ეპიზოდებში — ჯეტად განაგრძობს გზას. ცალკე, თავისთავად ეს ეპიზოდი, ვიმეორებ შესანიშნავია, მაგრამ ფილმის სავსეთო სტრუქტურიდან ამოვარდნილი მეჩვენა. სოფელმა ცოტა მოგვიანებით შეიტყო ბიჭის მთებში მარტოდ ყოფნის ამბავი. მაშველი რაშიმ ცრთობ მოგვიანებით, თუ არ ვცდები, ორი დღის შემდეგ ამოდის. ესეც ფილმის ავტორების „მცირე სიყალბა“ — მათ ბუნებას „აცალეს“, რათა სასტიკი დარტყმები მიეყენებინა ბავშვისათვის. ამ მწარე გამოცდის გარეშე, ხომ ვერ გავიგებდით, რომ ყმაწვილში მთიელი კაცის გენები უყვდავი ყოფილა. მაგრამ მოვეშვათ ირონიას! ფილმის ავტორებმა უკეთ იციან თუ როგორ გააკეთონ ფილმი. ბერნარდ შოუს პარადოქსისა არ იყოს „ის, ვისაც შეუძლია — აკეთებს, ვისაც ეს არ შეუძლია — იგი სხვებს რჩევებს აძლევს“. მე არ მეშინია, რომ ამგვარი პარადოქსის მსხვერპლი გავხდე და გულწრფელად ვურჩევ ფილმის ავტორებს უფრო კომპაქტური გახადონ ეს ნაწარმოები, მისცენ მას კინორეალის სახე. დარწმუნებული ვარ, შედეგი კარგი იქნება.

რაკი სატელევიზიო ფილმებზე დავიწყეთ საუბარი, მივყვით ამ საქმეს ბოლომდე. 1986 წელს გამოვიდა ვიქტორ ჰიუგოს რომანის „ზღვის მამურალის“ მიხედვით შექმნილი ორსერიიანი ფილმი („სახტელერადიოს“, „ქართული ფილმის“, „ანტენ—2“ და „პატე-სინემას“ ერთობლივი ნაწარმოები. სცენარის ავტორები უან-კლოდ კარერი და რე-

ზო თაბუკაშვილი). ფილმის რეჟისურა (ედმონ სეშანი და გიზო გაბესკირია) გამოირჩევა მტკიცე, პროფესიული დონით, მხანდალსახეობით, ვიტყვი, ერთგვარად და მენეტურობითაც კი. ფილმის ავტორებს ნათლად აქვთ ჩამოყალიბებული თავიანთი მიზანი და ამის შესაბამისად სწორედ იმგვარ მხატვრულ საშუალებებს მიმართავენ, რაც ნათელს გახდის ამ მიზანს. მათ ამოცანად არ დაუსახვეთ მიგბანი ფორმის სფეროში, ახალი სტილისტიკის გამოშეშევა. მათ იცოდნენ, რომ უნდა შეექმნათ სათავგადასავლო ფილმი, რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი სიუჟეტური სვლებით, ადამიანთა პერსონაჟიციკრებული ხასიათებით, მძაფრი ემოციებითა და ბუნების სტიქიონის პოეტური სურათებით. რეჟისორების უპირველესი დამსახურება ის არის, რომ მათი ფილმი ხასიათდება სათავგადასავლო უანრისათვის ეგზომ აუცილებელი დინამიურობით, სიცხოველითა და სიმძაფრით და ამავე დროს აქ აშკარად იგრძნობა ჰიუგოს რომანტიკული სული და ბუნებრივი პათოსი, მისი პოეტური აღტაცება საერთოდ ბუნებისა და კერძოდ, ზღვის სტიქიონის მიმართ. აღლვებული, ამბობოქრებული ზღვის ხმაურის ფონზე მსახიობობ ულენ გიომარის მიერ წარმოთქმული „ზღვის ოდა“ აღიქმება, როგორც თვით ჰიუგოს აღტაცება ბუნების შეუცნობელი ძალის პირისპირ. რასაკვირველია, ამ უზარმაზარი მხატვრული ტილოს ყველა მნიშვნელოვანი პასაჟი ვერ გადმოვიდა ეკრანზე, მაგრამ უმთავრესი სიუჟეტური სვლები და ხასიათები შენარჩუნებულია, თუშეცა ძირითადი კვანძის გასნის დროს ამბის სწრაფად მოყოლის სამიწროება იგრძნობა, ხოლო სხვა შემთხვევაში ზედმეტი დეტალიზაცია და რომანტიკულ ფათერაკთა დახვავება (მხედველობაში მაქვს ფილმის მთავარი გმირის მიერ გემის სამანქანო ნაწილის გადარჩენის ამსახველი კადრები). როცა ვლანარაკობ სტილის ერთიან გრძნობაზე, სადაც, პირობითად რომ ვთქვათ — „რომანტიკული თვალის“ აშკარად იმარჯვებს „რეალისტურ თვალზე“, მხედველობაში მაქვს, ცხადია, პირველ რიგში რეჟისურა და ოპერატორი, აგრეთვე მსახიობთა თამაშის რომანტიკული მანერა, რაც აუცილებელია „ერნანის“ შემქმნელი ავტორის სტილის ერთგულებისათვის. გავიხსენოთ ზღვის პოეტური და მძაფრი სურათები, ულამაზეს ლანდშაფტებში განმარ-

ტობით აღმართული სახლები, რომლებიც ასევე რომანტიული იდეალებით გარემოსილან, ზღვისპირა ქალაქის მყუდრო და ხვეული ქუჩები, ტავერნები, პატარა ბაღები, სწორედ რომანტიკული საპარკო ხელოვნების კანონებით შექმნილი და ბოლოს თვით ეს გასულდგამულებული პეიზაჟები. მაგრამ ჩვენ საქმე გვაქვს სათავგადასავლო ფილმთან, სადაც ეგზომ აუცილებელია პერსონაჟების რელიეფური ჩვენება, დინამიზმი, ჩახვეული ინტრიგა — ყველადფერი ეს გადმოცემულია მსახიობების ხელოვნების მეშვეობით. ამ ფილმში ერთმანეთს შეხვდა არა მხოლოდ ორი კინოსამყაროს რეჟისორი, არამედ ორი სამსახიობო სკოლის — ფრანგული და ქართული სკოლის — მსახიობები. ჩემის აზრით, მსახიობთა თამაშის მანერა მთლიანია, სტილისტურად ერთიანი და არაერთნაირი. ქართველი მსახიობები ძალიან ბუნებრივად გრძნობენ თავს „ფრანგულ გარემოში“ და რაიმე საშემსრულებლო შეუთავსებლობას აღვილი არა აქვს.

ცხადია, ეს ფილმი არ არის სათავგადასავლო ქანრის შედეგი, მაგრამ ამ ქანრის ყველა ძირითადი კანონის დაცვით შექმნილი პროფესიული ოსტატობით აღბეჭდილი ფილმი რომაა — ეს უეჭველია.

1986 წელს კიდევ ერთი დებიუტი შედგა — ცნობილმა მსახიობმა რამაზ გიორგობიანმა, საკუთარი სცენარის საფუძველზე გადაიღო თავისი პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი „მოდო, თვითნაპრაოთი“, სადაც მთავარ გმირსაც ეფილანგვა თამაშობს. თუ როგორ მთავრდება ჩვენს კინემატოგრაფში სამ ჰიპოტესაში გამოსვლა, კარგად ცნობილი ამბავია, მაგრამ ამჯერად უნდა ვთქვა, რომ რამაზ გიორგობიანმა შედარებით წარმატებით გაართვა თავი ამოცანას. ეს უპირველესად არის დამსახურება არა გიორგობიან-სცენარისტისა, არა გიორგობიან-რეჟისორისა, არამედ უპირველესად, უმთავრესად, გიორგობიან-მსახიობისა.

ეს სახე, ჩემის აზრით, ერთ-ერთი საუკეთესოა ამ მსახიობის შემოქმედებაში. ძალზე შთამბეჭდავია მისი თამაშის რბილი, ინტელიგენტური მანერა, მსახიობი თითქოს შიგნიდან ასხივებს კეთილშობილებას, სიკეთეს, კეთილგანწყობილებას, კბილ, ჭახვეწილი იუმორს. მისი გმირი უაღრესად კომუნიკაბელურია, სხვის სულში ჩახედვის, სხვისი

ტანჯვისა და სიხარულის იდეალების წვდომის ნიჭით დაჯილდოებული. ანგელფერის ძნელად მისაღწევი სისადაეჭვანულოების ნიშანი ატყვია. სხვათა მსახიობებს სისადაეჭვ, უბრალოება, არარეტენიულობა მისი ფილმის რეჟისორსაც ეტყობა. არსად არ არის პედალიზებული გრძნობა, არ არის გამაფრებული ადამიანური ურთიერთობანი, კამერა მშვიდად და ვნების გარეშე აღიქვამს სამყაროს. ჩემის ვარაუდით, ეს არის თვით გიორგობიანის შემოქმედებითი ბუნების ემანაცია. ეს ბუნება მის სცენარშიც მკლავდება. მაგრამ შეიძლება ის, რაც ძლიერი და მიმზიდველი იყოს სამსახიობო ხელოვნებისათვის, რეჟისურის სფეროში ნაკლადაც კი იქცეს. სცენარშიც და რეჟისურაშიც პუნქტირით არის მოხაზული, როგორც გმირთა პიროვნული თვისებები, ისევე მათი ურთიერთობანი. რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებს მთავარი გმირის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე. უკვე თავიდანვე განსაზღვრულ ფსიქოლოგიურ სტატუსზე — მის მდგომარეობას არც აღმასვლა ახასიათებს და არც დაღმასვლა. ამის გამო — ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით — გმირი არ არის მრავალმხრივი, არ არის საინტერესო შინაგანი ცხოვრებით. რბილად არის მოხაზული აგრეთვე სხვა პერსონაჟთა ურთიერთობანი, რომლებიც ერთგვარი სტერეოტიპების ქარგაზეა გამოჭრილი. აქაც ურთიერთობანი ერთი ნიშნით არის გადმოცემული. მაგრამ მსახიობი, რამაზ გიორგობიანი ახერხებს იმის გაკეთებას, რასაც ვერ აკეთებს რეჟისორი რამაზ გიორგობიანი. მისი გმირი ამ უბრალო, ზოგჯერ ბანალური ურთიერთობის ფონზე გრძნობს ადამიანთა სურვილს — გაექცენ მარტობას, არსებობის სტერეოტიპებს, ყოველდღიური ყოფის მონოტონურობას, წამლეკავ ერთფეროვნებას. ეს „გაქცევა“ საკუთარ თავთან მობრუნებით უნდა დამთავრდეს, ადამიანებმა უნდა გადალახონ საკუთარი კარჩაკეტილობა, ინერტულობა, გულცივობა. რადგან ასეთი ცხოვრება პირველ რიგში მათვე აღარობებს, მათს სულს აძაბუნებს. მაგრამ აქ საჭიროა რაღაც იმპულსი, რომელიც ერთგვარად გათიშულ გმირებს ერთმანეთთან დაახლოვებს, მათს სულში ახალ სხივს შეიტანს. ამას აკეთებს რ. გიორგობიანის გმირი, რომლის არსებობა ამ პერსონაჟთა შორის იმანენტურად განაპირობებს კეთილგანწყო-

ბილებასა და ურთიერთგაგებას. არც მთავარი გმირების, არც სხვა პერსონაჟების სულში რაიმე მძაფრი მოძრაობა არ ილანდება, ყოველგვარ სულიერ კატაქსიზმს არიან ვანრიდებულნი. ყველაფერი მიმდინარეობს თანაბარი რიტმით, ღრმა ტკივილების გარეშე, მშვიდი განურჩევლობით. ეს არის რეჟისორ გიორგიბიანის სუსტი ადგილი. ფილმს აკლია რეჟისორული ხედვის სიმძაფრე, ვნებიანობა და სიმწვავე. პრობლემა, რომელიც ფილმშია წამოჭრილი, უეჭველად ცხოვრებისეულია, მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებში გადატანისას საჭირო მისი გამაძაფრება, უქიდურესობამდე მიყვანა, რომ მან შესძრას და დააფიქროს მყუერებელი. შესაძლებელია, ეს სხვანაირადაც აიხსნას: თვით ფილმის გმირის ბუნება, ხასიათი, მისი არსებობის ფორმა, მისი უკონფლიქტობა კარნახობს რეჟისორს მიმართოს მხატვრული საშუალებების სწორედ ამგვარ სამყაროს და არა განსხვავებულს. ეს დასაშვებია, მაგრამ მაშინ ისღა დავგვრჩინავლიართ, რომ მსახიობი გიორგიბიანი კარნახობს რეჟისორს გიორგიბიანს ფილმის სტილისტურ გადაწყვეტას, ყველა იმ პლასტიკურ სახიერებას, რაც ფილმშია გამოყენებული.

ამგვარი გაორება, თუ გასამება ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, კანონზომიერია, რადგან შემოქმედის კონცენტრაცია ერთ უმთავრეს პრობლემაზე ძალზე ძნელია, თუ შეუძლებელი არაა, ნიჭიერების ჩვეულებრივი დონის პირობებში.

მე მაინც მიმაჩნია, რომ რამაზ გიორგიბიანის რეჟისორული დებიუტი თუ სრული გამარჯვებით არა, მარცხით მაინც არ დამთავრდება.

ერთი შეხედვით თითქოს უპრობლემო ფილმია მიხილ კიაურელის „ჭიდაობას რა უნდა“, ჟანრობრივადაც არამკვეთრად განსაზღვრული — დაბეჭდვით ვერ იტყვი, რომ ეს არის კომედია, მიუზიკლი, თუ სათავგადასავლო ფილმი. მაგრამ სწორედ ამ სამი ჟანრობრივი ელემენტის შერწყმა ნამდვილი იუმორის საფუძველზე (სცენარის ავტორები — რუზო ჭეიშვილი და მიხილ კიაურელი) ამ ფილმს თავისებურს ხდის და მომხიბლავი უბრალოებითა და გულითადობით ავსებს.

საბჭოთა კინემატოგრაფში ერთხანს დამკვიდრებული სქემა სოფელია ჰაბუკის თუ ტლუ ბიჭის მოხელისა მუსიკალურ თუ დი-

დი სპორტის სამყაროში (სახელდობრ, შეიძლება დავსახელოთ „მიხიარული ახალგაზრდობა“, „მელორე ქალი და მწყემსი“ ვიღაც ველი ხელთათმანი“) ერთგვარ სტერეოტიპებაზე იყო აგებული, იუმორის თუ მსუბუქი მუსიკის დიდი დოზებით გახალისებული. შეიძლება ვინმეს მოეჩვენოს, რომ ჩვენი ფილმი „ჭიდაობას რა უნდა“ საბჭოთა კინემატოგრაფის წარსულიდანაც დებულობდა იმპულსებს, მაგრამ ეს ასე არ არის, რადგან ქართულ სინამდვილეზე აღმოცენებული ორიგინალური ინტერპრეტაციაა დიდ სპორტში მოხვედრილ სოფელს ჰაბუკზე.

მიხიარულად, მსუბუქად დაწყებული ისტორია სევდიანი განწყობილებით ივსება და სწორედ ასეთი შემობრუნება, ასეთი კონტრასტი აძლევს ამ ფილმს აზრსა და მნიშვნელობას.

რასაკვირველია, პაროდული მეორე პლანის გარეშე ამ ფილმის აღქმა შეგვიქმნია ყალბ წარმოდგენას მის მხატვრულ სამყაროზე. თუ ჩვენ პირდაპირ აღვიქვით ოთარ მეღვინეთუხუცესის გმირის მთელი ექსკორტი, ქალთა მისი „კვიკვილი“, მიტმასნებული „იპრესარიო-მწვრთნელი“, მოჭიდავეთა ჯგუფი, მაშინ მეორადობის, არაორიგინალობის შთაბეჭდილება შეგვექმნება. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ფილმის ავტორები სპორტულ ფილმთა ამ სქემას, რომელიც თავისი ანტურაჟით კარგად არის ცნობილ უცხოეთის კიბორეპრეტუარიდან, ირონიით, მსუბუქი პარადოქსალური განწყობილებით იმეორებენ. ამიტომაც არის, რომ ფართული ირონია, მსუბუქი იუმორი მთელ ფილმს მიჰყვება და გარკვეულ მომხიბვლელობასაც კი ანიჭებს მას. წმინდა რეჟისორის თვალსაზრისით ფილმში არის გულუბრყვილო სცენები, ზერელე, ვითომცდა კომედიური სიტუაციები, რომლებიც ბუფს უნდა გვაგონებდნენ, მაგრამ ნამდვილი ბუფონად დიდ ოსტატობას, გონებამახვილობას და ზომიერებას მოითხოვს, ზოგიერთი პერსონაჟი „ჩაყრებულს“, რემონსიციეციებით ყურით მოთრეულს ჰგავს — მაგრამ ეს არ არის განსაზღვრული ამ შემთხვევაში. თავისი ბელოვნებით ამ ფილმს აზრითა და ნამდვილი გრძნობით ავსებს ოთარ მეღვინეთუხუცესი. რეჟისორმა, უეჭველად, სწორად განსჭვრიტა ამ დიდი მსახიობის მრავალმხრივი შესაძლებლობებიდან სწორედ ის, რაც ასე აუცილებელია ამ როლის შესრულებისათვის.

კალისტრატეს როლის შემსრულებლის, სახელგანთქმული დავით გობეჯიშვილის (რომელსაც თავისი ბუნებრიობით, გულუბრყვილობით, უშუალოდ, როგორც ზოგჯერ ამბობენ ხოლმე „ნატურალურობით“) — გვერდით, უფრო სწორად, ამის ფონზე, ძალზე თვალსაჩინოა ო. მეღვინეთუხუცესის, ვიტყვდი, ბრწყინვალე ოსტატობა. რა მსუბუქად, ირონიის რა ნატიფი გრძნობით, მომხიბლავი და დახვეწილი პლასტიკით თამაშობს იგი „ჭიდაობის ცირკის“ პროვინციულ ლოქს, ცოტათი აფერისტს, ცოტათი შეუღერს, მარადიულ ხელოვნებასთან შეჭიდებულს და სიმდიდრეზე მეოცნებეს. მსახიობის თამაში პარადოქსალური და ამდენად უცნაური ფენომენის სახით გვევლინება: მისი გმირისადმი ჩვენი დამოკიდებულება შეცვლილია იმ ესთეტიკური სიამოვნებით, რომელსაც ეს თამაში იწვევს. ყველაფერი რომ ამ დონეზე დარჩენილიყო, მაშინ მხოლოდ ესთეტიკური განცდის, მსახიობის ხელოვნების ტკობის ფარგლებში დარჩებოდა და ჩვენს მეხსიერებას დიდხანს მაინც არ გაპყვებოდა. მაგრამ ფილმის დასკვნით ეპიზოდებში, რომელიც თითქოსდა პარიზშია გათამაშებული, ფილმის ავტორებს და მსახიობს მოულოდნელად შემოაქვთ ახალი მოტივი, რომელსაც სერიოზულ პლანში გადაჰყავს ფილმის მთხუბქი ირონიული ტონალობა. ო. მეღვინეთუხუცესის გმირში იღვიბებს ეროვნული სიამაყის გრძნობა, იმპულსურად, ქვეცნობიერიდან უცებ ამოვარდნილი და ამდენად გამძაფრებული განცდა სამშობლოს სიყვარულია.

გმირის ეს გარდაქმნა, ეს ფსიქოლოგიური შემობრუნება იმდენად კარგად არის გაკეთებული ფილმში, რომ ჩვენ გვჯერა ასეთი შეცვლის ბუნებრიობისა. ამ ბოლო ეპიზოდებმა თითქმის ფილმის დასაწყისისადკენ მიგვაბრუნა და სულ სხვა თვალით დავუწყებთ კერა ამ კაცის უდარდელი და მხიარული გამომეტყველებით ავებულ დეკორს და მისდამი თანაგრძნობის ბუნებრივი სურვილი გაგვიჩნდა.

იუმორის მართლაც რომ ნატიფი გრძნობით, რაფინირებული კულტურით გამოირჩევა ირაკლი კვირიკაძის სცენარის — „ჩემი ინგლისელი პაპა“-ს მიხედვით ნანა ჯორჯაძის მიერ გადაღებული ფილმი. ფილმში ორგანულად ერწყმის ორი პლანი — თანამედროვე ცხოვრებისა და ჩვენი უახ-

ლოესი წარსულის. ფილმის დრამატურგიულ საფუძველს შეადგენს ინგლისელი ტელეგრაფის მოხელის ქრისტეფორე ჰუტონის პარადოქსალური თავგადასავალი სახეობის ულოდნელი ცვლილებებით, დრამატულ-კომედიური სიტუაციებით, რომლებიც ხან მოხუცი ქალის მოგონებებში ცოცხლდება, ხან პიუზის ახალგაზრდა შთამომავლის შემოქმედებით ინსპირაციებში. ფილმში რეალური-ირეალური პლანები ერთმანეთს ენაცვლებიან და ერთმანეთში გადადიან, „გაუცხოების ეფექტით“ შექმნილ ხანმოკლე ფრაგმენტებს მოსდევს ცხოვრების რეალური სურათები, რომლებიც თითქოს მოგონებათა ბურუსიდან გამოდიან. გაცოცხლებული წარსული მთელი თავისი რეალებით ნამდვილიცა და ამავე დროს პირობითობის დიდი დონის შემცველიცაა. ეს სტილისტური სახე და მრავალფეროვნების ერთიანობა მიღწეულია და შენარჩუნებულია, როგორც ლევან პაატაშვილის შესანიშნავ ნამუშევარში, ასევე მსახიობთა ე. ლოლაშვილის, გ. ფირცხალავას თამაშში. რეჟისორისათვის მთავარია თვით სიტუაციის არსის კომედიური შეუსაბამობა, მდგომარეობის ტრაგიკულ-კომიკურობა და არა გარეგანი სახასიათო დეტალების საგულდაგულოდ აქცენტირება. გამოსახულების გრაფიკულ სიცხადესთან ერთად გარემო და ადამიანები ძველი ალბომის ფურცლებიდან გადმოსულ პერსონაჟებს ჰგვანან, ზოგიერთ ეპიზოდში დადგმით, გათამაშების, წარსულის წარმოსახვით გაცოცხლების ტენდენციად დაუფარავად არის მოწოდებული. თითქოს ავტორებს არ სჯერათ იმ ისტორიისა, რომელსაც გვიჩვენებენ, ხაზგასმით სურთ გვაჩვენონ, რომ ყოველივე გამოგონილია, გათამაშებულია კინოკამერის წინ. ამგვარი ნერხი ავტორებს საშუალებას აძლევს საკუთარი დამოკიდებულებაც აქციონ ფილმის ორგანულ ნაწილად. ისინი განზრახ გამოჰყოფენ რეტროსპექტიული ხედვის, როგორც წარმოსახვის აუცილებელი ელემენტის, საჭიროებას. სტილისტურად ეს ფილმი ორგანულ კავშირშია „მოცურავენსთან“, რომლის სცენარის ავტორი ნანა ჯორჯაძეა და დამდგმელი რეჟისორი ირაკლი კვირიკაძე. ამ შემთხვევაში როლები შეცვლილია, მაგრამ ფილმის სტილისტიკა შენარჩუნებული. მხოლოდ აქ, ე. წ. ლია ხერხი, როცა გვიჩვენებენ, რომ წარმოსახული სინამდვილის გადაღება მიმდინარეობს — ისე ორ-

განული არ არის, როგორც „მოცუტრავეში“. ამ ეპიზოდს არა აქვს მხატვრული ფუნქცია. მხოლოდ მინიშნება და ამიტომაც კინოხერხის ფარგლებში რჩება.

ფილმის მხატვრული ლოგიკის მიხედვით. თითქოსდა პიუზი არ უნდა იღუპებოდეს, მაგრამ ეს არის დროის ლოგიკა, უფრო სწორად, დროის ულოგიკობა, როცა რევოლუციის შემდეგ, საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში, ცხოვრება ჯერ კიდევ არ იყო კალაპოტში ჩამდგარი და ყოველგვარი შემთხვევითობა მოსალოდნელი იყო.

ფილმის მხატვრული სამყარო აგებულია პიუზისა და ვიორგის დაპირისპირებაზე, რომელიც იმდენად რეალური შეიძლება იყოს, რამდენადაც პირობითი. ამ ორბალანიანობას ძალზე კარგად გრძნობენ ქანრი ლოლ: შვილი და გურამ ფირცხალავა. მსახიობებს ამ ურთიერთობაში ფრთხილად, ფაქიზად შემოაქვთ კომიკური განწყობილება. ორივე მიმხედვარია, რომ მდგომარეობის სერიოზულობა მდგომარეობის კომიზით შეიცვალა — მაგრამ ორივეს სერიოზულ-დრამატული პიუზის გემორბივით უჭირავთ თავი, რაც კიდევ უფრო გახაზავს ვითარების არსებით ცვლილებას, თუმცა, როგორც ვთქვი, თავიანთი მდგომარეობის კომიზმს ორივე კარგად გრძნობს. ცხოვრებაში მომხდარი დიდი კატაკლიზმის ეს პოზიტიური ექო — ერთის მხრივ რევოლუციის ერთგული მსახური, მეორეს მხრივ დიდი ბრიტანეთის სატელეგრაფო სამსახურის ერთგული მოხელე, მათი დაპირისპირება, წინააღმდეგობა პაროდული პროექცია და დიდი ისტორიული დაპირისპირებისა. ორივე გმირი მიხვდა ამას, ორივემ გაიგო, რომ მათი რეალური დაპირისპირება რაღაც უცნაური თამაშის წესებს დაემორჩილა, ორივემ მიიღო თამაშის ეს წესი და ორივე დაიღუპა მაშინ, როცა ერთმანეთის შესახვედრად გადადგეს ნაბიჯი და მათ შორის არსებული ე. წ. „აღდგურაკაციო ხაზი“ გადალახეს, რომელიც საბჭოთა საქართველოს ტელეგრაფის ბოძის ირგვლივ არსებული დიდი ბრიტანეთის სამ საყენიანი მიწისაგან ჰყოფდა.

ცნობილი რუსი მწერალი დანილ გრანინი ამას წინათ „ლიტერატურნაია ვაზეტას“ (1987 წ. № 12) ფურცლებზე წერდა, რომ ხშირად ჩვენ ავალს ვხუჭავთ, ან არ გვინდა დავინახოთ ჩვენს ცხოვრებაში მარტოხელა, გარიყული ადამიანები, რომ ჩვენ დავკარგეთ თანალობის უნარი. „შეიქმნა ჩვენც

სოციალისტური მორალის უცნაური პირობითობა: ტანჯვა გამოწვეული მარტოობა — სათაკილოა; მარტოობა — უმარტოობა მარტოობა, რომელიც საბჭოთა ადამიანს ახასიათებს. უბედურება — ასევე საძრახისა, ღარიბობა — მთლად უარესი. მაშინ, როდესაც მარტოობა — ეს არა მარტო მოხუცების, არამედ ახალგაზრდების უბედურებაცაა და სრულიადაც არ არის შემთხვევითი მოვლენა... ერთ ადამიანს — მე, მაგალითად, მხოლოდ საგანგაშო ზარის შემოკვრა შეუძლია და მას ძალუძს ყველას სთხოვოს განიშკაჯღონ ამ გრძნობით და იფიქრონ იმაზე, თუ რა გააკეთონ, რათა გულითადად გაეახიზონ ჩვენი ცხოვრება“. სწორედ ადამიანებისადმი ამ თანაგრძნობის, გულწრფელ ურთიერთობათა აუცილებლობაზე ღრმად გვაუქვრებს ლანა ლოლბერიძის ფილმი „ორმოტრიალი“ (სცენარის ავტორები ზაირა არსენიშვილი და ლ. ლოლბერიძე). საერთოდ, ლ. ლოლბერიძისათვის დამახასიათებელია პრობლემის მწვავე წამოჭრა, მისი მძაფრ და დინამიურ ფორმების მოწოდება. მასთან ადამიანის ყოფიერების, მის არსებობის ზნეობრივი პრობლემა ყოველთვის მკიდროდ უკავშირდება სოციალურ პრობლემას, სოციალურიც ასევე არ არის მის შემოქმედებაში იზოლირებული ადამიანის ფსიქოლოგიური სამყაროდან და შემოქმედის — პირობითად რომ ვთქვა — „სოციალური თვალისაგან“. თუ მის აღრინდელ ფილმებში ძირითადი სიუჟეტური ხაზის უმთავრესი ამბისა და მთავარი გმირების რგალი იყო ყოველივე კონცენტრირებული, და სხვა პერსონაჟები და ამბები შემოდოოდნენ იმდენად, რასდენადაც ეს აუცილებელი იყო მოქმედების განვითარების და გაღრმავებისათვის, ამ ახალ ფილმში მოქმედება გაშლილია, პოლიფონიურ პრინციპზეა აგებული. ძირითადი სიუჟეტური ხაზი თითქოსდა აგებულია ერთ დროს პოპულარული კინომსახიობის იაშვილის დრამატულ ისტორიაზე, მაგრამ თუ შენაკად სიუჟეტურ ხაზებსაც დავეყვირდებით, აღმოვაჩენთ, რომ მათ არანაკლებ მნიშვნელობა ენიჭებათ და არანაკლებ სათქმელს ამბობენ, მეტიც: სიუჟეტთან, მოქმედებასთან სრულიად არა აქვს უშუალო კავშირი ფილმში ჩართულ ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტების სუანსების ამსახველ კადრებს, მაგრამ თვით ნაწარმოების აზრთან, მის შინაგან არსთან

უშუალოდა გადაჯაჭვული და უფრო აცხოველებს ჩვენში წარმოქმნილი კითხვების სიმძაფრეს, ხოლო ფილმის ავტორები სამართლიანად ვარაუდობენ, რომ ასეთი კითხვები აღმქმეღის ცნობიერებაში უეჭველად წარმოიქმნება.

რა არის ჰუმანიტი და რა მოხვედებით, რა არის მარადიული და რა ეფემერული, რატომ რჩებიან ადამიანები მარტონი და რა ხდის მათ ასეთ განუზრუნველ, გულგრილ არსებებად? მარტონობის თემა, ისევე როგორც გულგრილობის, განუზრუნველობის მოტივები ფილმში არ არის სავანგებოდ აქცენტირებული. აქ ხშირად მწვავე და დრამატულ ამბებზე იუმორით თუ იუმორით შეფერილ მსუბუქი სევდით ლაპარაკობენ, რამაც არ უნდა შეგვიქმნას მცდარი წარმოდგენა ამ პერსონაჟების ნამდვილ სულიერ მდგომარეობაზე. დიახ, არც ერთი ეს მოტივი აქცენტირებული არ არის ცალ-ცალკე, რადგან ისინი განფენილნი არ ან სხვადასხვა პერსონაჟების დასახლებულ ეპიზოდებში. მაგრამ მაშინ, როცა ყველა ეს მოტივი, ისევე როგორც კოლაში, თავს მოიყრის და ერთ შენაკადად იქცევა, აი, მაშინ ვიგრძნობთ სიმძაფრესა და მწვავე აქცენტებსაც. ეკრანიდან უდროოდ ჩამოსული მსახიობის ისტორია, ისტორია ადამიანისა, რომელიც ყოველთვის ყურადღებით და სიყვარულით იყო გარემოილი, ახლა კი ყველას დაუვიწყრია და სასიწვრ ვადლებებზედაც კი აღარ ეპაჩანა, რასაკვირველია, მძაფრი დრამატული კოლოზის შემცველია. იგი განსაკუთრებულ სიმსაფრით ანადგურებს შემოქმედის ფსიქიკას, შლის მის პიროვნებას, ზნეობრივად აქცეითებს. ამ საბედისწერო ნაპირს უწია ლეილა აბაშიძის გმირმა, როცა ხელმოცარე ბროვესიაში თავდაყირა აყენებს შემოქმედის არსებობის ეთიკურ ნორმებს: „მაგრამ ავტორები და ლეილა აბაშიძე გმირის ფიქციის დაშლის მხოლოდ საშისწრაფებზე მიგვითითებენ და იუმორის მხსნელ კრისტალს რწველებენ სულიერი წონასწორობის შენარჩუნებისათვის. რასაკვირველია, როგორც რეჟისორი, ასევე მსახიობი თავიანთ გმირს ირონიის თხელი საბურველის მიღმა სჭერენ, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ანელებს ამ სახის დრამატიზმს. რა ასულდგმულებს, რა აიძულებს ყველასაგან მივიწყებულ მსახიობს? ის, რომ იგი თვით აიძუდებს სხვას, რომ თავის გასაჭირს „არასერიოზულად“

აღიქვამს და სწორედ ამ „არასერიოზულობაში“ ცხოვრებისეული სიბრძნელოვნების გადარჩენის ერთადერთი შანსი. ფილმის ავტორებს მარტონობის შეგრძობება აქცენტის მქონე კეთილი და გულისხმიერნი არიან, მაგრამ მაინც მარტონი არიან და ინტელექტურად მიისწრაფვიან იმათკენ, ვინც მათ გულის სითბოს გაიზიარებს. ისინი მზად არიან გასცენ სულის მსურვალეება და სანაცვლოდ არაფერი მოითხოვონ, მარტონობის მოტივი ისმის პროფესორ გიორგისა (მსახ. ო. მეღვინეთუხუცესი) და მისი შეუღლის (მსახიობი დოდო ჭიჭინაძე) გარეგნულად გაწონასწორებული და მშვიდი ცხოვრების ფარული სიღრმედანაც. ასევეა ცხი ელიავას ნინო. ცხოვრების გრძელ გზაზე ამ ფილმის გმირებს სულის რაღაც ნაწილი დაუკარგავთ და ახლა ცდილობენ ამ დაკარგულის ანაზღაურებას, ეძიებენ საკუთარ თავს, საკუთარ ბედნიერებას და ზოგიც ამ ქვეყნიდან მიდის ისე, როგორც წავიდა ნ. ჭანკვეტაძის — ავადმყოფი დედა, რომლის სიკვდილის სცენა ძალიან ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს. ფილმის ახალგაზრდა გმირებიც არჩევანის აუცილებლობის წინაშე მდგარი — შინაგანად აწრიალებულნი, აფორიაქებულნი არიან. ცხოვრების სირთულესა და ადამიანების შეცნობა ინტელექტურად, შინაგანად იმპულსების კარნახით უფრო ხდება. ვიდრე ანალიზის, განსჯის გზით. ცხოვრების მწვავე პრობლემების, კოლოზების, ორომტრიალის მიუხედავად ფილმის ავტორებს ერთმანეთისკენ სავალი გზების მოძიება მაინც შესაძლებლად მიჩანიათ. ფილმის პოეტური, უაღრესად ემოციური ფინალური კადრები ამას ნათლად გვაგრძნობინებენ.

პირობით, პოეტურ-ზღაპრულ ქანრს განეკუთვნება გურამ ჰეტრიაშვილის ფილმი „ელის და რარუს თავგადასავალი“. სანამ ამ ფილმის ღირსება-ნაკლოვანებებს შევეხებოდე, მინდა ვთქვა, რომ მე პირადად გ. ჰეტრიაშვილის შემოქმედება, კერძოდ, მისი ზღაპრები და მულტიპლიკაციური ფილმები ძალზე საინტერესო მოვლენად მიმაჩნია. მათში იგრძნობა ავტორის პოეტური ხედა, სამყაროსა და ცხოვრების მეტაფორული აღქმა, აზრის სიხებად და ორიგინალია. „ელისა და რარუს თავგადასავალი“ უფრო რთული და ახალი მოვლენაა მის შემოქმედებაში და ჩვენში ზღაპრულ სიუჟეტებზე გადაღებული ფილმებისაგანც (თუმცა მათი სიმრავლით

ვერ დავიქანდით) მკვეთრად გამოირჩევა სრულიად განსხვავებული რეჟისურით და მასალის გააზრებით.

ავტორის ჩანაფიქრი უთუოდ საინტერესოა; ჰონი რარუს გადარჩენასთან დაკავშირებული ისტორია, სავეს თევგადასავლებით, ფათერაკებით ავლენს პატარა ელის პოეტურ, კეთილ საწყისს. სწორედ სიკეთის, კეთილის ქმნის, ზნეობრივი დაცვის აუცილებლობის შეგნება წარმართავს ფილმის სიუჟეტს. ის, რაც ზნეობრივია თავისი არსით, კეთილია, ხოლო ის, რაც კეთილია თავისი არსით, პოეტურია — ან, ჩემის აზრით, ამ ფილმის წარმმართველი იდეა. სიუჟეტი, რომელიც ფილმშია გათამაშებული არსებითად არც არის მოწყვეტილი სინამდვილეს, ზღაპრული ელემენტი და პოეტურად გარდასახული ცხოვრების რეალები აქ ერთმანეთის გვერდით არსებობენ და ერთმანეთს არ გამოირცხვენ. ამბის პირობითი, მეტაფორული არსი უპირველესად ფილმის ფორმშია გაცხადებული. აქ რეჟისორი მიმართავს მხატვრული გამომსახველობის სხვადასხვა საშუალებებს — ბუფონადას, ექსცენტრიადას, გროტესკს, სიუჟეტის მეტი გამაძაფრებლათვის ფილმში ჩართულია დინამიზმით და ფათერაკებით სავეს ეპიზოდები, გამოდევნებით, საავტომობილო სროლებით, ბოროტების პერსონიფიცირებული „შავი სამულის“ ფანტასტიკური მოვლენებით, ფანტომასურით ხედვით დაჯილდოებული პერსონაჟის მოვლინებით. ერთი სიტყვით, რეჟისორი მრავალსახოვან მხატვრულ ხერხებს იყენებს, ეძებს ამ ხერხების სინთესს და ამკვიდრებს სამყაროს თავისებურად აღქმისა და გადმოცემის მხოლოდ ისეთ ფორმებს, რაც მის ხედვით ინდივიდუალობას შეესაბამება.

მე ვთქვი, რომ ფორმის თვალსაზრისით „ელის და რარუს თავგადასავალი“ რთული ფილმი. ამიტომაც მოითხოვს იგი პოლისტილისტიკას, რაც პრინციპად არის გამოყენებული, ჰარმონიულობას. ეს ჰარმონია ჩემის აზრით, არც რეჟისურაში და არც მსახიობთა შესრულებაში მიღწეული ვერ ქნა.

შეიძლება ვცდებოდე, მაგრამ მე მომიჩვენა, რომ მთელი ეს სტილისტიკური მრავალფეროვნება ერთგვარად ნაძალადევა, კონებისმიერია, „გაკეთებულია“. მოქმედებაც გაწეულია, ამბავს აკლია ჭეშმარიტი შინაგანი მოძრაობა, განვითარება. ამა თუ იმ ეპიზოდის მიკროდრამატურგია მოშველებულია,

ვარგელუ დინამიზმზე, უფრო სწორად, მექანიკურ მოძრაობაზეა აგებული. პირდაპირ მე ფილმი მთაწყენი მომიჩვენა. ფილმის ცქერისას მე ისეთ შთაბეჭდილებას დამიტოვა, რომ ეს გარემოება რეჟისორმაც იგრძნო, რომ იგი წვალბოდა, ახალ-ახალ ეპიზოდებს იგონებდა და მათთვის შესაფერ ფორმას ეძებდა. მე სავესებით ვუშვებ იმის შესაძლებლობას, რომ ეს შთაბეჭდილება სხვებმა და მათ შორის ავტორმაც, არ გაიზიაროს.

ფილმს აკლია მასში ჩადებული პოეტური აზრის ემოციური ვანცა, ამიტომაც რარუს ბედს და ელის თავგადასავალს გულგრილად, ინტერესის გარეშე ვუყუარეთ (გარდა მომლერალ ქალთან დაკავშირებული ისტორიისა, რომელიც შესანიშნავადაა ყოველმხრივ გაკეთებული როგორც რეჟისორულად, ასევე ოპერატორულად და რუსუდან კიკნაძეც მშვენიერია). ამის მიზეზი შესაძლებელია ისიცაა, რომ პატარა ელის შემსრულებელი. ალბათ, ნაკლებად შეეფერება ამ როლს. ამ ბავშვს აქვს რაღაც მელანქოლია, სველის განცდის უნარი, მაგრამ პოეტურობა, პოეტური ვანცა აკლია, ამას გარდა ძალიან თვალში საცემია მსახიობთა თამაშის სტილისტიკური შეუსაბამობანი. თუმცა ფილმში გამოცდილი მსახიობები არიან დაკავებულნი, მაგრამ მათ ან კარგად ვერ გაუგიათ ამ ფილმის თავისებურებანი, ან თუ გაიგეს, კარგად ვერ შეუხსრულებიათ ის, რასაც მათგან მოითხოვდნენ. ფილმის სტილისტიკას ყველაზე უკეთ აუღეს ალღო და რეალობის და პირობითობის ზღვარზე სიარული შესძლეს შოთა ქრისტესაშვილმა და რუსუდან მიქაბერიძემ. დანარჩენი მსახიობების რეალისტიკური თამაშის ბუნებისათვის სრულიად უცხო აღმოჩნდა ექსცენტრიადისა და ბუფონადის სტილი.

გამოვთქვამ ვარაუდს: — ჩვენებ უმჯობესი იყო გურამ პეტრიაშვილს ეს სცენარი მულტიპლიკაციად ექცია თავის დროზე. მე მგონია, სცენარის არსი ზედგამოჭრილია ამ ეანარის კინოსათვის. ასეთ შემთხვევაში რეჟისორი სახვით მასალას, მთელ პლასტიკურ მხარეს თავის ესთეტიკას უფრო დაუმორჩილებდა.

ალბათ გულსატკენია იმის მოსმენა, რომ ფილმი მოსაწყენია, რეჟისურა ხელოვნური და ნაძალადევი, მაგრამ მაინც სრული რწმენით შემიძლია ვთქვა, რომ რეჟისორი ეძებს თავის ადგილს კინოხელოვნებაში, ეძებს გა-

მოხატვის ორიგინალურ ფორმას, არ არის სტერეოტიპების ტყვეობაში და მიუხედავად ამ ფილმისადმი ჩემი საერთო უარყოფითი დამოკიდებულებისა, იმას კი მივხვდი, რომ უახლოეს მომავალში სცენარისტი და რეჟისორი გურამ პეტრიაშვილი უკეთ შესძლებს თავისი სათქმელის თქმას — ეს სათქმელი კი მას უეჭველად აქვს.

დაბოლოს „საფეხური“ ალექსანდრე რეხვიაშვილისა (სცენარის ავტორები ა. რეხვიაშვილი და ადვით ჩუბინიშვილი). ფილმი ჯერ არ გამოსულა ეკრანებზე და მის შესახებ უკვე დაიბეჭდა რამდენიმე წერილი, შემზადდა ნიადაგი საზოგადოებრივი აზრის შექმნისათვის. ეს იმასაც მოწმობს, რომ ამ რეჟისორის შემოქმედება ცხოველ დანტერესებას იწვევს ხელოვნების მოყვარულთა და სპეციალისტთა შორის.

ა. რეხვიაშვილის თავისი კინოესთეტიკით სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქართულ კინემატოგრაფში. გარემო, სადაც მისი პერსონაჟები მოქმედებენ, გაუცხოებულია, უცნაური. მასში თითქოს ყველაფერი ნაცნობია, რეალური საგნები და რეალური ანტურაჟი ავსებენ პეიზაჟსა თუ ინტერიერებს. მაგრამ თვით ამ საგნების არსებობა ამ გარემოში მოულოდნელია, უცხო და პარადოქსალური. კაბინეტი შეიძლება ორანჟერეაში იყოს, ბინაში შეიძლება სოკოები და უცნაური მცენარეები იზრდებოდნენ, როგორც ბეკეტის პიესებშია, ერთი სიტყვით, იქმნება შთაბეჭდილება სიურრეალისტური სამყაროსი. ამ სამყაროში მოხვედრილი ადამიანიც უცნაურია, გარეგნულად მისი საქციელი — ყოფიერების თვალსაზრისით — ლოგიკურია, რეალური, არსით კი პარადოქსალური, თუ აბსურდული არა. ინდიფერენტისმი, განურჩევლობის, განკერძოების სული დასადგურებულა აქ. ყოველი პერსონაჟი თავისთავისა, მას არა აქვს სულიერი სამყარო, არა აქვს გარემოსადმი ემოციური დამოკიდებულება, მისი გაცემა შეუძლებელია, ალექვება გამორიცხვული. ამ ფილმის გმირები ერთმანეთს ხვდებიან, ერთმანეთს ელაპარაკებიან, თითქოს ერთმანეთს თანაუგრძნობენ კიდევ, მაგრამ ერთმანეთის არ ესმით და არც სურთ, რომ გაუგონ. ყველა თავისთვისაა. ამ გარემოში ადამიანი მით უფრო მარტოა, რაც უფრო აქვს საფიქრალი და საზრუნავი. მან თვითონ უნდა უშველოს თავის თავს. ა. რეხვიაშვილის ფილმში —

ჩემის აზრით, არა აქვს მნიშვნელობა თუ როგორ მეტი მსახიობი ითაბაშუბს. მსახიობი ადამიანი მხოლოდ ნიშანია, იგი უარყოფით თვისებებს, ინდივიდუალობას უმეცობს. ლია — გამოხატავს ერთ რომელიმე გარკვეულ მოტივს. ამიტომაც ამ ფილმში მონაწილე ყველა მსახიობი მხოლოდ რეჟისორის მიერ შექმნილ სიტუაციაში არსებობს. ყველა პერსონაჟი ბოლომდე ის არის, რაც პირველსავე კადრებშია. თუ ეგზისტენციალურ თეატრში ადამიანი გადასროლილია მასზე აბსოლუტურად დამოუკიდებელ სამყაროში. სადაც იგი არჩევანის საშუალებასა მოკლებული, ანუ არსებობს იმგვარ სინამდვილეში, რომელსაც არც წარსული აქვს და არც მომავალი, ა. რეხვიაშვილის ამ ფილმის გმირი ალექსი — თვით ირჩევს ანუ თვით ქმნის თავისი ცხოვრების ეგზისტენციალს, მაგრამ ამას აკეთებს რაღაც განურჩევლობით, ცივი სიმშვიდით. ა. რეხვიაშვილი გაბედულად გვეუბნება, რომ ჩვენს ცხოვრებაშიც შეიქმნა ისეთი სიტუაცია, როდესაც ადამიანის გაუცხოება — არა ბრენტის თეატრის ესთეტიკის აზრით — არამედ სოციალური გაუცხოება — სახიფათო ხდება პიროვნების არსებობისათვის. ეს დიდი სოციალურ-ზნეობრივი მოვლენაა. ადამიანი გააუცხოვა არა მხოლოდ მის ირგვლივ დასადგურებულმა გულგრილობამ, ჩრამედ სოციალურმა სიტუაციამაც. ამის გარღვევას ცდილობს რეხვიაშვილის გმირიც, მაგრამ ამას აკეთებს განსაკუთრებული სიმშვიდით, ემოციის რაიმე გამოვლენის გარეშე.

გარეგნულად მთლიანი სამყარო შინაგანად გათიშულია. ადამიანთა ურთიერთობა პირობით ნიშნითა დონეზეა დაყვანილი. დიალოგი აუცილებელ ინფორმაციას არ სცილდება, შეკითხვა პასუხის აუცილებლობას არ გულისხმობს, ეპოზოდები იდენტიფიკაციებიან, მეორდებიან ვარიაციების გარეშე, არსებობა მექანიკურია, თითქოს ცოცხალი ადამიანები არიან — ჯდებიან, წევიან, ტანს იბანენ, ავად ხდებიან, ჭამენ, საუბრობენ, ვერ იტყვი, რომ მანეკენები არიან, უფერ-უხორცონი, გარეგნულ ინდივიდუალობას მოკლებულნი, მაგრამ მათი სული არ იძვრის, ვნება არ კრთება, გრძნობა არ იბადება. ესენი არც ნარკომანები არიან, არც მანეკენები, არც განებივრებულნი და არც შეჭირვებულნი. არსებობის ამგვარი წესი განსაზღვრავს ფილმის რიტმსაც, შენელებულს, უაქცენ-

ტოს, თანაბარს, საუხეს პაუზებით. ურთიერთობათა ამ ფონზე გამოირჩეულია ადღეუება, ყვირილი, შეკვივლება, გრძობის აფეთქება, ტემპერამენტის გამოვლენა. ცხოვრების მდინარეების თანაბარ რიტმს ადამიანებიც დაუმორჩილებია, გაუფორმებელია. ინდივიდუალობა წაურთმევია და საზოგადოების აუტსაიდერებად უქცევია. აქ საერთოდ გამოირჩეულია ადამიანურ გრძობებზე ლაპარაკი, ოცნებისა და მისწრაფებების სიტყვაში გამხელა — უბრალოდ ამის შესაძლებლობას მათ არც აძლევს რეჟისორი. ჩვენ, მაყურებლებმა, გმირთა ურთიერთობის სხვა დონეზე უნდა ამოვიცნოთ მათი განწყობილება — გამოხედვაში, პაუზაში, ექსტრი, რეჟისორის მიერ შექმნილ საერთო განწყობილებაში.

მშვიდი, აუღელვებელი, თანაბარი ტონით არის ყველაფერი გადმოცემული, მაგრამ მთელი ფილმის კონტექსტია ამაღელვებელი. ა. რეჟისორის პედაგოგი, თანალობა შეადგენს ამ კონტექსტის, გზებავთ, ქვეტექსტის, შინაარსს. შეუძლებელია არ იგრძნო რეჟისორის ოსტატობა, მისი სტილის მთლიანობა, ისევე როგორც არ შეიძლება არ დაინახო მისი ესთეტიკის თავისთავადობა და ორიგინალობა, დამოუკიდებლად იმისაგან, აღიარებ თუ უარყოფ ამ ესთეტიკას. მხატვრული სინამდვილის აღქმა პიროვნების სულიერ მზობაზეც არის დამოკიდებული და პიროვნული ტემპერამენტი, სამყაროს მი-

სეული გაგება, მრავალმხრივ განსაზღვრული ამ აღქმის ინტენსივობას.

პირადად მე კი, მხიბლავს ა. რეჟისორის შემოქმედება, მაგრამ არ მაღელვებს. მისი რისი თქმაც უნდა რეჟისორს, მაგრამ სულს არ მიფორიაქებს ეს სათქმელი, რადგან გონებაკერტიითა („умозрительный“ — როგორც რუსები იტყვიან) მისი ხელოვნების თავისებურება, აღტაცებული ვარ მისი ოსტატობით, მაგრამ იმ დიდ სულისძვრას ვერ იწვევს ჩემში, რომელიც ამ ოსტატობას დამაფიქვებს და მთელის არსებით ჩაპითრებს თავის გაუმეორებელ მხატვრულ სამყაროში...

* * *

კიდევ ერთხელ გადავავლოთ თვალი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ 1986 წლის პანორამას. სრულიად ცხადია ამ პანორამის მრავალფეროვნება, სიღრმე და პერსპექტივა. ყველაზე დიდ შთაბეჭდილებას კი ახდენს შემოქმედებით ინდივიდუალობათა ორიგინალობა და თავისთავადობა. წინასწარ ძნელია იმის თქმა, თუ როგორი იქნება ჩვენი სტუდიის 1987 წ. პროდუქცია, რადგან „მონანიების“ მსგავსი ფილმები ყოველწლიურად არ იქმნება, მაგრამ ცხადია, კინოსტუდიის მხატვრული ხელმძღვანელობის მიერ მრავალმხრივობისა და მრავალფეროვნებისაკენ აღებული კურსი მომავალშიც სასურველ შედეგს მოგვითმას.

1987 წ. მარტი-აპრილი.

პანორამა

აბ. 56 გვ.

ამ საქმეში განსაკუთრებულ როლს ასრულებენ ამერიკული ვიდეოკამერები და მხატვრული ფილმები. ამერიკული კინო თავის წესებს კარნახობს პარიზის, ლონდონის, სტოკჰოლმის, ჰელსინკის, ოსლოს კინოზარებს.

ევროპარამენტის მონაცემებით აშშ საბერძნეთში ფილმის კინოზარის 70%-ს, ნიდერლანდებში — 80%-ს, დიდ ბრიტანეთში — 92%-ს, საფრანგეთში — 52,5%-ს, მსოფლიოში (ამერიკისა და კანადის ჩათვლით) 100 800 კინოთეატრია. მათ შორის: 10 100 — ლათინურ ამერიკაში, 30 000 — ევროპაში, 37 500 — სსრკ-ში და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში, 1900 — აფრიკაში, 21 200 — სამხრეთ აზიის ქვეყნებში. და „ყველა რეგიონში, ყველა კინოთეატრში მეორე ადგილზე (ეროვნული კინოს შემდეგ), ხშირად კი პირველ ადგილზეა თავისი პოპულარობით, ამერიკული ფილმები“ — ტრაპაზობს უფრანალი.

თუ რა ძლიერი ეკონომიკურ-ფინანსური მხარდაჭერა აქვს ამერიკული კულტურის ექსპანსიას მთელ მსოფლიოში, ამის სათესაყოფად საკმარისია დავასახელოთ მხოლოდ ერთი ორგანიზაცია — 1988 წელს

ვანინგტონში შექმნილი „აშშ ინფორმაციული სააგენტო“ (იუსია), რომლის ბიუჯეტმა გასულ წელს შეადგინა 837,33 მილიონი დოლარი და რომლის შტაბში 9363 თანამშრომელი ირიცხება. ამ სააგენტოს კლანკები 214 ქვეყანას მისწვდა (აქ ალარაფერს ვამბობთ სხვადასხვა რადიო „ხმებზე“, რომელთა ფინანსირებაზე უჩვეულო გულუხვობას იჩენს რეიგანის ადმინისტრაცია). მიუხედავად იმისა, ამერიკული „მსოფლიო კულტურის“ წინააღმდეგ ევროპის ქვეყნების თვალსაჩინო მოღვაწენი (ზოგჯერ მთავრობებიც კი) და ტრადიციული კულტურულ-დიფლომატიური ინსტიტუტები ცდილობენ შექმნან ძნელად გადასალახავი ბარიერები და „თავისუფალ კონკურენციას“ დაუპირისპირონ ეროვნული თვითშეგნების იდეა.

აღამანთა („ნობიერების დაპყრობისათვის გაჩაღებული ბრძოლა ახალ სტადიაში შედის, ვნახოთ, ვინ გაიმარჯვებს ამერიკულ ქარგზე მოჭრილი, „დიდი კაპიტალით“ გამარტებული „უნეაღიანალური სტანდარტები“, თუ ევროპული კულტურა, რომელიც ისტორიულ გამოცდილებასა და ტრადიციებს ეყრდნობა.

(დასასრული 82 გვ.)

ერთი დღე თბილისის თეატრებში

1987 წ. 21 აპრილი

მარჯანიშვილის თეატრი

მარჯანიშვილის თეატრმა ამ დღეს აჩვენა სპექტაკლი „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ (რეჟისორი გიორგი თოღაძე). წარმოდგენა ცხრა წუთის დაგვიანებით დაიწყო, რის შემდეგაც გრძელდებოდა მასუბრებელთა დარბაზში ხმაურიანი სელა.

სპექტაკლი პაუზით იწყება, რომლის დროსაც ერთ-ერთ მოქმედ გმირს, ქეთინოს (ნინო ლუმბაძე) ტახტზე წამოწოლილს ვხედავთ. სცენური ქმედების დაწყებამდე მასუბრებლის ყურადღება ბირითადად სპექტაკლის გაფორმებაზეა კონცენტრირებული.

სცენური მოქმედების ადგილი თანამედროვე ბინაა, სადაც დები თამრიკო და ქეთინო ცხოვრობენ. წინა ოთახი და სამზარეულო არ არის გამოყოფილი კარებით. მარჯვნივ, სამზარეულოს კუთხეში დგას გაჭურვა, ოთახში კი — გრძელი მაგიდა, სკამები და ტახტი. სპექტაკლის გაფორმება (ნუგზარ მეტრეველი) ავტორის მითითებებს მშრალ ილუსტრაციას წარმოადგენს და დამოუკიდებელ ესთეტიკურ ღირებულებას არ იძენს. ვინაიდან, ამ შემთხვევაში, სცენური გარემო არც განწყობილების გაღრმავებას ემსახურება, არც პერსონაჟთა ხასიათზე მეტყველებს და არც მხატვრული აზროვნების პლასტიკურ საშუალებადაა ქცეული. უცნაური ხდება წარმოდგენაში მაგიდის გათამაშება, სრულიად გაუგებარია, რისთვის იყო საჭირო მოქმედ გმირთა საცეკვაოდ მაგიდაზე აყვანა, ან კიდევ სამღერად იმავე მაგიდაზე თიკას ასელა.

ამჯერად სპექტაკლი შედარებით უფრო თავშეკავებულ ატმოსფეროში მიდიოდა, მაგრამ მაინც, წარმოდგენაში გათამაშებული პიესის სუველაზე დრამატულ მომენტებზე მასუბრებელი სიცილით რეაგირებდა. განსაკუთრებული მხიარულება გამოიწვია ისტერიულ მდგომარეობაში ჩავარდნილი ქეთინოს ნაჯახით გამოვარდნამ. ალბათ, არ იქნება სამართლიანი, ასეთი უცნაური რეაქციის მიზეზი მხოლოდ მასუბრებელთა დარბაზში ვეძიოთ. მართალია, ამ სცენამდე არც ერთი მსახიობი ნაჯახით ხელში არ გამოვარდნილა. მაგრამ არც ცოტა აკლდათ ამ საქციელამდე. თუკი ლიტერატურულ პირველწყაროში ემოციური და აზრობრივი კულმინაციისკენ თანდათანობით სვლით მიმდინარეობს ურთიერთობების გამწვავება და მოქმედ გმირთა ხასიათების გახსნა-ჩვენება, სპექტაკლში თავიდანვე შემოიჭრება ისტერიულობა, გრძობებისა და ურთიერთობების გაუმართლებელი სიმწვავე. მაგალითად, წარმოდგენაში დარეჯანი (ნინო კობერიძე) ორჯერ გადადის ხელჩართულ ბრძოლაზე, ჯერ შამპანურის ბოთლით თავს ესხმის თიკას (ლია ქობულაძე), შემდეგ კი თმებშიც სწვდება ამ უკანასკნელს. სცენური ხასიათის ასეთი გაპრომიტიულება სწორხაზოვანს ხდის პერსონაჟთა სახეებს. წარგნულ ხმაურსა და ვნებათაღელვაში იკარგება აზრის სიღრმე, ემოციური ზემოქმედების ძალა.

ნინო კობერიძე დარეჯანისთვის დამახასიათებელ იუმორის გრძობას და არტისტიზმს მასუბრებელზე თამაშისთვის იყენებს. მსახიობის რეაქციები ძალზედ უტრირებულია, გრძობების გარეგნულ გამოვლენაზეა დაფუძნებული.

რატომღაც სპექტაკლში დროტესკულად არის გამოყვანილი თიკა — ლია ქობულაძის შესრულებით. მისი ჩაცმულობა და ქცევის მანერა თითქმის კარიკატურულად პროვინციულია, მაშინ, როდესაც თიკას სამეტ-

ყველს ენა ინტელიგენტური სირბილითა და გარკვეული დახვეწილობით გამოირჩევა.

შადიმან შამანაძის პიესის მიხედვით განხორციელებულ დადგმაში არის ცდა მძაფრი სიუჟეტური კოლიზიის, საინტერესო ფაბულის არარსებობა მოქმედ გამირთა ვნებების ხელოვნური გამძაფრებით შეივსოს. სცენური ქმედების ერთფეროვნების თავი-

დან აცილების საშუალებას თვით ლიტერატურული პირველწყარო იძლევა, თუკი/ეისორი, ავტორის მსგავსად, შეეცდნენ რეგულად მარტივი ამბავი შინაგანი სიღრმით წარმოგვიდგინოს და პერსონაჟთა სულში მიმდინარე პროცესების ხარჯზე, საინტერესო სანახაობა შექმნას.

მანა გოშაძე

მასო აბაშიძის

სახელოვის

მუსიკალური

კომედიის თეატრი

მასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში გადიოდა კომედია „მოტაცება ჩვენებურად“ (კომპოზიტორი — თ. ჯიანი, ლიბრეტოს ავტორი — ვ. გოგოლაშვილი, დამდგმელი რეჟისორი — ვ. ნიკოლაძე). მუსიკა ქართული მუსიკალური ფორმებისა და ევროპული ოპერეტის მუსიკალური კულტურის ტრადიციების თავისებურ ნაერთს წარმოადგენს. ლიბრეტოს მიხედვით მოქმედება იმერეთში ხდება, სადაც ჩამოვიდა მომღერალი ქალი ამალია (მ. ლორთქიფანიძე) გოგონათა ამაღლის თანხლებით. ამალია თავისი ამაღლითურთ დასდევს ვინმე გაურკვეველი წარმომავლობის თავადს ქრისტეფორეს (გ. ჯანჯალაშვილი). მოქმედება შეყვარებულთა წყვილის პერსონაჟებით და სხვა კომიკური ჩანაჩრებებითაა „გართულებული“. მიუხედავად ხელოვნურად დახლართული სიუჟეტის და მუსიკალურ ჰანგათა აღმოსავლურ-დასავლური „ვინეგრეტისა“, ამ საღამოს წარმოდგენა ცოცხლად, მხიარულად

წავიდა. ვერც როლებს შემსრულებლებს, ვერც კორდებელტსა და ვერც გუნდს ვერ დავდებთ ბრალს ზერელობასა და გულგრილობაში. სპექტაკლის სანახაობრივი მხარის სიუხვით გახალისებული მაყურებელიც შეუნელებელი ყურადღებით უმზერდა სცენას.

დარბაზში ძალიან ციოდა, მაგრამ კაპელდინერები ურყევად იდგნენ წესიერების სადარაჯოზე და პალტოთი შემოსვლის ნებას არავის რთავდნენ. თუ ვინმეს „კონტრაბანდით“ შემოტანილ ტანსაცმელს დაუნახავდნენ, საჯაროდ, იდიდი ზარ-ზეიმით გააძეებდნენ დარბაზიდან გასახდელში და უწყსობისა და უწყსრიგობისათვის შეარცხებდნენ და გაიკიხავდნენ.

დარბაზი ძალიან ნელა ივსებოდა. ათიოდე წუთით ადრე მოსული ველავდი, რა ცოტა ხალხი მოდის-მეთქი, თანაც მიკვირდა, რადგან ჩვეულებრივ ეს თეატრი მაყურებლის ნაკლებობას არ განიცდის. მართლაც ჩემი შიში არ გამართლდა და ნელ-ნელა დარბაზი თითქმის მთლიანად გაივსო, დარბაზის შემადგენლობის ერთი საინტერესო თავისებურება ის იყო, რომ მაყურებელი ოჯახებით მოდიოდა, აქ იყვნენ დედები და შვილები, ახალგაზრდა წყვილები, ზოგჯერ ოჯახის მთელი შემადგენლობაც. ისე, ქალები ბევრად სჭარბობდნენ მამაკაცებს (ეს გარემოება, სხვათა შორის, სოციოლოგიური თვალსაზრისით საინტერესოა).

დარბაზი მადლიერად ეხმიანებოდა სცენას. მსახიობების რეგარეშე ოხუნჯობებიც არ რჩებოდა მაყურებელთა პასუხის, სათანა-

დო რეაქციის გარეშე, რაც მათ კიდევ უფრო მეტი თავისუფლებისა და გამოშვებისაკენ უბიძგებდა. შემსრულებელთათვის ამის დანაშაულად ჩათვალა მართებულად არ მიმჩნია, რადგანაც სუსტი, აბს-

ტრაქტული კომიკური სახეები მარტივად იძლეოდნენ როლის ჩარევის შესაძლებლობას.

სრულად
ქსიოლოგი
პარკინსონი
პეიჯინგისთვის

თამარ ბოკუჩავაძე

მეტიხის

თეატრი-სტუდია

მეტიხის თეატრში დანიშნული იყო სპექტაკლი „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“. დრამატული იმპროვიზაციის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია ავთანდილ ვარსიმაშვილი, მხატვარი მ. ჭავჭავაძე, კომპოზიტორი ს. თომაძე. პრემიერა შედგა 1985 წლის 14 მაისს. სპექტაკლის დადგმიდან ერთ-მა წელმა განვლო.

ნახევრადგანათებული ტყდარი თითქმის სავსე იყო მყურებლით. სპექტაკლი ხუთი წუთის დაგვიანებით და თანაც გაუთვალისწინებელი შემთხვევით დაიწყო — ხმაურით გაკვდა პროექტორის ნათურა. ამ „ეფექტურმა პროლოგმა“ მყურებლის ერთგვარი მობილიზება გამოიწვია. ერთბაშად შეწყდა ჩურჩული და მყურებლის ყურადღება მთლიანად მიიპყრო სცენამ.

სპექტაკლი სამი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი სიუჟეტური ხაზისაგან შედგება. როგორც ჩანს, ახალგაზრდა დრამატურგსა და რეჟისორს ა. ვარსიმაშვილს სურდა ამ სამი სიუჟეტის ერთ მთლიანობად გაერთიანება და ამით საკუთარი სათქმელის მოტანა. მაგრამ ჩანაფიქრი განუხორციელებელი დარჩა. წარმოდგენის სამი შემადგენელი ნაწილი ერთმანეთისაგან აბსოლუტურად გათიშულია. რეჟისორმა სცადა ერთსაათიან წარმოდგენაში მყურებელი ყოვლისმომცველი, გლობალური პრობლემების წინაშე დაეყენებინა, მაგრამ ეს ცდა უნაყოფო აღმოჩნდა. ა. ვარსიმაშვილის სურვილი მხოლოდ და მხოლოდ პრეტენზიულ განაცხადად დარჩა. შედეგებით თავი მოეუყაროთ და შეძლებისდაგვარად თანმიმდევრულად ჩამოვთვალოთ სპექტაკლში ქაოტურად თავმოყრილი პრობლემები. ესენია: მოზარდ ქალ-ვაჟში ერთმანეთისადმი ლტოლვის შეუცნობელი გრძნობის ჩასახვა, ყმაწვილის მკაცრ სინამდვილეს-

თან შეჯახება, რეალობის შეცნობა და ბავშვური ილუზორული საშყაროს მსხრევეა, ადამიანებს შორის არსებული გაუტანლობა, შური, დაუნდობლობა... სპექტაკლში აგრეთვე არის მცდელობა ქრისტეს მცნებებისა და შეგონებების მყურებლამდე მოტანისა, მაგრამ აქაც ვხვდებით შეუსაბამობას თავდაპირველ ჩანაფიქრსა და სცენურ განხორციელებას შორის. იმ სცენებში, სადაც მესამე მსახიობი — ქრისტე (ზ. ცინცილიაძე) ქადაგებს ჭეშმარიტებას, პირველი მსახიობი (ზ. ქავთარაძე) გამომსახველობითი საშუალებების აშკარა უტრირებით, გადაჭარბებით მთლიანად იპყრობს მყურებლის ყურადღებას და ამით რეჟისორის ჩანაფიქრს ცვლის, არღვევს, რაც ამ ეპიზოდისადმი მყურებლის არასწორ რეაქციას იწვევს. სპექტაკლის ყველაზე მნიშვნელოვან და არსებით მომენტში მყურებელი იცინის.

აღსანიშნავია პირველ სცენაში ბ. ხელაშვილისა (თემო) და ნ. კვიციანიის (ნინო) დღეტი. როლის განსახიერებისას ისინი გამოკვეთენ გრძნობის ჩასახვის პროცესს და ამასთან ერთად ბოლომდე ინარჩუნებენ უშუალობას, ბავშვურობას. მაგრამ ნ. კვიციანიის გმირის ხასიათსა და კოსტიუმს შორის აშკარა შეუსაბამობაა.

სპექტაკლში უხვად არის გამოყენებული სახიერი მეტაფორები. რა თქმა უნდა, ჩვენ არ ვეკამათებით რეჟისორის ცხოვრებისეული სინამდვილის ინდივიდუალურ აღქმაში, მაგრამ წარმოდგენაში მოტანილ ყოველ მეტაფორას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს გამართლება. „ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“ — შიკი ქალისა და მამაკაცის ინტიმურ ურთიერთობასა და „ჯვარკმას“ შორის არსებულ პარალელს აკლია სიცხადე, დამაჯერებლობა.

უნდა აღინიშნოს, რომ იმ საღამოს სპექტაკლის მსვლელობისას კულისებიდან ისა მოდა ხმაური, რაც ხელს უშლიდა როგორც სცენაზე მყოფ მსახიობებს, ასევე დარბაზში მსხლდომთ.

გაიონე ვასაძე, გიორგი ციციანიანი

მინიატურაზის სახელმწიფო თეატრმა მათურებელს უჩვენა სატირული კომედია „ახალ ბინას გილოცავთ“.

მინიატურების თეატრის ხსენებისას უნებლიედ გავცივლებს გონებაში თენგიზ ჩანტლაის სახელი. თეატრის დამაარსებელი და ხელმძღვანელი, დასის ყველაზე ცნობილი, გამოკვეთილი ინდივიდუალობისა და დიდი ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობი თენგიზ ჩანტლაძე, რესპუბლიკის სახალხო არტიტი. თუკი ძალიან გავკანდიერდებით, ისიც შეიძლება ითქვას — მინიატურების თეატრი უპირველეს ყოვლისა, ჩანტლაძეა. თითქმის ამასვე გვიდასტურებს თეატრის პროგრამა, რომლის გარეკანსაც ამ ლირსეული და თავის მხრივ ვირტუოზული მსახიობის პორტრეტ ამშვენებს (ცხადია, შესაბამისი წარწერით). არა სცენა სპექტაკლიდან, არა მსახიობის მიერ შესრულებული რომელიმე პერსონაჟის გამოსახულება, არამედ თავად ჩანტლაძე — დაფიქრებული და სერიოზული.

ჩვენ სატირული კომედიის და მამასადაძე, მხიარული და მრავალსმეტყველი სანახაობის სანახავად მოუვლით, მაგრამ პროგრამის გაცნობისთანავე სერიოზულად დაგვაფიქრა რამოდენიმე საკითხმა. პიესის „ახალ ბინას გილოცავთ“ ავტორები არიან ზურაბ რცხილაძე და თენგიზ ჩანტლაძე. სპექტაკლის დადგმა ეკუთვნის ჩანტლაძეს და მასში სამცენტრალურ როლს ასრულებს ჩანტლაძე. იქვე, ჩვენულებისამებრ, მითითებულია: თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი — თენგიზ ჩანტლაძე.

როგორც ვხედავთ, მინიატურების თეატრი უპირველეს ყოვლისა, ჩანტლაძეა. მაგრამ არა მხოლოდ ჩანტლაძე. განა ასე არ არის? წინააღმდეგ შემთხვევაში, არ იქნებოდა „თეატრი“. უბრალოდ გვეყოლებოდა ესტრადის ნიჭიერი მსახიობი. მაგრამ თეატრი არსებობს, არსებობენ მსახიობები, მხატვრები, ტექნიკური პერსონალი. არსებობს რე-

პერტუარი, სპექტაკლი, რომლის პროგრამაშიც ერთი თენგიზ ჩანტლაძე ზუსტად მდებარეობს მოხსენებული: უკვე ეს ფაქტები ნებს გარკვეული პრობლემის წინაშეა. ამ ფაქტებში სპექტაკლიც დაიწყო, 13 წუთის დაგვიანებით.

— ვოველთვის გვიან იწყებენ სპექტაკლს! — მომესმა ზურაგს უკან მანდილოსნის ხმა.

— თანაც, თუ დააკვირდი, ყოველთვის 13 წუთის დაგვიანებით. — გაუზიარა მას თავისი აღმოჩენა მამაკაცმა. თეატრის ეს მუდმივი მათურებლებიც შეაშფოთა მოლოდინმა.

მაშ ასე, სპექტაკლი დაიწყო...

პიესის ფაბულა მარტივია: ახალგაზრდა ცოლქმარი ელის ბინის მიღებას. ათასგვარი ცნობების შეგროვებაში ქალარა შეერევა ოთარს (ჯ. ირემაძე). ვიდრე საბოლოოდ ქალაქის ცენტრიდან ძლიერ მოშორებულ რაიონში არ მიიღებს ცვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერი თანამშრომელი თავის ახალგაზრდა მეუღლესთან (ზ. გოგიაშვილი) ერთად ორთახიან ბინას, მაგრამ ამასთან პრობლემებიც მატულობენ და მთელი მათი ცხოვრება კურცოხებით ივსება. სინათლე, წყალი, კარის საკეტი, რემონტი, ხელოსნები, მეზობლები — ყველაფერი ანეკდოტურ სიტუაციებში იყრის თავს და ბოლოს თითქმის აბსურდული ფინალით დაგვირგვინდება.

ადვილი შესამჩნევია ამ ერთიანი სიუჟეტურ ქარგაში სამი ძირითადი ეპიზოდი, მინიატურა, რომელთა დამოუკიდებელი ასებზედა, სავსებით დასაშვები იქნებოდა. ერთის მხრივ, მინიატურების თეატრს ძნელია უსაყვედურო ეპიზოდების მიხედვით სპექტაკლის დაყოფა. არკადი რაიკინის ცნობილი თეატრის სპექტაკლები თუ ფილმები მისი მონაწილეობით ხომ ასევე მინიატურების ერთ თემად გაერთიანებას ითვალისწინებს. მაგრამ „ახალ ბინაში“ ავტორები გვათავაზობენ არა მინიატურებისგან შემდგარ კომპოზიციას, არამედ გარკვეულ სიუჟეტურ სქემას, რომელიც უთუოდ უნდა იქნენდეს დრამატურგიულ მთლიანობას. სწორედ ამიტომ ჩნდება შენიშვნა: ძალზე ნათლად ჩანს ამ ეპიზოდებს შორის კავშირების სისუსტე. ერთიანი დრამატურგიული პრინციპის უქონლობა. თუკი მეორე ეპიზოდი პირველის ლოგიკური გაგრძელებაა, მესამე — „მოსკვირის“ გატაცე-

ბის შედეგად მთავარი გმირის მილიციაში მოსვლა — პიესის სიუჟეტშიც კი ვერ იმკვიდრება ადვილს. იგი თითქოს საბაბია მსახიობის ოსტატობის დემონსტრირებისათვის და მთლიანად სიტუაციაც ანეკდოტურია და მხოლოდ ანეკდოტურია. არ შეიცავს აქტუალურ პრობლემატიკას და ზედმეტად იდეალიზებული სახით წარმოგვიდგენს გარემოსა და პერსონაჟებს.

დრამატურგიის ამ ნაყლს მეტად შესამჩნევს ხდის ერთი გარემოება, სამსავე ეპიზოდში ცენტრალური ფუნქცია აკისრიათ თ. ჩანტლაძის გმირებს — საბინაო სამმართველოს უფროსს, ზეინკალ არტემსა და მილიციის უფროსს. მსახიობის ნიჭიერება, სცენური ორგანულობა, ზუსტად მიგნებული დეტალები, ინტონაცია, დინამიურობას ანიჭებს მის თამაშს. იგი არასდროს არ მიმართავს მკვეთრ გარეგნულ საშუალებებს, ექსცენტრიკადას, იაფფასიან ხერხებს — მას ეს არ სჭირდება, მაგრამ, აი, რა იწვევს ვაოცებას, მთლიანად სპექტაკლში, სხვა მსახიობების თამაშის მანერა სწორედ ამ ექსცენტრიული ხერხების, ზოგჯერ არაფრის მთქმელი ეფექტების, არაბუნებრივი ინტონაციებისა და აქცენტების სიჭარბით გვჭრის თვალსა და ყურს. გონიერი, გააზრებული რეჟისურა, ერთიანი მხატვრული პრინციპი სპექტაკლს არ გააჩნია და თითქოს არც საჭიროებს. ამავე დროს, მხატვრული გადაწყვეტა უდავოდ არის სცენოგრაფიისა (გ. გოგინაშვილი, თ. გენი) და მუსიკაში (გ. ბზენელი) და რეჟისორისთვის ეს შეიძლება გამხდარიყო ამოსავალი წერტილი. მაგრამ სცენური ქმედება „სახალაშვილი“ თავისი, ყველასგან დამოკიდებული ლოგიკით ვითარდება.

მთლიანობაში პიესა ერთადერთ — ახალი ბინის მიღებასთან დაკავშირებული სირთულეების საკითხს სვამს და მის დამუშავებაში მეტი მნიშვნელობა ენიჭება ანეკდოტური, კურიოზული სიტუაციების ჩვენებას და არა მძაფრ სოციალურ კონფლიქტთა, შეუსაბამობათა წარმოჩენას, მათ მხატვრულ გააზრებას. მართალია, მყურებელი იცინის უხარია, მაგრამ ისიც მჩვენებელია ალბათ, რომ იმ დღეს მინიატურების თეატრის ჩვეულებრივ სახეს დარბაზი ნახევრად ცარიელი იყო. თუკი ეს სპექტაკლის სიძველით აიხსნება, მაშინ რა უშლის თეატრს მისი რეპერტუარიდან მოხსნას ან, კიდევ უკეთესი, ახალი ცხოვრებისეული სიტუაციის შესაბამისად განაწლებას, დღევანდელი მთავარი დამახასიათებელი შტრიხებით გამდიდრებას, ან სრულიად განსხვავებული კონცეფციის ჭრილში წარმოჩენას. სატირა, რომელიც არ ეხმინება დროს, არ წარმოაჩენს მის წინააღმდეგობებს, ძველი ანეკდოტის მსგავსად, ირონიულ ღიმილს გვგვრის მხოლოდ.

ანა პაპუაშვილი

პანორამა

ნ. 77 გვ.

ნარკომანი პინემპრობარზიულ „მეჩაში“

კანადური გაზეთის „გლობ ენდ მილის“ ცნობით პოლიციუდის კინო და ტელევიზიების წარმოებაში დასაქმებულთა ერთი მესამედი მიმართავს ნარკოტიკებსა და ალკოჰოლს „დაძაბულობის მოსახსენლად“. ეს კი იმით მთავრდება, რომ ბევრი მათგანი უიმელო ლოთი და ნარკომანი ხდება. პოლიციუდში შეიქმნა „სტუდია-12“, რომლის დანიშნულებაა ნარკომანიისა და ალკოჰოლიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის პროგრამის გამოშვება. ის 200 ათასი დოლარი, რომელიც ამ მიზნით არის გამოყოფილი, სრულიად არ არის საკმარისი, რადგან მოთხოვნილება აუკარად აქარბებს შესაძლებლობებს.

ამ პროგრამის ხელმძღვანელის ტომ კენის თქმით, კინოინდუსტრიაში მომუშავეთა 55% ლოთი და ნარკომანია. ეს პროცენტი ურყევად „დგას“ ავტო უკან 5-4 წლის მანძილზე. „მთავარ დამნაშავედ“ კვლავ მიჩნეულია კოკაინი, მაგრამ უფრო ძლიერი „კრეკოკაინი“ და პეროინი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ჩვეუ-

ლებრივ სპირტიან სასმელებზე, ძალზე ადვილი საშოვნია პოლიციუდში.

„პოლიციუდი ნადიმებისა და წვეულებების ქალაქია — ნადვლიანად შენიშნავს ტომ კენი — ზოგიერთს ასე მიაჩნია, რომ აქ მარადიული წვეულებაა გამართული“.

კენი ფერხობს, რომ ნარკომანიისა და ლოთობის ძირითადი მიზეზი არის კინო და ტელევიზიულ მრავალსაათიანი განუწყვეტელი მუშაობის დიდი დაძაბულობა, აგრეთვე მსახიობების მიერ გადატანილი ფსიქოლოგიური სტრესები, „ისინი ძალიან ბევრს მოეღიან ცხოვრებისაგან და სულით ეცემიან, როცა მათი მოლოდინი არ მართლდება“. მათ შორის, ვინც ასე თუ ისე წარმატებით ვანვლო მყურნალობის კურსს, ტომ კენი ასახელებს ისეთ ცნობილ კინოვარკულავეს, როგორც არიან ელიზაბეტ ტეილორი, ჩევი ჩეზი, მერი ტეილორ მური და სხვ; იგი გულდაწყვეტილი დასძენს, რომ 1987 წლისათვის კინოსახიობთა გილდიის მიერ მიღებულ ჯანმრთელობის პროგრამაში არ არის გათვალისწინებული ნარკომანთა და ლოთების განკურნებისათვის საჭირო თანხები.

ლექსი და მუსიკა

სულხან ჟორდანი

ღია სარკმლიდან ოთახში თაფლივით იღვრება სიჩუმე, თან მოაქვს ახლადმოთიბული კოინდრისა და თეთრი ვარდების ერთმანეთში არეული არომატი და წყურვილმოკლული მიწის სიგრილე. შორს, სოფლის ბოლოს, კახეთისკენ მიმავალი მანქანების უწყვეტი რიგი მოთიმთიმე წითელ ძარღვად გადის წყვილიადის თბილ სხეულში.

კარგა ხანია, ღამე, სიცოცხლე, მთელი სამყარო არ ყოფილა ჩემთვის ასეთი მშვიდი და უმანკო, ძელგ ღვინოსავით დამაპრობელი. თავისუფლებისა და განმარტოების ბედნიერი გრძნობა მაბრუებს: კარგა ხანია არ წწყვიტავ ასეთი ემოცია, ასე ტკპილი და მომხიბლავი განცდა.

ყვლაფერს, ყველა სავანსა და მოვლენას, ყველა თვისებას, რომელიც გვალელებს, თავისი სიიდუმლო და გრძნეულობა აქვს. ახლა, როცა ნეტარებით ვსვამ კოინდრისა და ვარდების სურნელს, გაყუჩებული ვუსმენ ღამეულ მდუმარებას, ჩემი განსაკუთრებული სიიდუმლო ის გახლავთ, რომ ეს ღამე და ეს სიჩუმე, ასეთი ძალით რომ მომაწყდა, ხორციელ სიმბოლოდ გადაამეტა, ღამეულ სიჩუმე ჩემთვის ახლა სიმღერის, პოეზიისა და მუსიკის შესატყვისია.

საყვარელი სიმღერების ფირს მაგნიტოფონში ვათავსებ. გამაძლიერებლის პანელზე სიხშირეთა ტემბრსა და სტერეობალანსს

ვარეგულირებ და მუსიკის ღილაკს ვეხები თითით. ოქროსფერი წვეთებივით იწყებს ცვენას მუსიკა მდუმარებაში, ნაზად და შკაცრად, ტკბილად და ნაღვლიანად ერწყმის მუსიკალური ბგერა სიტყვას გამჭვირვალე მელოდიაში, ლაღად, გაბედულად, მხნედ მართავს თავაწყვეტილ ფერხულს, ეინიანად მიიწევს წინ, უკან სტოვებს დაპყრობილ სივრცეს, რათა შესძინოს წამიერად ოთახსა და ღამეს სამყაროს განუზომელობა.

მე არ ვიზიარებ ლესინგის აზრს, თითქოს პოეზიის ძირითადი დანიშნულება მოძრაობის გადმოცემაა, ფერწერისა კი უძრავი საგნების ასახვა და უსაფუძვლოდ მეჩვენება ის კედელი, ლესინგმა რომ აღმართა ხელოვნებათა შორის. ლესინგის დროს ეს ქვეყანა ორასი წლით ახალგაზრდა იყო.

პოეზიასა და ფერწერას, პოეზიასა და მუსიკას, ხელოვნების ქანრებსა და სახეობებს შორის რომ მყარი საზღვარი არ არსებობს, უკვე „ფერწერული პოეზიის“, „პოეტური ფერწერისა“ და „მუსიკალური პლასტიკის“ არსებობა ამტკიცებს, თუმცა მე ამ საკითხზე მსჯელობისას გაცილებით უფრო ღრმასა და არსებით ფაქტორს ვეყრდნობი. ჩემი აზრით, ჰემმარტ შემოქმედს ორი იდეალი ამოძრავებს: ერთის მხრივ, მას სურს სრულქმნილებას მიაღწიოს თავის კერძო, სპეციალურ სავანში, მეორე მხრივ, კი ცდი-

ლობს შეივრძნოს ამ საგნის მუდმივი, ფართული კავშირი მომიჯნავე და შორეულ დისციპლინებთან. მეორე იდეალის რეალურ-გამოვლენის ფაქტები ზოგადად ისე ხშირია, რომ არ ვხედავ ახლა მათზე საუბრის გაბმის რაიმე განსაკუთრებულ აუცილებლობას, მაგრამ პოეზიისა და მუსიკის ურთიერთმიმართებაზე უნდა შევჩერდე.

ლესინგის დებულებას იმის შესახებ, რომ პოეზიის სპეციფიკური კანონები მართავს და რომ ეს კანონები პრინციპულად განსხვავდება ხელოვნების სხვა სახეობათა კანონებისაგან, ბევრი თვალსაზრისით პროგრესული მნიშვნელობა ჰქონდა. ლესინგმა დაასაბუთა პოეზიისა და ფერწერის პრინციპების იგივეობის, კლასიციზმის მხატვრული იდეალის ამ დოგმის, ამ დედაარსის შინაგანი წინააღმდეგობა და სისუსტე. მაგრამ მანვე მისცა ბიძგი ესთეტიკის განვითარებას სხვა, ჩვენი ჯრით, მცდარი მიმართულებით. ლესინგის იდეის უშუალო ზეგავლენის ქვეშ ჩამოყალიბდა შოპენჰაუერის რწმენა მუსიკის დამოუკიდებლობაში ფერწერის, არქიტექტურის და უპირველეს ყოვლისა, პოეზიისაგან. მხოლოდ წმინდა მუსიკაში, მუსიკაში ყოველგვარი პროგრამულობის, ყოველგვარი პოეტური ხატოვნების გარეშე შეუძლია ადამიანს ჰპოვოს ნუგეში და ხსნა, ასე ფიქრობდა იგი. და თუმცა შოპენჰაუერისათვის მუსიკა იყო არა მხოლოდ ბგერებისა და ტონების რიტმული შეხამება, არამედ მსოფლიო (ან ცალკეული ადამიანის) ინტელექტის მიერ მსოფლიო ნების დამოუკიდებელი ქვრეტა, ე. ი. უმაღლესი ნეტარება, სამყაროს, ბუნების, საზოგადოებისა და პიროვნების სავსებელი, მისი თვალსაზრისის სიახლოვე ლესინგის იდეასთან, განსაკუთრებით მაშინ, როცა იგი თანამედროვე გერმანული ოპერის მხატვრულ სიკრულზე მსჯელობს, ეჭვს არ იწყებს. შოპენჰაუერი ხელოვნებათა პრინციპულ დამოუკიდებლობას ქადაგებს, უარყოფს ესთეტიკურ უნივერსალიზმს და ძალაუვნებურად უწყობს ხელს ცალკეულ დისციპლინათა მისწრაფებას თვითმკაცოფიუობისა და თვითდამშვიდებისკენ, რაც თავისთავად გამორიცხავს პოეზიისა და მუსიკის სინთეზს ვოკალურ ხელოვნებაში. მაგრამ სინამდვილეში ორი ხელოვნების ორგანული სინთეზი შესაძლებელიც არის და ესთეტიკურად გამართლებულიც. პოეზიისა და

მუსიკის ყველა ელემენტს ჰემოპირატულ ფორმულ ვოკალში ერთდროულად და გარეყოფილად აღვიქვამთ. ეს, სხვათა შორის, ნათ, იმიტომაც ხდება, რომ მუსიკისა და პოეზიის ენერგია დასაბამიდან სინკრეტულია. რადსლადისათვის ძველად ლექსი შერწყმული იყო მუსიკასთან, არ სცნობდა იგი ორ ხელოვნებას ცალ-ცალკე და ახლაც ცოცხალი ხალხური მელოდია განუყოფელია ახალური პოეზიიდან, განცალკევებული კი კარგავს ჩვენს თვალში მისთვის ჩვეულ ძალასა და მიმზიდველობას. იგივე იქმნის ხალხურ ლექსზეც, ხალხური სიმღერის ტექსტი მუსიკიდან იზოლირებულიც ინარჩუნებს გარკვეულ მხატვრულ ღირებულებას, მაგრამ მხოლოდ მუსიკასთან კავშირში აღიქმება ერთიანი ცოცხალი სხეულის შემადგენელ ნაწილად.

„მუსიკა შობს, პოეტი ანაყოფიერებს“, ამბობდა ვაგნერი. მოცარტის ოპერებზე მედიტაციისას კომპოზიტორი ხაზს უსვამდა იმ ფაქტს, რომ პოეტური შტრიხების გარეშე ეს ჯადოქრული მუსიკა უშუალებელი იქნებოდა, რომ მოცარტის მუსიკის არსი პოეზიით იყო განპირობებული. არა მარტო ვოკალი, ინსტრუმენტული მუსიკის რთული, განატიფებული, დამოუკიდებელი სონატურ-სიმფონიური ფორმებიც კი არ გამოირიცხავენ განსაზღვრულ სიახლოვეს, განსაზღვრულ მსგავსებას მეტყველებით გამომსახველობასთან, აქაც იჩენს თავს ღრმა კავშირი მეტყველებისა და მუსიკალურ კატეგორიებს შორის.

ლექსი და მუსიკა... მხოლოდ იქ, სადაც პოეტი ქედს არ უხრის კომპოზიტორს, არ ემორჩილება ბრძან მუსიკოსის ყინს, სტერეოტიპული ფრაზეებისა თუ შტამბად ქვეული სახის ნაცვლად გვაძლევს ახალს, ღრმასა და მშვენიერს. სუნთქავს ლაღად, მაღალ-მთიანეთის წმინდა, ჯანსაღი დ გამოქვირვალე პაერთ, შემოაქვს მას მუსიკაში მაცოცხლებელი ნაკადი. ვასაკვირია განა, რომ საუკეთესო სიმღერათა უმეტესობა საუცხოო პოეტურ ტექსტებზე იწერება?

თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში თვალშისაცემია ისეთი ლირიკა, რომელიც გვერდს უვლის ცხოვრებისეულ წერაღმანს და მთელი ყურადღება ცხოვრების იდეალურ, ამღვლებულ, ფილოსოფიურ მომენტებზე გადააქვს. მისი შინაარსი ადამიანის

ულრმესი მსოფლშეცნობა და მოქალაქეობრივი საკითხებია. სხვადასხვა შეხედულება, სხვადასხვა ჰერეტიკა, ინფორმაციისა და ერაუდციის ობიექტური მარაგი, საკუთარი სიცოცხლის რაღაც განსაკუთრებული ფაქტი ერწყმის ავტორის გაუცნობიერებელ, შინაგან, წმინდა სუბიექტურ გრძნობებსა და განწყობილებებს და წარმოსახვის ძალით ფრთხვსუნხმული მხატვრულ ნაწარმოებში სახიერდება. ასეთ შემთხვევაში პოეტი, როგორც წესი, არა მხოლოდ ითვისებს მოცემულობას, არა მხოლოდ სწვდება მის სანუკვარ არსს, არამედ დღის სინათლეზე გამოჰყავს ის შინაგანი ვანცდა, ის ემოცია, მოცემულობასთან დაპირისპირება რომ შობს მისი სულის იდეალ სიღრმეში.

ყველაფერი, რაც განსაკუთრებული ძალით იზიდავს პოეტს, რაც განსაკუთრებული ძალით აღელვებს, სტანჯავს, ამწვიდებს, ატყობობს, აღონებს თუ ახარებს მას, მოკლედ ყველაფერი, რაც მისი სულიერი ცხოვრების წმიდათაწმიდაა, რაც ცოცხლობს და იზრდება მის შიგნით — ხელოვნების კანონიერი საკუთრებაა. მაგრამ თუ პროზა, ეპიკური ტილო მნიშვნელოვანი და ღირებულია უკვე იმიტომ, რომ მნიშვნელოვანია და ღირებული ის საგანი, რომელზეც იგი მოგვიტობობს, ლირიკას ძირითადად სუბიექტი განსაზღვრავს, ლირიკაში ყველაფერი დამოკიდებულია იმ სულზე, მხატვრული ალლოს იმ ქროლაზე, ფანტაზიითა და გრძნობებით რომ ავსებს მოცემულობას. რა ღირებულება აქვს, ვთქვათ, სუბიექტის ქვეცნობიერში შემონახულ ბუნდოვანსა და ირეალურ სურათს ობიექტურად? არავითარი. მაგრამ ეს სურათი, სიზმრისა და ჰალუცინაციის ეს უცნაური ფრაგმენტი აწერინებს პოეტს ლირიკული პოეზიის შედევრებს.

და მაინც მოცემულობის, ობიექტის, თემის შერჩევის მომენტი ლირიკაშიც ერთერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტი გახლავთ. მოცემულობა ლირიკულ პოეზიაშიც გამოკეთილი და ხელშესახები უნდა იყოს. იმისა და მიხედვით თუ რას წარმოადგენს ლირიკული ლექსის საგანი და როგორია პოეტის დამოკიდებულება ამ საგნის ზოგადი შინაარსისა თუ იდეის მიმართ, ლირიკულ პოეზიაში ლექსის რამდენიმე ნაირსახეობა გამოიყოფა. ზოგჯერ ლექსის შინაარსი თვითავტორი, ავტორის გონსა და სულში შობი-

ლი და განვითარებული მრავალფეროვანი; უსასრულო რაოდენობის სუბიექტური შეხედულებანი, აზრები, ემოციები და განწყობილებებია. პოეტი აქ თითქოსდა ამოღონს წყდება ობიექტურ რეალობას, ლექსის შინაარსი თითქმის არ ასახავს ობიექტური მოვლენის განვითარებას, გათავისებებას და ინდივიდუალიზაციას. ეს არის აბსოლუტურად პიროვნული, კერძო, სუბიექტური განცდების გამოხატულება, ლირიკის წმინდა ელემენტი, ლირიკა რაიმე მინარევის გარეშე.

მაგრამ როგორც კი მიეცემა სუბიექტი კერძო, შინაგან, სავსებით პიროვნულ გრძნობა-განწყობილებაზე მალა მდგომი საგნის შემოქმედებით ჰერეტას, ინდივიდუალობის დიდი მზე თითქოსდა კარგავს საკუთარ ხმას და თითქმის იხსნება იმ საგანში. რომელიც უნათებს პოეტს შემოქმედებითი აღმადრენის იშვიათ წამებს. რეალობისაგან განცალკევების ხარისხი აქ უფერულდება და თუმცა ჰერეტის საგანი გამსჭვალულია სუბიექტის ეგზალტირებული განწყობილებით, იგი მაინც მეტნაკლებად განყენებულიად ვლინდება.

მოცემულობის, იდეის, რწმენის სუბიექტურ ვანცდა-განწყობილებებით გაჯერებისა და გამჟვალვის კლასიკურ მაგალითად მე მორის ფოცხიშვილის „ხელოვნება“ მიმაჩნია. თუმცა კი აფრქვევს იგი დიტირამბულ განწყობილებას, მაინც არ უნდა იყოს მხოლოდ და მხოლოდ ჰიმინი ხელოვნების. ვინაიდან ავტორის ხმა, ავტორის ინდივიდუალობა არაა აქ მთლიანად, ბოლომდე გახსნილი ჰერეტის ობიექტში. პოეტი მონუსხულია ხელოვნების დანიშნულებით, მისი წინააღმდეგობრივი და იდეუმალი ძალით, მაგრამ ერთდროულად არც საკუთარ ინდივიდუალობას ივიწყებს: ანვითარებს რა თავის მოსაზრებას ხელოვნების არსზე, იგა ხელოვნებით თავის კერძო სუბიექტურ აღფრთოვანებასაც გადმოგვცემს. მაშინ, როცა ბევრი პოეტის გამორჩეული ლირიკა მრავალგვარ სტილთა და ზეგავლენათა ასიმილირებისა და გათავისების ორიგინალური ცდაა, მორის ფოცხიშვილის „ხელოვნება“ მკაცრად დაკრიტიკებულსა და თვითშეცნობილ ინდივიდუალობას წარმოგვიდგენს. ესაა ამაღლებული, თითქმის სახეიმო ოდა პოეტური შემოქმედებისა. მეტყველების, უნის ბგერათა მარტივი, სმენისკენ უშუალოდ მი-

მართული თანადგერა აქ რაღაც თავისთავად მნიშვნელობასა და სრულყოფილებას იძენს. ასე იქმნება შთაბეჭდილება, ილუზია, თითქოს ლექსი მუსიკის ფუნქციას ასრულებდეს, თითქოს სიტყვები და მორფემები ლექსში აზრისგან დამოუკიდებლად არსებობენ, თითქოს პოეზია, პროზისაგან განსხვავებით თითქმის არაფერს გვეუბნება ზუსტად საგნებზე, ობიექტურ რეალობაზე, მელოდიისა და საღებავების მსგავსად არაფერზე მიგვანიშნებს საკუთარი რაობის გარდა. „ექვს გარეშეა, რომ მნიშვნელობისაგან აბსოლუტურად თავისუფალი ნოტა, ფერი ან ფორმა რეალობაში არ არსებობს, ასე რომ, წმინდა ბგერის იდეა მხოლოდ აბსტრაქციია.—ამბობს სარტრი,—მაგრამ ის მჭრქალი, პატარა აზრი, ბგერაში, ფერსა ან ფორმაში რომ ვლინდება, — ბუნდოვანი, გაურკვეველი სიხარული თუ მოკრძალებული სევდა, — ბგერაშივე რჩება, ან ისე თრთის მის გარშემო, როგორც სიცხის ნისლოვანი“. ფილოსოფოსის შეხედულებით პოეტისათვის სიტყვა თავისთავად არის ნივთი და არა ნიშანი, რომელიც ნივთს ასახელებს; ასევეა ბგერა, მელოდია მუსიკოსისათვის; ფერები, ხაზები ფერმწერისათვის. პოეზიაში ენა კარგავს უტლიტარულ დანიშნულებას. ცნების ფიქსირებისა და კომუნიკაციის, აზრის გამოთქმის ფუნქციას. სიტყვა პოეტისათვის ცოცხალი, ბუნებრივი ორგანიზმი, ისევე თავისუფლად რომ ამოდის მისი სულიდან, როგორც ბალახი მიწიდან.

პოეტური ენის ასეთი ინტერპრეტაცია მაშინაა მეტნაკლებად ახლო ჰერმარტებისათვის, როცა მას შინაგანი მელოდიურობით ამაღლებული ლირიკის ფონზე ვჭკრებთ, როცა სიტყვები ისე ჩგუფდებიან პეკარებში, როგორც ფერები ტილოზე ან ბგერები მუსიკალურ ნაწარმოებში. მაგრამ აქაც, ამ მუსიკალურად განხორციელებულ პოეზიაშიც სიტყვა აზრის გამოხატვას ემსახურება და არა მუსიკისას. ამის ილუსტრირებას მე „მომღერალი ტალანტის“, მორის ფოცნიშვილის პოეზიის საშუალებით ვაპირებ. მორის ფოცნიშვილის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მელოდიური ლექსი, ლექსი, რომლის ტექსტზეც ვიორჯი ცაბაძემ შესანიშნავი მუსიკა დაწერა და რომლის მოსმენასსა მე ზაფხულის თბილი ღამის, თავისუფლებისა და ბედნიერების გრძნობა მიჩნ-

დება, პოეტური ევფონიის განსაკუთრებული გამოვლინებაა. მხატვრულ სხეულ გამოვლენას საუცხოოდ ავსებს აქვეყნებულობის გამოვლენა: ანაფორა, ეპიტომა, გარტირიზმი. ცხრა პეკარი იწყება ამ თექვსმეტ-პეკარიან ლექსში სიტყვით — რა, სამი — სიტყვით — როცა. ცხრაჯერ მეორდება პეკარის შუა ნაწილში სიტყვა ყოფილა. დაუმართავ ამას ცალკე მარცვალთა გამოვლენა იმ სიტყვებში, რომლებიც ანაფორას მოსდევენ უშუალოდ: საარაკო, საზარელი, სასაცილო, საშინელი; ძნელსაღწევი, ძნელსაძმენი, ძნელსამტვრევი; სიტყვა „ყველაფრის“ ორჯერ ხმაოვდა უკანასკნელ პეკარში, მეტნაკლებად მსგავსი ბგერების გამოვლენა პეკარების ბოლოს ყველა სტროფში და ევფონიის გამაძლიერებელი სხვა დეტალები. მაგრამ ასრულებს კია, გეკითხებით მე თქვენ, ასრულებს კია ფონეტიკურად მოწესრიგებული მეტყველება მუსიკის ფუნქციას, შეუძლია კი თანხმოვნებისა და ხმოვნების თანმიმდევრობას, მეტყველებას შეცვალოს მუსიკალური ბგერებისა და ტონების რიტმულ-პარამონიული შეხამება?

ვფიქრობ, რომ არა. არა, ვინაიდან კონკრეტული ყდრადობის სფეროდან პოეზიას მხოლოდ ნაკლებ პლასტიკური ელემენტები ზედა წილად. აი, ის საშუალებები, რომლითაც ლექსი ქმნის თავის ევფონიას: თანხმოვანთა სწრაფი შრიალი, ხმოვანთა სუსტი და გაურკვეველი ხმა, მახვილი სიტყვაში. მუსიკამ პლასტიკური, ზუსტად ზომადი კატეგორიების სფერო, უპირველეს ყოვლისა კი ბგერათა სიმაღლე და ხანგრძლივობა დაისაკუთრა. მუსიკალური ბგერა გამოირცხავს თანხმოვანს და თვისობრივად განსხვავდება მეტყველების ბგერისაგან, რომლის სიხშირის დიაპაზონი 70-დან 1200 ჰერცია (მუსიკალურისა 16-დან 4500). მუსიკაში ტემბრის მხოლოდ ელფერია. ტემბრის შეცვლა თითქმის არ იწყებს ძირითადი მუსიკალური კონტურის შეცვლას. ტემბრი პოეზიაში ყველაფერია. მეტყველების ყოველი ბგერა, ხმოვანიცა და თანხმოვანიც ტემბრირებულია. უტემბრო პოეზია ისევე წარმოუდგენელია, როგორც უსიტყვო პოეზია, პოეზია ადამიანის ენის გარეშე. მთავარ ფუნქციას მუსიკაში ნოტების თანმიმდევრობა ანუ მთელი რიგი სიმაღლეთა შეფარდება ასრულებს. პოეზიაში ბგერის სიმაღლე საერ-

თოდ არ ფიქსირდება. მუსიკალური ნოტის ხანგრძლივობა მკაცრად განისაზღვრება სიმალისა და მეტრის კოორდინატთა სისტემაში. და თუმცა პოეზიაში ხმოვან ბგერათა ფარდობით ხანგრძლივობას აქვს თავისებური მნიშვნელობა, მარცვლის სიგრძე არ აღინიშნება და არც ფიქსირდება. ამ ელემენტარულ სხვაობათა ჩამოთვლაც კი საკმარისი უნდა იყოს იმისთვის, რომ პოეზიის ევფონია მუსიკის ევფონიაში არ ავუროთ, არ გავივიროთ ის ფაქტი, რომ არც ბერსნსა და გოეთეს, არც შილერსა და პუშკინს, არც ვეაქსა და ვალაკტონს არ სჭირდებოდათ და არც ჰქონდათ მუსიკოსის აბსოლუტური სიმეცხე.

**რა ძნელსამტკრვეი ყოფილა ოქროვალის კარი,
რა ძნელსამტკრვეი ყოფილა უგულო კაცის ზარი.
რა საშინელი ყოფილა, ჩემო რწმენავ და ხატო,
როდესაც ხატვა არ ვინდა და მინც უნდა ხატო...**

რატომ ეღერს ასე მელოდიურად ეს პეკარები? მიუხედავად იმისა, რომ პოეზიაცა და მუსიკაც დროში ვითარდება, მიუხედავად იმისა, რომ ორივეს საფუძველს რიტმი წარმოადგენს, მუსიკის არც ერთი კრიტერიუმში ამის დასადგენად ჩვენ აქ არ გამოგვადგება. ლექსის ჰემარიტ ევფონიას ისეთი ადვილად შესამჩნევი და ადვილად გამოსაყოფი რამე არაა ქმნის, როგორც წმინდა ფონეტიკურ ელემენტთა ერთობლობა: (ალტერატივა, ანაფორა, შიდა რითმა და ა. შ.), არამედ ფონეტიკურად მოწესრიგებული მეტყველება. ე. ი. აზრისა და ბგერათა მწკრივის ორგანული სინთეზი. მხოლოდ მაშინ აღვიქვამთ ჩვენ პოეზიის მუსიკას სრულად, როცა გვესმის ლექსში გამოთქმული აზარი, როცა ეს აზრი პროზაშიც ღრმა და სერიოზულია, როცა ფონეტიკური და აზრობრივი ხატოვანება ბუნებრივად ერწყმის ლექსში განვითარებულ ფილოსოფიურ იდეას.

ოდესღაც სინკრეტული სიმღერის დაშლა მუსიკად და პოეზიად გარდქვევალმა აუცილებლობამ განაპირობა. ყველაზე სრულყოფილად ახლა პოეზიის არსს სიჩუმეში ვწვდებით. წარმოსახვის ძალაზე გამიზნულმა წიგნმა პროზასთან ერთად პოეზიაც შეიყვებლა. სპოეტური სიტყვა დღეს ფანტაზიისა და წარმოსახვის ჩუმსა და გან-

მარტოებულ სენაკში უფრო ხშირად იმის, ვიდრე მუსიკალურ აკომპანამენტში. სასიმღერო მუსიკისთვის სახელფაშხლოდ შეთხზული ტექსტისკან განსხვავებამა უკიდებელსა და თვითყოფად ლექსებს ერთი ნიშანთვისება ახასიათებს: უმეტესობას მხატვრის ხელი ატყვია. პოეტი ცდილობს მხატვრულად განახორციელოს მისი გონებაში გაღვივებული იდეა. ენის, ხატების საშუალებით უნდა მას გვიჩვენოს თუ როგორ ესმის ცხოვრება, რა არის ბუნება, სამყარო. მისი ლექსი კარგია, თუკა ზუსტად, შთამბეჭდავად გადმოგვცემს იმას, რაც ავტორმა იცის, რაც ავტორს წარმოსადგენილი აქვს. შემოქმედის წარმოსახვას ამიტომ პირობითად ბუნებასთან ვავივებ: იგი ხომ მხოლოდ იმას ხედავს, რასაც გონების თვალთ წვდება. მაგრამ ის, რაც საუკეთესოა, გვაგრძნობინებს, თუ როდენ ზედამიჭრულია სხვა ლექსში გამოხატული შეხედულება, რამდენი რამ ვერ შეიგრძნო. რამდენი რამ ვერ გადმოსცა სხვამ, რამეთუ ვერ დაინახა. დიახ, გამორჩეულ ლექსში კარგად ჩანს, თუ რა სიღრმეს ჩაწვდა პოეტი და როდენ სრულყოფილია მისი მხატვრული სახე.

მორის ფოცხიშვილის „ხელოვნება“ ანტითეზის პრინციპზეა აგებული: ბინდისფერია აქ თეთრი წუთისოფელი, ილბლიანია უილბლო კაცი, უგულო კაცი მოთქვამს. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ მოვლენათა საპირისპირო თვისებების ჩამოთვლა ლექსში ძირითად სტილისტურ ფუნქციას ასრულებს, საბოლოო ჯამში, ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, თითქოს წინააღმდეგობა, დაპირისპირება მოჩვენებითია, თითქოს იგი ერთდროულად მოვლენის ერთიან, მთლიან არსზეც მიგვანიშნებს. ანტითეზისა თუ ოქსიმორონის ამგვარ გამოყენებას უკვე სანსკრიტში ვხვდებით. სხვადასხვა თვისებათა დაპირისპირებისა და ერთიანობის პრინციპით წერს, მაგალითად, ვიშვანათხი მზის ღმერთის, ვიშნას, პანევირიკს: „მირად არსებული იყავ, გშობეს ვენებადამცხრალი იყავ, მტრები განადგურე; ძილშიაც ფხიზლობ. ვინ შეიცნობს შენს ჰემარიტ ბუნებას!“

რატომ არის ანტითეზა მორის ფოცხიშვილის „ხელოვნების“ ამოსავალი წერტილი, რამ განაპირობა, რამ განამტკიცა მხატვრუ-

ლი აზროვნების ამ უცნაური მოდელის სიმ-
ტიკაც და წარუვალობა ვიშვანათიდან ჩვე-
ნამდებ? ცხოვრებამ, რეალობის, ბუნების ხელ-
შეუვალმა ლოგიკამ. ბუნება თვითონაა წი-
ნააღმდეგობებით სავსე, ფიქრობდნენ ძვე-
ლად. სენეკას ერთი პერსონაჟი ამბობს, რომ
დაღუპული მეგობრის ვახსენება ისევე სასი-
ამოვნოა, როგორც სიმწარე ძალიან ძველ
ღვინოში. ეს, ალბათ, იმიტომ ხდება, რომ
აღამიანს ზოგჯერ ერთი და იგივე საგანი აცი-
ნებს კიდევ და ატირებს, უჭირს მას საერ-
თოდ წმინდა, უმინარევო სიამოვნების განც-
და. ცნობილი ფაქტია, როცა იულოუს კეი-
სარს დამარცხებული პომპეის თავი მიარ-
თვეს, მან პირი იბრუნა, თითქოს ძლიერი
და საშიში მტრის სიკვდილის ნაცვლად მტან-
ნველი და საზარელი რამ იხილა. აღამიანის
სულში, როგორც ჩანს, საპირისპირო ვნე-
ბანი თანარსებობენ და მიუხედავად იმისა,
რომ ერთი, მთავარი გულის წადილი ყოველ-
თვის იმარჯვებს, ეს გამარჯვება, შეიძლება
ითქვას, იშვიათადაა საბოლოო და გადამწყ-
ვეტი სულის ცვალებადობისა და დამყოლო-
ბის გამო. ასე რომ, ზოგჯერ თუკი ოდესმე
დავდა ხელსაყრელი დრო, სხვა შედარებით
სუსტმა მისწრაფებამ, ეინმა თუ სურვილმა
შეიძლება განდევნოს მთავარი და გაიფოფ-
ოს ჩენს აჩსებაში. ფერმწერის მუშაობას
თუ დაკვირვებით, დაინახავთ, რომ რაღაც
მომენტში, მანამ, სანამ იგი საბოლოოდ და-
ასრულებს პორტრეტს, ძნელია იმის თქმა,
ტირის თუ იციანის ტილოზე აღბეჭდილი ადა-
მიანი. ეს იმიტომ ხდება, რომ რეალობაში
ერთი და იგივე მოძრაობანი და ნაოჭებ წარ-
მოიშვება სახეზე ტირილისა და სიცილის
დროს. ისევე სენეკას ვებრუნდები: „არ არის
სიმწარე სიტკბოების გარეშე“, და ვამბობ,
რომ თვით რეალობამ უკარნახა მორის ფოც-
ხიშვილს სიტყვები, ლექსის შინაგანი სიტუ-
ქტურა და აზრი, ვინაიდან სამყარო, სიცი-
ხლე საერთოდ, სიციცხლე ზოგადად უსას-
რულოდ უფრო მდიდარი და ვრცელია, ვიდ-
რე წარმოსახვის ძალა. ჩვენს გარშემო ყვე-
ლაფერი მოძრაობს, იცვლება, შფოთავს, გა-
ნუწყვეტელი ქმნადობის პროცესშია, ბუნება
სავსეა გრანდიოზული წამოწყებებით. ბუ-
ნება თვითონ წარმოშობს კაცობრიობას, კა-
ცობრიობის ისტორიას, მის წიაღში, ქაოტი-
ურსა და მოწყვსრივებულში, გამჭვირვალესა
და ბუნდოვანში, მოულოდნელსა და ნაწი-

ნასწარმეტყველოში, ყველა აღმავლენის,
ყველა ბედისწერის, ყველა ხელშეწყობის,
ყველა კატაკლიზმისა თუ პროვოცირების
ზღვარმიუწვდომ სამშობლოში ექმნება ლექ-
სიცი. „ხელოვნების“ ავტორმა მის წინ გა-
დაშლილი მრავალფეროვანი სამყარო, ბუ-
ნების რთული და წინააღმდეგობრივი მოვ-
ლენები სინათლითა და სიკეთით გამსჭვალა,
დაპირისპირებულსა და ანტიომურ თვისე-
ბებში ერთი მთლიანი, განუყოფელი საფუძ-
ველი შენიშნა. ისევე ვიმოკრებ: მხოლოდ
მაშინ ვწვდებით ჩვენ ლექსის უღრმეს ფი-
ლოსოფიურ არსსა და ნატფ ევფონიას, რო-
ცა ეკითხულობთ მას სიჩუმესა და მყუდრო-
ებაში, როცა მიყვებით მის ჩატებს, რითმებ-
სა და განწყობილებებს დამოუკიდებლად,
მუსიკალური აკომპანამენტის გარეშე.

პოეტურ ტექსტთა უმრავლესობას, მუსი-
კისათვის რომ იწერება, დამოუკიდებელი, მუ-
სიკის გარეშე სიციცხლე არ გააჩნია. კაც-
შეიძლება იფიქროს, პოეტი კომპოზიტორის
გემოვნებას, მის სურვილსა თუ აზრებს ან-
დობს სიტყვის, მეტრის, იდეის, რითმის, კომ-
პოზიციისა თუ სახის არჩევანს. ლექსის ფორ-
მას, მის მხატვრულობას მუსიკალურ ფორ-
მას უქვემდებარებს და უმორჩილებს. ასეთ
შემთხვევაში პოეტური ტექსტი მუსიკის პო-
პულარიზაციის საშუალებაა მხოლოდ. ჩემი
რღმა რწმენით, მუსიკისთვის დაწერილი
ლექსი ხშირ შემთხვევაში პოეტურ ფუნქცი-
ას კი არ ასრულებს, არამედ კიბისას, რომ-
ლის ავლით უნდა კომპოზიტორის მიაღწიოს
თავის ძირითად მიზანს: შესძინოს მუსიკას
უმაღლესი ყოფიერება. ამის შედეგია, ალ-
ბათ, ის გავრცელებული შეხედულებაც,
თითქოს მუსიკას, სიმღერას საერთოდ არ
სჭირდება აზრით, იდეით, მხატვრული სა-
ხით დამიმეხებული ტექსტი, რომ წარმატე-
ბისათვის ჩვეული, სტერეოტიპული სიტყვე-
ბი და გამოთქმებიც საკმარისია.

რა შეიძლება იყოს ამაზე ზედაპირული
და მანვე?! მხოლოდ კომპოზიტორის სი-
სუსტით და არა მუსიკის რაღაც იმანენტუ-
რი ბუნებით უნდა აიხსნას ის გარემოება,
რომ მისი არჩევანი ღრმავაზროვან ლექსსა ან
ლიბრეტოზე კი არ შეჩერდა, არამედ ბანა-
ლურსა და გამოფიტულზე. განა ბარათაშ-
ვილის „სულო ბოროტომ“, ამ იშვიათი პო-
ეტური მომხიბვლელობისა და ფილოსოფი-
ური სიღრმის ლექსმა, არ შთააგონა ფი-

ლიაშვილს კიაზოს არია და განა „ტრისტანისა და იზოლდას“ ლიბრეტოს, დაწერილს თვით ვაგნერის მიერ, აკლია მხატვრულობა ან იდეური მასშტაბურობა? სწორედ აქ განახორციელა კომპოზიტორმა დედამთავრად მუსიკისა და პოეზიის ორგანული შერწყმის სანუკვარი ოცნება. მაგრამ დავუბრუნდეთ ჩვენს ძირითად თემას, სიმღერას. როგორ შეიცვალა მორის ფოცხიშვილის „ხელოვნება“ გიორგი ცაბაძის რომანსული მუსიკის ზეგავლენით? თანმიმდევრულად უნდა გავყვე ჩემი მსჯელობის ძირითად ხაზს და ვთქვა, რომ კომპოზიტორის რომანსულ-მა მუსიკამ თვისებურად გაანატივია, დატკბო იგი, ფრთხილ შეასხა მის მკაცრსა და სევდანარევ სიღრმეს, განუმეორებელი კეთილშობილება და ამალღებული ესთეტიკა შესძინა მას... როგორც სასწორის ერთი მხარე ეშვება ძირს ტვირთის სიმძიმის გამო, ასევე მუსიკაც, სერიოზული ტექსტით დამძიმებული ეშვება ძირს, ასე ფიქრობდნენ ადრე, ასე ფიქრობს ზოგიერთი დღეს, თუმცა მე ამ ფრაზიდან მხოლოდ რიტორიკა მომესმის, ვინაიდან მუსიკა მისთვის ჩვეული განმწმენდელი ცეცხლით ათავისუფლებს პოეტური განზრახვის გამოთქმულ ღრმავაროვნებას ავტორისეული წარმოდგენების სფეროდან, სხვა, ახალ განზომილებაში გაპყავს იგი, აზიარებს მას ემოციათა ნათელსა და ჰაეროვან სამყაროს. თავისთავად იგულისხმება, რომ უდიდესი ტალანტის ფუნჯი და საპრისი უნდა ეპყრას მუსიკოსს ხელში. რათა შესძლოს რთული ფილოსოფიური პოეზიის უჩვეულო სამყაროში გაყვანა.

ლექსზე დაწერილ ქეშმარიტ მუსიკას ლექსის გარეშეც აქვს შთაგონებისა და ესთეტიკური მომხიბვლელობის უღვევი მარაგი. ჩემთვის, მაგალითად, გიორგი ცაბაძის მელოდიათა უმეტესობას წმინდა ორკესტრულ შესრულებაშიც, ვოკალის, სიტყვების გარეშეც აქვთ სულზე ზემოქმედების უდიდესი ძალა. ამიტომ ვფიქრობ, რომ მცდარია პურისტთა აზრი, თითქოს მუსიკა ან თუნდაც ფერწერა არაფერს გვეუბნება ადამიანის ბედსა და სამყაროზე, მცდარია აზრი, თითქოს მუსიკა და ფერწერა მხოლოდ მოდულაციებსა და ფუგებსზე, ფერათა ღირებულებებსა და სამგანზომილებიან ფორმებსზე გვესაუბრება. მცდარია იმიტომ, რომ შეუძლებელია ადამიანი იყო და არ გამოთქვა აზ-

რი ადამიანზე, მის ბედზე, მის აწმყოსა და მომავალზე, იყო მუსიკოსი, იყო მხატვარი და არა გქონდეს ინტროსპექციის აქტიურობა თავის შეცნობის უნარი. და რამდენიმე წლებში ვარიცა და კომპოზიტორიც ადამიანია, ამიტომ არა მარტო ლექსსა ან ლიბრეტოზე დაწერილ მუსიკაში, არა მარტო პრობლემატურ, სიუჟეტურ ტილოზე გამოთქვამის იგი თავის შეხედულებას ცხოვრებაზე, არამედ უწმინდესსა და უზოგადეს მხატვრულ ნაწარმოებშიც. რას გვეუბნება, რაზე მოგვანიშნებს „ხელოვნების“ ტექსტზე დაწერილი მელოდია სიტყვების გარეშე, სიტყვისგან დამოუკიდებლად? იგი გვეუბნება, რომ თვითონაა თავისებური ექვივალენტი შემოქმედებითი აღმადგინისა, ხელოვნების არსის განსაკუთრებული კონტრესტია, ადამიანის სულის ამალღება, თავდაფიქვება, არჩვეულებრივი ექსტაზი და ჰაეროვნება. სულ სხვა აზრი აქვს „მეფაიტონის“ ტექსტზე დაწერილ მელოდიას. ესაა მედიტაცია სიცოცხლის ტრაგიკულ ხვედრზე დროის უმოწყალო მდინარებაში, რაღაც უსახლვრო სვედისპომეგვრელი ფიქრი წარსულზე, უმძაფრესი ნოსტალგია ახალგაზრდობასა და ბედნიერებაზე. ერთი მეორის მიყოლებით, მუსიკალური ციტატის შემდეგ („ფანჯარაში მტრედია...“) ანოთარებს ორკესტრი მუსიკალური ნაწარმოების მთავარ იდეას, დარდსა და სევდას სიცოცხლის წარმატლებაზე, მუსიკის ჰარმონიული ხმები თავად იქცევიან დროდ, მის განუწყვეტელ, მონოტონურ დინებად, ცხოვრების აღმავალსა და დაღმავალ ტრაექტორიად.

და მაინც უნდა ვლიაროთ, რომ მუსიკა განსაკუთრებული, სპეციფიკური საშუალებებით ვადმოგვცემს აზრს. მუსიკალური ხელოვნება ძირითადად უშუალო ემოციური ზემოქმედების ხელოვნებაა და მუსიკალურ აზრსა თუ იდეას აკლია სიტყვით გამოხატული აზრისა და იდეის სიზუსტე და კონკრეტულობა. შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკალური აზრი ისევე შორსაა სიტყვით გამოხატული აზრის სრულყოფილებისგან, როგორც პოეზიის ევფონია — მუსიკის ევფონიისაგან. ამიტომ არის, ალბათ, რომ პოეტური ტექსტისა და მასზე დაწერილი მუსიკის იშვიათი ჰარმონიის შემთხვევაშიც კი, ამ უკანასკნელს სიტყვებით აღწერა ყოველთვის მეტნაკლებად აბსტრაქ-

ტული და ზოგადია. მხოლოდ სიტყვას და მხოლოდ სიტყვას პოეტურს ხელწიფება შემოქმედის აზრისა და ინტუიციის ზუსტი, ხელშესახები, კონკრეტული ფორმით გამოხატვა. მორის ფოცხიშვილის პოეზიის მომხიბლავი რიტმები და მაგიურია სარადოქსები, დახვეწილი ხატები და აფორისტული აზრი მაშინ შემოდის უჩვეულო სილღით ჩვენს გულში, მაშინ სტოვებს ღრმა კვალს ჩვენს გონებაში, როცა ვკითხულობთ მას სიჩუმესა და მყუდროებაში. „ძველი თბილისი ისევ მიგონებს, ნისლივით ჩნდება დარდი...“ დაახ, მხოლოდ წიგნის ფურცლებზე, მხოლოდ სიჩუმეში თუ შეიძლება იმის სათანადო გააზრება, თუ როდენ ბუნებრივია აქ თბილისის პერსონიფიკირება, როდენ ეფექტურია და მოულოდნელი, შინაგანი ლოგიკით გამართლებული და დამაჯერებელი დარდიანი გულის ნისლის ჩამოწოლასთან შედარება. ასეთივე მძაფრი, ცხადი ექსპრესიულობა ახასიათებს მორის ფოცხიშვილის სხვა, არანაკლებ მომხიბლავსა და მშვენიერ ხატებს, პქარებასა და სტროფებს. აი, თუნდაც ასეთებს: „მოგონებათა ცივი მორგვიდან მოყონავს ფიქრი ღაზლისა ძაფივით, — მშეირი ღამე ჩუმიად მოვიდა, ციდან დეშვა დედა დალილი...“ „თოვლს პერანგით ადნება თოვლი, ხავსიდან ხავსი გადმოდულს ცივად, ისე იმსხერევა ცა, როგორც ბროლი და ძირს შრილა შეხეებად ცვივა...“, „ფიქრის ფოტონეგატივი, მზედაღვრილი ვარსკვლავების ცრა, — ქრისტე ღმერთის პერანგით სპეტაკი და იისფერი ცა“..

ნოდარ დუმბაძემ მორის ფოცხიშვილს მომღერალი ტალანტი უწოდა. ამ მეტაფორის უკან პოეტის ესთეტიკური იმპერატივი გამოკრთის. გარკვეული ხნის განმავლობაში ერთი ხელოვნების ვიწრო ფარგლებში ასკეტურმა ჩაკეტვამ შეიძლება ხელი შეუწყოს შემოქმედის მიახლოვებას სანუკვარ მიზანთან, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, ამ შეგნებულმა ავტო-იზოლირებამ არ შეიძლება ზიანი არ მიაყენოს მისი ნიჭისა და ხელოვნების დახვეწა-განვითარებას. პოეტიცა და კომპოზიტორიც ალღოთი, იმპულსურად გრმნობს, რომ ადამიანთა ყველა სულიერ მისწრაფებას, ყველა შემოქმედებით აქტიუ-

რობას ერთი შინაგანი ძალა ადუღაბებს და მუსიკისა და პოეზიის იღუმალი ვაგნით, მათი ერთიმეორისკენ ლტოლვაც ამოწმდება. ნი, ერთიანი ძალითაა განპირობებული.

დამოუკიდებელი და ღრმაზროვანი, ლალი და ხატოვანი, ფრთებშესხმული და პარადოქსული მორის ფოცხიშვილის პოეზია ღიაა მუსიკისათვის, მაგნიტივით იზიდავს მუსიკას. იგივე ეინი, იგივე ვნება, იგივე სტიმული თუ რაღაც იღუმალი შინაგანი ენერგია ამოძრავებს გიორგი ცაბაძის ეროვნული სულით ამაღლებულ, უსაზღვრო, გულღია, საქართველოს ბუნებასავით მზიანსა და მრავალფეროვან მელოდიებსაც. პოეტისა და კომპოზიტორის ნაზარევი, მათა გულის ამონაკენესი ერთი მეორისკენ მიიღტვის. როგორც H₂O არაა წყალბადი ან ენგბადი, როგორც ბავშვი არაა არც ღედა და არც მამა, ასევე სიმღერა არაა პოეზია და მუსიკა. სიმღერა სიმღერაა — ქიმიური რეაქციის შედეგი, მუსიკისა და პოეზიის ქორწინება, თვისობრივად ახალი სუბსტანცია, განუყოფელი, სრულიად განსაკუთრებული სიფაქიზით რომ ეხება ჩვენს გულებს. ამაში რომ დარწმუნდეთ, თიბათვის თბილ, ვარსკვლავიან ღამეს, ქართული სოფლის სიჩუმესა და სიმყუდროვეში, მოისმინეთ გიორგი ცაბაძის მუსიკა მორის ფოცხიშვილის ლექსებზე. კარგი იქნება, თუკი მუსიკის პანგებს ახალმოთიბული კონდრისა და თეთრი ვარდების სუნიც შეუერთდება, როგორც სიმბოლო ნეტარების, სიკეთის და პარმონიისა.

ზოგიერთი ქართული მუსიკალური ღიალექტის დაღბენისათვის

ვიქტორ გარაყანიძე

ხალხური მუსიკის შესწავლისას უდიდესი როლი ენიჭება მუსიკალურ დიალექტოლოგიას. ეს განსაკუთრებით ეხება ქართულ ხალხურ მუსიკას, რომელიც მრავალდიალექტიანობით გამოირჩევა.

მუსიკალური დიალექტებისა და მათი ურთიერთმიმართების შესწავლა საშუალებას იძლევა გამოვავლინოთ მუსიკალური კულტურის ევოლუციის გზები. რამდენადაც ზოგიერთ ქართულ მუსიკალურ დიალექტში შეიმჩნევა მოვლენები, რომელთა მსგავსი სხვა დიალექტებში ნარჩენების სახითაა წარმოდგენილი, ხოლო რიგ შემთხვევებში საერთოდ არ გვხვდება, — მუსიკალური დიალექტოლოგიის შემეცნებით შესაძლებელი ხდება დავადგინოთ ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების ეტაპები.

ასეთ შემთხვევაში მეტად მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერების დიალექტებად დიფერენციაციის საკითხი, ქართულ ხალხურ მუსიკაში დიალექტური ერთეულების დადგენა. ამ მხრივ მრავალ მკვლევარს აქვს გამოთქმული მოსაზრება. ჩვენ არ შევუდგებით ამ მოსაზრებების კონსტატაციას, რადგან ისინი ამომწურავადაა განხილული მუსიკისმცოდნე მ. შილაკაძის ერთ-ერთ სტატიაში: "შევჩერდებით მხოლოდ იმ საკითხებზე, რომლებიც, ჩვენის აზრით, ჯერ კიდევ გასარკვევია."

აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალურ დიალექტთა შესახებ წინამორბედ მკვლევარებს უფრო ამომწურავი და, ამავე დროს, უფრო არგუმენტირებული დებულებები

აქვთ წამოყენებული. ამიტომ მიზანშეწონილად მივიჩნით, ყურადღება შეგვეჩერებინა დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთ კუთხეზე.

შეეხებით აქარულ და გურულ სიმღერებს. უნდა გაირკვეს, ერთიანდება თუ არა ამ ორი კუთხის სიმღერები ერთ დიალექტში, როგორც ეს ფორმულირებულია ზოგიერთ მკვლევარის მიერ (გრ. ჩხიკვაძის, შ.ასლანიშვილის, მ. შილაკაძის ნაშრომებში). აღნიშნული მოსაზრება გამომდინარეობს იქიდან, რომ მუსიკისმცოდნეები ქობულეთურ სიმღერებს აქარულად თვლიან. გურული და ქობულეთური სიმღერები მართლაც იდენტურია. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ქობულეთი მხოლოდ თანამედროვე ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული დაყოფით მიეკუთვნება აჭარას. ისტორიულად (და არა მარტო ისტორიულად) ქობულეთის მხარე არ არის აჭარა.

დიდი ქართველი გეოგრაფი ვახუშტი ბატონიშვილი თავის ნაშრომში „აღწერა საქმფოსა საქართველოსა“,² წერს: „აჭარისათვის. ხოლო მზღვრის აღმოსავლეთით მთა აჭარასა და ზარხმას შორისი, და გარდავალს მას ზედა გზა სამცხეს; სამხრით მთა აჭარასა და ლიგანის ხევს შორის; დასავლეთ მდინარე ჭოროხი; ჩრდილოთ მთა გურუიასა და აჭარას შორისი, სადა გარდავლენან გზანი გურუიას“ (გვ. 134).

თედო სახოკია ნარკვევებში აჭარის შესახებ აღნიშნავს, რომ „აჭარა, ანუ აწინდელი ბათუმის ოლქის ერთი ნაწილი, მდებარეობს გურიის სამხრეთით. მისი საზღვრებია: აღ-

მოსავლეთით — არსიანის მთა, ჩრდილოეთით — აჭარის ქედი, რომელიც არსიანის მთის გაგრძელებას შეადგენს და რომელიც გურია — აჭარას ერთმანეთისაგან საზღვრავს: სამხრეთით — შავშეთის ქედი. ხოლო დასავლეთით აჭარა თავდება სოფ. კიბესთან, ერთი კილომეტრის მოშორებით იმ ადგილიდან, სადაც მდ. აჭარისწყალი მდ. ჭოროხს ერთვის.

ზაქარია ჭიჭინაძე თავის ნაშრომში¹ ქობულეთსა და ჩაქვის ხეობას აჭარისაგან იზოლირებულად განიხილავს: „ქობულეთის შემდეგ აჭარაში უფროა გავრცელებული ქართული ენა“. შემდეგ: „გონიო სძევს ზღვის ნაპირას. გონიო საზღვარია კახაბრის, კანეთისა და აჭარის.“²

ამრიგად, ზემოხსენებული ავტორები აჭარის დასავლეთ საზღვრად მიუთითებენ ზოგან მდინარე ჭოროხს (ვახუშტი), ზოგან — ჭოროხისა და აჭარისწყლის შესართავს (თ. საბოკია), ზოგან კი სოფ. გონიოს (ზ. ჭიჭინაძე). ყველა შემთხვევაში აჭარაში იგულისხმება დღევანდელი ხულოს, შუახევის, ქედის რაიონები და ხელვაჩაურის რაიონის ნაწილი. ამ დაყოფით ქობულეთის რაიონი სრულებით არ შედის აჭარის ფარგლებში.

ცხადი ხდება, რომ აჭარულ მუსიკაზე საუბრისას მუსიკოსმკონცნეები ავტომატურად მისდევენ დღევანდელ ადმინისტრაციულ-ტერიტორიულ დაყოფას და არ ითვალისწინებენ აჭარის მალაქითან სოფლებში შ. მშველიძის, პ. როსტომაშვილისა და სხვათა მიერ შესრულებულ ჩანაწერებს, რომლებშიც ნათლადაა ასახული აჭარული სიმღერების გურულისაგან განმასხვავებელი ნიშანთვისებები, მათ შორის რეპერტუარი, შესრულების მანერა, ხმათა რაოდენობა (ხოლო აქედან გამომდინარე, ქართული მრავალხმაანობის პირობებში — განვითარების დონე). ყოველივე ზემოთქმული უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ აჭარულსა და გურულს ერთ მუსიკალურ დიალექტად განვითარება უმართებულოა.

ამასთანავე, ზოგიერთი მუსიკალური ფაქტორი — მელოდიის ტიპი, ბანის პარტია, კადანსები და სხვა ნათლად ამტკიცებს, რომ ისტორიულად აჭარული და გურული მუსიკა გაცილებით უფრო ახლოს იდგა ერთმანეთთან: აჭარულმა სიმღერებმა შეინარჩუნა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ის ეტაპი, რომელიც გურულ სიმღერებში უკვე

განვლილია. ამ თვალსაზრისს განამტკიცებს აჭარის გეოგრაფიული მდებარეობა, სახელდობრ ის, რომ აჭარა: გურიასთანაა შეხებულბით, მთიან კუთხეს წარმოადგენს. თუ გავიხსენებთ ჯერ კიდევ დ. არაყშვილის ნაშრომებიდან მომდინარე დებულებას სიმღერების სიმალღერეოვი ზონების მიხედვით განვითარების შესახებ (რაც საკვებით შეესაბამება ეთნოგრაფიულ მონაცემებს), ყოველივე ცხადი შეიქნება.

ჩვენი მოსაზრება ლოგიკურად გამართლებულად რომ ჩაითვალოს, უნდა გამოვრიცხოთ შემდეგი კითხვა: ხომ არ მოაღწია აჭარულმა სიმღერამ ჩვენამდე დეგრადირებული სახით, უფრო ზუსტად, ხომ არ იმოქმედა მასზე უარყოფითად ამ მხარეებში თურქთა ხანგრძლივმა ბატონობამ; ხომ არ წარმოადგენს აჭარული ორხმაანობა დაკარგული სამხმანიანობის შედეგს? (ასე ფიქრობს ზოგიერთი ქართველი მკვლევარი).

ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ მაგალითი ქობულეთის მხარისა, რომელიც უფრო მეტად განიცდიდა თურქთა ულლის სიმძიმეს და მიუხედავად ამისა, ხელშეუხებლად შეინარჩუნა თავისი მუსიკალური კულტურა. ამ მხრივ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ქობულეთური ნაღური სიმღერები, რომლებიც შეიცავენ ქართული ხალხური ოთხხმაანობის შესანიშნავ ნიმუშებს და ამ მხრივ თვით ვერულ ნაღურებს არ ჩამოუვარდებიან.

მით უფრო არალოგიკური ჩანს სამხმანიანობის ტრადიციის მოშლა მთიან მხარეში, სადაც უცხოური გავლენა გაცილებით უფრო სუსტი იყო.

ამას გარდა, ცოცხალ მუსიკალურ პრაქტიკაში ნათლად შეინიშნება შემდეგი კანონზომიერება: ზემო აჭარაში (ხულოსა და შუახევის რაიონებში) სამხმანიანობის ნიმუშები იშვიათად გვხვდება, სამაგიეროდ, ქვემო აჭარაში — ქედის რაიონში — სამხმანიანობა გაცილებით უფრო ხშირია. აქ არცთუ იშვიათად ვხვდებით სამხმანი ვარიანტებს იმ სიმღერებისას, რომლებიც, მაგალითად, ხულოს რაიონში ორხმად იმღერება. ამ სამხმანი სიმღერებში კარგად ჩანს ორხმაანობიდან სამხმანიანობაზე გადასვლის პროცესი, რომელიც იმეორებს ამ პროცესის ზოგადად ქართულ კანონზომიერებებს — „ახალი“, მესამე (მაღალი) ხმის კოორდინაციას ბანის ბგერიდან კეინტის ან ოქტავის ინტერვალზე და სიმ-

ღერის შემდგომ განვითარებას ამ ახლადგაჩენილი მაღალი ხმის ამოსრავების ხარჯზე.

ამრიგად, კიდევ ერთხელ ვიმეორებთ, რომ აჭარული სიმღერები ვერ თავსდება გურულთან ერთ დიალექტში, მაგრამ ვიდრე საბოლოოდ დავუმკვიდრებდეთ აჭარულ მუსიკას ადგილს ქართულ დიალექტებს შორის, აუცილებლად მიგვაჩინა განვიხილოთ შავშურის სიმღერებიც.

შავშეთი — ესაა ისტორიული საქართველოს ერთ-ერთი მაღალმთიანი კუთხე, რომელიც დღეს თურქეთის ტერიტორიაზე მდებარეობს და უშუალოდ ემხოზობება აჭარას. შავშური სიმღერები ჩაწერილი იქნა 1960 წელს ჯაბადარის, 1968 წელს — ამერიკელი პიტერ გოლდის და 1979 წელს კინორეჟისორ გურამ პატარაიას მიერ.

მართალია, ჩვენ ხელთა გვაქვს შავშური სიმღერების საკმარისი მცირე რაოდენობა, მაგრამ არსებული მასალის საფუძველზეც თამამად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ შავშური და აჭარული მუსიკა, ფაქტურად, იდენტურია როგორც რეპერტუარის, ასევე საერთო წყობის მხრივ. მსგავსება იმდენად დიდია, რომ ერთ-ერთი ამ კუთხის სიმღერის მოსმენისას თითქმის შეუძლებელია იმის დადგენა, შავშურია ეს სიმღერა თუ აჭარული.

აღნიშნული იდენტურობა საფუძველს იძლევა, ვილაპარაკოთ ერთიანი აჭარულ-შავშური მუსიკალური დიალექტის შესახებ.

რაკი დადგინდა, რომ გურული სიმღერები არ ერთიანდება ერთ დიალექტში აჭარულ სიმღერებთან, საჭიროა გაირკვეს გურულისა და სვანურის ურთიერთმიმართება, ვინაიდან ქართულ მუსიკის ცოდნეობაში ჰემმარიტებადაა აღიარებული მოსაზრება იმის შესახებ, რომ გურული პოლიფონიური სიმღერების პროტოტიპს წარმოადგენს სვანური კომპლექსური სამხმანო სიმღერები (მ. ასლანიშვილი).

ჩვენს თავს უფლებას მივცემთ და აქედანვე ვიტყვი, რომ ეს მოსაზრება არ უნდა იყოს მართებული. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გურული სიმღერის განვითარების ადრეული ეტაპი უნდა ემართა აჭარულ-შავშური დიალექტში. ახლანდელი გურული სამხმანობა — ესაა აჭარულ-შავშური ტიპის ორხმანობის განვითარების შედეგი და არა კომპლექსური სამხმანობის ევოლუციის პროდუქტი. ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი, რომ

გურული სიმღერები გაცილებით უფრო ახლოს დგას აჭარულ-შავშურთან, ვიდრე სვანურთან. ეს ნათლად ჩანს მელოდიკურ ხარისხში, რეპერტუარზე, სიმღერების პერამენტზე, შესრულების მანერაზე დაკვირვების შედეგად. ვფიქრობთ, ჩამოთვლილი კომპონენტები საკმარისი დადასტურებაა ჩვენი დებულებისა.

რას ეყრდნობოდა წინამორბედ მკვლევართა მოსაზრება გურული სიმღერების სვანური სიმღერებიდან წარმომავლობის შესახებ? — უპირველეს ყოვლისა, სვანურ და გურულ სიმღერებში ზოგიერთი მსგავსი (ზოგადქართული) ელემენტის არსებობა. ეს ეხება პარმონისა, კადანსებს, ხშირ კვინტურ პარალელუზმებს ბანსა და მაღალ მესამე ხმას შორის. არანაკლები როლი ითამაშა, ვიმეორებთ, წმინდა აჭარული და შავშური სიმღერების გაუთვალისწინებლობამ კვლევის პროცესში.

ამავე დროს, ჩვენის ღრმა რწმენით, სამხმანობა გაცილებით ადრე წარმოიშვა სვანეთში, ვიდრე საქართველოს სხვა კუთხეებში. ამგვარი მსჯელობის უფლებას გვაძლევს სვანური სიმღერების მელოდიკის ანალიზი. ამ მელოდიკაში უფრო კარგადაა შემორჩენილი არქაული პლასტები. ახალი, მესამე (მაღალი) ხმის დაშენებამ ბანიდან კვინტის ინტერვალში (რაც იმ შორეულ ეპოქაში უნდა მომხდარიყო, როცა საქართველოს მთიანი რაიონები ეკონომიკურად და კულტურულად უფრო მაღლა იდგნენ, ვიდრე ბარის რაიონები),⁷ შესულა სიმღერის მელოდიის განვითარება, ჩაუკტა ეს მელოდია ვიწრო დიაპაზონის ჩარჩოებში. ხოლო ბარის (და ზოგიერთი მთის) კუთხეების მუსიკაში მელოდიის მეტი განვითარებულობა, ფართო დიაპაზონი, იმას ადასტურებს, რომ ახალი, მესამე მაღალი ხმის გაჩენა აჭარულ სიმღერებში შედარებით გვიან მოხდა.

გასარკვევია სვანურისა და გურულის დიალექტური მიკუთვნებულობის საკითხი.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ სვანურისა და გურულის შორის სხვადასხვა მეთად ხელშეწყობია. აქედან გამომდინარე, ამ კუთხეების მუსიკის ერთ დიალექტში გაერთიანება შეუძლებელია.

მაგრამ აქვე გასარკვევია, ხომ არ ეკედლება სვანური რომელიმე სხვა კუთხის მუსიკას და ხომ არ ქმნის მასთან ერთად ერთიან დიალექტს. ასეთ შესაძლებელ კუთხედ უნდა

დავასახელოთ რაჭა. სწორედ სევანეთსა და რაჭაში შემორჩა დღემდე საფერხულო სიმღერების ყველაზე მეტი რაოდენობა და მსგავსებაც სევანურ და რაჭულ საფერხულოებს შორის შეტად დღვია. მაგრამ, ამავე დროს, რაჭულ მუსიკაში დიდი რაოდენობით ვხვდებით ისეთ სიმღერებს, რომლებსაც ძალიან ცოტა რამ აქვთ საერთო სევანურ სიმღერებთან. უკვე ეს ფაქტი გამოირიცხავს სევანურ-რაჭული მუსიკალური დიალექტის არსებობას.

ამასთან, რაჭულ სიმღერებში მრავლად ვხვდებით სხვა კუთხეების სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ელემენტებსაც. დიდი ხანია შემჩნეულია ამ კუთხის ფოლკლორში „ქართლ-კახური ფენის“ არსებობა. ბევრი რამ აქვთ საერთო რაჭულ სიმღერებს იმერულ სიმღერებთანაც.

რაჭასთან დაკავშირებით ჩვენ დაგვამოყვლიდებით წინამორბედ მკვლევართა (დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი, ვ. გვახარია) მოსაზრების გამოვლით: რაჭული ფოლკლორი ერთგვარ გარდამავალ რგოლს წარმოადგენს ერთმანეთთან ახლოს მდებარე დიალექტს შორის. ამის გამო, სრული საფუძველი გვაქვს დავასკვნათ, რომ რაჭული — ესაა დამოუკიდებელი მუსიკალური დიალექტი.

რაჭულის ცალკე დიალექტად გამოყოფა სევანურის ცალკე მუსიკალურ დიალექტად აღიარებასაც ნიშნავს. მართლაც, სევანურს იმდენი რამ აქვს თავისი, განუმეორებელი, რომ შეუძლებელია მისი გაერთიანება სხვა რომელიმე კუთხის მუსიკასთან ერთ დიალექტში. და თუ სევანურ მუსიკალურ ფოლკლორში ძალიან ბევრ მოვლენას ვხვდებით, დამახასიათებელს საქართველოს დანარჩენი კუთხეების ფოლკლორისათვის, ეს მხოლოდ საერთო წარმოშობაზე მიუთითებს და სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ განვითარების მოცემულ ეტაპზე სევანური სიმღერები მსგავსია, ვთქვათ, გურული ან მეგრული სიმღერებისა.

გასარკვევია იმერულის ადგილი ქართულ მუსიკალურ დიალექტებში.

იმერულ სიმღერებში ბევრია ისეთები, რომლებიც ძალიან უახლოვდება გურულ სიმღერებს, ზოგიერთ შემთხვევაში კი (განსაკუთრებით — სუფრულ სიმღერებში) ტყუპისცალებებით ჩამოგავს მათ. ამ მხრივ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ერთიანი იმერულ-

გურული კილო საეკლესიო სავალობებში. ჩვენის აზრით, ერთიანობას საგალობლებში არ შეიძლება გარკვეული გავლენა მოეხდინა საერთო სიმღერების მსგავსებაზე და ეს ხშირ შემთხვევაში ასეც არის. მაგრამ, მეორეს მხრივ, იმერული სიმღერების დანარჩენ ნაწილში მკაფიოდ ვლინდება მკიდრო კავშირი ქართლ-კახურ სიმღერებთან. ამგვარი ხარისხის მსგავსება არ შეინიშნება გურულ და ქართლ-კახურ სიმღერებს შორის. სწორედ ამ „ქართულ-კახური ფენის“ არსებობა იმერულ სიმღერებში გამოირიცხავს ერთიანი იმერულ-გურული დიალექტის არსებობას.

ფაქტობრივად იმერული და რაჭული მუსიკალური ფოლკლორი მსგავს ფუნქციას ასრულებს ქართულ მუსიკალურ დიალექტთა ერთობლიობაში: ორივე გარდამავალი აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს დიალექტებს შორის. მაგრამ ამგვარი მსგავსება იმერული და რაჭული ფოლკლორისა მხოლოდ გარეგნულია. „გურული ფენის“ არსებობა იმერულში და ამ ფენის არარსებობა რაჭულში, ერთის მხრივ, და რაჭული საფერხულოების ტიპის არარსებობა იმერულში, მეორეს მხრივ, იმერულსა და რაჭულს ცალკე დიალექტებად გამოყოფს.

მესხური მუსიკა, ფაქტიურად, აღმოსავლეთ საქართველოს დიალექტთა არეალს განეკუთვნება. თავისი მელოდიკით ის აშკარად ქართლ-კახური ტიპისაა, მაგრამ ხმათა რაოდენობის თვალსაზრისით (აქ სიმღერების უდიდესი უმრავლესობა ერთხმიანია, ზოგჯერ — ორხმიანი, სამხმიანობას კი საერთოდ არ ვხვდებით) ის ვერ გაერთიანდება ერთ დიალექტად ქართლურთან და კახურთან. ამავე დროს, ვ. მალრაძის ჩანაწერების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჯავახეთის დარჩენილი სოფლების მუსიკა აბსოლუტურად მსგავსია მესხურისა. ყოველივე აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასახელოთ კიდევ ერთი ქართული მუსიკალური დიალექტი — მესხურ-ჯავახური.

ამასთან, არ ვეთანხმებით შ. ასლანიშვილს, რომელიც დიალექტთა ერთ ჯგუფში აერთიანებს ფშავ-ხევსურულს, თუშურსა და მესხურს (იხ. მ. შილაკაძე). მესხურსა და, მაგალითად, ხევსურულ სიმღერებს შორის მეტად დიდი სხვაობა არსებობს. ხმათა რაოდენობა აქ მტკიცებად ვერ გამოდგება. სხვაობა რეპერტუარში, მელოდიკაში, რიტმ-

ში, შესრულების მანერაში და სხვა მუსიკალურ კომპონენტებში იმდენად საგრძობია, რომ ეს არა მარტო ორი სხვადასხვა დიალექტია, არამედ განსხვავებული დიალექტური ჯგუფებიც.

წორი არ უნდა იყოს ხევსურულისა და ფშაურის ერთ დიალექტად გაერთიანება: თუ ხევსურული სიმღერა, არსებითად, ერთხმინია, ფშაური სავსებით ჩამოყალიბებული ორხმინანობის კერას წარმოადგენს, ხოლო სხვაობა ხმათა რაოდენობაში უარესად დიდმნიშვნელოვანია ქართული ხალხურ მუსიკის პირობებში.

ამავე დროს, თვით შ. ასლანიშვილი წერს, რომ ფშაური სიმღერა, ხევსურულ სიმღერასთან შედარებით, უფრო მაღალ საფეხურზე დგას, და რომ „ფშაურ სიმღერაში მელოდია ჯერ კიდევ ვერ აღწევს გაშლილ მღერადობას, მაგრამ იგი უკვე გათავისუფლებულია სიტყვიერი ტექსტის რიტმის ბორკილებისაგან, რის გამოც მელოდიური ხაზი უფრო ნოქნილი და მრავალფეროვანია“.⁸

ამრიგად, ხევსურული და ფშაური უნდა განვიხილოთ როგორც ორი მუსიკალური დიალექტი.

კიდევ ერთი საკითხი: ქართლური და კახური ცალკე დიალექტებია თუ ერთ მთლიან მუსიკალურ დიალექტს წარმოქმნის.

ქართველი მუსიკისმცოდნეების ერთი ნაწილი (გრ. ჩხვივაძე, ო. ჩიჯავაძე, ნ. მაისურაძე) ცალკე დიალექტებად გამოყოფს ქართლურსა და კახურს. მეორე ნაწილი, დ. არაყიშვილიდან მოყოლებული, შ. ასლანიშვილისა და ვ. გვახარიას ჩათვლით, ქართლ-კახურს ერთ მთლიან დიალექტად განიხილავს (იხ. მ. შილაკაძე, დასახ. ნაშრომი).

სამწუხაროდ, არც ერთი ამ მკვლევართაგანი არ აღნიშნავს, თუ რა კონკრეტულ მონაცემებს ეყრდნობა თავისი კლასიფიკაციის დროს.

როგორც აღმოჩნდა, მართებულია იმ ავტორთა მოსაზრება, ვინც ქართლურ და კახურ მუსიკას ერთ დიალექტს მიაკუთვნებს. ამას ვამბობთ სიმღერების მელოდიკის, ჰარმონიის, რიტმის აბსოლუტური იდენტურობის საფუძველზე.

ამას გარდა, განსხვავებით ენობრივი დიალექტოლოგიისაგან, ჩვენის აზრით, მუსიკალურ დიალექტოლოგიაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება რეპერტუარის ერთგვარო-

რა თქმა უნდა, მხოლოდ რეპერტუარის ერთგვაროვნება ვერ გადაწყვეტს დიალექტის არსებობის საკითხს, მთავარია ტეს, თუ სხვა კომპონენტები განსხვავებულია მავალითად, დასავლეთ საქართველოში სხვადასხვა კუთხეებში გვხვდება სიმღერა „ნადური“, მაგრამ იმერეთში, გურიაში ან მთიან აჭარაში ეს სრულიად განსხვავებული მუსიკალური ნაწარმოებებია. იგივე ითქმის საშობაო სიმღერა „ალილოზე“, ან სამკურნალო სიმღერაზე — „საბოდიშო“ („ბატონებო“), სავსებით შესაძლებელია, რომ სხვადასხვა კუთხის ეს სიმღერები ოდნელაც გაცილებით ახლოს იდგა ერთმანეთთან, მაგრამ ამჟამად ისინი იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რომ შეუძლებელია მათზე, როგორც ერთ მუსიკალურ ნაწარმოებზე, ვილაპარაკოთ. ეს არ არის ერთი სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტები (ციმეორებთ, მოცემულ მომენტში მაინც).

სულ სხვა მდგომარეობაა ქართლსა და კახეთს შორის. ქართლური „გუთნური“, ფაქტიურად, კახური „გუთნურია“, ქართლური „მუშური“ — კახური „მუშური“, იგივე მსგავსებაა „ურამულს“, „იანანას“, „ლაზარეს“ შორის. განსხვავება მხოლოდ ვარიანტული შეიძლება იყოს. ქართლური „შავლეგო“, „გოგოასა“ ან „გაფრინდი შავო მერცხალო“ თითქმის აბსოლუტურად იდენტური მუსიკალური ნაწარმოებებია.

განსხვავება მხოლოდ ცალკეულ სიმღერებში შეიძლება მოიძებნოს, კერძოდ, „მრავალეამიერიში“, ან ჯერაც აუხსნელ ისეთ მოვლენაში, როგორიცაა ქართლში „ალილოს“ თითქმის არარსებობა, კახეთში კი სააღდგომო სიმღერისა — „ჰონა“.

ამას გარდა, სხვადასხვა კუთხის სიმღერათა დიალექტებად კლასიფიკაციისას, ჩვენის აზრით, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება (ქართული ხალხური მუსიკის პირობებში მაინც) სიმღერებში ხმათა რაოდენობას. ამ მხრივ ქართლური და კახური სიმღერები კვლავ უდიდეს მსგავსებას ამჟღავნებს: ესა თუ ის სიმღერა, რომელიც ქართლში ორხმინადა იმღერება, ასევე ორხმინაა კახეთში, ქართლში სამ ხმად შესასრულებელი სიმღერა კახეთშიც სამხმინაა, ერთხმინა — ერთხმინაა და ა. შ., მაშინ როცა შავშური ან მთიანი აჭარის ესა თუ ის ორხმინა სიმღერა ქვემო აჭარაში ან გურიაში უკვე სამხმინად სრულდება.

რა თქმა უნდა, მხოლოდ ხმათა რაოდენობაზე დაყრდნობაც არ არის სანდო, რადგან, მაგალითად, სრულიად სხვადასხვა ხარისხისა იგივე მთიანი აჭარის და გურიის სამხმთანობა. ესე იგი, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკის განვითარების დონეს, ამ მხრივ ქართლ-კახეთში კვლავ დიდ ანოლოგიას ვხვდებით, თუ არ ჩავთვლით ერთ-ორ კახურ სიმღერას (იგულისხმება „ჩაყრულო“ და „გრძელი კახური მრავალყამიერი“), რომელთა ზღადალი ქართლის მუსიკალურმა კულტურამ არ იცის.

ერთ-ერთ თავის ბოლო ნაშრომში მუსიკისმცოდნე ოთარ ჩიჯავაძე განიხილავს კახურ ლიმერებში არსებულ ინტონაციურ ფორმულებს. როგორც ირკვევა, თითქმის უკლებლევ ყველა ეს ფორმულა გვხვდება ქართლურ სიმღერებში.

ამრიგად, კომპონენტთა ერთობლიობაზე — მელოდიკაზე, ჰარმონიაზე, რიტმზე, შესრულების ფორმებზე, სიტყვიერ ტექსტზე, რეპერტუარზე, ხმათა რაოდენობაზე, განვითარების დონეზე, ინტონაციურ ფორმულებზე დაყრდნობით — ირკვევა, რომ ქართლური და კახური ორი ცალკე მდგომი მუსიკალური დიალექტი კი არ არის, არამედ ერთი მთლიანი — ქართლ-კახური დიალექტია.

ჩვენი დასკვნა საუბრით ემთხვევა მ. შილაკაძის დასკვნას, რომელიც ასევე ერთიანობაში განიხილავს ქართლისა და კახეთის მუსიკას.

ამრიგად, ჩვენს მიერ განხილული კუთხეების მუსიკა ჩგუფდება შემდეგ დიალექტებად: აჭარულ-შავშური, გურული, სვანური, რაქული, იმერული, მესხურ-ჩავახური, ხევსურული, ფშავური, ქართლ-კახური.

ერთი კომენტარი: დიალექტთა კლასიფიკაციისა, გარდა ისეთი მომენტებისა, როგორცაა მელოდიკა, ჰარმონია, რიტმი, რეპერტუარი, შესრულების მენერა და სხვა, ჩვენ დაყრდნობით სიმღერებში ხმათა რაოდენობას. არსებობს ორი განსხვავებული შეხედულება: ერთნი (ზ. ვეალი, გრ. ჩხიკვაძე, შ. ასლანიშვილი) თვლიან, რომ ხმათა რაოდენობა სიმღერებში არ გამოხატავს ერის მუსიკალური კულტურის დონეს, ხოლო მუსიკისმცოდნე კ. ჯონონელიძის აზრით, მრავალხმიანობა (ცხადია, იგულისხმება ორგანიზებული, შეგნებული მრავალხმიანობა) ამა თუ იმ ხალხის მუსიკის მაღალ განვითარებაზე მეტყველებს.¹⁰

ჩვენ საესებით ვეთანხმებით კ. ჯონონელიძეს. მის მოსაზრებას ადასტურებს ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედება, რომლის განვითარება მრავალხმიანობისკენ ლტოლვის დაუოკებელი სურვილითა გამსჭვალული. ქართველი ხალხის უმაღლესმა მუსიკალურ-ესთეტიკურმა იდეალმა სწორედ სამხმიანობაში ჰპოვა თავისი განხორციელება!

დასასრულ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგიის წინაშე მრავალი გადასაჭრელი პრობლემა დგას. ცხადია, ეს პრობლემები არ შემოიფარგლება დიალექტთა კლასიფიკაციით. სამწუხაროდ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხშირად, მუსიკალური დიალექტებზე მსჯელობისას ნაკლები ყურადღება ეთმობა წმინდა მუსიკალური მომენტებს, თითქმის სრულიად უგულებელყოფილია სმენითი ანალიზი, ზოგჯერ მუსიკისმცოდნენი ანგარიშში იყენებენ იმეორებენ ენათმეცნიერთა დებულებებს, რაც არ არის გამართლებული: ენა და მუსიკა თუმც მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან, მაინც მრავალ განსხვავებულს შეიცავს. ბოლოდინდელი გამოკვლევებით დასტურდება, რომ მუსიკა ეს კილებით უფრო მდგრადია, ვიდრე ენა. ეს კი აუცილებლად უნდა იქნეს გათვალისწინებული შემდგომ კვლევებებში.

შენიშვნები

1 მ. შილაკაძე — „ქართული მუსიკალური დიალექტები“. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის. XX. 1979 წელი.

2 ვახუშტი — აღწერა სამეფოსა საქართველოსა 1941 წლის გამოცემა. გვ. 134.

3 თ. სახოკია — მოგზაურობანი. 1985 წ. გვ. 141.

4 ზ. კიკიაძე — მუსულმან ქართველობა და მათი სოფლები საქართველოში. 1913 წ. გვ. 83.

5 იქვე. გვ. 12წ.

6 შ. ასლანიშვილი — „მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერებში“. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. I. 1954 წ. გვ. 99.

7 საქართველოს ისტორია. 1958 წ. გვ. 16.

8 შ. ასლანიშვილი — „ქართული (ფშავ-ხევსურული) ხალხური სიმღერა“ ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. II. 1956 წ. გვ. 47.

9 ო. ჩიჯავაძე — „ქართული ხალხური სიმღერის კახური დიალექტის ინტონაციური საფუძვლები“.

1985 წ. ხელნაწერი.

10 კ. ჯონონელიძე — „ქართული ხალხური სიმღერების აკორდიის ზოგიერთი საკითხისათვის“. 1973 წ. ხელნაწერი.

კინო და კომპოზიტორი

საუბარს ფილმის ხმოვანი სახიერების საკითხებზე, რომელსაც ჩვენ პერიოდულად ვაქვეყნებთ. აგრძელებენ კინომოდენ ლიანა სიბუა და კომპოზიტორი იოსებ ბარდანაშვილი.

ლიანა სიბუა: უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა თქვენი დამოკიდებულება კინემატოგრაფის მიმართ.

იოსებ ბარდანაშვილი: პირადად მე კინემატოგრაფმა ძალიან ბევრი რამ მომცა. მიყვარს ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია სანახაობასთან, მითუმეტეს კინო, რომელიც საშუალებას გვაძლევს მივუახლოვდეთ იმას, რასაც შეუიარაღებელი თვალით ვერ დავინახავთ. ყოველთვის მაინტერესებს „კამერის იქით მდგომის“ პოზიცია. კადრის კომპოზიცია, კამერის მოძრაობა, გამოსახულების თანმხლები ხმა საშუალებას მაძლევს განვსაზღვრო რისი თქმა სურდა ავტორს.

ლ. ს.: გიყვართ ძველი მუნჯი კინო? თუ თანამედროვე ფილმებს ანიჭებთ უპირატესობას?

ი. ბ.: მიყვარს კარგი ფილმები. მათი შექმნის დრო ჩემთვის მნიშვნელოვანი არ არის. ყოველთვის აღმაფრთოვანებს ჩაპლინი. მისი ყველა ფილმი ძალზე მუსიკალურია, მრავალხმიანი. ჩაპლინისეული მელოდიები ისევე მარადილია, როგორც მისი ფილმები. არ ვცი ვინ არის არანეირების ავტორი, მაგრამ ეს მელოდიები მისი შეთხზულია. ე. წ. „ჰოლვუდური მუსიკა“ ჩაპლინისაგან დიდადა დავალებული.

ძალიან მიყვარს დისნეის ფილმები. იგი ძალზე საინტერესოდ და თავისებურად იყენებს მუსიკას, მუსიკალურ კოლაჟს, ხმის გაუთავებელ დამახინჯებას. მისი პალიტრა მრავალფეროვანია. ჩაპლინი და დისნეი ჩემთვის კლასიკოსები არიან.

ლ. ს.: როგორ ხსნი მუნჯი პერიოდის ფილმების მუსიკალურ თანხლებას?

ი. ბ.: ჩემი აზრით, გამოსახულება ხმის გარეშე ძნელი საყურებელია. კინოგამოსახულება ხომ ძალზე უტყუარია. როდესაც ეკრანზე მოძრაე მანქანას ვხედავთ, უთუოდ მისი ძრავის ხმაურიც უნდა ვგვისმოდეს. თუკი ეს არ არის, მაშინ გვიჩნდება სურვილი გავიგონოთ რაიმე ამ ხმაურის შემცველი, შემავსებელი სიჩუმისა.

ლ. ს.: მუნჯი კინოს ბევრი ნიჭიერი რეჟისორი კინემატოგრაფში ხმის წინააღმდეგ იყო.

ი. ბ.: მართალი ბრძანდებით, მაგრამ ეს უფრო მეტყველებას, მეფერ სიტყვას ეხებოდა. რაც შეეხება მუსიკას, მოგეხსენებათ, თავდაპირველად ეს საქმე (ფილმის მუსიკალური გაფორმება) ე. წ. „თაპირების“ ხელთ იყო, მაგრამ მალე კინოში სერიოზული, ნიჭიერი კომპოზიტორები მოვიდნენ და საკუთარი ხედვა, საკუთარი კონცეფციები თან მოიტანეს. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ პირველ საუკეთესო ხმოვან ფილმებშიც კი მუსიკის სიჭარბეა, რაც ზოგჯერ ხელს უშლის კიდევ მაყურებელს.

მაგრამ დიდი მნიშვნელობა აქვს კინოში მუსიკისადმი სერიოზული დამოკიდებულების ფაქტს. იწერებოდა გრანდიოზული პარტიტურები, უზარმაზარი ოპუსები. სხვათა შორის, მუნჯი ფილმის მუსიკალურ გაფორმებასთან დაკავშირებულ სიმძნელებს წავაწყყდი ნიკოლოზ შენგელაიას „26 კომისარზე“*

* საუბარია ე. შენგელაიას ფილმის „26 კომისარის“ აღდგენაზე 1985 წელს (რედ.).

მუშაობის დროს. არჩევანი შეეაჩერეთ შოსტაკოვიჩზე, კომპოზიტორზე, რომლის შემოქმედება ყველაზე ზუსტად გადმოსცემს იმ ეპოქას და თავისი მასშტაბით ყველაზე მეტად ესადაგება ფილმის იდეას. მაგრამ მუსიკისა და გამოსახულების ამ ზოგადი შესაბამისობის მიუხედავად, უმარავ სირთულეს წაეაწყდით. მხოლოდ მუშაობის პროცესში მივხვდი როგორ იწერებოდა კინომუსიკა. ჩვენთვის საყრდენად იქცა კადრის ზოგადი სიტუაცია. მაგალითად, მშფოთეარე, მღელვარე კრება — პოლიფონიური განვითარების შემცველი მუსიკა — მღელვარება გადმოიცემა მუსიკის საშუალებით — და ა. შ.

კინემატოგრაფში შემდგომ ვაჩნდა მეტი სიხალისის მოთხოვნილება. ეკრანს ისედაც ძალზე გადატვირთულია. ვახსოვთ, ფელინის „ამარკორდის“ ფინალში ელეს შესანიშნავი მუსიკა. მას ასრულებენ გარმონზე, ჩემად, სულისშემძვრელად და მეტი არაფერია საჭირო. ზოგჯერ სიჩუმე დიდ სიმფონიურ ტილოზე უფრო მეტყველია.

ლ. ს.: ფილმის ყურებისას მუსიკას როგორც პროფესიონალი უსმენთ თუ როგორც ჩვეულებრივი მაყურებელი?

ო. ბ.: ეს ფილმზეა დამოკიდებული. თუკი სიტუაცია საინტერესოა, თუკი ფილმი მიიტაცებს, მე მას უბრალოდ ვუყურებ, მაგრამ თუ ეს არ არის, მაშინ ვუკვირდები, როგორ არის გაკეთებული ხმაური, სად არის ჩასმული მუსიკა და ა. შ.

როდესაც ნაწარმოები დაგიპყრობს, ტექნიკაზე არ ფიქრობ. ისე კი, ბუნებით ცნობისმოყვარე კაცი ვარ და ტექნოლოგიური მხარე ყოველთვის მაინტერესებს.

ლ. ს.: მუსიკალურ ქმნილებებს როგორღა ისმენთ?

ო. ბ.: ალბათ, მაინც, როგორც პროფესიონალი. ამას ვერსად გავექეცი. მაგრამ უდიდეს სიამოვნებას მანიჭებს, როდესაც ჩემი სურვილები და წარმოდგენები ემთხვევა იმას, რასაც ვისმენ.

ლ. ს.: კომპოზიტორის შემოქმედებითი ტექნიკა კინოში რაიმე განსაკუთრებულ ჩვენებს, განსაკუთრებულ აზროვნებას თუ საჭიროებს?

ო. ბ.: ვფიქრობ, ეს განსაკუთრებული ნიჭია, ეკრანის, სახვითი და გროსმეიერი ხაზის განსაკუთრებული შეგრძნების უნარი.

არიან ნიჭიერი კომპოზიტორები, რომლებიც სერიოზულ მუსიკას წერენ, მაგრამ კინოში მუშაობა არ შეუძლიათ. აქ განსაკუთრებული მოქნილობაა საჭირო. ეკრანის განსაკუთრებული შეგრძნების გარეშე ვერ შეძლებს ინტერესს ვერ შექმნი.

(ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ყველა ამ თვისებით ვარ დაჯილდოებული).

ლ. ს.: როგორ გესახებათ კინოში მუშაობის იდეალური პირობები?

ო. ბ.: სამწუხაროდ, იდეალური პირობები არ არსებობს. ყოველ შემთხვევაში, ასეთი პირობები მე არასოდეს მქონია.

ძირითადად, ფილმის დამდგმელ ჯგუფს ვუერთდები მაშინ, როდესაც ყველაფერი გადალეულია. თუმცა მქონია შემთხვევა, როდესაც მუსიკა სცენარის წაიკონფისისთანავე დამიწერია. მაგრამ შემდეგ იღებდნენ სულ სხვა ფილმს, რომელსაც არაფერი ჰქონდა საერთო იმასთან, რაც მე წარმოვიდგინე.

ბოლოს და ბოლოს, იმ დასკვნამდე მივედი, რომ თანამედროვე რეჟისორებს კომპოზიტორების ეშინიათ. შიშობენ, რომ ისინი გადატვირთავენ მათ ფილმებს, თავს მოახვევენ საკუთარ მუსიკალურ სახეებს. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ ცოტა ვინმე თუ ფიქრობს ფილმის მუსიკალურ კონცეფციებზე. სწორედ აქაა შეუსაბამობათა სათავე.

ლ. ს.: როგორ განსაზღვრავდით კინოში თქვენი მუშაობის ძირითად პრინციპს?

ო. ბ.: ჩემთვის მთავარია მქონდეს საშუალება გამოეხატო ჩემი დამოკიდებულება იმის მიმართ, რაც ეკრანზე ხდება. ეს ყოველთვის როდი გამომდის და, შესაძლოა, ყოველთვის არც არის საჭირო. მაგრამ ჩემთვის ყველაზე მეტად სწორედ ესაა საინტერესო.

სამწუხაროდ, ჩემი აზრი რეჟისორისას ყოველთვის არ ემთხვევა, ბოლო სიტყვა კი მას ეკუთვნის.

საერთოდ მე გატაცება მჩვევია, რაც, ალბათ, ზოგჯერ მიშლის კიდევ.

ლ. ს.: მე კი ვფიქრობ, რომ ამის გარეშე ხელოვნება წარმოუდგენელია. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ თქვენ რეჟისორის ზუსტ დავალებას მოქმედების თავისუფლებას ამჯობინებთ.

ო. ბ.: რა თქმა უნდა, შეუბოძავად მუშაობა გაცილებით იოლია. თავისუფალ კაცს ფანტაზიების საშუალება აქვს. მაგრამ რეჟისორმაც ყოველთვის უნდა იცოდეს რას სჭირდება მას, უნდა ჰქონდეს ამოცანის სწორად დასახვის უნარი.

თქვენ წარმოიდგინეთ, ამ შემთხვევაშიც ექმნება სირთულეები, ზოგჯერ შეუსაბამობა-ნიც კი.

სწორედ ასე მოხდა „ახალგაზრდა კომპო-ზიტორის მოგზაურობაზე“ მუშაობისას. მე უკვე მქონდა გიორგი შენგელაიასთან მუშაობის გამოცდილება. ჩვენი თანამშრომლობა სრულ ურთიერთგაგებაზე და ურთიერთ-ნდობაზე იყო დაფუძნებული. მაგრამ „ახალ-გაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაზე“ მუშაობისას ჩვენი შეხედულებები ფილმის მუსიკალური კონცეფციის თაობაზე არ დაემთხვა ერთმანეთს. მე საკმაოდ რთული მუსიკალური კომპოზიცია ავაგე. დასაწყისში უნდა აეღერებელიყო მალერის მუსიკა (მე-ათე სიმფონიიდან), რომელიც განსაკუთრებულ-ლი სიზუსტით გადმოსცემს დეკადენტურ განწყობილებებს და იმავდროულად, საოც-რად ამაღლებულია. შემდეგ უნდა აეღერებუ-ლიყო ჩემი მუსიკა, რომელშიც მალერის მასალა იყო გამოყენებული. ეს იყო მაქსი-მალური დაძაბულობის, საყოველთაო ნერ-ვიული მდგომარეობის გამოხატველი, აზ-რობრივად დატვირთული და ფილმის ექსპ-რესიული მონტაჟის შესატყვისი სიმფო-ნიური მუსიკის პარტიტურა, და უკვე ფი-ნალში, როდესაც გონის სრული დაკარგვა აშკარა ხდება, კვლავ უნდა აეღერებელიყო მალერის ამაღლებული მუსიკა, რომელიც ძალიან ბევრს სძენს გამოსახულებას.

გიორგი შენგელაიას ასეთი ფონოგრამა გადატვირთულად მოეჩვენა, მას სტილური აღრევისა შეეშინდა და ამიტომ ჩემი პარტი-ტურა ფილმიდან მთლიანად ამოიღო და ხანძ-რის სცენაში შეეცავა იგი ფრაგმენტით მალერის მეხუთე სიმფონიიდან...

ჩემი აზრით, ასეთი გადაწყვეტა არ არის სწორი, ამ მუსიკალურ ფრაგმენტს აქვს გან-ვითარების თავისი კანონები, რომლებიც გა-მოსახულებას არ შეესატყვისება. გიორგი შენგელაია ზედმეტად ენდო ეკრანს. მის ფილმში მართლაც აღსანიშნავია გამოსახუ-ლების მაღალი კულტურა, რეჟისორის ეს-თეტიკიდან რომ მომდინარეობს. მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ ფილმში ბევრია ლაპარა-კი. ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ იგ-მეტად უნდა ყოფილიყო დატვირთული მუ-სიკით, შესაძლოა ისეთით არა, როგორიც მე დავწერე. ერთი სიტყვით, ჩვენი აზრები გაი-ყო, მე ჩამოვშორდი მუშაობას და რეჟი-სორს თავისუფალი არჩევანის საშუალება

მივეცი. ვფიქრობ, ეს ბუნებრივია. რეჟისო-რი ხომ მდგომარეობის ბატონ-პატრონი, ჩვენ კი — დამხმარე პირები, რომლებიც ფილმის შექმნაში ვუწყობთ ზელსმანის

ლ. ს.: თქვენი აზრით, ქართველ კომპო-ზიტორთაგან ვინ მუშაობს კინოში ყველაზე საინტერესოდ?

ი. ბ.: მომწონს გია ყანჩელის ყველა ად-რეული ნამუშევარი, განსაკუთრებით „არ დიდარდო!“, „კავკასიის ტყე“, „თეთრი ქვები“. ზოგჯერ ხერხები ფილმიდან ფილმ-ში მეროდება, გადადის თეატრში, იქიდან — სიმფონიებში... მაგრამ მან ყოველთვის იცის რას აკეთებს. მისი ნამუშევარი არასდროს ჩა-მოუვარდება ევროპულ დონეს. გია ყანჩელის პარტიტურებში ყველაფერი ზედმიწევნით გა-მოთვლილია, დამუშავებულია, არაფერია ზედმეტი. დარწმუნებული ვარ, რომ გია ყან-ჩელი ეხმარება რეჟისორებს ფილმის საერთო კონცეფციის ჩამოყალიბებაში, რომ არაფერი ვთქვათ მუსიკალურ მხარეზე.

შესანიშნავია „ციცფერი მთების“ მუსიკა-ლური გადაწყვეტა.

ლ. ს.: მაგრამ ამ შემთხვევაში, ჩემი აზ-რით, უფრო დიდია წვლილი რეჟისორისა, რომელმაც ზუსტად იცოდა, რა სურდა.

ი. ბ.: რამდენადაც ვიცი, ეს ძალზე რთული საქმეა იყო. კომპოზიტორის რამდენიმე ვარიანტი რეჟისორმა უარყო კი-დეც. ბოლოს შეიქმნა ვალსი, რომელიც იდე-ალურად „მუშაობს“. ყანჩელის მუსიკა ად-ვილად ვცნობ და ამაში ცუდი არაფერია. ეს მისი სტილია, მისი სახე. ჩემი აზრით, გია ყანჩელი მოვლენა ქართულ კინოში. იგი შესანიშნავი ოსტატია, ნიჭიერი და ძალზე მოქნილი. მაგრამ მას ბრწყინვალე რეჟისო-რებთან მუშაობამაც ბევრი რამ შესძინა.

ძალიან მომწონს ნოდარ გაბუნიას ნამუ-შევარი ფილმში „ვედრება“. აქ მას სრული თავისუფლება ჰქონდა მიცემული და მან ძალზე თამამი მუსიკა დაწერა. მასში ბევრი სიმფონიზმია, რომელიც ძალიან უხდება გა-მოსახულებას. მოხდა სწორედ ის თანხველ-რა, რომელზეც ზემოთ ვსაუბრობდი.

ძალიან საინტერესოდ მუშაობს კინოში თეიმურაზ ბაკურაძე. იგი არ არის მელო-დისტი, მაგრამ, სამაგიეროდ, შესანიშნავად ქმნის ფილმის ხმაურ-ხმოვან ქსოვილს. მარ-თალია, მას ბედმა გაუღიმა და კინოს დიდ

ისტატთან, ოთარ იოსელიანთან მუშაობა არ-
გუნა წილად.

ლ. ს.: თ. ბაკურაძე სხვა რეჟისორებთანაც
საინტერესოდ მუშაობს. კვირიკაძის „მოცუ-
რავეში“, კანდელაკის „უბედურებაში“, ქარ-
თულ მულტფილმებში მისი ნამუშევარი გა-
მოირჩევა ხმოვანი რიგის საინტერესო ორგა-
ნიზებით, ყოველი ნაწარმოებისადმი ორი-
გინალური მიდგომით.

ჩემი აზრით, თქვენი მიდგომა ფილმის
ხმოვანი რიგისადმი სულ სხვაგვარია.

ო. ბ.: დიახ, მე უფრო მელოდისტი ვარ.

ლ. ს.: კინო სხვადასხვაგვარი არსებობს.
ზოგ ფილმს სწორედ მელოდიური მუსიკა
უხდება...

ო. ბ.: მიყვარს მუსიკის შექმნა და არა ხმო-
ვან-ხმაურიანი ქსოვილისა. თუმცა ხმაურსაც
და მეტყველების მელოდიკასაც დიდ მნიშვნე-
ლობას ვანიჭებ. სამწუხაროდ, რეჟისორები
ყოველთვის როდი მიაძლევენ ამის საშუალებას.
ხშირად დროც არა მაქვს ჩავუღრმავდე
ამ პროცესს. მუსიკა ჩვენს კინოში — მუშა-
ობის უკანასკნელი სტადიაა.

ლ. ს.: რის გამოც ფილმი ზარალდება.


ო. ბ.: რა თქმა უნდა, ზარალდება. ძირითა-
დად ხომ ბრმად. ინტუიციით გვიხდება მუ-
შაობა. თუ მოხდა თანხვედრა, ხომ კარგი,
არა და... ყველაფერი სპონტანურად ხდება.

ლ. ს.: ქართველი კინორეჟისორებიდან ვის-
თან ისურვებდით მუშაობას?

ო. ბ.: სიამოვნებით ვიმუშავებდი მერაბ
კოკოჩაშვილთან, მაგრამ ის ნ. მამისაშვილის
ერთგულია. ოთარ იოსელიანთან. ვფიქრობ,
ჩვენ გამოვინახავდით საერთო ენას. რა თქმა
უნდა, გიორგი შენგელაისთან, ისეთივე გა-
ტაცებითა და ერთგულებით, როგორც უწინ.
მომწონს მისი მუშაობის თავბრულამხვევი
ტემპი, რომელსაც იგი ყველასაგან მოი-
თხოვს და რომელსაც ყველა ვერ უძლებს. და-
ბოლოს, მომწონს მისი ფანტაზიური გატა-
ცება. იმედი მაქვს, ჩვენ ერთად კიდევ შექ-
მნით რაიმე საინტერესოს.

ლ. ს.: თქვენ მუსიკალურ ფილმებზეც გი-
მუშავიათ. რაში ხედავთ ამ ქანრის სპეციფი-
კურ თავისებურებებს?

ო. ბ.: უპირველეს ყოვლისა, მუსიკა აქ ყვე-
ლაფრის საფუძველია. მიუზიკლი — ეს არის
ანსამბლურობა: მოქმედების განვითარებაზე
დამოკიდებული და ამავე დროს, მისი განვი-
თარების განმსაზღვრელი ერთიანი მუსიკა-

ლური და პლასტიკური სელის ძიება; 
ბოლოს, რიტმი, როგორც წამყვანი, მოტივი-
ნიზებული ფაქტორი. ამ ქანრში ბევრისაა
უნდა ვისწავლოთ ამერიკელი კინო-
ფისტიბისაგან, რომლებსაც მიუზიკლის უმაღ-
ლესი კულტურა აქვთ.

სხვათა შორის, გიორგი შენგელაიამ კომ-
პოზიტორ გიორგი ცაბაძესთან ერთად შექმნა
ძალიან კარგი მიუზიკლი „ვერის უბნის მე-
ლოდიები“, სადაც მან თავისებურად გამოი-
ყენა ამ ქანრის ამერიკული ტრადიციები,
სამწუხაროდ, ეს ერთადერთი წარმატებულ
ცდაა. საკუთარი ტრადიციის შესაქმნელად
ბევრი მუშაობაა საჭირო.

მიუზიკლი ძალზე რთული ქანრია.

მომხიბლა მუშაობა ნ. მჭედლოძის მუსიკა-
ლურ ფილმზე „უკვდავების თეთრი ვარდი“.
მაგრამ ამ ნამუშევარში ქანრის არავითარი
კანონები არ არის დაცული. რეჟისორი სრუ-
ლებით არ უწევდა ანგარიშს დაწერილ მუ-
სიკას, ამიტომაც იგი აქ სრულებით უადგი-
ლოა. საერთოდ, ამ ფილმზე მუშაობისას არა-
ვითარი ურთიერთგაგება არ გვქონდა. მაგა-
ლითად, ფილმში არის ასეთი ეპიზოდი: ზღვის
მულეზე, გოგონას წყალქვეშა სამეფოში დარ-
ჩენას თხოვს და ათასგვარ საჩუქრებს პირ-
დება. ამ სცენის გადაწყვეტა ძალიან საინტე-
რესოდ მქონდა წარმოდგენილი. ამ ზღაპრუ-
ლი სიტუაციის რეალურთან, ბუნებრივთან
დასაახლოებლად გადაწყვიტე რომელიმე ძა-
ლიან ნაცნობი მელოდის გამოყენება. ასე,
მაგალითად, ჩემი წარმოდგენით ზღვის მულე-
ფეს სხვადასხვა საკრავებზე ბეთჰოვენის
„ელიზას“ უნდა შეესრულებინა... რა თქმა
უნდა, ფილმში მან არ „გაიყდერა“, რადგან
სცენა ძალზე უღიმღამოდ — ერთი აპარა-
ტით, რაუტრისის შეუცვლელად გადაიღეს.
რეჟისორისთვის ეს იყო უბრალოდ ნომერი,
სიმღერა, ჩემთვის კი — მუსიკალური დრამა-
ტურგის შემცველი სცენა. ბევრისთვის
გაუგებარიც კი გახდა, რატომ აუღერდა აქ
სწორედ ეს მუსიკა. ყველას ხომ ვერ ავუხს-
ნი, რომ მუსიკალურ ფილმში ჯერ მუსიკა
იწერება და ხედვით რიგზე საჭიროა მისი
ეკვივალენტის მოძებნა.

ამ ქანრში მომუშავე რეჟისორი ძალზე მუ-
სიკალური უნდა იყოს, უნდა ჰქონდეს რიტ-
მის, პლასტიკის გრძნობა.

ლ. ს.: ჩემი აზრით, ეს არა მარტო მუსი-
კალურ ქანრში მოღვაწე რეჟისორებს მო-
ეთხოვება,

ო. ბ.: ბუნებრივია, ადამიანი, რომელიც იღებს ფილმს, უნდა გრძობდეს ყველაფერს, მრავალმხრევი უნდა იყოს. ჩემი აზრით, შეუძლებელია კაცმა იცოდეს და უყვარდეს ფერწერა, და არ გრძობდეს მუსიკას, ქმნიდეს კინოს და არ ესმოდეს მუსიკა.

ლ. ს.: კინოს ისტორიაც ამ აზრს გვისაბუთებს. გავისხენით ჩაპლინი, ეიზენშტეინი, ეისკონტი, რენე კლერი...

ო. ბ.: ნიჟიერ ადამიანებს მუსიკის განსაკუთრებული გრძობა აქვთ...

ლ. ს.: ახდენს თუ არა კინო გავლენას კომპოზიტორის შემოქმედებაზე?

ო. ბ.: რა თქმა უნდა. ამის ნიმუშია გია ყანჩელი მოდერნიზმი. კინოსა და თეატრის შესანიშნავ რეჟისორებთან მუშაობამ თავისებური კვალი დაამჩნია მის მუსიკალურ შემოქმედებას. მის სიმფონიებში ჩანს მონტაყის პრინციპები, მრავალფეროვანი კომბინაციები და კონსტრუქციები. ცალკე აღებული ყოველი კონსტრუქცია თავისთავად მარტივია, მაგრამ ერთ მთლიანობაში ისინი ქმნიან რთული აზრით დატვირთულ კლერადობას.

კინო მეც ძალიან მეხმარება. ძალიან მიყვარს ექსპერიმენტები, სხვადასხვა მიმართულებით ძალის გამოცდა და ბევრი რამ სწორედ კინოს საშუალებით გამოვცადე. ჩემი აზრით, თუკი კომპოზიტორი ნამდვილი პროფესიონალია, იგი უნდა წერდეს სიმღერებსაც, ქმნიდეს სიმფონიებსაც, კინომუსიკასაც და ა. შ. ნებისმიერი სამუშაო სერიოზულია. პირადად მე მძულს ხალტურა, ვერ ვიტან, როდესაც არასერიოზულად ეკიდებიან საკუთარ საქმეს.

როდესაც კინოში ვმუშაობ, ფილმის მონტაჟშიც კი ვებულობ მონაწილეობას, თუ საჭიროა, ვთენებ და ვღამებ სამონტაჟოში, მთელი პასუხისმგებლობით ვებმები მუშაობაში.

ზოგჯერ კინოში მუშაობა მოულოდნელ და საინტერესო სიურპრიზებსაც გვთავაზობს.

მაგალითად, ჩემს პირველ ფილმზე „ინდი-მინდი“ (რეჟ. ლ. სიხარულიძე) მუშაობისას ვაგვიჩნდა იდეა დაგვეწერა ქართული მუსიკა მოცარტის სტილში, ანუ „გაგვექართოვებინა“ მოცარტი. ასეთი რამ, ალბათ, მხოლოდ კინოშია შესაძლებელი. ეს იყო ძალზე საინტერესო და ძალზე რთული ამოცანა — ფუნქციონალური ჰარმონიის გადმოტანა ქართულ კილოკავურ მუსიკაზე, როგორც კომპოზიტორი კმაყოფილი დავრჩი

მისი გადაწყვეტით, თუმცა თვით ფილმმა განსაკუთრებული კმაყოფილება ვერ მომცა.

ლ. ს. კინოში რომელი ნამუშევარი მიწიქნათ თქვენს წარმატებად?

ო. ბ.: მე ვთვლი, რომ კინოში წარმატებას ვერ მივალწვი. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც საკუთარი ნამუშევრით კმაყოფილი ვიყავი, საბოლოო რეზულტატმა — ფილმმა ჯერ არც ერთხელ არ მომანიჭა კმაყოფილება. სერიოზული ფილმები ჯერ არ მქონია. „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ დიდი იმედი მქონდა, მაგრამ აქ, სამწუხაროდ, ჩემი მუსიკა სრულებით უარსკვვეს. ჩემი საუკეთესო ნამუშევრები კინოში — მულტფილმებია: „ურჩხულები“, „ტუსალი“, „ფაკირი“, „ყოფნა, თუ სმა“. აქ მდგომარეობის ბატონპატრონად ვგრძობ თავს და მუსიკით ვაყალიბებ ფილმის კონცეფციას. ერთი სიტყვით, შემიძლია გავაფუჭო ფილმი, ან თვალსაჩინო მოვლენად ვაქციო იგი.

რაც შეეხება მხატვრულ კინოს, ვფიქრობ, ჯერ ვერ ვიპოვე ჩემი რეჟისორი, მიუხედავად იმისა, რომ ცოტა ფილმი არ გამიკეთებია.

ლ. ს.: რით ახსნით, რომ მუსიკა სულ უფრო იშვიათად შორდება ეკრანს და ქლერს დამოუკიდებლად. რა შეიცვალა მის ხასიათსა და ფუნქციებში?

ო. ბ.: უპირველეს ყოვლისა, შეიცვალა მისდამი დამოკიდებულება. ადრე კომპოზიტორები წერდნენ ყოველმხრივ დასრულებულ, დამოუკიდებელ „მუსიკალურ ნომრებს“. დღეს მუსიკის ფუნქცია გართულება, იგი უფრო ღრმად აღწევს ნაწარმოების ქსოვილში, აღარ საჭიროებს დასრულებულობას და ქლერს როგორც ფრაგმენტი, რომელიც ეკრანის გარეშე არ აღიქმება.

თუმცა დღესაც იქმნება ფილმები, რომლებშიც მუსიკა ცალკეულ ნომრებად ქლერს, არის სიმღერებიც.

ლ. ს.: მაგრამ მათი რიცხვი სულ უფრო კლებულობს. ალბათ კინოსთვის ეს განვილი ეტაპია.

ო. ბ.: შესაძლებელია. მიუზიკლშიც კი ვცდილობდი გავქცეოდი ამას და ცალკეული სიმღერის ნაცვლად მთელ მუსიკალურ სცენებს ვანვითარებდი. რა თქმა უნდა, ეს რთული სამუშაოა, აქ ბევრი რამაა დამოკიდებული კომპოზიტორის პროფესიულ მომზადებაზე. მისი აზროვნების მოქნილობაზე, დაახულ ამოცანაზე...]

ლ. ს.: და რეჟისორზე...

ი. ბ.: ხედავთ, რამდენი რამ ჩამოვთვალეთ და როდესაც ყოველივე ამის თანხედრა ხდება, კემპარიტი ხელოვნების ნაწარმოებიც მაშინ იბადება.

ლ. ს.: „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაზე“ საუბრისას თქვენ აღნიშნეთ, რომ თქვენ მოგივიდათ ფილმის მუსიკალურ პარტიტურაში მალერის მუსიკის ჩართვის იდეა. თქვენი აზრით, როდის არის გამართლებული კინოში კლასიკური მუსიკის გამოყენება?

ი. ბ.: როდესაც კლასიკური მუსიკა მხატვრული სახის შექმნას ემსახურება და როდესაც, ამის მწვავე აუცილებლობაა. მაგალითად, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ გაჩნდა ამაღლებული მუსიკის მოთხოვნის და მე ვვარძნობდი, რომ ასეთ სიმძალეს ვერ მივაღწევდი, ამიტომაც გაჩნდა მალერი.

კლასიკურ მუსიკას შესანიშნავად იყენებს ნ. მიხალკოვი. მუსიკალურად ძალიან საინტერესოდ გააფორმა ქართული სატელევიზიო ფილმი „ბავშვთა ნახატების გამოფენა“ თემურ ზაქურაძემ. მაგრამ ასეთი მაგალითები ძალზე ცოტაა. ყოველი მსმენლის წარმოსახვაში ესა თუ ის კლასიკური ნაწარმოები გარკვეულ ხატს წარმოქმნის და როდესაც მას თავს ახვევენ სულ სხვა გამოსახულებას, რომელიც „მის ხატს“ არ შეესატყვისება, აღქმის პროცესში დისკომფორტი იქმნება. ამიტომაც მომხრე ვარ, რომ მუსიკა ფილმისათვის საგანგებოდ იწერებოდეს.

აქაც შესანიშნავი ნიმუშების გახსენება შეიძლება, მაგალითად, შნიტკეს მუსიკა კლიმონის ფილმისათვის „ავონია“ მრავალწახანაგოვანი და მრავალპლანაინია. შესანიშნავად წარმოაჩინა ავტორის ბოზიციას ს. ბაიდულონის მუსიკა რ. ბიკოვის ფილმისათვის „საფრთხობელა“, სადაც კომპოზიტორი რთულ მუსიკალურ დრამატურგიას აგებს. რეჟისორი სავსებით ენდო კომპოზიტორს, ისიც „ბოლომდე დაიხარჯა“ და ძალიან დეჯმარა ფილმს.

ლ. ს.: კინოში მოღვაწე ბევრ კომპოზიტორს უთქვამს, რომ კინოწარმოების სპეციფიკით ნაკარნახევი შეზღუდვები (დრო, მეტრაჟი) ერთგვარი სკოლაა კომპოზიტორისათვის.

ი. ბ.: სავსებით ვეთანხმები ამ აზრს. პირადად მე კინემატოგრაფი მასწავლის ზუსტად და ლაკონურად გამოხატო სათქმელი, ვი-

მოქმედო სიტუაციის შესაბამისად მძვე დროს, ეს შეზღუდვები ფანტაზიასკ ვითარებას. მაგალითად, მულტფილმებში იმოქმედო რაღაც წამებში...

ლ. ს.: კადრსშიდა მუსიკასთან თუ გქონათ საქმე?

ი. ბ.: ხშირად მქონია. მე მას დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ. იგი აქცენტების განაწილების, სხვადასხვა მინიშნებების საშუალებას იძლევა. ვფიქრობ, ამ საქმეში ო. იოსელიანს ვერაინ შეედრება. იგი მთელ კადრსშიდა დრამატურგიას ქმნის. ეს ძალზე რთული სამუშაოა. კომპილაციის გაკეთება ზოგჯერ უფრო რთულია, ვიდრე ორიგინალური მუსიკის წერა. ამასთანავე, იოსელიანის ფილმებში ძნელია კომპოზიტორის მონაწილეობის ხარისხის დადგენა. აქ ყველაფერი თვით რეჟისორის მიერაა გათვლილი.

ლ. ს.: რეჟისორის ძალაუფლება ფილმის შექმნის პროცესში უცილობელია. ამიტომაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მის კომპეტენტრობას და მხატვრულ გემოვნებას. სამწუხაროდ, არც ისე ბევრია რეჟისორი, რომელიც სათანადოდ იყენებს ხმის, მუსიკის შესაძლებლობებს... დღეს მწვავედ დგება ჩვენს სარეჟისორო ფაქტულტეტზე ხელობის დაუფლების პროცესში ფილმის ხმოვანი გაფორმების სწავლების აუცილებლობის საკითხი.

ი. ბ.: ვფიქრობ, აუცილებელია ასეთი სპეცკურსის შემოღება, როდესაც გამოცდილი კომპოზიტორი, მუსიკოსი, დრამატურგი აუხსნის მომავალ რეჟისორებს მუსიკის შესაძლებლობებს, მის უნარს მნიშვნელოვნად გააფართოვოს ნებისმიერი კადრის აღქმა, გაუღვივებს მათ ძიების სურვილს.

ჩემი აზრით, სწორედ ეს არის საინტერესო. ვთქვათ, თქვენს წინაშეა მკვდარი კადრი — დგას სახლი. მას წაფენით კამერა უახლოვდება. შეეცადით დაედოთ მუსიკა. მუსიკის ხასიათის შეცვლის შესაბამისად შეიცვლება ჩვენი დამოკიდებულება კადრის, სახლის მიმართ, იმ მიმართ, თუ რა შეიძლება ხდებოდეს ამ სახლში და ა. შ.

სწორედ ეს ძიება, რაც, ფაქტიურად, ხელოვნების მთავარი საიდუმლოებაა, ყველაზე მეტად უნდა შევცვალო.

ლ. ს.: შეეცადოთ შევაჯამოთ ჩვენი საუბარი — რა დამოკიდებულებაა თანამედროვე კინემატოგრაფსა და მუსიკას შორის?

ი. ბ.: კინო, ისევე როგორც მუსიკა, ვითარდება, სახეს იცვლის. იცვლება ამოცანენ-

ბი, იცვლება კინოს დამოკიდებულება მუსიკის მიმართ. მაგრამ **შემოქმედების** მომენტში ეს დამოკიდებულება სრულიად ჩამოყალიბებულ სახეს იძენს. ამიტომ დასკვნების გაკეთება რთულია.

ერთ რამეში კი ღრმად ვარ დარწმუნებული — კინო უმუსიკოდ ვერ იარსებებს. მართალია, ზოგიერთი რეჟისორი ხშირად ამტკიცებს, რომ უმუსიკოდაც იოლად გავა ფონს, მაგრამ თვითვე მიმართავს რაღაც კომპილაციებს და იყენებს მათ თავის ფილმებში.

რაც შეეხება კომპოზიტორის მუშაობას — მთავარია საქმისადმი სერიოზული დამოკიდებულება. სამწუხაროდ, არცთუ იშვიათად ვაწყდები ხოლმე კინოში მუშაობის მიმართ

ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ზედაპირულ დამოკიდებულებას. ისინი ეძებენ შუალედურ იოლ გზებს, არ ცდილობენ მასალის გაუმჯობესებას, ექსპერიმენტირებას. მართალია, კომპოზიტორი კინონაწარმოების ავტორი არ არის, მაგრამ ყოველმა მისმა სინტერესო მიგნებამ შეიძლება გააღრმავოს და მნიშვნელოვანი გახადოს ნაწარმოები.

პირადად ჩემთვის ეს დიდი სტიმულია და არ ეკარგავ იმედს, რომ როდესმე ვიპოვი რეჟისორ-თანამოაზრეს, რომელიც მომცემს შესაძლებლობას ჩემი წვლილი შევიტანო ჭეშმარიტი კინოხელოვნების ნაწარმოების შექმნაში.

მეცნიერება და ხელოვნება სულიერი კულტურის სვრულყოფილებაში

ირაკლი კალანდია

სულიერი კულტურის სტრუქტურას განსაზღვრავს ადამიანის მიერ სამყაროს სულიერი ათვისების ფორმათა ურთიერთობა. მართალია, სულიერი მოღვაწეობა, სამყაროს სულიერი ათვისება საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვანაირად ხდება, მაგრამ განსხვავებასთან ერთად, სულიერი მოღვაწეობის ფორმებისათვის დამახასიათებელია იგივეობრივი ნიშნებიც, რომელთა ანალიზის შედეგობითაც შესაძლებელია სულიერი კულტურის სტრუქტურის დახასიათება.

ადამიანის მიერ სამყაროს სულიერი ათ-

ვისების, სინამდვილისადმი დამოკიდებულების შემდეგ ძირითად ფორმებს განასხვავებენ: თეორიულ-შემეცნებითს (რომლის უმაღლესი ფორმაა მეცნიერება), ღირებულებით-პრაქტიკულს (ხეობა) და მხატვრულ შემოქმედებას (რომლის უმაღლეს ფორმას ხელოვნება წარმოადგენს). ე. ი. სინამდვილისადმი ადამიანის დამოკიდებულების, სამყაროს სულიერი ათვისების ერთ-ერთი ძირითადი ფორმაა თეორიული შემეცნება, ადამიანის თეორიული მოღვაწეობა მის რეალურ გარემოში მოღვაწეობასთან ერთად, წარმოადგენს სამყაროს ათვისებისა და გარდაქმნის ერთ-ერთ ძირითად ფორმას. მაგრამ ცხადია, სინამდვილის ათვისებისათ-

ვის, მისი გარდაქმნისათვის თეორიული მოღვაწეობა, თეორიული ცნობიერება საკმარისი არ არის. სინამდვილის გარდაქმნელი მოღვაწეობის ერთ-ერთი აუცილებელი და უმნიშვნელოვანესი მომენტია სინამდვილისადმი ადამიანის პრაქტიკული დამოკიდებულება; სინამდვილისადმი პრაქტიკული დამოკიდებულება ნიშნავს ამა თუ იმ მოვლენისა თუ მიზნებისათვის გარკვეული უპირატესობის მინიჭებას. ასეთი „მოღვაწეობა“ კი თავის საფუძვლად გულისხმობს იმას, რომ ადამიანებს, გარდა თეორიული ინტერესებისა, გარკვეული ღირებულებითი ორიენტაციებით გააჩნიათ და ბათ მიხედვით მოქმედებენ. ღირებულებითი ორიენტაციების ერთობლიობა კი შეადგენს ადამიანის მიერ სამყაროს ათვისების ერთ-ერთ ფორმას, კერძოდ, სამყაროს ღირებულებით-პრაქტიკულ ათვისებას. ეს უკანასკნელი ორგანულ კავშირშია ადამიანის მოღვაწეობის თეორიულ-შემეცნებით ფორმასთან, ვინაიდან ადამიანს სინამდვილესთან თავისი დამოკიდებულების გასაცნობიერებლად და გასარკვევლად არა მარტო სინამდვილის შესახებ უნდა გააჩნდეს გარკვეული წარმოდგენა თუ ცოდნა, არამედ ამავე დროს, საკუთარ თავზეც, როგორც ამ მოღვაწეობის სუბიექტზე. მაგრამ ეს ფორმები არსებითად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან: თეორიული მოღვაწეობა ობიექტური სინამდვილის კანონზომიერებაზეა მიმართული, ხოლო ღირებულებით-პრაქტიკული მოღვაწეობა სინამდვილის ობიექტებისადმი ადამიანის დამოკიდებულებაზე, მის პოზიციას ამახვილებს ყურადღებას. სინამდვილისადმი ადამიანის დამოკიდებულების ამ ფორმებს შორის განსხვავება იმაშიც ჩანს, რომ მეცნიერებს, როგორც სამყაროს თეორიული ათვისების უმაღლესი ფორმის მიზანია ქეშმარიტების დადგენა, ხოლო ღირებულებით ორიენტაციებში უმაღლესი სფერო ზნეობაა და ღირებულებებს შორის უმაღლესი ღირებულება არის სიკეთე.

სინამდვილისადმი ღირებულებითი დამოკიდებულება არ ამოიწურება ზნეობის სფეროთი; სინამდვილისადმი ღირებულებითი დამოკიდებულება ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროსთვისაც, კერძოდ, ესთეტიკური ცნობიერებისთვისაც არის დამახასიათებელი. ღირებულების „გრძნობა“, „აღქმა“, „დანახვა“ სწორედ სინამდვილის ათვისების ერთ-ერთი ფორმის, მხატვრული ათვისების და, შესაბამისად, მისი უმაღლესი ფორმის, ხელოვნების საშუალებებით ხორციელდება. მართალია, ხელოვნებაში სინამდვილედ შეიცავს თეორიულ ცოდნასაც და შეფასებასაც, მაგრამ იგი არ დაიყვანება ცალკე არც ობიექტური სინამდვილის შემეცნებაზე, არც სინამდვილისადმი მხოლოდ ღირებულებით მიდგომაზე, ვინაიდან ხელოვნებას საერთოდ შემეცნება კი არა აქვს მიზნად, არამედ ღირებულებათა „წვდომა“ და ამავე დროს, არც სინამდვილისადმი ღირებულებითი მიდგომა ამოიწურება ღირებულების „გრძნობით“, „ხედვით“ (რაც ხელოვნებაში მთავარია), არამედ ღირებულებითი დამოკიდებულება ნების გამოვლენასა და გადაწყვეტილების მიღებასაც გულისხმობს.

სულეერი მოღვაწეობის ამ ფორმებით იქმნება სწორედ კულტურა, რომელიც, როგორც ადამიანური მოღვაწეობის, ადამიანის აქტივობის შედეგი, გარკვეულ მთლიან სისტემას წარმოადგენს. ადამიანური მოღვაწეობის და, შესაბამისად, კულტურის მთლიანობის საფუძველია ცნობიერება, რომელიც თავის მხრივ, ერთიანია და მთლიანი. მაგრამ ცნობიერების ერთიანობა არ ნიშნავს იმას, რომ იგი მარტივი, ყოველგვარ სტრუქტურას მოკლებული ფენომენია. ცნობიერებაში და, შესაბამისად, ადამიანში სამ უძირითადეს მხარეს, ცნობიერების სამ ძირითად უნარს არჩევენ. ესენია: შემეცნებითი, ემოციური და ნებელობითი პროცესები. ცნობიერების ეს მომენტები, მართალია, ერთმანეთთან ორგანულ კავშირში იმყოფებიან, მაგრამ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, ერთმანეთზე დაუყვანად მომენტებს წარმოადგენენ. ე. ი. თუ ადამიანში ერთმანეთთან ორგანულად დაკავშირებულ სამ მხარეს, მომენტს — გონებას, ნებას და ემოციას გავარჩევთ, როგორც „აქტუალურ ძალებს“, მაშინ ამ „ძალების“, უნარების შემოქმედებითი გამოვლენა, მათი რეალიზაცია იქნება კულტურა, ხოლო ადამიანის მოღვაწეობის თითოეულ ამ ასპექტს კულტურაში თავისი შესატყვისი ანალოგი ექნება. მისი თითოეული კომპონენტის სახით. მაშასადამე, თეორიული შემეცნება, ღირებულებით-ზნეობრივი დამოკიდებულება და მხატვრული შემოქმედება ადამიანის მიერ სამყაროს, მთელი სინამდვილის სულეერი

ათვისების სამი ძირითადი ფორმაა, ხოლო მეცნიერება, ზნეობა და ხელოვნება — სულიერი კულტურის სამი ძირითადი კომპონენტი. j

როგორც უკვე ითქვა, სამყაროს სულიერი ათვისება სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვანაირად ხდება. ამ ათვისების დონეები განსხვავებულია საზოგადოების განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე, მაგრამ სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ფორმათა ერთიანობას, მათ ურთიერთკავშირს საფუძვლად უდევს ცნობიერება და, შესაბამისად, აზროვნება, აზროვნების პროცესი. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს კულტურის შემქმნის „მოქმედ“ მიზეზს. მართალია, აზროვნება, სულიერი კულტურის სფეროებიდან მხოლოდ მეცნიერებისათვის მიიჩნევა უშუალო ატრიბუტად, ხოლო ხელოვნებას ემოციებთან აკავშირებენ ისევე, როგორც ზნეობას ნებელობასთან, მაგრამ მხატვრული შემოქმედება ხომ მხატვრულ აზროვნებადაც იწოდება. ხელოვნების ნაწარმოებში უწინარეს ყოვლისა, გამოიხატება სინამდვილისადმი ადამიანის ემოციური დამოკიდებულება, მაგრამ ასეთი გამოხატვის, გამოსახვის საშუალებათა ძიება უკვე არის აზროვნების პროცესი, სახელდობრ, მხატვრული აზროვნება. რაც შეეხება ზნეობას, აქაც ანალოგიური ვითარება გვაქვს: ზნეობრივი ცნობიერების გამომუშავება ასევე არის აზროვნების „მოღვაწეობის“ შედეგი. ზნეობრივი შეფასება, მართალია, თავისებური, სპეციფიკური, მაგრამ მაინც აზროვნებითი აქტია.

ამრიგად, სინამდვილისადმი ადამიანის დამოკიდებულების, სამყაროს სულიერი ათვისების ფორმები ხასიათდებიან სპეციფიკური თავისებურებებით, ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან, მაგრამ ამავე დროს ვარკვეულ ერთიანობაშიც იმყოფებიან. ეს ერთიანობა არის სულიერი კულტურის მთლიანობის პირობა და საფუძველი.

სულიერი კულტურის კომპონენტთა ურთიერთობაზე მრავალი თვალსაზრისია გამოთქმული. არსებობს ამ საკითხის როგორც მართებული, ისე მცდარი გადაწყვეტის ცდები. ავტორთა ვარკვეული ნაწილი თვლის, რომ სულიერი კულტურის პროგრესი შესაძლებელია მის კომპონენტთა სპეციფიკის გათვალისწინებისა და მათი ჰარმონიული ურთიერთობის საფუძველზე. ცალკეულ ავტორთა ნაშრომებში გამოთქმულია შეხედულება,

რომლის მიხედვითაც კულტურის პროგრესი სულაც არაა დამოკიდებული მის კომპონენტთა ჰარმონიულ განვითარებაზე, მათი აზრით, ამა თუ იმ ეპოქაში ზღვარსაქვს სულიერი კულტურის ზოგიერთი კომპონენტის როლისა და მნიშვნელობის ზრდას სხვა კომპონენტებთან შედარებით. მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში ასეთ კომპონენტად მიჩნეულია მეცნიერება.

იმ დიდმა წარმატებებმა, რასაც მეცნიერებამ და მისმა მატერიალურმა გამოხატულებამ — ტექნიკამ მიაღწიეს ჩვენს ეპოქაში, წარმოშვა უცოდურესი ოპტიზმში ტექნიკურ მეცნიერებათა შესაძლებლობების მიმართ, ხელი შეუწყო ტექნიკური აზროვნების წესის აბსოლუტიზაციისა და უნივერსალიზაციის ტენდენციას. ბევრმა მოაზროვნემ ჩათვალა, რომ ადამიანისა და ადამიანური პრობლემების კვლევაში ასევე საგრძობი წარმატებები მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება მოპოვებული, თუ ამ სფეროში გამოყენებული იქნება აზროვნების ტექნიკური წესი.

ეს არის პოზიცია, რომელიც ძირითადად ე. წ. ზუსტ მეცნიერებაზე ორიენტირებული და მოითხოვს მხოლოდ ამ მეცნიერებათა მეთოდებით იქნას გამოკვლეული როგორც ფიზიკური რეალობის, ისე ადამიანთა სულიერი სამყაროს მოვლენები. რა თქმა უნდა, ზუსტ მეცნიერებაზე ორიენტაცია საესებით კანონზომიერია, მით უმეტეს ჩვენს საუკუნეში, მაგრამ ამ მეცნიერებათა მეთოდების უნივერსალიზაცია და აბსოლუტიზაცია, სულიერი კულტურის კომპონენტებიდან მეცნიერების როლის გაზვიადება, რაც სციენტიზმისთვის არის დამახასიათებელი, უკოდურეს და არამეცნიერულ თვალსაზრისად უნდა ჩაითვალოს.

ამ შეხედულების საპირისპიროდ, ანტიციენტრიზმის წარმომადგენელთათვის დამახასიათებელია მეცნიერების როლის უგულვებელყოფა, ადამიანური არსის ერთადერთ გამომხატველად ღირებულებათა სფეროს აღიარება. მხედველობაში აქვთ რა მეცნიერულ აღმოჩენათა არაჰუმანიტური მიზნით გამოყენების შემთხვევები, ანტიციენტისტური პოზიციის მომხრენი მოითხოვენ, რომ მთავარი ყურადღება გადატანილ იქნეს მორალურ პრობლემებზე, როგორც წმინდა ადამიანურ პრობლემებზე. მათი აზრით,

მეცნიერებისა და ტექნიკის ყოველი პროგრესი კაცობრიობას თავს ახვევს უამრავ საჭირობოტო პრობლემას. ამიტომ მეცნიერებისა და ტექნიკის პროგრესის გზაზე ყოველი წინვლა მათ მიერ ცხადდება ახალ პრობლემად აღამიანების მიმართ. ამის გამო ისინი თვლიან, რომ საჭიროა ყოველნაირად შეფერხდეს შემდგომი მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი.

ნათელია, რომ ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს ცალმხრივ, არამეცნიერულ თვალსაზრისთან, მეცნიერების როლის არასწორ გაგებასთან, ანტიციენტრიზმის წარმომადგენლები მართალნი არიან, როცა მოითხოვენ, რომ მორალურ პრობლემებს, როგორც წმინდა ადამიანურ პრობლემებს, მეტი ყურადღება სჭირდებათ. მაგრამ ეს არ უნდა მოხდეს ადამიანთა მიერ სამყაროს ათვისების სხვა ფორმებისა და ადამიანური მოღვაწეობის სხვა სფეროებისადმი ყურადღების შენელების და, მითუმეტეს, სინამდვილისადმი ადამიანის დამოკიდებულების სხვა ფორმის მნიშვნელობის სრული უგულებელყოფის ხარჯზე. მაინც რა როლი და ფუნქცია აქვს რა მეცნიერებას, რა ადგილი უყავია მას კულტურაში?

როგორც უკვე აღინშნა, ადამიანების მიერ სამყაროს ათვისების ერთ-ერთი სპეციფიკური ფორმაა თეორიული შემეცნება, მეცნიერება. განსხვავებით ცხოველებისაგან, რომლებიც იკმაყოფილებენ რა თავიანთ ელემენტარულ ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებებს, მუდმივად რჩებიან განვითარების ერთ დონეზე, ადამიანები ცდილობენ როგორც გარესსამყაროს, ისე საკუთარი თავის გარდაქმნას; გარემომცველი სამყაროსა და საკუთარი თავის შეცვლისაკენ მარადიულ სწრაფვა — ადამიანის ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა, ამის განხორციელების ერთ-ერთი მთავარი საშუალება კი — თეორიული შემეცნება, მეცნიერებაა.

კულტურის სპეციფიკიდან გამომდინარე (კულტურა გვევლინება ერთი მხრივ, როგორც ბუნებაზე, გარესსამყაროზე ადამიანების გაბატონების საშუალება და მეორე მხრივ, ადამიანთა შემოქმედებითი უნარების, არსობრივ ძალთა გამოვლენის ასპარეზი, სარბიელი), ცოდნა მხოლოდ იმდენად წარმოადგენს კულტურის ელემენტს, რამდენადაც ის ადამიანის თავისებურ დამოკიდებულებას გამოხატავს სინამდვილი-

სადმი. ეს დამოკიდებულება გარკვეულ დანაქვემდებარებაშია სამყაროსადმი ადამიანის დამოკიდებულების სხვა ფორმებთან, ადამიანის მიერ სამყაროს ათვისების სხვა საშუალებებთან, კერძოდ, რეალურ ათვისებასთან, ანუ ადამიანის გარდამქმნელ მოღვაწეობასთან. სწორედ ის გარემოება, რომ ადამიანის გარდამქმნელ მოღვაწეობაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს თეორიული შემეცნება, არის ერთ-ერთი მომენტი, რის გამოც მეცნიერება კულტურის ელემენტად უნდა მივიჩნიოთ. მაგრამ მეცნიერება კულტურის ელემენტია არა მხოლოდ იმეტომ, რომ ადამიანებს სთავაზობს საშუალებებს ბუნებაზე გაბატონების და, შესაბამისად, სასიცოცხლო მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად, არამედ იმიტომაც, რომ აკმაყოფილებს ადამიანის ისეთ არსებით მოთხოვნილებას, როგორცაა შემოქმედების მოთხოვნილება. მეცნიერება ადამიანს მხოლოდ ტექნიკურ პრობლემათა გადასაწყვეტად კი არ სჭირდება, არამედ იგი ამავე დროს, გვევლინება ადამიანის შემოქმედებითი პოტენციალების, არსობრივი ძალების გამოვლენის ასპარეზად.

მასშალამე, მეცნიერება სამყაროს კანონზომიერებათა შემეცნებისა და, შესაბამისად, ბუნებაზე გაბატონების ხერხებისა და ნეთოდების გამოვლენის წყალობით, გვევლინება როგორც სინამდვილის გარდაქმნის, ადამიანური ცხოვრების მრავალი პრობლემის გადაჭრის საშუალება. მაგრამ მეცნიერება ამავე დროს წარმოადგენს სარბიელს, სადაც ადამიანის შემოქმედებითი უნარის გამოვლენა ხდება. ზოლო დს, თუ როგორ გარდაქმნის ადამიანი სამყაროს, როგორია მისი შემოქმედებითი პოტენციალები, რას მიაღწია ამ მხრივ ადამიანმა, ასახავს იმას, თუ რამდენად გარდაიქმნა თვით ადამიანი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მეცნიერება და შესაბამისად ტექნიკა, როგორც ადამიანის არსობრივი ძალების გამოვლენა-განვითარების საფუძველი, გარკვეული აზრით, გამოხატავს ადამიანის ქმნადობის, მისი „გადაადამიანების“ პროცესს.

ამრიგად, მეცნიერება გამოხატავს რა ადამიანის ქმნადობის, მისი „გადაადამიანებისა“ და აქტივობის პროცესს, კულტურის მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენს. რადგანაც მეცნიერება, შემეცნების პროცესი, გარდა ჰემარტების დადგენისა (ობიექტუ-

რი კანონზომიერების დადგენისა), იმითაც ხასიათდება, რომ გულისხმობს სუბიექტის აქტივობის გამოვლენას. სრული საფუძველი გვაქვს იმისა, რათა საგნის შემეცნება და ჭეშმარიტების მიღწევა საგნის „ანექსია“ არ ჩავთვალოთ. შემეცნების პროცესი სულაც არ არის ანექსიის მსგავსი. როგორც თ. ჯოევი აღნიშნავს სტატიაში „კულტურა და საზოგადოებრივი ურთიერთობა“, ადამიანური შემეცნება სოციალურია თავისი ბუნებით. „შემეცნება დიალოგია — დიალოგი სხვა ადამიანებთან, სხვა ეპოქებთან, სხვა კულტურებთან... შემეცნება არის გავება ფართო აზრით — გავება საგნისა, ბუნებისა, ცხოვრებისა. გავება კი გულისხმობს მოსმენას, ყურადღებას, საგნისადმი „გულისხმიერებას“... რამდენადაც შემეცნება გავებასა და დიალოგს გულისხმობს, ის ადამიანის ჰუმანიზაციის პროცესს გამოხატავს“¹. ე. ი. ნამდვილი შემეცნებითი მოღვაწეობა ხელს უწყობს ადამიანის ჰუმანიზაციას. სინამდვილის თეორიულ ათვისებასთან ერთად, პიროვნება თვითონაც იცვლება, სულიერად „მდიდრდება“ და ვითარდება.

ასეთნაირად გავებული მეცნიერება წარმოადგენს არა მხოლოდ ახალი ცოდნის, ახალ-ახალი ჭეშმარიტების მიღების წყაროს, არამედ ამავე დროს სუბიექტის აქტივობის, თვითგანახლებისა და თვითგარდაქმნის საფუძველს.

თუ მეცნიერების მიმართ დამკვიდრებულია თვალსაზრისი, რომ ის გარესამყაროს შემეცნების შეუცვლელი, აუცილებელი ფორმაა, ხელოვნების შემთხვევაში ვითარება რამდენაღმე სხვაგვარია. ხელოვნების, როგორც სინამდვილის მხატვრული ათვისების უმაღლესი ფორმის არსებობა, ჭერ კიდევ აუხსნელ გამოცანად რჩება. მიუხედავად ამისა, დასაბამიდანვე ხელოვნებას უარყოფელიც ბევრი ჰყავდა და მალიარებელ-მალმერთებელიც; ამა თუ იმ ფილოსოფიური თვალსაზრისის საფუძველზე ხელოვნებას ხან უარყოფდნენ, ხან ადამიანური აქტივობის უმაღლეს ფორმად მიიჩნევდნენ.

ამეამად მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში, როცა მეცნიერება და ტექნიკა არნახულ წარმატებებს აღწევენ, ისევ დგება დღის წესრიგში საკითხი ხელოვნების არსის, უფლებამოსილების, მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის თაობაზე.

სციენტისტები, როგორც უკვე ვთქვამთ, მოითხოვენ ყველაფრის შემეცნებას, ზუსტ მეცნიერებათა მეთოდებით. მილიან რა უფრო შორს, ისინი უმნიშვნელოდ და უაზრობად აცხადებენ ყოველივეს, რაც ამ გზით არ შეიმეცნება, ე. ი. გრძნობების სფეროს, ხელოვნების ზნეობის სფეროებს და სხვ. მაგრამ როგორი დაეისა და კამათის საგანიც არ უნდა გახდეს ხელოვნება, რაც არ უხდა პესიმისტური, ხელოვნების მნიშვნელობის დამკინებელი მოსაზრებანი გამოითქვას (ასეთ მოაზროვნეთა შორის საკმარისია დავასახელოთ: პლატონი, რომელიც სახელმწიფოდან პოეტების გამოდევნა მოითხოვდა; ჟან-ჟაკ რუსო, რომელიც ადამიანთა ზნეობრივი დაცემის ერთ-ერთ მიზეზად ხელოვნებას თვლიდა; ჰეგელი, რომლის მიხედვითაც რაც გინდა განვითარებული და სრულყოფილი გახდეს ხელოვნება, მისი ფორმა აღარ არის გონის უმაღლესი მოთხოვნილება. ვინაიდან ჰეგელის მიხედვით გონის უმაღლესი ფორმა არის თეორიული შემეცნება, ფილოსოფია). ფაქტურად, ის თვითონ „იცავს“ თავის თავს საკუთარი არსებობით, განვითარებითა და მისაღმში ადამიანთა შეუწელებელი მისწრაფებით.

თუ კულტურა ადამიანის შემოქმედებითი უნარის გამოვლენის ასპარეზი, — სულიერ ღირებულებათა რეალიზაციის პროცესია, რომლის დროსაც ადამიანი სხვა ინტერესებთან და მოთხოვნილებებთან ერთად იკმყოფილებს მისთვის ერთ-ერთად არსებითი ხასიათის მოთხოვნილებას — შემოქმედების მოთხოვნილებას, მაშინ კულტურის სხვა კომპონენტთა შორის ხელოვნება არის სწორედ ის სფერო, რომელშიც ყველაზე ნათლად და აშკარად ვლინდება ადამიანის შემოქმედებითი ბუნება. ამიტომაც არის, რომ ხშირად კულტურას აიგივებენ ლიტერატურასთან, ხელოვნებასთან, ამითვე უღდა აიხსნას ისიც, რომ როგორც წესი, კულტურის მუშაებად იწოდებიან მწერლები, მხატვრები, მსახიობები და სხვ. შემოქმედება როგორც ადამიანის არსობრივ ძალთა გამოვლენის პროცესი, არსებითია არა მხოლოდ ხელოვნებისათვის, არამედ სულიერი კულტურის სხვა ფენებისთვისაც. თუ შემოქმედების არსი მდგომარეობს ახლის

¹ მ. ცენე. ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის სერია. 1980, № 2, გვ. 40.

შექმნაში (ცხადია, არა ყოველგვარი ახლის შექმნა არის შემოქმედება), მაშინ შემოქმედება ისევე არსებით მომენტია მეცნიერებისათვისა და ზნეობის სფეროშიც, როგორც ხელოვნებისთვის. „შემოქმედება და აღმადგენა გეომეტრიაში ისევე საჭიროა, როგორც ხელოვნებაში“, — ამბობს ა. პუშკინი. მაგრამ რის ერთი ისეთი მომენტიც: შემოქმედებისათვის მნიშვნელოვანი უნდა იყოს არა მხოლოდ ახლის შექმნა, არამედ თავისუფლების ხარისხიც. მართალია, ხელოვნების შემოქმედება მხოლოდ მისი შთაგონებისა და ფანტაზიის ნაყოფი როდია (ხელოვნება ახლის ქმნა და ბაძვაც არის ამვე დროს), მაგრამ კულტურის სხვა ფენებთან შედარებით, ხელოვნებაში უფრო მაღალია თავისუფლების ხარისხი. როგორც ნ. ჰარტმანი აღნიშნავს „მხატვრული თავისუფლება, არ მისდევს რაიმე ჯერარსს, ის არ არის აუცილებლობის თავისუფლება, როგორც არის ჯერარსობა. პირიქით, ის წარმოადგენს შესაძლებლობათა თავისუფლებას, ამასთან თითქმის უსაზღვრო შესაძლებლობათა თავისუფლებას... მისი მოდალური ტენდენცია თავისუფლების ტენდენციაა.“²

თუმცა იმავე ნ. ჰარტმანის მიხედვით, ესეთიკური თავისუფლება თვითნებობა როდია, რადგანაც მან ანგარიში უნდა გაუწიოს მთლიანობისა და ერთიანობის იდეას. მაგრამ რამდენადაც მთლიანობის აუცილებლობის იდეა გარედან არ არის თავსმოხვეული, ამიტომაც ესეთიკურ თავისუფლებას არაფერი არ ეწინააღმდეგება, იგი შინაარსობრივად ესეთიკური აუცილებლობის იდენტურია. შემოქმედის ის აძლევს სრულ თავისუფლებას შეიჭრას იქ, სადაც ის მოისურვებს, მაგრამ მას შეუძლია ისურვოს მხოლოდ ის, რაშიც არის ერთიანობა და აუცილებლობა.

ბუნებისეული მშვენიერებისა და ხელოვნებისეული მშვენიერების შედარებისას ჰეგელი გარკვეული მოსაზრებით უპირატესობას ანიჭებს მეორეს. იგი ამბობს: „...ხელოვნების მშვენიერი უფრო მაღლა დგას ვიდრე ბუნება. რადგან ხელოვნების მშვენიერება გონისაგან შობილი და აღორძინებული მშვენიერებაა... თუ ფორმალურად განვიხილავთ. თვით უხეირო და უცაბედი აზრიც, როგორც ადამიანს თავში მოუყვ, უფრო მაღლა დგას ბუნების ნე-

ბისმიერ ნაწარმოებზე; რადგან ამასთან უცაბედ აზრში წარმოდგენილია გონისეულობა და თავისუფლება“.³

კანტიც აღიარებს ხელოვნებისეული მშვენიერების უპირატესობას იმის გამო, რომ ხელოვნებას გააჩნია გარკვეული თავისუფლება იმ საგნების მიმართ, რომელთაც გამოხატავს.

სწორედ ამიტომ ხელოვნება მჩინეული კულტურის ფენად, რომელშიც ყველაზე თვალნათლივ ვლინდება ადამიანის შემოქმედებითი უნარი. ხელოვნებაში, ისევე როგორც მთლიანად კულტურაში, გამოიხატება ადამიანის სწრაფვა, სრულქმნა-სრულყოფილებისაკენ. ამის თაობაზე თომას მანი ამბობს: „კულტურა სრულებითაც არ დაიყვანება რომანებზე, მხატვრულ ტილოებსა და ლექსებზე; კულტურა სილამაზისადმი სასიერო სწრაფვა ან ფუფუნება როდია. მხოლოდ სულელს შეუძლია ასე იფიქროს, კულტურა ადამიანურობის სინონიმია. იგი ისაა, რითაც ადამიანი ცხოველისაგან განსხვავდება. კულტურა — იდეალისადმი ადამიანის მარადიული სწრაფვის გამოხატულებაა; ეს არის ადამიანი იმთავითვე დაბუდებული მიდრეკილება გონიერების, ჰუმანიტებისა და სამართლიანობისადმი. კულტურა — ესაა მარადიული სწრაფვა, სრულქმნა სრულყოფილებისაკენ, რომლის ყველაზე ნათელ გამოხატულებას ხელოვნება წარმოადგენს“.⁴

ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფუნქციაა ის, რომ იგი სინამდვილის ასახვას წარმოადგენს. მაგრამ აქ წამოიჭრება ასეთი საკითხი: მეცნიერებაც სინამდვილის ასახვაა. თუ ხელოვნება და მეცნიერება ერთსა და იმავე საქმეს „აკეთებენ“, მაშინ ან ერთია ზედმეტი, ან მეორე. ეს პრობლემა კამათის და დავის საგანი იყო, მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ცალკეული დისკუსიების მსვლელობაში და ზოგაერთი ავტორის მიერ ამ ბოლო ხანს გამოქვეყნებულ ნაშრომებში ეს საკითხი სათანადოდ არის გაშუქებული. კერძოდ, დადგენილია, რომ არ შეიძლება სინამდვილისადმი ესეთიკური დამოკიდებულების დაყვანა შემეცნებაზე. ასახვის ცნებას სხვადასხვა კონტექსტში შეიძლება სრულიად განსხვავებული შინაარსები გააჩნდეს: ასე, მაგალითად, „სინამდ-

² Н. Гартман. Эстетика. М., Прогресс, 1958, с. 391.

³ ჰეგელი. ესეთიკა. თბ., 1973, გვ. 8.

⁴ «Литературная газета», 1979, № 17.

ვილის ასახვა მეცნიერებაში ყოველთვის ნიშნავს ამ სინამდვილის ცოდნას, მაშინ როცა იმავე სინამდვილის ასახვა, ვთქვათ, რელიგიაში ან მორალში, აუცილებლად არაა დაკავშირებული ცოდნასთან; უფრო ზუსტად, სრულიად არ არის აუცილებელი, რომ რელიგიური წარმოდგენა ან მორალური პრინციპი იმის ცოდნას შეიცავდეს, რასაც იგი ასახავს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, მარქსიზმისათვის ყოველი შემეცნება ასახვაა, მაგრამ არა ყოველი ასახვაა შემეცნება.⁵

მაშასადამე, დებულება — ხელოვნება ასახავს სინამდვილეს, არ არის ტოლფასი დებულებისა — მეცნიერება ასახავს სინამდვილეს, მაგრამ ამასთანავე, ესთეტიკური დამოკიდებულება და, შესაბამისად, ხელოვნება, სრულიად თავისუფალი როდია შემეცნებითი მომენტისაგან.

ცნობილია, რომ ბ. ბელინსკი „ევგენი ონეგინს“ „რუსული ცხოვრების ენციკლოპედისა“ უწოდებდა, ვ. ი. ლენინი — ლ. ნ. ტოლსტოის — „რუსული რევოლუციის სარკეს“. ასევე ცნობილია ფ. ენგელსის გამოთქმა იმის შესახებ, რომ საფრანგეთის საზოგადოების ყველაზე რეალისტურ ისტორიას გვიჩვენებს ბალზაკი „ადამიანურ კომედიასში“. ფ. ენგელსი აგრეთვე იმასაც ამბობს, რომ მან ამ ნაწარმოებიდან უფრო მეტი გაიგო, ვიდრე იმ დროის ყველა სპეციალისტის — ისტორიკოსების, ეკონომისტების, სტატისტიკოსების წიგნებიდან. მართლაც, მხატვრული შემოქმედება ყოველთვის შეიცავს ეპოქის ასახვას, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებში მოცემულია მხატვრული სიმართლის სახით.

რა თქმა უნდა, მეცნიერებაც ასახავს სინამდვილეს, ადამიანურ ყოფიერებას, მაგრამ არის ადამიანური ცხოვრების ისეთი სფერო, სადაც ხელოვნების მნიშვნელობა გაცილებით დიდია, ვიდრე მეცნიერებისა. ესაა — ადამიანთა შინაგანი, სულიერი ცხოვრება. ცხადია, მეცნიერებაც აღწევს ადამიანის სულის სიღრმეში, მაგრამ რა დიდ წარმატებებსაც არ უნდა მიაღწიონ ამ მხრივ, ვთქვათ ფსიქოლოგიამ ან კიბერნეტიკამ, ეს მეცნიერებანი ვერასდროს ვერ შეცვლიან ადამიანის სულის, მისი შინაგანი სულიერი სამყაროს მხატვრულ ანალიზს.

მეცნიერება არკვევს ობიექტური სინამდვილის განვითარების კანონზომიერებებს, ცდილობს დაადგინოს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, მიმართებები ბუნებასა და ადამიანთა ზოგადობაში. ამის საფუძველზე ხდება გარესამყაროს ათვისება და გარდაქმნა. ხელოვნება კი მიმართულია არა გარესამყაროზე, არამედ ადამიანზე, ადამიანურ ყოფიერებაზე. ხელოვნებაში ყოველივე ადამიანის შინაგანი სამყარო „პრიზმაშია გარდატეხილი“.

მეცნიერებისაგან განსხვავებით, ხელოვნების „ცენტრში დგას“ ადამიანი თავისი სულიერი სამყაროთი, რომელიც სწორედ ხელოვნების ძმლავრ ზემოქმედებას ექვემდებარება. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, არსებითი განსხვავება მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის ის არის, რომ ადამიანთან მათი დამოკიდებულების ხასიათი განსხვავებულია: მეცნიერებისათვის ადამიანი „ცოვი გონების“ საგანია, ხოლო ხელოვნებაში — განცდის და ემოციების.

ამაშია სწორედ მეცნიერებისა და ხელოვნების ერთ-ერთი განსხვავება. მაგრამ კულტურის ამ ორ კომპონენტს შორის განსხვავებასთან ერთად, გარკვეული ორგანული კავშირია, რაც კარგად გამოვლინდა მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში. ეს ორგანული კავშირი ჩანს თუნდაც ისეთ ფაქტში, როგორცაა ხელოვნებაში მეცნიერების ელემენტების შეჭრა: კინო, ტელეხედვა, ხელოვნებაში დოკუმენტრობის მომენტი არსებობდა და სხვ.

აქვე მნიშვნელოვანია ამ მხრივ მეცნიერებაში ხელოვნების ელემენტებს გამოყენება, ის, რომ მეცნიერულ თეორიას მოეთხოვება შინაგანი სიმწყობრე, ჰარმონიულობა, დამტკიცების სისადაე და ა. შ. მაგრამ მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთკავშირებისათვის მთავარი ისაა, რომ როგორც მეცნიერებისათვის, ისე ხელოვნებისათვის არსებითია შემოქმედება.

მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთობის გარკვევისას, არ შეიძლება უყურადღებოდ დარჩეს საკითხი იმის თაობაზე, რომ მართალია, სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება არ დაიყვანება შემეცნებით-თეორიულ დამოკიდებულებაზე, მაგრამ ესთეტიკური დამოკიდებულების ასახვით (გარკვეული აზრით, შემეცნებით) მომენტის უგულვებელყოფა არ შეიძლება,

⁵ ნ. ჰაქევაძე, ესთეტიკის საკითხები, თბ., 1958, გვ. 22—23.

ვინაიდან სინამდვილისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება, როგორც საერთოდ ნებისმიერი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, ემყარება ამ სინამდვილეზე გარკვეულ წარმოდგენას, ცოდნას. შემეცნება და სინამდვილისადმი დამოკიდებულების სხვა ფორმები ყოველთვის ერთიანობაშია სტატიაში „ხელოვნების სპეციფიკის შესახებ“ თანამედროვე გერმანელი ფილოსოფოსი ე. პრახტი ამის თაობაზე შემდეგს ამბობს: „მეცნიერულ-თეორიული აზროვნება და სამყაროს პრაქტიკულ-სულიერი ათვისება, ცნება და სახე შემეცნების პროცესში სრულიად არ წარმოადგენენ პოლარულ ურთიერთდაპირისპირებულობებს. ისინი აზროვნების ერთიანი პროცესის ურთიერთშემავსებელ მხარეებს წარმოადგენენ“⁶. აღნიშნულ სტატიაში ე. პრახტს მოაქვს ი. ბეხერის თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ ხელოვნება — ეს მეცნიერებისაგან განსხვავებული, სპეციფიკური ადამიანური უნარია, რომელიც ადამიანს მილიანად ეუფლებოდა ემოციების გზით.

მაგრამ ამასთანავე, იმავე ი. ბეხერის აზრით, პოეტურ აზროვნებაში ერთდროულად მოქმედებენ ცნება და გრძნობა, რათა „გამეშვეობითონ“ პოეტური აზრი ან მიანიჭონ მას რაიმე სახე.

ამიტომაც, როგორც ე. პრახტი აღნიშნავს, უმარბეთულოა ზოგიერთი თეორეტიკოსის მოსაზრება, რომელიც ხელოვნებას მიიჩნევს კომუნიკაციის დაბალ ფორმად. ამ თვალსაზრისის წარმომადგენელი ერთმანეთს უპირისპირებენ ხელოვნებას, როგორც „ემოციონალურ“, და მამასადამე, დაბალი რანგის კომუნიკაციას და „ინტელექტუალურ“, ანუ ნამდვილ კომუნიკაციას.

ხელოვნებაში რომ ემოციებს ენიჭება მთავარი მნიშვნელობა, სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ თითქმის რაციონალობა საერთოდ „განდევნილია“ ხელოვნებიდან.

არ შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ სამყაროს მხატვრული წვდომა-ათვისება არის „წმინდა“ გრძნობად-ემოციური, ზოლო მეცნიერული — წმინდა რაციონალური. სინამდვილეში, საქმე უფრო რთულადაა. როდესაც, მაგალითად, ესთეტიკურ ემოციებზეა ლაპარაკი, როგორც ს. რუბინშტეინი მიუთით-

ებს, ყოველთვის მხედველობაში ინტელექტუალური ემოციებიც: ხელოვნებაში გმრცია და განსჯა უბრალოდ კი არ შეიძლება, არამედ ერწყმიან ერთმანეთს, რა თქმა უნდა, არ გამოირცხავს მათ შორის დაპირისპირებას.

ამრიგად, ხელოვნებასა და მეცნიერებას შორის, მიუხედავად მათი განსხვავებულობისა, გარკვეული ურთიერთობაა, ორგანული კავშირია. მაგრამ ამ კავშირზე მსჯელობისას ზოგიერთი ავტორი იმდენად აზვიადებს ხელოვნებისა და მეცნიერების საერთო მომენტებს, რომ მცდარ დასკვნამდეც კი მიდის, როცა აცხადებს, რომ „არსებითად ხელოვანი და მეცნიერი ერთ საქმეს აკეთებენ“⁷.

ასევე არ უნდა ჩაითვალოს მართებულად შეხედულება, რომელიც მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის მხოლოდ ცალმხრივ ზემოქმედებას აღიარებს. ჭამახასიათებელია ამ მხრივ აკადემიკოს ა. დ. ალექსანდროვის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც: „...ლიტერატურა და ხელოვნება ალბათ ვერაერთად გავლენას ვერ მოახდენენ მეცნიერულ-ტექნიკური აზრის განვითარებაზე. ღმრედე ასეთი ზეგავლენა უმნიშვნელო იყო. ხოლო ლიტერატურაზე და ხელოვნებაზე მეცნიერების ზეგავლენა ძალზე მნიშვნელოვანია“⁸.

ცხადია, აქ საქმე გვაქვს მეცნიერებისა და ხელოვნების, მეცნიერული და მხატვრული აზროვნების მიმართების ისეთ გავებასთან, რომელიც ვერ ითვალისწინებს იმ მეტად მნიშვნელოვან გარემოებას, რომ ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერთგავლენა არ ამოიწურება მათი ელემენტების უშუალო ხედდაპირული ურთიერთშეღწევით. ხელოვნება უმთავრესად იმით კი არ ახდენს მეცნიერებაზე გავლენას, რომ მხატვრული შედარებებით „ამარაგებს“ და ამღიდრებს მას, არამედ იმით, და ეს არის მთავარი, რომ მის პიროვნებას და, შესაბამისად, მის აზროვნებას ხდის დიალოგურს. სწორედ ასეთი ხასიათის იყო, მაგალითად, დოსტოევსკისა და ტოლსტოის გავლენა ინშტაინზე. თვით ინშტაინს არაერთხელ აღუნიშნავს, რომ ზნეობის პრობლემებზე მსჯელობის ინტერესი მას გაუღვიძეს დოსტოევსკისა და ტოლსტოის ნაწარმოებების გაცნობამ.

⁶ Э. Прахт. О специфике искусства, Вопросы философии, 1974, № 3, с. 155.

⁷ იხ. Вопросы философии, 1976, № 12, с. 125.

⁸ Литературная газета, 1972, № 18.

მათ დიდი გავლენა მოახდინეს ა. ანშტაინის შეხედულებებზე არა მხოლოდ როგორც მწერლებმა, არამედ, როგორც დიდმა ეთიკოს-ჰუმანისტებმა.

მაგრამ მთავარი მხოლოდ ის როდია, რომ კარგი მწერალი თავისი ნაწარმოებებით გარკვეულ გავლენას ახდენს მეცნიერზე, როგორც ადამიანზე, ზნეობრივად სრულყოფს მას. ეს ზეგავლენა არ ამოიწურება მეცნიერის ზნეობრივი სრულყოფით და მისი ესთეტიკური ტკობით. იგი, ეს გავლენა, უფრო რთული და მნიშვნელოვანია. ცნობილი ქიმიკოსი გილმ კამი ამ საკითხზე ასე მსჯელობს: „რა შეიძლება ხელოვნებამ — მუსიკამ ან, ვთქვათ, მხატვრობამ მისცეს ქიმიას?.. აი, რა: ბუნების მწყობრი და ამასთანავე, მრავალფეროვანი პარმონია უფრო „მისაწვდომია“ ესთეტიკურად განვითარებული ადამიანისათვის... სტრუქტურის სილამაზისა და მისი სიმეტრიული სრულყოფილებისაკენ სწრაფვა მამოძრავებელ სტიმულად გვევლინება ქიმიკოსის გამოკვლევებში.“⁹

მაშასადამე, არ შეიძლება იმის უგულვებლყოფა, რომ ადამიანის სულზე ზემოქმედების გზით ხელოვნება გაშუალებულ გავლენას ახდენს პიროვნების, მათ შორის, მეცნიერის მთლიან პიროვნულ სტრუქტურაზე და შესაძლოა ეს გავლენა გარკვეული მიმართულებით სტიმულს მიმცემი ან შემამაგრებელი იყოს.

ფერბილია, რომ ჩ. დარვინი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ძალიან განიცდიდა უმაღლესი ესთეტიკური გემოვნების დაკარგვას. იგი წერდა, რომ ამ გრძნობების დაკარგვა ბედნიერების დაკარგვას უდრის და შესაძლოა გონებრივ უნარებზეც ახდენდეს დიდ გავლენას, ხოლო უფრო მეტად ზნეობრივ თვისებებზე ზეგავლენაა სახიფათო, ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში ადამიანის ემოციური მხარე სუსტდება.

როგორც უკვე ითქვა, ხელოვნება, მეცნიერებისაგან განსხვავებით, ადამიანისაკენა მიმართული. მისი „ობიექტია“ ადამიანის სულიერი სამყარო. ამის წყალობით ხელოვნებას გააჩნია ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ფუნქცია — ზნეობრივ-აღმზრდებლობითი ფუნქცია. ჰემმარიტი ხელოვნების ნაწარმოები, მოქმედებს რა ადამიანის სულიერ სამ-

ყაროზე, ამდიდრებს და ავითარებს ადამიანის სულს, მის გონებას, გემოვნებას და, რაც მთავარია, ზნეობას.

ჯერ კიდევ არის ტოტოლენდანი ^{ერყენული} რეობს თვალსაზრისი ხელოვნების „კათარზისული“, „განმწმენდავი“ ბუნების შესახებ, რომლის არა იმაში მდგომარეობს, რომ ხელოვნებას, ხელოვნების ჰემმარიტი ქმნილებას შეუძლია აგვამაღლოს ჩვენს ყოველდღიურ, ვიწრო, პირადულ ინტერესებზე და გვაზიაროს საზოგადოებრივ, ზოგადსაკაცობრიო იდეალებსა და მიზნებს. ამით ხელოვნება ჩვენში აღწევს პროგრესული, ჰუმანური იდეალების მხარდაჭერისა და მანკიერი მოვლენების წინააღმდეგ ბრძოლის გრძნობის „გაღვიძებასა“ და განვითარებას.

ამიტომაც, მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში ადამიანის თაობაზე სციენტისტური შეხედულებების დაძლევის საქმეში ხელოვნებამ მნიშვნელოვანი როლი უნდა შეასრულოს. ხელოვნების ეს დიდი მისია იმით არის პირობადებული, რომ ჯერ ერთი, მხატვრული შემოქმედების მდგომარეობაში ადამიანი განსაკუთრებული სიუხადით ამქლავნებს თავის თავს სციენტისტურ-ტექნიკისტური სურათისაგან განსხვავებული სახით და რაც მთავარია, „ხელოვნების ნაწარმოებში ადამიანი, საბოლოო ანგარიშით, სწორედ ამ სახითაა წარმოდგენილი არა იმ აზრით, თითქოს ხელოვნება სასურველ ილუზიას ქმნის ადამიანის თაობაზე, არამედ ხელოვნების უკონკრეტოში დაინახება ის, რაც ნამდვილად არის ადამიანი თავისი არსებითი შესაძლებლობების მიხედვით, მაგრამ რაც პრინციპულად დაფარული რჩება ტექნიკური წესით აზროვნებისათვის“.¹⁰

ყოველივე ზემოთქმული კი ნათელს ხდის იმასაც, რომ სინამდვილესთან ადამიანის დამოკიდებულების სხვა ფორმების მიმართ მეცნიერული აზროვნების ჰეგემონობის იდეა, რაც სციენტოზმის წარმომადგენელთათვის არის დამახასიათებელი, უსაფუძვლო და არამეცნიერულია.

მეცნიერული აზროვნების ჰეგემონობის იდეას, როგორც არაერთგზის აღინიშნა, ის ფაქტური ვითარება ასაზრდოებს, რომ მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპო-

¹⁰ ზ. ვაკაბაძე, კულტურის ზოგიერთი საკითხი. კრებულში: კულტურა და სოციალიზმი. თბ., 1975, გვ. 54.



ქაში მეცნიერებამ და ტექნიკამ არნახულ წარმატებებს მიაღწიეს, რამაც მეცნიერების ყოვლისშემძლეობის რწმენა დაბადა, მაგრამ განვითარების რა დონესაც არ უნდა მიაღწიოს მეცნიერებამ, იგი რჩება სინამდვილისადმი ადამიანის დამოკიდებულების ერთ-ერთ, მართალია, მნიშვნელოვან, მაგრამ მაინც სწორედ ერთ-ერთ და არა ერთადერთ ფორმად.

მეცნიერების წარმოდგენა ერთადერთ უმაღლეს კულტურულ ღირებულებად არის პოზიცია, რომელიც საზოგადოების ინტერესების ცალმხრივად წარმართვას გამოხატავს. რამდენადაც მეცნიერება და მისი მატერიალური გამოხატულება—ტექნიკა წარმოადგენენ მატერიალური სიმდიდრის ზრდის პირობას, ამდენად, საზოგადოება, რომელიც მატერიალური ფასეულობების ზრდას აქცევს უმთავრეს ყურადღებას, საზოგადოება, რომლის კულტურა უმთავრესად ქონაზეა ორიენტირებული და არა ყოფნაზე, სულიერი კულტურის კომპონენტებიდან მხოლოდ მეცნიერებას ითვალისწინებს. შესაბამისად, მეცნიერება, მეცნიერული მოღვაწეობა ითვლება საქმედ, ხოლო სულიერი კულტურის სხვა სფეროების — ხელოვნების, ზნეობის და ა. შ. ღირებულებისა და მნიშვნელობის საკითხი ექვეს ქვეშ დგება.

მაგრამ მეცნიერების როლის ასეთი გაგება ცალმხრივი და არასწორია თუნდაც იმიტომ, რომ ადამიანური შემოქმედება არ დაიყვანება მეცნიერულ კვლევაზე, არ ამოიწურება მეცნიერული კვლევით, ხოლო ღირებულებანი ასევე არ დაიყვანება ერთადერთ ღირებულებაზე — ჭეშმარიტებაზე.

ამრიგად, მეცნიერება და ხელოვნება სულიერი კულტურის მნიშვნელოვანი კომპონენტებია, რომელთაც სპეციფიკური, განსხვავებული თავისებურებანი ახასიათებთ. მაგრამ ამასთანავე, მათ შორის ორგანული კავშირაცაა, ვინაიდან სულიერი კულტურა, როგორც ადამიანური მოღვაწეობის, ადამიანის აქტივობის შედეგი, გარკვეულ მთლიან სისტემას წარმოადგენს. ამიტომაც სულიერი კულტურის რომელიმე კომპონენტის (თუნდაც მეცნიერების, როგორც ეს ზოგჯერ ხდება თანამედროვე პირობებში) როლის გაზვიადება და, შესაბამისად, სხვა კომპონენტების მნიშვნელობის უგულებელყოფა, საზიანოა კულტურის განვითარებისთვის.

ჩვენი ვხედავთ: „დეცენტრალიზაციის“ კომპოზიციებს (ნაცვლად ერთ დომინანტს (დამორჩილებულების), შემადგენელ ნაწილთა, წერილ დამატებით ფორმათა სიმრავლეს (კლიონი III თავდაპირველი სახით, უმარავი ვერტიკალური მახვილით და მცირე აბსოლით; მაინცის, ჰილდესჰაიმის და პერიგეს თავდაპირველი კომპოზიციები); ვხედავთ ზეციკენ შეუყავებელ, თითქოს ექსტაზურ ატყორცნილობას (ლიმბურგი, შპაიერი, ვორმსი, გურკი, პადერბორნი, ტურნე, კანის სენტ-ეტიენი და სხვა). და მეორე მხრივ, ამათ საპირისპიროდ, პირქუშ, მძლავრ და შეუვალ, სიმარის მსგავს ფასადებს (მაასტრიხტი, ფრეკენჰორსტი, ჰაველბერგი); ან ძალიან მასიურ, მიწაზე „გართხმულ“ კორპუსებს (სიურჟერი, სელეფრუენი, სენტ-ამან-დებუ-აკსი, სენ-ჟილ-დოუ-ვარი) — ეს ორი უკიდურესობაა, ორივე უცხო ქართული ხელოვნებისთვის, რომელიც „გრძობების“ გამოქვავებასა და პროპორციებში მუდამ ზომიერი და თავშეკავებულია: ვხედავთ აგრეთვე ეკრანის მსგავს „ერთიან“ ფასადებს (სან-მიკელე და სან-პიეტრო-ინ-ჩელ-დ' ორო ჰავა-აში); დასასრულ, ეკლესიებს ერთადერთი ცენტრალური კოშკით, რომელიც ქართულ გუმბათისყელთაგან განსხვავებით, უზარმაზარ სიმაღლეს აღწევს, თითქოს წყდება შენობას და დამოუკიდებელ არსებობას იწყებს (ტელუზის სენ-სერენი. შვარცრაინდორფი, ეკლნის გროს-სენ-მარტინი და სხვა.).

რუსული ეკლესიები: ბევრის მიქმელია შედარება კიევის სოფიოსთან (მისი თავდაპირველი სახით): გარედან შენობა სტოვებდა უზარმაზარი, მონოლითური და მძლავრი კუბის შთაბეჭდილებას. კუბურობა, მცირედ დანაწევრება დამახასიათებელია სხვა რუსული ეკლესიებისთვისაც, რომელთაც კვადრატული გეგმა აქვთ, მაგრამ ცხადია, არა ყველასთვის. კიევი, ნოვგოროდში, სხვა ქაუქების ბევრ ეკლესიაში დამახასიათებელია დინამიკა, რომელსაც ქმნის გუმბათებისა და აფსიდების ზრდადი რიტმი; ყველა ეკლესიაში ზაკომარებიანი გადახურვაა, რაც დიდად განასხვავებს მათ ქართული მაგალითებისაგან.

დ) შევეხოთ ფასადთა დამუშავების საკითხს. როგორც დაინახეთ, ქართული ხე-

ქართული სუროთმოძვრება X საუკუნის II ნახევრიდან XIII—XIV საუკუნეთა მიჯნამდე*

ვახტანგ ბერიძე

როთმოდვრება ამ დროსაც ქვის ხუროთმოძღვრებად რჩება; განსაკუთრებით დამახასიათებელია თლილი ქვის პერანგში ჩასმული ფასადები. გამონაკლისია კახეთი, სადაც არ მოიძებნება სუფთა თლისთვის ვარგისი საშენი ქვა და ამიტომ ხმარობენ ნატეხ ქვას, რიყის ქვას და ნასვრეტებიან შირაშს; შავი ზღვის სანაპიროზე ზოგან (ბიჭვინთაში) ვხვდებით აგურისა და ქვის შერეულ წყობას. არის რამდენიმე ნიმუში აგურით ნაშენი ეკლესიისაც. X-XI საუკუნეებში თლილი ქვა კედლებს შიგა პირისთვისაც იხმარება, შემდეგ — აღარაა, რაკი კედლების მოხატვის გამო ეს ზედმეტად მიაჩნის (X-XI საუკუნეებში მხატვრობა თლილი ქვის ზედაპარზეც სრულდებოდა). აღვნიშნეთ აგრეთვე ფასადთა ფერადოვნების გააქტიურება და უდიდესი მნიშვნელობა, რომელიც კედლების რელიეფურ დეკორატიულ კომპოზიციებს, ქვაზე ნაკვეთ ჩუქურთმას და — დროის გარკვეულ მონაკვეთზე — რელიეფურ ქანდაკებას ენიჭება.

შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე დამახასიათებელი მოტივი ქართული ტაძრის საფასადო მორთულობისა განსახილველ ეპოქაში არის დეკორატიული თაღები, რომელიც X საუკუნის მეორე ნახევრიდან (ოშკი) თანდათანობით უფრო და უფრო იპყრობს პოზიციებს და რამდენიმე ხნით მაინც გაბატონებული ხდება. ასეა XII-XIII საუკუნეთა მიჯნამდე, როცა იწყება თაღდის რღვევა და დეფორმაცია. მაგრამ თვით ეპოქის ბოლომდეც ეს თემა არ გამქრალა და ზოგ ძეგლში თანაარსებობს „ნორმალური“ თაღები და — თუ შეიძლება ითქვას — იმპროვიზაციები თაღდის თემაზე. ასეა თუ ისე, ყველა ამ შემთხვევაში, თუ საქმე არ გვაქვს საკუთრივ დეკორატიულ თაღდთან მისი „კლასიკური“ სახით, ხუროთმოძღვარი იძულებულია გამოამქლავნოს თავისი დამოკიდებულება თაღდისადმი — დადებითი, უარყოფითი, თავისუფალი.

ამ თემას საგანგებო ყურადღება იმიტომაც უნდა მიექცეს, რომ დეკორატიული თაღები გვხვდება შუა საუკუნეთა მანძილზე ყველა იმ ქვეყანაში, რომელთა არქიტექტურასაც შესაძარებლად ვიღებთ — ბიზანტიაში, რო-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5, 1987.



სომხეთი, მარმაშენის ეკლესია
X-XI სს.

მანულ დასავლეთში, რუსეთში, რამდენადმე ნაკლებად სომხეთში, და მისი ინტერპრეტაცია და შეფარდება არქიტექტურულ არესთან ყველგან თავისებურია.

საქართველოში თალედი იხმარება გუმბათის ეკლზე, ფსადებზე, კარიბჭეებზე, იხმარება შვერილ აფსიდებზედაც. თემა პირველად აღრინდელ ხანაში გაჩნდა (ბანა, წრომი), გავრცელდა გარდაშავალ ხანაში (ექქსაფსიდიანი ეკლესიების გარეწახანგებზე, აქა-იქ — აღმოსავლეთის ფსადებზე), მაგრამ საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, უკვე ფორმულის სახე მიიღო X საუკუნის მეორე ნახევრიდან. საეკლესიო განვითარებული სახით თალედი მთლიანად მოიცავს ეკლესიის ოთხსაგ ფსადს, ზოგან — სამს, სხვგან — ფსადთა ფრონტონიან ნაწილებს; თალედით ამკობდნენ გუმბათიან ეკლესიებს, ბაზილიკებს, ერთნავიან ეკლესიებსაც. განსაკუთრებით დამახასიათებელია დეკორატიული თალედის კომპოზიცია ფრონტონის ქვეშ, ე. ი. განივ ფსადებზე ან ვვერდის ფსადების შუა ნაწილებზე — აქ შემუშავდა როგორც ხუთთალიანი ფორმულა შიგ ჩართული ორი ნიშით (მეორე და მეოთხე თალედის ფარგლებში), ისევე სამთლიანიც. ქართული დეკორატიული თალედის ყველაზე დამახასიათებელი თვისებაა თალედის დიფერენციაცია სიმაღლის მიხედვით — ფსადის ზემო ხაზთან შეხამებით, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შუა თალედის თან-

დათიხობით ამაღლება და, ამგვარად, ნაპირებიდან ცენტრისაკენ ზრდადი დინამიკური სისტემის შექმნა — ევოლუციას შევსებულა თვალის ვადადევნოთ გარდაშავალი ხანიდან XI-XII საუკუნეებამდე. ხუთთალიანი ორნიშინი ფორმულა, რომელსაც დასრულებული სახით პირველად ოშკში ხვდებით, საქართველოს ყველა ძირითად ნაწილში პოულობს გამოძახილს თუ პარალელს.

ევოლუციის ერთი ნიშანთაგანია თალედის „ფიზიკური“ ინტერპრეტაცია. X საუკუნის ძეგლებში და XI საუკუნის პირველი ნახევრის ზოგ ძეგლში თალეებს, მიუხედავად მათი სავსებით დეკორატიული დანიშნულებისა, მაინც ტექტონიკური იერი აქვთ: თალედი ქმნის კედლის პლასტიკას — ისინი გამოყვანილი არიან კედლის ერთ ან ორსაფეხურიანი ჩაღრმავებით, ზოგან სხვა მოჩარჩოების გარეშეც (ჭალა, პარხალი, ოთხთა ეკლესია), ზოგან მოჩარჩოებულნი მძლავრი რელიეფური ლილვებით (ოშკი, იშხანი, ქუთაისი, სვეტიცხოველი), თანაც — ეს ხაზგასასმელია — დეკორატიულობის გამაძლიერებელი ყოველგვარი დანამატების გარეშე. XI საუკუნის პირველ ნახევარშივე (სამთავრო, სამთავისი, ალავერდი) სწორედ ამგვარი დანამატები ჩნდება, საერთო სურათი რთულდება და თალედის დეკორატიულობა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, დაუფარავი, დემონსტრაციული ხდება. მაგრამ პროცესი ამით არ მთავრდება.

ძეგლების განხილვისას დავინახეთ, რომ უკვე XI საუკუნეში (მხოლოდ თითო-ორთა შემთხვევაში), XII-ის მეორე ნახევრიდან და XIII-ში იწყება თალედის ვადაქვევა სავსებურებად — იგი საბოლოოდ კარგავს ყოველგვარ კავშირს თავდაპირველ ტექტონიკურ სახესთან: ეს საერთო ტენდენციის — ფუნქციური ლოგიკისადმი ზურგის შექცევისა და დეკორატიულობის ზემოთ ერთ-ერთი გამოვლინებაა.

დეკორატიული თალედისა და მასთან დაკავშირებული შევეული ლილვების გამოყენებისათვის გარკვეული წესები არსებობდა, კერძოდ, მოტივებისა და ხერხების დიფერენცირება თალედის მდებარეობის მიხედვით. უკვე X საუკუნეში გუმბათისეკლესიის თალედისათვის იყენებდნენ არა გლუვ ლილვებს, არამედ გრებილებს, რომელთაც გარკვეული ადგილი უჭირავთ სარკმელთა და პორტალების საპირეების მოჩარჩოებაშიც. XI საუკუნის

პირველ ნახევარში, როცა დეკორატიული ტენდენციები ძლიერდება, გრეხილით შემოხაზული თაღოვანი არეები ქვედა კორპუსის ფასადებზეც ჩამოდის — იხ. ხცისი, სამთავრო, მაღალაანთ ეკლესია, კაცხი, ნიკორწმინდა, სავანე; საპირეთა ჩარჩოებში კი გრეხილი ბევრად უფრო ფართოდ ვრცელდება.

უკვე XIII საუკუნეში ჩნდება ფასადთა დამუშავების ახალი კომპოზიციური ხერხი, რომელსაც პრეტენზია ჰქონდა თაღედის მემკვიდრე გამხდარიყო — ჰორიზონტალური სარტყელის მოტივი. მისი რამდენიმე ნიმუში შეიქმნა (მაღალაანთ ეკლესია, ერთაწმინდა, თბილისის მეტეხი, სოფელი მეტეხი), მაგრამ იგი ფართოდ არ გავრცელებულა და მნიშვნელობითაც თაღედს ვერ შეედრება. იმავე დროს, თუ დეკორატიულ თაღედს „წინაპრად“ და პროტოტიპად მანაც კონსტრუქციული თემა ჰქონდა და იგი ფასადს არ უკარგავდა ტექტონიკურ იერს (თალი და კამარა ხომ ამ ხუროთმოძღვრების ძირითადი კონსტრუქციებია), ჰორიზონტალური სარტყლის „წმინდა“ დეკორატიულობა და ნებისმიერობა წარმოშობითვე ცხადი იყო.

ფასადის თავისებურება, მისი „წინაარსი“ დიდად არის დამოკიდებული შესასვლელებზე და სარკმლებზე. მნიშვნელობა აქვს მათ რაოდენობას, განლაგების რიტმს და მორთულობის ხასიათს — აქ მკვლავნდება ძალიან მკაფიოდ ეპოქის სტილი, რადგანაც დეკორატიულობისა და ცხოველსებულობის ხანაში სწორედ შესასვლელები და სარკმლები იზიდავენ თავის გარშემო ყველაზე მეტად მორთულობას, თუმცა იგი ვრცელდება ფასადის სხვა ნაწილებზედაც.

სად და როგორ ნაწილდება ქვაზე ნაკვეთი მორთულობა ამდროინდელი ქართული ეკლესიის ფასადებზე? ჩუქურთმით შემკულია: — შესასვლელთა საპირეები, რომლებიც განსახილველი ეპოქის მანძილზე ვითარდება გოთიურება-გამიდრების მიმართულებით, ახალ კონკრეტულ დეტალებსაც იძენს, მაგრამ ძირითადად შესასვლელის შემომდარგვლელი მორთულობა შედგება მოჩუქურთმებული არშიის ან არშიებისა და მათი მომხარჩოებელი პროფილისაგან (ლიღვის ან გრეხილისაგან).

— შესასვლელთა ტიმპანები. ჯერ ყოველი ტიმპანისთვის იქმნებოდა საკუთარი კომპოზიცია, რომელშიც შეიძლება შეთავსებულიყო

ორნამენტული „სურათი“ (დამოუკიდებელი, თავის თავში ჩაკეტილი სახე) ან ორნამენტული ზოლი, ფიგურული რელიეფები, დასაძინებელი ხშირად, წარწერაც (ბევრი უმნიშვნელოვანესი სამშენებლო წარწერა სწორედ ტიმპანთა არეებშია, ან ტიმპანის კონტურს მიყვება). ეპოქის ბოლოს ტიმპანების შეესება მექანიკურია, უმეტესად მხატვრული გააზრების გარეშე.

საქართველოს ზოგ პროვინციაში ტიმპანები უცნობია, მათ ნაცვლად შესასვლელი ზემოდან შეკრულია უზარმაზარი, საგანგებოდ შერჩეული ლოდით, რომლის ზედაპირზე იგივე „წინაარსი“ თავსდება, რომელიც ტიმპანებზეა (ასეა, მაგალითად, თრიალეთში, ზოგან ჭავჭავაძეში).

— სარკმელთა მოჩარჩოება: საპირეები, სათაურები (აქაც მოჩუქურთმებული არშია და მისი შემომდარგვლელი პროფილი — ლიღვი, გრეხილი და სხვა), რომელთა სხვადასხვა ვარიანტი შეიქმნა (საპირეების მოჩარჩოების კუთხის კვადრატებით, იმპოსტებით — ან მათ გარეშე, ლიღვის თავ-ბოლო სამკაულებით, რომლებიც ბურთულებისა და „კონებისაგან“ შედგება, და სხვ.). გარკვეულ ეტაპზე ორნამენტთან შეთავსებულ-შეთანხმებულია ფიგურული რელიეფები (ოშკი, ხახული და სხვ.).

— კარნიზები. როცა ძველი „სრული დატვირთვითა“ მორთული (X საუკუნის II ნახევრიდან), მოჩუქურთმებულია გუმბათისეკლის კარნიზი და დამატებითი არშიები მის ქვემოთ, ყველა კარნიზი ძირითადი კორპუსისა და კარიბჭე-ეგვტერებისა. პერიოდის ბოლოს მთავარი კორპუსის კარნიზები მოურთავია, ჩუქურთმა რჩება გუმბათისეკლის, შვერილი აფსიდებისა და კარნიზების კარიბჭეებზე. ჩუქურთმასთან ერთად დიდად დამახასიათებელია განვითარების ამა თუ იმ ეტაპის კარნიზის პროფილი. კარნიზის განვითარების გზა სწორხაზოვანი არ არის, ზოგჯერ ადრინდელი ფორმა უფრო გვიან მეორდება, მაგრამ ყოველთვის ნიშანდობლივია კარნიზის მეტ-ნაკლები შვერილობა და პროფილის მეტ-ნაკლები სირთულე.

— ფასადის სიბრტყეზე გარკვეული წესით განლაგებული (უმეტესად კვლავ სარკმლების გარშემო და სარკმელთან მიმართე-

ბით) ბრტყელი როზეტები, ან ძლიერ რელიეფური ნახევარბურთულები.

— გარკვეული ტიპის ფასადებზე — კუთხით დაყენებული კვადრატები ამოსავლეთის ფასადის მთავარი სარკმლის ქვეშ. კვადრატო ყოველთვის წყვილია. თაღედთან დაკავშირებულ დამატებით დეკორატიულ სახეთაგან ეს უცვლახე თვალსაჩინოა, როგორც XI საუკუნეში გაჩენილი (სამთავისში) ახალი კომპოზიციური ფორმულის ერთი საყრდენი ელემენტთაგანი, სტაბილური ადგილის მქონე. მოტივი კვლავ წამოიყოფს თავს XII საუკუნის მეორე ნახევარში (იკორთა, 1172), XIII საუკუნის მიჯნიდან გვხვდება არა მარტო თაღედის სისტემაში (კოჯრის კაბენი), არამედ უიმისოდაც (ქვათახევი, თბილისის მეტეხი და კიდევ რამდენიმე ძეგლი), სანამ სრულიად გადაგვარებული სახით არ ამოტივტივდება XIII საუკუნისავე ბოლო ათეულ წლებში (მღვიმევი). მოტივი — სხვა კონტექსტში — ცნობილია რომანულ დასავლეთშიც; დასავლურ ლიტერატურაში ამ კვადრატებს რომბებს უწოდებენ.

— ჯვრები. ჯვარი — ქრისტიანობის სიმბოლო — ადრევე, V-VI საუკუნეებში იჭერს გარკვეულ ადგილს ტაძრის რელიეფურ მორთულობაში. ინტერიერშიც და ფასალებზეც იგი მრავალგვარად — სხვადასხვა ფორმით და სხვა ელემენტებთან განსხვავებული შეხამებით — წარმოგვიდგება: ან ცალკე, ან სხვა ელემენტებთან ერთად, ხან ბოლნური ტიპისა, თანაბარმკლავებიანი, ხან მაღალი ქვემო მკლავით, მედალიონში ჩასმული ან უმედალიონოდ, წარწერასთან დაკავშირებით, ან უწარწეროდ, კვარცხლბეკზე მდგომი და უკვარცხლბეკო, ე. წ. „განედლეული“, როცა მისი ძირიდან რტობია აღმოცენებული, ან „ჯვართამაღლების“ სკულპტურული რელიეფის ცენტრში, ზოგჯერ რთული ორნამენტული კომპოზიციის შემადგენლობაში. ჯვრის გამოსახულების ტრადიციული ადგილებია: შესასვლელის ტიპანი, ფონტონის არე, განსაკუთრებით კი — სარკმელთან ახლო და მასთან დაკავშირებით. XI საუკუნემდე მაინც ეკლესიათა ფასადებზე ჯვარს, მიუხედავად მისი იდეური მნიშვნელობისა, სიდიდით მოკრძალებული ადგილი უჭირავს და საერთო კომპოზიციის დომინანტის როლი არასოდეს არა აქვს. ასეთ როლს იგი იძენს სამთავისის აღმოსავლეთის ფასადზე და დიდ-

ანს ინარჩუნებს მას ასეთსავე კომპოზიციონში და მის გარეშეც. ეპოქის ბოლოს ჩვენს რთობით მორთული ჯვრები გიგანტური ზომისა კეთდება და თითქოს ლამობს უფროდ გაშლილი მკლავებით მთლიანად გადასწვდეს ფასადის სივანეს. XII-XIII საუკუნეთა მიჯნიდან, გარკვეული დროის მანძილზე, ის გვერდისა და დასავლეთის ფასადებზე, შეწყვილებულ სარკმლებთან ერთად მთლიან კომპოზიციას ქმნის.

— ფასადის დეკორატიული თაღედის კვადრატული კვარცხლბეკები, შემკული, ჩვეულებრივ, როზეტის ტიპის სახეებით, აგრეთვე იმპოსტები.

— კარბუქებში: პილასტრები და მათი კვარცხლბეკ-იმპოსტები, ინტერიერში — ბოძების ბაზისები და სვეტისთავეები, ვარსკვლავისებრი გუმბათის „სხივების“ არხები და ლუნეტები.

— ტაძრის ინტერიერში — გარკვეულ რეგიონში (უმეტესად ტაო-კლარჯეთში) და გარკვეულ დროს (X-XI საუკუნეებში) ბოძების ბაზისები, რომლებიც ზოგ ძეგლში მნიშვნელოვანი მხატვრული მახვილის როლს თამაშობს (ოშკი, ტბეთი, იშხანი, გვიან — მღვიმევი).

ქვემოთ ცალკე შევხებით ჩუქურთმის სახეებსა და შესრულების ტექნიკას.

ე) ფასადთა შემკობა ქვაზე ნაკეთი ჩუქურთმით და რელიეფური ქანდაკებებით სომხეთშიც ხუროთმოძღვრული მთელის არსებით კომპონენტს შეადგენს. აქაც დიდია პორტალებისა და სარკმლების, როგორც მხატვრული მახვილების, როგორც ორნამენტულ და სკულპტურულ მოტივთა აკუმულატორების როლი. გარკვეულ როლს თამაშობს დეკორატიული თაღედიც (ნაკლებს, ვიდრე საქართველოში), მაგრამ მისი ინტერპრეტაცია განსხვავებულია.

მთავარი, რაც ერთბაშად ამოიღებს ქართულსა და სომხურ დეკორატიულ თაღედს, მათი განსხვავებული რიტმია. სომხურ ძეგლებში ნაპირებიდან ცენტრისაკენ თაღების სიმაღლე ან ძალიან უმნიშვნელოდ, ან სრულუბით არ მატულობს, ე. ი. არ არის დასახული ამოცანა აზიდულობის, ატყორცნილობის გამოყენებისა და ხაზგასმისა. სომხურ მაგალითებში (ანისის საკრებულო ტაძარი X-XI საუკუნეებისა, სანაინი — X საუკუნის, მარზაშენი — X-XI საუკუნეებისა, ტიგრან პონენ-

ცის ეკლესია ანისში, XIII საუკუნის დასაწყისსა) ხუროთმოძღვრები ქმნიან თაღედის მშვიდ რიტმს — იგი თითქოს დამატებითი პორიზონტალური მახვილია, რომელიც ვერტიკალურ ზესწრაფვას ანელებს. ეს თვისება სავსებით შეესატყვისება სომხური ხუროთმოძღვრების საერთო ხასიათს.

სომხეთში უფრო დიდხანს, ვიდრე საქართველოში, XIV საუკუნემდეც, განაგრძობს ინტენსიურ არსებობას საფასადო სკულპტურა — ბარელიეფები და პორელიეფები. მათი ურთიერთობა კედლთან, არქიტექტურულ არესთან უმეტესწილად განსხვავებულია იმიტომ, რასაც საქართველოში ვხვდებით, თუმცა თვით სომხეთშიც გვაქვს კონტრასტული მაგალითები: ერთი მხრივ, კედლის გამოყენება მის ზედაპირზე თვისუფლად „გაშვებული“ მრავალრიცხოვანი, სხვადასხვაგვარად დაჯგუფებული და სხვადასხვა მასშტაბის ფიგურის სადემონსტრაციოდ (თითქოს გარეთ გამოიტანეს და ქვად აქციეს კედლის მხატვრობა — პირობითი, მესამე განზომილების უქონელი) — ასეა ალთამარში; მეორე მხრივ, ფიგურების (უმეტესად შეწყვილებული კტიტორების) „ჩაძირვა“ კედლის სისქეში, მათი ჩასმა საგანგებოდ ამოღებულ „ბუდეებში“ და შემოფარგლა ძლიერ ხაზგასმული ჩარჩოებით (სანაინი, ჰალატი, ჰარიჯი), რითაც შექმნილია კედლის სიბრტყესთან დაპირისპირებული ძლიერი მახვილები.

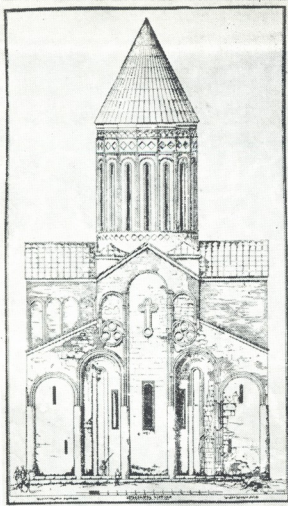
დროთა განმავლობაში სომხეთში ადგულს იმკვიდრებს მსხვილი განზოგადებული დეტალები — სვეტისთავეების ბაზისები, აბაკები, ლილვები, უღარო სქელი ლილვებით შედგენილი „კაჭკები“; ბევრგან, იქ, სადაც ქართველი ხუროთმოძღვარი ჩუქურთმიან არშაასკეთებს (განსაკუთრებით სარკმელთა სათაურებში, რომლებიც სომხეთში შედარებით ნაკლებ გავრცელებულია, ვიდრე ჩვენში), სომეხი ოსტატი ენერგიული რთული პროფილის გაკეთებას არჩევს, უორნამენტოდ. ჩნდება მკვეთრად გამოსახული პროფილის მქონე ზოლები, რომლებიც ფასადზე კუთხოვან, ტეზიდ ფიგურებს (ჩარჩოებს, ჯვრებს) ქმნიან (ჰარიჯი, კეჩარისი). იმავე დროს, საკუთარე ორნამენტაცია, ტექნიკურა თვალსაზრისით ვირტუოზულად შესრულებული, ისეთი წვრილი (ცალღარიანი) ლენტისაგან კეთდება, იმდენად მჭიდრო და ხშირია, რომ ქმნის არა ქვის, არამედ ლითონის ნაკეთობის, ზოგჯერ კი მა-

ქმანის ფაქტურას. რაც წინ მივიწვევთ დროის მიხედვით, ორნამენტულ მოტივებში გვიჩვენებული ხისტი სახეები იმკვიდრებს უმეტესად ადგილს — ამ მხრივ ქართულ მხატვრობას ნტაციის ანალოგიური პროცესია. ორნამენტული მახვილების შექმნის ძლიერი ფაქტორია საქართველოსათვის სრულიად უცხო ელემენტი — ხაჩქარები — ურთულესი და აგრეთვე უაღრესად წვრილად დამუშავებული ჩუქურთმიანი ზედაპირებით — მათ დგამენ ცალკეც, როგორც მემორიულ სტელებს, შეჯგუფებულადაც, ათავსებენ ფასადთა სიბრტყეებზედაც; სადაც, ბუნებრივია, ისინი თვალსაჩინო მახვილების როლს იძენენ.

სომხეთში დიდი ხნის განმავლობაში და უფრო ხშირად გვხვდება გუმბათისეკლესია ხერხულა კარნიზები და ნახევრადდაკეცილი ქოლვის მსგავსი სახურავები (X-XI საუკუნეთა ხეცოწიქი, მარამაშენი, XIII საუკუნის ამბერდი, ბჯნი, სადაც მოტივი ხაზგასმით დეკორატიულ სახეს ღებულობს, ბევრი სხვაც); ხშირია სამკუთხა ნიშები სივრცით ფასადებზე (კუბელჰალეებში ისინი გუმბათის საყრდენ შიგნითა კედლის შვერილებს შეესაბამებია). დასასრულ, უფრო არსებითი ის არის, რომ

სვეტიცხოველი, 1010—1029 წწ.
აღმოსავლეთის ფასადი





ალავერდის ტაძარი. XI ს. I მეოთხედი
ალმოსავლეის ფასადი

სომხურ არქიტექტურაში უკვე ამ ეპოქაში, საკმაოდ ადრე იჭრება ისლამური, კერძოდ, სელჯუკური, არქიტექტურის დეკორატიული მოტივები, რაც თავს იჩენს ინტერიერებშიც (განსაკუთრებით სტალაქტიტების სახით) და ფასადთა ორნამენტაციაშიც. საქართველოში პირველი ასეთი ნიშნები სპორადულად თავს იჩენს მხოლოდ ეპოქის მიწურულში.

კედლის ფაქტურისა და მორთულობის მხრივ ქართული ხუროთმოძღვრება ყველაზე მეტად განსხვავდება ბიზანტიურისაგან. საქართველოს სრულიად უცხოა ბიზანტიური „ოპუს მიქსტუმ“ (ქვა-აგურის შერეული წყობა — გამო-ნაკლისია შავი ზღვის სანაპიროს ზოგი ძეგლი), ასევე ხალიჩისებრი წყობა აგურით გამოყვანილი სახეებით, კერამიკული ჩანართები (ქართული აგურის ეკლესიების კერამიკული სამკაულები სრულიად უმნიშვნელოა ბერძნულ მაგალითებთან შედარებით, თანაც სულ ორიოდ მაგალითია), ყრუ დეკო-

რაციული ნიშნების მწკრივები, თაღოვანი კარნიზები. ბიზანტიური, კერძოდ ბერძნული, ეკლესიების „გარსი“, თავისი „ხორკლიანი“ მოძრავი ზედაპირით ბევრად უფრო მსუბუქია ხატული ფაქტურის მქონეა, ვიდრე ქართული ტაძრებისა. არსებითაა ის, რომ ამდროინდელი ქართული ხუროთმოძღვრებისაგან განსხვავებით, ბიზანტიურს არ შეუშუშავებია ფასადთა მორთვის ერთიანი, ჩამოყალიბებული სისტემა.

რომანულ დასავლეთს თუ მივმართავთ, აღმოვაჩინებთ, რომ მიუხედავად ბევრი განმასხვავებელი ნიშნისა ტაძართა გეგმისა და საერთო მოცულობათა მხრივ (იხ. ზემოთ), ზოგი მონათესავე ნიშანიც არსებობს. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის თლილი ქვის მძლავრი კედლების ფართო ზედაპირების ეფექტი, ეს არის დამუშავების ზოგი საშუალება: ნახევარსვეტები-ლილვები, როგორც ფასადთა დანაწევრების ელემენტი, ქვაზე ნაკვეთი ჩუქურთმა, რომელშიც გვხვდება მოტივთა ზუსტი თანხვედრაც. მაგრამ განსხვავებაც საგრძნობია: თვით კედლის წყობა რომანულ ძეგლებში, უმეტეს წილად, შედგენილია თანაბარი ზომის კვადრებისგან, ისე რომ ზოგან აგურის წყობის რეგულარობის შთაბეჭდილება იქმნება; საქართველოში უცნობია სპეციფიკურად რომანული მოტივი წვრილი „დაკიდული“ თაღებისა (ლომბარდიული მწკრივი), ჩაღრმავებული „პერსპექტიული“ პორტალები, ქანდაკებების მძლავრი აკუმულაცია ამ პორტალებში, ქანდაკების ფრიზები; არ არის ანტიკური რემინისცენციები, რომლებიც ხშირი და დამახასიათებელია სამხრეთ საფრანგეთის და, მით უფრო, იტალიის ძეგლებისთვის (დეტალებში, პროფილებში, კოლონებსა და მათს სეტივსთავებში, და სხვ.). არ თქმა უნდა, სავსებით ეწინააღმდეგება ქართული ხუროთმოძღვრების პრინციპებს ტოსკანური ფასადების ინკრუსტაციული პოლიქრომია, ან კედლების დამუშავება ფასადის მთელი სივანის მსუბუქი თაღოვანი ვალერეების რამდენიმე იარუსით (როგორც ქ. პიზის კათედრალშია).

ე) როგორც ნაჩვენები იყო ძეგლთა განხილვისას, X-XIII საუკუნეებში ეკლესიების შენებისას ქართველ ხუროთმოძღვრებს ხელთ ჰქონდათ შემუშავებული, ჩამოყალიბებული, სასკოლო ცოდნით დამტკიცებული რეპერტუარი ფასადთა მორთულობისა და, ასევე, დად-

გენილი წესები კომპოზიციური აგებისა. ეს იყო დეკორატიული თაღი ყველა საკვირო ატრიბუტით, კარ-სარკმელთა და კარნიშების მორთულობა, სხვა დეკორატიული ელემენტები, რომლებიც ზემოთ ჩამოვთვალეთ.

მაგრამ სწორედ ცალკეულ ძეგლთა განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ თვით ის ძეგლებიც კი, რომლებიც ერთნაირ ან მსგავს ფორმულებს იყენებს, არ არის იდენტური არა მარტო მასშტაბით, არამედ ხასიათითაც. ყოველ მათგანს საკუთარი ინდივიდუალობა აქვს. ამის მისაღწევად, ამ დაკანონებულ ფარგლებშივე, ხუროთმოძღვრებს მოქმედი საშუალებები ჰქონდათ: შენობათა პროპორციები, ფასადის შემადგენელ ელემენტთა ურთიერთშეფარდების, მათი რიტმული განაწილების ვარიაციები, ორნამენტული სახეებისა და დეტალების შერჩევა.

მაგალითისათვის შეგვიძლია ავიღოთ ერთსა და იმავე დროს აგებული ალავერდის ტაძრისა და სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთის ფასადები, რომლებსაც ანალოგიური საერთო მოხაზულობა — ბაზილიკის პროფილი — აქვთ.

როგორც ცნობილია, ალავერდში მეტი ზესწრაფვისა და სიმსუბუქის შთაბეჭდილებას ქმნის არა მარტო ძალიან მაღალი გუმბათის-

ყელი, არამედ შენობის კორპუსიც. მაგრამ შემოწმებისას ირკვევა, რომ სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთის ფასადის პროპორციები უფრო აზიდულია, ვიდრე ალავერდისა. ქმნილობის ნელი თითქმის ზუსტ კვადრატში თავსდება, სვეტიცხოველში კი სიმაღლე სწარბობს. მაშ, რა ქმნის ობტიკურ ილუზიას? სწორედ ფასადის ნაწილთა ურთიერთშეფარდება, პროპორციები და რიტმი. სვეტიცხოველში შუა, ფრონტონიანი ნაწილი ბევრად უფრო განიერია, ვიდრე ალავერდში: გვერდის ფრთების სიგანე მის ნახევარსაც არ უდრის, ალავერდში კი ნახევარზე ბევრად მეტია. ამგვარად, სვეტიცხოველში შუაში უფრო მძიმე მასა ბატონობს, ვიდრე ალავერდში.

განსხვავებულია ხუთთაღის აგებულებაც: სვეტიცხოველში ყველაზე ფართოა შუა თაღოვანი არე, სიგანით მას მოსდევს განაპირა არეები, ნიშებიანი არეები კი უფრო ვიწროა. იქმნება რიტმი a—b—c—b—a. აქაც შედარებით მძიმე „დომინანტია“ გამოყოფილი. ალავერდის დომინანტი, უპირველესად, სიმაღლით დომინანტობს და არა სიგანით. აქ ხუთივე დანაყოფი თითქმის თანაბარი სიგანისაა (სულ მცირე სხვაობით), გამოდის რიტმი a—a—a—a—a. მაგრამ შუა თაღი ერთბაშად არის ატყორცნილი თითქმის ფრონტონის წვე-

საენე, წმ. გიორგის ეკლესია, 1046 წ. დასავლეთი ფასადი





სამთავისის ტაძარი. 1030 წ.
აღმოსავლეთის ფასადი

რომდე, მაშინ როდესაც სვეტიცხოველში თაღსა და ფრონტონის წვერს შორის საგრძნობი მანძილი რჩება. ალავერდში ამ შუა არის სივანე-სიმალის პროპორციაა 1:5,5, სვეტიცხოველში — 1:3,7.

განსხვავებული სურათია ოშკშიც. დანაწევრება ასეთია a—b—b—b—a. მაგრამ ნიშები გვერდის ფრთების სახურავის სიმაღლეს სწვდება (ალავერდისა და სვეტიცხოვლისაგან განსხვავებით).

რამდენად არსებითია ფასადის ელემენტთა განაწილება გარკვეული მახვილების შეაქმნელად, ცხადად დაინახეთ ფიტარეთის მაგალითზე, სადაც ნიშები და შუა სარკმელი მიჯრით მისდევს ერთმანეთს და ფასადის სხვა ელემენტებთან ერთად შეკრულ, მჭიდრო მთელს ქმნის. ამით ეს ფასადი თვალსაჩინოდ გამოირჩევა სხვებისგან, თუმცა ძირითადი რეპერტუარი აქაც ჩვეულებრივია. შეადარე აგრეთვე ბეთანიის, ქვათახევის, წულრულაშენის, ახტალის ფასადები, სადაც სარკმელთა, ნიშებისა და ჯვრებს შორის განსხვავებული რენტრეალები, ორნამენტული ჯვრების სხვადასხვა ზომა და ფორმა ყოველ ცალკე შემთხვევაში თავისებურ სურათს ქმნის. ასევე,

ამავე ეკლესიების გვერდისა და დასავლეთის ფასადებზე ერთსა და იმავე კომპოზიციის სხვადასხვა ვარიანტია წარმოდგენილი. ყველავე განსხვავებული ჯვრების წყალობით.

ზემოთ, ძეგლთა განხილვისას, ერთმანეთს შევადარეთ ხცისისა და სავანის ერთმანეთს ეკლესიების ფასადები და აღმოვაჩინეთ, რამდენად განსხვავებული მხატვრული ეფექტი, განსხვავებული განწყობილებაა კი შეიძლება შეიქმნას ერთსა და იმავე სამთლიანი თემის ფარგლებში. ერთ შემთხვევაში უფრო აკადემიური და თავშეკავებული (სავანე), მეორეში უფრო თავისუფალი და ემოციური, სხვადასხვა „გადახვევით“ (დაკვარებისას არც ის არის ძნელ შესამჩნევი, რომ ქართველი ხელომოდგრები ზოგჯერ გარკვეული უზუსტობის ნებასაც აძლევენ თავის თავს. განსხვავებული ზომისაა სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთის ფასადის სიმეტრიული ნიშები; საესეებით თანაბარი არ არის სამთავისის გვერდის ფასადების თაღვანი არეების სიგანე, თუმცა „თეორიულად“ თანაბარი უნდა იყოს. მანგლისის გუმბათისყელის წახნაგების სიგანეც არ არის ზუსტად ერთნაირი, არც ერთი ამ მაგალითთაგანი არ ეკუთვნის ებოქის დასასრულს, ე. ი. დაქვეითების საფეხურს; არც ერთ შემთხვევაში არ გვაქვს საქმე შეგნებულ მხატვრულ ხერხთან და არც ერთ შემთხვევაში ეს უზუსტობა არ არღვევს მხატვრულ შთაბეჭდილებას. ასეთი „თავისუფლება“ თუ ნებით დაშვებული დაუდევრობა, რიგორიზმის უქონლობა, ეტყობა, ქართველი ხელომოდგრის ფსიქოლოგიის ერთ-ერთი გამოვლინებაა).

რა დიდია პროპორციების გავლენა საერთო მხატვრული ეფექტისათვის, თვალნათლივ მოწმობს სამთავისისა და იკორთის ფასადების, ე. ი. ერთნაირი შემადგენლობის კომპოზიციების, შედარება: ერთ შემთხვევაში გვაქვს საზეიმო, ამაღლებული სურათი, მეორეში მისი პროვინციული გამოძახილი, თუმცა კი, ტექნიკური შესრულების მხრივ მაღალი დონისა.

ერთი უმთავრესი ხელომოდგრულ-დეკორატიულ თემათაგანი განხილულ ებოქაში არის სარკმლის მოჩარჩოება, რომელიც კვლავ დაკანონებული ელემენტებისგან შედგება. ამ თემის ევოლუცია სამი საუკუნის მანძილზე აგრეთვე მოწმობს მის პოტენციურ შესაძლებლობას. სურათი მრავალფეროვანია, მით

უფრო, თუ გავაღვივებთ თვალს ნიმუშებს X საუკუნეიდან XIII-მდე. ქართველი ოსტატები თავისუფლად იყენებდნენ შესასვლელთა გაფორმების შესაძლებლობას, განსაკუთრებით ტიმპანებისას, სადაც მათ ორნამენტების, ჯვრების, როზეტებისა და წარწერების შეთავსებისა და შესამების მრავალგვარი ვარიანტი შექმნეს.

ხუროთმოძღვრის პროფესიული ცოდნის მარაგში შედიოდა არა მარტო ჩუქურთმის კვეთის ხელოვნება, არამედ ორნამენტთა სახეების სათანადო შერჩევის უნარი შენობის სხვადასხვა ადგილისთვის. დაკვირვება მოწმობს, რომ ანგარიში ეწეოდა მოსართავი ნაწილის ფუნქციას, ხასიათს, მასშტაბს და მათს ურთიერთსაგან დაშორებას. ეპოქის იმ მონაკვეთში, როდესაც მხატვრული დონე მაღალი იყო, ოსტატი ამ ამოცანათა ამოხსნისას შეცდომას არ უშვებდა — გუმბათისეულზე არ მოათავსებდა ისეთ სახეებს, რომლებიც ძნელი აღსაქმელი იქნებოდა შორიდან სიმკერის, ნაკლები გამომხატველობის და ნაკლები პლასტიკურობის გამო — გუმბათისეულის დამავიკრავინებელ ფუნქციას ორნამენტთა სიუხვე და ძარღვიანობაც უწყობდა ხელს. სწორედ ამის გავება დაიკარგა მოგვიანოდ, როცა საფარის გუმბათს აშენებდნენ, როცა სვეტიცხოვლისა და სამთავისის დანგრეული გუმბათები ახლებით შეცვალეს და მათი სარკმლების საპირეებში სრულიად უფერული, ძლივს შესამჩნევი სახეები ამოკვეთეს.

იყო მოტივები, მაგალითად, „დაკიდული“ სამკუთხა ფოთლების მწკრივი, რომელიც უმეტესად გრძელი კარნიზებისთვის იყო განკუთვნილი; აგრეთვე ისეთი მოტივიც, მაგალითად S, რომელიც არასოდეს არ თავსდებოდა კარნიზზე. საერთოდ ბევრა გვაქვს მაგალითი იმისა, რომ ჩუქურთმის სახეთა განთავსება გარკვეულ კანონზომიერებას ექვემდებარება და გააზრებულია ფასადის საერთო კომპოზიციის საჭიროებისათვის. მაგალითად, სავანის ეკლესიის დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ფასადებზე ერთნაირი მოტივია (ხსენებული „დაკიდული“ ფოთლები) კარნიზზე და თაღოვანი არეების ყველა „საყრდენ წერტილში“ — კვარცხლბეკებსა და იმპოსტებზე — ამ ლაიტმოტივის არსებობა დიდად უწყობს ხელს ფასადის მხატვრულ მთლიანობას. იმავე სავანის სამხრეთის ფასადის ოთხ სარკმელს, რომლებიც ერთ მწკრივად არის

მოთავსებული, სხვადასხვა მოტივით მორთული საპირეები აქვს, მაგრამ ოთხივე სარკმლის თაღოვან სათაურში S-ების მოტივი უკვე სადაცაღის მიერ სიგრძეზე ჩნდება ერთნაირი მსგავსი ორნამენტული ღერძი. XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის ბევრ ძეგლზე ერთი და იგივე მოტივი მეორდება გუმბათისეულის ფრონზე კარნიზის ქვეშ — ეს არის გულისებრი სახე შიგ ჩასმული ფოთლებით (ბეთანია, ქვათახევი; წულრულაშენი; იგივე სახეა მაღალიანთ ეკლესიის ფრონზე, რომელიც ოთხივე ფასადს უვლის ვარს), რაც აგრეთვე გარკვეულ კანონზომიერებას მოწმობს. ორნამენტაციის ფუნქციური შერჩევის და დანიშნულებისამებრ გამოყენების კარგი მაგალითებია XI-XIII საუკუნეების კანკელთა მორთულობაც — „კამერული“, საინტერიერო, ახლოდან დასანახი და დასაკვირვებელი.

მხატვრული საჭიროების მიხედვით ხუროთმოძღვრები მიმართავდნენ კარნიზების პროფილთა დიფერენცირებასაც. საქმარისრა შევადაროთ სამთავისის აღმოსავლეთის ფასადის შუა, ე. ი. მთავარი, ნაწილის „ორსართულიანი“ კარნიზი გვერდის ფრთების მარტივპროფილიან კარნიზს; ან არაჩვეულებრივად რთული, „დაეცილი“ პროფილი ნი-

იკორის ტაძარი. 1172 წ. აღმოსავლეთის ფასადი



კორწმინდის აღმოსავლეთის ფასადისა გვერდის ფასადების მკლე კარნიზებს.

ამ ეპოქაში შემუშავდა მტკიცე ტრადიცია ტაძრის ძირითადი ნაწილისა და კარიბჭეების (უფრო ზუსტად, კარიბჭე-ეგვტერების) შეფარდებისა ქვაზე ნაკვეთი მორთულობის მხრივ, დაუწერელი კანონის თანახმად, კარიბჭეთა მორთულობა ერთი-ორი „გრადუსით“ მაღალია. ასეა მაშინაც, როცა კარიბჭე და ეკლესია ერთდროულად არის აშენებული და მაშინაც, როცა მათ შორის ქრონოლოგიური ინტერვალი არსებობს. მაგალითები: ოშკი (სამხრეთი გალერეა-კარიბჭის ინტერიერი, სადაც ბოძები ერთიანად დაფარულია ჩუქურთმითა და რელიეფებით), ბაგრატის ტაძარი, მანგლისი, ზემო კრახი, ნიკორწმინდა (ინტერიერი), სავანე, სავარა; უეჭველია, ასეთივე შეფარდება იქნებოდა კაცხში.

გარდა იმისა, რომ კარიბჭეების შიგნით მოჩუქურთმებულია ვარსკვლავისებრი კამარები, სავანეებზე გართლებულია, სწორედ დეკორატიულობის ამაღლების მიზნით, პილასტრების და ბოძების გეგმები, დახვევებულია კუთხეებში აყოლებული და ღია თაღოვანი შესასვლელების შემომფარგველი გრეხილები ან შევეული ლიწვები ბურთულეებიანი და „კონებიანი“ თავბოლო სამკაულებით, იმპოჩუქურთმებული კვარცხლბეკები და მონსტრები; ფასადზე (ზოგან შიგნითაც) კეთდება ნახევარწრიული ნიშები (მანგლისი, სამთავრო, სავანე, ბეთანია, ფიტარეთი, დმანისი). თვით ორნამენტთა შერჩევაც სავანეებზეა — ცდილობენ უფრო ინტენსიური და რთული სახეების გამოყენებას კვარცხლბეკებისა და იმპოსტებისთვის, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ კარიბჭეები ძვირფას ნაკეთობასავით არის მდიდრულად მოკაზმული — მათი „გარსი“ მოძრავი, ღინამიკური და ცხოველხატულია. ეპოქის ბოლოს, როცა ეკლესიების კარნიზებს მოუერთებულად სტეგებდნენ, კარიბჭის კარნიზები (ავრთვე გუმბათისყლისა და შერილი აფსიდების კარნიზებიც) მაინც მოჩუქურთმებული იყო (საფარა, ზარზმა). ამდროინდელი ტაძრების საერთო ცხოველხატულებისა და ღინამიზმისთვის კარიბჭეების როლი არსებითი იყო.

ტაძრისა და კარიბჭის შეპირისპირება განსაკუთრებით თვალშისაცემია მანგლისში, სადაც თვით ეკლესიის კედლების დამუშავება და მორთულობა ფრიად თავშეკავებულია

და, კიდევ უფრო მეტად, ზემო კრისში, სადაც მინიატურულ ეკლესიას ძალიან მდიდრულ, ხაზგასმით დეკორატიული კარიბჭე შემოეჭმეურნებულა.

ყველა აქ ჩამოთვლილ შემთხვევაში უნდა გამოჩენილიყო და ჩანდა კიდევ არა მარტო კანონების ცოდნა და მათდამი დამორჩილება ოსტატების მხრივ, არამედ მათი დამოუკიდებლობის ხარისხი, უნარი, რომ მკაცრი რეგლამენტაციის ფარგლებში მაინც თავისი სიტყვა ეთქვათ და თავისი სახე გამოეჩინათ. შემთხვევითი არ არის, რომ ერთსა და იმავე ძეგლში შეიძლება გავარჩიოთ რამდენიმე ოსტატის ხელი, რაც, მაგალითად, ძალიან კარგად ჩანს ნიკორწმინდის უმდიდრეს ორნამენტაციაში, გავარჩიოთ ინდივიდუალობა, ისიც კი, თუ რომელ ტენდენციას ემხრობა ოსტატი — მოწინავეს თუ კონსერვატიულს. არქიტექტორის შემოქმედებითი ინიციატივისა და გაბედულების მკაცრი მაგალითია სანთავროს ტაძრის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადები, სადაც ტრადიციული საშუალებებით სრულიად დამოუკიდებელი, უანალოგო კომპოზიციებია შექმნილი, ან ნიკორწმინდის ტაძრის სამხრეთი ფასადი, სადაც მშენებელმა თავისი ამოცანების ამოსახსნელად თავის თავს ნება მისცა ყოველგვარი სიმეტრია დაერღვივა და დეკორატიული თაღების სრულიად თავისუფლორიტში შეექმნა (ცხადია, ამის უფლებას მას ეპოქის გემოვნება, სტილი აძლევდა. მცხეთის ჯვრის ხანაში ასეთი რამ წარმოუდგენელი იქნებოდა. მაგრამ იქ ხუროთმოძღვარი მაშინდელი საშუალებებით მოქმედებდა.

ზ) დასასრულ, საკუთრივ ჩუქურთმის შესახებ.

შენობის ჩუქურთმით მორთვის ტრადიცია საქართველოში ადრევე არსებობდა (იხ. V-VI საუკუნეთა ძეგლები: ბოლნისის სიონი, აკაურთა, აკვანება, ოლთისი, მცხეთის ჯვრის მცირე და დიდი ტაძრები, წრომი, მარტვილი, სტელები და სხვ.). განსახილველ ეპოქაში ორნამენტის კვეთა კი არ შეადგენს სიახლეს, არამედ სამკაულის ადგილისა და მნიშვნელობის შეუდარებელი ზრდა ტაძართა ხუროთმოძღვრებაში. ამასთანავე დაკავშირებული, რა თქმა უნდა, ორნამენტულ სახეთა რეპერტუარის მნიშვნელოვანი ვაფართოება, ე. ი. უამრავი, მანამდის არარსებული, მოტივის გაჩენა და განვითარება, ამის შესაბამისად — ზოგი ახალი ტექნიკური ხერხის შემუშავებაც.

არსებითი სიახლეა ისიც, რომ გადამწყვეტი როლი მოიპოვა წნულმა, რომელსაც V-VII საუკუნეებში ძლიან მცირე ადგილი ეკირა.

ამავე დროს, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ახალმა ეპოქამ სწორედ ადრინდელი ხანისაგან მიიღო ორნამენტული სახეების შესაქმნელი ძირითადი „მასალა“ — რელიეფური წვრილი ზოლი — ლენტი, რომელიც ქვის ჩუქურთმაში ხაზის ფუნქციას ასრულებს და თითქმის ყველა ორნამენტული სახის საფუძველს შეადგენს. ამ ლენტით არის შედგენილი წმინდა გეომეტრიული ხაზოვანი სახეები, რომლებიც მხოლოდ ლენტების სხვადასხვაგვარი დალაგებით და წნვით იქმნება, ლენტებივე შეადგენს მცენარულ მოტივთა სტილიზაციით მიღებული სახეების ჩონჩხსაც: ამ შემთხვევაში იგი ასრულებს რტოს ფუნქციას, მას „ესხმიან“ სტილიზებული ფოთლები და სწორედ ამ „გამოსხმის“ ვარიანტები ქმნის სახეთა მრავალფეროვნებას. არსებითად მზამზარეული სახით მიიღო ახალმა ეპოქამ ძველისგან სტილიზებული ფოთლის ყველაზე გავრცელებული სახეც. იგი შედგენილია ერთი წერტილიდან ამოზრდილი და გაშლილი რამდენიმე ამოღარული ელემენტით — „ყოვით“, რომლებიც ერთმანეთს კონცენტრულად ეფინება. მაგალითი უკვე ვცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარში ვგვქონდა, ახ-

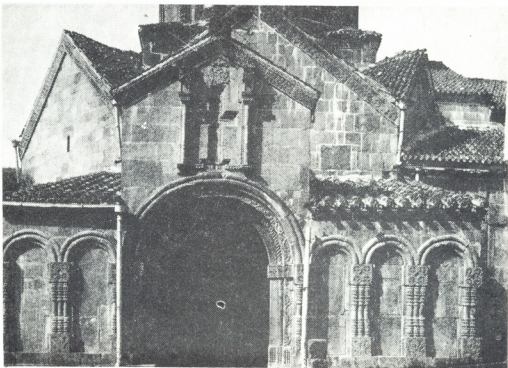
ლა კი იგი განსაკუთრებულ პოპულარობას მოიპოვებს.

ადრინდელ ხანაში რტო-ლენტების გამოყენება გლუვია, ან ცალდარიანი, ძლიან იშვიათად (წრომი) — ორდარიანიც. ახალ ეპოქაში, X საუკუნეში, კიდევ გვხვდება გლუვი ან ცალდარიანი ლენტები (კუმურდო), მაგრამ შემდეგ სახეებით გაბატონებულ ადგილს იმკვიდრებს ორდარიანი ლენტი. უფრო გავრცელებულია ორი სამკუთხად ჩაკეტილი დარი, ნაკლებად — ისეთი პროფილი, რომელშიც დარებს შორის ამობურცული (მომრგვალებული) ზოლია გაკეთებული. შეიძლება გამოვყოთ ერთი, ფრად პოპულარული, მოტივიც, S — ები, რომელიც ყოველმხრივ გამოირჩევა, უპირველეს ყოვლისა, მასშტაბით. იგი ფართო ლენტისგან შედგება, ამიტომ სამი დარი აქვს: ამას გარდა, ეს სახე წნვის გარეშეა გამოყვანილი.

რამდენიმე ზოგადი შენიშვნა.

ორნამენტები მოთავსებულია: ა) გრძელ ზოლებზე (კარ-სარკმლის საპირე, სათაური, კარნიზი, ფრიზი, ჯვრები, ვარსკვლავისებრი კამარის „სხივები“, რომელიმე შემოფარგლული არსის, მაგალითად, ტიმპანის, მოჩარჩობა). ზოლი შევსებულია ერთსა და იმავე მოტივის, „რაპორტის“ უსასრულო განმეორებით. ბ) „ცენტრალური“ ფორმის ზედაპირზე — კვადრატზე, წრეზე (საპირეების ქვემო

მანგლისის ტაძარი. 1020 წ. სამხრეთის ფასადი



კვარტები და იმპოსტები, დეკორატიული თაღებს, ბოქებისა და პილასტრების კვარცხლბეკები და იმპოსტები, როზეტები, რელიეფური ნახევარბურთალები). ამ შემთხვევაში შექმნილია დასრულებული, თავის თავში „ჩაკეტილი“ ორნამენტული კომპოზიცია. ამავე ჯგუფს უკავშირდება ნახევარწრიული ტიპმანებისა და შესასვლელის თავზე მოთავსებული შემკრელი ქვების მორთულობა, რომელიც ხშირად თავისებურ, ზოგჯერ სრულიად ორიგინალურ, ორნამენტულ სურათებს შეადგენს — რელიეფებისა და წარწერების ჩართვითაც.

— ორნამენტი შეიძლება იყოს: ა) წმინდა „გეომეტრიული“, ხაზოვანი; ბ) სტილიზებული მცენარეული მოტივებით შედგენილი; გ) ნარევი — გეომეტრიულ-მცენარული; დ) არის შემთხვევები, როდესაც ორნამენტში ჩართულია ცხოველის ან ფრინველის მცირე გამოსახულება.

მცენარეულ მოტივთაგან ერთადერთი, რომელიც არსებითად პროტოტიპთან მსგავსებას ინარჩუნებს, უფრო უსუსტად, ერთადერთი, რომლის პროტოტიპის ცნობა შეიძლება, ვაზის მოტივია. უფრო მეტიც: არსებობდა ვაზის რტოს დამოუკიდებელი გამოსახულებაც, რამე სხვა კომპოზიციაში ჩართულად (სვეტიცხოველი: უფრო გვიან, XVII საუკუნეში, ამგვარი გამოსახულება გაიმეორეს ანანურში).

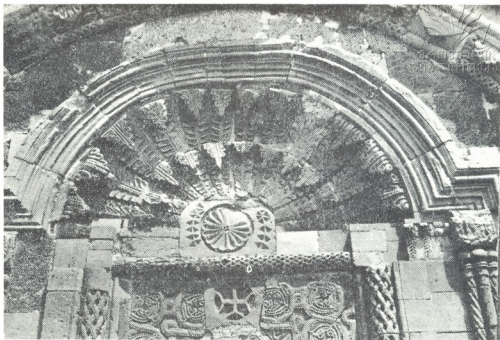
— გეომეტრიული სახეების შედგენისა და ყოველგვარი ელემენტის ურთიერთდაკავშირების ტექნიკურ საფუძველს შეადგენს წნვა, ე. ი. ლენტების გადახლართვა ისე, რომ ერთი ლენტი მონაცვლეობით ხან მეორე ლენტის ქვეშ „გაძვრება“. ხან ზემოდან გადაუგლის მას. ერთი ელემენტი მეორეს ებმის მცირე მრგვალი ნახკვებით. არსებობს მოჩუქურთმებული ზედაპირის ფაქტურის „გამამოდრებელი“ დამატებითი საშუალებები: „მძივები“, ნაჭვრეტები, რომლებიც შავი წერტილებივით არიან ვაფანტულნი გარკვეული რიტმით. განსხვავებულ მბატვრულ ეფექტს აღწევენ სხვა ტექნიკური საშუალებებითაც: ერთი შთაბეჭდილებაა, როდესაც ლენტის კიდეები „ვერტიკალურად“ არის ჩაჭრილი და ლენტის მიერ შემოხაზული სახე უპირისპირდება ჩაჩრდილულ ფონდს; ასეთ შემთხვევაში არსებითია კვეთის სიღრმის მნიშვნელობა; სხვა შთაბეჭდილებაა, როცა ორნამენტი ცერად დახრილი კიდეებით იკვეთება და ერთნაირად ვსებს არეს — ფონი წარმოადგენს.

— რაბორტით, ე. ი. განმეორებული ელემენტის ორნამენტი შეიძლება იყოს ორნამენტი:

ა) როცა ყოველი ელემენტი ინარჩუნებს გარკვეულ დამოუკიდებლობას და მხოლოდ ნასკვით უკავშირდება მეზობელ ელემენტს, ე. ი. როდესაც შეიძლება მისი „ამოღება“ ზოლიდან და იგი თავის სახეს მთლიანად ინარჩუნებს; ბ) როცა ზოლი შედგენილია გადახლართული, ერთმანეთზე გადაკლობილი, ერთნაირი ან ორნაირი, მონაცვლეობით ჩამწყვირებული მოტივებით. ასეთ შემთხვევაში ერთი სახე თავის რაღაც ნაწილით მეორე ელემენტის შემადგენლობაშიც შედის. ეს ერთიან „ქსოვილია“, რომელსაც მაყურებელი აღიქვამს, უმეტესად, როგორც უწყვეტ მთლიანს. ასეთ საპირებებში სპეციფიკურ სირთულეს შეადგენს არშიის ქვემო (სწორი) კუთხეების გადაწყვეტა, ის, რომ შეუღლი არშიიდან პორიზონტალურზე გადასვლა ჩუქურთმის ელემენტთა მექანიკური შემოტრიალებით კი არ მოხდეს, არამედ ბუნებრივი თანმიმდევრობით. ოსტატს აქ სჭირდება ტექნიკური სიმარჯვეც და ფანტაზიის მოშველიებაც (დამატებითი ელემენტების ჩასმა) — ამის მოშენიერი მავალითია სამთავისის (ლიდი) სარკმლის საპირე.

არსებობს მოტივები, რომლებიც მთელი ებოქის მანძილზე იხმარება (წრეებისა და წრე-რომბების წნული, კლასიკლ რტოზე გამობმული ფოთლები, „ტეტრაკონქები“ მის შიგნით „შეყვანილი“ ფოთლებით, S-ები, ზოგი სხვა კომბინირებული მოტივი), აგრეთვე ისეთებიც, რომლებიც დროის გარკვეულ მონაკვეთთან არის იმდენად მტკიცედ დაკავშირებული, რომ შეიძლება ძველის დათარიღების ერთ-ერთ საბუთადაც გამოდგეს. ასეთია ზემოთ ხშირად მოხსენიებული მოტივი დაკიდული სამკუთხა ფოთლებს, რომლებიც მხოლოდ X-XI საუკუნეთა მიჯნაზე და XI საუკუნის პირველ ნახევარში გვხვდება; ასევე S-ების ადრინდელი ვარიანტი, რომელსაც ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვს მცენარეული იერი — მისა ყოველი მუხლი ფართოდ გაფურჩქნილი ფოთლებივითაა; შემდეგ S უფრო ხისტ გეომეტრიულ სახეს ღებულობს, იგი ორ პარალელურ კიდეს შორის „მიედინება“.

— სამი საუკუნის მანძილზე, რომელიც



სვეტიცხოველი. 1010—1029 წწ. დასავლეთის მთავარი სარკმლის მორთულობა.

განსახილველ ეპოქას შეადგენს, ქართული ჩუქურთმა თვალსაჩინო ევოლუციას განიცდის. მთავარი ნიშნებია: ა) სვლა მსუბუქი, „გრაფიკული“, ე. ი. ზედაპირულად ნაკვეთი, ჩუქურთმიდან, რომელიც გამკვირვალე ბადესავით ეფინება არეს—ღრმა კვეთისაკენ, პლასტიკურობისაკენ, რომელიც შუქჩრდილის კონტრასტების ეფექტს და ძლიერი ცხოველხატულების შთაბეჭდილებას უწყობს ხელს; ბ) სახეების თანდათანობითი გართულება ისე, რომ განვითარების გარკვეულ საფეხურზე აღიქვამთ არა ცალკეულ სახეს, ცალკეულ მოტივს, არამედ, უმეტესად, საერთო ფაქტურას; გ) დროთა განმავლობაში მეტ ადგილს იჭერს ჩუქურთმების მოთავსება ამბურცულ და არა ბრტყელ ზედაპირზე, თუმცა ასეთი რამ XI საუკუნეში გვხვდება.

— არსებობს მოტივები, რომლებიც მართო ქართული ჩუქურთმის რეპერტუარში გვხვდება, უცხოეთში მას პარალელები არ მოეძებნება. ასეთია, მაგალითად, S-ების მოტივი, დაკიდული სამკუთხა ფოთლების მოტივი.

სხვა ქვეყნების ჩუქურთმასთან შედარება (თვით მოტივებისა, მათი კვეთის ტექნიკისა, და არა ხუროთმოძღვრებასთან შეფარდებისა) ნებას გვაძლევს ასეთი დასკვნები გვაკეთოდ: ა) წნვის „მასალა“ — ღარიანი ლენტი ადრევე ცნობილია სომხეთშიც, დასავლეთ ევრო-

პაშიც (უკვე წინარომანულ ხანაში), ვლადიმირის არქიტექტურაშიც. არის ცალღარიანი და ორღარიანი ვარიანტები, ხშირია (მით უფრო დასავლეთში) უღარო „რტოც“; ბ) ასევე ცნობილია ფოთლის ძერწვის ხერხი, ანალოგიური ქართულისა — კოვზისებრი ამოღარული ელემენტებით; გ) არსებობს მოტივები, რომლებიც გავრცელებულია, გარკვეული ვარიანტებით, მათ შორის, ქართული ჩუქურთმის მეტ-ნაკლებად მსგავსი ვარიანტებით, ყველა სხენებულ ქვეყანაში — ეს არის კლასიკური რტო, რომელსაც მონაცვლეობით ერთსა და მეორე (შეხნეჩილ) მხარეს ესხმის ფოთლები; აგრეთვე ორი და სამი ლენტის გადანალარითი შექმნილი კალათისებრი წნული. ეს იმდენად „თავისთავად საგულისხმებელი“ მოტივებია, რომ სრულიად ბუნებრივი იყო მათი პარალელური წარმოშობა სხვადასხვა ქვეყანაში. დ) ყველაზე მეტ ანალოგიას ქართული ჩუქურთმის მოტივები პოულობს წინარომანულ და რომანულ დასავლეთში — საფრანგეთში, ესპანეთში, გერმანიაში, ბალკანეთის ქვეყნებში, უნგრეთის ტერიტორიაზე (მით უფრო, „წინა-უნგრულ“ ხანაში). გვხვდება არა მართო მსგავსი, არამედ იდენტური ხერხებით შესრულებული საესებით იდენტური მოტივები, კერძოდ, ერთმანეთს გადაკიდობილი წრეებით და რომბებით შედ-

გენილი ზოლი (საფრანგეთში: არღემის სენ-მარსელისა და დის ეკლესიათა მორთულობის ფრაგმენტები და ზოგი სხვა), ერთმანეთზე „გადამდარი“ წრეების მწკრივი (ტულუზი, საფრანგეთშივე), ან სამა კლასილი ლენტის წნული (კვედლინბურგი, გერმანია) და სხვა. ბევრი სხვა მავალითის დასახელებაც შეიძლება. ზოგან ქართლის მსგავსი სქემის მქონე მოტივი განსხვავდება ფოთლისა და ლენტის ზედაპირის დამუშავებით, ფოთლების მეტ-ნაკლები სახელოვით მცენარეულ პროტოტიპთან, და სხვა. ე) აღმოსავლურ სამყაროსთან კონტაქტი საგრძნობი ხდება ეპოქის ბოლოს, აქა-იქ XIII საუკუნეში, უფრო კი XIV-ის მიჯნიდან. ეს სელჯუკური ორნამენტული მოტივებია, რომელთა შემოყონვა, როგორც ჩანს, სომხეთის გზით ხდებოდა.

ეს თემა — ქართული ორნამენტის ურთიერთობა სხვა ქვეყნების ორნამენტისა და წარწერებით შესწავლილი არ არის.

ამგვარად, შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების მეორე აყვავების ეპოქამ — X საუკუნის მეორე ნახევრიდან XIII-XIV საუკუნეების მიჯნამდე — დაგვიტოვა მდიდარი შემკვიდრება, რომელსაც, დიდ ისტორიულ მნიშვნელობასთან ერთად, ფრიად მაღალი მხატვრული ღირებულება აქვს.

ამდროინდელი ქართული ხუროთმოძღვრება თვალს უსწორებს დასავლეთის, „ქრისტიანული აღმოსავლეთისა“ და რუსეთის დიდ არქიტექტურას და ყველაზე მოწინავე ქვეყნების რიგში დგას მშენებლობის მასშტაბითაც და მხატვრული დონითაც.

დიდი ტრადიციის მქონე ქართული ხუროთმოძღვრება ამ დროს ახალ საფეხურზე აღის, ახალ ესთეტიკურ კრიტერიუმებს აყენებს — ამ კრიტერიუმების არსებობა, ხუროთმოძღვრული ძეგლისადმი პრაქტიკული, შინაარსობრივ-იდეური თვალსაზრისით მიდგომასთან ერთად, სწორედ მისი ესთეტიკური ღირებულების გაგება და დაფასება ადრევეც ჩანდა და ამ დროსაც ძალიან ნათლად ჩანს. ბევრ სხვა ფაქტორთან ერთად, ამის ერთი მაჩვენებელთაგანია თუნდაც ფასადთა მოსაპირკეთებელი მასალის შერჩევისადმი სტაბილური და, თუ შეიძლება ითქვას, აქტიური დამოკიდებულება, ნაკარნახევი არაპრაქტიკული მოსაზრებებით — ქვის საგანგებო დიფერენცირება ფერის მიხედვით, და ისეთი

ძვირფასი საშენი მასალის უარყოფა, რიტორიკა მარმარილო, მისი მიჩნევა საკუთარი მხატვრული ამოცანისათვის შეუსაბამებელი მხატვრული საფეხურზე შექმნა ახალი — ცხოველხატული სტილი, ახალი ვითარების შესაბამისი ახალი მასშტაბები: იმავე დროს, უცვლელი დარჩა ხუროთმოძღვრების ეროვნული თვისებები, მკაფიოდ გამოიკვეთა ეროვნული ხელოვნების კონსტანტების არსებობა. სწორედ ეს კონსტანტები, ეს ძირეული, არსის გამომხატველი თვისებები გამოარჩევს ქართულ არქიტექტურას, და არა მარტო მისი კონკრეტული ფორმები. ისეთი ძეგლები, როგორც არის დავით გარეჯა, ვარძია, ალაზნის სარწყავი არხი, სხალტა-შომღვიმის წყალსადენი თვალნათლივ მოწმობს საინტერესო ხელოვნების მაღალ დონეს; ხოლო თუ მთლიანად გადავავლებთ თვალს მშენებლობის ყველა დარგს იმ სამი საუკუნის მანძილზე — საცხოვრებელი, სათავდაცო, უტილიტარული, საეკლესიო დანიშნულების ძეგლებს, მათ დავუმატებთ იმათაც, რომელთაც დღემდის არ მოუღწევიათ — თვალწინ წარმოვიდგება ამ მშენებლობის გრანდიოზული გაქანება, რომელიც მკაფიოდ წარმოაჩენს ფეოდალური საქართველოს უმაღლესი აყვავების ხანის ნამდვილ ნივთიერსა და სულიერ შეძლებას.

ნათლად გამოჩნდა ისიც, რომ, თუმცა შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, ისევე როგორც სხვა ქვეყნებისაც, უმეტესად ანონიმურია და კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს, იგი სრულიად არ გამოირჩევა ხელოვანის ინდივიდუალობის არსებობას, ხელოვანს, როგორც პიროვნებას.

სრული უფლება გვაქვს კიდევ ერთხელ ვთქვათ, რომ ხუროთმოძღვრება ქართული კულტურის ერთი იმ დარგთაგანია, რომლებშიც ყველაზე მკაფიოდ მკლავდება ეროვნული შემოქმედების ხასიათი, უფრო მეტიც — თვით ეროვნული სული.

უშანგი ჩხეიძის რადიოთეატრი

შტრიხები კორტრატისათვის

მარინე ჯალალონია

უშანგი ჩხეიძის რადიოთეატრი! რა ვიცი მის შესახებ? ყველაფერი და ამავე დროს არაფერი. გამოუცნობი პიროვნული ხიბლი აქვს ყოველ ფრაზას, პაუზას, სალექსო სტრიქონს. როგორია უ. ჩხეიძის ხმა?.. იღუმალი, მომ-ნუსხველი... და ასე დაუსრულებლად შეიძლება ვეძიოთ ამ ფენომენის საიდუმლო, ისეთივე მოუხელთებელი, როგორც დიდი მსახიობის სცენური მომხიბვლელობაა. ვიდრე ჩხეიძის რადიოთეატრზე ვიტყოდეთ ორიოდ სიტყვას, ინტერესს მოკლებული არ იქნებოდა, მისი აზრი მოგვესმინა კითხვის ხელოვნებაზე (პირადი არქივის გაცნობისას ამოწერილი ლექსებიდან).

„ყოველი სიტყვა ხორცშესხმული
არსება არის
და ასობიც მთლიან ტანის
ნაწილებია.
როდესაც ვინმე უმეცარი სიტყვებს
აწვალებს,
მაშინ სიტყვებიც ბავშვებივით
ატირდებიან.
ხშირად მინახავს წამკითხველი,
რომ ჩეხად ლექსებს,

ყოველი სიტყვა ნაწამები ტანჯვით
კვდებოდა.
მას რომ ხმენოდა ამ სიტყვების
ამონაკენსი,
მაშინ ის, ალბათ, სამუდამოდ
დამუნჯდებოდა.“

ადვილი წარმოსადგენია, ასეთი მკაცრი, პირთუნენელი მსახური როდენ მომთხოვნი უნდა ყოფილყო საკუთარი თავის მიმართ: „მე ცუდი მკითხველი ვიყავი, ვიდრე მსახიობი, ხოლო რადიოში კიდევ უფრო ცუდი ვარ. ვიდრე მკითხველი ვიყავი“. ჩანაწერზე არასოდეს უთქვამს მომწონსო, თავის მსახიობობასაც ასე უყურებდა. სრულყოფილი არც ერთ როლში არ ვყოფილვარ, ამ ასაკამდე (ჩანაწერებზე სიცოცხლის ბოლო წლებში მუშაობდა) რომ ვყოფილიყავი თეატრში, უკეთ ვითამაშებდიო...

რადიოთეატრის სპეციფიკიდან გამომდინარე მსახიობი შემდეგ სირთულეებს აწყდება: მიკროფონი ვერ ეგუება ხმის ჭარბ მეტალს, რადგან თვითონ სძენს ბგერას ასეთ ელერადობას. მისთვის იდეალური პარტნიორია ხორ-

ხისმიერი, ან შეღარებით ყრულ მელერი ხმა. მიკროფონთან, თეატრისაგან განსხვავებით, გამოშახველი საშუალება მხოლოდ ერთი ელემენტია — სიტყვა, რომელმაც უნდა შესძლოს სანახაობრიობის ნაწილობრივი, საუკეთესო შემთხვევაში, სრული კომპენსირება, ე. ი. რადიოწარმოდგენის საერთო ატმოსფეროს ბგერწერული გადმოცემა. ამის გამო, მსახიობის ოსტატობის ელემენტები მეტყველების კოლტურის სფეროში იყრიან თავს.

უშანგი ჩხეიძის რადიოთეატრზე საუბრისას ცალკე უნდა გამოიყოს: სახმო მიზანსცენა, სახმო ანსამბლი, ბგერითი ანუ ტემბრული გარდასახვა. ეს ყოველივე მსახიობისაგან დიდ შინაგან კულტურას, ხატოვან აზროვნებას, ტექსტში წვდომის ბგერწერულ თავისებურებას მოითხოვს.

სახმო მიზანსცენა განწყობილებათა ცვლას ემყარება, აქტიორული სმენით გაშიფრული — სახიერებას იძენს, სასმენს სახილველად გარდააქცევს. უ. ჩხეიძის სახმო მიზანსცენის თავისებურება მხატვრულ-მუსიკალურ ფრაზირებაშია. ტექსტის ცალკეული მონაკვეთი ჟღერს როგორც მელიოდური ფრაზა, შესატყვისი რიტმიითა და ობერტონებით. მთელი ნაწარმოები იყოფა ხასიათობრივ ეპიზოდებად, რომელთაც მცირე კულმინაცია და დასკვნა გამოარჩევთ, გარდატეხის მომენტი ტემბრის რადიკალური კონტრასტით გამოიყოფა.

ი. ჭავჭავაძის „ნიკოლოზ გოსტაბაშვილი“, ჩხეიძის მიერ ჩაწერილი, ერთადერთი პროზაული ქმნილებაა (1948 წ.). „როცა მას ვისმენთ, ვრწმუნდებით, რომ დარბაისლური თხრობა უშანგის ისევე კარგად ეხერხებოდა, როგორც პოეტური ნაწარმოების

მძაფრი ეპოციების გადმოცემა“. „ორი თვე მუშაობდა უშანგი ამ მოაზრობაზე, ორი თვე მოუწინააღმდეგებდა ჩაწერას, თორემ მოთხრობაზე კარგა ხანი იმუშავა“. პროზა იკითხება როგორც ერთიანი მელიოდია, უფრო სწორად, იმღერება. იგება სევდის, აღსარების, დადაქტივის ინტონაციურ მონაცვლეობაზე. მსახიობი თითქმის არ იცვლის ხმას. ეპიზოდების სურათოვნებას ტემბრის ფაქიზი ნიუანსირება განაპირობებს. შინაგანი ლოგიკით ზუსტად მოწოდებული ფრაგმენტები ავსებენ ერთმანეთს, ტანჯული ერის ვაჟკაცური სული ცოცხლდება წამიერად. სრულად შენარჩუნებულ ავტორისეულ ხედვას მკითხველის პიროვნული მე ორგანულად ეთვისება.

ნაწარმოები სამ სურათს აერთიანებს: შესავალი, მოგონება, გმირობა. ყოველ მათგანს შესატყვისი სახმო მიზანსცენა ახლავს. შესავალში ერთურთს ერწყმის მკითხველი და მთხრობელი. აღერსიან ინტონაციას მელანქოლია ერევა. შინაგანი დიალოგი აღსარებაში გადადის. თხრობის დინჯი, დარბაისლური ტონი სევდით იმოსება. ახალი წლის წინა ღამის მოგონებას მიმქრალი სხივი გამოარჩევს. სახოვან ფრაზას მეხსიერებაში მშობლების, დამის ხატება შემოაქვს. სადღესასწაულო გარემო, ბავშვების ცელქობა, თაღლად დაღვრილი დროება ერთ მთლიანობაში წარმოსდგება. მსახიობის ხმა ყველაფერს ელფერსება, ესეცყარულება. მესამე ნაწილში, პროზის მხატვრულ ქსოვილში, დიდაქტიკური მოტივი იკვეთება. ქართველთა გადაძახილება: „ნიკოლოზ გოსტაბაშვილი, ნიკოლოზ!“ მინიატურული სახმო პორტრეტიდან ერისკაცთა კრებით სახეში მოიყრიან თავს,



პატრიოტული სულსკვეთება იძლეოდა, ნიკოლოზის გამოხმობა რიტუალს დამსგავსება. „ყიზილბაშმა წამოუღერა თავისი შუბი, გვირმა ხელი აუკრა და აიციდინა. ეს ისე მარჯვედ მოუვიდა, რომ ქების კიჟინა დასცეს“. ბრძოლის სურათში სახმო მიზანსცენით, საგმირო პათოსი თამაშდება, რასაც თავშეკავებული აღფრთოვანება ახლავს.

„ვეფხისა და მყემის“ ჩაწერამდე (1949 წ.) მსახიობს მოუძებნია ჭუნირზე დაკვრის ოსტატი ფალიანი. მუსიკის ხმაზე დაუშუშავებია პოემა. ინტონაციური სვლები მკაცრი სიდიადით ხასიათდებიან. რიტმის ცვლა ყოველ მონაკვეთს ემოციურ საყრდენს უქმნის. ამავე დროს დრამატული ინტენსივობის საზომიცაა, აღმაფრენისა თუ სიმძიმის მათხუყებელი. შესავლის მელოდირური მიმოქცევა დელამაციური სახიერებით იკვეთება. ტემპი იძაბება, თითქოს დრო იკუმშება. „მამინ გაუჭრა ფრანგულმა, დროს იყენეს წაქცევისანი“ — ფსიქოლოგიური კულმინაცია. ხმაში სიმძაფრე ჩნდება. სიტყვებით: „ვინ ეტყვის მაგის დედასა“ — ხარას ელემენტი შემოდის, მზადდება ტემბრის ლოგიკური გარდატეხა. „შვილო, არ მოკვდი, შენ გძინავს, დაქანცული ხარ ჯაფითა“ — გლოვის ბგერწერულ ხატად წარმოსდგება. მას გაბმული კვნესა, სასოწარკვეთა, მოთქმით სიმღერა წარმოშობენ. ერთი ინტონაციის ნიუანსები ჯანსაყუთრებული ძალით ფრაზის პირველ სიტყვაში „შვილო...“ იყრიან თავს. პოეტური სახე გამჭვირვალე ცრემლად აღიქმება. „მაგის მეტს აღარ გიტირებ, შენ არ ხარ სატირალია“ — სიკვდა, სიმძიმელი თანდათან ფერმკრთალდება. ხმაში გაბზარული ლი-

თონი აღსდგება, გლოვის ხალხური სიბრძნე ენაცვლება. მანას — „ერთი შვილ მიინც გაგზარდე, ვეფხვებთან მეომარია“ — ეპიკური სიდიადე გამოარჩევს.

„ბაკურისა“ და „ხმლის ჩივილის“ მოსმენისას, ვეფხვ პოეტური სამყარო საგანგებოდ უ. ჩხეიძის ხმისათვის შექმნილ გეგონებათ. სიბრძნითა და მადლიანი სიტყვით სულგამთბარი, დიდი პატივისცემით იმსჯელებით ორი ტალანტის მიმართ. ბატონი უშანგი, უპირატესად გმირულ-რომანტიული თეატრის მეხოტბე გახლდათ. სხვაგან სად ექნებოდა მის ნიჭს ისეთი ფართო ასპარეზი, როგორც ვეფხვ პოეზიის წიაღში. „ბაკურში“ — სახმო მიზანსცენისათვის ჩვეული სახიერება ძალაში რჩება, ახალი ნიშნებით მდიდრდება, შინაგანად ექსპრესიული ხდება. ბრძოლაში შერცხვენილი ელიზბარაი საყუთარ თავს ვერ მორევია. მოუშუშებელი ჭრილობა ყოველ წამს თავს ახსენებს. შეღახული ღირსების აღიარებას მკორე კულმინაცია ახლავს „ამისგან ეხლა ფიქრები, შხამად ამომდის ყელშია“. კაი ყმის ამბავს, სხვისი გმირობით გამოწვეული აღფრთოვანება ასაზრდოებს, შინაგანი დიალოგი საკვანძო ეპიზოდში იკვეთება სიტყვებით: „ვაპ, დედას მტრისას!“ ღია ინტონაციური მახვილი შემოდის, როგორც დრამატული კულმინაციის („ისევ მე დაგზოცთ“) წინაპირობა. ბგერითი მიზანსცენის ინტენსივობა ლუფტპაუზით ნიუანსირდება. „ხმლის ჩივილს“ — ლითონის სულიერების, ხორცშესხული ღირსების შეგრძნება ახლავს. ყოველი სიტყვა შემართული მახვილივით ბასრია. ეპილოგს ორივე ლექსში („ვეფხვსა დააცვდა კლანჭები: ბაკურმაც დაიძინაო“, „გასჭერ,

გამიშვი წინაო, თუ სახელს არ მაშოვნინებ, როგორ დავბრუნდე შინაო!“) დარბაისელი, ბრძენი ქართველის აღფრთოვანება მსჭვალავს.

რადიოწარმოდგენა, ბგერითი მიზანსცენის შემდეგ სახმო ანსამბლის მიმზიდველ ჟღერადობას ემყარება. უნდა მოიქებნოს პარტნიორის ინტონაციური შეგრძნების ერთადერთი, სწორი ვარიანტი, ემოციური წონასწორობის გადმოცემის ბუნებრივი შესაძლებლობა. გმირულ-რომანტიული რადიოთეატრისათვის საუკეთესო მაგალითია სცენა ბალში გუცკოვის „ურთელ აკოსტადან“, ჩაწერილი თითქმის 40 წლის წინ (ვ. ანჯაფარიძის უშანგის ბინაზე ივლითის ტანსაცმელი მიუტანია). ესაა აქტიორული პროფესიონალიზმის იშვიათი ნიმუში, მიკროფონთან სრულად იდუარებული მზადყოფნა. დრამატულ დუეტს განწყობილებათა სიმრავლე გამოარჩევს. შენარჩუნებულია გრძნობის ფაქიზი გადმოცემის ერთსულოვნება. ჩხეიძის სახმო დიაპაზონი კრისტალური ხმოვანებიდან რწმენის სიმალემდე აღის. ემოციური მოდულაცია სცილდება ერთი სცენის მნიშვნელობას, მთელი სპექტაკლის ცხოველყოფელ სუნთქვას იკრებს. პარტნიორები ჩინებულად შეიგრძნობენ ერთმანეთს. ყოველი ფრაზა ნახევარ ტონის სიზუსტით იაზრება. დიალოგის მართოლვარე ბუნება დახვეწილი ნიუანსირებით გადმოიცემა, ემოციური ქვეტექსტით მდიდრდება.

„იქნებ შესახებ იმ კამათისა, რომელიც მქონდა მე რაბინებთან“ — მომაკვდავი ვედის ინტონაციაა, იქვე ხორცშესხმული ღორსებაა: „ჩვენი ცხოვრება დაკეტილი საპყრობილეა“. გამოუთქმელი სევდა, ფილოსოფიური

განსჯა. უ. ჩხეიძე იდეალური პარტნიორი, რადიოთეატრშიც მთლიანად ინარჩუნებს ამ თვისებას. უშანგი ყოველ რეპლიკას მთელი არსებით განიცდის. ივლითის სიტყვებს: „მაშ რად აღმართე ჩემს თვალწინ ზეცაში კიბე“... ექოსავით ეხმიანება ურიელის გულის პასუხი. რეპლიკის კულმინაციური წერტილიდან („აა, მე უკან ვერ დავბრუნდები“...) ამოიზრდება დრამატული მონოლოგი, ბრძოლა საკუთარ თავთან, სადაც მეცნიერი იმარჯვებს მიჯნურზე. „ეს შეჩვენება მიმჩნია მე ჩემს დიდებად, მაგრამ უფლებას მე არ მივცემ ქვეყნად არავის, რომ ჩემთან ერთად ეს დიდება გაიზიაროს“. სახმო დუეტი და ბგერითი მიზანსცენა ამ სცენაში ჰარმონიულ მთლიანობაში წარმოსდგებიან. თვალწინ გვიდგას ჭეშმარიტებისათვის მებრძოლი ურიელი, გვიბოლავს შეუპოვარი სწრაფვა რწმენის დასამკვიდრებლად.

მსახიობის გარდასახვის თავისებურებას რადიოთეატრში ბგერწერიული ტიპიზაცია შეადგენს. ვპირის ზოგად ფსიქოლოგიური, ან კონკრეტულ-ინდივიდუალური პორტრეტი ხმის ბუნებრივი მონაცემების ტრანსფორმაციას ემყარება. დომინირებს ტემპრის შეფერილობის განმსაზღვრელი, არსებითი ნიშანი. შესაბამისი შუქჩრდილები მონათესავე ფერებში იხებნება. ხასიათი ძირითადად თანაბარ ბგერით სვლეზე იგება. მხოლოდ გარდატეხის მომენტში აქვს ადვილი აშკარა რეგისტრულ ნახტომს, რთული ინტერვალით გადანაცვლებას. სახმო რეგისტრის ფარგლებიდან სრული ვასვლის დროს განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ბგერწერიული ტიპიზაციის ორი ნიმუში: ყვარყვარე და ჰამლეტი. (სცენე-



ბი ჩაწერილია 1946-48 წლებში). ესენია ბგერითი გარდასახვის თვალსაჩინო, გარკვეულად ხელშესახები მაგალითები.

ყვარყვარე — სცენა მეწისქვილესთან: (ერთი მონაკვეთი) ბუზლუნა, „კრიახა“ ბგერები. ეკლიანი, დასუსხული ინტონაცია გმირის ბგერწერულ პორტრეტში იყრის თავს. ქირქილით, შინაგანი ხითხითით გუდაფშუტა პიროვნების მხილება ხდება. აბეზარ მსჯელობას სატირული დიდაქტიკა ენაცვლება. „კაცი ხან ავარდება, ხან დავარდება და ბოლოს, ეხ, ბოლოს მაინც დავარდება. ერთი ეს მითხარი, რა არის კაცის სიცოცხლე?!“ შიშის ნაჭუჭში შეყუყუელი ყვარყვარე, დაჩივებული, საცოდავი მლილიდან ნაცრის რაინდად იქცევა. „სიკვდილი რომ გამახსენდება, სულ ჭიანჭველასავით დამბურძგლავს ტანში“. რაოდენ შთამბეჭდავია ეს წუთიერი ტრავი-კომიკური ავონია, ბგერითი ტიპიზაციის კულმინაცია სიტყვაზე — ჭიანჭველასავით (გავისხენოთ „შვილო“... „ვეფხისა და მოყმის“ ბალადიდან). სახმო რეგისტრიდან სრული ამოვარდნა, ნაცარქექიას „ფსიქოლოგიური კრახის“ მაუწყებელი.

უშანგი ჩხეიძის სახლ-მუზეუმში არის ერთი ექსპონატი, „ჰამლეტის“ მაჩაბლისეული თარგმანი. წიგნში დევს მსახიობის ხელით გადაწერილი ორი მონოლოგი: „რად არ მეშლება ეს სხეული“ და „ყოფნა — არყოფნა“... იქვე ვკითხულობთ: „ჰამლეტს განუხსნდრეელი სევდა შეიპყრობს. თავის მოკვლას განიზრახავს, რომ ს. სანჯღ ფიქრებს განერიდოს. სადღაც სივრცეში ერთ წერტილზეა მიჩერებული. თითქოს ცხოვრების მიღმა მხარეს იყურებოდეს“... იწყებს მონოლოგს. მი-

წსთან სევდის ძაფით მიჯაჭვული ხელოვანი აბსოლუტურად დაწვრილი წყმია, უფრო სწორად, შეზრდია გმირის სულიერ სამყაროს. საკუთარ არსში ჩაძირული პრინცის სიფრიფანა, სულთმობრძავე ინტონაცია უფსკრულიდან აღწევს — „თითქოს ქვეყანა იყოს ბალი გაუმარგლავი, რაშიაც ხარობს მხოლოდ ღვარძლი, ცუდი ბლახი“. ფილოსოფიური მელანქოლიას ნერვიული სიცილი ახლავს, ერთდროულად სევდიანი, შმაგი, გამომწვევი. სულიერი დეპრესიის მწვერვალი — „თუმცა ძმა არის, მაგრამ ისე ჰგავს თავის ძმასა, ვით მე ჰერკულესს“, ხანგრძლივი პაუზით იკვეთება. ჰამლეტს სუნთქვა შეეკრა, აზრი გაუწყდა. ბოლოს ტანჯვის ზღვარს გადასული წარმოსთქვამს: „გაიბე გულო, რაკი ენა უნდა დადუმდეს“.

ჰამლეტის მონოლოგის უშუალო გავლენით უნდა იყოს დაწერილი მსახიობის ერთ-ერთი ბოლო ლექსი, რომლითაც გვირდა დავასრულოთ საუბარი უ. ჩხეიძის რადიოთეატრზე.

„მე არ მოვკვდები, არა, მხოლოდ გარდავიცვლები და ჩემს ხსოვნასაც დრო და ეამი მალე დაფარავს. მიწა ვიყავი, ისევ მიწად გარდავიცვები, მიწად მოველ, ისევ-ისევ მიწა დამფარავს. მაგრამ მე მჯერა, ისევ მოვალ ამ ქვეყანაზე, თუმცა ეს გული, ახლა რომ ძგერს, ამას ვერ იგონობს, რა სახით მოვალ, ანდა რისთვის, ეს ვინ რა იცის, კაცის გონება შეუცნობელს როგორ შეიცნობს“.

გაუთავებელ დავას აგრძელებენ. სიამის ტყუილი
გათმულან და ერთმანეთს არ ეუბებიან. აღსანიშნე-
მა ვინააჯონ, რომელია მათში მტყუანი და მართალი?
ბასა. რას ფიქრობ, საბა? პარკინული
საბა. ცოტა აქვს ადამიანს საფიქრალი? გენდომიყმეა
ბასა. დროზე უნდა გეფიქრა, ამ დღეში არ ჩა-
ვარდებოდი.

გიორგი ხუხაშვილი

ოხა წლის უედეკო ანუ სხრა მორალი ალაქიანის სინდისგე

(ორ ნაწილად პროლოგითა და
ეპილოგით)

ნ ა წ ი ლ ი კ ი რ ვ ე ლ ი
პ რ ო ლ ო გ ი

(დამდგმელი რეჟისორი აქედანვე უნდა დაეთანხმოს
აქტორს, მზატვართან ერთად მეტად ლაკონიური დე-
ტალები მონახოს პიესაში ნაჩვენები ცხოვრების გა-
მოსახატავად სცენაზე. ელექტრო-ვაგონშემკეთებელი
ქარხნისა და მისი ადამიანების გასაცნობად საჭი-
რო არ არის სცენაზე ტონობით რკინა დავახავოთ.
ლითონის კონსტრუქციამ პირობითად უნდა გამოხა-
ტოს დროის სული. სიმეტრიულად განლაგებული პრო-
ექტორებით შემოხაზულ მოედანზე გათამაშდება
ოჯახური ცხოვრების, ქარხნისა თუ ქუჩის სცენები.
ყოფითი და სიმბოლური დეტალების შეხამებით
ჩვენ შევქმნით ცხოვრების მოდელს, დაეკვირდებით
და განვსჯით მოვლენებს, ესეც, რა თქმა უნდა, ცხოვ-
რება იქნება, ოღონდ სცენაზე ატანილი უფრო ცხა-
დლივ დასაინახად. ყველაფრიდან აზრის დაბადებაა
შთავარი, რადგან ჩვენი გონება დღეს საოცრად და-
იაბაზულად ეძიებ ზნეობრივ კეშმარიტებებს. სცენუ-
რი ცხოვრება აბსოლუტური სიმბელიდან აღმოცენ-
დება სინაილის წყაროთა მეშვეობით, ესეც თავისე-
ბური გარეგნული სახე იქნება შექმისა და ჩრდილის
მარადიული კამათისა. ადამიანთა სახეებს ისე დავი-
ნახავთ, თითქოს უზარმაზარ ფოტოქაღალდზე მკლავ-
დებოდნენ. შერე პიესის ყველა პერსონაჟი სიღრმეში
გაღიანიცელებს. სცენაზე კი ორად ორი მოხუცი კა-
ცი დარჩება — საბა და ბასა. ისინი რაღაცით გვა-
ნან და არც გვიან ერთმანეთს. საუკუნის ხნისანი
თითქოს საუკუნეთა სიღრმიდან მოდიან და თავიანთ

საბა. დამკლდა ფიქრი? მაიპარად, ვიცხოვრე?
ბასა. რა ამისთანა სოლომონ ბრძენის თავი შენ
გადგას, ყველას მაგიერ ფიქრო? შვილიშვილს მი-
ხედე.
საბა. შეძლებს თავის დაცვას, კბილები დიდი ხა-
ნია მოიცვალა.
ბასა. როცა კბილებს დააძრობენ, მერე ვკიან იქ-
ნება.
საბა. ჩემი ჭიშისაა, არ დაგავიწყდეს.
ბასა. შენ რა ხეირი დაგაუარა ცხოვრებამ? გი-
ყურებ და თვალები მტკივა.
საბა. უბერებელი და უკვდავი ვინ არი ქვეყნად?
ბასა. მოტყუდი და მოკაცე თითო? მოუწერე ხე-
ლი მიქელ-გაბრიელს?
საბა. კიდევ მინდა ვუყურო ორ დღეს ამ ცხო-
ვრებას.
ბასა. გენანება სიცოცხლემ?
საბა. ვინ წახულა, არ დანანებოდეს?
ბასა. შენი თვლით გინდა ნახო ქვეყნიერების
დაქცევა?
საბა. ქვეყანა კაცს არ გაუჩენია და კაცი ვერ
დააქცევს.
ბასა. ეს ამდენი ატომის ბომბი სათამაშოდ მოიგო-
ნეს შენი აზრით?
საბა. კაცის გონება მაგის საშველსაც გამონა-
ჩავს.
ბასა. ასე ბრმად გწამდა შენი ცხოვრება. რა მო-
იგე?
საბა. შენ რა მოიწიე, ურწმუნო თომა?
ბასა. საიდანაც მოვსულვარ, იქით წავალ, ქვითი
ვარ წუთისოფლდთან.
საბა. ჩემი ვალი მოვიხადე შვილთან, შვილის-
შვილთან, მტერთან და მოყვარულთან.
ბასა. მქონდა ნავალევი და რა უნდა გადამეხადა?
საბა. სიცოცხლე რაში დაახურდავე?
ბასა. ჩემი ჭია ვახარე, ჩემი თავი მახრასავით
გამოვხარი.
საბა. აბა რა გადარდებს?
ბასა. დავი-დარაბას გადავჩრე, წყლიდან მშრა-
ლად ამოვიდე და ჩემით ჩავწვები სამარეში მშვი-
ლად.
საბა. ყველამ თავისი საფლავი უნდა ამოვასოსო.
შენი ნათქვამია.
ბასა. ძეგლს არც შენ დაგაგამენ, ეს ქარხანა
ჩემი აშენებულაოო, გაიძახი და ეგერ, ამდენმა ხალ-
ხმა შენი ერთი შვილიშვილი ვერ იგუა. ასამართლე-
ბენ.
საბა. სიმართლე გამოირკვევა. ახლა სხვა დროა
ბასა. პეტრეს მოსვლამდე თუ პავლეს ტყავი გა-
ძვრა, რა ბედენაა? ვინ გაბაღია ერთადერთი შვილის-
შვილის გარდა?



საბა. იმ ბიჭში გავგრძელები, იმელი და მომავალია.

ბასა. მიდი, მიეშველე, შენი ხათრით რბილად მოკიდებიან.

საბა. მაგიტომაც არ შედევიარ. სამართალს ზეგავლენა არ უყვარს.

ბასა. თუმცა იმას რა უნდა მოკითხონ? ცემა გემართებს გამზრდელისაო.

საბა. რაში მადანაშაულებ, ბასა?

ბასა. შენ მოიყვან ამ დღემდე.

საბა. პატიოსან კაცად ვზრდიდი, მინდოდა ბედნიერი ყოფილიყო.

ბასა. მგლის ბრქუალები უნდა ჰქონოდა და აფთისის კბილები, შენ მტრედის გულღვიძლი ჩაუღვიდა...

საბა. ჩემი ნაშიერი მგლის კვალზე ვერ ივლის, ბასა.

ბასა. შენ ვინ შეგტეხავს? დღეს სხვა ცხოვრებაა, ყველა მოსწრებაზეა, არ იცი, თუ თვალებს განზრახ იბრძვები?

საბა. თავის ქუაზე იაროს, გზას გაიგნებს.

ბასა. ჩემ ქუაზე ევლო, უფრო მოგებული დარჩებოდა. ის დღე გაიხსენე, პირველად როცა წავიდა ქარხანაში.

საბა. დღესაც გულით ვლოცავ, მჭერა მისი კაიკაცობის.

ბასა. ეს დღე იმ დღეს მაინც არ ჰგავს. გაიხსენე, კარგად გაიხსენე..

იმვე აღვლას, სადაც ისინი დგანან, იაშვილებს ბინა გაჩნდება. სულ რამდენიმე დეტალი იკმატებს. ბასა გაუჩინარდება. საბა ტრანზისტორს აიღებს და უსმენს. ამ პატარა ყუთში აფორაქებული მსოფლიოა. სცენის მეორე მხარეს საბას შვილიშვილი მერაბი განტელებით ვარჯიშობს. ლეჯში ლამარა აუთოვებს.

მერაბი. დედა!

ლამარა. ადექი, მერაბ?

მერაბი. ავედიქი, ცხელი წყალი მოდის?

ლამარა. მოდის. ბანაობას აპირებ?

მერაბი. თავს გადავიბან, ჭაგარივით მადგას ეს ოხერი თმა.

ლამარა. შარვალ-კოსტიუმი გაგუთოვე, გაგიწმინდე კიდეც. პერანგიც, შალსტუხიც.

მერაბი. პერანგი და შალსტუხი თეატრისთვის. როლინგსტონს ჩავიცვამ.

ლამარა. სანამ დაიბან, ჩაის გაგიმართავ.

მერაბი. როდის იყო დილით ჩაის გაიხლებოდი?

ლამარა. გარე-გარე ჭამას დაეჩვიე, რაღა ვიჭირს.

მერაბი. სტუდენტობა, დედაჩემო, სახინკლემში გავატარე. კაფიით ვარ, ჩემი ნაოპერაციები კუჭრ ყველაფერს იწელიდა.

ლამარა. უფსოზე უჭემლობამ იცის კუჭის წულული. ბუტერბროდი გაიჭამე.

მერაბი. ბუტერბროდი შეეფარდება ექოკას ტემპებს, ამიტომ მოიგონეს ვეროპელებმა ბისტროები და ზაბეგალოკები.

ლამარა. ასე სველი თმით წახვალ?

მერაბი. სავარცხელი გავტებე, რკინის არ იშოვება. აუჰ, ლეჯიც არ მქონია.

ლამარა. ლეჯიც მე გიყვოდა? სამი მამაკაცი ხართ სახლში.

მერაბი. კოსმოსურ ხომალდებს ვაკეფობ და ლეჯი არ გვეშოვება. არა და, ნაღდად ეჭვგაქვასწავი ვარ.

ლანარა. გაუპარსავს დაგიწუნებენ? არც გეტყვობა.

მერაბი. არა, დედაჩემო, სადაც წამოიხიბავს. ეიომა სიკვდილმისტილმა გაპარსვა ითხოვა დასჯის წინ.

ლამარა. იმდენს ილაქლაქებ, წყალი შეწყდება. მერაბი. ტემპში, პირსახოცი და შამპუნი! ცაიტნორტი ვარ, წყალი შეწყდება და გასანული დავრჩები! (გაღვის სააბაზახოში, საწოლი ოთახიდან გამოვა ლაღო იაშვილი).

ლადო. აბრძანდა უმწვილი?

ლამარა. თავს იბანს. გაწუხებს ფეხი?

ლადო. ღამით უფრო მტებდა, აღარ გაგავლიძე.

ლამარა. ბედი უნდა ყველაფერს. ვინ იფიქრებდა, ოცდაათი წლის უკანდელი ქრილობა...

ლადო. ვინც ომობდა, იმისთვის ომი არასოდეს თავდება, ერთ მწერალს უთქვამს.

ლამარა. უნდა შეეგუო, ლადო. ავადმყოფობას წინააღმდეგობა არ უყვარს. მთავარია რევიში ყოფნა და სწორი მკურნალობა. რომელ ერთს გაგწვევთ, კლინიკას თუ სა ქირვეულ მამაკაცს?

ლადო. აგერ ბიჭი ცოლს მოიყვანს და რძალი შეგესარფება.

ლამარა. ახლანდელ გოგოებს ცალკე უნდათ ცხოვრება, თავის ნებაზე. იქნებ ჯობდეს?

ლადო. მუდამ მრავალრიცხოვან ოჯახზე ვოცნებობდი.

ლამარა. წავიდნენ, ბატონო, იყვენ თავისთვის, მივლო, შვილს გავაზრდევინებ. რძალმა გადაბრუნებული სიტუა მიიხრას, ვერ ავიტან.

ლადო. ისე ლაპარაკობ, თითქოს სარძლო შერჩეული გუავდეს.

ლამარა. არ გაგიკრდეს, ერთ მშვენიერ დღეს სახლში მოიყვანოს და გამოგიცხადოს, ჩემი ცოლიაო, მერე ქორწილი და საქორწინო მოგაზურობა.

ლადო. წყალს ნუ გადაწურავ, მერაბი ჭკვიანი ბიჭია.

ლამარა. ჭკვიანები ორივე ფეხით გაბეგბიან ხოლმე მახეში. ჩემი გაქედლი ხატის ამბავს შენ მასწავლი? დაგერეკა კათედრაზე, დატოვებდნენ ასპირანტურაში.

ლადო. ახლა მთავზე ლაპარაკი წყლის ნუყაა.

ლამარა. ნუ გაცეცხლდე. შენი კაბინეტი შავს დაქირდა, იქ ძინავს, ამხანაგები მოუდის. იქით მამაჩემი ცალკე ოთახში. ხომ იცი, როგორი მორიდებულია, ღამით ხედა აუტყდება და საბანქევო იგუდება, ცდილობს არ შეგავაწუხოს. ათი წელიწადია ჩვენს გვერდით ოროთახიანი ბინაა დაკეთილი. ფეხი ვერ გაგადგმევინე ქალაქის საბუკში. მარტო ჩვენთვის არსებობს საბინაო კანონი?

ლადო. მე არასოდეს მიცხოვრია სხვისი წაბაძით, არავის არაფერი მშურს.

ლამარა. დავიღვე ლადო, სამსახურიდან მოვდივარ, ვგობოვსო ასვლის თავი არ მაქვს. ოცი წლის გოგო აღარა ვარ, თირკმელიც მაწუხებს.

ლა დო. ექიმები ამტკიცებენ, ფეხით სიარული ინფარქტდ.ნ გაქვევარო. იარე ფეხით.
ლა მარა. მამჩემი ალბათ გაწუთებუა ჩასული.
ლა დო. ასწლიანია ჩემი სიმამრი, მოკალი და გვიანამდე ამინე.

ლა მარა. არ იჯრის, თორემ მაგისი მუშაოა ცო-
დვია. სამოცდათხუთმეტს გადააბიჯა.

ლა დო. ქარხანას მოაშორო, მოკვდება.

ლა მარა. ამოდის, გაწუთებზე იქნებოდა ჩასული,
ახალი ამბები აინტერესებს.

ლა დო. რთული ამბები დატრიალდება.

მერაბი. მამა, შენი პირსაპარსით უნდა გავიპა-
რსო.

ლა დო. ოღონდ გაუწმენდავს ნუ ჩადებ ბუდეში
ინდღევანდელივით.

მერაბი. გავიგე, პირის კანს გამიღიწიანებს, მაგ-
რამ რას იზამ.

ლა მარა. ასე ჩქარა დაიბანე?

ლა დო. ტემპი, დედაჩემო! კოსმონავტები ერთ
საათში უფლიან დედამიწას. მაგელანი სამ წელი-
წადს მოუნდა. კოსმიური სიჩქარეების ეპოქაში
ცხოვრობთ.

ლა დო. კოსმიური სიჩქარით სახე არ დაიქრა.
(გამოჩნდება საბა, ღვინის ღოქი სათუთად მოაქვს)

ლა მარა. ბაზარში გავხედი, მამა?

საბა. სარდაფში ჩავედი ღვინოზე.

ლა დო. შარშანდელი დაწურულა?

საბა. გადანახული მეგულეზოდა ამისთანა დღის-
თვის. ჩემი წელში გამოყვანილი ჭიკა გამომიტანე,
შელო.

ლა დო. წინანდლის მარნიდან არის, თუ მუხრა-
ნდნან მოგვართვებს?

საბა. არც ერთს არ ჩამოუვარდება, ჩემო სიძე.
გახედე, არაყვით იყიდებს ჩაქვს.

ლა დო. სადაურთ დევსტატორი მნახე?

ლა მარა. მაგას ღვინო დაეღევა, მამა?

საბა. ნამეტანი იცით ამ ექიმებმა. ერთი ჭიკა პი-
რჩით, წამალია.

ლა დო. იქნებ მართლაც ჩამოსაწერი გავხე?

ლა მარა. რამე დააყოლე მაინც, უწმინდე უცებ
მოგეკიდება.

საბა. გაუგე გემო, ლადო, რა ხნის იქნება?

ლა დო. ამდენმა სიხიანობამ პირის გემო დამი-
კარგა. ივბინება ენაზე.

საბა. მერაბის ხნისაა ეს ღვინო, ორმოცდათო-
ხმეტის მოსავლისა. კასრში შედგა თავმოგროვლი.
ამით უნდა დაველოცო შევიღებოლი.

(სევამს, გარედან ისმის ბასას ხმა.)

ბასა. იაშვილებო, სახლში ხართ?

საბა. ღვინის სუნე ეცა ალბათ მაგ სულწაწყე-
დილს.

ლა მარა. რატომღაც არ მინდოდა ამ დღით
თავზე დაგვედგომოდა.

საბა. მაგას ენა აქვს მოწამლული, თორემ არც
ისე გულღამუტანია. ცუდი არაფერი ავარძნობინო,
მამაშვილობას.

ლა მარა. მობრძანდი, ბასა ბატონო.

ბასა. ფეხზე ხართ, იაშვილებო? გაკეთდა ქვეუა-
ნა, დღლა მშვიდობისა.

ლა დო. დაბრძანდი ბასა, ბიჭი დაველოცე, დღეს
ჯადის სამუშაოდ.

საბა. დაპატრებული არ ვარ და ისე გავსწავ
ქაშვილად.

საბა. დაპატრუება ვის გვაცალე, გამომართე ეს
ჭიკა და ამოუშვი თბილი სიტუვა მაგ ჩამბარე, ჩემო
ხილან. ეველი ნუ გერხობა ძვლივით.

ბასა. დილიდან ქეიფს იწყებთ? ჭერ რა გაუკე-
თება სადღეგრძელებელი? ავანად გადღეგრძელები,
ემშაკის ფეხო!

მერაბი. მაღლობთ, ბასა ბატონო, ახლავე გეხ-
ლებით.

ლა მარა. მწარეს იტყვით, თორემ გული კეთი-
ლი გაქვთ, ბატონო ბასა.

საბა. გული? გულს ვინ უყურებს? ენა იმიტომ
აქვს ადამიანს, გულშიანდები დამალოსო, ასე უთ-
ქვამს ტლიტარანს.

ლა დო. ტლიტარანიც იცით, ბასა ბატონო.

საბა. მოხსენი გუდას თავი, ქოსატუელია?

ბასა. შენ მაინც არ შეგდის თავში ჩემი ნათ-
ქვამი, მაღრსე, ბიჭო, შენი თავი, გითხრა ორი ღე-
რი სიტუვა.

მერაბი. გამწადებული ვარ საკურთხევლად, უს-
ტაბაშელო.

საბა. მართლაც არ არის ურიგო ბიჭი, რას იტ-
ყვი, ბასა?

ბასა. გარეთ მტერს უბრძვებს თვალებს და შიგ-
ნით მოყვარეს.

მერაბი. დირსულად შემეპოე, რას ერჩით?

ბასა ვინც ბევრ ტკბილ სიტუვას გეტყვის, იმას
ერიდე, ჩემო ბიძია.

ლა მარა. სიამაყე და სიხარული, ბედნიერად
გველოს!

მერაბი. ისე მისტურებთ, თიფქოს ოში მივ-
დიოდე.

ბასა. რაც უფრო დამიძებები, წონაში შეტი მო-
ხვალ, იცოდე.

მერაბი. უყვე საშუალო წონის ვარ, ბიძია ბასა.

ლა დო. ჭკუით იყავი, ჩვენ ხომ ყველაფერზე შეე-
თანხმდით?

საბა. შემომხედე, ბაბუა. ეს ღვინო შენი ხნისაა,
შენს საკორწილოდაც შენახული მაქვს. წმიდა ღვინით
გლოცავ, წმინდად გველოს შენი დღე და წუთისო-
ფელი. ჩემი შთო და ჭავარი ხარ, მე — წარმავალი,
შენ — მომავალი. ახლა იწყებ ცხოვრებას, აქედან-
ვე მაგრად უნდა იდგე მიწაზე. სიღრმეში ფეხებზე-
უდგმელი ხე მაღალი ვერ გაიზრდება.

მერაბი. ბაბუაჩემი ბრძენია.

საბა. მაცალე ბოლომდე. რასაც გუებნები, ენის
წერზე კი არ მიტრიალებს. მისხლობით მაქვს აწონილი

ბასა. უსმინე, ბიძიო, ერთი-ორი პერანგი შენზე
შეტი გაუცევთაო.

საბა. ბევრ კარგა და ცუდს შეხვდები ცხოვრე-
ბაში. პატონის კაცსაც შეეყრები და უპატონოსაც.
გაპირებხასაც გამოცდი და დაღვინებხასაც. ნურც
თავს დაილატაკებ და ნურც ამქვეყნიურ სიამოვნე-
ბებს დახარბდები. ჭამაშიც და ლაპარაკშიც ზომი
იცოდე. გახსოვდეს, იმას მშვიდად ძინავს, ვინც პა-
ტიოსან ლუკმას ჭამს. მშვიდი ძილი სულის სიჯანმრ-
თელია. გულმართლად გეცხოვროს. ადამიანი გუვა-
რებოდეს და ერთი სიყვლილით მომკვდარიყავი. კაცო
კაპოვად გუეოდოს, იმას მივლიანდ არ გაბუილდოს, სი-
მართლე ძალად გეგულებოდეს. შენს სიგლახეს საფ-

ლაშვიცი ვიგარძნობ იცოდ. შენი კარგი კაცობით სა-
მარეც ამიუვალებდა. ხელწამართიანად ნაშენები ცხო-
ვრება შენთვის ჩამიბარებია და მართალი გულით
გვაპარონოს.

მერაბი. ამდენი ამ ოცდასამწელიწადს არ გით-
ქვამს, ბაბუაჩემო.

საბა. ყველაფერს თავისი დრო აქვს, თქმასაც
და უთქმელმასაც. დამილოცინიხარ!

ბასა. მომიბოძინე, ბიძიო! ბაბუაშენის ოდენი ამა-
გი მე არ მიმიბოძის შენს აღზრდა-დაკაცებაში, მაგ-
რამ თორ სიტყვა მაინც შეთქმის. საბა ბრძენია, მაგ-
რამ არც მე გვეგონო ქუაშაჩატე. რაც მაგან გირჩია,
ბაჭალო ოქროდ შეინახე გულში, ნურც ჩემ ნათ-
ქვამს დაკარგავ, ვერცხლად მაინც გამოგადგება. სა-
ბამ დაგმოდგრა, სიმართლით გეცხოვროსო. ბოლო-
მდე სიმართლის მიმყოფი კაცი ნუ იქნები, ჩემო ბი-
ძია. თუ გარემოებამ გიკარნახოს, ტყუილი იარაღად
იხმარე. დიპლომატიის მეცნიერება ტყუილზეა აგე-
ბული. ზოგჯერ ფარად ივარე, ზოგჯერ ხნლად მო-
იმაჩქე, თორემ ბალახით გაითელები. უცოდველი
ადამიანი არ არსებობს, იცოდ. საგანს თუ ჩრდილი
დაეკარგება, თვითონაც გამქარაია. ბაბუაშენი ღვთის
კაცია, მაგრამ ტყუილი მაგასაც უთქვამს. გულზე ხე-
ლი მაღლის და ისე თქვას, თუ მართალს არ ვამბობ.
მოქნილი და ალღოიანი უნდა იყო ამ ცხოვრებაში,
თორემ ისედაც მოკლე წუთისოფელი უფრო შეგი-
მოკლდება. ქრისტეზე მართალი არავინ ყოფილა, მაგ-
რამ ჭვარს აცევს. მართო სიმართლის მიყოლა სინა-
თლეს გამოგლიცვს თვალში. დამახსოვრე, რაც გით-
ხარი და წაიდ შენი გზით. მე ჩემებურად დამილოც-
ინიხარ.

მერაბი. ახლა გვირგვინის დადგმა გაკლიათ.

ბასა. გვირგვინი შენ თვითონ უნდა დაიდგა. ოდ-
ონდ, გვირგვინის ძებნაში, თავი არ უნდა დაკარგო.

ლადო. ძია ბასა, ოდონდ მიიხარით, რომელს და-
გიჭერით თქვენ ორში?

ბასა. თავის გულსა და გონებას ჭეიხბოს და ისე
მოიქცევს.

ლმარა. საუზნის ფული თუ გაქვს ჭიბეში?

მერაბი. ხურდაც კი არ მიქაევის, რაღა დავი-
მალოთ.

ბასა. აგერ, მე მოგცემ ვერცხლის მანეთიანს,
ორი მხარე აქვს ამასაც იცოდ. ცხოვრებასავით, ვა-
ლად გაძლე. როდისმე უნდა დამიბრუნო. ვერცხლის
ფულზეა კარგზე იცის დაბედება. ფული ამ ქვეყნის
პატარა ღმერთია, იცოდ. ახლოს მოდი, ერთი ალი-
ყურაც გმართებს, თბილისში ძველად ასე ლოცავ
დენი შეგარდებს უსტაბაშები.

მერაბი. კინოში მიხსახვს.

ბასა. გემწარა? ქორწილამდე დაგვიწუდება. კა-
რგად დამიხსოვრე, რაც გითხარით.

მერაბი. გულის ფიცარზე მიწერია-ათ მცნებასა-
ვით (მიღის).

ბასა. მე და შენ მაგას რას მივეწვევით, საბა, ჩვე-
ნი ტრამეი მალე ჩამოვიღის. აბა, მაგრად იყავით.

საბა. დრო გაზომილი მაქვს, ცხრის ჩეთერია
ჭერ, წავიდით.

ლმარა. ყველაფერი მაკვიარში გიწყვია, ლადო,
თავი არ დამიშოო იმდღევანდელივით.

(დაბნელებს. როცა ისევ განაბდება, საბა და ბასა
ერთად მიდიან ქარხნის წინ, ქუჩაზე).

(სცენის იგივე მოუღანი კვლავ ნათდება. ტრაპეზის
განგრება. შემფოთებული ლია ლომიძე ამოად ცხელ-
ლობს თავი დააღწიოს ორ უცნობ მამუზარ სე-
გარდას.)
ერკენული
გენგლეშეყა

მორალე პირველი: გვირგვინ ნუ საქმეც სხვის
განსაძლეს, ანუ სხვისი პირი, ღოგას ჩხირიო.

ლია. დამანეთო თავი, რას მერჩით?

I ახალგაზრდა. ასეთი ლამაზი და ასეთი ან-
ხელი?

II ახალგაზრდა. ნერვიულობა არ ვარგა, სი-
ლამაზეს ვეხს.

ლია. გამიშვით, გთხოვთ, ძალიან შეჩქარება.

I ახალგაზრდა. ვინც იჩქარა, გენაცავა. ეგერ
მიასვენებთ კუჩაზე.

ლია. მე თქვენ არ გიცნობთ, რა გინდათ ჩემგან?

I ახალგაზრდა. თბილისში ყველა ერთმანეთს
ვიცნობთ, პატარა ქალაქია.

II ახალგაზრდა. თუ არ ვიცნობთ, ახლა გა-
ვიცნობთ. გობს გვიან, ვიღარ არასდროს.

ლია. შეგბედოთ კაცმა, ოჯახისშვილები ეგონებით.

I ახალგაზრდა. ოჯახთან კონფლიქტი მოგი-
ვიდა და მოშობლებს გავეყარეთ.

ლია. სირცხვილის გრძობა სად დაკარგეთ ამო-
დენა ვეუკაცებმა.

II ახალგაზრდა. ტროლიბუსში ამოგვაცა-
ლეს. ხმას ნუ უწევ, გაცივდები.

ლია. უმწერო ქალიშვილს ქუჩაში უხვდებით უჩა-
ღებვით.

I ახალგაზრდა. ჩვენ დათა თუთაშხიანს მეგო-
ბრები ვართ, კინო ხომ გინახავთ? გაგაცილებთ,
არავინ გაწყენინოთ.

ლია. თუ არ მინდა თქვენი გაცილება?

II ახალგაზრდა. ამოდენა ჩანთა მხარს გატ-
კენთ. წამოვიღებთ.

ლია. ახლავე დამიბრუნე, თორემ ვიყილებ და
ქვეყანას შეგაყრიო!

I ახალგაზრდა. კრინტსაც ვერ დამძრავ, თუ
თავი გიყვარს.

II ახალგაზრდა. მშვიდობიანად ვილაპარა-
კოთ, მსოფლიო მშვიდობისთვის იბრძვის. მე და ჩემი
მძაყი ძალის პოლიტიკის წინააღმდეგი ვართ.

ლია. გეტუბათ, დაგიღვივით და ვერ მოგიწინე-
ბით.

I ახალგაზრდა. ჩვენ თბილისის ყველა ლამა-
ზმანის ანექტებს ვადგენთ, თქვენ ვინაობას დავაზუ-
სტებთ და ოთხივ კუთხით გზა ხსნილი გაქვთ.

ლია. ვხედავ, როგორი კლდეკიონერებიც ბრძა-
ნდებით.

II ახალგაზრდა. ნაქითხიც ყოფილა, ლამაზ
ქალბები იშვიათია. ორი ბალი ემატება.

ლია. თქვენი ქაინაურები ყელში ამოვიღადა,
უთქვენოდაც გავიგნებ გზას.

I ახალგაზრდა. რადან ასე ჩქარობთ, შიგუ-
ლი აგერ გვიყენია, ტრამეია აგვიანებს.

ლია. დიდი მადლობა, უცნობებს მანქანაში არ
ვუჭლები.

I ახალგაზრდა. გაფუჭდა ქვეყანა, ადამიანი
ადამიანს აღარ ენდობა. ასეთ საღამოს რატომ არ შე-
იძლება ერთად გავისივინოთ? აქეთ განათებაც არ
ვარგა. ვინ იცის, ვის გადაეურებიო.

ლია. ოცდაორი წელიწადია ამ ქუჩაზე დავდვარ, არვის გადავირვიარ.

II ახალგაზრდა. შეუძლებელია, ჩვენისთანა თავაზიანებს სად შეხვდებოდით?

ლია. სიამოვნებით დაგაკარავდით ზაგ თავაზიან სიფათებს.

I ახალგაზრდა. ვერ შეძლებ, ჩენს მეგობარს პირველი თანრიგი აქვს კრივიში.

II ახალგაზრდა. ნუ კანკალებ, კაცობიები კი არა ვართ, ასეთი ლამაზი, მაღალი ყელის პატრონი უნდა იყოთ, ფრთხილად, ვინემ სამართებელი დაგისვათ, მერე რას შვრებით?

ლია. დმერთო ჩემო, ეს რა დღეში ჩავვარდი.

I ახალგაზრდა. დამშვიდდით, თორემ რაღაც ამბავი ეგონება ხალხს. გამოგიტყდებით, ჩვენ ტელევიზიიდან ვართ, ექსპერიმენტს ვატარებთ. გვინტერესებს, ვინმე გამოგისარჩლებათ, თუ არა.

ლია. მე რომელი კინოსახიობი მნახეთ?

II ახალგაზრდა. როლისთვის ზედგამოჭრილი ხართ, დაფარული კინოკამერა იმ სახლში გვიდგას.

I ახალგაზრდა. ამოდენა ქალაქში ისე ვართ, თითქოს ჩაკეტილ ოთახში იყოთ. რისი იმედი უნდა გქონდეს ქალიშვილს, ისიც ასე ლამაზს? ერთმა მოსარჩლემ არ გამოიარა.

II ახალგაზრდა. მოიცა, კრიტიკული მომენტი დგება, ვიღაც თავზეხელადებული გამოჩნდა.

(ავანსცენის კუთხეში მდგარი საბა და ბასა განათლებიან.)

საბა. ქუჩაში ვერ გაუვლია ქალიშვილს, რა ხდება ეს?

ბასა. რა გენადღებდა, მაგათ მილიციამ ვერ მოუარა და შენ შემოუვლი თავს?

საბა. ჩვენი სიღალბა, თავზე წამოგაჯდნენ.

საბა. შენ გეგონა, მარტო ჩვენს ახალგაზრდობაში იყვნენ აცენილები? აგერ ბრძანდებიან და ხვალაც იქნებიან. ტყუილად ნუ ასკვები გულს.

საბა. მომრავლდნენ ამ ბოლო დროს, ცუდად იქნებიან.

ბასა. მსოფლიო არეულია და შენ მაგ გიკვირს? წამოდი, ნუ დავება ფეხები.

საბა. აგერ ჩემი მერაბი მორბის, ფერი არ ადევს სახეზე.

ბასა. რა იყო, ბიჭო, რამ დაგაფეთა?

მერაბი. ხედავთ, რა დღეში ჩაადგო გოგო ორმა ახლარმა?

ბასა. მერე შენ ვინ დაგიძახა გამშველელად?

მერაბი. ის შე ვიცი! (ბიჭებისაკენ გავარდება).

ბასა. შენი კუთხის არის, ერთხელაც იქნება, თავს წააგებს.

მერაბი. (ბიჭებს მივტრია). რას ერჩით ამ გოგოს?

I ახალგაზრდა. შენ ვისი არამკითხე მოამბე ხარ?

მერაბი. მაგას მერე გაიგებთ. წადით თქვენი გზით, სანამ დროა.

II ახალგაზრდა. შენ იძლევი თბილისში სიარულის ნებას? მომხედ, როგორი ხარ?

მერაბი. არ მოგეწონე?

I ახალგაზრდა. შეხედე, გუჯა, რა კუნთები აქვს, ამას კარატეს წესები ეცოდინება.

II ახალგაზრდა. ცირკში გამოდი, კულტურისათა. მოუსვი აქედან, სანამ ლამაზი ხარ!

მერაბი. შეეშვით ამ გოგოს და წავალ. I ახალგაზრდა. ულტიმატუმს გვიყენებს, შენი ბიძაშვილია?

მერაბი. ჩვენი უბნელია.

II ახალგაზრდა. მერე შენ უბნის ინსპექტორად ვინ დავინშნა?

მერაბი. მაგას მერე გაიგებ.

I ახალგაზრდა. უბა რატომ გიკანკალებს, კბილი გტკივა?

მერაბი. სიბრძნის კბილი ამომდის.

II ახალგაზრდა. მუდამ ასეთ ფერზე ხარ, თუ გაციებს?

მერაბი. ორნი ერთზე მაგრები ხართ.

I ახალგაზრდა. მეც გეყოფი, ეს მსაჯი იქნება.

II ახალგაზრდა. გადაულაბე ნერწყვი, არ დაგაბრჩოს.

(გადაიწეეს დასარტყმელად, გალომებული საბა გადაულაგება გათავხედებულ ბიჭებს)

საბა. ერთი გაბედე, თუ ბიჭი ხარ! (პირველს ხელუკუღმა შემოიკრავს)

I ახალგაზრდა. ბაბუაჩემო, გეჩქარება საიქიოს?

საბა. მოწყდე აქაურობას, სანამ მეორეს გამოტყულებდე.

II ახალგაზრდა. ნერვიულია, ბიძაჩემო, მოერიდე!

I ახალგაზრდა. მაგას რა ველაპარაკო, ეს როგორ ამიზნა. ერთი ჩემიც ნახე!

მერაბი. ერთი გაბედე!

I ახალგაზრდა. ვნახოთ რა ჭეელიც ხარ! (დანას ამოიღებს, მერაბისკენ გაიწეეს).

მერაბი. ეგ უყოფილხარ, მეტი რა შეგიძლია?

I ახალგაზრდა. შენ ნაწლავებს ხელზე დაიხვევ, მერე ვაწულები!

საბა. უჟან, ბაბუ! თვალეში სინათლე დაქარგა მაგ უბედურმა!

II ახალგაზრდა. რას ჩადიხარ, გუჯა?

ლია. გვიშველეთ, კლავენ!

(მერაბი ბიჭებს გაიძრობს, ხელზე დაიხვევს, რათა მოქნული დანა აიცილოს. ლია შეჰკვილა. სასტვენის ხმამ ჰაერში გააშუშა დანაინ ხელი)

I ახალგაზრდა. მოგნახვ, სად წამიხვალ?

მერაბი. აგერ ვცხოვრობ, ფიროსმანის ცხრა-მეტში.

(ორივენი გარბიან. ბასა კიდევ ერთხელ ჩაბერავს სასტვენს.)

ბასა. რამ გადაგრაით ბაბუა და შვილიშვილი? ამათ კაცი აუყვება?

მერაბი. ტბილი სიტყვით არაფერი გამოვიდა, რა შექნა?

ბასა. არ დამესტვინა, დანაზე აგაგებდა.

საბა. დაეიჭერო, გაბედავდა?

ბასა. ვინც დანას ატარებს, იმას მოქნევაც არ უჭირდება.

ლია. ჩემი გულისთვის კინაღამ ხიფათს გადაეყარეთ.

მერაბი. დამშვიდდით, ისეთი არაფერი მომხდა რა.

საბა. ასე რატომ უნდა გახელდეს ახალგაზრდა კაცი?



ბასა. გოგოების ბაზალი, ისე გამოწვართულები დაღანი ჭინკებში. შენ ვერ იცანი ის გოგო?

საბა. ვერა, ვისია?

ბასა. უშანგი ლომიძის ქალიშვილია, შენი დაუძინებელი მტრის.

საბა. მტრობის რა გიხობრა, იმისთანა ურჯუეს ამისთანა ანგულოზი ჰყავს?

ბასა. შეხედული გოგოა, შიგნით როგორია, ვინ იცის.

საბა. რას არ გადააწყვლები კაცი.

ბასა. გცოდნოდა ვისი ქალიშვილია, იქნებ არც გამოგელო თავი?

საბა. როდის მხახე ამისთანა გულდრძო?

ბასა. იქნებ სარძლო შეგახვედრა ბედმა? შეხედე, როგორ გუგულებივით მიდიან.

საბა. შენი ენა რას არ იტყვის. (მიდის, ბასა მიყვება).

მერაბი. შეგეშინდათ?

ლია. ახლაც გული ჩქარა მიცემს. პულსი ალბათ ორასი მექნება.

მერაბი. შინც, რას გადაგეიღენე?

ლია. რა ვიცი, ათასი სისულელი თქვეს, ტელევიზიონი ვართო, ექსპერიმენტს ვატარებო.

მერაბი. იქნებ მართალი თქვეს?

ლია. მაგათსას რას გაიგებ? კონიაკის სუნად უარდნენ.

მერაბი. შენ მოეწონე თუ დუბლიონკა?

ლია. რა ვიცი, ამასწინათ ლენინგრადედ არტისტებს არ დახვდნენ?

მერაბი. ჰო, ერთი ამბავი ატყდა, ტელევიზორში სამჯერ უჩვენეს, ვითომ პირველად ხდება თბილისში.

ლია. შიშით ალბათ მარტო აღარ ვიცილი.

მერაბი. სახლამდე მიგაცილებ, ამ უბანში ყველა მიცნობს.

ლია. აქვე ვცხოვრობ ხუდაღოვის აღმართზე.

მერაბი. ახლა გიციანი, პოლიტექნიკური სწავლობდით მეტალურგიულზე.

ლია. მეც მეცნობით. პარალელურ ჯგუფში იყავით?

მერაბი. კალათბურთსაც თამაშობდით მგონი ინსტიტუტის გუნდში.

ლია. თამაშობდით. მერე ფეხი ვიტკინე და თავი გავანებე.

მერაბი. სპორტულმა წრთობამ ვერ გიშველათ, მაგარი აზვრები იყვენენ.

ლია. ვთქვათ ნაცნობად არ მოგჩვენებოდით, მომეშველებოდით?

მერაბი. დაფიქრებას სანამ მოვასწრებდი, მანამ გამოვქანდი.

ლია. დანის როგორ არ შეგეშინდათ?

მერაბი. როცა ყველაფერი მორჩა, მაშინ შემიშინდა.

ლია. მართლა ფიროსმანზე ცხოვრობთ?

მერაბი. ჩვენი ფანჯრები ელექტრო-ვაგონ სარემონტოს გადაჭყურებენ.

ლია. სიმათიური ბაბუა გყოლიათ, გულმაგარი და სამართლიანი.

მერაბი. ძველი რკინიგზელია, ჩერქეზოვზე ყველა იცნობს.

ლია. ტრამვაი ახლა გამოჩნდა.

მერაბი. ამ მოსახვევში ვხტებოდი ხოლმე საფე-

ხურიდან, როცა სკოლიდან მოვდიოდი. ერთხელ კინამა ჩავევარი ბორბლებქვეშ.

ლია. ასე ახლოს გქონდათ სკოლა, ტრამვაი რად გინდოდათ?

მერაბი. ახლო-ჩამოხტომა გიყვარდა? ვინც მის მერე კალათბურთა გამოტაცა. ფარები ჩვენი თვითონ დავადგით, ქორქია ჩვენი სკოლელია.

ლია. ახლა აღარ თამაშობ კალათბურთს?

მერაბი. ისე, ცოტ-ცოტას, ოპერაციის მერე ექიმებმა ამიკრძალეს.

ლია. ოპერაცია როდის მოასწარი?

მერაბი. საკმაოდ რთული ბიოგრაფია მაქვს, ნუ ჩავუღრმავდებით. თქვენც საბოლოოდ შეეშვით სპორტს?

ლია. ჩოგბურთზე მინდა ვიარო სანაპიროზე.

მერაბი. ჩოგბურთი ახლა მოდაშია (მიდიან). მორალი მემორა: გულში რაც გიღმვს, ენა იმას უნდა ამოთქვამდეს.

(გამოჩნდებიან გურამი და მერაბი)

გურამი. ახლა არ გირჩევ უფროსებთან მისვლას.

მერაბი. რატომ, ასეთი რა მოხდა, გურამ?

გურამი. გუნებაზე ვერ არიან. ამისთანა რეკლამაცია ქარხანაში არ ახსოვთ.

მერაბი. მერე მე რა შეუმი ვარ, მუშაობა ხეირიანად არც დამიწყია.

გურამი. დამიჭერე, როცა უფროსთან მიდიხარ, ისეთი მომენტი შეურჩიე, კარგ ხასიათზე იყოს. დირექტორს ახლა შენთვის არ სცხებლა. მთელი ქარხანა ფეხზე დგას.

მერაბი. ბაბუაჩემიც ვერ ჩანს გუნებაზე.

გურამი. ტექნოლოგს ყველაზე მეტი პასუხისმგებლობა აწევს.

მერაბი. ორშაბათი მართლაც მძიმე დღეა.

გურამი. მესხი აფეთქების კაცია, მალე გადაუვლის.

მერაბი. შეგისწავლია დირექტორი.

გურამი. ხუთი თითითი ვიცნობ. დღეს ყველას დაკოვავს, გაბრაზება კარამდე არ მიშუკება, სახეზე აწერია, რა სწყინს და რა უხარია.

მერაბი. შენისთანა კაცი დიპლომატად არის გასაგზავნი.

გურამი. სად, ანგოლაში? დიპლომატის ნიჭზე რა მოგახსენო და ქუთა ყველგან საქირია. მე შორს ვუმზინებ. მამა აბრამის ბატკანად ნუ მოგაქვს თავი დღეს ყველა ჭკვიანი.

მცრაბი. მიკობულ-მოკობული ლაპარაკი არ მიყვარს, მგონი მიცნობ.

გურამი. აბა, პირდაპირ გეტყვი, სააწყობოში მამაშინის შვილს რა გინდოდა? საპროექტო გაწყენდა? სუფთა საქმე და კონდიციონებული ჰაერი?

მერაბი. მე ჩემი თავის იმედი მაქვს.

გურამი. შენ ციდან ხომ არა ხარ ჩამოფრენილი? აღნაგინებს რენტგენით ვხედავ შიგნით. ორთვიან ჯარში ვიყრეს თავი, მამაჩემს არ მივჭავნი სამხედრო კათედრაზეო. კარგ დროს გაატარებდი ვალდში, ორმოცგარდაუსიან სიცხეში. მაგრად გხედნენ?

მერაბი. ისე, ჩვენი ბიჭები ერთად ვიყავით, გავუთელით.

გურამი. არ გინდოდა გაგარაში ყოფნა და ლამაზი გოგოები?



მერაბი. ერთ ქალს როგორმე დავინტერესებ
ეშმაკს არ ვჭობივართ მე და შენ?

გურამი. ეშმაკი იქით იყოს, ქაჩები არ მიყვარს,
რქაინები.

მერაბი. ვეცდები გავიზარდო.

გურამი. ეცადე, ეცადე! ილონდ ახლა თვალში
ნუ შევიჩხირებთ უფროდეს.

მერაბი. დამალვაც უხერხულია, დავინახებ.

გურამი. ეშ, შენგან არტისტი არ გამოვიდოდა,
არ იცი, როდის გამოხვიდე კულისებიდან და როდის
დადეგ ავანსცენაზე. ერთი მაგრად შებერტული გო-
გო მუხუნებოდა ბიჭინთაში: მამაკაცმა უნდა იგრძნოს
მეჩვიდმეტე გრძნობით, როდის უნდა მოვიდეს ქალ-
თან და როდის უნდა წვაიდესო. სიტუაციის გრძნობა,
ჩემო ძმაო, რთული ხელმოყვანაა. შენ ფეხები დამება.

მერაბი. ამდენი თვითკონტროლი არ გვლის,
გურამ?

გურამი. ჭკუით უნდა ცხოვრება, ყვარყვარესი
არ იყოს.

(ქარანის დირექტორი მესხი, პარტორგი ლაფა-
ური, კადრების უფროსი ქავთარაძე, საამქროების
ოსტატები ლაბაძე, ქლიბაძე და მუშა თუხარელი მო-
ახლოდებიან. მათ მოყვება საბა, ბასა ჩრდილოვით
ადევნებია თავის მძაკაცს).

ბასა. ჰო, რა მუხი გავარდებ?

საბა. უკვე გავარდა, ტყუილად გეშინია.

ბასა. წამოვა თქვეში, ჭერ სადა ხარ.

საბა. ის დროა ქოლვას ძებნდე.

ბასა. შეუშვირე თავი სეტყვას, ასე არ იცოდ
წილდამ?

მესხი. დალოცვილებო, თუ ჩემი თავიდან მოშო-
რება გინდათ, დაწერე განცხადებას და წავალ. დი-
რექტორად კი არ ვარ დაბადებული. ერთი ინფირის
დიპლომი მეც მაქვს. არა და, მეტი რა ვიღონო?
ზოგჯერ დღიანზე მძინავს ხოლმე კაბინეტში, ოჯახში
არ მივდივარ, შინ სტუმარივით ვარ, ამდენი რეკლამა-
მაციები? ასობროცადიათ, ორასპროცენტიათ მაჩე-
ნებლები, პრემიები, აქეთ ტელევიზორში გვაჩვენე-
ბენ, იქით გაზეთები ჩვენზე წერენ და უცებ ღვთის-
წყრომასავით ამდენი წუნი? ისიც როდის, ხარისხის
ბუთწილდამი. ეს რეკონსტრუქციაც გაგვიკიანურდა.
ტყუილად კი არ დაგვხატეს ჩვენსავე გაზეთში მო-
ზოზონიე კუსავით და ზედ დააწერეს ჯავშანზე „რეკონ-
სტრუქცია“.

ლაფაური. გულს ნუ ასკდები, ავთანდილ, ზედ-
წილდ შეთხვევით წაიწყო.

ქავთარაძე. ზოგს ენა მოაფხანინე, აუგი ათ-
ქმეცინე და მეტი არაფერი უნდა.

მესხი. ახლა მაინც დეფიციტს და ნედლეულს
ვერ დავაბრალბთ. რითი ვავით მასუხი?

საბა. შეფერხება და მარცხი ყველა საქმეშია,
ჩემგან არ გესწავლება.

ბასა. შეუო თავი ლომის ხახაში.

მესხი. მაგ შე ვიცო, საბა ბატონო, მაგრამ ყვე-
ლაფერს საზღვარი აქვს. ხალხი იმას არ კითხულობს,
რა გაბრკოლებს. ადამიანებს ვაღონები სჭირდებათ.
გამართულ სექციებს ითხოვენ და ჩვენი ვაღია პირ-
ნათელი ვიყოთ მათ წინაშე. ჩვენ ნახელავს გინება
არ უნდა დააყოლოს კაცმა. შენ ძველი კაცი ხარ და

იცო რა მნელია, როცა შენ ნახელავზე იტყვიან მარ-
ჯენა შეახმეს შენ გამკეთებელსო.

საბა. ასე იოლად ნუ იტყვი, ავთანდილ, ამ ქარ-
ხანაში ნამუხის ფასი მუდამ იცოდა ხელმძღვანელებმა
მესხი. ძველი თამასუქები სანამ ვახურდით? თვა-
ლებში ნაცარი ვუყაროთ ქვეყანას?

საბა. მაგას მე მსაყვედურობ, დირექტორო? არ
აჩქარდე ნამეტანი.

ბასა. ახლა სხვისი მოსახვედრი საბას მოხვდება
და ახლა.

მესხი. არ მინდოდა მეთქვა, პატავს გცემთ, გა-
ცასებთ დამსახურებულ კაცს. მაგრამ საქმე თავისა
იიხოვს. როგორც თავია, ფეხებიც ისე დადიანო.
შენგან გამიგონია, საბა. ტექნიკური კონტროლი თა-
ვის სიმაღლეზე რომ იყოს, ამდენ დავიდარაბას ავ-
ცდებოდით.

საბა. ველარ ვუძღვები საქმეს, ასე გამოდის.
მესხი. სათქმელი უნდა ითქვას, ქარხანა მოხუ-
ცებულობის თავშესაფარი ხომ არ არის.

ლაფაური. მარტო ტექნიკურ კონტროლზე ნუ
გადვებხვთ ჭოხს.

საბა. ვერ მოგივიადა მოზომილად ნათქვამი, დი-
რექტორო.

მესხი. პირში მოქმელი კაცი ვარ, შენც კარგად
იცო. გულში არაფერს ვიტოვებ.

საბა. მე როდის შემატყვე ორპირობა, თუ რამე
გაუშუქდა ჩემი მიზეზით, თქვენი ხმალი და ჩემი კი-
სტერი.

ბასა. წაუწვა დასაკლავი ხარივით, რაა სიბერე?
მესხი. ნუ გეწინება, თუ ოსტად კაცს არ მოვ-
კითხებ, ახალბედას რაღა მოვინებო?

ლაფაური. ლაბაძე, გვიხარია, თუ კაცი ხარ,
რა ღმერთი გაგიწვრათ გამოცდალ ხალხს?

ლაბაძე. ოცდაშვიდი წელიწადია ქარხანაში ვარ
და ასეთი რამ არ მახსოვს.

მესხი. მეც მაგას ვჩივი, გუშინდელ მემანქანე-
ბებს მოსვლოდა, კიდევ ჰო!

ლაბაძე. ორშაბათ დილიდან დაითარსება კაცი.
ჭრი იყო და დისპეტჩერი გაჭიუტდა, ნახევარი საათი
ჩაეტოლ ხაზზე ვაუბრუშუბა. გზა არ მოგვკა, სანამ
გრაფიკიდან ამოვარდნილი სატვირთოები არ გაატარა.
სადგურს არ ვუავით გაცილებული, უკანა ვაგონის
ბორბლებმა ბოლი აუშვა.

მესხი. კომიტეტზე განვიხილავთ, ან უნდა წელ-
ში გავიმართოთ, ან ავიკრაო გულდა-ნაბადი.

გურამი. ახალი კადრი გვემატება, ბატონო ავ-
თანდილ, იცნობთ ალბათ?

მესხი. ლადოს ბიჭია, ხომ? წესიერად ვერც
დაგველაპარაკე, შინაურებისთვისაც ვერ ვიცლი.

მერაბი. არა უშავს, მოვასწრებთ.

ლაფაური. საბაც არ დავინდეთ მის შვილიშვი-
ლთან. ნუ გვიყენ, საბა ბატონო.

საბა. საქმეს ნუ აწყენინებთ და მე ნუ დამზო-
გავთ.

მესხი. ამდენ დავიდარაბაში რა ტაქტი და დი-
პლომატია უნდა გასწიო კაცმა? საბა ჩვენია, გაგვი-
გებს. ერთი ინსტიტუტი მერაბს ოჯახში აქვს გავ-
ლილი, თორემ ინსტიტუტის დიპლომი მარტო ცო-
ქას ნიშნავს.

ქავთარაძე. ურბნელ-იაშვილების დინასტია-

მტკიცდება. პირადი საქმისთვის ფოტოსურათები არ დაგვიწვდეს, თუ ძმა ხარ.

მე რა ბი. მდივანს ჩავაბარე ამ დღით, ბატონო ამირანს.

მე სხ ბი. იაშვილებს არაფერი შეეშლებათ, შენ იცი და შენმა ვაჟუკობამ.

(წასვლას დააიჩივებს. მუშა თუხარელი გაუბედავად მიუახლოვდება დირექტორს, ეტყობა მომენტი შეურჩია რაღაც მნიშვნელოვანის სათხოვნელად)

მე სხ ბი. ახლა შენ მაქვლი, დრო არ უნდა იყოფი, ბიჭო?

თუ ხარ ელი. უნდა მომისმინოთ, ბატონო ავთანდილ.

მე სხ ბი. თუ განცხადება გაქვს, მდივანს დაუტოვე, მიღება კაბინეტში მაქვს.

თუ ხარ ელი. რამდენჯერ მოვედი, დაკავებული დამხვდით. ჩემი განცხადება თქვენთან არის ორი კვირაა.

მე სხ ბი. ახლა ვადაც დამიღვინე, როდის რა ვაკეთო. ხომ ხედავთ ხელით ვკიდიაო.

თუ ხარ ელი. ავტო ხართ სამივენი და უნდა გადავწყვიტოთ, მაძლევთ თუ არა ბინას.

ქავთარაძე. ულტიმატუმს გვიყენებ ბიჭო, ნაჯახით დაგვადექი თავზე?

თუ ხარ ელი. გამიჭირდა და იქნებ ნაჯახსაც დაგვადექო ხელი.

მე სხ ბი. მოდი და იმუშავე ამისთანა ხალხში, გვეშუქრები კიდევ?

ლაფაური. ნათქვამს ქეუა დაატანე, თუხარელო.

ქავთარაძე. რაც ენაზე მოგადგება, უველაფერი კი არ უნდა წამოისროლო, ჩემო ბიძია.

თუ ხარ ელი. კაცი როცა გამწარდება, ქეუა არ მოეკითხება.

მე სხ ბი. გამოდის, შენ ქეიფზე უნდა ვიაროთ?

თუ ხარ ელი. კაცები არა ხართ, შედით ჩემს გაჭირებაში.

მე სხ ბი. მოკლედ მოუქერი, რა ამისთანა ქირის დღე გადებს.

თუ ხარ ელი. უფულოდ მოსმენილს უფულო პასუხი მოსდევს. გულით მომისმინეთ, გულო.

ქავთარაძე. შენ მთვრალი ხომ არა ხარ, რამდენს ბედავ. თუხარელო?

თუ ხარ ელი. მთელი თვე ჩემსავით სადგურზე ათევედით ღამეს, ვნახავ რა გუნებაზეც იქნებით. ხელმძღვანელობა თქვენ ხართ, ვის აუტყირდევ?

მე სხ ბი. ჭირ არ მოსულხარ ქარხანაში და ლამის სული ამოგვხალა. ბინები მოჭარბებულია კი არა გვაქვს. უნდა მოითმინო, ამით გავათავოთ.

თუ ხარ ელი. ვინც ხუთთვილიან ბინაშია გამოქმნილი, მე რას ვამიგებ?

მე სხ ბი. შენ მართლა თავხედი ყოფილხარ, თუხარელო!

ქავთარაძე. აკი ნათესავთან ცხვოვრობო, დეწვით სახლი შენს სახლიაკაცებს?

თუ ხარ ელი. რა სახლი დამწვარა და რა კარდამწვარ ნათესავთან გიცხვორია.

ქავთარაძე. გამოგადგეს? კიდევ დიდხანს მოულომენიათ.

ლაფაური. ამირან!

თუ ხარ ელი. რა გამგები ხალხი ყოფილხართ. ქავთარაძე. მოსვლისთანავე გაშანაღებული

ბინა მოინდომა. ჭერ კომუნისში არ დამდგარა თუხარელო!

თუ ხარ ელი. არც დადგება თქვენს ხელში! მე სხ ბი. სანამ მეტი სისულელე არ გეშუქრები

ტრაილი და წადი.

ქავთარაძე. მაგის საბუთებს ერთხელაც უნდა ჩახხედოთ რიგიანად.

თუ ხარ ელი. ბარემ მილიციასაც დაუძახეთ. თუ რამ ბი. უფროსი და უმცროსი ვერ უნდა გარჩიო, თუხარელო?

თუ ხარ ელი. შენ ვინ მოგიწვია ადვოკატად? ესენი არ მეყოფიან?

გურამ ბი. ვინც მომიწვია, მერე გაიგებ. ინჟინერი ვარ და ცოტა შენზე მეტი მესმის. ყელში ამოუყვანე ამ ხალხს.

თუ ხარ ელი. მე ტყიდან გგონივარ გამოვარდნილი? შენ კარგი კაცი იყო, ამ საქმეში ცხვირს არ ჩაყოფდი.

გურამ ბი. ქუთით იყავი, თორემ სხვანაირადაც მოგივლიან!

მე სხ ბი. თავი გაანებე, მაგასთან ლაპარაკი არ ღირს.

გურამ ბი. დორის ტილი ფეხზე თუ დისვი, თავზე ავაცოცდებო, ნათქვამია.

თუ ხარ ელი. ამთ აამო, იმიტომ მომამწეით უველანი? დაგამასოვრებ ჩემ თავს, თუ ვყოფილხარ იდენიგის თუხარელო! (გურამისკენ გაიწევეს, საბა შეაკვებეს).

საბა. თავი შეიმაგრე, მამაშვილობას!

თუ ხარ ელი. ვიცი, რაც გგუთუნის მაგ სიტყვებისთვის, მაგრამ შენი ბედი, მკვდარი დღეს საფლავი მაქვს დაფიცული, ავუიარობას იოლად არ აუყვებ და სციხოდ არ გავიხადო თავი. ერთხელ ვიწვნიე და მეყო, თორემ მე ვიცი, რასაც გიწამდი. შენ სხვა კადალ მიმანდი, ავთანდილ ბატონო, თორემ ესენი ვიცი, რა ჩიტებიც არიან. ლამის ყელში მწვდნენ წასაბრჩობად, აქაოდა უფროსთან ხმას როგორ აუწვიაო. არა, ამთგან სიყვითე არ იქნება. ქვა მომიგორებია თქვენი ქარხნისთვის. მარჯვენა მივარგოდეს, უუვედრებელ პურს უველგან შეეჭამ. (მიდის).

ქავთარაძე. დღესვე გავატან საბუთებს, მიბრძანდეს სადაც ნებავს!

საბა. ერთი დღისიკენ, ერთი მგლისიკენ, ტყუილად არ ცხარობდა მაგ ბიჭი. არც უკანონოდ უთხოვია რამე.

ქავთარაძე. კარგი მაგალითი მისცა ამ ახალგაზრდებს, მეტი იყვირეთ და მეტს მიიღებთო. (მიდის)

ბასა. შენი შვილიშვილი შენზე ქეკიანია.

საბა. რაში შეატყვევ?

ბასა. უფროსებთან კარგად უქირავს თავი.

საბა. იქნებ გულში სხვას ფიქრობდა და არ თქვა?

ბასა. არამიოხებ მეთქვამს, მიტყუება არ აგცდებია.

საბა. ვაჩუმება თანხმობას ნიშნავს, ნათქვამია.

ბასა. მაგით რა გინდა თქვა?

საბა. ჩემი შვილიშვილი არ უნდა გაჩუმებულიყო.

ბასა. აქედანვე გაიფუტებდა ავტორიტეტს.

საბა. მრუდედ დაწყებული ხაზი მრუდედ გავრძელდება, დაიჭერო?

ბასა. ცხოვრებას თუ წიგნაგებით არ მიმყევ, კიდელს შეასკდები.

საბა. ლიანდაგს თუ აცდა მატარებელი, დაიღეწება.

ბასა. აქეთ გამოდი. (ხელს უბიძგებს, ლიანდაგიდან გაჰყავს) არ გადავსულიყავით ლიანდაგიდან, ვაგონი გადავიტანდა ორივეს.

საბა. გაღირიენ ეს ოხრები, ისე დააქროლებენ, თითქოს მისხსწრები ჰქონდით.

ბასა. ისეთი დროა, ყველა ჩქარობს, მე და შენ ფეხს ვეღარ შეუვწყობთ, ბებერო, იმით შეხედე, რა დღეში არიან.

საბა. დღეს ყველა მხარნაქცევით არის.

ბასა. სერგო მამალაძე და უშანგი ლომიძე ერთნაერთი კინაღამ დაქამეს.

საბა. უშანგი ლომიძე ბევრს მოინელებს.

ბასა. დღეს თუ ხვალ მოყვარედ გაგიხდება ლიანდაგი.

საბა. დაწავებს მირჩევ?

ბასა. შენი ბიჭის დაქორწინებაზე ოცნებობ, ვიცი, და ქორწილი არ ჩაშალო.

საბა. ჩემი შვილიშვილი სიმართლის აღლოს არ დაეკარგავს.

ბასა. ურჩევ, უშანგის გამო ლია უარყო?

საბა. თვითონაც მიხვდება, ლომიძე რა კაცია.

ბასა. ერთი ლომიძესაც ჰკითხე, იქნებ არც ინდომოს შენთან დამოყვრება.

საბა. მაგასთან ნაქამი მოყვრობის პური მწარე იქნება, ვიცი.

ბასა. აეგრ მამალაძე, მხარი არ აუბა, იცოდე.

(გამოჩნდა ოსტატი სერგო მამალაძე, გაცეცხლებულია)

ბასა. გუნებაზე ვერ ხარ, სერგო, ვინ გაწყენინა ამ ორსაბათ დღიას?

საბა. მამალაძე. ორსაბათის მადლიც გაუწყდეს იმას და შაბათისაც.

ბასა. ვის უგზავნი ლოცვა-აქრთხევას, არ იტყვი?

საბა. მამალაძე. საბამ იცის ვისაც ვუგზავნი, სადაც არა სჭობს ვაქვლა სჭობსო, უნდა გავიღე პენსიაზე.

საბა. ახლა აღარ დაუთმობთ ერთმანეთს, დავეპრობთ კბილებით?

საბა. მამალაძე. რაც დავთმე, რა მოვიგე?

ბასა. ნუ ჯავრობ, სერგო, ეს წუთისოფელი ისე დაც მოყვდა და ჩხუბით ნუ შევიმოყვლებთ.

საბა. მამალაძე. გული არ ითმენს, უჯავრელად არაფერი გამოდის, ამოდენა ტერიტორიაზე ხელი ვერსად გადავიბანია კაცს.

ბასა. ამდენი ცხელი წყალი უღვთოდ არ იღვრება მიწებიდან?

საბა. მაგასაც მოეყვება, ამოდენა რეკონსტრუქციის დროს ყველაფერი ერთ დღეს არ დალაგდება.

ბასა. ამას საკუთარი თვალით აყურებიანო ქვეყნის დაქცევა, არ დაიჭერებს.

საბა. ცეცხლზე ნავთს ნუ დაგვისხამ, ბასა.

ბასა. თქვას კაცმა, ბოლომდე თქვას, გულში ჩატრევაზე ინფარქტი იცის.

საბა. მამალაძე. რა უნდა ვთქვა, საბამ იცის, იმდენი უნდა. ჩვენი დედა ტექნონტროლმა გადაწყვიტოსო.

საბა. დღეს კიდევ რაღა იყო?

საბა. მამალაძე. ჩვენ გვაბრალებს, კაცო, საამწყო-

ნოს, რეკლამაცია მთლიანად საამწყობოს ბრალო. დღერთი არ არის ქვეყანაზე? სინდისზე შეგვჯდო, ნამუსიანი ხალხი ხართ, თქვენ თავზე უნდა აიღოთო. (მერაბი და გურამი გამოჩნდებიან) არქონესული გურამი. კიდევ რამე ხომ არ მოსდ, ნატონო საბა?

საბა. არაფერი. უკამათოდ საქმე ხად გაკეთებულა.

საბა. მამალაძე. ამ ახალგაზრდებთან ნუ მითქმევინებთ ყველაფერს. უფროსებთან მიმოყვანეთ და იქ ამომყარევენთ გულის ბუხარი. ამ უტყბო ემაწვილთან ყველაფერს ვერ ვიტყვი.

საბა. მამალაძე. აბა, ერთი კარგად დააკვირდე მაგ უტყბოს, ჩვენი ახალი ოსტატია, საბას შვილიშვილი.

საბა. მამალაძე. დაღოს ბიჭი ხარ? კეთილი და პატროსანი, შენი ჯიშისას სიმართლის გარჩევა ეცოდინება. ოსტატიო? ოსტატი დიდი სიტყვაა, დაიდი სხელი, ოსტატს ყველაზე პირველად ნამუსიანი სიტყვა მართებს, წონიანი სიტყვა მართებს, წონიანი სიტყვა.

ბასა. საბა. ისეთი ბიჭია, გაგიხარდება.

საბა. მამალაძე. გულით მოხვიდოდი ჩვენთან და ღებრება ხელი მოგიმართოს. სადაც უგულუობას ვხედავ, იქ ჩემი მემართება. ლომიძეზე იმითმ ვდღუდები.

ბასა. (ლომიძის აუგად ხსენება ეწყინა, მგარამ არ შეიმჩნია, სერგოს) აგერ, უშანგიც, მოვიდა სიტყვა და დახვდა ქვა.

(გამოჩნდება უშანგი ლომიძე)

მორალი მისამე: ორ საბამე არ უნდა იწვდებიან

ლომიძე. საბა, გამაგებინე თუ კაცი ხარ, რამდენი უფროსი ჰყავს ამ ქარხანას?

საბა. ვიცი რატომაც შეკითხები, ახლა მაგისი გარჩევის დრო და ადგილი არ არის აქ.

საბა. მამალაძე. ბარემ რუპორი დაიჭიერე ხელში, უშანგი და ისე იყვიერე.

ლომიძე. არა თუ, ყოველდღე ექვლაკარული დავლივარ ჭირუკლებიანივით. კიბო გამიჩნდეს, შენ შეინახავ ჩემ ცოლშვილს?

საბა. ახალგაზრდებს მოერიდეთ, დილიდან ჩხუბს ნუ აყურებინებთ.

საბა. მამალაძე. უშანგი ლომიძე ქვასაც ამოდაგმეცინებს ენას.

ლომიძე. თორემ შენ ვარდები გცვივა პირიდან. რას მომდებო, მმართებს რამე შენი?

საბა. მამალაძე. სინდის-ნამუსი ყველას ვალაია.

ლომიძე. კაცო, ორმოცი წლის ცოლ-ქმარი შორდებიან ერთმანეთს და შენ რა გამიხდ.

საბა. მამალაძე. არც მოგუშვებო, სანამ პირში სული მიღვას.

ლომიძე. მერე იტყვიან კაცმა კაცი რატომ მოკლაო. რას მერჩი, ძმაო?

საბა. მამალაძე. ამ ქარხანაში მე სისხლი მაქვს ჩაქცეული, უგულუობას არავის ვაპატიებ, იცოდეს ყველამ.

ლომიძე. აბა, არ გადახვალ ნათქვამს?

საბა. მამალაძე. ტყუილად ვნაყავ წყალს, შენ ვერ შეგაგებინებ.

ლომშიც. ვიცო რა კერპიც ხარ, მაგრამ თხა თხა-
ზე ნაკლები მგელმა შექაობს.

მამალაძე. შენი სააქროს უსულგულო ნაყე-
თობა ყველას კისერზე გვაწევს.

ლომშიც. რა უნდა ამ კაცს, საბა, გაიძახის, ყვე-
ლა სივლამე ღუზების სააქროდან მოდისო. ჩვენ
დაგვიტყვიანა ქვეყანა და მაგ მამა აბრამის ბატკანია?
ტექნონტროლი შენ ხარ და გადაწყვიტე ჩვენი დავა.
საბა. საქმე უკან წავიდა ამ ბოლო დროს, ჩავას
ბრძავს ხედავს, უშანგი.

ლომშიც. ყველამ თავის გაკეთებულზე ავოს პა-
სუხი. ღუზების უფარგისობით ძრავები ადრე გამო-
დის მწყობრიდან. შენგან ახლა, რაგინდ გარემონ-
ტონ ექიმებმა, გამოვა მოვიდეთ ფელაგანი?
საბა. მაშინ უარი ვთქვით, ნურც ქვეყანას ვატ-
ყუბობთ და ნურც თავს ვიტყუებთ.

ლომშიც. მაგ ჩვენ არ გვეკითხება, ქარხანას უყ-
რისობა შეავს, იმან გადაწყვიტოს. მე ეს ვიცო: სა-
ხელმწიფო გეგმა კანონია, მორჩა და გათავდა.

მამალაძე. ჩემთვის იცი, რაა კანონი? ჩემ ნაყე-
თებს არავინ შეაფურთხოს, გამკეთებელი მოგი-
კვებოსო.

ლომშიც. ხელმოწერილი საბუთები აკინძულად
მიწვევა, რაც ჩამობარებია, აქტებიც არსებობს თვი-
თონ საბას ხელმოწერილი, წყალი არ გაუვა.

საბა. დრო მოვა და ყველა პასუხს ვაგებთ, უშან-
გი.

ლომშიც. ვის წინაშე ვაგებთ, პასუხს, საბა ბა-
ტონო?

საბა. ჩვენი სინდისის წინაშე, ჩემთვის ეს ყვე-
ლაზე დიდი სამართალია.

ლომშიც. კარგი, თუ კაცი ხარ, წირვა-ლოცვის
მოსმენა მინდოდეს, სიონში ვივლიდი.

საბა. ღმერთი აქ უნდა ჰუადევს კაცს გულში,
უშანგი.

ლომშიც. პატრიცემული კაცი ხარ მაგრამ, შენს
ქუაშუ მინც ვერ ვივლი. ყველა კაცი თავისთვის
ცდრობს დღეს და მეც ჩემთვის ვეცდები. მიტბენ?
იმისთანას ვიტბენ, სულს და ხორცს ამოგავლით ერ-
იად. მომტრობ? გიმტრობ და გაგანადგურებ. ერთს
ეტყუვი? ათასს დაგიბრუნებ. შემომკრავ? ლოყას კი
არ მოგიშვებ, ისეთს გლწავს, კბილებს დაგაყრვეი-
ნებს.

ბასა. იკითხე მგლის თავზე სახარება, საბა.

ლომშიც. მგელთან მგელი ვარ, ცხვართან —
ცხვარი.

მამალაძე. ქვეყანას ცეცხლი წაეკიდოს, შენ
საკუთარი სახლის სახურავზე ავარდები, უშანგი. არც
ამ ქარხნისთვის მოიკლავ თავს. ამიტომ არა აქვს
ცოლი-მადლი.

ლომშიც. შენ აგუყვ, სერგო მამალაძე? ნადრე-
ვად მიმიყვან სამარის კარამდე. აგერ, ახალმოსულია
საბას შვილიშვილი ქარხანაში, სასწრაფო ბიჭი ჩანს
და მაგან ვაგანსავს, ვინ არის ჩვენს შორის მართალი.

ბასა. რა ქამანიდ ესროლა სასიძოს? გველის ქუა
აქვს ლომშიც.

მამალაძე. საბას შვილიშვილს მართლის თქმა
არ გაუქირდება, ბრძანოს!

მერაბი. მართლაც გუშინდელმა მოსულმა ქუა-
როგორ უნდა გასწავლით, ამ საქმეში კიპი გაქვთ
მოკრილი. მე პირიქით თქვენგან მინდა ვისწავლო.

მამალაძე. გიჭირს სიმართლის თქმა და დი-
ლომატობ, ბიჭო?

ლომშიც. მიკბ-მოკიბვა იქით იყოს, გატყუილად
თქვი, დაუფილს ჯობს.

გურამი. მასაკით, უფროსი ხალხი ბრძანდებიან,
ჩვენ ნუ ვაგვრეთ.

მამალაძე. რატომ, ცოტა გისწავლიათ ინსტი-
ტუტში?

საბა. რასაც მაგ ბიჭს თხოვ, იმისი სწავლა არ
შეიძლება.

სერგო. რატომ, საბა, ხუთი წელიწადი თივა
ღებებს?

საბა. დედის მუცლიდან თუ არ დაგვეა ალა-
ნართობა, დედის რძესთან ერთად თუ არ შეიწო-
ვე, გინდ ოქრო-ვერცხლი დაგაყარონ თავზე.

მამალაძე. ხომ ხედავ, შენმა ჭიშმაც გაჩუმება
არჩია, საბა.

ლომშიც. ნამუსზე შეადგეთ, აცალეთ და იტ-
ყვოს.

ბასა. ორგოლობა ქუყის ნიშანია, მოზომა, აქეთ
ბაბუა, იქით სასიმამრო.

მერაბი. გეტყვით, ბაბუაჩემს უყვარს თქმა, რა
საბანიც გქონდეს, ფეხები ისე ვაშლიო.

მამალაძე. რაც გვაქვს, იმას დაგვრდეთ, შე-
ნი ნათქვამი ასე გამოდის.

ლომშიც. ხალად უყურებს ამ ცხოვრებას, ვაც-
ხონე ამისი შემქმნელ-მშობელი.

მერაბი. ისიც ბრძენს უთქვამს, უშანგი ბატონო,
კაცმა ქირი მალა, მაგრამ? კირმა თავი არ დამალაო.

ბასა. არც მწვადე დაწვა და არც შამფური,
ჩემსკენ არის, საბა!

მამალაძე. ორივე ცამდე მართალი ვყოფილ-
ვართ, ასე გამოდის შენი ნათქვამით.

მერაბი. მეტს ვერაფერს გეტყვით, სანამ საქ-
მეში უფრო ღრმად არ ჩავიხედავ.

მამალაძე. დილომატი კარგი გაგზრდია, საბა,
ამას ქარხანა რაღად უნდა. ელჩად იფარგებდა.

ლომშიც. მე და შენ ეს კი არა, ილია ჰავევაძე
ადგეს საფლავიდან, ის ვერ მოგვარიგებს, სერგო
ნამალაძე.

მამალაძე. სანამ შენი მოდგმა ბოგინობს, ჩე-
მი მოსვენება არ იქნება, იცოდ!

ლომშიც. ჩემთან მოქიდავე ხარს რქები არ შე-
რჩება, იცოდ! (გაცეცხლებულნი სხვადასხვა მბა-
რეს გაგვენ. საბა ერთხანს უყურებს შვილიშვილს.
მერე ისიც მიდის.)

გურამი. ეს რა დღე გაყარეს ამ ბებრებმა, ორ
ცეცხლშუა არ ჩაგაგდეს?

მერაბი. რა მექნა, ლიას მამას გადავდგომოდი?

გურამი. ორივენი მაგარი ღორჭები არიან, ერ-
თმანეთს მოუვლიან.

მერაბი. ბაბუაჩემი რას იფიქრებს ჩემზე?

გურამი. იცის ალბათ, დამოყვრებას გიპირებთ
უშანგი ლომშიც.

მერაბი. დამოყვრება კი არა, შარვალი ვერ
გამომიცვლია.

გურამი. აბა, იარეთ ასე კინოებში და იყავით.

მერაბი. მოიდე და შეათანხმე ეს ერთმანეთს გა-
დაკლებული ხალხი.

გურამი. შენ სრული ჰარმონია გინდა ამოდენა
ქარხანაში?

მერაბი. მე მინდა დადამიანებს ერთმანეთის ეს-
მოღვეთ.

გურამი. რომანტიკოსი ხარ შენ, თუ მაგათ უყუ-
რე, ცოლს ვერ შეირთავ.

მერაბი. არც მამჩემს ეხატება გულზე უშანგი
ლომობი.

გურამი. დაეჩანენ მონტაგები და კაპულეტე-
ბი. გულს ნუ გაიტებ, ჩემო რომეო. აგერ ვარ შენი
მერკუციო.

მერაბი. ლია მეცოდება, ამათი გადაქიდე.

გურამი. შენ ნუ დარღობ, ლომობის მაგარი ზუ-
რგი აქვს.

მერაბი. მაინც რა ზურგი აქვს ამისთანა?

გურამი. შესხი მაგისი ცოლის ბიძაშვილია,
შვილიაო. ჩვენში ნათესაობას დიდი ძალა აქვს, ჩე-
მი ბიძია.

მერაბი. რთული ხლართებია, დავიბენი.

გურამი. ჭერ სად ხარ, კიდევ ბევრს გაიგებ. ქა-
ლი რთული არსებაა, მრავალი ურთიერთგადაშეკვეთი
ხაზი იურის თავს მის არსებაში.

მერაბი. არა და, მამალაქე ცამდე მართალია,
ლუწული წუნდებული გამოდის.

გურამი. იდეალურად აწყობილი წარმოება აქ
ღ. შინაყ იქ იქნება, როცა სრული რეკონსტრუქცია
დასრულდება. რეალისტი უნდა იყო, ჩემო ძმაო.

მერაბი. თვალები დავხუჭო და უური მოვიყ-
რო?

გურამი. ჭერ ახალი ცოცხი ხარ, ჩადგები კალა-
პოტში.

მერაბი. ადვილი სათქმელია, მე ცოტა სხვა
ჭიშისა ვარ.

გურამი. თუ ძმა ხარ, ახლა ნუ მაცნობ შენ
თავს. შენ კი არა, უფრო მალა მდგომს არ გამოუვი-
და, რაც უნდოდა. ცხოვრება მეტად რთული მექანი-
ზმა, წავიდეთ, შესვენება დაიწყო.

მერაბი. სასადლო აქვე არ არის?

გურამი. ისევ მე უნდა გიმეგზურო, დემოკრა-
ტობა კარგია, მაგრამ ხელქვეითებში გათქვეფა მა-
ინცდამირც არ ვარგა. „სოტილო“ ჩავიდეთ, ახალი
ლენინი პირდაპირ ქარხნიდან მოდის ოქანით. დახლ-
კვეშიდან კონიაკსაც ვიშოვით, მიცნობენ. ჩემი მან-
ქანით წავიდეთ.

მერაბი. დალევ და დაჭდები საქმისთან?

გურამი. მე ჩემი ნორმა ვიცი. ჩვენ ზუსტი მე-
ცნიერების ხალხი ვართ, ყველაფერი განაგარიშებუ-
ლი უნდა გვეკონდეს. ღიას ხომ არ უყვით?

მერაბი. ამავსე გაიგებდა, ქარხანაში ყოველი ინ-
ციდენტი რადიოგამასხავით ვრცელდება.

გურამი. მაგ საქმე უშალდეს ღონეზეა აყვა-
ნილი.

მორალი მიმოთხი: „საბრალღო სიუპარული,
ბბბს შეიქმს გულმგობულად“.

ლია. რა მოხდა, მამჩემს ვინ ეჩხება?

გურამი. ნუ ღელავ, ყველაფერი უსისხლოდ
დამოვარდა.

მერაბი. წასაგები მდგომარეობა ჰქონდა, მაგ-
რამ ყაიშივე შეთანხმდნენ.

ლია. ორას ოცი ჰქონდა გუშინ წნევა, ერთხელაც
იქნება, ჩაეკეცვა სისხლი.

მერაბი. მამაშენი მაგარი კაცია, იქით შეიკლავს
სხვებს.

ლია. შენ ამბობ მაგას? რალაც ნამეტან კარგ გუ-
ნებაზე ხარ.

მერაბი. ე. გადასარევი. აგერ გურამი „სოტილო“
გვეპატოება.

გურამი. მშვიდობით დამთავრებული ორშაბა-
თის მაღარჩის ვიხლი.

მერაბი. წყალში ნუ ჩავუყრით კაცს დაპატოე-
ბას. გაყვეთ საბინკლეში.

ლია. ერთხელ წამოყვანეს ხინკალზე მცხეთაში და
მას მერე კუჭის წვა მაქვს.

მერაბი. როგორ გამართება ცხოვრება, როცა
კოსმონავტიბები ამების ულაპვას დებოწეებთ. აღ-
არც რესტორანი და აღარც სერვიზი, კუჭი რუდი-
მენტად იქცევა, მე პირადად ჭამა-სმის საკოხში მა-
მ. პაპის ტრადიციათა მიმდევარი ვარ. ქართველებმა
ვიციო პირის გემო.

მერაბი. ალბათ ვეღარ მოვასწრებთ, დროს არ
გადავაცილებ.

გურამი. ტაბელს ატრიალებ, ის არ კმარა? შე-
ხედ რამდენი მანქანა დადის თბილისში სამუშაო
საათებში, ამას წინათ დღისით მილიციამ აღრიცხა
მანქანები ბაზრებთან და რესტორნებთან.

ლია. თქვენ წადით, მე მამჩემს ვნახავ.

მერაბი. ჩავგველა ვარიანტი.

გურამი. პერსპექტივა მუდამ არსებობს. თანაც
დიდი მოგზაურობის.

მერაბი. მეც გამანდობ, თუ საიდუმლოა?

გურამი. მე და ღიას გენიალური გეგმები გვაქვს.
ამოდენა კულტურის სასახლე მარტო ჭრა-კერვის
კურსებისთვის კი არ არსებობს. ხელუხლებელი ელ-
ექტროსაგრაფები უქმად ინახება ამით გარდერობში.
ერთი გემრეფი ანსამული და მერე ხანგრძლივი
ტურენი.

მერაბი. ბილეთებს როდის იღებთ თვისმფრი-
ნავზე?

ლია. რას ხედავ ამაში შეუძლებელს?

გურამი. თუ დაგვირდა, ბუბა კიკაბიძესაც მო-
ვიწვევთ. სოლისტი გვავს. ღიას ნანი ბრეგვამენ
ნაკლები ხმა აქვს? ჩვენ ხელმოცარული მეოცნებე-
ნი არ ვახლავართ.

მერაბი. ღმერთმა ხელი მოგვიმართოთ.

გურამი. შენ რა, გვერდზე გავვიდეთ შენი გი-
ტარიო?

მერაბი. ჭერ სასიმღეროდ არ მაქვს საქმე. წე-
ლიწადია გიტარაზე არ დამიკრავს.

ლია. დედამისმა დაუმალა სახელმწიფო გამოც-
დების წინ და მას აქეთ ვერ მიავნო.

მერაბი. ასეა, სმენა დამირღუნდა.

ლია. ჩემი მაინც არაფერი გესმის. სად იყურები?
მერაბი. ეგერ მუშა ხალხი, პირდაპირ დაზგაზე
გაშალეს პურმარილი.

გურამი. იცოცხებ, მაგათ მაღიანი ჭამა იციან,
როცა ცოტა ცეცხლსაც დაანთებენ მასუთით და
არიან არხინად. სერგო მამალაქე მყავთ თამადად.
ლია. იმ წვერებს დავაგლეჯდი, ქალი არ ვიყო.
რას ჰგავს?

მერაბი. პირიქით, ძალიან სიმპათიური კაცი
ჩანს, ფიროსმანს მაგონებს.

ლია. ასე მოგწონს?

მერაბი. მაგ კაცთან მართალი არ ვიყავი, მივალ
და ბოღნის მოვუხლი.

გურამი, თუ ძმა ხარ, ნამუხანი ქრისტე ნუ იქნები.

ლია. შენ მავას არ იზამ, მერაბ!
მერაბი. ვიზამ, ისე ვერ მოვივსენებ.

ლია. ოღონდ მე მატკინოს გული და უფსკრულში გადავარდებ.

მერაბი. მართალი კაცი ჩანს, უღალატო.

ლია. მამაჩემის სისხლი დალიოს, ის უნდა და შენ ებოდიშები?

მერაბი. ჩემთვის ძვირფასია პლატონი, მაგრამ უფრო ძვირფასია კემშარიტება.

გურამი. აფორიზმებს მოეშვი, აცალე ხალხს პურის ჭამა.

ლია. მიბრძანდეს, ბარემ შეგირდავაც დაუღეც მამალაძეს. გურამ, ამ სადამოსთვის ორი ბილეთი მაქვს ალა პუგაჩოვას კონცერტზე. ხომ გამომიღერ მანქანით?

გურამი. გამოვივლი, სად გარბიხარ?

ლია. ეკლად ვესოხი თვალეებში ყმაწვილს, არ ჩაშალოს ჩემს გამო ვიზიტი.

(გაბრაზებული მიდის)

გურამი. ეს რა ჭკუაში მოგიფიდა, გაგიფუდა ქალი.

მერაბი. გაზიან წყალს დაღევეს და დამშვილდება.

გურამი. გულით ამბობ მავას?

მერაბი. მე სხვანაირად ლაპარაკი არ ვიცი.

გურამი. აბა იცი, რას გეტყვი? არ ხარ შენ მავა გოგოს ღირსი.

მერაბი. ნაქარევ დასკვნებს ხომ არ აკეთებ?

გურამი. საღისურვად ექცევი, გოგოს უყვარხარ.

მერაბი. ზუსტი მეცნიერების კაცი ტერმინებს ზუსტად უნდა არჩედე.

გურამი. ახლა შენ ეშმაკი ვერ შეგატეხავს. მერე ვილაპარაკოთ, როცა დაფიქრდები. დაეაშვებდებ გოგოს, მართლა ცოდია შენს ხელში. (მიდის).

(მერაბი მარტო დარჩა. უკანა პლანზე სინათლე იკლებს, დაფიქრებული მერაბი უჩინარდება. ავანსცენაზე საბა და ბანა გამოჩნდებიან)

ბანა. იცანი შენი ჭიში?

საბა. ცუდს რას აკეთებდა?

ბანა. უტეხი და უჭიათი გახდა შენსავით.

საბა. უყვარდა ის გოგო.

ბანა. სიყვარულს თუ კრიქაში ჩაუღდექი, რაღა სიყვარულია?

საბა. ეგონა გაუგებდა და აპატიებდა.

ბანა. არ აპატიო, ისიც გაჭრუტდა.

საბა. არ მიწოდდა ერთმანეთი დაეკარგათ.

ბანა. დაბალმა არ აიწია, მაღალი არ დაიხარა და კოცნა არ მოხდა.

საბა. არ ჩავეცი და არ ჩავეციტებ ბიჭს, თვითონ მიაგნებდა მეგონა.

ბანა. ლომიძის ქალიშვილი შენ ოჯახს რძლად დაშვენდებოდა?

საბა. მტერს მოყვებდა ვაიხილდი?

ბანა. მგლისგან ბატკანი არ დაიბადებო, ხშირად გითქვამს.

საბა. მამის ცოდო-მაღლი შვილმა ზღოს, არც ეს მიმანდა სამართლიანად.

ბანა. ქალიშვილი შარვალს ჩაიკვამს, საპიროსს გა-

იკოპოს პირში და რესტორნებში იქიფებს ბიჭებთან... გულზე გეხატებოდა?

საბა. სხვა ცხოვრებაა, სხვა კულტურაა.

ბანა. შენ რატომ არ ცხოვრობ სხვანაირად?

საბა. მე გავლიე ჩემი წუთისოფელი.

ბანა. ქალის ზნეობა ყველა დროში ფასობდა.

საბა. უზნეობა როდის მომჩინე ლომიძის გოგოს?

ბანა. რა ვიცი, იმ დღეს რესტორანში დავინახე, სიცოცხლე გავათავე.

მორალე მხუმთე: როცა ერთი გინდა და მეორის აპატიმბ, საპუტიარ თბავს ღალატობ.

გურამი. შენ არ შეგფერის პროინციული მოყვარება.

ლია. რატომ უნდა ვაყოთ ის, რაც არ მინდა?

გურამი. სულ რაღაც ერთი საათით, ხათრი არ გამოიტხო.

ლია. ალა პუგაჩოვაზე ბილეთები გავაუშქეთ, მერე რა დაგიღებო. მაინც ვინ არიან ის შენი მეგობრები?

გურამი. გამოსადეგი ხალხია. ის მაღალი სუბიშვილიან ეკვავდა, ახლახან დაბრუნდა კანალიდან. მსოფლიო ფესიჭვერებზე აქვს შემოვლილი. დაბალი, წვერიანი მხატვარია, ავადმთა დაამთავრა.

ლია. სუფრის დაკეთა როდის მოახწარი?

გურამი. ვინც დროს გონიერულად იყენებს, ყველაფერს ასწრებს. ჩვენ აქ მოლაპარაკებას ვაწარმოებთ, ორივეს ანსამბლში ვიწვევთ ქორეოგრაფად და მხატვრად. აღმინისტრაციას შევუთანხმდი.

ლია. შენ მართლაც არ ხუმრობ.

გურამი. შენ გინდა თქვა: ჩემგან ჩინებული იმპრესარიო დაღვებოდა, არა?

ლია. უკვე დადგა ბრწყინვალე ინჟინერთან ერთად.

გურამი. ლამაზი ქალისგან სასიამოვნო მოსასმენია.

ლია. შენც მნახე ლოლობრიჯიდა, თმა ვერ დამიხვევია, ჩემს პარიკმახერს დღედაღამ რიგი აქვს.

გურამი. რა ხართ ეს ქალები, მუდამ გადაუქრელი პრობლემები გაფორიკებთ.

(მხატვარი და მოცეკვეთი ახლოვდებიან)

გურამი. იცნობდეთ, ჩემი მეგობარი ლია ლომიძე.

მოცეკვავე. თუ მესხიერება არ მღალატობს, ჩვენ მგონი სადღაც შეგხვედრივართ.

ლია. გღალატობთ.

მოცეკვავე. თქვენ თუ უოფილხართ საზღვარგარეთ?

ლია. პოლონეთში ტურისტული საზღვრით.

მხატვარი. ასე ლამაზი ქალი მარტო როგორ გაგოშვებს?

ლია. იმედი მქონდათ, არ დავიკარგებოდი.

გურამი. კინაღამ სოპოტის ფესტივალზე დაკვეს ნანი ბრეგვაძის მომავალი კონსერტით.

მხატვარი. ბუნებებს უხვად დაუბერტყავს თქვენზე კალთა.

გურამი. რას იზამ, ლია, უცებ მოექცევი უურადღების ცენტრში. მოვეშვით ბანალურ კომპლიმენტებს და შევსვათ ლიას საღვებრძელო. „შენგან შევითქვე, რომ სილამაზეს არ უწერია გადაშენება“.

მხატვარი. გამოჩნდა ჩვენს შორის ლამაზი ქა-



ლი და ცხოვრება საინტერესო გახდა. თქვენ ვაგი-
მარტო!

ლი ა. ასე ადვილად არიგებთ სილამაზის პრიზ-
ებს?

მხატვარი. ასე მგონია ჩვენი შეხედვრა დაპ-
როგრამებული იყო სამყაროს გაჩენიდან.

გურამი. ნამეტანი შორს ნუ წახვალთ, ეს გოგო
არ გადამირიოთ.

ლი ა. ნუ გეშინია, გურამ, შეჩვეული ვარ.

გურამი. ერთი პატარა სიმღერა „ცისფერი
ტრიოს“ რეპერტუარიდან.

(დაბნელება. როცა კვლავ განათდება, იაშვილ-
ურბნელების ოჯახში ვართ).

ლამარა. ასე იშვიათად დაგვიანებია, ტელევი-
ზორი მოსკოვიდანაც დამთავრდა.

ლადო. დაწვექი, არაფრისაგან ისტორიას ნუ შევ-
ქმნით.

ლამარა. ვახშამი გაუცივდა. შენ რატომ არ წვი-
ბი, ლადო?

ლადო. გვიანამდე მინც ძილი არ შეკარება.

ბასა. დავკვიანება სიყვარულმა იცის, ალბათ შე-
ყვარებულია.

ლამარა. დავიჭერო, ტელეფონ-ავტომატები ერ-
თიანად გამოითიშა თბილისში?

საბა. დავველია ჩაი, ისიც მოგვისწრებს.

ბასა. მეც მაგტომ ვითრევ ფეხს, სახლში წყალს
იცნ გამოცხვლებს.

საბა. მგონი მოვიდა, ლამარა, გაუღე შვილო, კა-
რი.

ბასა. გეშველათ, ახლა წავალ ჩემს კიბოხანში.
მერაბი. (შემოდის, უკან თუხარელი მოყვება)
მეგონა, შუა ძილში იქნებოდით.

ლამარა. დავგზოცე შვილო, ასე უნდა, შე კაცო?
მერაბი. დედა, სტუმარი მახლავს, მიწეზს მერე
აგისანი.

ლამარა. მიწეზები არ გამოეღვევა შენ.
მერაბი. მამარჩემო შეშფოთებულია, რას მივა-
წეროთ?

ლამარა. ჩვენც ნერვები გვაქვს, შვილო. აღარ
გეცოდებით?

მერაბი. რცოდებით კი არა, სიცოცხლეს მირ-
ჩენისხარტ, დედაჩემო. ჭერ ეს კაცი გაიცანით. იცა-
ნი, ბაბუაჩემო?

საბა. ვიცანი.

ბასა. მესხთან მიღეუჯანა, იმას უფრო დიდი ბინა
აქვს.

მერაბი. გვიანი იყო და შეწუხება მომერიდა.

ლადო. მგონი ჩემს დროს მიგიღეთ ქარხანაში,
ასე მახსოვს.

თუხარელი. ასე იყო.

საბა. მობრძანდი სუფრასთან, ოჯახი დაკვილო-
ცო.

თუხარელი. შეგაწუხებ უდროო დროს.

მერაბი. დიდი ხელწაღმართი ქალი ხარ დედაჩე-
მო, უნდა გაკოცო.

ლამარა. მოშორდი, ბიჭო! ღვინის სუნად ყარს.
ბასა. სად წვიმდა, ბიჭო?

მერაბი. წვიმა კი არა, გრიგალი იყო, ბასა ბა-
ტონო. თქვენ ჭურში ზიხართ?

თუხარელი. მე წავალ, აღარ შეგაწუხებთ.

საბა. ამ სახლის კარი სტუმრისთვის ჭერ არ
დაკეტოლა. მოკლედ მაგ ჭიქას ხელი.

მერაბი. ნამეტანი თვაპატივი არ იყოს. დედა,
ჩემს ოთახში გაუშლი ლოგინს.

ლადო. ჭერ აღდეგრძმეულ სტუმარი, ლოგინი შე-
რა.

მერაბი. მამა, იცი, მე როგორ მიყვარხარ? შენ
რამე გაწყენინოს ვინმემ, თავს შევაკლავ.

ლადო. ლოშნას დაჩვეულხარ. ამდენი რა დალიე?

მერაბი. ასე ფხიზელი არასოდეს ვყოფილვარ.
თუხარელი. ოჯახს გაუმარჯოს, სიკეთე მოგცეთ
ბუნების ძალა!

საბა. იცოდებ, შვილო!

მერაბი. მიღებგრძმეულ ჩემი ბრძენი ბაბუა.

ბასა. ამისთანა რა ნახე დღეს, მერაბ?

მერაბი. სიკვდილსაც დავიწყებია. ტყულის
მეფე ბასა გუჯაბიძე!

თუხარელი. ვიცნობ.

ბასა. ჩემს გასაცნობად ფუთი მარილი არ გე-
ყოფა, ჩემო ბიძა, ჭიქა ღვინო კი არა.

მერაბი. ახლა უველა უნდა გამღეროთ, დედა,
გიტარა!

ლადო. რა დროს სიმღერა ბიჭო, მეზობლებს
სძინავთ.

მერაბი. დღეს მე უფლება მაქვს მთელი თბი-
ლისი გავაღვიძო.

ბასა. ნუ იზმ მაგას. ამისთანა რა იპოვე?

მერაბი. ჭეშმარიტება!

ბასა. ბაბუაშენი საუკუნეა ეძებს და ვერ იპოვა,
შენ ასე მალე მოახერხე?

მერაბი. იღბლიანი ვარ. მუსიკა დადებითად
მოქმედებს ძილის წინ ნერვიულ სისტემაზე. რა ხა-
ნია მე, დედაჩემსა და ბაბუაჩემს არ გვიმღერია.

ბასა. აყვივი, საბა, მაგისია ახლა ქვეყანა.

მერაბი. სიმღერა მართალი გულის ხმაა, ბასა
ბატონო.

ბასა. ღმერთმა გამღეროს, სიმღერით თავს იტ-
ყუებს ხოლმე კაცი.

მერაბი. დედა, შემაშველე ხმა, „მხოლოდ შენ
ერთს, რაც რომ შენთვის, მოუცია მაღლიდან ღმერთს“.

ბასა. მაღლობა ღმერთს, ძლივს არ ვნახე ეს
ოჯახი დამშვიდებული?

(ტელეფონი რეკავს, ლამარა ყურმილს იღებს).

ლამარა. მერაბ, შენ გთხოვენ, ვიღაც მესამედ
რეკავს.

მერაბი. უპასუხე, შენ არა ვარ. ახლა მივეცეთ
ძილსა და მოსვენებას.

(ლამარა საძინებელი ოთახისკენ გაუძღვება სტუ-
მარს. საბა შვილიშვილს შეაჩერებს).

საბა. ხომ არაფერი გაგიბრდა შენ, არ დამიმა-
ლო, ბაბუაშვილობას.

მერაბი. არაფერი, ბაბუაჩემო, ჩინებულად აეწ-
ყო ცხოვრება.

(გადის. საბა და ლადო დეკვიებულ მზერას გაყო-
ლებენ. ტელეფონი ისევ ნერვიულად რეკავს. საბა ტე-
ლეფონს გახვდავს, ყურმილს არ იღებს. ბნელება.)

ნაწილი მერაბი

(იაშვილ-ურბნელების ოჯახი. ყველაფერი ისეა,
როგორც პირველი ნაწილის ბოლოს დავტოვეთ. სი-



დრემ მკრთალად არის განათებული. ავანსცენაზე კვლავ საბასა და ბასის უხედავთ).

ბ ა ს ა. სიმართლის ჭია ნაადრევად შეუჩნდა, სა-

ტანჯველი გაუჩინე.

ს ა ბ ა. ეძიებდა, ბასა, ეძიებდა. ეძიებდა და პო-

ვებდყო, ხომ გაგვიჩინა?

ბ ა ს ა. ნახავ, სად მიიყვანს მაგდენი ძებნა.

ს ა ბ ა. თავის ნებაზე მივუშვი, მწამდა თავისას გა-

იტანდა.

ბ ა ს ა. ლეკვივით წყალში გადააგდე, ცურვას თა-

ვისთვის ისწავლის?

ს ა ბ ა. მინდოდა გაღმა ვასულიყო და თავისი სა-

მართლებ ეგოვა.

ბ ა ს ა. მგელი არ შიატოვებს თავის ლეკვს ბედის

ანაბარა.

ს ა ბ ა. ერთი წუთით არ მომიცილებია თვალი და

გულსუყო.

ბ ა ს ა. მალავდა, უჭირდა და მალავდა, დამალვა

ტუილის დედა!

ს ა ბ ა. დრომ მოამწიფა და სათქმელი ითქვა.

მორალი მემკვს: სიმართლემ შენიანი და

ჩემიანი არ იყის.

(ნათდება სცენის სიღრმე, ლამარა კარს უღებს

მერაბს, საღამო ხანია.)

მ ე რ ა ბ ი. ქარმა კინაღამ წამიღო.

ლ ა მ ა რ ა. ჩვენ ვისადილეთ, დღესაც დაგავიან-

და, ბაბუაშენი არ ჩანს.

მ ე რ ა ბ ი. მე მოზრდილი აღმამიანი ვარ, გრაფიკს

ნუ დამიდგენ.

ლ ა მ ა რ ა. ნუ ბრაზობ, წენიანს დაგისხამ ცხელს,

ახლაც არ იუარო.

მ ე რ ა ბ ი. ბარემ ფაფაც მომიდღუე და ცხელ

წყალში ჩამაყრევინე ფეხები.

ლ ა მ ა რ ა. აღმამიანი ნორმალურად კერ დაგლაპა-

რაკებია, უხეში გახლი.

მ ე რ ა ბ ი. რას იზამ, გარდამავალი ასაკი გამი-

ხანგრძლივდა. ჩემი ძმაცაი არ მოსულა?

ლ ა მ ა რ ა. ერთად ვისადილეთ, ახლა ბარგს ალა-

გებს.

მ ე რ ა ბ ი. როგორ თუ ბარგს ალაგებს, სად მი-

დის?

ლ ა მ ა რ ა. ჩვენთან ხომ არ იქნება სამუდამოდ?

ნათესავთან გადადვიდარო.

მ ე რ ა ბ ი. გაგივდი, დედაჩემო, მე ვიცი მაგას რა

ნათესავიც მუყავს.

ლ ა მ ა რ ა. ასე თქვა და აღარ დავაძალე.

მ ე რ ა ბ ი. რამ უკბინა? ისიც ამისთანა ამინდში?

(გაღის მეორე ოთახში.)

ლ ა დ რ. რა აჩხუბებს?

ლ ა მ ა რ ა. გადართა, თუხარელი რატომ მიდის?

(საბა შემოდის.)

ს ა ბ ა. ისე უბერავს, ნამდვილად თოვლს ჩამოყ-

რის.

ლ ა დ რ. დაგვიწამორდა, ჩემო სიმამრო.

ს ა ბ ა. ბიჭი მოვიდა?

ლ ა მ ა რ ა. მოვიდა, ჭამა შიატოვა და გავარდა

თუხარელთან, მიდის.

ს ა ბ ა. მიდის? ხომ არაფერი იქვინა ჩვენთან?

ლ ა მ ა რ ა. რა უნდა წყენოდა, როგორც თქვენ,

ისე იმას ვურეცხავდი და ვუმზადებდი. ოდესმე ხომ

უნდა წასულიყო?

(მერაბი და თუხარელი გამოვლენ ოთახიდან)

მ ე რ ა ბ ი. გითხარი არ გავიშვებ, ამისთანა

ამინდში მოძულებული ხომ არა ხარ?

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. წვიმა დაძანდობს თუ

მ ე რ ა ბ ი. მამა, ბაბუაჩემო, თქვენ ჩინიც უთხა-

რიო, ხომ იცით, რა კერპია.

ს ა ბ ა. ღმერთმა იცოდეს. არ გვემეტები, ბიჭო,

შვილივით შეგეჩვიეთ.

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. დიდი მადლობელი ვარ, გადამე-

ხალის თქვენი პატივისცემა.

ლ ა დ რ. შენ თვითონ ხედავ როგორ ცვხოვრობთ,

თუ მოგიხერხდება, დარჩი.

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. სტუმრობასაც თავისი დრო აქვს,

ჩემს გზას ხომ უნდა ვეწიო? თუ კაცი ვარ, არ და-

გვიწეებთ, რაც თქვენ სიკეთე მიუავით.

მ ე რ ა ბ ი. მოიცა, გაგაცილებ.

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. რა გაცილება მინდა, გოგო ხომ

არა ვარ, ვინემ მომიტაცოს?

მ ე რ ა ბ ი. ტრამპანიმდე მიგვყვები.

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. რა ისეთი ბარგი მაქვს, ჭინკე-

ლას აეკიდება.

მ ე რ ა ბ ი. შენ იცი, ნუ დაიკარგები.

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. თბილისიდან წასვლას არ ვაპი-

რებ, მაღ-მაღე მოგინახულებთ.

ლ ა დ რ. ლაფაურს ველაპარაკე ტელეფონით, ბე-

ნას დაგიჩქარებენ.

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. ახლა ქარხანაში ისეთი ალიაქოთია,

ჩემთვის არავის ცხელა.

ს ა ბ ა. ცდას არ დავაკლებთ, შენ თვითონ ხედავ,

რაც შეგვიძლია.

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. ბრმა უნდა ვიყო, არ დავინახო.

კაცი ვართ, იმედით ვცოცხლობთ.

მ ე რ ა ბ ი. დარეე, როგორც კი დაბინადვები.

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. დავრეკავ, აბა, კეთილად.

მ ე რ ა ბ ი. შეგეჩვიეთ ბიჭო.

თ უ ხ ა რ ე ლ ი. მეც შეგეჩვიეთ, მგარამ, ეპ! კარ-

გად იყავით, თქვენისთანა ხალხი ქვეყანაზე ცოცხა მი-

ნახავს (მიღის).

მ ე რ ა ბ ი. დრმა ბიჭია, წყენას ვერ შეატყობ, იქ-

ნებ მართლა გული ვატკინეთ, დედაჩემო.

ლ ა მ ა რ ა. ჩვენთან ხომ არ ჩაწერდით სამულა-

მოდ. გადაბრუნებული სიტყვა არ გვიკაღრბნია.

მ ე რ ა ბ ი. ეგ უსიტყვოდაც იგარძნობდა. თქვენ

არ იცით რა ბიჭია.

ლ ა მ ა რ ა. რა ვაკადრეთ? წითელი კვერცხი სანან

ვუგოროთ? ხედავდა, ვიწროდ ვართ, აქეთ მამაშენი

ვაადმუფოვობს, იქით თქვენ გპირდებათ მოვლა. ტუა-

ლუტში ვერ შევდიოდი თავისუფლად, რა უნდა დავ-

მალო? თუ მიხვდა, გონიერი ბიჭი ყოფილა.

მ ე რ ა ბ ი. მიხვდა და მაგიტომაც წავიდა.

ლ ა მ ა რ ა. კრიტიკი არ დამიძრავს, გულშიც არ

მიფიქრია.

ს ა ბ ა. გულში ნადები იშვიათად იმალება, შვილო,

საქციელში ჩანს უსიტყვოდაც.

ლ ა მ ა რ ა. მე გამიგდია თუხარელი, ასე გამოდის.

მ ე რ ა ბ ი. ოჯახის სითბო თქვენთან ვიგრძენიო.

ამას წინათ მითხრა, გავაბოთე და მერე ამ ცივ ქარში

გავუშვიო.

ლ ა დ რ. დედაშენს ნუ სდებ ბრალს, საკუთარი მო-

ნაგარით იუაე გულუხვი.



მერაბი. ამ ოჯახში გაყოფილი ვართ?
 ლამარა. დეკტი, კერძი გაგიყვდა. შენც ისა-
 დილე, მამა.
 საბა. ხელებს გადავიბან.
 ლამარა. მომენტარა ერთად ვუჭდეთ სადილის
 სუფრას მთელი ოჯახი.
 ლადო. მოასწრებ სადილობას, ჩვენ ცოტა სალა-
 პარაკო გვაქვს.
 ლამარა. როცა სადილს ვამართავ, მაშინ მო-
 გინდებთ ლაპარაკი.
 ლადო. ეს გადაუდებელი მამაკაცური ლაპარაკია.
 საბა. გთხოვ, ჩემო სიძე, ორი დღის წუთისოფ-
 ელი დამჩრა და ერთმანეთს უკადრის სიტუაცია ნუ
 ვაკადრებთ.
 ლადო. მწიფებს ესროდნენ და მკვახე ცვიოდაო,
 გაბოლილი გქვენია.
 ლამარა. ეს რა თქვი, ლადო, არ გეცოდებო
 მაინც?
 ლადო. ჭერ ისეთი არაფერი მოთქვამს.
 მერაბი. ასეთი რა ჩამოგირეყეს მამაჩემო?
 ლადო. დამირეყეს. როგორ მიდის შენი საქმეები?
 მერაბი. ნელთბილად.
 ლადო. მე ქარხანაზე გეკითხები, სიტუაცია ბანზე
 ნუ მიგდებ.
 მერაბი. შენ ის თქვი, რა დაგირეყეს.
 ლადო. შეგონა უფრო გულახდილი იქნებოდი
 ჩემთან.
 მერაბი. ნუ მიხირდები, მამა. როცა დრო მოვა,
 მე თვითონ გეტყვი.
 ლადო. საკმაოდ გიცადე.
 მერაბი. ალბათ საქიროდ ჩავთვალე დრომდე
 გაჩუმება.
 ლადო. მიფრთხილდები? ჩემს ნერვებს უფრთხი-
 ლდები?
 საბა. ნუ გიკვირს, ლადო, ჩვენ ყველანი გფრ-
 თხილდებით.
 ლადო. ასე გავფუქდი, რომ ვერ გითქვამთ,
 რა ხდება ქარხანაში?
 მერაბი. სერიოზული დასკვნების გამოტანა ჭერ
 შორს არის.
 ლადო. რა ვიცი, ააბუნტე თურმე იქაურობა. სტა-
 ტიასაც აცნობ ვაზეთისთვის.
 საბა. მოტანილი ამაზე ერთითად ჩანს.
 ლადო. მაინტერესებს, რა ნახე ამისთანა ქარხ-
 ანში, რაც ჩვენ არ ვიცით.
 მერაბი. მართალიც და ტყუილიც.
 ლადო. ბაბუაშენის კილოს ვგრძნობ.
 მერაბი. მე საკუთარი თავი მაღვას მხრებზე.
 საბა. უმცროსისაგან რომ ვისწავლოთ წიგნი რამ
 მეც და შენც, არ გავიკვირდეს.
 ლადო. ხომ უნდა გავაგებინოს, ჩვენგან რა
 უნდა, რა მიწანი აქვს?
 მერაბი. მინდა ბოლომდე მართლად ვიცხოვრო,
 მეტი არაფერი.
 ლადო. მაგისთვის მთელი სიცოცხლე არ გეყოფა.
 მერაბი. მეც მაგიტომ არ მინდა ვიჩქარო.
 ლამარა. მესამედ უნდა გავაცხელო სადილი?
 ლადო. გვაცალე ლამარა, გადმოგვიღაგე არგუ-
 მენტები. რა აღმოჩენაა ამისთანა ელექტროვაგონზემ-
 კეთებელში?
 მერაბი. მთავარი ინჟინერი მეკითხება თუ მამა?

ლადო. ერთიც და მეორეც.
 მერაბი. რეკლამაციები წარამარა, დამკლავ-
 ული ტექნიკა, კუსტარული მეთოდები.
 ლადო. აღმოგიჩენია ამერიკა, რეკლამაციული
 რისთვის მიდის?
 მერაბი. კუს ნაბიჯებით.
 ლადო. რასაც გვაძლევენ, იმას ვითვისებთ, სა-
 კუთარი ფონდები ქარხანას არ გაჩნია.
 მერაბი. მაშინ სათქმელი ბოლომდე ვთქვათ.
 ლადო. ბრძანე!
 ლამარა. მერაბ, არ უნდა დაუთმო მამას?
 ლადო. მე უფრო მაგარ ტკივილებს ვარ შეჩე-
 ული, აქამდე მორფის კეთება უნდა დამეწყო, მაგრამ
 შენ იცი, როგორი ამტანი ვარ. ბოლომდე თქვას.
 ლამარა. მე უფლებას არ მოგცემთ, ერთმანეთს
 წედმეტი ტკივილი მიაყენოთ. რა გაგიხდათ ეს ქარ-
 ხანა, ოჯახი უნდა ანაცვალოთ?
 საბა. ქარხანაც ჩვენი ოჯახია. დიდი ოჯახი. ზე-
 რჩერი მითხვას ეს. ჩემს შვილს უნდა გაეგებოდეს,
 რასაც ვამბობ.
 ლამარა. რა მისცა ჩვენს ოჯახს მაგ ქარხანამ, მი-
 მოხედელე სამივემ.
 საბა. ალბათ ლუქმა და მშვიდობიანი ძილი. შენ
 არ გეკადრება მაგისთანა ლაპარაკი. დაუკვირდი სიტ-
 უვას.
 ლამარა. მამაკითე მამა, შენ წინ ხმა არ ამომე-
 ლება, მაგრამ მიჭირს მეც შიგნით.
 ლადო. მე არც ისე სუსხია ვარ, სიმართლე ვერ
 აეიტანო, რავინდ მწარე იყოს.
 მერაბი. მე მგონი მედიცინაც არ ითვალისწი-
 ნებს, დედაჩემო. დაიანოვოს დამაღვას.
 ლამარა. ავადმყოფობას გაჩნია.
 ლადო. ამისთანები ყოველ ნაბიჯზე აღმოჩენებს
 აეთებენ, ჩემო სიმამრო, ის კი ავიწივდებით, რომ
 ველოსიპედი კარგა ხნის გამოგონილია.
 მერაბი. მაშინ გეტყვი პირდაპირ, თქვენი მხე-
 დველობა შეეჩვია იმას, რაც ჩვენ თვალში გვექმე-
 ეს თავისებური კატარაქტა, თვალების დაავადება
 ხანდაზმულებში.
 ლადო. ჩვენ სათვალე გეკირდება? ჩვენ რაელუ-
 რად ვუყურებთ ყველაფერს, ერთი ხელის დაცრით
 ვერაფერს შეცვლი უზარმაზარ წარმოებაში, სადაც
 საქირია ხუთი ათასი ცაცის აზარისა და ხელის ორ-
 განიწება. ეს რთული პროცესი გახლავს, შიგ უნდა
 მოიხარშო და გამოდნენ, რომ მისი ნაღველი არსე
 გაიგო. თქვენ კი, ვისაც ჭერ არავითარი ღირებულება
 არ შეგიქმნიათ, ერთბაშად ყველაფერი იდეალურ
 გნებავთ.
 მერაბი. ჩემი გამოცდილება, რა თქმა უნდა, არ
 გამოდგება სერიოზული დასკვნების გასაკეთებლად.
 არც არაფერი აღმოჩინია, არც პრეტენზია მაქვს.
 ყველა თანრიგის მუშას, ინჟინერს თუ ტექნოლოგს
 მოეთხოვება მაქსიმალური მოწოდებით აეთოს ის,
 რაც ვეძალბა. კეთილხინდისიერება დიდი რაშეა. რაც
 მარცხენა ხელით კეთდება, იმას მაღლი არ აქვს.
 ბოლოს და ბოლოს, არსებობს ენერჯის გამოფიტ
 ვაც, შეჩვევაც, ინერციაც. ეს ნახელავს ემწევა და
 ჩვენი გაურთავია, მაგრამ დაუღლებელი მხედველობა
 ყველაფერ ამას ხელავს.
 ლადო. ასე პოეტები მსჭელობენ და არა სპეცი-
 ალისტები.

მერაბი. პოეტებს ასე იოლად ხელს ნუ წამოვკრავთ.

ლადო. მიზევი, ნახე, და დაამარცხე, ამოდენა ქარხანა უცებ გაიგე?

მერაბი. მაგას იულიუს კეისარი არ სჭირდება. არც ხუთი წელიწადი მისწავლია ტყუილად ინსტიტუტში.

ლამარა. ისე ყვირით, თქვენი ხმა ქუჩაში ისმის.

ლადო. ფაქტები, ფაქტები, გადმოგივლიაგე, ჭიუტი ფაქტები.

მერაბი. ქარხნის მოღვაწეული ტერიტორია, ანტისანტარია, ტალახი, ქართი. ცოტაა?

ლადო. დღეო ბიკინთის ან მწვანე კონცხის საბატონოში არ არის. ცხრა პირი ტყავი გაგვიტრა, სანამ ქარხანა ამ დონეს მიაღწევდა. ეს ჩვენი წმიდა-თაშუადა და საყოთარ შვილხაც ნებას არ მივცემ შეურაცხველს იგი.

მერაბი. მემის მამა, მეც ამ ოჯახში ვარ გაზრდილი, ციდან არ ჩამოვფრენილვარ. ქარხანა მარტო მაჩვენებლები და ციფრები ხომ არ არის? როცა გარემონტებული სექცია მეორე დღეს უკან ბრუნდება, ქარხანაში განგაშს ტყუილად არ ტყებენ.

ლადო. ათასში ერთხელ შეიძლება მოხდეს.

მერაბი. თუ გარემონტებული ახალზე მეტი დავიჯვარ, ამისთანა ვაკონები რად გვიინდა?

ლადო. სისულელდა, ასეთი რამ არ ხდება.

მერაბი. უბედურებაც იმაშია, სიმართლის დანახვას გადაეჩნია ხალხი, მეც გინდათ თვალების ხუჭვას აქედანვე მიმაჩვიოთ?

ლამარა. სიტყვა აღარ უნდა შეატოვოთ ერთმანეთს?

მერაბი. იქნებ ერთ პერქვეშ ცხოვრება გავვიძნელდეს ამიერიდან, დედაჩემო.

ლადო. გაქცევით მემუქრები? ჩანდაბამდე გზა გქონია.

მერაბი. მაგას მთავარი არ უნდა გაიგოს, იქ ბევრი გაიძიხის, მთავარი ინჟინერი ექვსი თვეა არ გვეყავსო, გაფუჭდება რამე და ამაზე უნდათ გადატვირთონ ჩოხი.

ლადო. რამდენი ვინმე გადაბრუნებულად იტყვის, შენ ცეცხლზე ნავის ასხამ?

მერაბი. კაცი ბიულეტენზე ხარ და კანდიდატურას ეძებენ.

ლადო. ტყუი, შე ლაწირაკო! (გაოწვეს გასაბრტყეულად, საბა შეუძახებს).

საბა. ჰკვიანი კაცი ხარ, ჩემო სიძვე, თავი შეიმარტე!

ლამარა. გაგუფთ მამა-შვილი? ორივეს მოგვეცით ჩემი ცოლდა!

ლადო. თავის მოტანილს ვერ დამაყვედრის, მიბრძანდეს, სადაც ენებოს!

საბა. სანამ მე ვარ ცოცხალი, ამ ოჯახში მაგას ხელს ვერავინ აუქნევს.

ლადო. მაგისთანა ქომოგობამ აწყინა ყმაწვილს.

საბა. ჩემმა გაზრდილმა სიმართლის უადრ იცის. ნუ ცხარობ, ლადო!

ლამარა. ერთი წლის სიცოცხლე დაგაკლდა, საცოდავო.

ლადო. სანამ პირში სული მიდგას, ასეთი ვიქნები, ჩემი გარდაქმნა აწი აღარ შეიძლება.

საბა. ვიყურებ ახლა ჩემო სიძვე, და იცო რას ვფიქრობ? ბრძენი უყოლია ცხოვრება. გახსოვს, ამ ოცდახუთი წლის წინ ქარხანაში მოხვედი და აქლდ გამომცხვარმა მთავარმა ინჟინერმა ჩვენი წინაშე დაგვიდგინა ორთქლმავლები ერთი ხელის დაკვრით ლითონსამკრევეზე გაისტუმრე? მემანქანებს ხელი დაგვხვიე კენსიაზე გასატუმრებლად. როგორ ფიქრობ, გული არ შეტკინა ორთქლმავალს შებერებულ კაცს?

ლადო. ბოლოს ხომ მე გამოვდექი მართალი, ცხოვრება მაქრანახობდა.

საბა. ახლა მაგ არის მართალი, ცხოვრებაც მაგის წისკილზე ასხამს წყალს. მეც ბევრი ვიშვოთე, ვიდავიდარაბე, მაგრამ ბოლოს ჩემ თავს ვაფუჭებდი. ეს ბიჭი ჩვენი მოდგმისა და უკან არ დიხვივს.

ლადო. პირი შეგიკრავთ ბაბუასა და შვილიშვილს, იარეთ მაგ ქუყაზე. (გაღიანს).

ლამარა. რა მოგიტანა, მამაჩემო, მაგ ახირებულმა სიმართლემ, ამ ბიჭს მეტი კი არ უნდა, ბავშვობიდან ასე იყო, თუ რამე დაახირებდა, მოკვდებოდა და ვერ გადაათქმევინებდნენ.

მერაბი. მამაჩემი მე სიგიჟემდე მიყვარს, იბორბებს, დამშვიდდება.

ლამარა. ნახევარკაცია, უნდა დაგეთმო.

მერაბი. ვიცი, იქნებ მართლა შეცდი?

ლამარა. ნუ შეხვალ, უფრო გახელდება. ნერვები დაწვეტაზე აქვს. (შედის ლადოს ოთახში).

მერაბი. ვადავაპარბე ბაბუაჩემო?

საბა. უქირს კაცს, მაგასთან დავა ახლა წყლის ნაყუა.

მერაბი. გახეთს წაიციხხავს, მთლად გადაირევა.

საბა. შინაური ამბავი გართ არ უნდა გაგებინა. არ გორჩევ, ბევრი მახეულარობად ჩამოგართმევს.

მერაბი. ის დავწერე, რასაც ყველა ფიქრობს.

საბა. ხალხი ქრულია, ვისაც როგორ უნდა ისე გაიგებ, კულს გამოაბამს.

მერაბი. საქარხნო კომიტეტზე გავაცნობ, მერე რაღას იტყვიან?

საბა. შენ იცი, თუ ჩიტი ბრდღენად ღირს.

(ოთახიდან აღელვებული ლამარა გამოვა)

ლამარა. სასწრაფოს დაურეკეთ, გული აქვს ცუდად.

საბა. დამშვიდდი, აღელდა კაცი... გულს არასოდეს უშროდა.

ლამარა. ვადავალა ანდენი ტკივილებისაგან. ნოშაც არ გვექონია სახლში ამჟღავნებში.

მერაბი. ასეთი რა ვაწყენინე?

ლამარა. ნუ შეხვალ, თავისი აკმარე. (გაღიანს)

(სინათლე იკლებს, მერე, როცა ისევ განათდება, საბა და მერაბი დაფიქრებულნი უხსენად აქეთ-იქით ცარიელ მაგიდას შემოდის ბასა).

ბასა. სასწრაფო დახმარება დავინახე თქვენ სადარბაზოსთან, ხომ მშვიდობით ხართ?

საბა. ლადო შექნა უქიფოდ და გამოვიძახეთ.

ბასა. ემ, არ იცი, სად რა მოგელის კაცს, ფრონტს გადარჩენილი რა დღეშია. არ არის მოსვენება ამ ცხოვრებაში.

მერაბი. გავლ, ცოტას გავივლი.

საბა. ნუ დაიგვიანებ, ისედაც აღრენილები არიან.

(ოთახიდან გამოდის ლამარა).

მერაბი. როგორ არის?

ლაშარა. ვამაგებინეთ, რისთვის გაიუგემურეთ საღლი. გადაწყვილი შეილი პირში უნდა ებმოდე მამას? მაგას თავისი არ უოუნია, ოთხ კედელშია გამოკეტილი. რატომ? რისი გულისთვის? ხომ არ გონია, ბნელი ვიყო და არ მესმოდეს, რაზე დავობთ? თავი გადავაყოლოთ ამ ცხოვრებას, ზოგჯერ პურის ფული არ გვქონდა, ბასა ბატონო, თქვენც იცით ეს, არავინ შეგვიწუხებია. დანავალიდდა კაცი, თავის გულს ასკდება და ახლა მისი ნამაგარის გაბიბრუება ახლდა?

მერაბი. კარგი ახლა, დედა, დაუნარდი.

საბა. თუ მამაშვილობაში სიმართლე არ იქმის, მართლა ცუდად უყოფილა საქმე.

მერაბი. მამაკეთ დედა, შენც მამაკეთ, იქნებ ისე ვერ ვთქვი, როგორც ვფიქრობდი?

ბასა. შენ ვინ შეგებხავს, ბებერო, ვერ გაიგებ ამდღე, მწარე პურის ჭამა იცის სიმართლემ?

მერაბი. გავალ ცოტა ხანს, თორემ ლამის დავიხრჩო. (გაღიხ)

მორალი მუშვიდი: მუღამ ეხლა მუშვიდობიანი ურთიერთობის ჩამოგდებას აღაშინებს შორის, რადგან აღაშინებ ბუნებით უფრო კეთილია, ვიდრე ბოროტი.

(ქარხანაში)

მერაბი. მითხრეს, გურამი გექნება.

გურამი. დაგეძებ იდეა ვიკოლობ.

მერაბი. ნეტავ სადა ხარ.

გურამი. სიმღერის გუნებაზეც ხარ, რატომაც არა, სახალწლო ვადაცემისთვის გიღებენ.

მერაბი. გადავრევ შე და შენ ხალხს ტელეკარნიდან.

გურამი. დღეს ლიაც კარგ გუნებაზე შემხვდა, ხომ არ შერიგდით?

მერაბი. არის ასეთი პერსპექტივა.

გურამი. რას მივანერო შენი ასეთი გამოდარება?

მერაბი. ახალი წელი, ახალი იმედები, კაცნი ვართ, ხომ მოხვალ ჩვენთან?

ლომიძე. რა არტისტებს მოგიყრიათ თავი.

ქლიბაძე. ჭოჭოხეთს ერთი მამხალაო.

ლომიძე. თვალში არ გეჩვენები, შოთა.

მერაბი. ამ სახალწლოდ ნურავინ აწუენინებთ ერთმანეთს.

ლომიძე. ღმერთმა მაგ ჭკუაზე გატაროს, ჩემო ბიძა.

ლაბაძე. უშანგი, ღვინოს გიქებენ, არ გვაპატივობ?

ლომიძე. ვინც მობრძანდება და მომილოცავს, იმას ვასმევ.

ქლიბაძე. ძაღლები გყოლია აშვებელი ეზოში. ლომიძე, ჩემმა ძაღლებმა იციან ვის უყუფონ და ვის არა.

ლაბაძე. პირველში ვინ გავა სახლიდან? ორში სერგო მამალაძე იხდის ქალიშვილის ქორწილს. გადავიჩრა შენი მოუხდელი ჭურთ, უშანგი.

ლომიძე. ღვინო სამშვიც დაიღვდა და ხუთშიც. ისე, ტარილ, ლომიძეების პურ-ძვირობა არხად თქმულა, იცოდეთ.

ბასა. დღესასწაულებში, ყველა გულუხვია, ჩემო უშანგი.

ლომიძე. ვიცი, ვის ვუთხრა და ვის არა. ყველასთან ქვ არ ვქამ პურს, ბასა.

ბასა. ანგარიშით ვაშლილი პურ-მარილი ყველში ეჩხირება კაცს.

ლომიძე. მაგისთანა ანგარიში ყველას აქვს გულში, მე როყოილ ვამბობ პირდაპირ. შენც არ დაგეძებია ჩემს სუფრაზე ჭლომა.

ბასა. რაც მართალია, მართალია, სტუმრის პატივისცემული ცოლი გვაქვს.

ლაბაძე. არჩევანა ჩვენი საქმე, სად წახვიდე კაცმა არ იცი.

ლომიძე. კალთას არავის ჩამოვახვებ.

ქლიბაძე. აგერ სერგოც მოდის ჩვენს დასაპატივებლად.

(მამალაძე შეიშვლის)

მამალაძე. ასე ერთად თავშეურილს ძნელად განახავთ, დამფხავს და შეწვიეთ ორში ვახშმად.

ქლიბაძე. ისედაც ვიყოლით, კაცი არ დააკლდება შენ სუფრას.

მამალაძე. გასათხოვარი მეტი ქალიშვილი მე არ მყავს, თქვენ თუ არ დამამშვენეთ, ისეთი ქორწილი რად მინდა?

ლაბაძე. ღმერთმა გავიბედნიეროს, ოღონდ შექრანის ღვინო არ გვახვია.

მამალაძე. შექრანის ღვინო ქლიბაძეებში მოიკითხე. მანავის მწვანე მაქვს ხელმწიფის სასმელი.

ლაფაური. დიდ მიპატივება-მოპატივებაში ვართ, ლომიძეც გვაპატივებს.

მამალაძე. დამასწრო და სამაჟრო ხალხი გადამიბირა?

ლომიძე. რა მჭირს გადასაბირებელი, სერგო მამალაძე.

მერაბი. ახლა ამაზე ნუ იჩხუბებთ.

ლაბაძე. ნეტავი მეტი საჩხუბარი არახოდეს გვექონდეს, ჩემო ბიძა.

მამალაძე. ქალიშვილის ქორწილს ვიხდი, ვინც მივაკადრისებს, ჩემგან სალაზს არ ელოდოს.

ქლიბაძე. პირველში უშანგისთან, ორში სერგოსთან, აეწყო საქმე სათვით.

ბასა. ზოგჯერ ჭიკა ლულზე არავინ დაგძახებს, ჩემო საბა.

ქლიბაძე. უშანგი გადაძღვევს, ქარხნის უფროსობა ეყოლება დაპატივებულთ.

ლომიძე. პირველად გესმით, თუ? მესხის ნათესაობაზე ხომ არ ამაღებინებთ ხელს?

ლაბაძე. გაჯობა სერგო, გადაძალა თავისკენ.

მამალაძე. მაგ როდის იყო თავისკენ არ ეჯახებოდა?

ლომიძე. თორემ შენ და სხვებს სხვების კარზე მიგაქვთ მონაგარ-მოწვეული.

საბა. ახლა იმდენს იზამთ, ბუხს მართლა საილოდ აქციეთ.

მამალაძე. მართლაც სამარის კარამდე მტრობით ხომ არ უნდა მიყვეთ ერთმანეთს, უშანგი. შენც ქალიშვილის პატრონი ხარ, მოგესწრება ეს დღე, მიაფურთხე ეშმაკს და მეწვიე ქორწილში შენი ოჯახით.

ლაბაძე. მიეცი ხელი უშანგი, ნუ გაქიქდება.

ლომიძე. რა გულითაც მპატივობს, იმ გულით მივართმევ ძღვენს.

მამალაძე. ხატზე დაგვიციო? ხელცარიელსაც მიგიღებ, იმ ქალიშვილის ბედნიერებას ვფიცავ, ალალად გაპატივობ.



ლაბაძე. თამადაობასაც ხომ არ უპირებ?

მამალაძე. არც მავაზე დავიხვე უკან.

ლომიძე. სერგო მამალაძე, ჩემი სისხლი ღრუბელივით დალიო, ის გინდა და ღვინის სასმელად გულით მშობი, დაგიჭრო?

მამალაძე. ამდენ ხალხში კაცურად დაგიკარი თავი. შენ თუ ურწმუნო თომა ხარ, კედლისთვის შემაყრია ცერცვი.

ლომიძე. ლომიძე ვარ მე. არავისში შეგეშალო, შენი პუბლიცისტი შხამად ჩამივა ყელში, არ გამოვა ჩენი ერთ სუფრასე ჯდომა.

საბა. შეგიტყვევებს კაცობა, აღამიანის ასე გაწიბლება ხა სინდისმა მოგცა, ამოდენა კაცს?

ლომიძე. ჩემი საქმის მე ვიცი, საბა, სხვის ქუთაზე არასოდეს უვლია უშანგის.

მამალაძე. ჩემი ენა კბილებით ძირშივე მომეჭამა ჯობდა, შენგან გაწიბლებას, უშანგი ლომიძე, შეუცლი და აწი ვიანიო.

ლომიძე. შენგან იმდენჯერ მტენია გული, ერთი მოსატყუება არ გამოთელვს იმ ჭრილობას. ასე ვიციო მაგიერის გადახდა ლომიძეებმა, იცოდეს ყველამ (მიღის)

ლაბაძე. მოსისხლე მტერს არ უკრავენ ხელს სტუმრობაზე. რა მავალით ვაძლეეთ ამ ახალგაზრდებს, საბა?

საბა. ღრძო კაცი ყოფილა, მაგის გულს ვერაფრით მოიგებ, სერგო.

ქლიბაძე. არ მოგეშხამა ყველა?

მამალაძე. შენგან გამიგია, საბა, აღამიანი კეთილიაო, მიწა გამხეთქდა და არ დამეპატუნა, სიკვდილამდე უნდა ვინანო.

საბა. შენ კაცური ნაბიჯი გადადგი, სანანებლად იმს ღარჩება.

ქლიბაძე. ვირის წიხლი ნუ გწყინს, სერგო, უხიავე ყოფილა მაგ ყაიშყარალი. შენ არ გეწყინოს, ჩემო ბიძა, მაგის გოგოზე თვალი გიჭირავს, ვიცი. აქედან მითქვამს: ლომიძესთანა კაცი ვერაფერ მოყვრობას გაუწყებს საბას.

მერაბი. არც მასეა საქმე, შოთა ბატონო. გულს მოიხებებს და მიხვდება წამხდარ საქციელს.

ლაბაძე. მაგის იმედით ნუ იქნები, თუმცა, რა ვიცი, აღამიანები ვართ.

მამალაძე. ეს რა მიქნა ამ ხვადამა? აწი კაცად ვივარებ? (მიღის)

ქლიბაძე. რა დღე გაგვიფუტა მაგ ქოჯაკმა, ასე მოკლულულეო რა გამოვალთ ტელევიზორში.

საბა. შეიღის ქორწილზე წიხლი უკრა კაცს, ტყვია ესროლა, ჯობდა.

ბასა. მოდი და ჩამოავდე მშვიდობა მთელ მსოფლიოში, ორი კაცი ვერ მორიგებულა აგერ და მიოდენა სახელწოდებებს მოაროებო.

(მიღიან, მერაბი და გერამი ღარჩებიან).

გურამი. რაღას უცდი?

მერაბი. მოკლა კაცი კაცის ენამ.

გურამი. მაგენი ერთმანეთს მოუვლიან. დაგიძახებს დირექციასში?

მერაბი. დამიძახებს. მესხი მიბარებს.

გურამი. არ იცი, რა უნდა?

მერაბი. ვხვდები.

გურამი. რამ მოგაფიქრებინა სტატის დაწერა. გაერთულე ცხოვრება.

მერაბი. ცხოვრება გართულებით უფრო ხანტურესოა.

გურამი. შენ იხუმრე, მესხი უკვე ინფორმირებულია.

გურამი. ასეთი რამ არ იმალება. ახლავთ თქვენს მეს იტყვიან.

მერაბი. მუშაობს დახვევრა.

მერაბი. მაინც რას ამბობენ?

გურამი. მესხი მთავარი ინჟინრის კანდიდატურას ეძებს, მერაბოც ლაღოს გამო დაუპირისპირდა დირექტორსო.

მერაბი. ილაპარაკებენ, დაიღლებიან და გაჩერდებიან.

გურამი. არც ასეა საქმე, თუ აღმინისტრაციას კრიკაში ჩაუდექი, საიმედო ზურგიც უნდა გქონდეს. არადა ურთიერთობას გაიფუტე. ახალგაზრდა ინჟინრისთვის მთავარია ზუსტი კოორდინაცია უფროსებთანაც და ხელქვეითებთანაც.

მერაბი. მშურს შენი გამპირახობა. ამბობენ უფროსების დაპატიებას ეპირები.

გურამი. რატომაც არა? სანადიროდაც გავევები მომავალ კუროს ზაქათალში. ანექტოდებსაც მოვუყვები, უფროსებს უყვართ. შუბლზე ვკითხულობ, ვის რა მოსწონს და რა სწყინს. სანამ მეუღლე უბრალო ინჟინრის ხელგასი? შენ გგონია ვმალავ, მე ამათეუ ათი თავით მაღლა ვდგავარ და ჩემი კუთვნილი ადგილი უნდა დავიკავო კიდეც. მერე ყველაფერი მოვა, ბინაც, მანქანაც, ლამაზი ცოლიც.

მერაბი. მეტისმეტად გულახდილი ხარ.

გურამი. მე ვიცი, ვისთან რა ვთქვა. სულ სხვა მასშტაბების კაცი ვარ. შენც გირჩე, ღრძოზე შეცვალო ტაქტიკა.

მერაბი. ვეცდები.

გურამი. მშობიხდე, ბიჭო, ქვეყანა იდიოტებით გაივსო. ყველამ ირწმუნა, ერთი უბრალო ქეშმარიტება: სანამ ცოცხალია, უნდა იცხოვროს კაცურად. მე საკმაოდ მყარად ჩამიქედეს ტვიში, მოაზროვნე მატერია ვარ და სიკვდილის შემდეგ არაორგანულ ნივთიერებად ვიქცევი. მოაზროვნე მატერიას სურს ყოველგვარი მატერიალური მიიღოს აქვე, სიცოცხლეში.

მერაბი. მესხმა ხომ არ გამოგაზავან, კბილი გაუსინჯეო?

გურამი. ექვიანიც გახლი? კიდეც რას მტყუე ქვიანარებს? მე შენსკენ, შენ ეშმაბებისკენ.

მერაბი. მე გულში არაფერს ვიტოვებ, ნუ წყინება, ალბათ მეც დამაპატიებ.

გურამი. მაგას კითხვა უნდა, დებილო? ერთი მაგარად შეუვებროთ მცხეთაში. (მიღის) (მერაბი ლომიძეს შეხვდება)

მერაბი. ბატონო უშანგი, კიდეც კარგი განახეთ. ლომიძე. რამ დაგაქირვა ჩემი თავი?

მერაბი. ჩვენ ერთმანეთს ყოველთვის ვჭირდებით. სათხოვარი მაქვს.

ლომიძე. თუ გავსომილი გაქვს, რას მთხოვ, მიოთხარი.

მერაბი. მამად მეკუთვნი, ისეთს არ გვადრებ, არ შეგეძლოს.

ლომიძე. წინასწარ ხელწერილს მართმე?

მერაბი. ვიცი, გამყოლი გული არა გაქვთ.

ლომიძე. საიდან იცი, ჩემს გულში ზიხარ?

მერაბი. დიდრიგაძე კაცი გულში არაფერს იტოვებს.

ლომიძე. ისეთი კაციც შემირცხენია, ვისაც ყველაფერი შეუბღვრავს.

მერაბი. მე არ მჭერა თქვენი ცული კაცობა.

ლომიძე. მამაშენი და ბაბუაშენიც დააჭერე ბარემ. შენგან მადლობელი ვარ.

მერაბი. მეც არა ვარ ცული კაცი.

ლომიძე. ვინ გჯარა?

მერაბი. შეილივით გოხოვთ, ნუ გააწილებთ მამალაძეს და მოდი თასთან ქორწილში.

ლომიძე. შუამავლად გამოგზავნა?

მერაბი. მე არავის გამოვუგზავნივარ, ჩემით მოვედი.

ლომიძე. ვერ შეგპირდები.

მერაბი. ნუ გამაწილებთ, მე იშვიათად ვთხოვ ადამიანებს რამეს.

ლომიძე. გენ ჯერ ყმაწვილი კაცი ზარ და იცოდე ჩემგან, მე არც სიმდიდრე მჭირს თვალს და არც ვინმეს თანამედრობა. ღირსებას უნდა გაუფრთხილდე კაცი, თუ ერთხელ ქედი წაუხარე, ზედ გადაგივლიან. მე ქედმაგარი კაცი ვარ და ვინც დამეცილებოდა, რქებს მოვტეხავ იმას.

მერაბი. ბაბუაჩემისგან გამოვიდა: შურის მძიებელი ხელი წუთით არის ბედნიერი, მიმტევიბელი მთელი სიცოცხლეო.

ლომიძე. ბაბუაშენს ბრძენის სახელი აქვს, მაგრამ მე ჩემი ჭკუით მომიტანია აქამდე ცხოვრება.

მერაბი. დღეს ასე ფიქრობთ, ხვალ სხვა გუნებაზე იქნებით.

ლომიძე. ხვალ ვნახთ, რა იქნება.

მერაბი. მე მჭერა, ანგარიშს გაუწევთ ჩემ თხოვნას. კიდევ ერთი უნდა გთხოვოთ.

ლომიძე. დაგპირდით?

მერაბი. გონიერი და გამოცდილი კაცი მუდამ გპირდება.

ლომიძე. შენ დიპლომატად ივარგებდი, ბიძია. რას მოხოვ?

მერაბი. გეჩქარებათ?

ლომიძე. დღეს ყველას ეჩქარება სახლში, აქვთ ბაზარი, იქით საქლავ-სახარში. ახალი წელი მოდის.

მერაბი. მეორე ცვლაში სულ ორი კაცია საჭირო ელექტროპულტზე.

ლომიძე. რა ამისთანა გადაუღებელი ჩართვა აუტუდათ?

მერაბი. ძრავია გასასინჯი, ცვლადი დენი მოდის, რეოსტატთან კაცია საჭირო.

ლომიძე. რაღა ახლა აიტებენ ძრავის გაწოცდა?

მებალწლებს არ იკნებოდა?

მერაბი. მამალაძე გაიძახის, ნახევრად გაქეთბულ საქმეს არ მივატოვებო.

ლომიძე. კარგად დაგიწყვილებივაროთ. ვაშაძე სად ეშმაკებშია?

მერაბი. ვაშაძეს სიდედრი მოუყვდა, ხვალ ასაფლავებენ.

ლომიძე. დანარჩენები ბრიგადიდან? ყველას სიდედრი ჰყავს დასაკრძალავი?

მერაბი. სხვა დროს უარი არ უთქვამთ.

ლომიძე. არაფერი დაუკარგავთ, ზედმეტი საათები უნაზღაურდებათ.

მერაბი. მაგრომ გთხოვთ, გამოცდილი ზარით არ დამალატებთ.

ლომიძე. მამალაძე რაც ზევით არის, ერთი ამდენი ქვევითაა. მართაც გაუღდება, ანაწმენდ შეეშლება.

მერაბი. თუ დაიუარეთ, ახლავ ვიცოდე, ძალას ვერ დაგატანთ.

ლომიძე. მე ამ ქარხანაში ჭიბი მაქვს მოჭრილი, თუ კაცს დავპირდი, არც გავაცუდებ.

მერაბი. იმედი მქონდეს?

ლომიძე. იმედი ღმერთმა ნუ მოგიშალის.

მერაბი. ნდობა თუ არ გევექნება ერთმანეთის, საქმე წალმა ვერ წავა.

ლომიძე. ნდობა? ნდობა ძნელი მოსაპოვებელია, ჩემო შეილო, და ადვილი დასაკარგავი. ჭავრი ნუ გაქვს.

(ერთმანეთს გამოირდებიან. საბა და ბასა გამოვლენ)

ბასა. კაცმა ვერაფერში დაგაჭეროს?

საბა. რა გინდა, რას ჩამაცივდი?

ბასა. ჩემი უფროთ გავიგონე.

საბა. მოგჩვენა.

ბასა. არ გინდა დაიჭერო? მესხის მისაღებში ვიჭექი მდივანთან.

საბა. არ მჭერა. მესხი ყოველდღე ურეკავს ლადოს.

ბასა. მაგნიტოფონზე ვერ ჩაიწერდი, რითი დაგაჭერო?

საბა. ვერ დაიჭერებ ავადმყოფი კაცი გაწირონ.

ბასა. ექვსი თვე ბიულეტენზეა, მესხი კანონიერად მიიჩნევს სხვის დანიშნებას.

საბა. მერე გურგენიძე გამონახეს შემცველად?

ბასა. რას უწუნებ? განათლებას, ანექტორ მონაცემებს, თუ შეხედულებას? თანაც ახალგაზრდაა, ახლა ახალგაზრდებს აწინაურებენ.

საბა. ვის მოუვიდა თავში?

ბასა. მესხი ამბობდა: სამინისტროში და ცეკაში მე შევათანხმეო. ლაფური თავს იკლავდა.

საბა. დასაპატიებლად ეახლა, მაშინ დაუჭდათ ჭკუაში?

ბასა. იქნებ ადრეც იფიქრეს, ვინ იცის. ქავთარაძეს დაავალა მესხმა — საბუთები შეუგროვე გურგენიძესო.

საბა. საიღუმლოდ შეინახავენ დრომდე.

ბასა. სამშა იცის, ქვეყანამ იცისო. ხვალ მთელ ქარხანას ეცოდინება.

საბა. ბოქმა არ გაიგოს, გულში გურგენიძის მტრობას ჩაიდებს.

ბასა. მაგათ მეგობრობას დიდი დღე არ უწერია.

საბა. რატომ?

ბასა. უნოსვით ვგრძნობ, რა სიო ქრის. გურგენიძეს ლომობის გოგონაც უჭირავს თვალს.

საბა. შენი ბრუტანი თვალები ყველგა მრუდელ ხედავენ.

ბასა. დრო მოვა და დაიჭერებ.

საბა. კაცი კაცს ვერ ნდობია, ასე გამოდის.

მეორეს. შეჩვეული კირი მირჩენია შეუჩვეველ ლხინს.

ს ა ბ ა. მე სხვას ვდარდობ, გაუძღვებს ლადო ამი-სთანა დარტყმას?

ბ ა ს ა. თუ ჭკვიანი კაცია, არ უნდა გაუკვირდეს.

ს ა ბ ა. იმას ამ ხალხის სჯერა, მამა-შვილი ერთმანეთს შეეტყვენ გუშინ.

ბ ა ს ა. არც შენი მერაბი დაიჭერებს, სანამ საკუთარი თვლით არ ნახავს.

ს ა ბ ა. დაიჭერო, ასე ვუვლადფერი ჩაწუბილი?

ბ ა ს ა. შენ არც იმას დაიჭერებს, გურგენიძე მესხის კაცია.

ს ა ბ ა. შენ ამბობ, ამბავი მიაქვს?

ბ ა ს ა. ისე ჭკვიანურად, თითქოს პირიქით ზრუნავდეს თქვენ ოჯახზე.

ს ა ბ ა. შენ რომ გისმინოს კაცმა, ქუაზე შეცდება.

ბ ა ს ა. აეგრ შენი სიძე, ვნახოთ როგორ მშენვენიან კაბინეტდანი გამოსულები?

ს ა ბ ა. ჩემი სიძე მოვიდა? თვალები ხომ არ მატყუებს?

ბ ა ს ა. თუ ჩემ თვალებს არ უჯერებს, შენსას მაინც დაუჯერე.

(მესხი, ლაფაური და ქავთარაძე შეხედებიან ხელჯოხით მოსულ ლადოს)

მ ე ს ხ ი. ვეღირსეთ შენს ნახვას, ლადო.

ქ ა ვ თ ა რ ა ძ ე. კარგი კაცი ხსენებაზეო, ამ წუთს გახსენებდით.

ლ ა დ ო. კარგად მახსენებდით თუ, ცუდად.

მ ე ს ხ ი. ექვიანი ხომ არ გახდი ავადმყოფობაში?

ლ ა დ ო. აქაც გამოჩენილან აუვისსიმქემლები, ლადო იაშვილი წაქციული კაციაო და.

ლ ა ფ ა უ რ ი. შენც რას უგდებ ყურს, ვინ რას იტყვის? ის გვითხარი, ფეხი როგორ გაქვს.

ლ ა დ ო. ვებრძვით ერთმანეთს მე და ჩემი მუხლი. ვნახოთ ვინ ვის წააქცევს.

მ ე ს ხ ი. შვერცხვით შენთან, ორი კვირა ვერ გინახვდით, ხელებით ვკიდივართ.

ლ ა დ ო. ექიმი მე არ მაქლია და წაშალი, ვიზიტები არ მომკლებია.

ლ ა ფ ა უ რ ი. გიტუბა თავს ძალა დაატანე, რამ გაძულა?

ქ ა ვ თ ა რ ა ძ ე. სახზე პირიქით მომჭობინებულნი ჩანს, ცოტა ფერი გაკრთობია.

ლ ა დ ო. უმჯობამ იცისო, ამირან, ჩემს მოწინააღმდეგეებს უხაროდეს.

მ ე ს ხ ი. ქარის წისკილებს ებრძვი, ლადო? ხასიათი შეცვლია, ბებო.

ლ ა დ ო. როცა კაცი ლოგინში წევს, ათასი სისულელი მოსდის თავში.

მ ე ს ხ ი. მთლად გამოკეთებული არ ჩანხარ, რამ მოგიყვანა?

ლ ა დ ო. სინდისი მქენწნის, ჩემი ადგილი ნომინალურად არსებობს ექვის თვა.

მ ე ს ხ ი. ავად ვინ არ გამხდარა? ამდენმა ხალხმა ერთი კაცი ვერ შეგინახათ?

ქ ა ვ თ ა რ ა ძ ე. არ გაქვს დამსახურება, თუ?

ლ ა დ ო. არ მინდა ხალხი ზედმეტად ავალაპარაკო. ტვირთად დაგაწვივთ.

მ ე ს ხ ი. შენ მაგას ნუ დარდობ, თავს მოუარე. როდის გაიპირებენ ექიმები გამოშვებას?

ლ ა დ ო. ვნახოთ, ჭრ ვერ გავტებ მედიცინა.

მ ე ს ხ ი. სანამ ბოლომდე არ გამოჩნები, ფეხი არ მოადგა აქ. ამდენი ხანგრძლივად, გაირთულეს მდგომარეობას. თუმცა რა გესწავლება, უცხო ხომ არ ხარ? მე რომ მიყურებ, ინფარქტის კანდიდატი მგონია.

ლ ა დ ო. ვაჭობე, ვაჭობე, არადა, შემცველი მონახება. განცხადება მოგიტანე. სამივენი აგერ ხართ?

მ ე ს ხ ი. რა განცხადება?

ლ ა დ ო. განთავისუფლებზე, კენსიაც მერგება და.

მ ე ს ხ ი. ვხედავ იუმორის გრძნობა არ დაგიკარგავს, ლადო.

ლ ა დ ო. დაკარგე, მე სერიოზულად მოვიტხოვ.

ქ ა ვ თ ა რ ა ძ ე. ვილცამ გადაბრუნებული სიტუაცია, მაგას აუვიცი, ლადო?

ლ ა დ ო. არავის არ აყუოლივარ, ბევრი ვიფიქრე და ავწონ-დავწონე.

მ ე ს ხ ი. აბა, იცი, რას გეტყვი? ცხვირი პირს დაშორდები? ამ განცხადებას შევიწინააღმდეგე და ისეთ დროს გიჩვენებ, შენ თვითონ გაგიკვირდეს. ახლა სამინისტროში მივდივარ და მათაძე.

ლ ა დ ო. ისე დიდ ბოდონს იხდი, თითქოს პურ-მარილზე მოვსულიყავი.

მ ე ს ხ ი. პურ-მარილიც დაგვიძველდა მე და შენ არაფერია, ლადო, კიდევ გავკრავთ ერთს საქათალაში სანადიროდ. მარტო ამ ქარხნისთვის ხომ არ ვართ გაჩენილები? აბა, ყურადღა უყავი! (მიდის)

ქ ა ვ თ ა რ ა ძ ე. კარგად მენახე, ლადო! (მიყვება მესხს).

ლ ა ფ ა უ რ ი. დარჩები თუ წახვალ?

ლ ა დ ო. ტერიტორიაზე გავივლი, ასე ზგონია, აქაურობა გადამაწვიდა.

ლ ა ფ ა უ რ ი. პირველ კორპუსს მალე გავუშვებთ და სულს მოვიტყვამთ. გამოგყვები.

ლ ა დ ო. აქ მეტყუარი მქირდება?

ლ ა ფ ა უ რ ი. ოფლმა დაგასხა, ცუდად ხომ არა ხარ, ბებო?

ლ ა დ ო. არაფერია. სენტიმენტალური გავხდი, თქვენმა მზრუნველობამ ბული ამირყუა.

ლ ა ფ ა უ რ ი. ახლავე მანქანას გამოვიძახებ.

ლ ა დ ო. გამოვიღის, რამ შეგაშოთა.

ლ ა ფ ა უ რ ი. დარწმუნებული ვარ: ექიმებს არც შეეკითხე, ისე მოხვედი.

ლ ა დ ო. ექიმი სახლში მყავს.

ლ ა ფ ა უ რ ი. რა ძალა გადგავს, ფრონტზე ხომ არა ვართ?

ლ ა დ ო. არ დადგა ჩემგან ჭკვიანი კაცი, ანწორ. უკუთო თავიგან ფეხებს დიდი ძალა ადგასო, ჩემი სიმამრს უყვარს თქმა. არა და, ხომ გახსოვს, როგორ ენერგია მქონდა? უცებ დამაგლო ფეხმა. შენ იცი ანწორ, მოძრავი კაცი ვარ მე. ინერტული ცხოვრება, სიჩუმე, პირიქით, მაღიანაინებს, მღლის. ვწევარ ლოგინზე, უმოძრაობისაგან წონაში ვმატულობ, ვითხოვ უფრო მეტად, ვუყურებ ტელევიზორს, ან ფანჯრიდან გავუყურებ, ცხოვრება ჩემს მიღმა მიდის, თითქოს მაყურებელი ხარ და გაუთავებელ სექტაკლს უყურებ. არა და, ამ ფეხის გარდა ყველაფერი ჩან-მრთილია ჩემში, გულცი, კილტვებიც, ტვინიც ნორმალურად მუშაობს. ფეხი კი თითქოს რკინისა, გამძიმებს და არ გვიხებს. ლამის მივიღე ლუღმუშაურთან და ვთხოვო, მომკვეთონ. მე მინახავს ფრონტზე ჭარისკაცები კიდურის მოკვეთას როგორ თხოვდნენ ქი-

რურგებს. ერთი პროტესტი ჩემთვისაც მოინახება. ქერჩში დამქრეს, რუმბოვით გასიებული ფეხი ვათორი შედარებადამდე. როგორმე ცალი ფეხითაც წავიღებ ცხოვრებას. შენ რა დაგიმალა, ისეთი დამეხები გამომივლია, რველოვური შუბლთან მიმიტანია, სიკვდილს გავთამაშებოვარ.

ლაფაურ რ. მივიშვია ნერვები, სამაგიხსო რა გვირს, ბიქო?

ლაფ. ადრე სხვას ეთქვა ჩემთვის, გამეცინებოდა, მაგრამაც შევჯოჯავდი. სხვა არა იყო, მერაბის მერიღება, ამას წინათ ერთხანის შევესკდით.

ლაფაურ რ. დაღვინდება, ჯერ მაჭარია. ლაფ. ჭიქურ მიდის უველოფერზე, ძალა ერჩის, მემშინა, კისერი არ წაიტეხოს.

ლაფაურ რ. მხარს დავუქერო, არც ასეა საქმე. ურიგო ბიქო არ ჩანს.

ლაფ. ერთი ამ ფეხს გადავჩრე. გამათავა ტივილებმა.

ლაფაურ რ. განგრენამდე ნუ მიიყვან. დაიღალე? ლაფ. გახსოვს, შენ მიკითხავდი გალაქტიონის ლექსს: „განწე გადქეი და ტყვია დაიხალე, ოღონდ არ წამოცადეს, რომ შენ დაიღალე“.

ლაფაურ რ. შორს პესნიშიში, ჩვენ კიდევ შევეუბერავთ ერთად ამ ცხოვრებას.

ლაფ. ცხოვრება მიყვარს, ბიქო, სისხლქარანი ცხოვრება, ცოტა მაქალოს ამ ოხერმა.

ლაფაურ რ. ბრუმელმა რამდენი გადაიტანა, მაინც გაიტანა თავისი. ისევ ძველი ლაფაურ იქნები. ჩემს შოფერს დავურტყავ გარაუშო, წავიყვანს.

ლაფ. მწელი ყოფილა ორმოცდაათს შერე. მანქანა მართლაც დამქირდება.

ლაფაურ რ. მაგის გაქირვება მაინც არ გვაქვს, შე კარგო კაცო.

ლაფ. მამჩემმა იონამ ოცდაათი წელიწადი იარა ამ ჯობით, მეც წავიღებ აძალღებულ სიცოცხლეს ჯობის ბაკუნით.

(გამოჩნდება მერაბი, მამას დაეინებოთ უყურებს) ლაფაურ რ. მერაბ, ქიშკარამდე მიყევი, ახლავ მანქანას გამოვგზავნი.

მერაბი რ. მამა, საქმეა ახლა ეს?

ლაფ. ვინ დაგიძახა?

მერაბი რ. ვაუკაცობ?

ლაფ. ჩინებულად ვარ.

მერაბი რ. ბავშვითი ქირვეულობა ამოღენა კაცი.

ლაფაურ რ. ჯერ ისე არ დაცემულა ლაფაურ იაშვილი, ვინმეს წასაყვანი იყოს.

მერაბი რ. ვინ ვაკადრა, ბატონო? სანამ მანქანაში არ ჩაგვამ, არ მოგვეშვები.

ლაფ. შენისთანებს კიდევ გამოვიმტვრევ მუხლებში.

მერაბი რ. გამოვიმტვრევ, ბატონო, გამოვიმტვრევ. მაგარი ხარ, (მხარში შეუღებება და ჭიშკარისკენ მიპყავს). გამოჩნდებიან საბა და ბასა).

საბა. დიდის პატივისცემით მიიღეს, რაღას იტყვი?

ბასა. ზურგს უკან საფლავს უთხრიან.

საბა. ციცი მწამს, ბოლო მაკვირვებს. ზედ გადაყენენ და გადაელიენ.

ბასა. რა პატარა სატყუარათი ტყუევდები, საბა.

საბა. ადამიანობა ადარ ყოფილა შენი აზრით.

ბასა. გაყილულია შენი სიძე, გვიან მიხვდები. საბა. ხვალ რა იქნება, არ ვიცი, რაც დღეს არის, იმას ვხედავ.

ბასა. შეარჩევთ ქვეყნიერება შენ და შენმეშვენილიშვილმა? (მიღიან).

მორალი მირვა: რომა არ გომონა, მაშინ დაბრუნდეს უფს ცხომვრება, მამბრამ უნდა მაუკლო.

(სალამოხანი იაშვილ-ურბნელების ოჯახში. ლამარა სუფრას შლის, მერაბი ტელევიზორს უტრიალებს. ლაფაურ აბაზანიდან გამოვდა).

ლაფ. გავცოხლდა კაცი.

ლაფ. ა. ა. ა. გეშვლა, ოღონდ ვშიშობ ინფექცია არ შეგეჭრას ქრილობაში.

ლაფ. ელასტიური ბინტით ისე ვარ გაკოილი. აღარ შემეძლო მეტის მოთმენა. მთელი თვის დაუბანლობას უხუმრები? ასე მგონია, ათი კილოთი შევმსუბუქდი.

მერაბი. კიდევ კარგი, უხალი არ შეგიწყდა. გასაპნული დარჩებოდი.

ლაფ. ა. ა. ა. შენი ჭერია, მერაბ. აგერ საცვლები, შებრძანდი.

მერაბი. სანიტარული დღე გაქვს დღეს, დედაჩემო?

ლაფ. დროს ნუ მაკარგვინებ, ათასი საქმე მაქვს.

მერაბი. ოთხი დღის დაბანილი ვარ, სავალდებულოა?

ლაფ. დაგვევება.

მერაბი. ამ ბოლო დროს დედაჩემი ნამეტანი ცრუმორწმუნე გახდა.

ლაფ. ვახვი, ყველაფერი გავხვი.

ლაფ. ა. (ლაღოს). ხალაი მოიკვი, არ გაიცვდი. ნეტავი ამ ქაღარის შედეგებს მოვასწრებდე,

მერაბი. სადმე აპირებ, დედაჩემო?

ლაფ. სად უნდა ვაპირებდე? წელიწადში ერთხელ თქვეც უნდა გავგახსენდეთ, მეც ქალი ვარ, ორმოცდაათი წელი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ქალის სიბერეს.

მერაბი. ახალი წლის მისაღვომებთან დედაჩემი შეტევაზე გადმოღის.

ლაფ. გნებდებით, ლამარა, დავყარეთ ფარ-ხმალი.

მერაბი. მეც გემორჩილები.

ლაფ. ა. შენ არსად აპირებ ამაღამ?

მერაბი. არსად, ოჯახში შევხვდები, თქვენთან ერთად. მამაჩემი და ბაბუაჩემი უნდა დავაირო.

ლაფ. ა. მამაშენი ბევრს დაგვიღევს, ბაბუაშენი ხომ შეთან ქლომაჟა. როგორ მოხდა ამხანაგებთან ქიფზე უარი თქვი?

მერაბი. მოხდა, დედაჩემო, ქვეყანაზე ყველაფერი ღებდა. დავეკვიანდი.

ლაფ. ა. დაქვიანებულიყავი, ცოლს შეირთავდი და წელში არ ვიქნებოდი გაწყვეტილი. ბაზარში საათზე მეტი ვიდექი ტაქსის განერებაზე, კინამ ტროტურაზე ჩამოვქეი უსირცხვილოდ, მუხლები ისე მეტირია.

მერაბი. წამოქრა საკირბოროტო ოჯახური პრობლემა. გადავეში აბაზანაში. (გაღის)

ლაფ. ა. გაგონებაც არ უნდა, მაგის ტოლებს შევლები მკავთ.

ლა და მ. მოსწერება უღლის დადგამს,
ლა მარ ა. მეც მინდა ვნახო ორი დღის სიხარული.
კაცები ვერაფერს ამჩნევთ.

ლა და მ. რა უნდა შემემჩნიო?
ლა მარ ა. შევევარებულა შენი შვილი.
ლა და მ. ესეც სიურპრიზი. მერე, უნდა გიხაროდეს.
ლა მარ ა. მტვერსასრუტს მიმიხედე, ხელი მომე-
ჭრა.

ლა და მ. აქამდე დავიდა ჩემი ინჟინრული გენია?
ლა მარ ა. რაღაც იქედება, კინაღამ დენმა დამარ-
ტუა.

ლა და მ. მაგას ვაპუგებ, ნუ გედარდება. დიდი ხა-
ნია?

ლა მარ ა. გუშინდელს აქეთ მოიშალა.
ლა და მ. მე მერაბზე გეკითხები.

ლა მარ ა. კარგა ხანია, დამდურებაც მოასწრეს.
ლა და მ. ინტომ ზის სახლში ბაიუშვიით?

ლა მარ ა. ჩიტოცაა, ის გოგო მაგარი კერბა შეხ-
ვდა ეტუბა და. შენ გგავს შენი შვილი. გახსოვს,
რამდენი მაწამე?

ლა და მ. ვინ არი მაინც?
ლა მარ ა. ვითხრა, ვაგოედები. უშანგი ლომიძის
ქალიშვილი, ლია.

ლა და მ. უშანგი როყოი კაცია, მაგრამ ოჯახი უვარ-
ბა.

ლა მარ ა. ჩემ შეილს სხვა ოჯახი შეეფერებოდა,
უფრო ინტელიგენტურია.

ლა და მ. თუ ერთმანეთი უყვართ, ჩვენ ვინ გვკვი-
თხება?

ლა მარ ა. ერთი სული მაქვს როდის ვნ-ხავ, თუ
ლამაზია, უველაფერს შევეგუები.

ლა და მ. თურმე რამდენის დამალვა შესძლებია.
ლა მარ ა. ჩემი რძალი ლამაზი უნდა იყოს, გა-
მოსაჩენი.

ლა და მ. მაშინ ავერ უურნალში, ფოტოა, სილამა-
ზის დედოფალი, პრიზიორი. ეს მოეყვანა შენს შვილს.

ლა მარ ა. თორემ სილამაზით არ მოგტაცე თვა-
ლი იაშვილის ბიჭს. დაგვიწყდა? ასეთი კი არ ვიყა-
ვი, ახლა რომ ვარ.

ლა და მ. შენ ჩემთვის ახლაც ლამაზი ხარ, ლამაზა.
ლა მარ ა. რაღაც სულ მეღმიება, დღეს, რამე არ
მეწყინოს.

ლა და მ. ვაგიხარდება. ისე ვაგეთდა, მთელ პროს-
პექტს დაგვის.

ლა მარ ა. რა არი კაცის ხელი. მეშველა.
(შემოდის საბა)

ლა მარ ა. არავინ ღოსულა?
ლა მარ ა. ვის ელოდი? ბასა მოგაკითხავს, დაჩვე-
ულია ჩვენთან შეხვედრას.

ლა მარ ა. წაწყდა მაგისი სული.
ლა მარ ა. ბაზარში იქნებოდი, ციცი შენი ამბავი.

ლა მარ ა. მერე რა სადამოს ბაზარი იყო. რამ მო-
ხიდა ამდენი დაკლული და ხორაგი. წესად მაქვს ყო-
ველ ოცდათერთმეტში, დღესაც გულმა არ მომიო-
მინა. მიუვარს ყურება, ხალხი უიდუღობს საახალ-
წლოდ, ყველას ბედნიერად გაუთენდეს.

ლა მარ ა. გზობდა მე გამოყოლოდი, წელი მო-
ვიწყებდი იმდენი ჩანთების ორაკვაში.

ლა მარ ა. სად არის ბიჭი?
ლა მარ ა. აბაზანაში.

ლა მარ ა. საბა ისეთი რამ მაქვს ჩაფიქრებული, შენც და-
გალოცინებ დღეს, ჩემო ქალიშვილო.

ლა მარ ა. ოღონდ ერთად დავკვდეთ მშველად,
ოჯახურად და დაღვდეთ.
(ზარის რეკს, ლამაზა კარს აღებს და ლიას შეეფე-
თება)

ლია. მერაბი თუ არის, ქალბატონო, შინ?
ლა მარ ა. მოზრბანდით, ახლავე გახსლებათ.

ლა მარ ა. ჩვენი მეფეხური იქნები, ქალიშვილო.
ლია. მეფეხურობა ხვალ არის, რამდენადაც ვი-
ცი.

ლა მარ ა. მერე, ხვალამდე ვინ ვაგვიშვებს?
ლია. სულ ხუთი წუთით შემოვიარე, მოგვხსენე-
ბათ, ახალი წელი თენდება.

ლა მარ ა. თორემ არ ექნება ახლა უშანგი ლომიძის
გოგები დაკლული და ოთხში ამოღებული.

ლა მარ ა. უშანგის ქალიშვილია?
ლა მარ ა. რა გიკვირვებ, ცუდი გოგო ჰყოლია თუ?

ლა და მ. პირობით.
ლა მარ ა. ბარემ ერთად ვისადილებთ, სტუზარი რო-
ცა არის სახლში, მადაც მეტი მაქვს.

ლა და მ. შენ რაღაც სხვანაირი ხარ დღეს, ჩემო
სიმაზრო.

ლა მარ ა. დღეს ყველა სხვანაირია, ჩემი გიკვირს?
მტერი იყოს მუდამ ცუდ გუნებაზე. ამისთანა ლამაზ
ქალიშვილს დანახავ, დახურული გული გაგხსნება
კაცს.

ლა მარ ა. ნუ გააწითლეთ ეს გოგო, რას მიშტე-
რებიხართ?

ლა მარ ა. ტუყილს ვამბობ თუ?
ლა მარ ა. მაგას ვინ ეუბუნება. ახლავე ვაგმართავ
სადილს, არსად ვაგვიშვებთ.

ლა მარ ა. ბარემ შეუუყუებთ აქედან, ლადო, ბევრი კი
არ დარჩა, ხუთი საათია ახალ წლამდე.

ლა მარ ა. (აბაზანიდან ტრუსისა და მაისურის ამარა გამოვა
მერაბი, ლიას გამტერებული უყურებს)

ლა და მ. რას დგახარ, ბიჭო, ტიტლიკანა, სტუ-
მარს ვერ ხედავ?

ლა მარ ა. ეტუბოა, არც ისე უცხონი არიან.
მერაბი. მე არავინ დამიპატიებია. (კისრისტე-
ხით გავარდა მეორე ოთახში)

ლა მარ ა. მოზინაურდი, ქალიშვილო, ჩაიცვამს მაგ და
კაცად გამოგვეცხადება.

ლა მარ ა. ახლანდელ გოგოებს სითამამე არ აკ-
ლიათ, მამა.

ლა მარ ა. დავიჭირო, ამისთანა გოგოს დაიწუნებდი
რძალად?

ლა მარ ა. ყველაფერს ბედი უნდა.
ლა მარ ა. იმდენ ვაჭირვებს ვადავრჩენილვართ, ჩვენ
ოჯახს უბედობა არ ეთქმის.

ლა მარ ა. (შემოდის ჩაქმული) რამ მოგიყვანა ამ
თოვლქუაში?

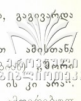
ლია. ასე ვინდა, მეყო მოთმენა, შენ ეშმაკი ვერ
ვატბენს.

ლა მარ ა. დამარტოხელე, ბიჭო? ჩვენც დავკითხე
სტუზარი.

ლია. ავტობუსი არ მუშაობს, ტელეფონით ვრეკე,
ქოლავ მინდოდა მერაბისთვის მეთხოვა. მუდამ თან
ვატარებ და მაინცდამაინც დღეს დამაწყვდა.

ლა მარ ა. თქვენმა ასაკმა იცის გულშაფვიუბა, ქა-
ლიშვილო.





ლა დო, როგორ გვაქვს საქმე, დიასახლისო, გვადიანებს რამებს?

ლა მარა. ახლავე, მთლად დავიბენი, არ ვიცი, რას მოვიკიდო ხელი.

ლია. მე შეგვეწველებით, თუ ნებას მომცემთ.

ლა მარა. არა, შეილო, ყველაფერი უკვე გაწზე მიდგას. რაღაც უყვებ ფიქროს წვედი.

საბა. მოიაბატივე სუფრასთან, ბიკო, რას უდგახარ?

მერაბი. ახალი წელი ჩერ არ დამდგარა.

საბა. როცა ამისთანა სტუმარი შემოდის ოჯახში, დღესასწაული მამის იწყება.

მერაბი. რა მოარსივე იქნებოდი ახლავარდნაში, არ გაუშვებდი დედულ-მამალს.

საბა. ამისთანა გოგოს მართლა ვერ ავარიდებდი თვალს.

ლია. ნამეტანი მათამამებო, ბატონო საბა.

საბა. ქებაში გადაქარბება არაფერია, ჩემი შეილო, ძაგებშია ნუ გადავქარბებთ. ღვინო რთიი ვსვათ, ჩემო შეილო, წყალი პირუტყვსო, ნოემ თქვა. ლიას უნდა დავაღვიწხო, გულში მაქვს ჩაქოქული. კანონი სულ კი არ გვიკრძალავს.

მერაბი. თქვენ მოლაპარაკებული ხომ არა ხართ, რაღაც ერთნაირად ქოქოებთ.

საბა. ის ჩვენ ვიცით, გათხოვდება, თამადაობას არის დაიკრბული.

ლია. რა შეჩქარება გათხოვება, საბა ბატონო?

საბა. უჩქარეთ, ბიძია, თორემ მათუსალა მე არა ვარ, სამას წელიწადს ვიცოცხლო.

ლა დო. ნეტავი შენ დაგემგავსო, ჩემო სიმამრო, მაგრად ხარ, მაგრად.

ლა მარა. შემომავშველებთ ხელი, რას შემომოყურებთ?

ლია. მომიცით, ქალბატონო ლამარა, მე დავაწყოთ თიფშებს.

მერაბი. ანდე დედაჩემო, იცის სუფრის გაშლა.

ლია. (თიფში ხელიდან გაუვარდა) მომიყვდეს თავი!

საბა. საბედნიერო იყოს.

ლა მარა. ჩვენი სანაცვლო იყოს, კარგად მაქვს დაცდილი.

საბა. ბიკო, რას ეარსიყები, მაგ ქიქას, მოკიდე ხელი და ვადღებრძელოთ სტუმარი.

მერაბი. კარგ ხელს უჭირავს. მიდი და მოგვებით მე და მამაჩემი.

საბა. ბებულის თვალი გლია ქიქაში, შეხედეთ!

მერაბი. ღვინოშია ქუმშარტებაო, რომაღლებს უთქვამთ, ბაბუაჩემმაღც ღვინოში იპოვა სიმართლე.

საბა. უღვინოდ არ გამოვა კაცის ცხოვრება. ოდონდ სმასაც და თქმასაც ზომა უნდა, ზომა, გავვიმარჯოს, ღმერთმა გვალხინოს.

ლა დო. მართლა იშვიათი ღვინოა, გავვიმარჯოს! მერაბი. ჩავვარდიო მსმელების ხელში მე და შენ, ლია.

ლია. შენოდენი თუ არ შევძლო, ქალი არ ვიყო. მერაბი. თქვენ კიდევ კანიდან ძვრებოდიო, ნამეტანი მორცხვიო.

ლა მარა. აბა ბაიუში მტრის ოჯახში შევიდეს. საბა. ლია, ბიძია, ამ ოჯახში ყველა მღერის ჩემი სიძის გარდა, შენზე გამიგია, იშვიათი ხმა აქვსო.

მერაბი, ჩემი ნათქვამი არ გეგონოს, გაგივარდა სახელი.

ლია. სიმღერას როგორ დავამადლით ამისთანადღეს. (მღერის, საბა და ლამარა აყვებენ მღერის გზიდან სატრფოს ველი, სხვა მოდის და ის კი არაა.) (შემოვა ბასა, გაოგნებული მიაჩრდება ამღერებულადამიანებს)

ბასა. ამით დაუწყაო ქიეო.

საბა. მოდი, სულწაწყდილო, საშენო ღვინო კიდევ დავარჩა.

ბასა. ღვინო ვაღამივა ყელში? გამშრალი ვარ კაცი.

მერაბი. რა მოხდა, ძია ბასა?

ბასა. გეტყობათ, კურში ზიხართ.

მერაბი. კურის თავზე, გვიხართი ბოლოს და ბოლოს.

ბასა. ცული ამავი მუდამ მე უნდა მომქონდეს, რა ბედი მაქვს.

საბა. რა ცული ამავი, რა გაიგონე ამისთანა?

ბასა. გავიგონე კი არა, ამ თვალეობთ ვნახე ტელეფონი არ მუშაობს თქვინი?

ლა მარა. ზარი არ გამოდის ხოლმე.

საბა. რას იღებები, თქვი ბარემ, დოქა ქვეყანა?

ბასა. ქვეყნის რა მოგახსენო, ქარხანა კინაღამ დაიქვა.

ლა დო. რა მოხდა ქარხანაში?

ბასა. მარცხი მოხდა, მარცხი. მამალაქეს დენმა დაარტყა სასიკვდილოდ.

საბა. მარტო იყო იმოდენა საამქროში?

მერაბი. უშანგი ლომიმე სად ეშაქებში იურებოდა?

ლია. მამაჩემიც დამარცხდა?

ბასა. უშანგის რა უჭირს, დროზე უშველა თავს.

მერაბი. შეგირცხვა კაცობა უშანგი ლომიმე!

ლია. ყველაფერი მამაჩემს უნდა დაბრალდეს, ასეთი ბედი აქვს. (აქარბებული მიდის)

ლა დო. სად მიხვალ, მერაბ?

მერაბი. ქარხანაში.

ბასა. მამალაქე საავადმყოფოში გააქანეს სასწრაფოთი, იქ ახლა მესხი ცოფებს ყრის, ვერავინ მიეკარება. არი კომისიების შექმნა, აქტების შედგენა და ერთი ამბავი. ქვეყანა შეიყარა, ტრამვაოშიც ამაზე ლაპარაკობდენ. არ გირჩევ ამისთანა დროს იქ გამოჩინვანს.

მერაბი. მამალაქე რომელს საავადმყოფოშია?

ბასა. რკინიგზაში, ექიმების უთქვამთ, თუ განგრენა ვანუფითარდა, ფხვი უნდა მოვეკრაოთ. დამწვარია კაცი, ათას ვოლტს ეხუმრებნი? კამეჩი ვერ გაუტლებდა.

ლა დო. მოყვეთ ერთი დალაგებით, უცხო ხომ არ იყო ქარხანაში საცოდავი მამალაქე?

ბასა. რაც მე ვნახე, თუ ოდენსე დავლაგებნი, არ შეგინა. ჩერ აფუტქების ხმა გავიგონე, ასე შეგონა, ატომური ბომბი გასცა. მერე კვამლი დაღდა საამყროში. ვხედავ, ყველა იქით გარბის წივილიკილით. შევვარდიოთ საამყროში და რას ვხედავ, ჭვარზე გაკრული მაცხოვარივით არ არის გაკრული ჩამრთეულ პულტზე უბედური სერგო. ძლივს ჩამოგლიჯის დამხრჩვალე მამალივით გალურჯებული. მიწაზე მდგარიყო, ნახშირად იქეთოდა, იატაკმა უშველა და სული შერჩა.

მერაბი. დენის სადენები შიშვლად ყრა ყოველ ნაბიჯზე.

ლალო. აქამდე არ ეყარა? ტენიკური უსაფრთხოება როდის გვერნდა იდეალური?

საბა. კოკამ ყოველთვის წყალი არ მოიტანა. გადაუყა კაცი დაუმიწებელ კაბელს.

ლალო. უნდა გავრთოხილებულიყო, გუშინდელი შეგირდი ხომ არ იყო?

მერაბი. მამალაძის უბედურებაში, თუ სიმართლეს ვიტყვი, ყველას გვიდებს წლი. ეს ჩაკურთრავიკია, მამაჩემო. ასე იცის უსულგულოდ დამზადებულმა ღუჭებმა. ძრავი გამოცდისთანავე იწვის. მოკლე ჩართვა და ავარია ზედ არის. ყოველთვის ერთნაირი მასშტაბის ხომ არ იქნება?

საბა. ოუ შენი კაცი მუშაობდა ცვლის მერე, შენც იქ უნდა ყოფილიყავი.

ბასა. ავაშენა ღმერთმა, მესხმაც ეს თქვა და გურგენიძემაც დაუდასტურა.

მერაბი. გურგენიძე?

ბასა. იმას მიანდეს კომისიის ხელმძღვანელობა. იცის მესხმა, სადაც უმიწებეს.

ლალო. გამოდის, პასუხი შენ უნდა აგო.

მერაბი. კუსტარული დეტალებისთვის, გაურტყხავი ნაწილებსთვის, უხერო ოზოლიაციისთვის.

საბა. მაგ საბუთებს სხვაზე გადაბრალდება ჩამოგართმევინ.

ბასა. აბა, არ ყოფილა საშველი, გაწვეს ლიანდაგზე ეს ბიჭი და გადაუაროს ვაგონმა.

საბა. პასუხი უნდა აგოს.

ლაშარა. ღმერთო, რაც ამოედნა ქვეყანაში ხდება, ყველაფერმა ჩემს ოჯახში უნდა შემოადწიოს.

მერაბი. არ გამოვიდა ყველას მორიგება, ბაბუაჩემო.

საბა. ასეა, ქირმა თავი არ დამალა. შენ არ შეშინდე, სიმართლე არ დაგეკარგება.

ბასა. დაუჭერე საკუთარ ზურგზე აქვს გამოცდილი.

(დაბნელებდა. საათი ცხრაჯერ რეკს)

ბასა. მთელი დამე საავადმყოფოს არ მოშორებია, მეც ნაშუადამეც წავედი, ქული და კაშენ წავუღე.

ბასა. რას ფიქრობდი?

საბა. კაცის ცოლვა ჯერ ჩვენს ოჯახს არ დადებია.

ბასა. რა ქორწილი გადინდა მამალაძემ? ასეთი ბედი ჰქონია.

საბა. ბიჭს ცხოვრება გაურთულდა, სიკეთე სიკვდედ შემოუბრუნდა.

ბასა. მსხვერპლად მიუტანე შენ სიკერპეს შვილიშვილი?

საბა. გაუძლებს, კაცი დადგება.

ბასა. შეხედე შენ ოჯახს, ცოტა უჭირს?

საბა. კაცი გაუჭირვებლად არ ცხოვრობს.

ბასა. და მოისურვა ღმერთმა გამოეცადა აბრამი, უთხრა წამოიყვანე შვილი შენი ისაკი ერთ მთასა ზედა, დასაე შეშა და შემომწირო მსხვერპლად. ადგა აბრამი დილაადრიან, შეკაშა ვირი, თან წაიყვანა ორი მსახური და მიადგა უფლისაგან ნაჩვენებ მთას. დააპო შეშა, დაანთო ცეცხლი, შეუკრა ხელფეხი ისაკის და შემოეცა ანგელოზის ხმა: რადგან ლეთის მოშიში და ერთგული ჰყოფილხარ, შვილის ნაცვლად შემომწირო იგი ცხვარი. იცხოვრე და მომ-

რავლდი შინა ქვეყანასა, ვითარცა ვარსკვლავნი ცაზე და ქვეშა ნაპირზე ზღვისა. სიმართლე იგი შენი ღმერთი, საბა. ღმერთზე სასტიკია შენი პატროსნება, მუდამ ცხვარზე მეტსა გთხოვს მსხვერპლად. საბა. რა ვნა, ბასა, მეორედ ვერ დავინადრებ. ბასა. ახლა ის დამალულ სიმართლეს გაიგებს და სული აემღვრევა.

საბა. კიდევ რას გაიგებს?

ბასა. მეგობარი და ტოლი უღრისად ატუებეს.

საბა. რაში ტუფის გურგენიძე?

ბასა. იმას უშლის სუფრას, ვინც სჭირდება.

საბა. უფროსებს პატივს ცემს.

ბასა. ის სუფრა კი არა, კურთხევა იქნება მისი მთავარ ინჟინრად.

გორალი გივხრე: მიუხედავად სამაგიერო იმას, ვინც ფეხებით ბათელავს შენს სიპართლეს.

(რესტორანი თბილისის ზღვაზე. ამ განცალკევებულ ეგზოტიკურ სახლს „მარანს“ ეძახიან. აქ მოუყვანია გურამს თავისი სტუმრები. აქ არიან მესხი, ქათარაძე, ლია და გურამის კოლეგა ორი მეგობარი, მხატვარი და მოცეკვედი. ისინი ჩვენ გვახსოვს პირველი მოქმედებიდან. ბასა მზრუნველად დასტრიალებს თავს სუფრას. აღამიანებს მოწავალი სიამოვნების მოლოდინი დაუფლებიათ. გურამი მესხზე ცაზეა)

მესხი. ვისი მართვითა ამისთანა სუფრა?

ბასა. ხილი იხილეთ, მებადეს რას კითხულობთ?

გურამი. ღირქტორი ჩემი ძმაცაია, ერთად დავამთავრეთ.

ქეთთარაძე. კარგი ადგილისთვის მიუყვანა. ბუხაროც გიგვიგებს.

მესხი. აქ პირველად ვარ, გემოვნება აქვთ რესტორანშიშენებლებს.

ბასა. ნაგები მართლაც კარგია, გადასახედიც, თქვენ ის იეითხეთ, აქვთ რამე თუ არა.

მესხი. ეს ყველაფერი საიდან გაჩნდა, ხიზილია, სათალი, გაღაუფლილიც ჰქონიათ.

ბასა. ცირკში ხომ ყოფილხართ? გაუჩენელი გაჩნდება თქვენისთანა ხალხისთვის.

გურამი. ლია, სუფრასთან, შენი ქირამე, არ გათბი?

ლია. ცოტა ხანს, გურამ, გავითომე მანქანაში.

მხატვარი. თქვენს სიტბოს ნუ მოგვაკლებთ.

ლია. თქვენც გეყოფათ, როგორ გიგვიგებს.

მოცეკვავე. ჰუმორიტი სიტბური ენერგია ამ ბოთლებშია.

გურამი. სამარკო არ გეგონოს, სუფრა მანავის მწვანეა.

მოცეკვავე. ზუთხიცი თბილისის ზღვისა?

გურამი. კასპიის ვალავთ. ზუთხის რეწვის ოთხმოცდაათი პროცენტი კასპის ზღვაზე მოდის.

გურამი. შევუყუეთ ჩვენს აღმართს. ბატონ ავთანდილს ვთხოვთ თამაძობა.

ბასა. ერგება კანონით.

მესხი. რომელი კანონით, ბასა?

ბასა. უფროს-უმცროსობით.

მესხი. უფროსი თქვენ ბრძანდებთ.

ბასა. უფროსი თქვენ არა, ბებრეკი ბებერი ვარ მე. ყველაფერი დროებითია. უფროსობაც დრომდე უნდა შეიფეროთ კიდევ.

მეხსი. მიყვარს შენი პირდაპირობა, ბაბა. აბა, ჩვენ თავმჯდომარე გაუმარჯოს.

ბაბა. მართლაც ნანატრი ღვინოა, მალე მწვადე-ბიც მოვა.

ბაბა. დრო არასდროს არ უფნის ადამიანს, ბატონებო. ჩვენი თავისთვის არ გვეუფნის დრო. ვინ რას წაიღებს ამ სოფლიდან. სანამ ვართ, უნდა ვიყოთ.

ქავთარაძე. გავუშვებთ რეკონსტრუირებულ პირველ კორპუსს და მოვითქვამთ სულს.

ბაბა. მოგეცათ ლხენა, მერტყე არ დაგვლევათ სადავიდარაბო. მოასწარით ცხოვრება, ბიძიებო, თორემ ახლა მე ოქრო დამიყარო, ამ ნატვს პურსა და ყველზეც იოლად გავალ.

ლია. გავთბი, რამდენი ხანია ბუხბათან არ ვმჯდარვარ.

გურამი. გუშინ რაც გვაკმაყოფილებდა, დღეს არ მოგვწონს, ეს მარადიული პროგრესის კანონია. ბაბა. მართალი ხარ, ბიძიკო, კაცს მუდამ უყვითესზე უყვითესი უნდა. გაუმადლარია კაცის თვალი.

ქავთარაძე. მართლა ცოდვა ამისთანა სუფრის შორსიდან ყურება. რა ბუნება და მიწა-წყალი გვაქვს ქართველებს?

ბაბა. ბუნება იცოცხლე, არ ვეშვებით, თორემ თვითონ მოაწესრიგებს ყველაფერს.

მეხსი. მოწესილი ენა გაქვთ, ბაბა, შორს ურტყამ.

ბაბა. ჭკუა დამიმჩატდა და ენამაც მოუხშირა ყბედობას. მამაკითე.

გურამი. ბაბა არ გამიჩუმოთ, მაგნიტონფონივით ვარ შეჩვეული მაგის ქირქილს.

ბაბა. თითო მასხარა ყველა უფროსის კარზე საკირო, ხომ?

გურამი. ვინ გკადრებს, შენით ვართ, ჩვენო ბაბა. ღვინო სუფრაზე.

ბაბა. ახლავე, თავის დროზე დაუქუო ოფიციალტობა, ახლა ფულიანი კაცი ვიქნებოდ.

მეხსი. ამბობენ, ახლაც ბლომად აქვს შენახული გულახიბიძის. საწარმოო თაბიბრები ქარხანაშიც შეყოფა. აქ ხელოვან ხალხთან ვხხედვართ, ლია, სიმღერა!

ლია. უგიტაროდ?

გურამი. გიტარასაც ვავარჩენთ. მთელ ორკესტრს აქ მოვიყვანთ.

ლია. ქვეყანაზე ვისთვის გამიმეტებდით, ბატონო ბაბა?

ბაბა. ბედის საქმეა.

ლია. მერე მაქვს ბედი? თქვენზე ამბობენ, ვარსკვლავებზე იცის ბედის გამოცნობა.

ბაბა. ტყუილი უთქვამთ, ვიცოდე, ჩემ ბედს გამოვიცნობდი, ბიძია.

მეხსი. მამიდარემი ულამაზესი ქალი იყო თავის დროზე. ლია დედას მგავს.

ბაბა. ლომიძეებს არაფერს უტოვებთ?

მეხსი. ქალიშვილში დედის გენი გადადის. მაგის ქორწილში მე მერგება თამადალა.

გურამი. ალბათ ჩვენც მოვხვდებით იმ ქორწილში.

ბაბა. ერთმანეთს უხდებით, ჩემო ბიძია. უყვითესს ვის დაპატებებს?

მეხსი. ბაბა, ჩვენ ფუნქციებში ნუ იჭრები. ქავთარაძე. ოქროპირი თამადა ვის არ ხალხარაკებთ?

მეხსი. ქათინაურებით არ მოიშაქრენ მამიკაშვილები. ბაბა. კეისარს კეისარისაო, ნათქვამია.

მეხსი. პერსონალურ სადღეგრძელოებს არ დავლევთ. გამოცავლის დაუშვებ, გურამს ვაღდეგრძელებ, ნიჭიერსა და პერსპექტიულ კაცს.

ქავთარაძე. მომავალ მთავარ ინჟინერს ჩვენს ქარხანაში.

მეხსი. კომენტარები ნუ იქნება. მოვა დრო და სათქმელს უფრო ხმამალა ვიტყვით. კარგად გაზრდილს, ჭკვიანსა და უადრესად სიმპათიურ ადამიანს ვაღდეგრძელებ.

გურამი. ბატონო ავთანდილ, მამაკითე, სუფრასთან ღამაში ქალიშვილი გვიზის, ჩემზე უფროსები....

მეხსი. მაყალე, ვიცი, რახაც ვამბობ, ინსტიტუტიდან ბეჭერი სპეციალისტი მოსულა ჩვენთან, მოსულან და წასულან. კადრებში გარკვევა, ადამიანებთან ურთიერთობა, ეს მთელი ხელოვნებაა. მეხსი იოლად არავის შეუძებს, დამერწმუნება. შენ თავდაპირველი და გონიერი ახალგაზრდა ხარ, შორს წახვალ. ჩვენ პრაქტიკოსები ვართ და ვერკვევით ყოველი თანამშრომლის შესაძლებლობებში. ზოგს ისე მოაქვს თავი, თითქოს ქვეყანა მისგან იწყებოდეს, და მისით თავდებოდეს. შენ სხვა ხარ, ზომიერების გრძნობა დიდი ნიჭია ადამიანისთვის. ამიტომაც გაფასებთ და პატივს გცემთ. დანარჩენი თავისთავად მოვა. გაგიმარჯოს, წინსვლა და ბედნიერება!

ლია. მე ვიმღერებ, ისე ვიმღერებ, როგორც არასდროს.

გურამი. რა გატირებს?

ლია. ცეცხლმა თვალნი დამწვა.

ბაბა. სიხარულმა იცის ცრემლები, ბიძია, სიხარულმა და დაფარულმა დარდმაც.

(ლია მღერის, დანარჩენები გურამის გარდა ხმადობა აყვებიან)

გურამი. ბატონო ავთანდილ, ამპარტავნობად ნუ ჩამოშორებთ, მანქანა-გრებვა და მოკრძალების თამაში არ მიყვარს. მაღლობელი ვარ, ამოდენა საქმე მანდეთ, ვეცდებით თქვენი ნდობა გავამართლო. ვიცი, როგორ ტვირთს უნდა შევეკილო, რისი ანევა შემიძლია. მამაჩემს უყვარდა თქმა: წინ წამხტარი თბა, მგელმა შევაძაო. ჭკვიანი მობრუნელი სარბენ ბილიკზე იმაზე უჭირბობს, სტარტზე არ დახარჯოს თავისი ენერჯია. ფინიშზემდე ეყოს. მე არც თბა მყავს და არც მამა. თუ მიკადრებთ, უქცროს ძაღვ მიგულეთ მარად.

ქავთარაძე. ვაცხონე შენი შემქმნელ-მშობელი.

ბაბა. შენისთანა კაცი არ დაიკარგება, ჩემო ბიძია.

გურამი. ხელოვნების ქურუმებო, ტექნიკურმა ინტელიგენციამ არ გაქობოთ. ლია, შენი ქირიმე, ხართი არ გამიტეხო, ახლა მე მარანში კი არა, თითქოს კოსმოსურ ხომალდში ვზოვარ უწყონობის მდგომარეობაში და მოსოლოის საშინელი სისწრაფით ვუვლი გარშემო. ღვინო იშვიათად მომეკიდება ასე ჭარბად. დროებითი სისუსტეა, მალე გამოიღის, ეს არის ცხოვრება, ჩვენ ამ სიხარულისთვის ვცხოვრობთ. მხოლო-



ოდ ამ წუთებისთვის ვარსებობთ. დანარჩენ დროს ვახშართ შრომას, წვალებას, ტვინის ქვლეტას, ძილს. მე ამ წუთს ყველაფერი მიყვარს, თოვლიც, ცეცხლიც, ეს სუფრაც და სიმღერაც. პოსტზე მდგარი მილიციელიც მიყვარს და რამაშ ჩხიკვაძეც, ამ წუთს თავის საგრძნობლო ოთახში რიჩარდ მესამის გრიმს რომ იკეთებს. სიცოცხლე მიყვარს ასე მოკლე და ბოლომდე ამოუცნობი. მე თითქოს სარბენ ბილიცზე გავრბივარ, სხვებს გავასწარბ და ზურგს უკან ცხელი სუნთქვა მესმის. მხოლოდ ერთი ვიცი, პირველი უნდა ვიყო, სანამ ძალა მეყოფა, სანამ არ დავცემი და სხვები არ გადამივილიან. ჭირ ქვაზე ფეხი არ წამოშორავს, იქნებ მართლაც პერანგში ვარ დაბადებული? იქნებ სისულელეა ამისი თქმა, მაგრამ ყველანი ჩემიანები ხართ, მახლობლები და თამამად ვამბობთ, ყველანი მიყვარხართ, ყველაზე მეტად ერთი ქალიშვილი მიყვარს და მე მის საღვთვრძელოს ვსვამ. (ლია კარში გამოჩნდება მერაბი, გურამი დინახავს, შეერთება).

ვინც მოვიდა გაუმარჯოს! დაქეი, რა ფეხზე დგახარ?
 მერაბი. მამაკითი, დასაჯდომად არ მოვსულვარ.
 გურამი. რამ დაგაქირვა ჩემი თავი?
 მერაბი. ძმაცაცს არ ეციხებინა, ბიჭო, რაში გპირდებიო.
 გურამი. მთვრალი ხარ?
 მერაბი. არა.

(ისინი წინა პლანზე გამოდიან, უკან პლანი ჩაბნელებულია)

გურამი. რა დაგემართა, არ იტყვი?
 მერაბი. უჩემოდ ქეთის არ აპირებდი?
 გურამი. უცებ მოხდა. გირტყე. თქვენთან ზარი არ გამოდის.
 მერაბი. ვინც გინდოდა, მოგინახავს.
 გურამი. ანგარიშები ჩაგაბარო?
 მერაბი. გიყურებ და მინდა ჯავიგო, ვინ ხარ შენ.
 გურამი. რამ გიბინა, პირველად მხედავ?
 მერაბი. ნამდვილად პირველად დაგინახე.
 გურამი. ამას მართლა გაუფრენია. წამო, დაელოთ ღვინო.

მერაბი. შენთან ღვინოს არ დავლევ.
 გურამი. წითელი პარასკევია?
 მერაბი. ხუმრობის გუნებაზე ხარ.
 გურამი. რატომაც არა, ჩემს სუფრაზე ვზივარ, ვქვიფობ.

მერაბი. ეს შენი სუფრა არ არის.
 გურამი. ეჭვებმა გავაცოფეს, ბიჭო?
 მერაბი. კაცი შეგონე, ბიჭურად გენდობოდი.
 გურამი. ტონს დაუწიე, იცოდე, ვის ელაპარაკებო.

მერაბი. ტყუილის კაცს, კარგად ვიცი.
 გურამი. კომისიის დასკვნაში სიმართლე დავწერე.
 მერაბი. მამალაძის ამბავი მე გადამაბრალე, ლომიძე დაიფარე და ლიას გული მოიგე.
 გურამი. მადლობა უნდა მიიხბრა, თუ ლია გიყვარს.

მერაბი. შენ მისი სახელის ხსენების ღირსი არა ხარ.

გურამი. აბა იცოდე, ახლაც ჩემთან არის და მომავალშიც ჩემთან იქნება.
 მერაბი. იქნებ ცოლად გინდა შეერთო?
 გურამი. დრო გვიჩვენებს.
 მერაბი. ის შენი ცოლი არ გახდება.
 გურამი. გახდება, თუ მოვინდომე, მე ყველა ჩემს სურვილს ვისრულებ.

მერაბი. სხვები ფეხზეზე გვილია?
 გურამი. ყველამ თავის თავს მოუაროს, შენ თვითონ გაიფუქე ქარხანაში საქმე.
 მერაბი. ის ქარხანა მართლმაც ხალხმა შექმნა. შენ იქიდან უნდა წახვიდე.

გურამი. რადგან მამაშენის ადგილზე მინიშნავენ?
 მერაბი. პატარა კაცი ხარ, კენჭის ოდენა.
 გურამი. გინდა, სუფრა ამირაო.
 მერაბი. მხდლიც ყოფილხარ, ჩხუბის გეშინია.
 გურამი. მაგ ასაკიდან გამოვიდე.

მერაბი. საათივით ააწვეე ცხოვრება, ლიასაც გადაწვიდე.
 გურამი. ყველა იმას ელოდეს, რისი ღირსიც არის.

მერაბი. გიყურებ და იცი, რას ვფიქრობ?
 გურამი. რას?
 მერაბი. კაცი ხარ, თუ ნიღაბი?
 გურამი. წადი, ძმაო, შენი გზა ნახე, ლატარიში მერგე?

მერაბი. მოიცა, ყველაფერი არ მოიქვამს.
 გურამი. კიდეც რა გინდა?
 მერაბი. დიდი სურვილი მაქვს მაგ სიფათში გრტყო.

გურამი. მე ხელები გაქირავებული მაქვს?
 მერაბი. ძალა არა გაქვს კუნთებში, დონდლო ხარ.

გურამი. ვითომ რატომ? რინგზე შენისთანები გამოიხახავს?
 მერაბი. მედუზასავით ხარ, ხელებზე ლორწო-სავით დამჩრებიო.

(ერთმანეთს გამუტებით ურტყამენ. გურამი ეცემა, გამოჩნდება საბა)

მერაბი. ადეიო, წაქცეულს ჩემი გოზი არ ურტყამს!
 გურამი. ერთს ათად გადაგიხლით შენ და შენს გოზსაც!
 მერაბი. ადეიო!
 საბა. მერაბ!

მერაბი. ამას უშადლოდ, ბედი გქონია.
 ქავთარაძე. დაუძახეთ მილიციას, რას უშაუბრობ, სად არის ტელეფონი?
 მესხი. ვერ გაგონრდია კაცად, საბა, მოგვეპარა და სუფრა აგვირია.
 საბა. კარგულემა, ავთანდილ, კაცად გაუვარდე, ნამდვილ კაცად.
 (დაბნელებდა. როცა ისევ განათლება, საბასა და

ბასას ვხედოვთ კვლავ იმავე ადგილას, სადაც პეისის დასაწყისში შეხვდით)

პირობი, ანუ მორალი მათი: მშვიდად, იმედითა და რწმენით სავსე ია კვდება, ვინც ბოლომდე კეთილად და სინდისიერად ბანკლო ცნობრება.

ბ ა ს ა. არ მიგეწრო, კაცის ცოდო დაედებოდა შენ გვარს, საბა.

ს ა ბ ა. ჩემი ჭიში კაცს არ ჰკლავს, შველის მხოლოდ.

ბ ა ს ა. გურგენიძესაც შველოდა?

ს ა ბ ა. შველოდა. სიმართლე კაცობას ადვიტებს არამზადაშიც.

ბ ა ს ა. მუშით?

ს ა ბ ა. მუშით, იარაღით, რითაც გინდა, თუ სხვა საშედი არ არის.

ბ ა ს ა. გურგენიძემ ექსპერტის ცნობა აიღო, სისხლის სამართლის პასუხისგებაში მისცეს მერაბი.

ს ა ბ ა. მისცეს.

ბ ა ს ა. მერე რითი გამოიხსნი, ფულით თუ ქონებ-ცხოვრებით?

ს ა ბ ა. სამართალი მაინც პურს შექამს.

ბ ა ს ა. ვისი იმედით ხარ, საცოდავო, სული ძლივს გიდავს.

ს ა ბ ა. ადამიანების.

ბ ა ს ა. ბოროტია ადამიანი, რით ვერ გაიგე?

ს ა ბ ა. კეთილია, ადამიანი, უმეტესობა კეთილია, ცხოვრებაც იმათია.

ბ ა ს ა. სიკვდილიც?

ს ა ბ ა. თავის დროზე სიკვდილიც კარგია, ღმერთმა უშველოს.

ბ ა ს ა. რამ შეგაკრთო, ფერი დაკარგე.

ს ა ბ ა. მგონი მომიკაკუნა.

ბ ა ს ა. მაგის მეთი ვერაფერი გატტებს.

ს ა ბ ა. პირმოლიმარი შევხვდები მიქელ-გაბრიელს.

ბ ა ს ა. მე ნუ მატყუებ. არ გეთმობა წუთისოფელია.

ს ა ბ ა. არ მეთმობა, მაგრამ რას ვიზამ? პირნათელი მიუვალ მამა-პაპას.

ბ ა ს ა. დამეურღენი. ქუჩაში არაფერი მოგივიდეს.

ს ა ბ ა. ჩემი მუხლები სახლამდე მიმიყვანენ.

ბ ა ს ა. ქომაგი ვინღა ეყოლება შენ შვილიშვილს?

ს ა ბ ა. ის მაგრად დგას ორივე ფეხზე.

ბ ა ს ა. მოწმე ვინ ეყოლება შენ შვილიშვილს?

ს ა ბ ა. ბერი, ძალიან ბევრია კარგნი და ცუდნიც.

ბ ა ს ა. ის ბიჭებიც? კონაღამ დანაზე რომ ააგეს იმ დღეს ქუჩაში?

ს ა ბ ა. ისინიც.

(პირველი და მეორე ახალგაზრდა შემოვლენ და საბას უკან დადგებიან თავდახრილები.)

ბ ა ს ა. ლიაც? ხომ დანახე კიდევ ერთხელ, როგორ მერყევია ბუნება ქალისა.

ს ა ბ ა. ლიაც მოვა ჩემს სანახავად. ყვავილებს მომიტანს ხოლმე.

(ლიაც შემოვა ყვავილებით და საბას უკან დადგება)

ბ ა ს ა. თუხარელიც? წავიდა და დავეწვდი. საბა, მოვა, გაიგებს თუ არა, მოვიქნები ყველაფერს გრძელოს დაღვს.

(თუხარელი შემოვა და საბას უკან დადგება)

ბ ა ს ა. მამალძეც? შენ მოდგმას წველა-გინებას უთვლიდა საავადმყოფოში?

ს ა ბ ა. მოვა, ყვარჯენს აიღებს და მოვა.

ბ ა ს ა. გულბოღმიანი უშაგე ლომიძეც შენს მოწმედ მოვა?

ს ა ბ ა. თავისხავე ბოღმას აჯობებს და მაინც მოვა. (უშაგე ლომიძე შემოვა და საბას უკან დადგება)

ბ ა ს ა. მესხი, ლაფაური, კლიბაძე, ლაბაძე, ისინიც?

ს ა ბ ა. ისინიც, ყველანი მოვლენ, სხვა გზა არა აქვთ ადამიანებს.

(მესხი, ლაფაური, ლაბაძე, კლიბაძე შემოვლენ და საბას უკან დადგებიან)

ბ ა ს ა. გურგენიძეც?

ს ა ბ ა. ისიც, თუ კაცობის ნიშნული შერჩენია, (გურგენიძე შემოვა და საბას შორიახლოს დადგება თავდახრილი)

ბ ა ს ა. შენი სიძე? იმას აღარაფერი სჯერა ამ ქვეყნად.

ს ა ბ ა. ისიც მამატიებს, თუ რამე ტკივილი მივაყენე უნებურად.

(ლალოც შემოვა და მამის ზურგს უკან დადგება)

ბ ა ს ა. შენი შვილიშვილი, სიცოცხლე იმან შეგიმოკლა, თორემ ასწლიანი იყავი.

ს ა ბ ა. მე იმ ბიჭში გავგრძელები, ბედმა რაც დამავლო, ის შემეატტებს.

(მერაბიც ბაბუასთან დადგება)

ბ ა ს ა. სიკვდილის მერე რა თავში იხლი ამდენ მოწმეს?

ს ა ბ ა. ცხოვრება ხომ არ თავდება, დალოცვილო, ამ წუთს რამდენი იზადება.

(მარტო დარჩენილი ბასა გადის. მთლად ქალარა საბა სინათლე დგას ადამიანებთან).

დასასრული

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 6, 1987

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР



ВСЕ ЛИ УЧАСТВУЕМ В ПЕРЕСТРОЙКЕ?

Публикуется материал дискуссии о творческом пленуме Союза композиторов Грузии. Участники дискуссии — хозяева и гости обсуждают новые сочинения грузинских композиторов, прозвучавшие на концертах пленума (стр. 2).

**ОСТРЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА**

Журнал начинает дискуссию на тему «Острые проблемы грузинского театра». В номере печатаются статьи театроведов Н. Арведадзе («Вчера и завтра»), М. Гегия («Судьба актера в Грузии»), Г. Джавашвили и Т. Кварнани. («Проблема: Театр... зритель!») (стр. 9, 17, 43).

Манана Антадзе

«ТЕАТР КИНОАКТЕРА» В ИСПАНИИ

«Театр киноактера» киностудии «Грузия-фильм» гастролировал в Испании. Автор статьи делится своими впечатлениями и знакомит читателей с отзывами прессы о спектаклях этого театрального коллектива (стр. 28).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления культуры и искусства Запада (стр. 42).

Марина Кереселидзе

ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ

Рецензируется новый документальный фильм «Нодар Думбадзе» (авторы сценария — Т. Сум-

баташвили, Н. Дроздов, режиссер — Н. Дроздов, оператор — Л. Миханашвили), созданный на Грузинской студии научно-популярных и документальных фильмов (стр. 51).

Нодар Гурабанидзе

ГРУЗИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ-86

В статье дан обзор художественной продукции киностудии «Грузия-фильм» за 1986 год (стр. 57).

ОДИН ДЕНЬ В ГРУЗИНСКИХ ТЕАТРАХ

Впечатлениями от спектаклей театральных коллективов столицы республики делятся молодые театроведы (стр. 78).

Сулхан Жордания

СТИХОТВОРЕНИЕ И МУЗЫКА

Литературовед С. Жордания высказывает свое мнение о песенном творчестве композитора Георгия Цабадзе (стр. 83).

Эдишер Гараканидзе

**ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ НЕКОТОРЫХ
ГРУЗИНСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИАЛЕКТОВ**

Автор статьи, путем сравнительного анализа, определяет особенности аджарско-шавшского музыкального диалекта (стр. 91).



КИНО И КОМПОЗИТОР

О роли композитора в процессе работы над фильмом беседуют киновед Л. Сигуа и композитор И. Барданашвили (стр. 97).

Ираклий Каландия

НАУКА И ИСКУССТВО В СТРУКТУРЕ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

В теоретическом исследовании освещается вопрос о взаимоотношении форм духовного освоения мира (стр. 103).

Вахтанг Беридзе

ГРУЗИНСКОЕ ЗОДЧЕСТВО СО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ X ВЕКА ДО РУБЕЖА XIII—XIV ВЕКОВ

Печатается заключительная глава исследования о грузинском зодчестве развитого средневековья — часть из издания коллективного труда

многотомника, который охватывает историю грузинского зодчества и все отрасли национального изобразительного искусства (стр. 112).

Марина Джалагония

РАДИОТЕАТР УШАНГИ ЧХЕИДZE

Сохранились записи радиопередач выдающегося грузинского актера Ушанги Чхеидзе. В статье речь идет о тех художественных радиопередачах, которые создавали радиотеатр У. Чхеидзе (стр. 127).

Георгий Хухашвили

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

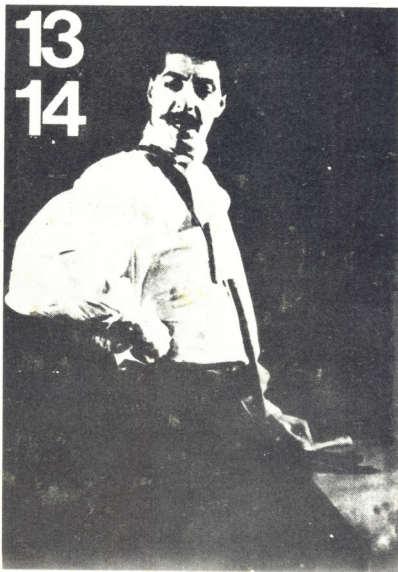
Печатается пьеса грузинского драматурга Г. Хухашвили «Двадцать лет спустя или Деять моралей о человеческой совести» (стр. 132).

ავტორთა საეურობეობა

ქრანალ „საზოთა ხელმწიფის“ რედაქცია
აცხადებს, რომ ერთ თაბახზე მობი მოტოლოის
სტატიები რასაბეობა არ მიიღება.

გადეცა წარმოებას 20. 04. 87 წ.
ხელმოწერილია დასაბეობად 28. 05. 87 წ.
საბეობი ქალალი 5,25
ქალალის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეობი თაბახი 10,5
საარციხეო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკეოთა № 1047. უე 08356. ტირაფი 6000.

ქრანალში დაბეობილია 8. ბაბოვის და
ო. კვაანტირახის ფოტოები.



TEATRO STUDIO DE GEORGIA (URSS)

DON JUAN

Moliereren Komedia bi ekitalditan
Comedia en dos actos de Molière

663/106

ფასი 1 ზა6. 70 კპა.



ინდექსი 76177