

საბჭოთავო ხელოვნება

ISSN 0132-1307

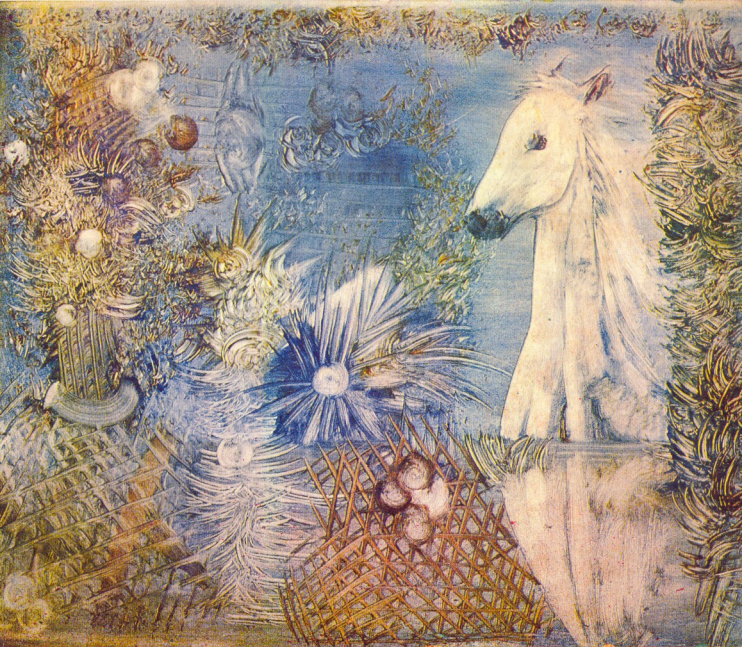
ბიზნის ცენტრი

გეორგიანული

8

საბარტველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური ჟურნალი

1986



ს ა რ ტ უ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ჯ ა

8 / 1986

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
მერაბ ზეზინა
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიძე,
ზურაბ ნიჟარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო შავვაძე,
ნოდარ ჯანაშიანი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალიზმი
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიჩინაძე

საქართველოს კვლევითი
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1986



	ნიკოლოზ ჯაში — „ფსიქოლოგიური ომის“ ბარიკადაზე	2
	ლევან ფრუიძე — სახალხო-კალენდარული დღესასწაულების შესწავლისა და ტრანს- ფორმაციის პრობლემები	22
არქიმეპტურა	გიორგი ხალუქვაძე — ძალაძის ბინურალური ბიზმის ხორცშეხების საკითხები	11
	გურამ გოგოლაძე — ინტერიერების ფორმირების თავისებურებანი მრავალფუნქციური სარგებლობის ნაბიჯებზე	17
	რობერტ სტურუა — „მე მისწავლება ძველი ძალაძი“	75
მუსიკა	ანტონ წულუკიძე — „მინდია“ კომპოზიცი	32
	სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება დიალოგი ანდრია ბალანჩიშვილთან	36
	მანანა ხეთისიაშვილი — ბახის ზომიერითი ტრადიცია მოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში	85
თეატრი	დიმიტრი ჭანელიძე — მუხაშვი და მისი ბავშვები	69
	ნათელა არველაძე — „ბიჭვარდეთ სივარული“	89
	ვასილ კიკნაძე — ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა	103
	თემურ აბულაშვილი — ფრინველების საქორწინო ციკლები (პიესა)	128
მხატვრობა	მერაბ გეგია — ფანტაზიურის და რეალურის ზღვარზე	61
	ირინე მერაბიშვილი — შთაბეჭდავი ბავშვები	79
კინო	გიორგი გვახარია — ლაქაძი რომ ჩამოვიშორეთ	50
	ნინო ნატროშვილი — დიდი მისიის შესასრულებლად	65
	ლატავრა დულარიძე — ფრანსუა ტრიუფო — კინოს რაინდი	107
	საუბარი ფრანსუა ტრიუფოსთან	117
	ჭერაკ ლასკოვსკი — ქართული კინემატოგრაფისტებთან	153
	პანოსაძე	49
	ქონიკა	155

ს ტ ა ჯ ო ტ ა
ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

გარეკანის პირველ, შესამე და მეოთხე გვერდებზე:
ჟ. დოლაშვილის „გიუნგნომი“; „ცეკვა“, „გარეუბანი“.

1986 წ. № 8

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

„ფსიქოლოგიური ომის“ ბარიკადაზე

ინტენიკა და ხელოვნება
თანამედროვე იდეოლოგიურ
ბრძოლაში

ნიკოლოზ ჯაში

თანამედროვე ეპოქა რთული, მრავალფეროვანი, დინამიკური, მღელვარე და წინააღმდეგობებით აღსავსე მოვლენებით ხასიათდება, გამსჭვალულია სპაირისპირო ტენდენციებით.

საერთაშორისო სარბიელზე კლასობრივი შერკინების უმწვევესი ფრონტი გახდა იდეოლოგიური ბრძოლა. ძველი სამყაროს აპოლოგეტები იდეოლოგიურ დივერსიაში იყენებენ ყველა საშუალებას ე. წ. „ფსიქოლოგიური ომი“ იმპერიალიზმს სახელმწიფო პოლიტიკის რანგში აპყავს.

სკკ XXVII ყრალობის მიერ მიღებულ პროგრამაში აღნიშნულია: „რაც უფრო ძლიერ არყევს ისტორიული განვითარების მიმდინარეობა იმპერიალიზმის პოზიციებს, მით უფრო მტრული ხდება ხალხთა ინტერესები-სადმი მისი ყველაზე რეაქციული ძალების პოლიტიკა. იმპერიალიზმი გააფთრებით ეწინააღმდეგება საზოგადოებრივ; პროგრესს, ცდილობს როგორმე შეაჩეროს ისტორიის ჩარხი, ძირი გამოუთხაროს სოციალიზმის პოზიციებს, აღოს სოციალურა რევანში მსოფლიო მასშტაბით. იმპერიალისტური სახელმწიფოები ისწრაფვიან შეათანხმონ თავიანთი ეკონომიკურა, პოლიტიკური და იდეოლოგიური სტრატეგია, ცდილობენ შექმნან სოციალიზმის წინააღმდეგ, მთელი რევოლუციური, განმათავისუფლებელი მოძრაობების წინააღმდეგ ბრძოლის საერთო ფრონტი“.

უკანასკნელი წლების მოვლენები ნათლად მეტყველებენ იმას, რომ ჩვენი კლასობრივი მოწინააღმდეგენი თავიანთ მარცხზე სწავლობენ, სოციალისტური ქვეყნების წი-

ნააღმდეგ სულ უფრო გაწაფულად და მზაკერულად მოქმედებენ, აძლიერებენ თავიანთ ცდებს — გამხრწნელი ზემოქმედება მოახდინონ საბჭოთა ადამიანების შეგენებაზე.

ცხადია, რომ ორი მსოფლმხედველობის ბრძოლაში არ შეიძლება იყოს ნეიტრალიზმი და კომპრომისები, აქ საჭიროა მაღალი პოლიტიკური სიფხიზლე, აქტიური, თავრატული და დამაჯერებელი სააგიტაციო-პროპაგანდისტული მუშაობა, მტრის იდეოლოგიურ დივერსიათა დროზე გამოვლინება და მოგერიება.

„საერთაშორისო რეაქციის ციტადელია, — ნათქვამია სკკ პროგრამაში, — ამერიკის შეერთებული შტატების იმპერიალიზმი. სწორედ მისგან მომდინარეობს უწინარესად ომის საფრთხე. ეგი მსოფლიო ბატონობის პრეტენზიით არის შეპყრობილი და თვითნებურად აცხადებს მთელ კონტინენტებს თავისი „საარსებო ინტერესების“ ზონებად. ჰეგემონიზმის, დიქტატის, სხვა სახელმწიფოებთან არათანასწორუფლებიანი ურთიერთობის თავს მოხვევის, რეპრესიული ანტიხალხური რეჟიმების მხარდაჭერის, ამერიკის შეერთებული შტატებისათვის არასასურველი ქვეყნების დისკრიმინაციის პოლიტიკას, რომელსაც იგი ადგას, დეზორგანიზაცია შეაქვს სახელმწიფოთა ეკონომიკურ და პოლიტიკურ ურთიერთობაში, აბრკოლებს მათს ნორმალურ განვითარებას.“

ამ მეტად საშიში საერთაშორისო ვითარების პირობებში სულ უფრო ომხიანად და მქეპარედ გაისმის მთელი პროგრესული და მშვიდობისმოყვარე ძალების ხმა ბოლო მოუღონ ძალისა და კონფორტაციის პოლიტი-

კას, უზრუნველყო მკაცრად მშვიდობა, საერთაშორისო უშიშროების განმტკიცება.

ყველგან ჩვენს პლანეტაზე პოლიტიკურ პარტიები, ორგანიზაციები, სხვადასხვა იდეოლოგიური მიმართულების მიმართებები ხმას იმაღლებენ გამაღბული შეიარაღებისა და სამხარკონფლიქტების გავლენების წინააღმდეგ. ომის საწინააღმდეგო მასობრივი გამოსვლებით ყველა კონტინენტის მილონობით კეთილი ნების ადამიანი გამოხატავს ურყევ მისწრაფებას მშვიდობისადმი, მსოფლიო ცივილიზაციისა და თვით საცოცხლის გადასარჩენად.

იმპერიალიზმის აპოლოგეტები იდეოლოგიურ დივერსიაში ფართოდ იყენებენ ფილოსოფიას, მორალს, ხელოვნებას, ესთეტიკას და ა. შ. ისინი ჩაფლულნი არიან იდეური ბრძოლის ორომტრიალში, იმყოფებიან „ფსიქოლოგიური ომის“ ბარკადებზე.

იდეოლოგიური დივერსიის დროს იმპერიალიზმის პროპაგანდა უპირატესად მიმართავს ლიტერატურასა და ხელოვნებას, რადგან იცის, რომ ხელოვნება, მხატვრული სახეები მიმზიდველი და საინტერესოა ხალხისათვის.

უსაშველობასა და პესიმიზმს, სასოწარკვეთილებასა და უშეუო დაბნეულობას, რაც კაპიტალისტურა სამყაროს ლიტერატურისა და ხელოვნების მიერ რიგ მიმართულებათა დამახასიათებელ ტენდენციად იქცა, ხშირად ძიებათა „ფილოსოფიური“ სიღრმისა და „თავისუფლების“ განსაკუთრებულ გამოხატულებად აცხადებენ, არსებითად კი ასეთი მდგომარეობა ასახავს ბურჟუაზიული საზოგადოების იდეურ კრიზისს, მისი პოლიტიკოსებისა და იდეოლოგების სურვილს მოამწყვდონ ადამიანი ჩიხში, წაართვან მას ბრძოლის უნარი.

ამას განსაკუთრებით ქადაგებენ ნეოთომიზმის, ფროიდიზმისა და ეგზისტენციალიზმის ესთეტიკური თეორიები, რომელთაც წინააღმდეგობა დასავლეთის პროგრესული მოღვაწეები.

თანამედროვე ესთეტიკა მწვავე იდეოლოგიური ორთაბრძოლის ასპარეზს წარმოადგენს; უკანასკნელი 20—25 წლის მანძილზე ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში წარმოიშვა მთელი რიგი ახალი მიმართულებანი, სკოლები, ხოლო ზოგიერთმა მათგანმა მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა. თანამედროვე ნეოთომისტები ძალზე ხშირად თავიანთ ესთე-

ტიკას ავითარებენ თომა აქვინელის იდეებში კომენტარების ფორმით. ისინი ცდილობენ განმარტონ თანამედროვე ხელოვნებას მხატვრულიკონსტრუქციის ინტერესების შესაბამისად.

ცნობილი ნეოთომისტი ჟაკ მარტენი (1882—1973) აკრიტიკებდა თანამედროვე ხელოვნებას უტილიტარზიზმისათვის, ადარებდა რა ჰოეზიასა და ლოცვას, ხელოვნებასა და რელიგიას, მარტენი ამტკიცებდა, რომ ეს ერთი რიგის მოვლენებია, თუმცა არა იგივეობრივია. მას მიაჩნდა, რომ მე-20 საუკუნის ხელოვნება განიცდის კრიზისს და ამას ხსნდა ცენდის კრიზისით. ამისგან ხელოვნება შეიძლება დაეცვათ მხოლოდ სარწმუნოებით.

ნეოთომისტებს მიაჩნათ, რომ მხატვარს აქვს უფლება სუბიექტურ თვითნებობაზე და თავისუფლებაზე. თუ მხატვარს სურს გამოხატოს მანდილოსანი მხოლოდ ერთი ანდა მეოთხედი ვალით, არ ღირს წავართვათ მას ეს უფლება.

ესთეტიკაში თანამედროვე თომისტებისა და ნეოთომისტების, ჟაკ მარტენის, ფერმინდე ურმენეტას, ლუის ვივესის, ჟილსენისა და სხვათა აზრით ხელოვნება უნდა იყოს რელიგიური. სუბიექტივიზმი, მისტიკა, ორიენტაცია მოდერნიზმზე და რელიგიურობაზე — ასეთია ნეოთომისტური ესთეტიკის ძირითადი ნიშნები.

მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში ესთეტიკაში ფართო განვითარებას პოულობენ ინტუიტივისტური იდეები. ამ მიმართულების ფუძემდებლად გვეჩვენება ა. ბერგსონი, რომლის ესთეტიკაში მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ისეთი მეცნიერების ესთეტიკურ შეხედულებებზე, როგორც იყენენ რაიმომ აი. ირვინ ედმენდი და ა. შ.

ამ მხრივ დიდი მსგავსებაა ა. ბერგსონისა და კროჩეს თეორიებს შორის. ბ. კროჩესათვის ინტუიცი არის გამოხატულება, ხოლო გამოხატულება ხელოვნებაა. მისი აზრით არ არის და არც შეიძლება იყოს ორა მეცნიერება — ინტუიციანზე. არის ერთი მეცნიერება — ესთეტიკა. იგი ლოგიკის ანალოგია.

ცნობილი ინგლისელმა ესთეტიკოსმა ჰერბერტ რილმა (1893—1968) განიცადა ნეოკრიტიანულმა, სიმბოლური ფილოსოფიის, ფსიქოანალიზის გავლენა და აბსტრაქციონიზმის თავგამოდებულ დამცველად მოგვევლინა. თუმცა როცა თვით ბურჟუაზიულმა ხელოვნ-

ნებამ უკუაგდო აბსტრაქციონიზმის მოდიო გატაცება. იგი შეიცვალა პოპ-არტით; თანამედროვე მხატვარი, პ. რიდის აზრით, გამოხატავს თავის ნაწარმოებებში საკუთარი სულის მდგომარეობას და მხოლოდ შემთხვევით შეუძლია გამოხატოს ზოგიერთი ობიექტური სტრუქტურა. ბერძენი ესთეტიკოს-ინტელექტუალისტი პ. მიხელისის აზრით ჩვენ ვერასოდეს ვერ გავიგებთ, რა არის ხელოვნება; ისევე როგორც ვერასოდეს გავიგებთ თუ რა არის სიყვარული.

საესებოთ ცხადია, რომ იმპერიალიზმის იდეოლოგიის წინააღმდეგ ბრძოლისათვის, ქეშმარიტად სულიერი ღირებულებების გაცვლისათვის აუცილებელია ობიექტური ინფორმაციის შეუფერხებელი მიწოდება, რომელიც ემსახურება ხალხთა ურთიერთგაგების ინტერესებს, მათ გათვითცნობიერებას.

მაგრამ არ უნდა დაგვაიწყყდეს, რომ „კულტურულ გაცვლაში“ ბურჟუაზიული იდეოლოგიები ხშირად გულისხმობენ რაღაცას მეტად დაშორებულს ქეშმარიტი კულტურისაგან, ხოლო „ინფორმაციის თავისუფლება“ ძალიან ხშირად ყველაზე მოუტირებელი დეზინფორმაციის შეუწელებელ ნაკადად იღვრება. ამავე დროს ცნობილია, რომ პროგრესის მხარდამხარ სიარული სრულებითაც არ ნიშნავს წაყვალთ განსხვავება კულტურის ქეშმარიტ ღირებულებათა და მათ სუროვატებს შორის. საყოველთაოდ ცნობილია, მაგალითად, რა დამლუპველ გავლენას ახდენს კაპიტალისტური დასავლეთის მოსახლეობის ფართო ფენების გონებასა და გრძნობებზე ე. წ. მასობრივი კულტურა, რომელიც ამანინჯებს სოციალიზმის იდეებს, აიდეალებს ბურჟუაზიული ცხოვრების წესს, სტანდარტიზაციის წარჩინი მოაქცევს რთულ სულიერ სამყაროს, უმორჩილებს მას ბურჟუაზიულ შტამებს.

მტკიცება არ უნდა იმას, რომ კულტურათა ურთიერთშემოქმედება — ხალხთა ინტერნაციონალური თანამშრომლობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შემადგენელი ნაწილია და დიდ როლს ასრულებს სასოვადოებრივ პროგრესში. ამიტომაც ჩვენი ქვეყანა აქტიურად მოქმედებს იმისათვის, რომ ასეთი ურთიერთმოქმედებისათვის არ შეიქმნას არავითარი დაბრკოლება. საბჭოთა კავშირა ამჟამად ახორციელებს სამეცნიერო-ტექნიკური და კულტურულ კავშირთა ურთიერთობას 145 ქვეყანასთან. მაგრამ ამასთანავე ისიც

ცხადია, რომ კლასობრივ სასოვადოებაში არ შეიძლება იყოს თავის წინააღმდეგობა რაღაც „ზეკლასობრივი“ სულიერ-კულტურა, რომ ინტერნაციონალურ-სოციალისტურ-სამოყალიბებისა და განვითარების პროცესს არაფერი აქვს საერთო ყოველივე იმას მექანიკურ შეკამებასთან, რაც იქმნება სხვადასხვა ქვეყანაში. თავის დროზე ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ პროლეტარიატი ქმნის რა ინტერნაციონალურ კულტურას, ყოველი ნაციონალური კულტურიდან იღებს მხოლოდ და მხოლოდ მის თანმიმდევრულ დემოკრატიულ და სოციალისტურ ელემენტებს. სწორედ ამაში მდგომარეობს ჩვენი კლასობრივი მიდგომა კულტურული მეგვიდროებისადმი და კულტურული კავშირების პრობლემასადმი. იგი სრულიად თავისუფალია სუბიექტივიზმისა და ეგოისტური ანგარებისაგან, რაიმე შეზღუდულობისაგან. ყველაფერი, რაც უნასუხებს პროგრესის ინტერესებს, საბჭოთა ადამიანების ყველაზე კეთილნაყოფიერ მხარდაჭერასა და გამოხმარებას პოულობს. და პირიქით, ყოველივე ჩამორჩენილი, რეაქციული, რაც ეწინააღმდეგება, ხელს უშლის სასოვადოებრივ პროგრესს, ჩვენს მიერ უკუგდებულა. საკითხს იმის შესახებ, რა ავილოთ და რა არ მივილოთ სხვა ქვეყნების კულტურული მეგვიდროებიდან და სულიერი საგანძობიდან, ჩვენი ქვეყანა წყვეტს არა აკიატებელი შეხედულებებიდან და ელიცის „რჩევად“, არამედ ჩვენი საბჭოთა ტრადიციებიდან, ჩვენი სოციალისტური იდეოლოგიიდან გამომდინარე. ეს ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს საესებოთ სუვერენული უფლებაა.

ჩვენ ვგელომდენაწილობით იმით, რომ თანამედროვე პირობებში ბრძოლის მთავარი მიმართულებაა ცხოვრების ღირსეულა, ნამდვილად ადამიანური მატერიალური და სულიერი პირობები შეუქმნათ ყველა ხალხს, უსრუწველყოთ სიცოცხლე ჩვენს პლანეტაზე, მისი სიმდიდრეებისადმი მსრუწველი დამოკიდებულება. და უწინარეს ყოვლისა მთავარი სიმდიდრისადმი — თავად ადამიანისადმი, მისი შესაძლებლობებისადმი. და სწორედ აქ ვაყენებთ წინადადებას შევეჯიბროთ კაპიტალიზმის სისტემას, შევეჯიბროთ მტკიცე მშვიდობის პირობებში“ — ითქვა სკვპ XXVII ყრილობაზე.

ჩვენი დროის პროგრესს სამართლიანად აიგივებენ სოციალიზმთან. მსოფლიო სოცია-

ალიზმი ეს არის მძლავრი საერთაშორისო გაერთიანება, რომელიც ეყრდნობა დიდად განვითარებულ ეკონომიკას, სოლიდურ მეცნიერულ ბაზას, საიმედო სამხედრო-პოლიტიკურ პოტენციალს. ეს არის კაცობრიობის მესამედზე მეტი, ათობით ქვეყანა და ხალხი.

XX საუკუნე ისტორიაში შევიდა იმპერიალიზმის ასეთი წარმონაქმნებით, როგორც არის ყველაზე სისხლისმღვრელი ომები, მილიტარიზმისა და ფაშიზმის თარეში, გენოციდი, მილიონთა სიღუპი.

კაცობრიობის პროგრესი უშუალოდ უკავშირდება მეცნიერულ-ტექნიკურ რევოლუციასაც. იგი თანდათან მწიფდებოდა რათა შემდეგ საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში, დასაბამი მიეცა ადამიანის მატერიალურ და სულიერ შესაძლებლობათა გიგანტური ზრდისათვის.

მეცნიერულ-ტექნიკურ რევოლუციას სხვადასხვაგვარი წახანაგები და შედეგები აქვს: 80-იანი წლების კაპიტალიზმი, ელექტრონიკისა და ინფორმატიკის, კომპიუტერებისა და რობოტების კაპიტალიზმი ქუჩაში ყრის მილიონობით ადამიანს. მილიტარიზმი XX საუკუნის ყველაზე მახინჯი და შემხარავი ურჩხული ხდება, მის გამო ყველაზე მოწინავე მეცნიერულ-ტექნიკური აზრი მისობრივი მოსპობის იარაღად სახიერდება.

კაპიტალიზმი აღარბებს კულტურას, ძარცვავს საუკუნეთა მანძილზე შექმნილ სულიერ ღირებულებებს. ბურჟუაზიული პროპაგანდა მთელ მსოფლიოში ხალხებს თავს ატეხს ხელოვნურად დამახინჯებულ ინფორმაციას, თავს ატეხს აზრებსა და გრძობებს, აპროგრამებს მმართველი ძალებისათვის ხელსაყრელ მოქალაქეობრივ და სოციალურ პოზიციას.

თავად ცხოვრება აყენებს კულტურის შენარჩუნების, ბურჟუაზიული გაბრწყინსაგან, ეანდლიზაციისაგან მისი დაცვის საკითხს. ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ზოგადსაკაცობრიო ამოცანაა. კულტურის სფეროში იმპერიალიზმის ახლანდელი პრაქტიკის ხანგრძლივი ფსიქოლოგიური და ზნეობრივი შედეგებია: ლავაშხინი ჩარჩობისა და ძალმომრეობის კულტის შემოქმედებით მისი გაღარიბება, რასიზმის ქადაგება, ქვენი ინსტინქტების, დამნაშავეთა სამყაროსა და საზოგადოების „ფსკერის“ წეს-ჩვეულებათა პროპაგანდა.

ახლა, როდესაც ბირთვული კატასტროფის

საფრთხე საგრძნობლად გაძლიერდა, როდესაც დროის დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენენ მრავალათასიანი ანტიპროტესტული მანიფესტაციები, დასავლეთ კულტურაში კონსერვატული სტილი ე. წ. „რეტრო“, რომლის ნიშნით ჩატარდა 70-იანი წლების მეორე ნახევარი, შეიცვალა უცნაურა მეტამორფოზებით.

„თანამედროვე პირობებში, — ნათქვამია სკკ XXVII ყრილობის რეზოლუციაში პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პოლიტკურონი მოხსენების გამო, — იმპერიალიზმი მზარდ საფრთხეს უქადის თვით კაცობრიობის არსებობას. მისი უსაზარელესი ნაშეირობილიტარიზმი, რომელიც ისწრაფვის თავის გავლენასა და ინტერესებს დაუქვემდებაროს ბურჟუაზიული საზოგადოების მთელი პოლიტიკური მანქანა, კონტროლს დაუმორჩილოს სულიერი ცხოვრება და კულტურა.“

ზოგიერთ წამყვან კაპიტალისტურ ქვეყანაში იგრძნობა პოლიტიკის, მთელი საშინაო ვითარების შემდგომი არსებითი გამემარჯვენების სერიოზული საფრთხე. რეაქცია აღვივებს მითს „საბჭოთა სამხედრო საფრთხის“ შესახებ და თავს იმშვიდებს აზრით, რომ ვიეტნამის შემდეგ ამერიკამ შესძლო საკმაოდ განეახლებინა თავისი პრესტიჟი. ახალი და ძველი კონსერვატორების იდეების გამტარებლებად აღმოჩნდნენ ე. წ. „ახალი ინტელექტუალები“.

ეს მათ წამოაყენეს პირველ პლანზე „ოპტიმიზმის აპოლოგია“ და მოუწოდეს ამერიკელებს აღადგინონ „რწმენის გრძნობა“.

„ახალმა ინტელექტუალებმა“, მათ შორის ფილოსოფოსებმა დ. ბელმა, ი. ხაუმ, ი. კრისტოლმა, ისტორიკოსებმა, რ. ზოფშტადტერმა, რ. მელსმა, მწერლებმა-რომანისტებმა თ. როტმა, მ. მაკარტიმ, ვერ შექმნეს ერთიანი, აზრობრივი სკოლა, მაგრამ გახსნეს გზა აშკარა ანტიკომუნისმისაყენ და „ტრადიციულ ფასეულობათა“ რწმენისაკენ.

„ახალმა ინტელექტუალებმა“ აღორძინეს იანკების სტერეოტიპი, შოვნისტური განწყობილებანი. სწორედ აქედან იწყება მკვეთრი შემობრუნება მარჯვნივ საზოგადოებრივ შევებაში, რამდენადაც ისინი მკიდროდ უკავშირდებიან ქვეყნის მმართველ ელიტას. საეჭვოდ შეხედეს რა დამაბულობის შენელებას, თავიანთი ყურადღება გაამახვილეს ე. წ. „ადამიანი“ უფლებებზე“, მტრულად განწყ-

ყენენ 60-იანი წლების რადიკალებს, ისინი ისწრაფოდნენ 80-იან წლებში შეექმნათ ფასულვობათა ახალი სისტემა.

არც ნარკოტიკებს, არც „სექსუალურ რევოლუციას“ დღეს არ გააჩნიათ ძველი რეზონანსი. მთელი ე. წ. ახალგაზრდული ფოლკლორი, რომელიც ათასგვარ ასპექტში იყო აღწერილი ლატერატურაში, ვაქრა: ძონქები, გრძელი თმები, მარხუანა, საჯარო სექსი, ჭუჭყიანი ფეხები და ჭუჭყიანი ფრჩხილები, ექსტაზი ამ ე. წ. „ახალი ცხოვრების“ გამო მისი „კულტურული კოდით“ უკან დარჩა. „ახალმა ინტელექტუალებმა“ გამოიწვიეს კონტრკულტურა და ცდილობენ ჩამოაყალიბონ მომავალი. 1985 წლის დასაწყისში ამერიკულმა ყურნალმა „ტიმმა“ დაასკვნა, რომ ახალი თაობის გარკვეულ ნაწილში ღრმა ცვლილებები მოხდა ფასულვობათა ორიენტაციაში.

თუ 60-იან წლებში მოქმედებდა თეზისი „ნუ ენდობი იმით, ვინც 30-ზე მეტისაა“, 80-იან წლებში თაობათა კონფლიქტი უკანა პლანზეა. თანამედროვეობის მთავარი უბედურება — უმუშევრობაა. ცხოვრებაში დამკვიდრდა „ლოუპუნ-ინტელიგენციის“ ფენომენი. მასში შედიან უდაბლომო სტუდენტები, უმუშევარი დიპლომირებული სპეციალისტები, ყველა უმცაოფილოა, ყველა სურს ცვლილებები, მაგრამ როგორ, რა გზით?

სულიერმა უმოქმედობამ და შრომის წყურვილმა საგანგებო მასშტაბებს მიაღწიეს. არაფრის კეთება და უმუშევრობის გამო დახმარების ხარჯზე არსებობა ნორმა გახდა ახალგაზრდა კაცისათვის. შეიქმნა უცნაური სიტუაცია: ერთის მხრავ, როგორც ამტკიცებს ბურჟუაზიული პრესა, ამერიკა ყველაზე საუკეთესო ადგილია დედამიწაზე, მეორე მხრივ იგი აღნიშნავს, რომ „ამერიკელების მომავალი ბნელეთით არის მოცული“.

ახალგაზრდა ამერიკელთა შორის გაჩნდა კულტურის მეტად საგანგაშო ასპექტი — ნაციზმის გარეგნული სტილით გატაცება. პიტლერელთა მოიერიშე რაზმელების შავი უნიფორმა, ტყავის ქაშირები ლითონის ბაფეთებით მეტრსმეტად მიმოიდგელი გახდა 80-იანი წლების ახალგაზრდობისათვის. საკმაოდ ცნობილი საესტრადო მომღერალი დევიდ ბოუნი მღერის სიმღერას „სვასტაკაზე თავში“. ე. წ. „პანკ-კულტურა“, რომელიც ხიპპების სანაცვლოდ მოვიდა, ადვილად აპყვა მოდას „ნაციზმზე“.

ნაცისტურმა სიმბოლოებმა მიიღეს გასართობი ინდუსტრიის კლიშე. 1985 წლის ბოლოს ამერიკულ ქალაქ სიეტლში შეიქმნა ათი ნეონაცისტური ჯგუფი, რომლებმაც დაუწყო დენდენ სიძულვილისა და ძალადობისაკენ. მათი მეთოდები უფრო სახიფათოა, წერდა ამერიკული ყურნალი, ვიდრე ამერიკული ნაცისტური პარტიის ან კუკლუსკლანელთა მოქმედება.

გაიზარდა დანაშაულობანი „საშუალო კლასის“ ახალგაზრდობას შორის. მაგალითად, კალიფორნიაში მოქმედებს რამდენიმე ათასი ახალგაზრდული ბანდა. მათი გაჩენას მიზეზია: ბირთვული ომის წინაშე მზარდი შიში და პერსპექტივის უქონლობა. 80-იანი წლების ახალგაზრდა ამერიკელი ყმაწვილები, თავყანს სცემენ როკ-მუსიკას, ძალის კულტს.

იმპერიალიზმის იდეოლოგიური ზემოქმედების უზარმაზარი მანქანა — პრესა, რადიო, ტელევიზია, კინოფილმები, ე. წ. „კომიქსები“, შლიაგერები — თანამედროვე ბურჟუაზიული „მასობრივი კულტურის“ ეს თანამგზავრები — გვიანტური წნეხის მსგავსად დაწოლას ახდენენ ადამიანების გონებაზე, ცდილობენ თავიანთი მოწამლული მარწუნებით იდეოლოგიურ ტყვეობაში მოაქციონ მერყევი ელემენტები.

ამჟამად ამერიკის შეერთებული შტატების იმპერიალისტური წრეების მიერ სოციალიზმის წინააღმდეგ გაჩაღებული იდეოლოგიური ომი ვაშინგტონის მმართველი წრეების მიერ აყვანილია სახელმწიფო პოლიტიკის რანგში. ხელყო რა საერთაშორისო სამართლის საყოველთაოდ მიღებული ნორმები, გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის წესდება, სრულად ევროპის თათბირის დასკვნითი აქტის დებულებები, ვაშინგტონი ცდილობს უხეშად ჩაერიოს სუვერენული ქვეყნების შინაურ საქმეებში. ძირგამომთხრელ ანტისოციალისტური პროპაგანდის შექმნის საქმეში ამერიკის შეერთებული შტატების ადმინისტრაცია განსაკუთრებულ როლს ანიჭებს ქ. მიუნხენში მოქმედ რადიოსადგურებს „თავისუფლებას“ და „თავისუფალ ევროპას“, რომლებიც წარმოადგენენ ცენტრალური სადაზვერვო სამმართველოს პროპაგანდისტულ-დივერსიულ ფილიალებს. ამერიკის შეერთებული შტატების მთავრობის ხარჯები პროპაგანდისტულ ღონისძიებებზე წელიწადში აღემატება 2,5 მილიარდ დოლარს, მარტო პროპაგანდისტული ფილმებისა და

ვიზუალური პროგრამების წარმოებასთვის, პრესის ცნობით, ყოველწლიურად იხარჯება 600 მილიონ დოლარამდე, რაც გაცილებით მეტია, ვიდრე პოლიუდის გიგანტების „პარამუნტისა“ და ანდა „XX სენჩური-ფოქსის“ სახსრები. ანტიკომუნისტური დოქტრინების შემუშავებაზე მუშაობს 150 ორგანიზაცია და 200-მდე საუნივერსიტეტო კათედრა. დღეისათვის ამერიკული ყოველდღიური გაზეთების ერთი მეხუთედი ერთ ხელში იმყოფება და ტელევიზორების მესამედზე მეტს ემსახურება ტექნიკის წამყვანი ტელეკორპორაცია. ეს უკანასკნელი ფლობენ აგრეთვე წიგნისა და საჟურნალო გამომცემლობებს, ხმის ჩამწერ კამპანიებს, კინოთეატრებს.

ამერიკული პრესის მოგება რეკლამისაგან, რომელსაც მას აწვდის „დიდი ბიზნესი“, შეადგენს 14 მილიარდ დოლარს წელიწადში. ცხადია ვასაკვირი არ არის, რომ ჩვეულებრივ ობიექტებისაგან მიმართული „ინფორმაციის თავისუფალი ნაკადი“, არსებითად წარმოადგენს ისეთ ინფორმაციას, რომლის „შემადგენელი ნაწილები“ ზუსტ რეგულირებას ექვემდებარებიან და წარიმართებიან, მაკერად დოზირებით იფალტრებიან აშკარა კლა. სობრივი პოზიციებიდან, რის შედეგად იგი ნამდვილად დეზინფორმაციად გადაიქცევა. დღეს განსაკუთრებული სიმძვავრით უღერენ სარკაზმით და მრისხანებით აღსავსე მარკტენის სიტყვები: „ამერიკაში პრესას უწოდებენ „თავისუფლების სიმარგეს“, მაგრამ ჩვენს დღეებში ეს გამოთქმა უნდა გავიგოთ როგორც თავისუფლება იყენენ მოტყუებულნი, გამოსულელებულნი, თავგზაბნეულები და მოტყუებისათვის დიდი ფასი იხადენ“.

ჩვენს პლანეტაზე ამჟამად მიმდინარე სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი დღითიდღე უფრო დიდი ძალითა და გაქანებით იქცევის თავის ორბიტაში ადამიანის საწარმოთ, საყოფაცხოვრებო და მთელი სულიერი ცხოვრების ძირითად სფეროებს. ამ რევოლუციის აქვს არა მარტო სპეციალური, წმინდა ტექნიკური, საწარმოო ხასიათი, არამედ ღრმა სოციალურ-პოლიტიკური, ამავე დროს იდეოლოგიური ასპექტი.

ბურჟუაზიული სოციოლოგები ქადაგებენ ირაციონალიზმს, ინსტინქტების სტიქიურ აღზევებას, „სხეულის ექსტაზს“ და დასკვნაინ: შეცვალეთ შეგნების გავრცელებული ხასიათი და თქვენ შეცვლით სამყაროს, შეგნების შეცვლაში დაგვეხმარებიან ნარკო-

ტიკები. შეგნების შეცვლის მეორე საშუალება აზროვნების პრიმიტივიზმი, დაბრუნება ბავშვთა გულბრყვილობასაკენ, ანდა პირველი ტერული ტიპის ანარქო-ბოჰემური უკომუნისტური შექმნა.

ფროიდისტების და ნეოფროიდისტების აზრით ერთ-ერთ საშუალებას იმისათვის, რომ ადამიანი შიშის გრძნობას, ბედის წინაშე უსუსურობას განერიდოს არსებობს თრობა. იგი სიზმბ რეალურსა, ადამიანს თანამედროვე ცხოვრების საშუალებებს ამოვრებს. ფროიდიტებთან რელიგია — მასობრივი თრობის საშუალებაა, ხოლო ქიმია, ნარკოტიკები — ინდივიდუალური თრობისა.

„იდეოლოგიის დასასრული! კაცობრიობა მოითხოვს თავისუფლებას აკვატებული შეხედულებებისაგან, იდეოლოგიებისა და ფანატოკოსების მონაჩხბისაგან და მიმონაგონისაგან!“ ეს სიტყვები პარველად გაისმა 1955 წელს ქ. მილანში, სიმპოზიუმზე, რომლის დევიზი გახლდათ „კულტურის თავისუფლებისათვის“. ათი წლის შემდეგ გაირკვა, რომ სიმპოზიუმს აფინანსებდა ამერიკის შერთებული შტატების ცენტრალური სადაზვერვო სამმართველო. ამის შემდეგ ზედიზედ გამოდის ედვარდ შილზის წიგნი „იდეოლოგიის დასასრული?“

ცნობილი ამერიკელი მარქსისტი კრიტიკოსი, ესთეტკოსი სიდნეი ფინკელსტაინი წიგნი „ეგზისტენციალიზმი და გაუცხოების პრობლემა ამერიკულ ლიტერატურაში“ (1965) წერდა:

„ხელოვნების პროგრესული როლი ის არის, რომ გადაადამიანუროს სამყარო და ადამიანთა ურთიერთობანი, რომ აიძულოს ადამიანი შეიგნოს თავისი შესაძლებლობანი, გაუხსნას მას გზები ყოველმხრივი განვითარებისაკენ და ამხილოს დამანგრეველი ძალები, რომლებიც ამას ელობებან. ამიტომ ყველაზე მნიშვნელოვან წარმატებას ხელოვნება აღწევდა მაშინ, როდესაც თავისუფლებისა და პროგრესისათვის მებრძოლი ძალების მხარეზე იდგა“.

როდესაც ვეცნობით თანამედროვე ბურჟუაზიული ლიტერატურისა და ხელოვნების, ავანგარდისტებისა და ნეოავანგარდისტების ნაწარმოებებს, არ შეიძლება არ მოვიგონოთ

1 ა. ვ. კუკარკინი. ბურჟუაზიული მასობრივი კულტურა. მოსკოვი. პოლიტიკური ლიტერატურის გამომცემლობა. 1985, გვ. 143 (რუსულ ენაზე).

მოდერნიზმის მწვევე კრიტიკა, რომელიც მოცემულია ვ. რ. ლენინის ცნობალ საუბარში ქ. ცეტკინთან:

„რატომ უნდა მოვიხაროთ ქედი ახლის წინაშე... რომელსაც მხოლოდ იმიტომ უნდა დავემორჩილოთ რომ „ეს ახალია?“ აქ ბევრი თვალთმაქცობაა და, რა თქმა უნდა, შეუგნებელი მოწიწება დასავლეთში გაბატონებულ მხატვრული მოდის წინაშე... მე არ შემძლია მხატვრული გენიის უმაღლეს გამოხატულებად ჩათვალო ექსპრესიონიზმის, ფუტურნიზმის, კუბიზმისა და სხვა „იშემების“ ნაწარმოებები, მე ისინი ვერ გამოვიგა, მე არ განვიციდი მათგან არავითარ სიხარულს“².

დასავლეთში ახალგაზრდობის მოძრაობის განვითარებაში დიდი როლი ითამაშა მომავალი თაობის რწმენის დაკარგვამ ყბადღებელი ამერიკული „თავისუფლებისადმი“, გასროლებმა მემფისა და დალასში, ვიეტნამსა და ლათინური ამერიკის ქვეყნებში ამპრაილიზმის წინააღმდეგ შეიარაღებული ბრძოლის რომანტიკულ ასპექტში წარმოსახვამ.

ახალგაზრდობის გამოსვლები ასახედნენ თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების ღრმა კრიზისს. მშრომელები, უწინარეს ყოვლისა მუშა ახალგაზრდობა, რომელიც უადრესად დიდ ექსპლუატაციას განიცდის და ვერ ხედავს თავისთვის პერსპექტივებს კაპიტალიზმის დროს, სულ უფრო აქტიურად ებმებიან კლასობრივ ბრძოლაში, შედიან პროფკავშირებში, კომუნისტურ, მუშათა და სხვა დემოკრატიულ ორგანიზაციებში. იმპერიალიზმის წინააღმდეგ გამართული ბრძოლის მაგალითებია აღფრთოვანებული სულ უფრო მეტი ახალგაზრდა მონაწილეობს დიდ სახალხო გამოსვლებში იმპერიალიზმის წინააღმდეგ დემოკრატიისათვის, მშვიდობისა და სოციალიზმისათვის. ამავე დროს, ახალგაზრდული მოძრაობა ერთგვაროვანი მოვლენა როდია. მასში ბევრია „ამბოხება ამბოხებისათვის“ საერთოდ, ძალზე ძლიერია ანარქისტული მომენტი, იგი არაიშვითად მიმართულია ყოველგვარი სახელმწიფოებრიობის უარყოფისაკენ. ბურჟუაზიისათვის ხელსაყრელია, რომ ახალგაზრდობის პოლიტიკური ენერჯია წარიმართოს მცდარი გზით, რომ იგი იფლანგებოდეს გაშმაგებულ ექსტაზში, რომელსაც გუნდრუქს უქმევს პოპ-მუსიკა, აღ-

ვირახსნილ ორგიაში ნარკოტიკებსა და სხვა-ბით. ძალზე ხშირად სტუდენტი ახალგაზრდობა თავის ამბოხებას სწორედ კრიზისის ბის“ ამ გამოვლინებით ამთავრებს.

მდგომარეობას ართულებს ის, რომ მარქსიზმისადმი ინტერესით სპეკულაციას ეწევიან სხვადასხვა ჯურის რევოიზონისტები, ტროცკისტები, მარქუსანელები, მაიოისტები, ანარქისტები და ვაი-თორეტეოსები, რომლებიც ხელს უწყობენ ახალგაზრდობის, მათი მოუწიფებელი გონების შეშფოთებას, ცდილობენ აცდინონ ისინი ქეშმარიტი რევოლუციური მოძრაობის გზას ყალბი, თაველანვე განუხორციელებელი მოთხოვნა-ლოზუნგებით.

ახალგაზრდა მეამბოხეთა მსჯელობის ლოგიკა ასეთია: სამყაროს ემუქრებოდა ატომურ კატასტროფაში განადგურების საშიშროება, მაშასადამე, ცივილიზაციის მთელი გზა იყო არასწორი და დამღუბველი. ხოლო ყველა სულიერი ფასეულობა, რომელიც შექმნა კაპიტალიზმამ, უსარგებლო ხარახურაა. რადგან ფაშისმმა გამოავლინა კულტურის უსუსურობა. სოციალიზმის მშენებლობაშიც ვერ ასცდნენ სიძნელეებსა და შეცდომებს: მაშასადამე, მიუღებელია სოციალიზმი, მაშასადამე, მიუღებელია ყოველგვარი იდეოლოგია.

დასავლეთში ამჟამად უკვე მოდაში აღარ არის ოდესღაც პოპულარული კონცეფცია ხელოვნების დამოუკიდებლობისა იდეოლოგიასა და პოლიტიკისაგან. სულ უფრო ხშირად ახლა ანალიზის ძირითად ობიექტად ხდება მხატვრული შემოქმედების იდეოლოგიური მიმართულება. ამის მიუხედავად ასეთი შრომების ანტიანტიკური არსი არ იცვლება.

ულტრა-მემარცხენე ექსტრემიზმის ბურჟუაზიულ თეორეტიკოსებს შორის ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი იმეკუთვნება პერტერტ მარქუსეს (1898—1979) მან „ახალი მემარცხენეების“ ყურადღება მიიპყრო სამომხმარებლო „ინდუსტრიული საზოგადოების“ კრიტიკით. ეს საზოგადოება, მისი აზრით, სულეერ ცხოვრებას აქცევს „ერთგანზომილებიან სივრცედ“, რომელიც აღსავსეა „ნივთების ტირანიით“. ერთ-ერთ ინტერვიუში მან განაცხადა, რომ თანამედროვე რადიკალურ მოძრაობაში არ უნდა იყოს არც პარტიები, არც ბელადება, არც იდეოლოგია. ჰ. მარქუსე აღვივებდა ანარქიზმსა და მორალურ ნიპილიზმს.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ სოციოლოგი-

² ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ. სახელგამი, თბილისი 1957, გვ. 609.

ასა და ფილოსოფიაში ფროიდიზმს განსაკუთრებით დიდი როლი ეკუთვნის. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ „პოლიტიკური ამბოხების“ ტრანსფორმაციის იდეა „ინსტინქტების ამბოხებად“, რასაც მარკუზზე პრეტენციოზულად უწოდებდა „იმედის ფერმენტს“, ასე ხშირად ვაისმოდა „ახალ მემარცხენეთა“ მოძრაობის თითქმის ყველა თეორეტიკოს-ანარქისტის შრომებში. „ახალი მემარცხენეების“ ნიჰილიზმის შესაბამისად ჰ. მარკუზზე თავის „ესეში განთავისუფლების შესახებ“ ქადაგებს კლასიკურ ესთეტიკის სრულ რევიზიას, მოითხოვს გაანთავისუფლონ „ესთეტიკური ეთიკა“ გონებისა და საზოგადოებრიობის შეგნების „ბორკილებისაგან“. თავის სიტყვიერ და ბეჭდვით გამოსვლებში იგი ახალგაზრდობას მოუწოდებდა კმაყოფილების (ტკიბობის) პრინციპი დააყენოს საწარმოო მოღვაწეობის პრინციპზე მაღლა და ქადაგებდა ლოზუნგს: ბიოლოგია პლუს ტექნიციზმი. იგი აღნიშნავდა, რომ მშვენიერების ცნება — ეს ბურჟუაზიული მოტყუებაა. ჰ. მარკუზს „ნეოკრიტიკულ კრიტიკას“ გუნდრუქს უკმეველ ცნობილი რევიზიონისტი ერნსტ ფიშერი. მისი აზრით, ხელოვნებისათვის ყველაფერი დასაშვებია. ბურჟუაზიულ პროპაგანდაში უკანასკნელ ხანებში გაძლიერდა მისწრაფება წარმოადგინონ სექსი, პორნოგრაფია, პოპ-არტი, ნარკომანების ორგეები, როგორც ყველა მემარცხენეს კულტურა. „ახალი მემარცხენეები“ და მისი თანამოაზრენი მთელ ტრადიციულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას ნათლავენ როგორც ბურჟუაზიულს. ტროცკიზმის, ფროიდიზმის, ნიჰილიზმისა და ეგზისტენციალიზმის იდეების „სინთეზის“ საფუძველზე მათ შექმნეს მომავალი მსოფლიოს „სექსუალური რევოლუციის“ საკუთარი კონცეფცია, რომელმაც თითქოსდა უნდა შეეცალას პროლეტარული რევოლუციის „მომკვლევებელი“ თეორია.

ომის შემდგომი წლების პირველი ათწლეულის დამლევს, როდესაც აბსტრაქციონიზმი ზენიტში იმყოფებოდა, გაჩნდნენ ე. წ. ბიტნიკები. ეს მემამბოხე ვაებატონები ზიზლით შეპყურებდნენ მაძღარ ფილისტერთა კონფორმიზმს, უპირატესობას ანიჭებდნენ ჰიპსტერთა თავაშვებული ცხოვრების წესს. მათ დაემეს ბურჟუაზიული მორალი და ის ესთეტიკური სტანდარტები, რომლებსაც მხარს

უჭერდნენ თფიციალური მმართველები. ბიტნიკებისა და 20-იანი წლებსა-კარგული თაობის“ ბედ-იღბალსა დღელებებში არის საერთო ნიშნები: წარკვეთილება და სულიერი სიცარიელე, დაბნეულობა და შიში მომავლისადმი. თუ „დაჯარული თაობის“ წარმომადგენლები არ უარყოფენ კაცობრიობის მთელ ცივილიზაციას და ეძებდნენ მდგომარეობიდან გამოსავალს ცხოვრებაში ნათელი ძალების ძიებით, ბიტნიკები დაჯარული კი არა, „დამსხვრეული თაობაა“, რომლის სიკაბუტემ მეროდ მსოფლიო ომის წლებში განვლო. ბიტნიკები უარყოფდნენ კაპიტალიზმის საზოგადოების ბურჟებს, მაგრამ ვერ დაუბირისპირეს მათ ვერაფერი, გარდა ირაციონალიზმისა, სექსისა და ნარკოტიკებში თავდავიწყებისა.

კაპიტალისტური ქვეყნების თანამედროვე მარქსისტული პრესა, მიუხედავად საცენზურო დაბრკოლებებისა და სხვა უღიდდის სიძნელებისა, ისწრაფვის დარაზმის ქვეყნის დემოკრატიული ძალები ჭეშმარიტად პროგრესული ხელოვნებისა და ესთეტიკის განვითარებისათვის. ამას ემსახურებიან პროგრესული მწერლები და მკვლევარები.

საბჭოთა ხელოვნების ოსტატები, რომლებიც ყურადღებით ადევნებენ თვალყურს საზღვარგარეთ შემოქმედებითი ცხოვრების განვითარებას, უკუადაგებენ მოდერნიზმის მყვირალა ოპზებს, რაგინდ გამოაგნებელი ანდა შენიღბული ლოზუნგებითაც გამოდიოდეს იგი. ჭეშმარიტი ხელოვანი არასოდეს არ დგება „აულიარებელი გენიოსის“ პოზაში. ამ ტიტულს ეძებენ მხოლოდ ხელოსნები, რომლებიც მოდერნისტულ სამოსელში ცდილობენ დაფარონ თავიანთი მოქალაქეობრივად, ადამიანურად და პროფესიული გაკოტრება. ჩვენ არ შეგვიძლია „ნოვოტორობის“ ყალბი გაგების ნიშნით ფეხი ავუწყოთ ბურჟუაზიულ შოდას, რომელიც მისთვის დამახასიათებელი რეკლამური ხმაურით ჩვეულებრივ გამოდის „ახალი ლიტერატურის“, „ახალი თეატრის“, „ახალი მუსიკის“, „ახალი ფერწერის“ შექმნის დროშით და რომელიც თითქოსდა ამბობს ე. წ. „კლასიკურ კანონებს“. გამოცდილება ცხადყოფს, რომ ამ უცნაური ლოზუნგების, მყვირალა ფრაზების მიღმა იმალება იდეური სიცარიელე, უშინაარსო კონსტრუირება, ეულგარული, უკბილო ნატურალიზმი, ანდა აშკარა სულიერი შხამი.

ყოველივე საუკეთესო, რაც შექმნილია საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მიერ 69 წლის მანძილზე და სამართლიანად არის შესული ჩვენი ხალხისა და მსოფლიო კულტურის სულიერ საგანძურში, განუყრელად დაკავშირებულია რევოლუციური ბრძოლასთან და კომუნისტურ მშენებლობასთან. საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების თითოეული ნაწარმოები ყოველთვის ფასდებოდა იმის მიხედვით, თუ რამდენად სასარგებლოა, საჭიროა, სისხლხორცეულად აუცილებელია იგი სამშობლოსათვის, ხალხისათვის, პარტიისათვის, რამდენად ქმედითად ეხმარება იგი სოციალიზმისა და კომუნისტური მშენებლობას, ახალი ადამიანების პოლიტიკურ, ზნეობრივ, ესთეტიკურ აღზრდას.

„პარტია ყოველნაირად შეუწყობს ხელს ლიტერატურისა და ხელოვნების როლის გაზრდას, — ნათქვამია სკკპ პროგრამაში — ისინი ხალხის ინტერესებს, კომუნისტურ საქმეს უნდა ემსახურებოდნენ, მილიონობით ადამიანის სიხარულსა და შთაბრძნის წყაროს წარმოადგენდნენ, მათ ნებას, გრძობებსა და აზრებს გამოხატავდნენ, აქტიურად უწყობდნენ ხელს მათს იდეურ გამდიდრებას და ზნეობრივ აღზრდას.“

საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება, რომელიც სოციალიზმისა და კომუნისტური მშენებლობის წარმოიშვა და გამოიწერა, მსოფლიო კულტურას მებრძოლი ავანგარდია, სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურამ და ხელოვნებამ სამართლიანად დაიმსახურა მსოფლიო აღიარება ხალხისადმი უანგარო სამსახურით, ჰუმანიზმით, ახალი ცხოვრების მართალი ასახვით, მაღალი კომუნისტური იდეურობით. ჩვენი ხელოვნების ნოვატორულ, რევოლუციურ არსს გამოხატავს მხატვრული შემოქმედების პარტულოზისა და ხალხურობის ფუძემდებლური ლენინური პრინციპები, რომლებიც ხელოვნების ჰუმანიტიკური ღირებულების უმნიშვნელოვანესი საზომი იყო და იქნება.

ამიტომ ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთა ერთ-ერთი უპირველესი ამოცანა თვალახინივით დაიცვან ხელოვნების ფუძემდებლური პრინციპები, გადაჭრით ებრძოლონ ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ყოველგვარ გამოვლინებას, იდეოლოგიათა მშვიდობიანა თანაარსებობის ყალბ და ფარისევლურ ლოზუნგს, შემოქმედების აბსოლუტური თავისუფლების, უპარტიოების,

ხეკლასობრიობის, აპოლიტიკურობის მასკარადულ სამოსშიც უნდა ეხვეოდეს.

„საბჭოთა კავშირის კომუნისტური მშენებლობის დიდი მნიშვნელობას ანიჭებს იმას, რომელიც მელმა მასებმა უფრო სრულად და ღრმად აითვისონ სულიერი და მატერიალურა კულტურის საგანძური, აქტიურად ეზიარონ მხატვრულ შემოქმედებას — ნათქვამია სკკპ ახალ პროგრამაში... ესთეტიკური საწყისი კიდევ უფრო შთამავგონებელს გახდის შრომას, აღამალებს ადამიანს და გააღამაზებს მის ყოფა-ცხოვრებას.“

ბურჟუაზიული ლიტერატურა და ხელოვნება ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ ჩაკლას ადამიანში საკუთარი ღირსების გრძნობა, ყოველივე ადამიანურა, გაუღვიძლოს მხეცური ინსტინქტები და ამით ჩამოაშოროს ხალხთა მასები, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდობა, თავისუფლებისათვის, მშვიდობისათვის, დემოკრატიისათვის, სოციალიზმისათვის აქტიურ ბრძოლას.

რეაქციული ბურჟუაზიის წამილწველი ცდები — შეუხამოს ხელოვნების სხვადასხვა სახეები ჰორნოგრაფიას, ძალადობას, საშინელ მკვლელობას, ავადმყოფური ფანტაზიისა და მახინჯი მოვლენების ასახვას — იქმნება ბურჟუაზიული ობიექტელის გემოვნების დასაკმაყოფილებლად და ამიტომ იგი უხვად აკურება ოქროს წვიმით, ხოლო ჰემ-მარტივ მხატვრები ათანამედროვე კაპიტალისტურ სამყაროში ტრაგედიას განიცდიან, მათ გულწრფელ პროგრესულ მისწრაფებას ბურჟუაზია ნათლავს „უტოპიურ ოცნებად“. ექსპლუატატორული საზოგადოების სოციალურ მანკიერებათა კრიტიკას უწოდებს „უაზრო ამბობებას“, გულისა და გონების შემოქმედებას ყიდვა-გაყიდვის საგნად აქცევს.

ვ. ი. ლენინი გვასწავლიდა, რომ საზოგადოების კომუნისტური გარდაქმნა განუყრელადა დაკავშირებული ახალი ადამიანის აღზრდასთან, რომელშიც პარმონიულად უნდა იყოს შეხამებული სულიერი სიმდიდრე, მორალურა სიწმინდე და ფიზიკური სრულყოფა. ჩვენი პარტიისა და სახელმწიფოს შემოქმედელი, დიდი ბელადი აღნიშნავდა, რომ ადამიანისათვის საჭიროა იდეალი, მაგრამ ადამიანური, ბუნების შესაბამისი, და არა ზებუნებრივი, რომ ჩვენი იდეალი უნდა იყოს არა დასაპუტრისებული, სხეულოვნებას მოკლებული, განყენებული არსება, არამედ, მთლიანად

ნი, ნამდვილი, ყოველმხრივი, სრულყოფილი, განვითარებული ადამიანი!³

კომუნისტური პარტიის ეკონომიკური პოლიტიკის უმაღლესი მიზანია ხალხის კეთილდღეობის მკვეთრი გაუმჯობესება. საზოგადოებაში, რომელს მთავარი ღონისძიება „ყველაფერი ადამიანისათვის, ხალხის კეთილდღეობისათვის“ ეთიკისა და ესთეტიკის საკითხები, ადამიანური პიროვნების საკითხება, სიცოცხლის აზრისა და დანიშნულების პრობლემები უაღრესად დიდ მნიშვნელობას იძენენ. ეს პრობლემები წინა რიგზე დგებიან აგრეთვე მთელ თანამედროვე სამყაროში. შემთხვევითი როლია, რომ პარტია საბჭოთა

ლიტერატურასა და ხელოვნებას, რომლებიც გამსჭვალული არიან ოპტიმიზმითა და ცნობილყოფილი კომუნისტურა იდეებითა და იდეოლოგიითა და იდეურ-აღმზრდელით როლს ატარებს, რადგან ისინი უვითარებენ საბჭოთა ადამიანს ახალი სამყაროს მშენებლის თვისებებს, წარმოადგენენ სიხარულისა და შთაგონების წყაროს მილიონობით ადამიანისათვის, გამოხატავენ მათ ნებას, გრძობებსა და ფაქრებს, ემსახურებიან მასების იდეურ გაძლიერებასა და ზნეობრივ აღზრდას.

მარქსიზმ-ლენინიზმის ურყევ მეთოდოლოგიურ ნიადაგზე, მატერიალისტური ესთეტიკის საფუძველზე, რომლის ძირითადი პრინციპები ჩამოაყალიბებს მარქსმა, ენგელსმა, ლენინმა, ვითარდება და იფურჩქნება მოსოფლიოს ხალხთა პროგრესული ხელოვნება.

³ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი ტ. 38, გვ. 67.

ქალაქის გენეაღური გეგმის ხორცშესხმის საკითხები

გიორგი სალუქვაძე

ჩვენი საუკუნე ქალაქებს მშენებლობის საუკუნეა, — ასეთი ტემპები არცერთ სხვა ეპოქას არ ახსოვს.

ამიტომ, პრობლემათა გადაწყვეტა, რომლებიც ქალაქთმშენებლობასთანაა დაკავშირებული, დღითიდღე მზარდ მნიშვნელობას იძენს. ამ შემთხვევაში გამოყოფთ ქალაქების გენერალური გეგმის დამუშავებისა და მისი განხორციელების საკითხებს, კერძოდ: როგორ ავამაღლოთ ქალაქის გენერალური გეგმის სტატუსი, როგორც მარეგულირებელი, კანონმდებელი დირექტიული

დოკუმენტი? როგორ გავზარდოთ გენერალური გეგმის რეალიზაციის ეფექტურობა? როგორ გამოვიყენოთ მისი რეზერვები? აი, ნაწილი იმ საკითხებისა, რომლებიც აღვლევებს ყველას, ვისთვისაც სულერთი არ არის ქალაქის ბედი, მისი ხვალისდელი დღე და მომავალი. პირველ რიგში ეს პრობლემები არქიტექტორ-ქალაქმშენებლებს აწუხებთ.

გენერალური გეგმა — საბჭოთა ქალაქმშენებლობის გრძელვადიანი მოქმედების მნიშვნელოვანი დოკუმენტია, რომელშიც ფიქსირებულია (და შეიძლება პროგრამულ-

ლად ემართო) სოციალური პარამეტრები, როგორცა: საცხოვრებლის, შრომის, დასვენების, კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების, განათლების, გარემოს დაცვის და სხვა მრავალი პრობლემა.

საბჭოთა ქალაქმშენებლობის დიდ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ის რომ დაწყებული 70-იანი წლებიდან ჩვენი ქვეყნის თითქმის ყველა რესპუბლიკას, მხარეს, ოლქს, ქალაქს აქვს მისი ტერიტორიალური განვითარების პროგნოზული გეგმა. გენგეგმების, აგრეთვე დეტალური დაგეგმარებისა და განაშენიანების პროექტების განხორციელების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ჯერჯერობით მათი რეალიზაციის მეთოდოლოგია არ არის სრულყოფილი და ბოლომდე არ არის გამოყენებული მათში არსებული რაციონალური მარცვალი.

წინამდებარე სტატიის მიზანია დავსახოთ გზები, რომლებიც შეუწყობს ხელს გენგეგმის რეალიზაციის ეფექტურობის შემდგომ ამაღლებას.

ჩვენი ქვეყნის ქალაქების გენერალური გეგმების რეალიზაციის პრაქტიკამ გვიჩვენა, რომ ქალაქების განვითარება, კერძოდ, საცხოვრებელი, რაიონების, მიკრო-რაიონების დეტალური დაგეგმარება და განაშენიანება,



საქალაქო მეურნეობის დარგების განვითარება ხორციელდება იმ მიმართულებით, რაც პრინციპებით, რაც წინასწარ არის ჩადგენილი საპროექტო დოკუმენტაციის საფუძველზე. ამასთანავე, ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ხშირ შემთხვევაში იქმნება ისეთი სიტუაცია, როცა გადაწყვეტილებას ობიექტის განთავსებაზე ვღებულობთ გენგეგმის გვერდის ავლით, დეტალური დაგეგმარების პროექტის დამუშავებისას პროექტში ნაგარაუდევო ობიექტის ნაცვლად ხშირად აუცილებელი ხდება სხვა ობიექტის მშენებლობა. ისიც ხდება, რომ ობიექტი შენდება იქ კი არა, სადაც გენგეგმით იყო გათვალისწინებული, არამედ სხვა ადგილზე. ე. ი. პროექტი პროექტად რჩება და ქალაქის განაშენიანება, სხვადასხვა ობიექტური მიზეზის გამო, თავისი გზით მიდის და, ხშირ შემთხვევაში, უმართავი ხდება. ეს კი იწვევს ქალაქმშენებლობის პრინციპების დარღვევას და ვნებს საერთო საქმეს.

მაგალითად: ქალაქმშენებლობის ცენტრალურმა სამეცნიერო და საპროექტო კვლევითმა ინსტიტუტმა 1984 წელს გამოაქვეყნა ინფორმაცია რომ 1965—1978 წლებში საბრატოვში დეტალური დაგეგმარების პროექტით უნდა აშენებულიყო მხოლოდ 17 ობიექტი, აშენდა 51, ე. ი. პროექტის გვერდის ავლით დამატებით აშენდა კიდევ 34 ობიექტი. ომსკში აშენდა 111 ობიექტი, აქედან დეტალური დაგეგმარების პროექტით გათვალისწინებული იყო 31 ობიექტი, დამატებით აშენდა 80 ობიექტი, პენზაში შესაბამისად 57, 13, 44 და კალუგაში 101, 32, 69.

ამგვარი მრავალრიცხოვანი დარღვევა საერთო საქალაქო ობიექტების განთავსებისას გამოამკლავნა სახელმწიფო სამოქალაქო მშენებლობის კომიტეტის გამსუვლელმა კომისიამ მთელ რიგ სხვა ქალაქებშიც, მათ შორის ნოვოსიბირსკში, ჩელიაბინსკში, ვლადივოსტოკში, ალმა-ატაში და სხვაგან.

როგორი მდგომარეობაა ჩვენს რესპუბლიკაში?

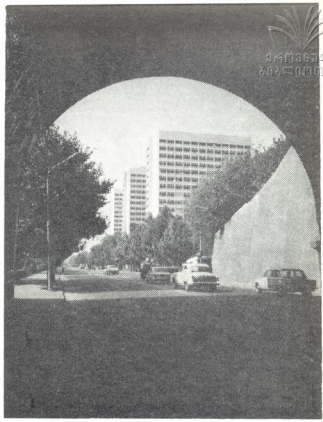
დღეისათვის საქართველოში დავროვდა გარკვეული გამოცდილება ქალაქების გენერალური გეგმების რეალიზაციისა, კერძოდ, თბილისის, ქუთაისის, გავრის, წყალტუბოს, გორის, ბორჯომისა და სხვა. ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ამ ქალაქებში ძირითადად გენგეგმის მიხედვით მიმდინარეობს განვითარება.

რების პროცესი. თბილისში გენგეგმას მიხედვით აშენდა ახალი რაიონები: გლდანი, მუხიანი, ვარკეთილი, ვაზისუბანი, ქალაქ-მშენებლობის მოთხოვნილებების შესაბამისად მიმდინარეობს ახალი ანსამბლების ჩამოყალიბება ქუთაისში, გაგრაში, წყალტუბოში და სხვაგან.

თბილისის გენერალური გეგმა, რომლის მიხედვითაც ამჟამად ვითარდება ქალაქი, დამუშავდა სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტ „თბილქალაქპროექტი“ და დამტკიცდა საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს 1970 წლის შესაბამისი დადგენილებით. გენგეგმამ განსაზღვრა საქალაქო მეთურნეობის განვითარების ძირითადი მიმართულებანი, როგორცაა ტერიტორიის გამოყენება, დაგეგმარება, განაშენიანება და კეთილმოწყობა 2000 წლამდე, პირველი რიგის მშენებლობის გამოყოფით 1980 წელს.

ამ გეგმას წინ უსწრებდა ქ. თბილისის დაგეგმარებისა და რეკონსტრუქციის რამდენიმე პროექტი.

ჯერ კიდევ 1933 წელს, რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის დავალებით დამუშავდა ქ. თბილისის გენერალური გეგმის პროექტი. სამუშაო, რომელსაც ხელმძღვანელობდა უკრაინის ქალაქმშენებლობის სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტი, ჩაატარა ტრესაპკომ (ავტორებია არქიტექტორები: ი. მალონეშოვი, ზ. ქურდიანი, გ. გოვაკა). გენგეგმის რეალიზაციის პროცესის დროს გამოჩნდა მთელი რიგი გაუთვალისწინებელი საკითხები, რომლებმაც განაპირობეს მისი ხელახალი დამუშავება და ამიტომ „თბილქალაქპროექტმა“ 1948 წელს დაიწყო და 1953 წელს დაამთავრა თბილისის ახალი გენერალური გეგმის შედგენა (ავტორები: ზ. ქურდიანი, მთ. კონონიძის ძ. ნეფედოვი). გენგეგმის გადაწყვეტის დადებით მხარედ უნდა ჩაითვალოს ქალაქის ცენტრის გეგმარებითი რაიონის მკაფიო ორგანიზაცია, საცხოვრებელი სახლების მშენებლობის ფართო მასშტაბით განაწილება დიდმისა და საბურთალოს მაისივებში, ქალაქის მთავარი კვანძების არქიტექტურულ-გეგმარებითი გადაწყვეტა. მიუხედავად დადებითი მომენტებისა, გენგეგმამ ვერ პოვა განვითარება. მიზეზი: მექანიკურად იყო შემცირებული გენგეგმაში ადრე მიღებული ქალაქის მოსახლეობის საპროექტო რაოდენობა, მცირესართულიანი ინდივიდუალურა განაშენიანებისათვის დიდი



რაოდენობით იყო გამოყოფილი ქალაქის ტერიტორია, საერთოდ, განაშენიანების სიმაღლე შეზღუდული იყო და სხვა.

ამიტომ, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს 1967 წლის შესაბამისი დადგენილების საფუძველზე, სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტ „თბილქალაქპროექტმა“ ხელახლა დაამუშავა ქ. თბილისის განვითარებისა და რეკონსტრუქციის გენერალური გეგმის პროექტი (ავტორები: ი. ჩხენკელი, თ. ჯაფარიძე, ა. ჯიბლაძე, გ. შავდია).

გენგეგმის რეალიზაციის მსვლელობას მიეძღვნა გასულ წელს თბილისში ჩატარებული სახელმწიფო სამოქალაქო მშენებლობის კომიტეტისა და საქართველოს სსრ სახელმწიფო მშენებლობის კომიტეტის გაერთიანებული სხდომა. აღინიშნა, რომ რეალიზაციის პერიოდში ჩატარებულია მნიშვნელოვანი სამუშაო ქ. თბილისის შემდგომ განვითარებასთან დაკავშირებით, კერძოდ, სრულყოფილი ხდება ქალაქის არქიტექტურულ-გეგმარებითი სტრუქტურა, გეგმარებით დადგინდა მიმდინარეობს საცხოვრებელი რაიონების მშენებლობა, ქსელებისა და ნაგებობების საინჟინრო მოწყობა და სხვა.

მნიშვნელოვან სოციალურ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ბარაკული ფონდის ლიკვიდაცია. დრომოკმული და ავარული საც-

ხოვრებელი ფონდი აღებულია ერთნავე ვარჯერ მეტი, ვიდრე ამ პერიოდისათვის იყო გათვალისწინებული გენერალურა გეგმით.

თბილისის ისტორიული უბნების აღდგენითმა სამუშაოებმა, როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ასევე მის ფარგლებს გარეთაც საზოგადოების დიდი მოწონება დაიმსახურა.

ამავე დროს, აღინიშნა სხდომაზე, თბილისის დაპროექტებასა და განაშენიანებაში არის მთელი რიგი ნაკლოვანება და ვადახვევება გენგეგმიდან, რაც ხელს უშლის მის ეფექტურ რეალიზაციას. კერძოდ, ამ ბოლო 15 წლის განმავლობაში გაშენდა 60 სამრეწველო ობიექტი, რომელიც არ იყო გენერალურა გეგმით გათვალისწინებული; გენგეგმით ქალაქში 2000 წლისათვის უნდა აშენებულიყო 29 რაიონული ქვესადგური. ფაქტობრივად, დღეისათვის მათმა რიცხვმა უკვე მიიღწია 32-ს. აერთაშორტსა და თბილისის ზღვას შორის არსებულ ტერიტორიაზე გენგეგმა ითვალისწინებს მწვანე ზონის შექმნას დასვენებისათვის, დღეისათვის კი უკვე ჩამოყალიბდა სამრეწველო ზონა, დიდ დილომში საცხოვრებლისათვის გამოყოფილ ტერიტორიაზე აშენდა იზოტოპებისა და ფერადი ტელევიზორების ქარხანა;



ლისის ტბასა და ნუცუბიძის ფერდობს შორის გენგეგმით უნდა შექმნილიყო დასვენების ზონა, გაჩნდა სამრეწველო უბნებისათვის გზატკეცილზე, 26 კომისარებაში, შეიქმნა სატრანსპორტო კვანძი, რომელიც არ იყო გენგეგმით გათვალისწინებული და ა. შ.

გაერთიანებულ სხდომაზე აღინიშნა, რომ დღეისათვის გენერალური გეგმის გარკვეული ნაწილი მოძველდა და მოითხოვს განახლებას, ამისათვის საჭიროა მისი ზოგინერითი მოზოციის კორექტირება; სრულყოფილი მორგე გეგმის უქონლობა სერიოზულად ართულებს მუშაობას, არ გავაჩინა ქალაქის დღევანდელი მდგომარეობის ობიექტური სურათი, არ არის შემოქმედებითი ძალების კონსოლდაცია, გენგეგმის რეალიზაციასთან დაკავშირებულ მთელ რიგ ორგანიზაციებს ახასიათებს სუსტი კოორდინირება, გენგეგმის რეალიზაციის მეთოდოცა, მისი სტრატეგია და ტაქტიკა მოითხოვს დამუშავებას და სხვა.

ამრიგად, ჩანს, რომ გენერალური გეგმა, მისი რეალიზაციის პროცესშივე, სხვადასხვა სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზების გამო, სახეს იცვლის და ადგილი აქვს გადახვევებს, თანაც არსებითა ხასიათისას. სად ვეძებთ მიზეზი? პროექტის საწყისი სტადიის არადამაკმაყოფილებლობაში, თუ ქალაქგეგმარებითი დისციპლინის დარღვევაში უკვე მშენებლობის დროს? ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს გენერალური გეგმის ამ დონეზე განხილვა, მხოლოდ ფაქტის კონსტატაციას ვახდენთ. პრაქტიკამ გვიჩვენა, რომ გადახვევები ჩამოყალიბდა როგორც წესი. მიუხედავად ამისა, რომ გენერალური გეგმა კანონია და მტკიცედ უნდა ვიცავდეთ იმ პირობებს, რაც მასშია ჩადებული, ცხოვრებისა და დროის კარნახით იძულებული ვხვდებით, ხშირ შემთხვევაში, მასში გარკვეული კორექტივი შევიტანოთ. აქ, სწორედ აქ, კორექტირების დროს გვიპირდება გარკვეული სიფხიზლე, რომ მიღებულ გადაწყვეტილებაში რაც შეიძლება ნაკლები იყოს „ქალაქგეგმარებითი შეცდომის ფასი“.

ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში გარკვეული დახმარების გაწევა შეუძლია მართვაში თანამედროვე მეცნიერულ მეთოდებს, კერძოდ, უპირველეს ყოვლისა, ელექტრონულ-

ლი გამოთვლითი ტექნიკის ფართო გამოყენებას.

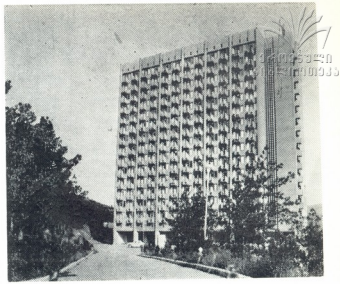
საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა, აპრილის (1985 წლის) პლენუმზე ჩვენი პარტიისა და ხალხის წინაშე დააყენა პრინციპულად ახალი ამოცანები, რომელიც ითვალისწინებს მთელი სახალხო მეურნეობის ახლებურად შეიარაღებას, სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის შემდგომ განვითარებას და მათთვის ეფექტური ფორმების სრულყოფას.

სამამულო და საზღვარგარეთის პრაქტიკაში, ქალაქების გამოკვლევასა და პროექტირებაში სულ უფრო ფართო გამოყენება აქვს ელექტრონულ მანქანებს, რომლებიც ათავისუფლებენ ქალაქმშენებელ-დამპროექტებელს მრავალჯერ ნაკლებად პროდუქტიული ოპერაციისაგან, საშუალებას აძლევენ მათ მოკლე დროში მიიღონ სრული ინფორმაცია და სიტუაციის შესატყვისი ვალაყვეტილება.

აი, რას წერს ამის თაობაზე აკადემიკოსი ვ. აფანასიევი: „ცნობილია, რომ მართვა საერთოდ და მიზნობრივი მართვა აუცილებელ კავშირშია ისეთ საკითხებთან, როგორც ინფორმაციული პროცესის მიმდინარეობა, ინფორმაციის გაცემა, მისი შეგროვება, გადამუშავება და გამოყენება. ინფორმაციის გარეშე შეუძლებელია გადაწყვეტილების მიზნადება (ახეათა შორის, თვით გადაწყვეტილება, ინფორმაციული დოკუმენტაცია). უბიექტის განკარგულებაში უნდა იყოს ინფორმაცია პროგრამის შესრულების მსვლელობისა და შედეგების შესახებ; იმის შესახებ, თუ რა გადახრებს ითვალისწინებს დასახული მიზნიდან და რა მიზეზებით, რათა დაისახოს დასაბუთებული, რეალური მიზანი.“

სარწმუნო ინფორმაციის უქონლობა სუბიექტივიზმის, წმინდა თვითნებური, დაუსაბუთებელი ან არასაკმარის დასაბუთებული გაქსწყვეტილებებისა და მოქმედების წყაროა, რაც შეუთავსებელია თვით პროგრამულ-მიზნობრივი მართვის არსთან“.

პიროვნება, რომელმაც უნდა შეიტანოს ცვლილება დამტკიცებულ პროექტში (მაგალითად, ობიექტის განთავსებაზე ისე, რომ ამ ცვლილებით არ გამოიწვიოს გენგემის შემდგომი განვითარების შესუღუღვა) ოპერატიულად უნდა იყოს უზრუნველყოფი-



ლი საჭირო ინფორმაციით, რომელიც საშუალებას მისცემს დაინახოს რეალური სურათი, სწორად შეაფასოს არსებული სიტუაცია. სინამდვილეში ამის საშუალება ყოველთვის არ არის, ვინაიდან, ჯერ ერთი, საპროექტო დოკუმენტაცია, რომელიც 25--30 წლის პერსპექტივას ითვალისწინებს და მოიცავს სატექსტო ნაწილის მრავალ ტომს, დიდი რაოდენობით გრაფიკულ მასალას (დიდი ზომის დაფებზე შესრულებულს), მოხერხებული არ არის სპეციალისტთა სარგებლობისათვის და, ფაქტურად, ხშირ შემთხვევაში, ვერც იყენებენ. მეორეც, სუსტი კოორდინაციის გამო თითქმის შეუძლებელია საპროექტო მასალის მიწოდება ორგანიზაციებისათვის, რომლებმაც გენგემა უნდა განახორციელონ.

ამიტომ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია შექმნას სპეციალური მცირეჯგუფიანი სამსახური, რომელიც თავს მოუყრის საჭირო ინფორმაციას და მის ბაზაზე შეიქმნება ერთიანი მონაცემები („ბანკი“). არქიტექტორის აღარ დასჭირდება საპროექტო დოკუმენტაციის, როგორც სატექსტო, ისე გრაფიკული მასალის ძებნა არქივებში, მანქანასთან დიალოგის საფუძველზე ჩამოყალიბდება ინფორმაციისა და ტექნიკის ორგანული ერთიანობის სისტემა.

ამ სისტემის არსი შემდეგშია: განსახილველი ტერიტორია (ჩვენს შემთხვევაში ქ. თბილისის გენერალური გეგმა) უნდა დაიჯაროს სწორკუთხოვანი კოორდინატების რეგულარული ბადით, რაც შეადგენს პირობით 1X1 კმ. კვადრატების ქსელს

ყოველი კვადრატი მოიცავს ელექტრომანქანისათვის მომზადებულ შესატყეის ინფორმაციას. ამის შემდეგ მანქანის ტერიმინალზე იკრიბება საჭირო კვადრატის კოდი და პერსონალური კომპიუტერის ეკრანზე ელექტროლობთ შესაბამის ინფორმაციას. მაგალითად, ახალი რაიონების ათვისების შემთხვევაში ინფორმაციის ტერიტორიის ზონირებაზე, ტრანსპორტის ქსელისა და კომუნიკაციების განლაგებაზე, სხვადასხვა დანიშნულების ობიექტების განთავსებაზე და ა. შ. (შეიძლება პროექტის ფრაგმენტები მივიღოთ ეკრანზე ფერებში), ხოლო არსებულ განაშენიანებაში ცვლილებების შეტანის დროს (მაგ. ქ. თბილისის ცენტრალურ ნაწილში) — ყველა მონაცემი, რაც საჭიროა ქალაქის აღმასრულებელი კომიტეტის სამეურნეო სამსახურისათვის, დაწყებული განაშენიანების სიმკვიდროვიდან, დამთავრებული ცალკეული შენობის პასპორტიზაციამდე ყურადღება უნდა დაეთმოს ქალაქის არსებულ განაშენიანებაში ახალი შენობის „გაჩენის“ დროს ამ უკანასკნელის არქიტექტურულ-სივრცობრივი დადგენილების საკითხს. როგორც ცნობილია, თბილისში მრავლადაა ისეთი ადგილი, საიდანაც ქალაქის

დიდი ნაწილის პანორამული ხედი იხსნება. ამიტომ ასეთი ინფორმაცია და მრავალფეროვნება ხელს შეუწყობს არქიტექტურულ პროექტირებას დროს თავიდან ატყუარებას ულოდნელობა და, ბოლოს, ყოველივე ეს პიროვნებას შესაძლებლობას აძლევს გადაწყვეტილების მიღებისას ოპერატიულად შეადაროს ერთმანეთს ქალაქგეგმარების სხვადასხვა ვარიანტი ისე, რომ არ მიმართოს პროექტის მრავალრიცხოვან ტექსტულურ და გრაფიკულ მასალას.

ამრიგად, გენერალური გეგმების ანალიზში (კონკრეტულად, თბილისის მაგალითზე) გვიჩვენა, რომ სუბიექტური და ობიექტური მიზეზების გამო, როგორც წესი, გეგმის განხორციელების დროს არის გადახვევა, რომელიც ხელს უშლის მის ეფექტურ რეალიზაციას, საქალაქო ტერიტორიის რაციონალურად გამოყენებას და ზრდის „ქალაქმშენებლობითი შეცდომის ფასს“. მრავალი პრობლემა გამოწვეულია იმიტომ, რომ გენერალური გეგმის რეალიზაციის პროცესში სხვადასხვა ორგანიზაციებსა და დაწესებულებებს შორის (ვინც უშუალოდ ამ საკითხთანაა დაკავშირებული) არ არსებობს სათანადო კოორდინაცია. აქედან გამომდინარე:





1. ქალაქის გენერალურა გეგმის რეალიზაციის პროცესის მართვისათვის საჭიროა შეიქმნას დახმარების სისტემა, ალტერნატიული აუცილებელი და ძირითადი ინფორმაციით, რათა მან უზრუნველყოს დამტკიცებულ პროექტში ცვლილებების შეტანის დროს არაეფექტური გადაწყვეტილების რაოდენობის შემცირება.

2. ამ სისტემის რეალიზაციისათვის საჭიროა გამოვიყენოთ დამაფიქსირებელი ბადით ტერიტორიის დისკრეტული დაყოფის მეთოდი, რაც მოგვცემს იმის საშუალებას, რომ ინფორმაციული ანალიზის ჩატარებით მი-

ვიღოთ ობიექტური გადაწყვეტილება რომ საჭირო არ გახდეს საპროექტო დოკუმენტაციის მრავალრიცხოვანი ტექსტურობა და გრაფიკული მასალის გაცნობა;

3. არსებული სისტემა გეგმარება დამტკიცებულ პროექტსა და მის რეალიზაციას შორის განსხვავების პროცესი გადავიყვანოთ სტიქიურიდან — მმართველობითში, ეს განაპირობებს გენერალური გეგმის რეალიზაციის ეფექტურობას, მისი რეზერვების გამოყენებას, გენგეგმის სტატუსის ამაღლებას, როგორც მარეგულირებელი, კანონმდებელი დრეკტიული დოკუმენტისა.

ინტერირების ფორმირების თავისებურებანი მრავალფუნქციური სარგებლოების ნაგებობებში

გურამ გოგოლაძე

ამჟამად, როცა საკითხი ეხება ადამიანის სასიცოცხლო ინტერესებს, მისი ესთეტიკური მოთხოვნების დაკმაყოფილებას, ბუნებრივია, გაცხოველებული ყურადღება ეთმობა საზოგადოებრივი ცენტრების პროექტირების ხარისხს. ამასთან კონკრეტდება ნაგებობათა რაციონალური მოწყობა-გამოყენება.

უნდა ითქვას, რომ საზოგადოებრივი ცენტრების მშენებლობა მიკრორაიონებსა და დასახლებულ პუნქტებში ჯერ კიდევ ვერ აკმაყოფილებს მოსახლეობის მზარდ მოთხოვნილებებს. ეს ჩამორჩენა რომ დავძ-

ლიოთ საჭიროა დიდძალი კაპიტალდებანდებანი ახალი შენობების ასაგებად, თუმცა, საზოგადოებრივი ცენტრების უკმარისობის პირობებშიც კი შესაძლებელია გეზარდოთ არსებულის მოხმარების დონე, თუკი განვაზოროცოვებთ მატერიალური ბაზების გამოყენების ეფექტურ მეთოდებს, მოსახლეობის სხვადასხვა ჯგუფის, საზოგადოებრივი ორგანიზაციების (დებუტატთა საბჭო, მშობელთა და სახლის კომიტეტებ და სხვა), კავ-სასადილოების თავისებურებათა გავთალისწინებით.

სკკპ XXVII ყრილობამ დასახა ხალხის

საქ. ას. კ. მარქსის
სტ. სახ. ილიაძე.

ცხოვრების მატერიალური დონის ამაღლებას კურსი, რომელიც ითვალისწინებს ქალაქმშენებლობის ზრდას, დასახლების გაუმჯობესებას, ქალაქებისა და სოფლების ნაგებობათა არქიტექტურული ხარისხის ამაღლებას.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ახალ პროგრამაში დიდი ყურადღება ეთმობა საბჭოთა ადამიანების საყოფაცხოვრებო და კულტურის დონის ამაღლებას.

„ეკონომიკის ინტენსიფიკაციისა და მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის დაჩქარების მიზნით საჭიროა არსებითად ამაღლდეს მშენებლობის ტექნიკურ-ეკონომიკური დონე, გადაიქცეს სამშენებლო წარმოება ერთიან ინდუსტრიულ პროცესად, გაუმჯობესდეს საპროექტო და სამშენებლო სამუშაოთა ხარისხი და შემცირდეს მათი ღირებულება, შეიკვეცოს ობიექტებისა და საწარმოს სიმძლავრეთა აგების ვადები“.

უფრო ქვემოთ ვკითხულობთ:

„დასახლება განხორციელებს დიდმნიშვნელოვანი ღონისძიებანა თანამედროვე დიდად განვითარებული მომსახურების სფეროს შესაქმნელად. მომსახურების მოცულობის გადიდება, ასორტიმენტის გაფართოება და ხარისხის ამაღლება შესაძლებლობას მოგვცემს უფრო სრულად დაეკმაყოფილოთ მოსახლეობის მზარდი მოთხოვნა საბინაო-კომუნალური, სატრანსპორტო, საყოფაცხოვრებო, სოციალურ-კულტურული მომსახურების მრავალფეროვან ფორმებზე. შევამსუბუქოთ საოჯახო შრომა, შევქმნათ დასვენებისა და თავისუფალი დროის შინაარსიანი გამოყენების, სრულფასოვანი მოცულობის საუკეთესო პირობები. დაჩქარებულ განვითარებას პოვებს მომსახურების სფერო სოფლად და ახალათვისებულ რაიონებში“.

კურსი აღებულია მშრომელთა მატერიალური ყოფაცხოვრების დონის, ქალაქებისა და სოფლების მშენებლობის გაზრდისაკენ, იქითკენ, რომ სრულყოფილად განვითარდნენ ადამიანები, გაუმჯობესდეს ქალაქისა და სოფლის გაშენება.

მრავალფუნქციურობის პრობლემა წამოიწია არქიტექტურის თეორიასა და პრაქტიკაში. მრავალფუნქციური კომპლექსების შექმნა საზოგადოებრივი ნაგებობების პროგრესული მიმართულების განვითარებას გამოხატავს. მათი ფუნქციური დანიშნულება,

არქიტექტურული გაფორმება და ნაგებობების სტრუქტურა აშკარად თვალსაჩინოა. ამას ადასტურებს საბჭოთა კომპლექსური მრავალფუნქციური კომპლექსების მშენებლობა და, ამავე დროს, საზღვარგარეთის ქვეყნების ფართო პრაქტიკა.

როგორც გამოკვლევა გვიჩვენებს, საკლებო მუშაობის არსებული ფორმები არ აკმაყოფილებს მოსახლეობის მაღალ მოთხოვნილებებს. საცხოვრებელ მიკრორაიონებში არსებობს წარმომადგენლობითი კომპლექსი ქდაწესებულებებისა; რომლებიც, ასე თუ ისე, ატარებენ კულტ-მასობრივ მუშაობას. ასეთ დაწესებულებებს განეკუთვნებიან სკოლები, ბიბლიოთეკები, სკოლებთან არსებული სახელოსნოები, სპორტული დარბაზები. მათ უნდა მიიზიდონ მოსახლეობა, ბავშვები და მოზრდილები ორგანიზებული დასვენებისა და გართობისათვის, ამასთან უნდა გაითვალისწინონ სოციალური ეფექტურობის ამაღლების ერთადერთი რეალური გზა.

საქმე ეხება მრავალფუნქციური კულტურულ-სპორტული კომპლექსების შექმნას საცხოვრებელ რაიონებში, რომლებსაც შესაძლებლობა ექნებათ გააერთიანონ მომსახურების სხვადასხვა ჯგუფის ობიექტები.

მრავალფუნქციური კომპლექსების შესაძლო ფორმირების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ სისტემაში უნდა გამოვყოთ აუცილებელი როლი ნაგებობებისა: პირველ რიგში საცხოვრებელი რაიონის საექსპლუატაციო ნაგებობათა დირექციისათვის, რომელსაც აქვს კლუბი ბავშვებისათვის და მოზრდილთათვის (ქალაქ ზელინოგრადის მაგალითზე) და ნაგებობათა წყება, რომელთაც აქვთ ნაყურებელთა დარბაზი დამხმარე სათავსებო, სასპორტო კომპლექსი აუზით, კაფე-სადილო, საცეკვაო დარბაზი, საკლუბო შენობათა წყება.

ადმინისტრაციულ-კულტურული ცენტრის შემადგენლობაში შესული სპორტკომპლექსი დღის საათებში დაეწმობა სკოლებს, ხოლო საღამოს საათებში გართობის ცენტრსა და სპორტულ ღონისძიებებს მოზრდილთათვის.

კულტურულ-სპორტული კომპლექსი უნდა იყოს დაკავშირებული საზოგადოებრივი კვების კომპლექსთან, რომელშიც, მოსახლეობის ტრადიციულ მომსახურებასთან

ერთად, გამართება საღამოები, შეხვედრები, სხვადასხვა სადღესასწაულო რიტუალები. რასაკვირველია, კულტურულ-სპორტულ კომპლექსს უნდა გააჩნდეს ბიბლიოთეკა და საკლუბო ნაგებობები.

ამის გათვალისწინებით საშუალება გვექნება ნაყოფიერად და მრავალფეროვნად მოვემსახუროთ მოსახლეობას შემჭიდრობულ ფართობებზე.

ამასთან დაკავშირებით ვანეხილავთ შემდეგ ფაქტორებს:

1. ფუნქციურს; ითვალისწინებს ნაგებობების გამოყენების თავისებურებებს სხვადასხვა ასაკოვან მომსვლელთათვის.

2. მოცულობით-გეგმაზომიერს; ითვალისწინებს ნაგებობების გარკვეულ ორგანიზაციას და ტრანსფორმაციას ჯგუფური ინტერესებისათვის.

3. ტექნოლოგიურს; აქ მხედველობაშია სპეციალურ მოწყობილობათა გამოყენება.

4. ესთეტიკურს; ყურადღების ცენტრშია სხვადასხვა ასაკის ადამიანებზე ემოციური ზემოქმედების ხასიათი და თვისებები.

საზოგადოებრივი შენობების პროექტირებისა და აგების სამამულო პრაქტიკის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მათი მშენებლობის ჭარბობს სპეციალიზირებული კულტურულ-საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ნაგებობები.

საზოგადოებრივი შენობების ზედმეტი სპეციალიზაცია, რომელიც რენტაბელობის, მოსახლეობის მომსახურების მიზანბუნებლობის ითვალისწინებით გაუმართლებელია, ძირითადად განპირობებულია მშენებლობის დაფინანსების უწყებრივი სისტემით და შენობის გამოყენებით სხვადასხვა დანიშნულების სამსახურისათვის.

საზოგადოებრივი შენობების დაპროექტებისას დიდი გასაქანი ჰპოვა ისეთმა ნაგებობებმა, რომელთაც მრავალი დაწესებულება იყენებს. ასეთი ნაგებობები ფართოდ გავრცელდა მცირე დასახლებულ პუნქტებში.

მაყურებელთა დარბაზს, საწერო ოთახებს, ბიბლიოთეკებს მრავალ დასახლებულ პუნქტში დღისით მოსწავლეები იყენებენ, ხოლო საღამოობით მოზრდილები. მეორე მხრივ, ისეც ხდება, როცა მოზრდილები სხვადასხვა წრეებში სამეცადინეოდ და სპორტული სექციებისათვის იყენებენ სასკოლო ფიზკულტურის დარბაზებს, კაბინეტებს,

სასადილოებს და სხვა სათავსებს სალონის სკოლების, კულტურის უნივერსიტეტისგან თავისუფალ დროს.

მოზრდილებისა და მოსწავლეთა უმეტესობა სხვადასხვა დროს ამ ნაგებობათა რაციონალური გამოყენება შესაძლებლობას გვაძლევს შევამციროთ დასახლებული პუნქტებისათვის საჭირო შენობები, შევამციროთ კაპიტალდაზარდებანი კულტურულ-საყოფაცხოვრებო ნაგებობათა მშენებლობისათვის და მათი საექსპლუატაციო ხარჯები.

კულტურულ-საყოფაცხოვრებო ღონისძიებათა ჩასატარებელ ნაგებობათა ასეთი კომპლექსი გავლენას ახდენს როგორც მთლიანად შენობის არქიტექტურულ-დაგეგმარებით გადაწყვეტაზე, ისე ცალკეულ ნაგებობების დაგეგმვასა და მოწყობილობაზე.

მაგალითად, სკოლებში, პიგიენის თვალსაზრისით, სასწავლო სექციიდან საკუთარი შესასვლელით გამოპყოფენ იმ სათავსებს, სადაც მოზრდილები იყრიან თავს. კლუბებში სამსახიობო მცირე მოცულობის ოთახების გამოყენების მიზნით სხვადასხვა საწერო მუშაობისათვის იყენებენ გასაწევ ტიხრებს, დარბაზში ითვალისწინებენ დასაკეც ავეჯს და ასაღებ მოწყობილობას, რაათ შეიქმნას შესაძლებლობა შენაცვლებით ჩატარდეს რამდენიმე ღონისძიება (წარმოდგენა, კრება, ცეკვები, დღესასწაული, ზოგჯერ სპორტული ვარჯიში).

შენობათა მრავალმიზნობრივი გამოყენების სიკეთემ მიგვიყვანა დასკვნამდე, რომ ერთგვაროვანი სათავსების მქონე მრავალნაგებობაზე უარი გვეთქვა და გავვერთიანებინა ისინი ერთ შენობაში. ასეთი კოპერირებული შენობების ორგანიზაციისა და მოსახლეობის კომპლექსური მომსახურების ეკონომიკურობამ უკანასკნელ ხანს დამგეგმარებელთა დიდი ყურადღება დაიმსახურა.

1963 წელს პირველად შეიქმნა მიკრორაიონებში, საცხოვრებელ რაიონებსა და სოფლებში საზოგადოებრივი შენობების აგების კომპლექსური სერიის ნომენკლატურა.

ამიერიდან კოპერირებული შენობების რიცხვმა იმატა. საზოგადოებრივი ცენტრების ამ სერიის საუკეთესო პროექტებში მკაფიოდაა გამოხატული შენობების მრავალმიზნობრივი გამოყენება, გათვალის-



წინებულია ის, რომ სახსრების ნაკლები და-
ნახარჯებით შესაძლებლობა იქმნებოდა ამ
ნაგებობებში ჩავატაროთ მრავალი ღონის-
ძიება.

ასეთი საზოგადოებრივი ცენტრის საუკე-
თხლო მაგალითია პროექტი უკრაინის სო-
ფელ ჩაპაევკისათვის. შენობა კომპაქტუ-
რია, მტკიცედაა გაყოფილი სამ ბლოკად,
რომლებიც გაერთიანებულია ერთი ვესტი-
ბიულით. პირველ ბლოკში შედის საკ-
ლებო სათავსები უნივერსალური დარ-
ბაში; მეორე ბლოკში მოთავსებულია
სასადილო და მალაზია, მესამეში — ად-
მინისტრაცია. ყველა რგოლს დამოუკი-
დებლად შეუძლია იმუშაოს. საჭიროების
შემთხვევაში ცალკეული ჯგუფების სათავ-
სები შეიძლება გაერთიანდეს.

საზოგადოებრივი ცენტრის სათავსები,
იმისდამხედვეთ თუ რა ღონისძიება ტარ-
დება, ასრულებენ სხვადასხვა ფუნქციას:
დარბაზში შეიძლება დემონსტრირებულ
იქნას კინოფილმი, მოეწყოს თეატრალური
წარმოდგენა, ჩატარდეს კრებები, ცეკვები,
დღესასწაული, სპორტული მეცადინეობა
და შეჯიბრება. ფოიე, თავისი უშუალო და-
ნიშნულების გარდა, შეიძლება გამოყენე-
ბულ იქნას წრეების სამუშაოდ ან დასასვენ-
ებლად... თუკი გავითვალისწინებთ გასაწევ
ტიხარს, ფოიე შეიძლება შეუერთდეს მა-
ყურებელთა დარბაზს, სასადილო საღამოს
საათებში გადავაცეთოთ კლუბთან არსე-
ბულ კაფედ ან ბუფეტად.

სათავსოთა ტრანსფორმაცია ხდება გეგ-
მაში გათვალისწინებული ტიხრებით, ასა-
წევ-დასაწვეი კონსტრუქციებით, ადვილად
დასაყეცი ავეჯით.

კოოპერირება გამორიცხავს თითოეული
დაწესებულების ნაგებობათა დუბლირებას
(მაგალითად: კლუბის მაყურებელთა დარ-
ბაში და სკოლის სააქტო დარბაზი, საკლუ-
ბო, ანდა სასკოლო ბიბლიოთეკები, სასკო-
ლო და სასოფლო სპორტული დარბაზები,
რამდენიმე ვესტიბიული და ასე შემდეგ).

სათავსების გაერთიანება გულისხმობს
სკოლისა და კლუბის სხვადასხვა დროს

ექსპლუატაციას: დღისით ნაგებობა გამო-
ყენება სასკოლო მეცადინეობისათვის, ბაე-
შეების კლასგარეშე მუშაობისათვის, საღა-
მოს კი მიიღებს კლუბის ფუნქციებს
მოზრდილთათვის. ზოგიერთი სასკოლო შე-
ნობა საღამოს საათებში შეიძლება გამო-
ყენებულ იქნას მუშა ახალგაზრდობის სკო-
ლისათვის, საწრეო მუშაობისა, მხატვრულ
თვითმოქმედებისათვის და სხვა.

ამასთან, უნივერსალური დანიშნულების
ნაგებობა შეიძლება საგრძნობლად გაფარ-
თოდეს და სრულფასოვნად მოეწყოს ისე,
რომ მუშაობის კარგი პირობები შეექმნას
სკოლასა და კლუბს.

მეორე დასახლებული პუნქტებისათვის
საზოგადოებრივი ნაგებობების პროექტი-
რებისა და მშენებლობის საზღვარგარეთულ
პრაქტიკაში შესამჩნევია რაციონალური
ტიხის შენობების შექმნის, მათი მოქნილი
გამოყენების, მშენებლობისა და ექსპლოა-
ტაციის ღირებულების შემცირებისკენ მის-
წრაფება.

საზღვარგარეთ, პირველ რიგში, კაპიტა-
ლისტურ ქვეყნებში, ყოველ კონკრეტულ
შემთხვევაში შემუშავდება ინდივიდუალუ-
რი პროექტები, განისაზღვრება დაწესებუ-
ლებათა რაოდენობა, მათი განლაგება და
მოცულობით-გეგმარებითი კომპოზიცია. შე-
ნობათა საზოგადოებრივი ცენტრების სპე-
ციალური კომპლექსები იშვიათ გამონაკ-
ლის წარმოადგენს.

შენობის ერთობლივი გამოყენება გავლენ-
ას ახდენს მის საერთო კომპოზიციაზე, ავე-
რეთვე გეგმარებაზე და მოწყობილობაზე.

სასკოლო შენობების და, პირველ რიგში,
სასკოლო სასადილოების, სპორტული და
სახელოსნო ნაგებობების ფართოდ გამო-
ყენების პრაქტიკას ვხვდებით მრავალ საზღ-
ვარგარეთის ქვეყანაში (ინგლისი — სკარ-
ბოროს საშუალო სკოლა, აშშ — კალიფორ-
ნიის მარსიკილის საშუალო სკოლა).

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევებ-
ში შენობას აქვს განსაკუთრებული დაგეგ-
მარება, რომლითაც იგი ჩვეულებრივი სკო-



ლების დაგეგმარებისაგან გამოირჩევა. მაგალითად, სკარბოროს სკოლაში დარბაზები (სპორტული და სააქტო-სასადილო) იზოლირებულია სხვა სათავსებისაგან, მიკრორაიონის საზოგადოებრივ საჭიროებათათვის სათავსების ამ ჯგუფის გამოყენების გათვალისწინებით.

ალბორგის სკოლის სააქტო დარბაზი, რომელსაც მსუბუქი ასაწყობ-დასაშლელი სცენა აქვს, სწრაფად მზარდი საცხოვრებელი რაიონის ადგილობრივი კულტურული ცენტრია. ძალიან საინტერესოა ვესტ-პარტფოსიდის სკოლა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, რომელიც სასწავლო ბლოკისა და საერთო ვესტიბულით გაერთიანებული დარბაზების ბლოკისგან შედგება. დარბაზების ბლოკს შეადგენს სპორტული და სააქტო დარბაზები, მუსიკასა და სხვადასხვა სახეობაში საგეცადინო სათავსები, სახელსნობები, კაფეტერია და დამხმარე სათავსები. დარბაზების ბლოკის დაგეგმარება ითვალისწინებს მის გამოყენებას მოზრდილი მოსახლეობის საზოგადოებრივი და კულტურული საჭიროებისათვის.

მოსახლეობის საჭიროებისათვის სასკოლო სათავსების გამოყენების გარდა მათ რომელიმე დაწესებულებასთან ერთადაც იყენებენ. მაგალითად, მეცნიერების დარგების, ხელოვნებისა და სხვადასხვა სახის განოყენებითი ხელოვნების შესასწავლად გათვალისწინებულ დიდ სკოლას როზინპილში (ინგლისი) არასასწავლო დროს, საღამოს, ინსტიტუტი იყენებს. ზოგჯერ, პირიქით, სკოლა თავისი მიზნებისათვის სარგებლობს სხვა შენობებში განლაგებული სათავსებით. მაგალითად, მიკრორაიონის საზოგადოებრივი ცენტრის დარბაზული სათავსებით ბენკინგმშირის საგრაფოში (ინგლისი). საზღვარგარეთ ბოლო წლებში დიდ ყურადღებას უთმობენ კოოპერირებულ შენობებს. კოოპერირება მცირე დასახლებული ადგილებისათვის რაციონალური ტიპის შენობათა შექმნის ყველაზე ეფექტიან გზად ითვლება. ასეთი ტიპის შენობათა მრავ-

ალფეროვნება, კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურების სისტემათა განსხვავებით, კონკრეტული პირობების გათვალისწინებით, კომერციული და სხვა მიზნებით აიხსნება. აღნიშნული ტიპების შენობებს სეფუძელად უდევს მომსახურების ხარისხის გაუმჯობესების, კომპლექსურობის მიღწევის, შენობათა მშენებლობისა და ექსპლოატაციის ღირებულების შემცირების მისწრაფება.

შენობის მოქნილი გამოყენების ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა უნივერსალური დანიშნულების სათავსების მოწყობა, რომელთა დაგეგმარება და სპეციალური აღჭურვილობა მათი ადვილად და სწრაფად ტრანსფორმირების საშუალებას იძლევა.

უფრო ხშირად უნივერსალურად გამოიყენება დარბაზები — სპორტული, სააქტო, სასადილო, სხდომათა დარბაზები და ა. შ. აგრეთვე მცირე ზომის სათავსები: წრეების სამეცადინო ოთახები, კლასები, ადმინისტრაციული სათავსები და სხვ.

სათავსების უნივერსალური გამოყენებისათვის მათი ტრანსფორმაციის სხვადასხვა საშუალებას მიმართავენ. ტრანსფორმაციის ყველაზე მარტივი საშუალებაა მოწყობილობის განლაგების შეცვლა. მაგალითად, წრეების სამეცადინო ოთახებში სკამებისა და მაგიდების განლაგების სხვადასხვა კომბინაცია. ტრანსფორმაცია ხორციელდება აგრეთვე ერთი მოწყობილობის მეორეთი შეცვლის გზით.

ცხადია, რომ ამგვარ მრავალფუნქციურ სათავსებში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს ინტერესების მოცულობით-გეგმარებითი გადაწყვეტის ხარისხს, არქიტექტურულ-მხატვრულ მახასიათებლებს.

სახალხო-კალენდარული დღესასწაულები შესწავლისა და ბრანსუორგაზიის პრობლემები

ლევან ფრუძე

ისამდომოვრად ყოველი კლასიფიკაცია, ქართული ხალხის ეთნოგრაფიული სინამდვილის დაყოფა მატერიალურ და სულიერ კულტურად მეტად პირობითია. ყოფაში, თავისთავად, ე. წ. „მატერიალური“ ანაფორის მომცემი არ არის, თუ მას ადამიანისაგან ცხოველყოფილობა არ აქვს მინიჭებული. თვით ბუნება, თავისი მომხიბლავი მრავალფეროვნებით, განყენებულად, „ველურად“ დარჩება, თუ მას ხალხის (ეთნოსის) გონისმიერი ღვაწლი არ შეეხო. ამრიგად, „სულიერს“ ქმედითობა, ურთიერთობა, ანაფორისა და მატერიალურთან ქმნის ყოფის რთულ ქსოვილს, რომლის ათასნაირი განზომილება ერთ ცნებაში — „ცხოვრება“ იყრის თავს.

ყოველ ხალხს (ეთნოსს) თავისი ცხოვრების ისტორია აქვს, მეტ-ნაკლებად შესწავლილი და ქეშმარიტებით ნათელყოფილი. ტრადიციები, წეს-ჩვეულებანი, ყოფითი რიტუალები თუ სახალხო-კალენდარული დღესასწაულები ბუნებასთან დამოკიდებულების, საწარმოო საქმიანობის, არსებობისათვის ბრძოლაში მიღებული უშუალო გამოცდილების შედეგია. მაშასადამე, გამოჩენილი ქართველი მეცნიერის ვახუშტი ბაგრატიონის გამონათქვამები რომ ვიხმაროთ, არცერთი წეს, ჩვეულება, წესი, სჯული შემთხვევით არ წარმოშობილა და მათ ღრმა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული საფუძვლები მოეპოვებათ.

ლათინური სიტყვა „ტრადიცია“, რომელიც „გადაცემას“ ნიშნავს, ყველა განვითარებულ ენაშია დამკვიდრებული და ძალიან ხშირად იხმარება. როგორი აზრითაც არ უნდა გამოიყენონ იგი, მას საპატიო სიძველის ელფერი მინი დანკრავს და, ძირითადად, დადებით მოვლენად სახავს. ამჯერად ტრადიცია ჩვენთვის არის მოცემული საზოგადოებრივი ერთობის ფარგლებში (გვარი, კლასი, ერი და ა. შ.) ისტორიულად ჩამოყალიბებული, თა-

ობიდან თაობაში მემკვიდრეობით გადასული, ადამიანთა ურთიერთობის გარკვეული ფორმა, რომელსაც განსაზღვრავს ამ ურთიერთობის ეკონომიკური პირობები და ყოფის თავისებურებანი. უფრო ვიწრო გაგებით ტრადიცია საოჯახო-ყოფითი წეს-ჩვეულებების წინაშეწინააღმდეგობით იხმარება!

ტრადიციების მიზნობრივი მართვა ყოველთვის სახელმწიფოებრივი საზრუნავი იყო და ეს, როგორც წესი, ოფიციალური რელიგიის იდეოლოგიური ძალისხმევით ხორციელდებოდა. აქედან გამომდინარე, ყოფას რელიგია არეგულირებდა და თითოეულ წეს-ჩვეულებას, რიტუალს ხალხზე ზეგავლენისათვის იყენებდა. უფრო სწორად, სარწმუნოება, სიკვილ-სიციცხლის ზღვართან იდგა და პიროვნებათა ბედს „ვითარცა საიქიოს, ისე საქაქოს“ განაგებდა. ოქტომბრის რევოლუციამ რელიგიის ხელშეუხებელ ბატონობას ზღვარი დაუდო და ადამიანები არცთუ სასურველი მეურვეობისაგან გაათავისუფლა. გაბატონებული კლასების განადგურებამ, ეროვნული ჩაგვრისა და ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლუატაციის მოსპობამ, მოქალაქეთა სრული თანასწორობის უზრუნველყოფამ, ქალთა და მამაკაცთა უფლებრივმა გათანაბრებამ, სინდისის თავისუფლებამ, სახელმწიფოსაგან ეკლესიის და ეკლესიისაგან სკოლის გამოყოფამ თვისობრივად ახალი საზოგადოება წარმოშვა დამახასიათებელი ყოფითა და კულტურით. მაგრამ ტრადიციების მართვის პრობლემა არცთუ იოლი გადასაწყვეტი აღმოჩნდა. ახალი სამოქალაქო წეს-ჩვეულებების დამკვიდრება საკმაოდ გაძნეულა და ეს პროცესი დღესაც არ დასრულებულა. ამასთან დაკავშირებით მკვლევარები სამ უმთავრეს მონაკვეთს გამოყოფენ:

1. საბჭოთა ტრადიციების შექმნის პირვე-

ლი პერიოდი (20-იანი წლები. ვეფრობთ, 30-იანი წლებიც აქვე უნდა გავითვალისწინოთ);

2. ახალი ფორმების ძიების, საორგანიზაციო მეთოდების შემუშავების და ექსპერიმენტების პერიოდი (50-იანი წლების დამლევდნამდე 1964 წლამდე);

3. ახალი საწესო ფორმების საუკეთესო ნიმუშების შერჩევის, პოპულარიზაციისა და უნიფიკაციის პერიოდი (1964 წლიდან დღემდე).

ბუნებრივია, სამამულო ომის მრისხანე წლებში ტრადიციებისათვის არავის ეცალა. ფაშისტურ გერმანიას გამარჯვებასა და ომის მიმდინარეობის მომუშაების შემდეგ პარტიისა და მოთხოვნის წინაშე მთელი სიმწვევით დადგა ყოფითი მოვლენების სახელმწიფოებრივ დონეზე მართვის აუცილებლობა. მით უმეტეს, მოსახლეობის კეთილდღეობის ამადლებამ ერთგვარად ხელი შეუწყო შემსახური განწყობილებების გამოცოცლებას, რითაც მყისვე ისარგებლა რეალიზამ და საქმიანობა გააცხოველა. ვინაიდან შესაბამისი ორგანოები სამოქალაქო ჩვეულებათა საზეიმოდ, მიმზიდველად და ესთეტიკურად სრულყოფილად აღნიშვნას ვერ უზრუნველყოფდნენ, სარწმუნოებრივი ყოფითი ქმედებანი არამორწმუნეებსაც იზიდავდა. ამრიგად კვლავ დღის წესრიგში დადგა ახალი საბჭოური ტრადიციების შემუშავებისა და ცხოვრებაში დაუყოვნებლივ დანერგვის მწვავე პრობლემა. 20-30-იანი წლებიდან ბევრი არაფერი შემორჩა. მაშინ შემუშავებულმა რიტულებმა ცხოვრების გამოცდას ვერ გაუძლეს, რადგან მათ ე. წ. „მიტინგური სტილი“ ახასიათებდათ და ოჯახურ ინტიმურობას მოკლებულნი იყვნენ. სწორედ ამ ნაკლოვანებათა გათვალისწინებით უნდა შემუშავებულიყო თანამედროვე წეს-ჩვეულებანი — საბჭოთა მოქალაქის იდეურ-პოლიტიკური მრწამსისა და მაღალ განვითარებული გემოვნების შესაფერისი. 1964 წელს ამ საკითხს სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა საკავშირო თათბირ-სემინარი მიუძღვნა. ამივე წელს რსფსრ-ს მინისტრთა საბჭომ მიიღო საგანგებო დადგენილება — „საბჭოთა ხალხების ცხოვრებაში ახალი მოქალაქეობრივი წეს-ჩვეულებების დანერგვის შესახებ“, რომელიც ხალხური ტრადიციების ტრანსფორმაციას, მიზნობრივ გამოყენებას ითვალისწინებს. აუცილებელი გახდა

ხალხური სამიწათმოქმედო კალენდრის, საერთოდ რწმენა-წარმოდგენების, რელიგიური გადმონაშთების გამოწვევილიყოფისათვის თოდ შესწავლა, რათა ახალ საბჭოურ წეს-ჩვეულებებს ისტორიულ-ეთნოგრაფიული საფუძველი შექმნოდა.

1972 წლის შემდგომ, როდესაც ჩვენს რესპუბლიკაში განახლების პროცესი დაიწყო, მნიშვნელოვანი ყურადღება დაეთმო ყოფითი მოვლენების მართვას. დებულება — „ინტერნაციონალური ეროვნებას მოკლებული ფენომენი როლია“ (ედ. შევარდძაძე) — ნათელიყენს ეროვნული ტრადიციების ძალას და მნიშვნელობას საერთო საკავშირო და საკავშირო მასშტაბითაც. მაგრამ ამ მიმართებით ყოველგვარი გაზვიადება პროვინციონალიზმის ელფერის მატარებელია და ნაციონალისტურ შეხედულებებს უხდის ხარკს. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა ტრადიციების როლი და მნიშვნელობა მთელი სერიოზულობით შეაფასა და 1975 წლის 24 ნოემბერს გამოაქვეყნა ვრცელი დადგენილება — „მავენე ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების წინააღმდეგ ბრძოლის გაძლიერების ღონისძიებათა შესახებ“. ფართოდ გაჩაღდა დადგენილების პროპაგანდა, ჩატარდა სახალხო ყრილობები, სამეცნიერო-პრაქტიკული კონფერენციები, ლექცია-საუბრები და სხვ. ყველა რაიონმა და ქალაქმა შეიმუშავა ძველი, გადმონაშთური მოვლენების წინააღმდეგ ბრძოლის პროგრამა და პროგრესული ტრადიციების დანერგვა-აღდგენის გეგმა. კრიტიკულად შეფასდა ყოფაში ახლად წარმოშობილი ნეგატიური მოვლენები, რასაც შემდგომ მტკიცე თეორიული საფუძველი მისცა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ივნისის პლენუმმა (1983 წ.).

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის აპრილის პლენუმზე (1985 წ.) წინ წამოიწია ადამიანის ფაქტორი, ცხოვრების ნორმად დაისახა მასებთან იდეოლოგიური მუშაობის ღენინური ხელოვნება, სასტიკად დაიკვმო ფორმალისმი და ყალბი დიდაქტიკა.

ითქვა ისიც, რომ „ადამიანს ერთი რამ ესმის, ცხოვრებაში კი სულ სხვა რამეს ხედავს. ეს სერიოზული და არა მარტო აღმზრდელი მითითი, არამედ პოლიტიკური საკითხიც არის“ (მ. ს. გორბაჩოვი).

ვინაიდან ტრადიციების მართვა იდეოლოგიური მუშაობის უმნიშვნელოვანესი უბანია, სიტყვისა და საქმის ერთიანობას აქაც

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ყოფა-ცხოვრების ყველა სფეროში ამ სულისკვეთების განხორციელება ჩვენში ათწელზე მეტია მიმდინარეობს, რაც ამჯერად ახალ პერიოდულ სიმაღლეზე ავიდა. საქართველოს სსრ იდეოლოგიური აქტივის კრებაზე (1985 წლის 3 აგვისტო) ერთხელ კიდევ მთელი სიმკაცრით დაიგმო ნეგატიური მოვლენები და ნათელი გახდა, რომ თანამედროვე ცოცხალი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით უფრო ფართოდ, ამომწურავად უნდა იყოს შესწავლილი. სკკპ ოცდამეშვიდე ყრილობამ ცხადყო რა ცხოვრების საბჭოური წესის უპირატესობა, არსებული ნაკლოვანებანი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა და ყოფის შემდგომი სრულყოფის გრანდიოზული პროგრამა დასახა. რა თქმა უნდა, ასეთ ვითარებაში ტრადიციების მიზნობრივი მართვა საპატიო ადვილს იჭერს.

შრომითი საქმიანობის წარმატების საწინდარია კარგად გააზრებული დასვენება, საზეიმო განწყობილების შექმნა. თავისუფალი დროის გონივრული გამოყენება მუშაობის სწორ ორგანიზაციაზე ნაკლები მნიშვნელობის არ არის. სწორედ ამ მიზნით ჩამოყალიბდა ჩვენთან თვისობრივად ახალი ტიპის დღესასწაულები გამოჩენილი ეროვნული მოღვაწეების საპატივცემულოდ და უდიდესი ისტორიული მოვლენების აღსანიშნავად. ტრადიცია დამკვიდრდა და საერთო-საკავშირო აღიარება ჰპოვა „თბილისობამ“ — შრომის რესპუბლიკურმა დღესასწაულმა. ასევე ტრადიციული გახდა „გარეჯობა“, „მცხეთობა“, „შატილობა“, „ცაგერობა“ და სხვა. უფრო ადრე გაითქვა სახელი „მოთაობამ“, „ილიაობამ“, „ვაჟაობამ“, „ფიროსმანობამ“ და ა. შ.

ამჟამად საქართველოში თითქმის არცერთ რაიონი და ქალაქი არ არის დარჩენილი, რომელსაც თავისი შესაფერისი დღესასწაული არ ჰქონდეს და გაეთებული სუფთაგანს, ახალი წარმატებებისათვის მშრომელთა უკეთ დარაზმვას საზეიმო ვითარებაში არ ახდენდეს. ბუნებრივია, ეს მიღწევები ტრადიციების შესახებ დადგენილების სქემითობამ განაპირობა. იშვიათია პარტიული დოკუმენტი, სადაც ასე სრულად იყოს გადმოცემული ეროვნული ტრადიციების არსი და მათი მართვის, გარდაქმნა-ტრანსფორმაციის აუცილებლობა. გარდა ამისა, ამ დიდი პარტიული და ეროვნული საქმის პრაქტიკულად განხორ-

ცილებსათვის იქვე დაისახა მთელი პროგრამა. შეიქმნა მშრომელთა ყოფა-ცხოვრებაში ახალი წეს-ჩვეულებების და ტრადიციების პროპაგანდისა და დანერგვის მრავალმხრივი და ადგილობრივი კომისიები; საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმთან ჩამოყალიბდა სოციალური და კულტურული ტრადიციების პრობლემების სამეცნიერო-საკოორდინაციო ცენტრი. პროფილის მიხედვით სამოქმედო ასპარეზი განესაზღვრათ სამეცნიერო დარგებს და დაწესებულებებს, შემოქმედებით კავშირებს, შესაბამის სამინისტროებსა და სახელმწიფო კომიტეტებს.

უშეოლაჯათ ბრძოლა გამოეცხადა ქორწილებსა და ქეღებებში ხალხმრავლობას, ანგარების მიზნით სუფრების გამართვას, შესაწირავ-სანიჭართა სიუხვეს. გასვენებათა მისტიფიკაციას, საფლავების პომპეზურობას და საზოგადოდ ყოველგვარ გადაჭარბებას, რაც სოციალური ცხოვრების წესისათვის შეუფერებელია და ჩვენს ყოველდღიურობას ჩრდილს აყენებს.

საწესჩვეულებო მოვლენების თანამედროვე დონეზე მართვის აუცილებლობამ პრაქტიკოსთა წინაშე მთელი სიმწვავეით დააყენა ეროვნული ტრადიციების სრულფასოვანი დაცვა, რაც, სამწუხაროდ, ჯერჯერობით მიუღწეველია...

სპეციალური ლიტერატურის მონაცემების გათვალისწინებით „ტრადიციებს“ შემდეგნაირად ვაჯგუფებთ:

1. სახელმწიფო-რევოლუციურ-ინტერნაციონალური, სამხედრო-პარტიოტული, სასწავლო-აღმზრდელი, კალენდარული, შრომითი, ქვეყნის ისტორიული წარსულისა და გამოჩენილი პიროვნებისადმი მიძღვნილი დღესასწაულები.

2. ყოფითი წეს-ჩვეულებანი და რიტუალები.

ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ ძველქართულ დღესასწაულებსა და მათი ტრანსფორმაციის შესაძლებლობაზე.

საერთოდ, კალენდარული წეს-ჩვეულებანი და დღესასწაულები უაღრესად რთული, სინკრეტული დანაშრეგების შემცველია და მოცემული ხალხის (ეთნოსის) საწარმოო ცოდნა-გამოცდილებას და სულიერ შემკვიდრებას ასახავს, რაც საცხოვრებელ გარემოსთან ხანგრძლივ, მჭიდრო ურთიერთობაში გამოუმუშავებულა. ამ რიგის ჩვეულებათა განმ-

სახლდგელი წელიწადის დრონი და მათთან დაკავშირებული სამუშაოთა ანუ ალოთა ციკლი. ძველი ადამიანი საკუთარ საქმიანობაში წარმატებას ზებუნებრივ ძალებს შესთხოვდა და უზენაესთა გულისმომგებას უღალატო მორჩილებით, მზურვალე ლოცვით, უსისხლო და სისხლიანი მსხვერპლშეწირვით ახდენდა. ასე ჩამოყალიბდა პირველი რწმენა-წარმოდგენები, რაც თანდათან კულტურა-ხეობებში გადაიზარდა. ქართველმა ხალხმა როგორც უძველესმა ბინადარმა და მიწათმოქმედმა, სარწმუნოების წარმოშობის ყველა საფეხური განვლო და ე. წ. „მსოფლიო რელიგიები“ ღრმად გაცნობიერებული საკუთარი კონცეფციებით და ზნე-ჩვეულებებით დაუხვდა. სწორედ აქაც არის საგულგებელი ქართველთა თავისთავადობის, გამძლეობის ფაქტორი. ძირითადად ამან განსაზღვრა ის გარემოება, რომ ქრისტიანობამ, თექვსმეტსაუკუნოვანი ბატონობის მიუხედავად, ქართველთა რწმენაზე მხოლოდ ზედაპირული ზეგავლენა მოახდინა და „სული ქართული“ წყაროსთვლივით ანკარა დარჩა. მისი სათავე, ხალხური, აგრარული ძველთაძველი დღესასწაულებია — უხსოვარი დროიდან ცხოვრების ნორმად და რწმენა-აზროვნების მასაზრდოებლად რომ ქცეულა. და ეს ძალიან კარგად იცოდნენ ქრისტიანობის მესვეურებმა, როცა უმეღვათო ბრძოლაში „წარმართულ ღვარძლს“ ვერაფერი მოუხერხეს, საკუთარი წმინდანების სახელებით გადნათლეს და ადგილობრივ ეკოლოგიურ პირობებს იდეალურად შერწყმული სამიწათმოქმედო კალენდარი „მოაქრისტიანეს“ — გაითავისეს. ასე მივიღეთ ე. წ. „სახალხო-ქრისტიანული დღესასწაულები“, რომელთაც ჩვენ „სახალხო კალენდარულ დღესასწაულებს“ ვუწოდებთ. უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს მრავალსაუკუნოვანი პროცესი ნაკლებმეწაფილია (მარტო მეექვსე საუკუნის „ეგესტათი მცხეთელის წამებავში“ დაცული ცნობები რად დირს), ჯერჯერობით ქართულ ხალხურ დღეობათა კალენდარიც არ გავაჩნია, ამიტომ ახალი წეს-ჩვეულებებისა და დღესასწაულების დანერგვას, მეტადრე ძველი ტრანსფორმაციას ემპირიული, შემეცნებითად გაუაზრებელი ხასიათი აქვს. უფრო მეტიც, ზოგჯერ რელიგიასთან ბრძოლის მოტივით, ძალაუხებურად, სახალხო დღესასწაულს ვავიწროვებთ, ხოლო კულტის მსახურები მის დამცველებად გვევლინებიან, რასაც ერ-

ოვნული მემკვიდრეობის გადარჩენად ასობენ. საზოგადოდ, „წარმართობის“ და „სხვათ/რჯულის“ შეერღობება, გასაგები მანქანების გამო, ოფიციალური რელიგიის ერთ-ერთ ნიშანთვისებად იქცა. აქედან გამომდინარე, სახალხო-კალენდარული დღესასწაულების მიმართ ჩვენც უნდა შევიცვალოთ დამოკიდებულება. რამდენადაც ქართულ ყოფას ვიცნობთ, არცერთი ძველი დღესასწაული არ არის, რომელსაც რაიმე დადებითი არ ჰქონდეს. ყველასათვის დამახასიათებელია მოცემული ხეობისა და სოფლისათვის საღვთისასწაულად ისეთი დროს შერჩევა, როდესაც „ალოსთავი“ მიწყნარებულია და ხალხს სახეობის, სტუმრების მისაღებად, საღაღობოდ სცალია.

არც ერთი ეს დღესასწაული ერთმანეთს არ ემთხვევა და ყოველი სოფლისათვის წლის სხვადასხვა დღეს არის დანიშნული. მიზანი გასაგებია: წელიწადში ერთხელ თითოეულმა სოფელმა და კომუნამ, შორი თუ ახლო დასახლებებიდან სასურველი სტუმრები უნდა მიიღოს და ოჯახს ამის შესაძლებლობა, დრო უნდა ჰქონდეს.

დღესასწაულის სცენარი თითქმის ყველგან ერთნაირია — მარტვი, აზრიანი და ხელსაყრელი, მოხერხებული: თითოეულ კომლს სტუმრები ეკლესიაში მიჰყავდა, სადაც წირავს მოისმენდნენ, შემდეგ ტაძრის მახლობლად მინდორზე — „ფორზე“ (მეოდანი), „საფერხისოზე“ (ფერხისა — ფერხული) „ჯარიანობა“ — ცეკვა-თამაში, ჭირითი, ყაბახი, ჭიდაობა, ჯილდაობა, ლახტი და სხვა მისთანანი იმართებოდა. ახალგაზრდობა ერთმანეთს ეცნობოდა ყველა თავის შესაძლებლობას ავლენდა და ხშირად ახალი ოჯახები ასეთი გზითაც იქმნებოდა. ეკლესიას და წირვას თუ გამოვიციხავთ (ამჟამად ეს უკვე თავისთავად გამოიციხულია) ასეთ დღესასწაულში მე პირადად ვერაფერს ვერ ვხედავ ცუდს და თანამედროვე თვალსაზრისით მიუღებელს. მხოლოდ რელიგიურ სახელწოდებებს უნდა გადასინჯვა, სხვა ყველაფერი ჩვეულებრივ უნდა დარჩეს, ოღონდ, ბუნებრივია, დღევანდელბობის შესაფერისი ელერაობა უნდა მიენიჭოს. თუმცა ეს ასე იოლად ვერ მოგვარდება, სანამ სახალხო-რელიგიური ხასიათის ყველა დღესასწაული მეცნიერული თვალსაზრისით ამომწურავად არ იქნება შესწავლილი, იმ დონეზე, რასაც შესაბამისი დარგების ინსტიტუტებს ტრადიცი-

ბის შესახებ ცნობილი დადგენილება ავალ-
დებულებს. სანამ ეს არ ვაკეთებულა, ძველ-
სა და ახალს შორის სავალდებულო კავშირი
დარღვეულია, ხოლო ტრადიციის ძირითადი
თვისება და ძალა მის მემკვიდრეობითობაშია.
ვერცერთი ახალი წეს-ჩვეულება, რიტუალი
ყოფაში ვერ დაინერგება, მეტადერ თაობი-
დან თაობას არ გადაეცემა, თუ იგი კონკრე-
ტულ ეთნიკურ გარემოში წინაპართა გა-
მოცდილებას არ დაეყრდნობა, ხალხის ცხოვ-
რების წესს და რიგს არ გაათავალისწინებს.
სწორედ ამიტომ იძენს განსაკუთრებულ ღი-
რებულებას ეთნოგრაფიული კვლევა-ძიება,
როგორც ახალი რიტუალების დანერგვის
თვალთახედვით, ისე ათეისტურ მუშაობაში.

სამეცნიერო-ათეისტური პროპაგანდის წა-
რმატებისათვის პირველხარისხოვანი მნიშე-
ნელობა ენიჭება იმ კონკრეტული პირობების
ცოდნას, სადაც მოსახლეობა ცხოვრობს და
ვისთვისაც ეს პროპაგანდა ტარდება — წერს
ა. ე. ზალესკი, — საჭიროა შესწავლილი იქ-
ნას აქ გავრცელებულ სარწმუნოებათა ის-
ტორიული წარსული, ხასიათი, რელიგიური
კულტის მსახურთა გავლენის დონე, მოსახ-
ლეობის რწმენასთან დამოკიდებულების ნა-
მდვილი სახე და ათეისტურ შეხედულებათა
გავრცელების ხარისხი.

ამ პირობათა შესწავლაში დიდი როლი
ეკისრებათ საბჭოთა ეთნოგრაფებს. ზოგი-
ერთ მოვლენათა წარმოჩენასა და ობიექტუ-
რად გაშუქებაში ეთნოგრაფის როლი პირ-
ველხარისხოვანია. ასე მაგალითად, ამა თუ
იმ საფლის ცალკე აღებული ყოველი მცხო-
ვრების რელიგიასთან ნამდვილი დამოკიდე-
ბულება არ შეიძლება აჩვენოს არავითარმა
ოფიციალურმა სტატისტიკამ, ეს შეიძლება
დადგინდეს მხოლოდ გულმოდგინე ეთნოგ-
რაფიული დაკვირვებით⁴.

სრული ჭეშმარიტებაა. ასეთ მოთხოვნილე-
ბათა გათვალისწინების შედეგად იძულებუ-
ლი ვართ ვღიაროთ, რომ ქართველი ეთნო-
გრაფები ამ მიმართულებით 30-იან წლებში
უფრო მეტს აკეთებდნენ ვიდრე დღეს. იბ-
ეჭდებოდა წიგნები, ეწყობოდა გამოფენები,
ახლა კი ათეისტურ თემაზე რესპუბლიკაში
არცერთი სერიოზული ისტორიულ-ეთნოგ-
რაფიული გამოფენა არ გაგვაჩნია, არც შე-
ნაბამისი მონოგრაფიები ქვეყნდება. შეიძლე-
ბა პირდაპირ ითქვას, ათეიზმი ცალკეა და
ეთნოგრაფია ცალკე. სწორედ ამიტომ, ათე-
ისტური პროპაგანდა კონკრეტულ ეთნიკურ

გარემოს ნაკლებად ითვისალისწინებს და ამ-
დენად სასურველად ქმედითი არ არის. რის-
პუბლიკის ცალკეულ რეგიონებში უმეტესად
ვითარებას თუ გაითვალისწინებთ, სადაც
თვალნათლივ ჩანს რელიგიის რეაქციული
არსი, აშკარად რომ უშლის ხელს ერების სო-
ციალისტურ თანამეგობრობას, ასეთი თვით-
დამწვიდება არ გვევატიება.

მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედვე-
ლობიდან გამომდინარე, ისევე როგორც ყო-
ველი რელიგია, ტრადიციაც ზედნაშენური
მოვლენაა და მისი წარმოშობა ჩასახვა-გან-
ვითარება საწარმოო ურთიერთობათა შედე-
გია. რაც უფრო გამოწველივით ვიკავივით
ტრადიციას, მით უფრო ვიკრებთ ისტორი-
ის სიღრმეში და დღეს შემორჩენილ მისაღებ
ზნე-ჩვეულებებს თუ გადმოინაშთურ უარ-
ყოფითს მოვლენებს საისტორიო წყაროების
ანალიზით ნათელს ვფენთ. მაგრამ სასურ-
ველ განმარტოვადებელ დასკვნებს ვერასდროს
მივღებთ თუ. უპირველეს ყოვლისა, ემპი-
რიულ ფაქტობრივ მასალას თავს არ მოუყუ-
რით. მით უმეტეს, ქართული ეთნოგრაფი-
ული ყოფა ჯერჯერობით ამის შესაძლებლო-
ბას იძლევა. ქვეყნის სოციალისტური გარ-
დაქმნა ძველი ყოფის დამახასიათებელ მოვ-
ლენათა კანონზომიერ კვდომას და, ამას-
თანავე, გააქტიურებას იწვევს. რელიგია ის
სფეროა, სადაც შერწყმულია გარდასულ ფო-
რმაციათა იდეოლოგია, მსოფლმხედველობა,
რომელიც მორწმუნეთა და სარწმუნოების
ზეგავლენის ქვეშ მყოფ ადამიანთა ფსიქი-
კაში სხვადასხვაგვარ გამოვლენას პპოვებს.
კაკასია და სახელდობრ საქართველო იმ-
თავითვე „ფუნდამენტურ რელიგიათა“ ზე-
გავლენის ასპარეზად იყო ქვეული. აქვე მო-
პოვებულე არქეოლოგიური მასალები ცხად-
ყოფენ, რომ ქვეის იარაღის მკეთებელ ადა-
მიანს“ უკვე საკუთარი რწმუნა-წარმოდგე-
ნები გააჩნდა, პირველყოფილი საქმიანობით
განპირობებული. შემდგომ შერწყმული მე-
ურნეობის ჩასახვას „მიწაზე მკვიდრად ჯდო-
მა“, ბინადარი ცხოვრება და მიწათმოქმედ-
ბის დაწინაურება მოჰყვა. ასე წარმოიშვა აგ-
რარული წეს-ჩვეულებანი — იდეოლოგი-
ური აზროვნების ქვაკუთხედი უხსოვარი დრო-
იდან დღემდე. ყველა „გარედან მოსული რე-
ლიგია“ მაზდეანობიდან მოკიდებული, ქრის-
ტიანობის ჩათვლით, იძულებული იყო ქარ-
თველთა სამიწათმოქმედო-სამეცაქონლეი
კულტებისათვის, უფრო სწორად, სრულიად

თვითმყოფადი, ჩამოყალიბებული, მეცნიერებისათვის ჯერ შეუცნობელი ადგილობრივი სარწმუნოებისათვის ანგარიში გაეწია. ქართული „წარმართობა“ ე. წ. „პირველყოფილობას“, „ველურობას“ გამოირჩეხავს და არცერთი რელიგიის მისიონერებს ჩვენში უშეცავრთა“ „მეცარად“ ქტევა არ დასკორევაბა. ერთი მოძღვრება მეორეთი იცვლებოდა, მაგრამ როგორც პროფ. ვ. ბარდაველიძე მიუთითებდა, „ქრისტიანობა (და საზოგადოდ უცხო მხრიდან შემოსული რელიგიები) ხალხურ სარწმუნოებას შედარებით ნაკლებად შეეხო, იგი ხალხური სარწმუნოების გარეგნულ, სადემონსტრაციო, ყველასათვის თვალსაჩინო მხარეში აისახა.

ამავე დროს, მხედველობის გარეშე არ უნდა იქნას დატოვებული ის გარემოება, რომ ქრისტიანობა ქართველების კულტურული განვითარების დროის მხოლოდ ერთ მონაკვეთში იყო მოცემული და რომ ქრისტიანულ ხანას წინ უსწრებდა განვითარების გრძელი პერიოდი, რომელიც იდეოლოგიის ხაზით უძველეს მდიდარ სარწმუნოებებს და კულტებს შეიცავდა.

ყოველივე ამით აიხსნება ის სრულიად უღაგო ფაქტი, რომ ქართულ რელიგიურ სინკრეტიზმში ქრისტიანულ ელემენტებს წარმართული ქარბობს. ქრისტიანული წმინდანების სახელით, უმრავლეს შემთხვევაში, უძველესი ხალხური ღვთაებები იგულისხმება, ქრისტიანული უქმე-დღესასწაულების სახელწოდებით და ამ უქმე-დღესასწაულებისათვის განკუთვნილ დღეებში, არსებითად, წარმართული სრულდებოდა.“⁵ (ხაზგასმა ავტორისა).

მაშასადამე, ქრისტიანობამაც კი, ხანგრძლივი არსებობის მანძილზე ქართული სული ვერ გარდაქმნა, უფრო მეტიც, თვით ქრისტიანობა ვიდრე არ „გაქართველდა“, ქართველმა ხალხმა არ მიიღო. ათასწლეულთა მანძილზე მძლავრი მდინარესავით ისტორიის კალაპოტში მოძრავი ეს ეროვნული დვრიტა სათავეს ქართველთა ცხოვრების წესსა და შესაბამის აზროვნებაში იღებს, რომელიც თანდათან ე. წ. „ღვინის ცივილიზაციის“ სახით ჩამოყალიბდა და სახიერად ქვეყნსამარხებში აისახა. ეს სრულიად ორიგინალური, თავისებური რელიგია საკუთარ მკვლევარს მოელის. როდესაც ქართულ წარმართობაზე ვმსჯელობთ, ბუნებრივია, აკად. ივ. ჯავახიშვილის და პროფ. ვ.

ბარდაველიძის ნაშრომებს ვეყრდნობით და ძალაუვნებურად ყურადღებას ვამახვილებთ მათ გამოკვლევებში წარმოდგენილ მსჯეულად კულტებზე, ხოლო ადრეულს რომ თავი დავანებოთ, ლითონის ხანის საწყისების, მისი მომსალავრების, ცხოვრებაში გაბატონების, შესაბამისად მეურნეობრივი დაწინაურების იდეოლოგიურ უზრუნველყოფას ჯერჯერობით ვერ ვაცნობიერებთ. სწორედ ამის შედეგად დაიბადა ერთგვარი ნიპილიზმი და ზოგიერთი მოაზროვნე თითქმის დაბეჯითებით აღიარებს — ქრისტიანობის მიღებამდე ქართველებს არც დამწერლობა ჰქონდათ და არც მყარად ჩამოყალიბებული რელიგიური კონცეფციებო. მსგელობენ „ქართულ ცივილიზაციაზე“ და მის საწყისებს სახელმწიფოს წარმოშობაში ხედავენ, ეროვნული ფსიქოლოგიის, ხასიათის ჩამოყალიბება ეთნოგრაფიული ყოფის ანალიზის გარეშე განიხილება და ა. შ. საბოლოოდ საქმე ისე წარიმართა, რომ ქართველთა განმანათლებლის, წმინდა ნინოს პიროვნებას, ათასწლეულებით დამორებული პირველადი აგარაული რწმენა-წარმოდგენებიდან აღმოცენებული „ღიდი დღდის“ კულტთან ვახლოვებთ თუ ვაიკივებთ. წმინდა ანდრიას მოჰიონს რომ გვემარჯვა მაშინ რა გვეშველებოდა?!

სამწუხაროდ, ასეთი ვითარება სრულიად კანონზომიერია: ქართულ შესაბამის მეცნიერებას მუდამ აკლდა ფაქტები და დღესაც აკლია. თვით ლეონტი მროველი ქართველთა წარმოშობის შესახებ მსოფლიოში ცნობილ ბიბლიოთეკურ სქემას გაჰყვა და ადგილობრივი ორიგინალური სარწმუნოება, თქმულებად აღმოცემანი ნაკლებად გაითვალისწინა (შდრ. ნ. ბერძენიშვილი, თხზ. ტ. 9, გვ. 17). მათი არსებობის შესახებ თვით მროველს მოუპოვება ფასეული მონაცემები, რომელთაც ნაწილობრივ ავსებს „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს ნართაული მინიშნებანი.

ცნობილი ქართველოლოგი ვ. ა. გენკო ჯერ კიდევ 1916 წელს წერდა:

ძველი ქართველთა რელიგიაზე მსჯელობა შეგვიძლია არქეოლოგიურ და ეთნოგრაფიულ მცირეოდენ მონაცემებთან ერთად, ხელნაწერების საფუძველზე, რომელიც გაცილებით გვიანდელ ხანაშია შექმნილი, მაშინ ნათელი გახდება რა ძნელია ამ საკითხში გარკვევა. ამას ემატება ისიც, რომ

ძირითადი წერილობითი წყარო „ქართლის ცხოვრება“ საქართველოს საშინაო ყოფის შესახებ თათქმის არაფერს გვეუბნება, მეტადრე წინაქრისტიანული ებოქისა და ქრისტიანობის განვითარების პირველი პერიოდისათვის. ის მიცნობენ ცნობები, რომელთაც „ქართლის ცხოვრება“ გვაწვდის, ბუნდოვანი და დამახინჯებულა საღვთისმეტყველო, ზნეობრივი თვალსაზრისიდან გამომდინარე“.

ბოლოს მეცნიერი დასძენს: „რაც უფრო ღრმად ვიჭრებით საქარველოს ისტორიას, რა თქმა უნდა, მით უფრო ვპოულობთ უძველესი ქართული მსოფლმხედველობის დანაშრევებს“.⁶

მეცხრამეტე საუკუნის ყველა ისტორიკოსმა და, უპირველეს ყოვლისა, დიმიტრი ბაქრაძემ მთელი სიმწვაით ივრძნო, რომ ეროვნული ისტორიის ფუნდამენტურ შენობას მიწისქვეშ, ზედაპირზე და ხალხის წიაღში შემონახული მასალების გარეშე ვერ აგებდა. სწორედ ამიტომ ილია ჭავჭავაძის თანდაგომით დიდი შემგროვებლური მუშაობა წამოიწყო, მაგრამ მეფის რუსეთის კოლონიად ქცეულ საქართველოში, როცა მის საუკეთესო შვილებსაც ჩინოვნიკის მუნდირი ეცვათ, საწადელის მიღწევა შეუძლებელი იყო.

თითქმის განგებამ მოუვლინა ქართველ ერს ექვთიმე თაყაიშვილი, რომელმაც რევოლუციათა ქარცეცხლში შესძლო სასწაულის მოხდენა და ძირითადი ეროვნული სიძველეების გადარჩენა. მაგრამ „მარტო კაცი ჭამავიჯ ბრალით“ — უთქვამს ჩვენს ხალხს... ასეთ ვითარებაში ჩაიბარა საქართველოს ისტორია ივანე ჯავახიშვილმა. მის ყოველ ფუნდამენტურ ნაშრომს ეთნოგრაფიული მასალა ამშვენებს, თუმცა, რაც მართალია, მწვავე ნაულებობაც ივრძნობა. ავიღოთ „ქართველი ერის ისტორიის“ პირველი ნაწილი, ავტორის თვალსაწიერი უაღრესად ფართოა, ოღონდ ეთნოგრაფიული მონაცემების ქრონიკული სიმცირე მსჯელობას აშკარად ფრთებს უქვეცავს.

1939 წელს, აკად. ა. შანიძის რედაქტორობით, სსრკ-ს მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალმა გამოსცა ვ. ბარდაველიძის „სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი I ახალწლის ციკლი“, რომლის წინასიტყვაობაში, აწ განსვენებულმა პროფ.

ვერა ბარდაველიძემ მთელი პროგრამის დასახა, კრიტიკულად შეაფასა რა არსებული ლიტერატურა აღნიშნა:

„სამწუხაროდ, ამ აღწერილობათა დიდი უმრავლესობა თანამედროვე მეცნიერულ მოთხოვნებს ვერ აკმაყოფილებს, ვინაიდან ამ აღწერილობათა ავტორები მიზნად არ ისახავდნენ დღეობათა შესახებ ამომწურავი ცნობების დოქსაციას მთელი თავისი დეტალებით და ნიუანსებით და ერთსა და იმავე ეთნიკურ ერთეულში ამა თუ იმ დღეობის ვარიანტების დადგენას. ცხადია, რომ ეთნოგრაფიულ ლიტერატურაში თუ აშრინალ-გაზთებში დაბეჭდილი და აგრეთვე ამჟამად უმრავლეს შემთხვევაში მოხუცების ხსოვნაში ცოცხალ მოგონებად ქცეული ამ ოცოდნე წლის წინათ მოქმედი დღეობები არ წარმოადგენენ უძველესი დღეობების მთლიანსა და უცვლელ სახეს. თითოეული დღეობის წეს-ჩვეულებები უძველესი დღეობის ორიგინალურ წეს-ჩვეულებათა მხოლოდ-და ნაწილებს და ამ ნაწილების ვარიაციებს იძლევიან. ამიტომ მეცნიერული კვლევა-ძიებისათვის განაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დღეობის დეტალურ აღწერილობას და მისი ვარიანტების დადგენას“.⁷

და ეს ვ. ბარდაველიძემ შესანიშნავად გააკეთა, სწორედ ზემოთ დასახელებული ნაშრომის სახით. მისი „პროგრამა ხალხური სარწმუნოების მასალების შესაკრებად“ დღესაც საველე-ეთნოგრაფიული მუშაობის პრაქტიკულ სახელმძღვანელოდ რჩება. ვ. ბარდაველიძემ შესძლო საქმით დიეტრესული, მცოდნე კორესპონდენტების შემოკრება, მათ ხელთ მისცა სრულყოფილი კითხვარი და მნიშვნელოვან მასალას მოუყარა თავი, რის შედეგადაც საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტში ეთნოგრაფიული არქივი შეიქმნა. მაგრამ მოხდა გაუთვალისწინებელი რამ, როდესაც ქართულმა ეთნოგრაფიამ კადრების სიმცირეს თავი დააღწია, ცენტრსა და ადგილებზე შესაბამისი უჯრედები ჩამოყალიბდა, როცა მუშაობის ფართოდ გაშლის ვრცელი ასპარეზი გადიშალა, რატომაც ეს საშუალება, გადაუდებელი საქმე შეწყდა და „სვანურ დღეობათა კალენდარი“ ასეთი ტიპის

ერთადერთი წიგნი აღმოჩნდა. ამჟამად კვლავ ძალაში რჩება ვ. ბარდაველიძის შენიშვნა: „უქანასკნელ ხანამდე, რამდენადღაც ვიცი, არ გამოქვეყნებულა ცოტად თუ ბევრად სრული სახით დღეობათა მასალის გამაერთიანებელი კრებული, რომელიც გამოამქლავებდა დღეობათა შემადგენლობას, მათს შინაარსობრივ ნაირსახეობას და წარსულში ქართველი ხალხის საყოფაცხოვრებო ყოველდღიურ პრაქტიკაში და სულიერ ცხოვრებაში მათ წონას და მნიშვნელობას და ამით გააფიქრებდა ქართულ ხალხურ დღეობათა წარმოშობის წყაროს ძიებასა და მიკვლევას“.

კიდევ მეტი: „ჩვენ დღევანდლამდე არ მოგვეპოვემა არცერთი ქართველი ტომის წლიური ციკლის დღეობათა და სარწმუნოებრივი წეს-ჩვეულებებით აღბეჭდილი დღეების სისტემატური აღწერილობა. დღეობათა და სარწმუნოებრივი წეს-ჩვეულებებით აღბეჭდილი დღეების წლიური ციკლის დეტალური აღწერა, ვარიანტების დადგენა და მათი გამოკვლევა დიფერენცირებულად თითოეულ ეთნიკურ ერთეულსა და ტომში, — უზრუნველყოფდა მაქსიმალური შესაძლებლობის ფარგლებში ქართული ხალხური კალენდარის აღდგენას შედარებით სრულ სახით. ამჟამად კი ისეთი მდგომარეობაა, რომ ცალკეული ქართველი ტომების თუ ეთნიკური ერთეულების კალენდრის უქონლობა შეუძლებლად ხდის მთლიანად ქართული ხალხური კალენდრის გათვალისწინებას, მის მეცნიერულ ანალიზს და ამ ანალიზის საშუალებით იმ მთავარი პრინციპების მიკვლევას, რომელიც ნათელყოფდა კონკრეტულ გზებს, რომლითაც ვითარდებოდა და ყალიბდებოდა ქართველი ხალხის სარწმუნოებრივი წეს-ჩვეულებანი და მათთან დაკავშირებული რელიგიური მსოფლმხედველობა“.

შემდეგ ვ. ბარდაველიძე დასძენს:

„ისედაც დაგვიანებული საქმე განსაკუთრებით საშური იყო და არის ჩვენი ქვეყნის უმაგალითო სწრაფი ტემპით განვითარების და კომუნისტური გარდაქმნის ხანაში, როდესაც ელვისებური სისწრაფით ისობა რელიგიისა და ყოველგვარი ცრუმორწმუნეობის გადმონაშთები“.⁸

1939 წელსაა დაბეჭდილი ეს საგულისხმო სიტყვები, ხოლო ხალხურ დღეობათა კალენ-

დრისათვის მასალებსი მიზნობრივად შევარკვება 1931 წელს დაიწყო. სამწუხაროდ ასეთი საპასუხისმგებლო, მეცნიერული და ეროვნული საქმე ვ. ბარდაველიძის დედას აღარ გამოერა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართველთა ორიგინალური და თავისთავად კულტურის სათავეები, სწორედ მის ზნეჩვეულებებსა, წესსა და რჯულშია განსხეულებული, რასაც ყველაფერს ერთად ხალხურ დღეობათა კალენდარი ასახავს, მაინც ნაბიჯი წინ ვერ გადაიღვა, ორიოდვე გამოკვლევა თუ შეიკრიბა ამინდს ვერ ქმნის, სწრაფად 'გარდამავალი საუნჯის გადასარჩენად მეცნიერთა მთელი ლაშქრობა იყო და არის საქირო. ორიოთასი წლისათვის, ალბათ, ქართველთა უძველეს რწმენა-წარმოდგენებზე ცოცხალ ეთნოგრაფიულ ყოფაში თითქმის აღარაფერი იქნება გადარჩენილი. 30-იან წლებში რომ მასალა იკრიბებოდა, დღეს, რა თქმა უნდა, მისი მეთვლი მობოვება აღარ შეიძლება, ძვირფასი დრო დაკარგულია, თუმცა გულმოდგინე, დაჟინებული საველე კვლევა-ძიებით ზოგიერთი რეალიის მიკვლევა და შემონახვა კიდევ მოხერხდება, ქართული ეთნოგრაფიის მრავალრიცხოვანი მუშაკები რომ ამისათვის იყვნენ მოწოდებულნი და დარაზმულნი...

მოვიტანთ ერთ საგულისხმო მაგალითს: ცხინვალში ნათვფიერად მუშაობს ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ლ. ა. ჩიბიროვი, რომელმაც 1974 წელს რუსულ ენაზე გამოსცა სქელტანიანი წიგნი (276 გვერდი) — „ოსთა სამიწათმოქმედო კალენდარი“. ნაშრომს წინასიტყვაობაში რედაქტორი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, პროფ. ალ. რობაქიძე მაღალ შეფასებას აძლევს და იქვე მიუთითებს:

„ოსთა მცოდნეობის მდიდარ და მრავალფეროვან ლიტერატურაში დიდი ადგილი დაეთმო რელიგიური აზროვნების ისტორიის საკითხებს. ეს სრულიად ბუნებრივია. არის რა ენებისა და ხალხების მთა, კავკასია წარმოგვიდგება როგორც ნიმუში რელიგიური სინკრეტიზმისა, რომელიც ყალიბდებოდა წარმართობის ნიადაგზე ზორასტრიზმის, ქრისტიანობისა და ისლამის სხვადასხვა პერიოდთა სხვადასხვა დონების შერევით, თუმცა ყველა აღნიშნული რელიგია ხალხის ყოფაში აღწევდა გარკვეული დოგმა-

ტური და საწესჩვეულებო დათმობების გზით. ეს მოხდა იმიტომ, რომ კავკასიაში მათ დახვდათ მალაღვანითარებული ხალხური რელიგიური წარმოდგენები, გარკვეული კოსმოგონური სისტემების სახით, რომლებიც გაცილებით მაღალ საფეხურზე იდგნენ, რასაც ჩვეულებრივ წარმართობა ეწოდება.⁹

უეჭველია, ეს დებულება ქართველი ხალხის ეთნოგრაფიულ სინამდვილესაც მიესადაგება, თუმცა მეცნიერული შესწავლის თვალსაზრისით ოსეთს გაცილებით ჩამოვრჩები. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ბერძენთაგან „გეორგიად“ მონათლულ საქართველოს თავისი სამიწათმოქმედო კალენდარი არ გააჩნია. ეს უკვე ფაქტების სიმცირეს კი აღარ ნიშნავს, არამედ საფუძვლის უქონლობას. საშიშროების წინაშე დგება უხვი არქეოლოგიური მასალის ამტყვევება, მით უმეტეს, ქართულ ყოფით რეალობებსა და არქეოლოგიურ მონაპოვრებს შორის ისეთი თანხვედრილობაა, რასაც ბევრი ერი ვერ დაიკუნძნის. პროფ. ვ. ბარდაველიძემ დასახელებულ ნაშრომში ცხადყო, საქართველოს ერთ კუთხეში, ერთი დღეობისათვის დამახასიათებელი ციკლი თუ რა საოცრად მრავალფეროვანი და მდიდარია, ახლა მთელი წლის ციკლი, ყველა თემში, ყოველი დღეობის მიხედვით რას მოგვცემდა?!

სანამ მიუტყვევლად დავვიანებული არ არის, სანამ უძველეს აგარბულ დღეობათა კალენდარი აქა-იქ ისევ ბუტუტუს, წარსულის ეს უიშვიათესი საგანძური იქნებ გადავარჩინოთ. მეტადრე „ხალხური კალენდარის“ შესწავლა მნიშვნელოვანი და აქტუალურია იმ საკითხთა კვლევისათვის, რომელიც დაკავშირებულია კავკასიაში სხვადასხვა რელიგიის ისტორიული ფორმების ურთიერთ დამოკიდებულებასთან, პირველყოფილი რელიგიის გადმონაშთების მყარად შენახვის პრობლემებთან, რელიგიის სინკრეტისმთან და სხვ.¹⁰

შეუძლებელია ავტორს არ დაეთანხმო. ამრიგად, ასეთი ხასიათის მეცნიერული კვლევა-ძიების შემეცნებითი-თეორიული ღირებულება სრულიად ნათელია და სიტყვას აღარ ვავაგრძელებთ, ოღონდ შევჩერდებით მის გადაუდებელ პრაქტიკულ საჭიროებაზე. საკმაო ხანი გავიდა, რაც რესპუბლიკა-

ში ყოფითი მოვლენების მოწესრიგებისთვის, თავანჯარა ეროვნული ტრადიციის წინარჩუნება-ტრანსფორმაციისათვის, უნდა მოხდეს მოძრაობა დაიწყოს, მაგრამ ზემოაღნიშნულს თავ აშკარაა, რომ მეცნიერება პრაქტიკას, ცხოვრების ყოველდღიურ მოთხოვნას მხარს ვერ უბამს. 1985 წელს, ახალი წეს-ჩვეულებებისა და ტრადიციების პროპაგანდისა და დანერგვის რესპუბლიკურმა კომისიამ მშენიერად გამოსცა კალენდარი-ცნობარი — „სახალხო დღესასწაულები და ღირსახსოვარი დღეები საბჭოთა საქართველოში“ (ასეთი სახის კალენდარი 1982 წლიდან გამოდის), სადაც ასოცდახუთამდე ახალი სახალხო დღესასწაული და ღირსახსოვარი დღეა აღრიცხული. შთამბეჭდავი რიცხვია! მართალია, მათი უმრავლესობა მიზანს ამართლებს, მაგრამ ამ უპარესად სერიოზულ და სათუთ სფეროში ბევრი რამ მეცნიერული, აგრეთვე იდეურ-პოლიტიკური და მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით შეუსწავლელი, კრიტიკულად შესაფასებელი და დასახვეწია. უფრო მეტიც, ზოგიერთი ახალი დღესასწაულის შემოღება უფრო ენთუზიაზმს ემყარება, ვიდრე მკაცრ მეცნიერულ და გულმოდგინე შემოქმედებით განსჯას. ამდენად, გზას იკავავს მეშინური თავმოწონება, ფორმალიზმი და მოჩვენებითობა. „ლიტერატურული საქართველოს“ სარედაქციო სტატიაში — „იუბილეი“ განხიროდა“ (№ 2, 10 იანვარი, 1986, გვ. 3) საქმიანოდ კრიტიკულად შეფასა არსებულ ვითარება, „ობათა“ სიმრავლე, შინაარსს რომ თავი დავანებოთ, თვით დღესასწაულის სახელწოდების გაუმართობა, უმწიბობა (ქრისტიანობის მესვეურებს ამ მხრივ წუნს ვერავინ დასდებდა), მდიდარი ხალხური ტრადიციების გაუთვალისწინებლობა და შეუფასებლობა, ერთგვარობა, შაბლონი, „მიტინგური სტილი“ და ვრცელი სუფრების მოძალეობა... სწორადაა დანახული თვით „თბილისობის“ ნაკლოვანებანი, მაგრამ სარბიელს მიღმაც გადავიხედოთ: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმთან არსებულმა სოციალური და კულტურული ტრადიციების პრობლემების სამეცნიერო-საკოორდინაციო ცენტრმა თავს იღო მესამედ გამართული „თბილისობის“ მეცნიერული ანალიზი, დედაქალაქის ყველა მოზეიმე რაიონში სპეციალისტები

გაგზავნა, შეიკრიბა სათანადო მასალა, მოეწყო დისკუსია, შეჯამდა შედეგები, დაიწერა მოხსენებითი ბარათი — შესაბამისი კრიტიკული წიაღვლებით და რეკომენდაციებით, გაიგზავნა სადაც „ჯერ არს“, თუმცა მეცნიერები ამაოდ დაშვრენ, მათი ნააზრვეი არავინ გაითვალისწინა...

ჯანსაღი საზოგადოებრივი აზრი რომ შეიქმნას, მეტის გაკეთებაა საჭირო, ოღონდ ჰეშმარიტი მეცნიერული ნაღვაწი, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებით, ხალხის საკუთრება უნდა გახდეს, მით უმეტეს ამას ტრადიციები შესახებ ცნობილი დადგენილება დაბეჯითებით ითვალისწინებდა, ჩვენ კი ქრონიკის ენით მხოლოდ ზერელე ცნობებს ვაქვეყნებთ, ზოგჯერ დაუმსახურებელ ქება-დიდებასაც არ ვიშურებთ (აქ კი უხეხიტყვაობა გვახსიათებს) და ნაირგვარი ჯურის „ობა“ მამულს სარეველასავით მოვლო. თანამედროვე მოთხოვნათა დონეზე ეს ნაკლოვანებანი სრულიად შეუწყნარებელია. ადგილობრივი ხელმძღვანელები ოფიციალურ მასალებში ხშირად იუწყებიან, რომ ამა და ამ ძველი რელიგიური დღესასწაულის ნაცვლად ესა და ეს ახალი შემოვიღეთო, ძველს ახალი დაეუბირისპირეთო. თითქოს ყველაფერი რიგზეა, მაგრამ ვითარებას თუ ღრმად ჩაუხეკვრდებით, ხელთ შემველი ემპირიზმი შეგვარდება. დღემდე შემონახული „რელიგიური დღეობა“, რომელიც ამკრება წარმართულ სახალხო დღესასწაულებსაც მოიცავს, ასე იოლად ხელწამოსაკრავი როდია. იგი საუკუნეთა მანძილზე ხალხის ყოფა-ცხოვრებას შესისხლბორცებულა და დღემდე რომ მოაღწია, ე. ი. გარკვეული ფუნქცია, ანდა ფუნქციათა ერთობლობა მოუპოვება. მეორეული საკითხია — დადებითია თუ უარყოფითი, არც ერთია გამორიცხული და არც მეორე. სამწუხაროდ, ჯერჯერობით მეცნიერება ამ გარემოებას პასუხს ვერ აძლევს, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ შესწავლას ვინ ჩივის, ძველ დღესასწაულთა გამართული სიაც არ გაგვაჩნია, ადრე მის ფრაგმენტს „საეკლესიო კალენდარში“ ჰეჭდავდნენ, ახლა საერთოდ ვერსად წააწყლებით. ამრიგად, რაც არ ვიცით, მისი ტრანსფორმაციაც შეუძლებელია, ხოლო ყოველ ახალ დღესასწაულს მყარი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული საფუძვლები საჭიროება. რუსეთსა და ევრო-

პაში ეს კარგა ხანია გაკეთებულია, ჩვენთა კი, როგორც ვნახეთ, არასასურველი მდგომარეობაა. გამოსავალი ერთია: ქართველთა ეთნოგრაფიულმა მეცნიერებამ დაუკლებული ბლივ უნდა შესძლოს ამ ხარვეზის გამოსწორება და შესაბამისი ძალები მოახმაროს „ქართულ ხალხურ დღეობათა კალენდრის“ ტომეულების შედგენასა და გამოცემას. სანამ ეს არ გაკეთდება, ეროვნული ტრადიციების მიზნობრივი მართვა და ათვისებული მუშაობა საიმედო მეცნიერულ საყრდენს მოკლებული იქნება, მაშასადამე, ამ დიდ საქმეში ზერელობას და კამბანოურობას თავს ვერ დავალწევთ.

შენიშვნები:

1 მ. გუგუტიშვილი, ახალი ტრადიციები საქართველოში, თბილისი, „მეცნიერება“, 1976, გვ. 8.

2 იქვე.

3 В. К. Соколова, Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX — начало XX вв., М., изд. Наука, 1979.

4 А. И. Залесский, Об отношении белорусских колхозников к религии и о росте атеизма, Советская этнография, № 1 1957, стр. 48.

5 ვ. ბარდაველიძე, ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (დღეობა ბარბარ-ბაბარ), თბილისი, 1941, გვ. 1-2.

6 В. А. Гурко, Культура грузин и ее отношение к востоку, Тиф., 1916.

7 ვ. ბარდაველიძე, სიანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, ახალწლის ციკლი, თბილისი, 1939, გვ. 7-8.

8 იქვე.

9 Л. А. Чибиров, Народный земледельческий календарь осетинцев, Цхинвали, 1976.

10 იქვე, გვ. 6.

„მინდია“ კოზიციანი

ანტონ წულუკიძე

სლოვაკიის ქალაქ კოშიცეში ოთარ თაქთაქიშვილის „მინდია“ დაიდგა. ეს უკვე მეორე ქართული ოპერა გაჩნდა კოშიცეს სახელმწიფო თეატრის რეპერტუარში, — რამდენიმე წლის წინათ ამ საოპერო დასმა რევუზ ლალიძის „ლელა“ განასახიერა. როგორც ჩანს, სლოვაკურმა თეატრმა საკმაოდ „გაითავისა“ ქართული საოპერო შემოქმედება, — ამდენად, რომ ამჯერად დამდგმელ ჯგუფსა თუ შემსრულებელთა შორის საქართველოდან არავინ აღმოჩნდა, ქორეოგრაფიც კი! ისე მოხდა, რომ თვით ო. თაქთაქიშვილიც არ დასწრებია თავისი ოპერის პრემიერას და მზადების პროცესშიც არ მიუღია რაიმე საკონსულტაციო მონაწილეობა... თუნდაც ეს ფაქტი, რაც მთავარია — სპექტაკლის მხატვრული შედეგი, იმას მოწმობს, რომ ქართული ოპერა დამოუკიდებლობადაც იკაფავს გზას ჩვენი ქვეყნის გარეთ, ამ შემთხვევაში კი, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია — კლასიკური მუსიკის ისეთ კლასიკურ ქვეყანაში, როგორც ჩეხოსლოვაკია!

ჩეხოსლოვაკიაში კი კოშიცეს „მინდია“ ქართული ოპერის მეხუთე დადგმაა. ქ. პილხენში ზაქარია ფალიაშვილის „დაისი“ დაიდგა, ბრატისლავაში — ო. თაქთაქიშვილის „სამი ცხოვრება“ (სამი ნოველა), ოლომოუცში — „მინდია“. მაგრამ ისევ კოშიცეს თეატრის ახალ წარმოდგენას დავუბრუნდეთ. „თავაკი“ ამ საქმისა (ბრჭყალაძეში იმის გამო ვაქცევ, რომ იგი ქალია!) რეჟისორი დრაგომირა ბარგაროვა გახლავთ, რომლის განსაკუთრებული დაინტერესება ქართული ოპერით თანმიმდევრული აღმოჩნდა: მან კოშიცეს სცენაზე თავის მიერ-

ვე დადგმულ „ლელას“ — „მინდია“ მოაყოლა. ნიჭიერი, მჩქეფარე შემოქმედებითი ენერჯით სავსე რეჟისორი ქალი კვლავაც აპირებს ქართულ ოპერაზე მუშაობას... „როცა „მინდიას“ ფირფიტა მოვისმინე, ერთდროულად მოვიხიბლე ქართული მითოლოგიური სამყაროთი, ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებით, და, რა თქმა უნდა, ოპერის მუსიკით. ყოველივე ეს იმდენად მშობლიურად აღვიქვი, რომ ამჯერად ასეთი „ექსპერიმენტი“ გაებედე — დადგმის პროცესში ქართველ ხელოვანთათვის, თვით კომპოზიტორისთვისაც არ მიმეძარბა, რათა ამ მშვენიერი ოპერის საკუთარი ხედვა არ შემეშინებოდა და საკუთარი ძალებით შევებოდი მას! ასე იმიტომ გავთამამდი, რომ უკვე მთავრდებოდა ქართულ ოპერას! იმედი მაქვს — ამას მამატიებენ და რომ ახლო ხანში მათ ვიხილავთ ამ სპექტაკლზე ჩვენი თეატრის სტუმართა შორის. მათი მონაწილეობა თუ რჩევები, ეჭვი არ მეპარება, განამტკიცებენ ამ ჩვენს ნაშუშეგარს... დრაგომირა ბარგაროვას ეს უაღრესად წრფელი სიტყვები მისი რეჟისორული ნებისყოფის სიმტკიცესა და შინაგან დაჯერებულობაზე მეტყველებს.

ამ თვისებების ანაბეჭდი კი მის სპექტაკლში ვნახეთ. ესენია: დადგმის ეპოსური მონუმენტალობა და ჰეროიკული ქმედითობა. ქმედითი მონუმენტალობა კი ო. თაქთაქიშვილის „მინდიას“ უპირველეს თვისებათაგანია. ამ ოპერის სახეობრივი მკაფიოება, სისადავე და „სიტყვათმომჭირნობა“, ლაბიარულად, „ერთი ამოსუნთქვით“ გადმოცემული ამბავი და მუსიკალური დრამატურგია, ყოველივე ამის შეხავება მელიოდ-

ათა შეუზღუდველ, ფართო მღერადობასთან და კილოთა ეროვნულ ნაირსახეობებთან, — აი ის მიმზიდველი ძალა, რის გამოც „მინდიათი“ ესოდენ დაინტერესდნენ საბჭოეთის არაერთი რესპუბლიკის, ასევე უცხოეთის საოპერო თეატრები (იგი ხომ გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, ასევე გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში დაიდგა, ხოლო ჩეხოსლოვაკიის ქალაქებზე ზემოთ აღვნიშნეთ) და ეს დაინტერესება გრძელდება...

ყველა ამასთან ისიც საგულისხმოა, რომ ჩვენი საუკუნის საოპერო ნოვაციების ფონზე საგანგებო სიციცხლისუნარიანობას ინარჩუნებენ იმგვარი ქმნილებანი, რომლებიც საუკუნეებით გადმოსულ ერთ უმნიშვნელოვანეს ტრადიციას — ორი ხელოვნების, სახელდობრ კომპოზიტორთა შემოქმედებისა და მომღერალთა ხელოვნების განუყოფელ თანარსებობას განაგრძობენ. ისიც კეშმარტებაა, რომ ვოკალური გამომსახველობისა და მის საშუალებათა სისტემატური განახლება — გაფართოების შეუჩერებელ პროცესში ამ ხელოვნების ერთი სახეობა ინარჩუნებს ყველაზე მდგრად, სწორედ რომ შეუცლელ ადვილს ოპერის მასობრივ მოყვარულთა მიზნობრეობაში. ეს განხლავთ ბელკანტოს ხელოვნება — უჩირველესი საშუალება ადამიანის ხმის ბუნებრივი მშვენიერების შეუზღუდველი გაშლისა. ამ თვისებით და მისი გამომხატველი მყარი კლასიკური ფორმებით უხედადა მომადლებული ო. თაქთაქიშვილის ეს პირველი ოპერა (ასევე მისი სხვა ოპერებიც). აქ უწინარესად იგულისხმება მღერადობის ნაირგვარ გამომსახველობასა და დინამიკაზე აგებული არიები, სახელდობრ მინდიასი (რამდენიმე და განსხვავებული) და ჩალხიასი, რომელთა აქლერება ყოველთვის იწვევს მსმენელთა მხურვალე რეაქციებს თვით უცხოეთის ქვეყნებშიც! ამას იმიტომ ვუსვამ ხაზს, რომ აღნიშნული არიები ქართული ეპოსის გმირთა აქტიურად განსხვავებულ ხასიათებსაც გამოსატყვენ და ეროვნული მელოსის თვითმყოფად თვისებებსაც წარმოაჩენენ, — ყოველივე ეს კი შორეულ აუდიტორიებშიც პოულობს ნამდვილ გავგებას! (რომ ქართული მუსიკის სწორედ ყველაზე თვითმყოფადი თვისებანი პოულო-



სპექტაკლის პროგრამის გარეკანი

ბენ გავებას საჭარბველოს ვართ, ეს ხომ არაერთგზის დამტკიცდა!).

ისევ უნარის კლასიკურ ფორმებს ვებრუნდები. „მინდიაში“ არიებს (მათთან ერთად ღუეტებსა თუ ნაირგვარ ანსამბლებს) ქმედითი თვისებები გააჩნია და უშუალო ურთიერთმიმართებაშია საგუნდო სცენებთან. აქედან — მუსიკალური (მასთან — სცენური) დრამატურგიის მკაფიო ელასტიურობა და სიციხადე. ამ სიციხადესა და დრამატურგიული კონცეფციის მკაფიო ჩამოყალბებებაში ერთობ მნიშვნელოვანია რევაზ თაბუკაშვილის ლობრეტოს როლი.

„მინდიაში“ საგუნდო სცენების ესოდენი მნიშვნელობა ერთის მხრივ ცხადია ქართული საოპერო კლასიკისა და მონუმენტური ხალხური საგუნდო ეპოსის უმძლავრესი ტრადიციებიდან მოდის (მას თითქმის ვერც ერთი ქართული ოპერა ვერ არიდებს თავს). მაგრამ მეორე მხრივ ხომ ო. თაქთაქიშვილი გუნდის ფუნქციის საკუთარ ინტერპრეტაციას იძლევა. გუნდი — მოქმედი ხალხი, გუნდი — ბუნების სმა, გუნდი — მთხრობელი ქორო. ბუნების სმა მთხრობელ ქოროსთან ერთად სცენურად არაქმედით, ორატორიულ ფუნქციას ატარებს. აქედან ვაყა-ფშაველას პიენის საოპერო მეტამორფოზები...

სახელდობრ, საგრძნობი მეტამორფოზები, ამასთან გამარტივებები განიცადა ვაყა-



ხევისბერი — ლუდოვიკ კოჯანი
მინდია — ოშვაზ კონიდარი

ფშაველას პოეტურმა ალევორიებმა, „გველის მკამელის“ პანთეისტურმა სამყარომ, და ძირითადად ჰუმანიზმის პრობლემებში გადაიხარდა. ოპერის ფაბულამაც ლაბიდარული გამოხატულება მიიღო. ყოველივე ეს ცნობილია და მისი სცენური ტრადიციებიც დამკვიდრდა. ქართული მითოლოგიითა და ვაჟა-ფშაველას პოემის პანთეიზმით მოხიბლული დრამატორა ბარგაროვა თავიდანვე „რქებში ჩაეჭიდა“ პრობლემას, რომ ეს — ბუნების ხმა რეალურად ხილვადი გაეხადა: პირველსავე სცენაში პლასტიკურად, ტალღებით რწყევადი მასა ბუნების სამყაროს განასახიერებს და შორეთიდან დაბრუნებულ მის ბრძენ მესაიდუმლეს მშობლიური აღერსით ეგებება. აქ გუნდური — ჯგუფური მიაღერსებაცაა და პირადი — ინტიმურიც. ბუნების ძალთა ამ რწყევად მასას, გუნდის დიდად განვითარებული ქორალის — აკაველას ფონზე ქორეოგრაფიული ჯგუფი წარმოაჩენს. სცენაზე მღელვარე ველის ლამაზი სანახაობაა გამოილი, ყოველი რხევა (მცენარისა თუ ყვავილის გამოხატები) მინდიასთან ინტიმურ ვაბაასებას აღბეჭდავს. ბუნების სამყაროს ამგვარივე გამოსახულება ოპერის დასასრულსაც გამოჩნდება და სცენური კომპოზიციის თაღსაც ჰკრავს. ამ ბოლო სცენაში რწყევების პლასტიკა უფრო ნაირგვარია: ხან ცოდვილი მინდიასადმი ზურგის შექცევაა გამოხატული, ბოლოს კი, გმირის სიკვდილის წინ — მესაიდუმლესთან კვლავ დაბრუნება და მისი უკვდავყოფა. ისიც უნდა ითქვას, რომ პანთეისტური მეტაფორების ეს მოძ-

რავი სანახაობა ილუსტრაციულობას მხოლოდ ვერ არის არიდებული, მაგრამ იგი დასაწყისიდანვე სცენურ კომპოზიციის მთავარ ბრევად ამზადებს რეალურ — ყოველმხარეს სელაშქრო დინამიკას, რითაც უხვია სპექტაკლი. წარმოდგენის სცენურ პარმონიულობაში მნიშვნელოვანია მხატვრობის როლი, რომელიც ფარადოვანი — პეიზაჟურიც არის და ალევორიულიც. სცენოგრაფის ავტორი ლადისლავ შესტინა, სამწუხაროდ, ვეღარ მოეწრო პრემიერის დღეს, — იგი აღარ იყო ცოცხალი! კოსტუმების მხატვრია — ლარმილა ოპლეტალოვა.

მსხვილი პლანი მთქმედი მასა გადაწყვეტია წარმოდგენის მილიან კომპოზიციაში, რომელიც რეჟისორის მტკიცე ხელითაა შეკრული. მასობრივი სცენების პლასტიკურ გადაწყვეტაში რეჟისორის თანაშემოქმედი იყო პრადიდან მოწვეული ქორეოგრაფი მიროსლავ კურა. მისი, როგორც ბალეტ-მისტრის ფუნქცია ამ შემთხვევაში უფრო მთავარი აღმოჩნდა, ვიდრე თვით ცეკვების დადგმაში. ამასთან განხორციელდა მხოლოდ პირველი მოქმედების საცეკვაო სცენა, რომელიც მინდიას დაბრუნების აღმნიშვნელი სიხარულის რიტუალს გამოხატავს და როგორც სახალხო სცენა, თავისი კომპოზიციური ფუნქციით, თავისებურად ეხმიანება ამავე აქტის დასაწყისში ბუნების ძალთა ამორავების პეიზაჟურ — ალევორიულ სანახაობას. ოპერის მთავარი საცეკვაო სცენა — მეორე აქტის გამარჯვების ცეკვები არ არის დადგმული. ეს სცენა კი ოპერის ერთ-ერთი დინამიკური კულმინაციაა. მაგრამ ამის მიუხედავადც მუსიკალური დრამატურგია სპექტაკლში მონოლითური ქლერადობით წარმოჩინდა.

მშვენიერად ქლერს ორკესტრი და გუნდი (მათი სათანადო დონე საოპერო ხელოვნების ამ კლასიკური ქვეყნის თითქმის ყოველ თეატრში მოგვარებულია). სპექტაკლის მუსიკალური ხელმძღვანელი დირიჟორი ბორის ვესლატი გულწრფელი გატაცებით მართავს სპექტაკლს, წარმოაჩენს ოპერის ლირიკასაც და ეპიკურ სიდიადესაც. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მონუმენტური სიმშვიდით ახმიანებული ბუნების ხმის ამადლებული ქორალები. მათ მაღალხარისხოვან აქლერებაში დირიჟორს მხარში ედგა ქორმისტერი იულია რაჩოვა.

მაგრამ დირიჟორთან ზოგი რამ ვეაქვს სადაო. ეს შეეხება დინამიკური, მჩქეფარე ტემპების ინტერპრეტაციის საკითხს. ეს მჩქეფარება აშკარად შესუსტებულია დირიჟორის მხრივ ტემპების საგრძნობი ჩამოკლების გამო, ჩქარი ტემპების მნიშვნელობა დაქტიურად ნეიტრალიზებულია, გაუფრულებულია მათი ქმედითი ფუნქცია. ყოველივე ეს ხდება ისეთ სცენებში, როგორიცაა მაცნეს მიერ საგანგაშო ცნობის მოტანა I მოქმედებაში, იქვე — ხევისბერის საბრძოლო სიმღერა, სალაშქრო გუნდები—ფუგიტური და კრიმინალური ეპიზოდებით. შედარებით დატულია სწრაფი ტემპების ფუნქცია II მოქმედებაში — მინდიასა და ჩაღბიას ფარეაობის ეპიზოდში, მაგრამ ეს არსებითად არ ცვლის საერთო დინამიკურ სურათს მუსიკალურ დრამატურგიაში. საეჭვოა, რომ მჩქეფარე ტემპების ესოდენი განეიტრალება მოხდა მთლიანი ეპიკური მონუმენტულობის, ერთიანი მონოლითობის განმტკიცების, ოპერის დასაწყისიდანვე აღებული დინჯი, ორატორიული თხრობის სტილის ბოლომდე შენარჩუნების მიზნით. მაგრამ ნელი ტემპების მუსიკა ისედაც უხვია და დიდმნიშვნელოვან კვალს ატოვებს ოპერის მოპირისპიერ ტემპების განეიტრალების გარეშეც. გარდა ამისა, აღნიშნული ხელოვნურად განკლებული ეპიზოდები თავისი ფაქტურით, სახეობრივი დანიშნულებით ვერ ამართლებენ ნელ უღერადობას. ყოველივე ამასთან, აქტიური ქმედითობის ასეთი გამოთიშვა არასწორად აშუქებს ოპერის მუსიკალურ დრამატურგიას. ჩვენი ეს შენიშვნები გაუუზიარეთ კომიკეს „მინდიას“ დამდგმელ ჯგუფს, რომელმაც, სახელდობრ რეჟისორმა გაითაღისწინა ეს შენიშვნები ამ ოპერის შექმნაში სპექტაკლებისათვის.

არის სხვა სადაო მომენტებიც, უფრო — სცენური, სახელდობრ, აქტიორული ხელოვნების თვალსაზრისით. იოზეფ კონდერის მიერ განსახიერებულ მინდიაში, გარდა ლირიკულ-ფილოსოფიურისა, აქცენტირებულია ჰეროიკული საწყისიც მისი მინდია რამდენადაც გამართულია და შთამბეჭდავია ეოკალური უღერადობისა და მისი ხატოვან-ემოციური წამოსახვის მხრივ, ამას ბოლომდე ვერ ვიტყვით მის სცენურ მხარეზე. პლასტიკური ამოცანებით, ხელების უტრი-

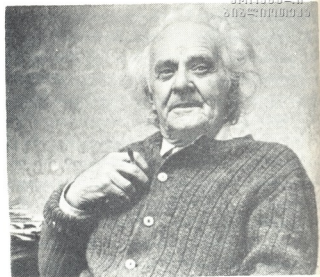
რეტული, „ემოციური“ ექსტრეულობით გატაცებას მსახიობი მიჰყავს ზედმეტ-სამამუშაობამდე“, რაც ეწინააღმდეგება მომღერლის მიერ ეოკალური პარტიის უღერადობის მიერ ვიწროვან განსახიერებას. ამ ზედმეტობისაგან განთავისუფლებით უეჭველად მოიგებს მომღერალიც და მთელი სპექტაკლიც.

ეოკალურადაც და სცენურადაც უფრო „ქართულ ტრადიციოშია“ გადაწყვეტილი ჩაღბიას როლი, რომელსაც ფრანტიშეკ ბალენი ასრულებს. მე ვვულისხმობ ქართული მელოდიური თავისებურებების ინტონირებას, ემოციებსა და ეთნოგრაფიულ ნიშნებს, სცენური მოქმედების მკვეთრ ფორმებს. ყოველივე ეს მამენელ-ჩაყურებელთა მხურვალე გამოძახილს ბოულობდა. მთავარ მოქმედ პირთა ძლიერ ანსამბლს ავსებენ ელისა პაპოვა მზიას როლში (მზიას პარტიას კიდევ ორი შემსრულებელი ჰყავს) და ლუდოვიკ კავაჩი — ხევისბერის როლში. კომიკეს თეატრის საოპერო დასი ერთ-სულოვნად განწყობილია „მინდიას“ სპექტაკლის კვლავ გაუმჯობესებისათვის. რეჟისორი დრავომირა ბარგაროვა კი „აბესალომ და ეთერის“ დადგმაზე ოცნებობს.

ჩაღბია — ფრანტიშეკ ბალენი
მინდია — იოზეფ კონდერი



სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება



კომპოზიტორ ა. მ. ბალანჩივაძისათვის სოციალისტური შრომის გმირის
წოდების მინიჭების შესახებ

საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში
დიდი დამსახურებისათვის და დაბადების ოთხმოც
წელთან დაკავშირებით კომპოზიტორ ანდრია მელიტო-

ნის ძე ბალანჩივაძეს მიენიჭოს სოციალისტური შრო-
მის გმირის წოდება და გადაეცეს ლენინის ორდენი
და ოქროს მედალი „ნამგალი და ურო“.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის
თავმჯდომარე ა. ბრძინაძე

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის
მდივანი თ. მინთაშაშვილი

მოსკოვი, კრემლი. 1986 წლის 31 მაისი.

ლიალოგი ანდრია ბალანჩივაძესთან

მ. ახმეტელი: ბატონო ანდრია! გვეამაყება,
რომ თქვენ გაკავშირებთ მრავალწლიანი და
უღარესად ნაყოფიერი შემოქმედებითი თა-
ნამშრომლობა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნე-
ბის“ რედაქციასთან. ჩვენი ჟურნალის ფურ-
ცლებზე არა ერთხელ გამოქვეყნებულა თქვე-
ნი შესანიშნავი წერილები, ალბეტდალი პუბ-
ლიცისტური გზნებითა და ფართო ერუდი-
ციით. ამ წერილებიდან გამოსჰქვივის ჭეშმა-
რიტუ პატრიოტიზმი და მახვილგონიერება,
მათში განსოგადებულა თქვენი დიდი პე-
დაგოგიური გამოცდილება და კომპოზიტო-
რული მსოფლმხედველობა, უკომპრომისოდ,
მაღალი ეთიკურ-ესთეტიკური პოზიციაები-
დან გაანალიზებულა თანამედროვე ქართუ-
ლი მუსიკის პრობლემები, რითაც თქვენ,

როგორც ეროვნული მუსიკალური კულტუ-
რის ნამდვილა მესვეური, კომპოზიტორთა
თაობებს გზის გაკვლევაში ეხმარებით.

დღეს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რე-
დაქცია გულითადად გილოცავთ ორ ფრიად
მნიშვნელოვან მოვლენას — დაბადების 80
წლისთავს, რომელიც ფართოდ აღნიშნა
მუსიკალურმა საზოგადოებრიობამ და მთავ-
რობის მაღალ ჯილდოს — სოციალისტური
შრომის გმირის წოდების მინიჭებას.

ასეთ ეპოს ადამიანი, ალბათ, უბრუნდება
წარსულს, იხსენებს თავისი მოღვაწეობის
მნიშვნელოვან მომენტებს, ძვირფას ადამია-
ნებს, იმ ატმოსფეროს, საიდანაც სათავეს
იღებს მისი შემოქმედებითი ცხოვრება...

ა. ბალანჩივაძე: ამ ბოლო დროს საერთო-

დაც ხშირად ვიხსენებ განვილი წლებს, განსაკუთრებით ბავშვობის ხანას, რომელიც დაკავშირებულია პეტერბურგთან. მონატრების გომონბა მეუფლება ხოლმე, როცა ვიგონებ ჩემი მშობლების ოჯახს.

მამაჩემს — კომპოზიტორ მელიტონ ბალანჩიძეს სამი შვილი ჰყავდა. მე ვიყავი ყველაზე უმცროსი. ჩვენს შორის უფროსი იყო თამარი, იგი მხატვარი გახლდა. მან თბილისის სამხატვრო აკადემია დაამთავრა და ელენე ახვლედიანთან ერთად დეკორატორად მუშაობდა მარჯანიშვილის თეატრში. შემდეგ თოჯინების თეატრმა გაიტაცა. ლენინგრადში გადავიდა და ერთხანს ობრაზცოვთან მუშაობდა. ამასობაში ომიც დაიწყო. თამარი ლენინგრადის ბლოკადაში დაიღუპა 1943 წელს.

ჩემი ძმა გიორგი, რომელიც ცნობილია ჯორჯ ბალანჩინის სახელით, როგორც მოგვხსენებთ, სათავეში ჩაუდგა ამერიკულ ბალეტს. მან საზღვარგარეთ გაატარა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება.

როცა ბავშვობას წლებს ვუბრუნდები, განსაკუთრებული მღელვარებით ვიხსენებ ჩვენს აგარაკს, რომელიც მამამ დინეთში იყდა. მამამ ხომ უეცრად დიდი თანხა მოაკლატარეის ბილეთით და მოულოდნელად გამოდრდა. ამ აგარაკზე, სადაც ჩვენ ძალიან ხშირად ვიმყოფებოდით, იკრიბებოდნენ რუსეთში გადახვეწილი ქართველები, უმეტესად სტუდენტები, რომლებიც სწავლობდნენ მოსკოვისა და პეტერბურგის უნივერსიტეტებში. აქ მამაჩემის ხელმძღვანელობით შესანიშნავი მუსიკალური სალამოები იმართებოდა ხოლმე. ქართველი ახალგაზრდები დიდი გატაცებით მღეროდნენ. მამამ პირველად გავეცანი ქართულ ხალხურ სიმღერებს — არა მარტო ქალაქურ პანგებს, არამედ სოფლურ (გურულ, იმერულ და ა. შ.) ფოლკლორსაც. მართალია პატარები ვიყავით, მაგრამ მაინც ვგრძობდით ქართული ხალხური მუსიკის ზემოქმედების ძალას. მე, თამარი და გიორგი ვცდილობდით ეს სიმღერები სამ ხმაში გვემღერა. რა თქმა უნდა, ამაში მამაც გვეხმარებოდა. მერე კი სტუმრების წინაშე გამოგვქონდა ჩვენი „შემოქმედება“.

დაახლოებით ექვსი წლისა გახლდათ, როცა მიმპარეს ფორტეპიანოს მასწავლებელთან — ეს იყო ფრიად განსწავლული გერმანელი ქალი, გვარად კიუნცერი, რომელიც

ჩემს ძმასაც ასწავლიდა. მან ძალიან სერიოზულად მოგვკიდა ხელი. მისი წყალობით ვეუფლებოდით მუსიკირების ჩვევებს, პეტერბურგის კალთურ ლიტერატურასაც ვეცნობოდით. მე და გიორგის საკმაოდ მრავალფეროვანი რეპერტუარი დაგვიგროვდა. ხშირად ვუტრავდით ოთხ ხელში, გატაცებით ვასრულებდით საკუთარ იმპროვიზაციებს. შევადგინეთ ჩვენი სარეპერტუარო „პირისკურანტი“ — კედელზე გამოვიკიდეთ საკმაოდ ვრცელი სია იმ ნაწარმოებებისა, რომლებსაც ერთად ვუკრავდით. ეს იყო ნაწყვეტები ბალეტებიდან, ოპერებიდან, სიმფონიებიდან. მამაჩემი ამ „პრეისკურანტს“ სტუმრებს აჩვენებდა ხოლმე. მათ მიერ არჩეულ ნაწარმოებებს დიდი სიხარულით ვასრულებდით...

მ. ახმეტელი: მომავალი ჯორჯ ბალანჩინი პიანისტობას ხომ არ აპირებდა?

ა. ბალანჩიძე: გიორგი შესანიშნავად უკრავდა. მშვენივრად კითხულობდა ფურცლიდან. მერე კი ყველას ანცვიფრებდა თავისი ფართო მუსიკალური განათლებით. თავისუფლად კითხულობდა ურთულეს თანამედროვე პარტიტურებს. სტრავინსკიც კი გავოცებული იყო მისი მუსიკალური ერუდიციით. გიორგი ხომ თავის დროზე პეტერბურგის კონსერვატორიაში სწავლობდა...

მ. ახმეტელი: თქვენი ცხოვრება ეტყობა თავიდანვე გამსჭვალული იყო მუსიკით... როგორც ჩანს, ასეთ ატმოსფეროში ყალიბდებოდა ნამდვილი, ქემარტიტი მუსიკოსები...

ა. ბალანჩიძე: უმუხიკოდ არც ერთი დღე არ მიცხოვრია. შვიდი წლისა ვიყავი, როცა მამამ წამიყვანა პეტერბურგის საოპერო თეატრში. იმ დღეს პირველად ვნახე და მოვისმინე საოპერო სპექტაკლი. ეს იყო რომსკი-კორსაკოვის „ზღაპარი მეფე სალტანზე“, ახლაც კარგად მახსოვს ეს შესანიშნავი წარმოდგენა. დღეს ოპერა რატომღაც იმიოთად იდგმება არა და ძნელია დასახელო ბავშვებისათვის განსწავლულია ამაზე უკეთესი ნაწარმოები. იგი ბევრ თანამედროვე საბავშვო ოპერას სჯობია, რომლებშიც რატომღაც მონაწილეობენ რაღაც გაუგებარი ცხოველები. რომსკი-კორსაკოვის ოპერაში კი მოქმედებენ ცოცხალი ადამიანები. ეს სპექტაკლი მშვენივრად იყო დადგმული. რა თქმა უნდა, ჩამორჩენილი იყო იმდროინდელი სცენის ტექნიკა. და მაინც, ამ ოპერის დადგმა გამოირჩეოდა არაჩვეულებრივი გამოგონებლობით. ჩემი მეხსიერებიდან არ

წამილა სცენაზე წარმოსახული ოკეანე, ილქინიანი გემი, კასრი, რომელიც ოკეანის ზედაპირზე ტიტტივებდა... ელვარედ ხმოვანებად შესანიშნავად გაორკესტრებული რიმსკი-კორსაკოვის მუსიკა. ეს ოპერა, სიკვითე როგორც რიმსკი-კორსაკოვის „ოქროს მამალი“ კვირადღეს (დილით) იდგმებოდა ხოლმე. მდიდარი იყო ბავშვებისათვის განკუთვნილი საოპერო რეპერტუარი.

მამას სიმფონიურ კონცერტებზეც დაეყვადით. კონცერტები ფინეთშიც იმართებოდა. მონაწილეობდნენ საკმაოდ ცნობილი შემსრულებლები. ერთ კონცერტზე თვით შლაპინივი გამოვიდა. ჩვენს მუსიკალური შთაბეჭდილებები თანდათან მდიდრდებოდა.

ესწავლობდი პეტერბურგის რეალურ სასწავლებელში, რომელიც ვერ დავამთავრე, რადგან 1917 წელს ჩვენი ოჯახი საქართველოში დაბრუნდა. სწავლა განვაგრძე ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში. ეს იყო რუსულენოვანი სასწავლებელი. იმხანად მიჭირდა ქართულ ენაზე გადასვლა. მერე კი დავუფლევ ქართულ ენას, გრამატიკაც კარგად ვისწავლე. მაგრამ ადამიანები ჩემთან ლაპარაკს რუსულად ამჯობინებდნენ, ალბათ იმიტომ, რომ ქართულად ნელა ვმეტყველებ.

ქუთაისში მუსიკის სწავლაც განვაგრძე. ფორტეპიანოზე დაკვრას ვეუფლებოდი ლარისა ქუთათელაძის კლასში. ლ. ქუთათელაძე კარგი მუსიკოსი გახლდათ. იგი სწავლობდა გერმანიაში. იმ ხანად ვიოლონჩლომაც გამიტაცა. ერთ წელიწადში ასე დავუფლევ ამ ინსტრუმენტს, რომ იქაურ მუსიკოსებთან ერთად მონაწილეობა მივიღე ჩაიკოვსკის პირველი კვარტეტის შესრულებაში. 1920 წელს ქუთაისში ჩამოყალიბდა კამერულ ორკესტრი, რომელშიც მეც ვუკრავდი.

1924 წელს თბილისში დავმომხსახლდით. იმხანად ჩვენს კონსერვატორიაში მოღვაწეობდა ცნობილი კომპოზიტორი და პედაგოგი ჩერუბინი, რომელთანაც ერთი წლის მანძილზე კომპოზიციაში ვმეცადინებოდი. შემდეგ იგი საფრანგეთში გაემგზავრა. მისი ვაჟი კომპოზიტორი გახდა, მან მონაწილეობა მიიღო ბალეტ „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნაში, რომელიც საფრანგეთში დაიდგა.

მერე მეცადინეობა გავაგრძელე შესანიშნავ მუსიკოსთან მ. იპოლიტოვა-ივანოვთან. იგი კლასიკური მუსიკის ღრმა მცოდნე და დიდი თაყვანისმცემელი გახლდათ. იპოლიტოვა-ივანოვს არ მოსწონდა თანამედროვე

მუსიკა, ეჭვის თვლით უყურებდა იპოლიტოვს, და მინც, აპოლიტოვა-ივანოვს მეტყველებდის პროფესიონალი იყო. ძალიან ვაყვარებდი ვარ, რომ მასთან მომიწეო ურთიერთობამ. პარალელურად ფორტეპიანოზეც ვავრძელებდი სწავლას პროფ. აისბერგის კლასში. ერთი სიტყვით, კარგი სკოლა გავიარე. სწორედ ამ პერიოდში დავწერე ჩემი პირველი ნაწარმოებები. იმხანად ვმეგობრობდი მელიქ-ფაშაევთან, რომელიც ასევე გატაცებული იყო კომპოზიციით. კონცერტზე ვაგმართეთ ერთობლადი ძალებით. პირველ განყოფილებაში მელიქ-ფაშაევი დარიგებობდა თავის ნაწარმოებებს, მეორე განყოფილებაში კი შესრულდა ჩემი საკონცერტო მარში, საკონცერტო ვალსი, საცეკვაო სუიტა, რომლებსაც დირიგებობდა საკმაოდ კარგი მუსიკოსი კარადაშოვი. ამ პერიოდში ბევრს ვმუშაობდი. მუშათა თეატრებში ვფორმირებდი სექტეტაკლებს. ასე დამიგროვდა საკმაოდ ბევრი მასალა და 1927 წელს ლენინგრადის კონსერვატორიაში შევედი..

მ. ახმეტელი: მამათქვენი როგორ აღიქვამდა თქვენს შემოქმედებას? მუშაობის პროცესში თუ აჩვენებდით თქვენს ნაწარმოებებს?

ა. ბალანჩაიძე: რა თქმა უნდა, მამაჩემს აინტერესებდა ჩემი საქმიანობა. მაგრამ ზოგჯერ მეც ვეზნარებოდი, რადგან მასზე უკეთ ვფლობდი საკომპოზიტორო ტექნიკას. მოგეხსენებათ, რომ მამა დიდხანს მუშაობდა თავის ოპერაზე „თამარ ცხიერი“, რომლის ერთი აქტი პირველად ვერ კიდევ პეტერბურგში დაიდგა. როცა საქართველოში ჩამოვედი ოპერა არ იყო დამთავრებული. მთავრობა ძალიან დაინტერესებული იყო „თამარ ცხიერის“ ბედით. შალვა ელიავა ხუმრობით მეუბრებოდა: „დაგიკერ და ოპერის დამთავრებას გაიძულებო“. მართლაც, მან მამას ერთი ოთახი გამოუყო სასტუმრო „ორიანტიში“. მუშაობისათვის კარგი პირობები შეუქმნა. მეც ვმონაწილეობდი ამ მუშაობაში. „თამარ ცხიერი“ ბევრი რამ გადავაკეთე, გავაორკესტრე. ჩემი საკუთარი მუსიკაში კი იმხანად ცოტა რამ აყო ერთვნილი, მე ხშირულსედი და დასავლური მუსიკის საფუძველზე ვიზრდებოდი. იმხანად გატაცებული ვიყავი დებიუსის, რაველის, სკრიაბინის შემოქმედებათ. გარდა ამისა, პეტერბურგში არსებობდა „თანამედროვე მუსიკის საზოგადოება“, მაგრამ მისი ძიებები ატარებდნენ ფორ-

მალურ ხასიათს. არასოდეს მიტაცებდა ფსევდოლოგიური ხშირ...

მ. ახმეტელი: ეტყობა თქვენ მაშინვე კრიტიკულად უდგებოდით ნოვაციებს. ბრმად არ მისდევდით მოდას, მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრდებს სიახლეებისადმი განსაკუთრებული ლტოლვა ახასიათებთ...

ა. ბალანჩივაძე: საქმე ისაა, რომ მე ხელოვნებას თავიდანვე ესთეტიკურ მოთხოვნებს უყუარებდი. ნაკლებად მინტერესებდა თეორიული აღმოჩენები. ჩემთვის მთავარა იყო მუსიკის ემოციური შემოქმედების ძალა. პარტიტურების სახვითი მხარე კი არ მინტერესებდა, არამედ მათი შინაგანი არსი. ცხადია, ვიცნობდი თანამედროვე მუსიკალურ სისტემებს, იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რათაც ეს მუსიკა კეთდებოდა. როგორც მოგახსენებ მიზიდავდა თანამედროვე ფრანგული მუსიკა, „ექსპრესიონის“ შემოქმედება, განსაკუთრებით კი ონეგრისა და მიოს მუსიკა. ლენინგრადში ჩემი ცოდნა კიდევ უფრო გაღრმავდა. ამ მხრივ ბევრი რამ შევიძინე არა იმდენად კონსერვატორიაში, რამდენადაც ფილარმონიაში, სადაც იმხანად შეჰან-შნაუვი მუსიკოსები მოღვაწეობდნენ. არაჩვეულებრივად მდიდარი და მრავალფეროვანი იყო ლენინგრადის მუსიკალური ცხოვრება. კონცერტებს მართავდნენ გამოჩენილი დირიჟორები — ბრუნო ვალტერი, ოტო კლემპერერი, აპენდროტი, ბუში, ანსერმე. დიდის ინტერესით ვეცნობოდი მალერის, ბრუენერის, შონბერგის ნაწარმოებებს. სხვათა შორის, ლენინგრადში ჩამოვიდა თვით ონეგერიც თავის მეუღლესთან ერთად. იგი პიანისტი იყო. კარგად ასრულებდა ონეგერის ნაწარმოებებს. ისინი ოთხ ხელშიც უკრავდნენ. ლენინგრადში გამოდიოდა ხინდემიტცი თავის კვარტეტთან ერთად. სწორედ მაშინ მოვისმინე მისი კვარტეტები. ერთი სიტყვით, ვუსმენდი შესანიშნავ მუსიკასა და მუსიკოსებს. ეს იყო 1927-30 წლებში... ასეთი იყო ჩემი ცხოვრების ერთი მხარე. მეორე მხარე კი მამაჩემის წყალობით დაკავშირებული იყო ქართულ ხალხურ მუსიკასთან. იგი ჩემგან მშობლიური ტრადიციების ცოდნას მოითხოვდა. მას ხშირად იწვევდნენ საქართველოს ამა თუ იმ კუთხეში, მეც მიყვავდი ხოლმე თან, რათა გავცნობოდი იმ ატმოსფეროს, სადაც ცოცხლობდნენ ჩვენი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ზნეჩვეულებები. კარგადაც შევისწავლე ქართუ-

ლი ხალხური სიმღერები, რომლებსაც ურიგოდ არა ვმღერო.

მ. ახმეტელი: ერთი სიტყვით, თქვენც წინაშე გადაშლილი იყო მუსიკალური სიახლეების უმდიდრესი პანორამა, რომელშიც თანამედროვე მუსიკის უახლეს ტენდენციებთან ერთად თანაარსებობდნენ ქართული ხალხური მუსიკის უძველესი ტრადიციები.

ა. ბალანჩივაძე: ასეთ ვითარებაში ადვილი იყო დაბნევა, მოხვედრა გავლენების ქვეშ. ეს რომ არ მომხდარიყო, საჭირო იყო ამ საოცარი მრავალფეროვნების შემოქმედებითი გააზრება. უნდა ამერჩია რს, რაც ჩემთვის განსაკუთრებით ახლობელი იქნებოდა და დამეხმარებოდა საკუთარი მსოფლმეგობრების გამოხატვაში, საკუთარი სამყაროს შექმნაში. ჩემი ინტონაცია უნდა მეპოვნა. ცხადია, ამას ყოველთვის ვერ ვახერხებდი. ვარდა ამისა, დროც ბევრჯერ უქმად დამიკარგავს. მე ვთვლი, რომ დიდი დრო წამართვა მუშაობამ თეატრსა და კინოში. დაწერილი მაქვს მუსიკა ორმოცამდე სპექტაკლისათვის, ოცდაორი კინოფილმისათვის...

მ. ახმეტელი: რატომ გგონიათ, რომ ეს დაკარგული დროა?

ა. ბალანჩივაძე: უფრო სწორედ, მუსიკაა დაკარგული. პრაქტიკის მხარე კი, რა თქმა უნდა, ბევრი რამ შევიძინე თეატრშიც და კინოშიც. სპექტაკლებს ვაფორმებდი არა მარტო თბილისის თეატრებისათვის, არამედ თელავის, ქუთაისის, ფოთისა და საქართველოს სხვა კუთხეებში არსებული თეატრალური დასებისათვის. ვწერდი სხვადასხვა ხასიათის მუსიკას, სხვადასხვა შემადგენლობის ანსამბლებისათვის, იმ ინსტრუმენტებისათვის რომლებიც მოიძებნებოდა ამა თუ იმ თეატრში. ერთ-ერთი სპექტაკლისათვის გამოვიყენე ვიოლინო, ფორტეპიანო, კლარინეტი და ტუბა. ცხადია, ასეთი მუშაობა სასარგებლო იყო. იმ ხანად თითებზე ჩამოსათვლელი კომპოზიტორები გვყავდა — ტუსკია, კილაძე, მშველიძე... ისინი თბილისში მოღვაწეობდნენ, რაიონულ თეატრებს კი დახმარება სჭირდებოდათ, არ მეთაკილებოდა მათთან თანამშრომლობა.

მ. ახმეტელი: ყოველივე ამან, ალბათ, ხელი შეუწყო საკომპოზიტორო ტექნიკის განვითარებას, დრამატურგიული აზროვნების გამომუშავებასაც.

ა. ბალანჩივაძე: რა თქმა უნდა. კარგად

გავეცანი თეატრის სამხარეულოსაც. ორი წელიწადი ვთანამშრომლობდი კოტე მარჯანიშვილთან. ერთ ხანს მუსიკალური ნაწილს გამედღე ვმუშაობდი მარჯანიშვილის თეატრში. უკანასკნელად მუსიკას ვწერდი შილერის „ყაჩაღებისათვის“, რომლის დადგმა კოტემ ვერ მოასწრო. ეს მუსიკა შემდგომში გამოვიყენე, მიუხედავად იმ კონცერტებს, რომლებსაც მართვდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე და სერგო ზაქარიაძე. ამ კონცერტებზე ისინი შესანიშნავად თამაშობდნენ სხვადასხვა სპექტაკლის სცენებს.

მ. ახმეტელი: როგორ მუშაობდა მარჯანიშვილი კომპოზიტორებთან?

ა. ბალანჩივაძე: დიდის ვატაცებით. მას ხომ ძალიან უყვარდა მუსიკა, განსაკუთრებით რომანტიკოსების შემოქმედება. მისი საყვარელი კომპოზიტორები იყვნენ ბეთოვენი, შოპენი, ლისტა, ვაგნერი. მუსიკაზე ჭერ კიდევ მაგიდასთან მუშაობის დროს ფიქრობდა. პიესის წაკითხვის პროცესში ამბობდა ხოლმე: აქ დამჭირდება დაახლოებით ისეთი მუსიკა, როგორიც მენდელსონის „ზაფხულის ღამის სიზმარია“. რა თქმა უნდა, სხვა მუსიკალურ ნაწარმოებებსაც ასახელებდა. კოტე კარგად იცნობდა მუსიკალურ ლიტერატურას. ზოგჯერ ინსტრუმენტებსაც აღნიშნავდა ხოლმე: „აქ ვიოლინი კი არ დამჭირდება, არამედ ფლეიტა“.

ცოტა მოგვიანებით დავეუკავშირდი რუსთაველის თეატრსაც. საინტერესო იყო მუშაობა ისეთ სპექტაკლზე, როგორიც იყო „ალეკო დუნდიანი“. სხვათა შორის, დრამატულმა თეატრმა განმვივითარა ორიენტაციის უნარიც. დამეხმარა სახეების, ხასიათების გამოხატვაშიც, გარდა ამისა, დრამატული თეატრი მოითხოვდა ისეთი მუსიკალური მასალის შექმნას, რომელიც შეესადაგებოდა ამა თუ იმ პიესაში წარმოდგენილ ეპოქას. დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ეროვნულ საწყისსაც. მიხდებოდა მუშაობა ფრანგულ, გერმანულ, რუსულსა თუ უკრაინულ დრამატურგიკას, რაც აპირობებდა შესაბამისი სტილისათვის ათვისებას. ასეთ დროს ციტატებს კი არ მივმართავდი, არამედ ვწერდი ორიგინალურ მუსიკას. ცხადია, ყოველივე ეს ჩემს ცოდნასა და გამოცდილებას ამდიდრებდა.

მ. ახმეტელი: თქვენ ხომ პარალელურად კინოშიც მუშაობდით...

ა. ბალანჩივაძე: პირველი კინოფილმი გავაფორმე 1934 წელს. ეს იყო „არშაულა“.

შემდეგ მუსიკა დავეწერე კინოკომედიისათვის „დაკარგული სამოთხე“, რომელშიც გამოვიყენე იმერული ინტონაციები, სილონური ელემენტები. ჩემი აზრით, ხალხური მუსიკის ელემენტები მოუხდა ამ ფილმს სამყაროს. განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა ჩემმა სიმღერამ „ხესტაფონო“, რომელიც დღეს ბევრს ხალხური ჰგონია...

მ. ახმეტელი: რამდენად სწორად მიგაჩნიათ ტერმინი „გამოყენებითი მუსიკა“. მე ვფიქრობ, რომ თეატრისა თუ კინოსათვის დაწერილი მუსიკა სცილდება გამოყენებით ფუნქციას, მით უფრო, როცა მუსიკის წინაშე, დგას ისეთი რთული პრობლემები, როგორცაა სინთეზირება სცენურა თუ კინოხელოვნების სხვა კომპონენტებთან, სახეების შექმნა, სტილიზტიკისა თუ დრამატურგიის გამოვლინება, ფოკლორული მასალის გამოყენება და ა. შ. ეს ტერმინი, ჩემთვის აზრით, ზუსტად ვერ ასახავს ვითარებას განსაკუთრებით დღეს, როცა მუსიკის როლი აგრეთვე გაიზარდა თეატრსა თუ კინოში.

ა. ბალანჩივაძე: გეთანხმებით, ამ ტერმინს უფრო საწარმოო მნიშვნელობა აქვს. იგი ნაკლებად ასახავს მუსიკის ფუნქციას, მით უფრო მაშინ, როცა მუსიკა აქტიურად მონაწილეობს სპექტაკლისა თუ ფილმის დრამატურგიის განვითარებაში...

მ. ახმეტელი: ხშირად მუსიკის საფუძველზე ყალიბდება სპექტაკლის რიტმიცა და პლასტიკაც...

ა. ბალანჩივაძე: ეს ტერმინი, შესაძლოა, იმიტომ დამკვიდრდა, რომ თეატრში მიანიც სცენური მოქმედება, სცენურა სახიერებაა მთავარი. მუსიკა თეატრს ეხმარება ყოველივე ამის გამოვლენაში. ამდენად, იგი დამხმარე კომპონენტი უფროა. ისე კი ეს ტერმინი უხეშია. მაგრამ პირადად მე იგი არ მაღიზიანებს. მთავარია მუსიკის გამომსახველობა და ხარისხი...

აბა გაიხსენეთ პროკოფიევის მუსიკა ეიზენშტეინის ფილმისათვის „ალექსანდრე ნეველი“. ცხადია, იგი აღემატება გამოყენებით მნიშვნელობას. ესაა კინომუსიკა, რომელმაც თავისი მხატვრული ღირსებების გამო ჰპოვა დამოუკიდებელი ცხოვრება. მაგრამ ჩვენ ვიცნობთ სხვა მაგალითებსაც, როცა მუსიკა გამოყენებულია მხოლოდ იმისათვის, რომ შეავსოს პაუზა ან ერთმანეთს გადაბას ცალკეული სცენები. ასეთ შემთხვევაში მუსიკა

მართლაც გამოყენებითი ხასიათისა. მეც ბევრჯერ გამომიყენებია ეს ხერხები.

ვერ წარმოიდგენთ რა დიდალი მუსიკა მაქვს დაწერილი კინოსა თუ თეატრისათვის. მთელი ყარადა სავსეა ამ ხელნაწერებით, რომლებიც, ალბათ, ერთ ტონას აწონიან. ერთხელ გადავსინჯე ეს მასალა, იქნებ რაიმე გამოვიყენო-მეთქი. მაგრამ არა, ვერ გამოვიყენე. საქმე ისაა, რომ ეს მუსიკა ორგანულად იყო დაკავშირებული ფილმებთან, სპექტაკლებთან, ამიტომაც იგი ვერ იარსებებს მათგან დამოუკიდებლად.

მ. ახმეტელი: ბატონო ანდრია! თქვენ დასაწყისში აღნიშნეთ, რომ თავდაპირველად ეროვნული თვალსაზრისით ნეიტრალურ მუსიკას წერდით. ის, ვინც იცნობს ანდრია ბალანჩივადის ჰემოზონალურ ეროვნულ შემოქმედებას, გაუჭირდება ამის დაჯერება. როდის ან როგორ მოხდა ეს გარდატეხა — ბუნებრივად მიხედვით ეროვნულ საწყისებთან თუ შეგნებულად გადაწყვეტით ეს პრობლემა?

ა. ბალანჩივაძე: ეს მოხდა მაშინ, როცა თავი დავანებე „გამოყენებითი მუსიკას“ და დამოუკიდებელი მუშაობა დავიწყე. აქ უკვე საჭირო იყო ფიქრა საკუთარი ხელწერის გამოშუქებაზე. ამაში, რა თქმა უნდა, დამეხმარა გამოცდილება, რომელიც შევიძინე თეატრში, კინოში, აგრეთვე ადრინდელ ნაწარმოებებზე მუშაობის დროს. მაგრამ ეს გამოცდილება მეხმარებოდა უფრო ხარისხის ამაღლებაში. ისე კი იმ დიდი მასალიდან მხოლოდ 10% იყო ისეთი მუსიკა, რომელშიც მეღვანელებოდა ჩემი საკუთარი ხელწერა. ამ მუსიკაში ბევრა რამ იყო გადაწყვეტილი საინტერესოდ, ზუსტად, ემოციურად. გუზი ავიღე სწორედ ამ მასალაზე. პირველი ნაწარმოები, რომელმაც ყოველივე ეს შეიწოვა გახლდათ 1935 წელს შექმნილი პირველი საფორტეპიანო კონცერტი...

მ. ახმეტელი: ქართულ მუსიკაში ეს არის ამ ეპოქის პირველი ჰემოზონალური პროფესიული ნიმუში...

ა. ბალანჩივაძე: ჩემამდე საფორტეპიანო კონცერტები დაწერეს ვ. დოლიძემ, ა. ანდრიაშვილმა. მაგრამ ეს უფრო ფორტეპიანოსათვის დაწერილი მუსიკა იყო, ვიდრე საფორტეპიანო მუსიკა.

საფორტეპიანო მუსიკა რომ შექმნა, პირველ რიგში, კარგად უნდა იცნობდე თვით ამ ინსტრუმენტს, ვირტუოზულად უნდა

ფლობდე მის გამომსახველობით საშუალებებს. ჩემდა საბედნიეროდ მე მქონდა ეს ცოდნა, რომელიც შევიძინე ისეთი შესანიშნავი ანსტრუქციის დახმარებით, როგორც იყვნენ ასისტორი და იუდინა, რომელთანაც მე ლენინგრადის კონსერვატორიაში გავდიოდი აუცილებელი ფორტეპიანოს კურსს. სხვათა შორის, ლენინგრადის კონსერვატორიაში მისაღებ გამოცდაზე, რომელსაც ესწრებოდა თვით გლაზუნოვი, დაუყარი ერთსაათიანი, საფუძვლიანად მომზადებული პროგრამა: შუმანის სიმფონიური ეტიუდები, შოპენის ეტაუდები, ონეგერის პიენები. თვით იუდინასთან, რომელიც დიდი მუსიკოსი იყო, მეტწილად ვუყარავდი კლასიკას. განსაკუთრებით ბახს. ერთი სიტყვით, საკმაოდ კარგად ვიცნობდი საფორტეპიანო ლიტერატურას, რაც დამეხმარა საფორტეპიანო კონცერტის შექმნაში. მართალია, მასში იგონებოდა რომანტიკოსების, სახელდობრ შუმანის, შოპენის, ლისტის პიანიზმის გავლენა ორნამენტების მხრივ კი ჩანს სახალოვე ქართულ ხალხურ (განსაკუთრებით კახურ) სიმღერებთან, თავის დროზე აღნიშნავდნენ, რომ ეს კონცერტი ზეგავლენებისაგან თავისუფალი არ არისო. მეც არ უარყოფ ამას. ამის გარეშე, ალბათ, ვერც დავწერდი პირველ საფორტეპიანო კონცერტს. საფორტეპიანო ლიტერატურა იმდენად მდიდარია, რომ შეუძლებელია მას გვერდი აუარო. მთავარია თუ როგორ ასპექტში გამოიყენებ ტრადიციებს. არაფერი გამოვა თუ პირდაპირ გამოვიყენებთ შოპენის პიანიზმის თავისებურებებს. ეს მიმბაძველობა იქნება, მაგრამ თუ თავისებურად ვაიაზრებ ცალკეულ ხერხებს, მაშინ, შესაძლოა, მიაღწიო საინტერესო შედეგს. ჩემი აზრით, ეს მოხდა პირველ საფორტეპიანო კონცერტში, რომელიც იმთავითვე შევიდა გამოჩენილი პიანისტების რეპერტუარში. მას შესანიშნავად ასრულებდა ლევ ობორინი. რამდენიმე წლის წინ მივუბრუნდი ამ კონცერტს, ახალი რედაქცია გავაკეთე, ობორინისადმი მიძღვნილი კლავირიც გამოვეცი.

მ. ახმეტელი: თქვენ ხუთი საფორტეპიანო კონცერტის ავტორი ბრძანდებით. ამ ეპოქის მიმართავდით თითქმის ყოველ ათწლეულში ერთხელ. თუ ერთად ჩავამწკრივებთ ამ კონცერტებს, დავინახავთ რომ ყოველ მათგანში აისახა თქვენი შემოქმედების ამა თუ იმ ეტაპისათვის დამახასიათებელი ნიშან-

თვისებები. პირადად თქვენ როგორ აღიქვამთ თქვენ: სტილის ევოლუციის პროცესს?

ა. ბალანჩივაძე: ყოველ კონცერტში მიზნად ვინახავდი სხვადასხვა სტილურ ამოცანებს. ამიტომაც განსხვავებულა ეს ნაწარმოებები. მაგალითად, მეოთხე კონცერტში მივმართე უფრო თანამედროვე მუსიკის ხერხებს. ისე კი ადამიანი, რაც უფრო მეტად შედის ასაკში, მით უფრო გონიერი და საზრიანი ხდება. მატულობს ფორმისა თუ სახეების ორიგინალური გამოხატვის ხერხებიც. თუმცა ხარისხი შეიძლება ყოველთვის არ იყოს დამაკმაყოფილებელი. ერთი მხარეა მუსიკალური ელემენტების მოწესრიგება, მეორეა — მასალა, რომელმაც, შესაძლოა, არ გამოიწვიოს ინტერესი. სწორედ ამ კუთხიდან შევხედე ჩემს მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტს, რომელიც თავდაპირველად რვა ნაწილისაგან შედგებოდა. მომეჩვენა, რომ ორი ნაწილი ზედმეტია. აქ სწორედ მასალის ხარისხმა არ დამაკმაყოფილა. დღეს იგი ექვსნაწილიანი კონცერტია.

ბ. ახმეტელი: მეოთხე კონცერტი ახალი იმიტომაც, რომ იგი პროგრამულია. ამ მხრივ იგი აგრძელებს თქვენს შემოქმედების იმ ხაზს, სათავეს რომ იღებს სიმფონიური სურათებიდან „ზღვა“ და „რიფის ტბა“. საერთოდაც როგორია თქვენი დამოკიდებულება პროგრამული მუსიკის მიმართ?

ა. ბალანჩივაძე: ზოგიერთის აზრით, პროგრამული მუსიკა ჩამოუვარდება არაპროგრამულ მუსიკას. პირადად მე არ ვიზიარებ ამ შეხედულებას. საზოგადოდ, საკუთარი მოსაზრება ნაქვს პროგრამულობის კონცეფციას, რაც გამოვთქვი კიდევ ლენინგრადში რამდენიმე წლის წინ. ჩემს გამოსვლას ესწრებოდა გამოჩენილი მუსიკოსი, პროფესორი ტაულინი. იგი ჯერ გაცხარებით მეკამათებოდა, შემდეგ კი ვგონებ ჰკუპაში დაუჯდა ჩემი თვალსაზრისი.

პროგრამულ მუსიკას, როგორც ცნობილია, საფუძვლად უდევს ლიტერატურიდან, მხატვრობიდან, ცხოვრებიდან აღებული მასალა. მასში ცოცხლდებიან კონკრეტული სახეები, რომლებიც შედიან ერთმანეთთან კონფლიქტში. ავიღოთ, მაგალითად, ჩაიკოვსკის „რომეო და ჯულიეტა“, სადაც ყოველ სახეს წარმოაჩენს გარკვეული მუსიკალური თემა. ამ თემების შეპირისპირებიდან ახადდება მუსიკალური მოქმედება, რომელიც მრავალფეროვნებიდან მისიწრაფვის მთლიანობისა-

კენ, ერთიანობისაკენ. ეს პროგრამული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი პრინციპია. არაპროგრამულ მუსიკაში კი საქმე გვაქვს საპირისპირო პროცესთან. ასე მაგალითად კლასიკურ მუსიკაში გადამწყვეტია მთავარი თემა, იგი ნაწარმოების მამოძრავებელი ღერძია. მთავარი თემისაგან იმდენად მეორე თემა, რომელიც თავის წარმოქმნელს თემას ეწინააღმდეგება. ამდენად, არაპროგრამული მუსიკა ერთიანობიდან მიიღტვოს მრავალფეროვნებისაკენ, მრავალსახოვნებისაკენ. მრავალი მაგალითის მოყვანა შემოიძლია ჩემი მოსაზრების დასამტკიცებლად.

როცა ამ კანონზომიერებებზე ვლაპარაკობდი ტიულინმა მომიგო: თუ თქვენი მოსაზრებით ვიხელმძღვანელებთ, მაშინ ჩაიკოვსკის VI სიმფონიაც პროგრამული აღმოჩნდებაო. დიხს, პროგრამულია-მეთქი — ეუპასუხე...

ზოგჯერ პროგრამული მუსიკა იმდენად მადლობატრულია, რომ ჩრდილავს თავის ლიტერატურულ პირველწყაროს. ასეთ შემთხვევაში იგი კომპოზიტორის საუთქრებას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე მწერლისას.

აღსანიშნავია პროგრამული მუსიკის კიდევ ერთი სახესხვაობა. მხედველობაში მაქვს ისეთი მუსიკალური ნაწარმოებები, რომლებსაც სათაურების მიუხედავად არა აქვთ რაიმე კონკრეტული შინაარსი. ასეთია მაგალითად მოცარტის სიმფონია „იუპიტერი“, „შუმანის ფანტასტიკური პიესები, რომლებსაც კომპოზიტორმა მისცა ისეთი სახელწოდებები, როგორცაა „აღმადგენა“ — („Пары“), „რატობა?“ და ა. შ., რაც გეზსა და მიმართულებას აძლევს შემსრულებლებს, ესმარება მათ სათანადო განწყობილების შექმნაში, ნაწარმოებთა აღქმაში. ცხადია, არ ღირს ამ ცნებების დაკონკრეტება, ილუსტრირება...

ბ. ახმეტელი: ეს უფრო მინიშნებაა, რაც შემსრულებელშიც და მსმენელშიც ბადებს სხვადასხვაგვარ იმპულსებსა და ასოციაციებს... რაც უფრო პოეტურია შემსრულებლის ბუნება, რაც უფრო მდიდარია მისი ფანტაზია, მით უფრო ფართოა ამ სახელწოდებებთან წარმოქმნილი ასოციაციების წრე...

ა. ბალანჩივაძე: მეც მივმართავ ხოლმე ასეთი სახის პროგრამულობას. ბავშვებისათვის დავწერე საფორტეპიანო პიესების კრებული. ამ პიესებს ყვაილებს სახელები

დავარქვი: „ყაყაჩო“, „მიხაიკი“, „ვარდი“, „შროშანი“ და ა. შ. ეს სახელწოდებები გარკვეულ სახეებს წარმოქმნიან ნორჩების წარმოსახვაში, უღვივებენ მათ ფერის გრძობასაც, ბუნების სიყვარულსაც. იგივე პრინციპი გამოიყენე ჩემს მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტშიც, რომელშიც მინდობა წარმომეჩინა ჩვენი პატარა ქვეყნის მრავალფეროვნება და სიმდიდრე. ვცადე წარმოემსახა საქართველოს სხვადასხვა კუთხე, მათი თვითმყოფადი სახე.

მ. ახმეტელი: როგორც ჩანს, პროგრამული ბოის იგივე პრინციპს მიმართეთ თქვენ უქანსკნელი ოპუსშიც — IV სიმფონიაში, რომელსაც „ტყის სიმფონია“ დაარქვით და ამით მიგვანშენეთ მის რომანტიკულ ხასიათზე. ამ სიმფონიის პრემიერა შედგა თბილისში ამ რამდენიმე თვის წინ. დიდი წარმატებით გაიყვრა მან მოსკოვში სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის VII ყრილობაზე და მოხიბლა აუდიტორია თავისი სიწრფელითა და ახალგაზრდული გუნებით, ორიგინალური ფორმით, ფერსაცხე საორკესტრო პალიტრით. ამ პარტიტურამ, რომელშიც თქვენ აგრძელებთ პეიზაჟური ლირიკის ხაზს, ცხადად დავანახა თუ რაოდენ პარმონიულია ანდრია ბალანჩივაძის მსოფლშეგრძელება, რაოდენ ნათელი და პოეტურია მისი მუსიკალური აზროვნება...

ა. ბალანჩივაძე: მე ვთვლი, რომ კომპოზიტორები არ უნდა ამბობდნენ უარს ამ ტიპის პროგრამული ბაზე. ნაცვლად ამისა ახლად დიდ მოღვაწეა ისეთი აბსტრაქტული სახელწოდებები, როგორცაა „მეტამორფოზები“, „ვეზერსისი“ და სხვა. ასეთი სათაურები არაფერს გვეუბნებიან. ეს ხომ ცოცხალი ცნებები არ არის. სახელწოდებაში კი ცოცხალი სახე უნდა ვლინდებოდეს. სწორედ იგი უხსნის შემსრულებლებს მუსიკალური სამყაროს კარს. ზოგადმა ცნებამ, ზოგადმა ჩანადეჟრამმა შეიძლება ააღდინოს კომპოზიტორი ქეშმარიტების გზიდან. ჩვენ ვიცნობთ ასეთ სამწუხარო მაგალითებს შემოქმედებითი პრაქტიკიდან.

მ. ახმეტელი: ბატონო ანდრია! თავის დროზე დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია თქვენმა პირველმა სიმფონიამ. სპეციალისტები ვერ აზუსტებდნენ ამ სიმფონიის ქანრს, ზოგი მას ლირიკო-დრამატულს უწოდებდა, ზოგი პეროიკულსა თუ ეპიკურს. ცხადია, აზრთა

სხვადასხვაობა გამოწვეული იყო ამ სიმფონიის პარტიტურის მრავალსახოველი წარმადვლის ფართო ხედვით, მისი მრავალსახოველი ბით...

თქვენ როგორ განმარტავდით ამ სიმფონიის ქანრულ არსს?

ა. ბალანჩივაძე: პირადად მე პეროიკულ სიმფონიას ვუწოდებდი, მიუხედავად იმისა, რომ მასში ვითარდება სხვადასხვა ხასიათის თემები, ვადმოცემულა მრავალნაირი განწყობილებები. დრამატოზირებულია ამ სიმფონიის პირველი და მესამე ნაწილები. მეორე ნაწილი ლირიკულია, იგი ჩვენი ხალხის ეროვნულ სულს გამოხატავს. ფინალი კი ჩემის აზრით უფრო ტრაგიკულია. ეპიკურ საწყისზე კი აქ ლაპარაკი ზედმეტია...

ამ სიმფონიის იდეაა პეროიკული. სიმფონიის სამყაროში კონტრასტული სახები ამიტომაც შემოვიყვანე, რათა უფრო მკვეთრად წარმოჩენილიყო მისი პეროიკული პათოსი. კონტრასტების გარეშე მუსიკა იქნებოდა ერთგვაროვანი, ძნელი მოსასმენიც. პეროიკას ვერ შევიგრძნობდით, რომ არ შემექმნა ლირიკული, რომანტიკული პლანები. დროდადრო ძირითადი იდეიდან უნდა გადაიხარო, თუ კი გინდა, რომ ამ იდეამ შთაბეჭდილება მოახდინოს, გაიყვაროს, თავისი ძალა გაგრძნობინოს.

მ. ახმეტელი: პირველ სიმფონიაში მთავარი იდეიდან გადახრის პრინციპი, როგორც ჩანს, ემახუტება დედააზრის განზოგადების ამოცანას.

ა. ბალანჩივაძე: რეალბობის კონკრეტუზაციასაც. პირველი სიმფონია ცხოვრებიდან ამოვლეჯილი სურათია, რომელიც იწერებოდა 1943 წელს — სამამულო ომის მძიმე წლებში. ჩემს თვალწინ იტანჯებოდა ათასობით ადამიანი. ამ დროს დაიღუპა ჩემი და თამარიკ. ამდენად, პირველ სიმფონიაში გამოვხატე როგორც საზოგადოებრივი, ისე პირადული ტკივილიც.

ამ სიმფონიაში მოქმედებს ორი ძირითადი სახე — დამპყრობლური ძალა და მასთან შეპირისპირების პათოსი, თავისუფლები-საკენ სწრაფვა, გამარჯვების მოპოვების სურვილი. სიმფონია ასახავს ამ სახეების ბრძოლას. მტრულ ძალაში დამპყრობლურ უნს ვგულისხმობდი. მხედველობაში არა მყოლია არც ერთი ერი.

მ. ახმეტელი: პირველმა სიმფონიამ ფარ-

თო რეზონანსი მოიპოვა. იგი აღიარებულია საბჭოთა მუსიკის შესანიშნავ მოვლენად. ქართულ მუსიკაში კი მან დაიმკვიდრა ფუძემდებელი როლი. იგი დღემდე რჩება ეროვნული სიმფონიური აზროვნების მაღალ ნიმუშად.

ა. ბალანჩივაძე: თუ პირველ სიმფონიას მკაცრად მიუდგები, იგი შეიძლება გააკრიტიკო მუსიკალური მასალის სიჭარბის გამო. მასში თავმოყრილია ზედმეტად ბევრი რამ, შეიძლება ერთგვარი სიჭრელეც დააბრალო. მაგრამ იგი, ჩემის აზრით, კარგად ისმინება. პირადად მე ჩემი მეორე სიმფონია მირჩევნია ფორმისა და მასალის მთლიანობის თვალსაზრისით. იგი უფრო კონცენტრირებულია. გარდა ამისა, მეორე სიმფონიის პარტიტურა ჩაღრმავებას, ძიებას მოითხოვს. აქ ბევრი რამ შიგნით არის ჩამალული. პირველ სიმფონიაში კი ყველაფერი ზედაპირზეა ამოსული. იგი იმდენად ცხადია, რომ არ საჭიროებს ჩაღრმავებულ ძიებას. სწორედ ამიტომ მეორე სიმფონიას ყოველთვის დიდი სიამოვნებით ვდირიჟირობ ხოლმე...

ბ. ახმეტელი: ფარული შრეების არსებობა იგრძნობა თქვენს მესამე სიმფონიაშიც, რომელშიც უფრო მკვეთრად გამოიხატა სუბიექტური საწყისი, ფსიქოლოგიური თვითჩაღრმავება. მასში ბატონობს ფიქრი ყოფიერების არსზე. აქ წინა პლანზე წამოიწია თქვენი მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურმა ასპექტებმა. გარდა ამისა, ამ სიმფონიაში ერთგვარად შეცვლილია თქვენი დამოკიდებულება ეროვნული საწყისებისადმი, რომლებიც წარმოსდგნენ უფრო გაშუალებული სახით. და მაინც, ამ სიმფონიასაც მკვეთრად ამჩნევია ანდრეა ბალანჩივაძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისთვის დამახასიათებელი მრავალი თვისება. პირველ რიგში, რომანტიკული მღელვარება, რაც ჩანს მუსიკალური სახეების ემოციურბაში. საკმარისია გავიხსენოთ ვიტარის ტემპრით გაპოეტურებული ამ სიმფონიის ფინალი, რომელიც ეღერს ცხოვრებაგამოვლილი ადამიანის აღსარებასავით, ადამიანისა, რომელმაც ბევრი რამ განიცადა, მაგრამ მაინც შეინარჩუნა მშვენიერების შეგრძნება, ზნებრივი სიწმინდე, მაღალი სულიერება. ეს თვისებები თქვენს შემოქმედებაში ყოველთვის სხვადასხვაგვარად ვლინდება...

ა. ბალანჩივაძე: დროთა განმავლობაში ადამიანი ვითარდება, მდიდრდება გნობიერ-ველობითი საშუალებები. გარდა ამისა, დღესაც ცხოვრების ყოველ პერიოდს მოაქვს უსასრულო ამოცანები, რასაც უნდა გრძნობდეს ჭეშმარიტი მხატვარი...

ბ. ახმეტელი: იმისათვის, რომ დარწმუნდეთ თუ როგორ ვითარდებოდა და მდიდრდებოდა ანდრეა ბალანჩივაძის მუსიკალური სამყარო, საკმარისია ერთმანეთს შევუდაროთ თქვენი ბოლოდროინდელი ოპუსები 30-იანი წლების შემოქმედებას, სახელდობრ ბალეტს „მთების გული“. რომელმაც თავის დროზე დიდი გამოხმაურება ჰპოვა და სათავე დაუდო ეროვნული საბალეტო თეატრის განვითარებას. ჩემი აზრით, ამ ბალეტშიც განზოგადდა დრამატულ თეატრში შექმნილი გამოცდილება. ბალეტთან, როგორც ჩანს, მივიყვანათ პლასტიკური ხელოვნებისადმი გენეტიკურმა ლტოლვამაც. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ბალანჩივაძეების ოჯახში ჩვენი დროის უდიდესი ბალეტმეისტერი ჯორჯ ბალანჩინი აღიზარდა.

ა. ბალანჩივაძე: სხვათა შორის, მეც ვიკვლევდი ამ მისწრაფების გენეტიკურ საფუძველებს. ამიტომაც დაეინტერესდი ჩვენი გვარის ეტიმოლოგიით, რისთვისაც მიემართე აკადემიკოს აკაკი შანიძეს. მან მომაწოდა რამდენიმე ვარიანტი — მისი აზრით ბალანჩივაძის გვარის ფუძე შეიძლება მოდიოდეს სიტყვიდან „ბალი“, მანვე აღნიშნა აგრეთვე ორი სიტყვის „ბალანი“ და „ჩივილი“ კომბინაციაც, ანუ „ბალანი ჩივის“. მაგრამ ვერ ვიტყვოდი, რომ ჩვენი ოჯახის წევრები ბალანჩიანიები ყოფილიყვნენ. ყველაზე სარწმუნოდ მიმაჩნია სიტყვა „ბალანჩი“, ასე ეძახდნენ ძველ საქართველოში სამეფო კარის მასხარებს. ეტყობა ჩვენს საგვარეულოში ოდესღაც არსებობდა ტაქიმასხარა, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ჩვენს მოდემას. მასხარები მახინჯებიც უნდა ყოფილიყვნენ — კოკლები, ბრუციანები, კუზანები. ჩვენი გვარისთვის კი დამახასიათებელია თავის ქალის გამრუდება, რაც განსაკუთრებით ბიძაჩემს, მსახიობ ვასო ბალანჩივაძეს ეტყობოდა. იგი ნიჭიერი კომპოზი გახლდათ. მამაჩემიც ძალიან არტისტული კაცი იყო.

მასხარები ჩინებული აქტიორები იყვნენ. მათ ყველაფერი შეეძლოთ — ცეკვაც, სიმღერაც, ჯამბაზობაც, მოსწრებული სიტყ-

ვა-პასუხიც. როგორც ჩანს, ჩვენ გვარში თაობიდან თაობაში გადადიოდა მისწრაფება ცეკვისა და მუსიკისაკენ. ჩემი ქალიშვილი ცისკარაც ხომ ბალეტის მსახიობია. როგორც ჩანს, გენეტიკურია ბალეტისადმი ჩვენი ოჯახის ლტოლვა.

სხვათა შორის, ბავშვობაში გიორგიზე უკეთ ვცეკვავდი. 5 წლდან მოყოლებული საოჯახო დღესასწაულზე ვცეკვავდი სხვადასხვა ყაიდის სამეჯლისო ცეკვებს. ძალიან მიყვარდა საცეკვაო მუსიკაც. გიორგი კი უადრესად მორცხვა ყმაწვილი გახლდათ. კუთხეში აიტუებოდა და იქიდან მადევენბდა თვალყურს. ახლაც მიზიდავს პლასტიკური მოძრაობები, არტისტული მიხრა-მოხრა.

ბალეტის წერას კი მაშინ შევეუდექი, როცა საქართველოში ვახტანგ ჭაბუკიანი დაბრუნდა. მან დღის წესრიგში დააყენა ეროვნული ქორეოგრაფიული ტრადიციების ათვისების ამოცანები. საჭირო იყო ვახტანგ ჭაბუკიანის იდეის, მისი შემოქმედებითი ძალებისა და ენერჯის რეალიზაცია. იმხანად ვ. ჭაბუკიანის პარტნორი იყო ლ. ჩიკვაძე—ძალზე ნიჭიერი ბალერინა. ერთი სიტყვით, გადაწყვიტეთ ბალეტი შეგვექმნა. გიორგი ლეონიძემ მოგვაწოდა სიუჟეტური ქარვა საქართველოს ისტორიიდან. ბალეტი ძალიან სწრაფად, დიდი გატაცებით, კონვეიერული წესით იწერებოდა. მუშაობა დაიწყო ივლისში, დეკემბერში კი უკვე პრემიერა გაიმართა. ვ. ჭაბუკიანს ვაძლევდი ყოველ ახალ მუსიკალურ ნიმუშს, რომელსაც იგი იქვე დგამდა. ზოგჯერ ასეთ მუშაობასაც კარგი შედეგი მოაქვს. ამ დღემდე ხელოვანთა შესანიშნავი ანსამბლი მუშაობდა: დეკორაციებს აფორმებდა ს. ვირსალაძე, დირიჟორობდა ე. მიქელაძე. ბალეტი „მთების გული“ ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის პირველი დეკლარაციის ადგმებოდა. მაგრამ, სამწუხაროდ, მოსკოველებმა, რომლებსაც ძალიან უყვართ საბალეტო ხელოვნება, გაურკვეველი მიზეზების გამო დეკადაზე ვერ ნახეს ეს სპექტაკლი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი გამოცხადებული იყო აფიშაზე, ბილეთებიც გაიყიდა. დეკადაზე ნაჩვენები იყო მხოლოდ „ხორუმი“ მესამე აქტიდან, ჭაბუკიანი ამ სცენას შესანიშნავად ასრულებდა. ამ ფრაგმენტმაც მოახდინა შთაბეჭდილება. „მთების გულით“ დაინტერესდნენ მოსკოველებიც, ლენინგრადელებიც, პარტიტურას მოხოვდნენ სხვადასხვა

თეატრები. 1938 წელს „მთების გული“ დიდი წარმატებით დაიდგა ლენინგრადში. ქორვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის კორპუსში, სადაც იმ ხანად მოღვაწეობდნენ საბალეტო ხელოვნების საუკეთესო ძალები, მათ შორის გალინა ულიანოვა. ასე დაიწყო „მთების გულის“ ცხოვრება საბჭოთა საბალეტო სცენაზე, იგი ზედიზედ დაიდგა კიევიში, ხარკოვიში, დნეპროპეტროვსკში... ამ ბალეტის გავრცელებას ხელი შეუშალა სამამულო ომმა.

მ. ახმედინი: ამ რამდენიმე წლის წინ „მთების გული“ ქუთაისში დაიდგა...

ა. ბალანჩინაძე: ამ ფაქტმა მიძულა ახლებურად შემეხედა ამ ბალეტისათვის, ახალ რედაქციაზე მემუშავა. საქმე ისაა, რომ „მთების გული“ იყო საკმაოდ პრიმიტიული მომენტებიც. ძალზე ხელოვნურად და გულუბრყვილოდ გამოიყურებოდა კონფლიქტ გლეხობასა და თავდაზნაურობას შორის, რაც ამ დროს მოდაში იყო და საბალეტო სცენაზე აუცილებლად უნდა წარმოჩენილიყო. დადგამაც ზედმეტი იყო ბევრი რამ. ასე მაგალითად პირველ აქტში სცენაზე გამოდიოდა ნამდვილი ცხენი, მას ჩაღასაც კი უყრიდნენ. მერე კი გლეხებს ართმევდნენ საწყალ ცხოველს... ერთა სიტყვით; საჭირო იყო სპექტაკლის გაწმენდა ამ ყოველს პრიმიტიული მომენტებისაგან. „მთების გული“ უნდა ყოფილიყო წმინდა რომანტიკული ბალეტი. სწორედ ეს გეზი ავიღე ახალ რედაქციაში, რამაც საგრძნობლად შეამჭიდროვა დრამატურგია... დაწერილი მაქვს კიდევ ორი ბალეტი: „ცხოვრების ფურცლები“, იგი საბჭოთა კავშირის დიდ თეატრში დაიდგა გამოჩენილმა საბჭოთა ბალეტმეისტრმა ლ. ლავროვსკიმ, რომელთანაც ძალიან საინტერესო იყო ურთიერთობა. „მწიროზე“ კი ვმუშაობდი ისევ ვ. ჭაბუკიანთან ერთად.

სხვათა შორის, ჯორჯ ბალანჩინსაც უნდოდა ჩემს მუსიკაზე რაიმე დაედგა. მან გამომართვა მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტი, რომანტიკული რვეული, „მთების გულის“ პარტიტურაც. ამ ნაწარმოებთა საფუძველზე ფიქრობდა ქორეოგრაფიული ფანტაზიის შექმნას. იგი ხომ სიუჟეტურ ბალეტებს თითქმის არა დგამდა, მაგრამ არასიუჟეტურ ბალეტებში, ღრმა სიუჟეტურობას აღწევდა. ამაში იყო მისი ხელოვნების ძალა. ბალანჩინის ქორეოგრაფიულ ფან-

ტაიებს ყოველი მასურებელი თავისებურად კითხულობდა. ჩემთვის ძალიან საინტერესო იქნებოდა მასთან მუშაობა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ოცნება ვერ განხორციელდა.

მ. ახმეტელი: რამდენადაც ვიცი ბალანჩინი თანახმა იყო ჩამოსულიყო საქართველოში, რათა ჩვენს თეატრში რაიმე დაედგა. ამ საკითხზე მასთან მოლაპარაკება წარმოებდა...

ა. ბალანჩივაძე: ეს საკვებით რეალური ამბავი იყო, მაგრამ ავადმყოფობამ არ დააცალა...

მ. ახმეტელი: თუ იცნობდა ჯორჯ ბალანჩინი ქართულ ხალხურ ცეკვებს?

ა. ბალანჩივაძე: იგი ჯერ კიდევ ამერიკაში გაეცნო რ. რამიშვილისა და ი. სუხიშვილის ანსამბლს, შემდეგ საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის გასტროლესაც დაესწრო. ამ კოლექტივს მან ჩინებულად უმასპინძლა. 300 კაციანი ბანკეტი გამართა და ანსამბლის წევრებთან ერთად მღეროდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს, რომელთა ცოდნა მას ბავშვობიდან გამოჰყვა.

ზოგიერთები თვლიან, რომ სტრავენსკის „აგონში“ ბალანჩინმა ქართული ხალხური ეკვის ელემენტები გამოიყენა. ფოლკლორულ მასალას იგი ხომ ძალზე თავისებურად მიმართავდა. მისთვის მიუღებელი იყო ციტატების ხერხი. აბა გაახსენებ რაველის „ვალსი“ ან ჩაიკოვსკის „სერენადი“. აქ ვერ აღმოაჩენთ ესპანური ან რუსული ხალხური ცეკვის რომელიმე ელემს. და მაინც, ორივე დადგმაში ერთგული სული იგრძნობოდა.

ჩვენ ერთად მოვიარეთ დასავლეთ საქართველოს რაიონები, ვიყავით გურიამიც, სადაც ბალანჩინი ქართული ხალხური შემოქმედების უძველეს ტრადიციებს გაეცნო. ჩვენი ცეკვებიც ნახა, მოისმინა პოლიფონური სიმღერებიც. მოხუცი გურულები სუფრაზე ასრულებდნენ ნატურალურ ხალხურ სიმღერებს, საოცარი ოსტატობით იმპროვიზირებდნენ. მათ მოსმენას არაფერი სჯობდა. ბალანჩინა გაოგნებული დარჩა. დიახ, მან საქართველოში ბევრი რამ შეიძინა. მთელი ძალით შეიგრძნო თავისი ეროვნული ფესვები. მეორე ჩამოსვლისას ბალანჩინი უკვე ქართველობდა.

მ. ახმეტელი: რაკი სატყვა ხალხურ შემოქმედებაზე ჩამოვარდა, გადავიდეთ ისეთ მწვევე საკითხზე, როგორცაა კომპოზიტორ-

თა მიერ ხალხური წყაროების გამოყენება აზრისა ბრძანდებით ფოლკლორული საღის ათვისების იმ ხერხებსა თუ ცეკვებზე, რომლებსაც ვაწყდებით ჩვენს თეატრში?

ა. ბალანჩივაძე: ახალგაზრდა კომპოზიტორების ნაწარმოებებში ძალიან ხშირად ვხვდებით ხალხური მასალის მექანიკური გამოყენების მაგალითებს. ამის შესახებ თქვენს კურნალშიც ვწერდი. მაგალითად დოდეკაფონური სისტემით დაწერილ მუსიკაში უეცრად ჩნდება ხალხური მასალა, რაც შეუსაბამოდ წარმოქმნის. ესაა სიყალბე, სპეულიცაა ხალხური მასალით. ამას იმიტომ აკეთებენ, რომ თქვენ — ეროვნულ მუსიკას ვწერთო. მათ არ აციან, რომ ხალხური წყაროების გამოყენება ყოველთვის არ აპირობებს ნაწარმოებთა ეროვნულობას.

იმისათვის, რომ შექმნა ჭეშმარიტად ეროვნული მუსიკა, ღრმად უნდა შეხვიდე ხალხური აზროვნების პლასტში. როცა ქუმენ „ხასანბეურას“ უნდა ჩაუკვიროდ ქუმებურებს, იმ შინაგან დანებებს, რომლებიც ამ ქმნილების სულს ქმნიან. „ხასანბეურა“ შედეგია არა მარტო უნიკალური ორნამენტების გამო, არამედ იმ იდემალებითაც, რომელსაც წარმოქმნის სამი დამოუკიდებლად განვითარებული და მკვეთრად ინდივიდუალიზებული ხმის ქმედება...

მ. ახმეტელი: თქვენ, როგორც ჩანს, მხედველობაში გაქვთ ის საკვირველი მთლიანობა, რომელიც ამ ხმების სხვაობიდან იბადება.

ა. ბალანჩივაძე: ამ მოვლენას ვუწოდებდი «Единство совакупления», რაც „წიხაღმდეგობათა ერთიანობაზე“ უფრო მეტია, ეს ჩემის აზრით ამოუცნობი საიდუმლოა.

მ. ახმეტელი: თქვენ გულისხმობთ დამოუკიდებელი მოვლენების გამაერთიანებელ, გამათლიანებელ საფუძველს?..

ა. ბალანჩივაძე: ესაა „ღვთაებრივი საფუძველი“, რომელსაც ვგრძნობ, მაგრამ ვერ ამხსნის. აბა როგორ უნდა ამხსნა ეს უნარი, რომელსაც ჩვენი გლეხები ამყვანებენ ანსამბლური მუსიკირების პროცესში, დამოუკიდებელი იმპროვიზირების დროს...

მ. ახმეტელი: ამ ფენომენს სათავე უღდეს ეროვნულ შემოქმედებით ფსიქოლოგიაში, რომელიც საფუძვლიან შესწავლას საჭიროებს.

ა. ბალანჩივაძე: ალბათ, ასეა, რადგან

მსგავს მოვლენას ვერ იპოვნე სხვა ხალხების შემოქმედებაში. ამავე დროს, ეს მოვლენა უძველესი წარმოშობისაა. ამის ამოხსნა შეუძლებელია თეორიებით. იგი შემოქმედებით მიდგომას, შემოქმედებით აღქმას მოითხოვს.

მ. ახმეტელი: როგორც პრაქტიკა გვაჩვენებს, ხელიდან გვეცლება ეს „ღვთაებრივი საფუძველი“. დღეს უკვე აღარ ვითარდება მრავალსაუბროვანი ხალხური პოლიფონია. აღარ იქმნება „ხასანბეგურას“, „ჩაქრულოს“ თუ „ოდოიას“ მსგავსი შედეგები...

ა. ბალანჩივაძე: ეს კანონზომიერი პროცესია. მუსიკალური ფოლკლორის განვითარება დიდი ხანია შეწყდა ევროპის ქვეყნებში. ჩვენთან ამ მხრივ გაცილებით უკეთესი მდგომარეობაა. გვყავს სახელმწიფო თუ თვითშემქმნილი ანსამბლები, რომლებიც უვლიან, ინარჩუნებენ საუკუნეებში შექმნილ სასიძლერო მემკვიდრეობას.

საქმე ისაა, რომ ერის მუსიკალური პოტენცია დროთა ვითარებაში გადადის ძიებების სხვა სფეროში, შედის მხატვრული აზროვნების ისეთ მაღალ ფაზაში, როგორცაა პროფესიული საკომპოზიტორო შემოქმედება, რომელიც რაიმე კონკრეტულ წყაროებს კი არ ეყრდნობა, არამედ ორიენტაციას იღებს, ერთის მხრივ, ეროვნულის ზოგად თავისებურებებზე, მეორეს მხრივ, კი ზოგადსაერთოობრიო მონაპოვრებზე.

ამის მაგალითს გვაძლევს სკრიაბინი, რომლის შემოქმედებაში ვერ აღმოაჩენთ ფოლკლორულ ელემენტებს. და მინც, მისი მუსიკა რუსულია. ასე აზროვნება მხოლოდ რუს კომპოზიტორს შეუძლია. ასეთ შედეგს აღწევს გენიალური შემოქმედებითი ფაგურა, ის, ვისაც შესწევს ძალა ეროვნული გარდაქმნის მხატვრული აზროვნების უფრო მაღალ, უფრო ზოგად კატეგორიებში.

მ. ახმეტელი: ჩემი აზრით, ქართულმა მუსიკამ სწორედ აქეთვე აიღო გეზი 60-იანი წლებიდან. თანდათან გაძლიერდა ეროვნულად განზოგადებული მუსიკალური აზროვნების გამოუმუშავების ტენდენცია, რომელმაც, სხვათა შორის, თავი იჩინა თქვენს მესამე და მეოთხე სიმფონიებშიც...

ა. ბალანჩივაძე: ქართული მუსიკა შუალედურ პერიოდში იმყოფება. გასაკეთებელი

ვაქვს ბევრი რამ. პირველ რიგში უნდა შეიქმნას ეროვნული პროფესიული მკვლევარი, მრავალეროვანი ფონდის მქონე ერთად შევკრიბოთ სხვადასხვა თაობის თვით კომპოზიტორთა მიერ — კლასიკოსებიდან მოყოლებული დღევანდლამდე — შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოებები. დავინახავთ, რომ, ათეული წლების მანძილზე, ჩვენ ყველამ ერთად ვერ დავწერეთ ამდენი ნაწარმოები, რამდენიც შექმნა მოცარტმა. პირველ რიგში, რაოდენობას ვგულისხმობ. ჯერ მართო ხასი შექმნილი აქვს 450 კანტატა. ვერდის 26 ოპერა. მოცარტს 40 სიმფონია. ვინ მოსთვლის რამდენი ინსტრუმენტული კონცერტა შექმნილი გერმანიაში... დიახ, ამ კომპოზიტორებმა ჩაატარეს ძალიან დიდი მუშაობა, შექმნეს უზარმაზარი ლიტერატურა. ჩვენც უნდა შევექმნათ სათანადო ბაგაჟი, ყველა ჟანრში უნდა გამოვიმუშავოთ გამოცდილება, რისთვისაც დიდი დრო გვჭარბდება. ჩვენმა კომპოზიტორებმა შექმნეს ოპერები, სიმფონიები, ორატორიები, კონცერტები, მაგრამ მათ შორის თითებზეა ჩამოსათვლელი ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც ისმინება. გაგვაჩნია საინტერესო ძიებები, მიგნებები, მიღწევებიც. მაგრამ ყოველივე ეს ჯერ კიდევ ძალიან ცოტაა. გვაქვს კი ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც მსოფლიოს მუსიკალურ სავანძურში შევიდა?

ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ ავითვისეთ ის უზარმაზარი სიმდიდრე, რომელიც ხალხმა დაგვიტოვა. ფოლკლორს უმეტესად ცალმხრივად ვიყენებთ. ჩვენმა კლასიკოსებმა ხალხური მასალა პირდაპირ ჩასვეს თავიანთ ოპერებში. მომდევნო თაობებაც აქტიურად მიმართავენ ხალხური სიმღერის ციტირებას თუ ვარირებას. ეტანებოდნენ კარგად ცნობილ ხალხურ მასალას. მეც ხშირად მივმართავდი ამ ხერხებს. ეს ძალიან მარტივი ხერხები ვახლავთ.

დღეს სიმფონიებსა თუ სხვა ჟანრის ნაწარმოებებში კომპოზიტორები აქტიურად იყენებენ თანამედროვე ინსტრუმენტარულს — ტომ-ტომებს, ციმბალებს და სხვა. ურიგო არ იქნებოდა, თუ კი სიმფონიის გადაწყვეტ მომენტში ჩავრთავდით რომელიმე ქართულ ხალხურ ინსტრუმენტს. შეიძლება დაკმაყოფილდე თუნდაც ერთი ბეგრით. ჩვენი საკრავები ესპანურსა თუ ჩინურ ინსტრუმენტებზე ნაკლებად როდი შეასრულებენ

დრამატურგიული ელემენტის როლს. ტემბრიც ხომ სათავეს იღებს ეროვნული საფუძვლებიდან. მაშ რატომ ვამბობთ უარს ჭეშმარიტად ეროვნულ ტემბრებზე? ხალხური ესთეტიკური გემოვნების ყოველ ელემენტს ისეთივე მოფრთხილება სჭირდება, როგორც მშობლიურ ენას. უნდა გავყარდეს ყველაფერი, რაც შექმნა ეროვნულმა სულიერმა კულტურამ. ესაა მთავარი. არაფრის მომტანი ეროვნული ვნებების აღზევებას სჯობს მეტი ყურადღებითა და სიყვარულით მოღებურათ ჩვენს წარსულს, ეროვნულ ტრადიციებს, ჩვენი ხალხის სულიერა კულტურის მონაპოვრებს.

მაღალ შედეგს მივიღებთ მხოლოდ მაშინ, როცა ყოველივე ეს გარდაისახება კომპოზიტორის ინდივიდუალობაში, რომელაც, ამავდროულად, ზოგადსაკაცობრიო კულტურის მატარებელიც იქნება. ასეთი პიროვნება განსაზღვრავს მოცარტი — ეს ჭეშმარიტი გერმანელი, რომლის მხრებზე დგას კაცობრიობის მუსიკალური კულტურა. ჩვენც უნდა მივადგინოთ ასეთ მწვერვალებს. ამას შეძლებთ თუ არ ვუძღვალაბთ ეროვნულ იდეალებს. აბა, ნახეთ რა მოხდა პოლონეთში, სადაც შოპენისა თუ შიმანოვსკის შემდეგ შეწყდა ეროვნული მუსიკის განვითარება. აქ ვერ ჰპოვეს გაგრძელება მონიუშკოსა და შოპენის ტრადიციებმა. დღეს პოლონეთში მუსიკა მხოლოდმა ზოგადეკროპული სამხარეოსო რეპერტუბით. ამ ნაწარმს არაფერი აქვს საერთო ეროვნულ მუსიკალურ კულტურასთან. ჩვენთან არ უნდა მოხდეს მსგავსი რამ. ამ ტენდენციების წინააღმდეგ საჭიროა დაუნდობელი ბრძოლა. პირადად მე ამ პრობლემებზე ყოველთვის ხმა მაღლა ვლაპარაკობ, ყოველთვის ვდგევარ ნამდვილი მუსიკის მხარეზე.

მ. ახმეტელი: როგორ გეხსებათ ამ პრობლემების გადაწყვეტის ფორმები?

ა. ბალანჩივაძე: პირველ რიგში, საჭიროა მიზანდასახული მუშაობა ახალგაზრდობასთან, რომელმაც დაკარგა ქართული ხალხური მუსიკისადმი ინტერესი. ცხადია, მათ შორის ნიჭიერებიც მოიძებნებიან, მაგრამ უმეტესობა ვერ დაგიმღერებს სულ უბრალო ხალხურ მელიოდისადაც კი. ეს სავალალო ფაქტია, ეროვნული მუსიკალური კულტურის დამანგრეველი მოვლენაა. ამას ხელს უწყობს სხვადასხვა არხიდან მოძალებული

პოპულარული მუსიკა, რომელიც სპობს მუსიკის ეროვნულ ბუნებას. დიდი ზიანი მოაქვს იაფფასიან ესტრადას. იგივეს ახალგაზრდობის გემოვნებას. ჩვენსავე ქვეყანაში გვინდა გავაგვიანოთ, ხშირად მოსულან გემოვნებაგაფუძვლილი ახალგაზრდები. თამამად შემოძლია ვთქვა, რომ ძნელია, თითქმის შეუძლებელია გემოვნების გამოსწორება. ასეთი ახალგაზრდების შემოქმედება იმთავითვე განწირულია.

მ. ახმეტელი: მაინც როგორ უნდა დავუპირისპირდეთ ამ პროცესს? როგორ უნდა აღიზარდოს ადამიანში ჭეშმარიტი მუსიკის გაგება, ეროვნული შეგრძნება?

ა. ბალანჩივაძე: ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ ატმოსფეროს, რომელშიც მომავალი მუსიკოსი იზრდება. ჩვენთან ამ მხრივ მძიმე მდგომარეობაა. პირველ რიგში, მხედველობაში მაქვს ზოგადი განათლების სკოლები, სადაც უნდა ისწავლებოდეს მაღალხარისხიანი მუსიკალური რეპერტუარი, ინერგებოდეს ანსამბლური თუ საგუნდო მუსიკირების ჩვევები, შესაძლოა ყოველივე ამან ნაწილობრივ მაინც გაწმინდოს ჩვენი ყოფა, რომელშიც უნდა გავაძლიეროთ ეროვნული მუსიკის ნაკადი. რა თქმა უნდა, ძნელია პატარებს შეასწავლო ქართული ხალხური პოლიფონიური სიმღერები. მაგრამ შეიძლება საამისოდ მათი შემზადება. სასწავლო რეპერტუარში დასაწყისში უნდა შეიტანოთ ხალხური შემოქმედების შედარებით მარტივი ნიმუშები. შეიძლება ვისარგებლოთ სხვა ხალხების მუსიკალური ფოლკლორითაც, ევროპული პროფესიული მუსიკითაც.

ჩვენ ცოტას ვმუშაობთ სასწავლო რეპერტურაზე. არ იქნებოდა ურიგო თუ კი შევქმნიდით ფოლკლორული ყაიდის საბავშვო სიმღერებს, გადვილებული ფორმით გავაცონობდით პატარებს ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ელემენტებს. პირადად მე ნაკლებად ვმუშაობ საგუნდო და ვოკალური მუსიკის თარებში. მაგრამ ჩვენ გვყავს კომპოზიტორები, რომლებიც ამას უთუოდ შესძლებდნენ. იგივეს ვიტყვოდი ინსტრუმენტულ მუსიკაზეც. ჩვენ მოზარდებს უნდა შევუქმნათ ცალკეული ინსტრუმენტებისათვის დაწერილი პატარა პიესები, დასაკრავად ადვილი, ეროვნულ ნიდადაზე აღმოცენებული დუეტები, ტრიოები, კვარტეტები, რაც ხელს შეუწყობს ანსამბლური მუშაობის ჩვე-

ვების ათვისებასაც და ეროვნული სპეციფიკის შეგრძნების გამოუმუშავებასაც ასეთი ნაწარმოებების დაკვრა შესაძლებელია ოჯახებშიც.

ახალგაზრდა კომპოზიტორებს ვაძლუბდები ასეთი ნაწარმოებების შექმნას. ეს მათი მიუვალეობა უნდა იყოს. სწორედ ახალგაზრდა კომპოზიტორებს დაევალებდი მომავალი თაობის აღზრდას. ასეთ მუსიკაშიც საჭიროა ფანტაზია, გამომგონებლობა, სიახლე. მაგრამ ყოველივე ეს უნდა იყოს მოწოდებული გასაგებად, მისაწვდომად...

მ. ახმეტელი: ამის მაგალითს გვაძლევს თქვენი მესამე საფორტეპიანო კონცერტი, რომელიც დამკვირდა სასწავლო რეპერტუარში. დღეს ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს გატაცებით უკრავენ არა მარტო ქართული მონაზრდები, იგი სრულდება საზღვარგარეთაც. რამდენადაც ვიცი, თქვენ ახლახანს მადლიერებით სავსე წერილი მიიღეთ ჩიკაგოდან, ამერიკელი პედაგოგებისაგან, რომლებიც თქვენს კონცერტს თავიანთ მოსწავლეებს ასწავლიან...

ა. ბაღაჩივაძე: ეს კონცერტი განკუთვნილია მუსიკალური სკოლის მოსწავლეებისათვის. მე კი მხედველობაში მყავს ის მონაზრდები,

რომლებიც სწავლობენ ზოგადგანათლების სკოლებში. ამ მხრივ შესანიშნავ მაგალითს გვაძლევს კარლ ორფის ^{გერმანული} გუიტი შემოქმედება. ორფმა უდიდესი აზარი დაწინორჩიბის მუსიკალურ აღზრდას. მან შემოიკრიბა 4-5 წლის ბავშვები და თვითელის დაეავალა ამა თუ იმ საკრავზე სულსამიროდ ბერვის დაკვრა. ამთაგან ზოგიერთი უკრავდა სალამურზე, ზოგი გარმონზე, დოლზე, სტვირზე, საყვირზე... მერე კი ორფი მათ ერთად აკრევიებდათ. ვერ წარმოიდგენთ რა საოცარი გატაცებით ასრულებდნენ პატარები ორფის დავლებებს. ამიტომაც ორფს „მამას“ ეძახდნენ გერმანელი მუსიკელები.

ჩვენც უნდა გამოვიყნოთ ორფის გამოცდილება და ბავშვებს შევუქმნათ ინტერესის აღმძვრელი, ჭეშმარიტად ეროვნული მუსიკალური რეპერტუარი. მხოლოდ ასეთ პირობებში აღმოცენდება მუსიკის სიყვარული, განვითარდება სწრაფვა მაღალი მუსიკისაკენ. დიახ, ჩვენ ამთავითვე უნდა ვიზრუნოთ ქართული მუსიკალური კულტურის მომავალზე, აქედანვე უნდა მოვინშნოთ მისი პერსპექტივები.

პანორამა

ქანადის ტელევიზიის პროგრამები

ჩვენი უფროსი „პანორამაში“ ხშირად აღნიშნავდა ამერიკული „გართობის ინდუსტრიის“ შექრახე ვერკოლის ქვეყნებში (ვენსკაუბურები ინგლისში, საფრანგეთში და გერ-ში). თუმცა ამერიკელებისგან არც მათ უახლოეს მეზობლებს — კანადელებს ადგათ კარგი დღე. კანადაში სულ უფრო იზრდება შემოფოთება კულტურის ამერიკანიზაციისა და ეროვნული კულტურის თავისებურების შელახვის გამო.

კანადის სახელმწიფო ტელეარხმა სიბი-სიმ შთავრობას წარუდგინა სპეციალური მოხსენება, სადაც, კერძოდ, ვარაუდობენ 1987 წლისათვის შეუქმდეს ამ არხზე ამერიკული კომერციული ტელევიზიის გადაცემები. მოხსენებაში აღნიშნულია, რომ ამერიკული პროგრამები შედგენენ მთელი კანადური გადაცემების (ინგლისურ ენაზე) 72%. ამას გარდა, ქვეყნის მოსახლეობის უმეტესი ნაწილი ცხოვრობს 100 მილის მანძილზე აშშ-ის საზღვრებიდან და მას საშუალება აქვს დაუბრკოლებლად უყუროს ამერიკული ტელევიზიის ნებისმიერ არხს.

სი-ბი-სი ერთადერთი ძალაა, რომელიც მოწოდებულია წინ აღუდგეს ამერიკული ტელევიზიის ექსპანსიას. ახლა ამ არხის გადაცემების 80% მისივე მოშვა-

დებულია (1980 წელს იყო 60%). „ჩვენი კულტურა ჩვენი ქვეყნის ცენტრალურ ნერვულ სისტემას წარმოადგენს, მაგრამ გეოგრაფიული მდებარეობა ჩვენს სამხრეთელ მეზობელთან კანადელს მოსოლიოში უველაზე მძიმე მდგომარეობაში გვაყენებს — კულტურის შენარჩუნების თვალსაზრისით — ნათქვამია ამ მოხსენებაში. აქვე, მოხსენების ავტორები მოითხოვენ ამერიკული ტელესადგურების გადაცემების შეწყვეტას და მეორე საერთოკანადური სისტემის სიბი-სი-2-ის შექმნას, რომელიც უპირატესად რეგიონალურ მოვლენებს შეეხება.

რეფორმის მომხრენი ვარაუდობენ ახალი კანადური ტელეადგემების გაზრდას კვირაში 10 საათამდე, რაც ქვეყნის კინომრეწველობის გამოცოცხლებასაც შეუწყობს ხელს. ამგვარი გადაცემებისადმი მაყურებელთა ინტერესის დაზარალებულია კანადური ტელეადგემის „მწვანე მანსარდელი ენის“ დიდი წარმატება. იგი ინგლისურ ენაზე მოლაპარაკე კანადელების 56% ნახა, „ნათელია — წერდა „ტორონტო სტარი“, რომ ნებისმიერი სუვერენული ქვეყნის მაყურებელს ურჩევნია ნახოს ტელეადგემები, რომლებიც უშუალოდ მათ ცხოვრებას ეხება და რომლებიც მათ საკუთარ სოციალურ, გეოგრაფიულ თუ ისტორიულ რეალობას ასახავენ“.

ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი გამოიწვია ახალმა სატელევიზიო მხატვრულმა ფილმმა „ლაქა“, რომლის ტელეპრემიერა ამ რამდენიმე ხნის წინ შედგა საქართველოს ტელევიზიათ. ფილმის სცენარის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის (ს. ჩხაიძის სახელობის) კურსდამთავრებული ალექო ცაბაძე. ფილმი „ლაქა“ მისი დებიუტია დიდი კინოში. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომუშევრების სახელმწიფო კომიტეტისა და ტელეფილმების სტუდიის ხელმძღვანელობის მხარდაჭერა, რომელიც მათ აღმოუჩინეს ახალგაზრდა კინოხელოვანს ამ მართალი, მძაფრი პუბლიცისტური უღერადობის ფილმის შექმნაში.

„ლაქას“ პრემიერას მოჰყვა დისკუსიები. კრებები საწარმო-დაწესებულებებში, ინსტიტუტებში, სკოლებში, საქართველოს ტელევიზიამ მოაწყო ფილმის საჯარო განხილვა. მაყურებელთა გამოხმაურება სისტემატურად იბეჭდებოდა გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ ფურცლებზე, დისკუსიაში კინომკოდნებებიც ჩაებნენ. ვებედავთ ახალგაზრდა კინოკრიტიკოსის გ. გვახარიას წერილს, რომელშიც ავტორი გამოთქვამს თავის მოსაზრებებს თვით ფილმის, მისი პრობლემატიკის, ფილმში წარმოსახული ხასიათებისა და მოვლენების, მათი მხატვრული ხორცშესხმის გამო და აგრეთვე გამოხატავს დამოკიდებულებას მისი საზოგადოებრივი შეფასების მიმართ.

ლაქები რომ ჩამოვიშორეთ...

გიორგი გვახარია

დიდი ხანია ქართულ ფილმს ასე არ აუღელვებია საზოგადოება. დიდი ხანია ჩვენი მაყურებელი ასე აქტიურად არ გამოხმაურებია ფილმის პრემიერას. ქართული კინოს ისტორიას არ ახსოვს სურათი, რომელიც რესპუბლიკის უღელბლივ ყველა კომკავშირული ორგანიზაციის განხილვის საგანი გამხდარიყო.

რა დასამალოა, რომ ჩვენში ჯერ კიდევ ეწყობა ე. წ. „რესპუბლიკური“ თუ „საკავშირო“ პრემიერები ფილმებისა, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო მაღალ ხელოვნებასთან. ამ პრემიერებს, დიდი რეკლამის მიუხედავად, არასოდეს მოჰყვება მაყურებლის გულწრფელი დაინტერესება ერთი უბრალო მიზეზით — ამ სურათებს არაფერი აქვთ საერთო რეალურ ცხოვრებასთან, მაყურებელს კი (სულ ერთია, როგორია მისი „ღონე“, მისი ინტერესები) ყოველთვის სიმართლის ნახვა სურს, სიმართლისა სჯერა და მხოლოდ სიმართლეს შეიძლება ააღელვოს.

სასიხარულოა, რომ „ლაქას“ ჩვენებას ხელოვნურად შექმნილი რეზონანსი არ მოჰყოლია. ფილმმა არავინ დატოვა გულგრილი — ბევრი განაცვიფრა, გააკვირვა, დააფიქრა, შეაშინა კიდევ. განაცვიფრა ამ გარემოში, ამ

სინამდვილემ, ამ ადამიანებმა, რომლებიც აქამდე არ გვენახა ეკრანზე. განაცვიფრა, თუ როგორ შესძლო ახალგაზრდა რეჟისორმა რეალური ცხოვრების ასეთი პირდაპირი, ასეთი დაუფარავი აღბეჭდვა, როგორ ეყო სითამამე იმისთვის, რომ უკან არ დაეხია, საკუთარი თავისთვის არ ედღალატა და სიმართლეთქვა. მაყურებელი სწორედ ამ დაუფარავი სიმართლის ნახვამ ააღელვა.

„ლაქამ“, უფრო სწორად ამ ფილმის პრემიერის შემდეგ მაყურებლის, საზოგადოების გამოხმაურებამ, უნებლად გაგვახსენა ანტიკური მოახროვნეთა კამათი იმაზე, თუ რას ნიშნავს სიმართლეთ ხელოვნებაში, როგორი ფორმით უნდა გამოიხატოს და რაც მთავარია, რა ცვლილებებს უნდა ახდენდეს მაყურებლის სულიერ სამყაროში. გაგვახსენა თავად რეჟისორის ალექო ცაბაძის სიტყვებმა, რომელიც მას ფილმის გარჩევის შემდეგ უთქვამს: — „ყველამ სარკეში ჩაიხედილით“.

მაყურებლის უმრავლესობა კი გვლავ ძველებს უპოხიკიაზე რჩებოდა. მასწავლებლები მშობლებს ამტყუნებდნენ, მშობლები — მასწავლებლებს, მილიციის თანამშრომლების სიტყვები როგორღაც არადაამაჯრებლად, არაარგუმენტირებულად ქლერდა.

ეს ტენდენცია კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა სატელევიზიო გადაცემაში „გაუმარჯოს გულახდილობას!“, რომელიც „ლაქას“ მიეძღვნა. არაფერს ვამბობ გადაცემის მონაწილეთა უმრავლესობის ზედაპირულ აზროვნებაზე, მშობლიური ენის რაღაც აღმამფთობლად ცუდ ცოდნაზე (საყურადღებოა, რომ გადაცემაში მონაწილეობდნენ პედაგოგები). გადაცემის ავტორებმა თითქოს დაივიწყეს, რომ გარჩევის საგანი იყო მხატვრული ნაწარმოები ძალზე ღრმა, მტკივნეული, არაერთნაშნა პრობლემებით.

ფილმი „ლაქა“ ზოგერთისთვის შიშველი დიდაქტიკის საგანი გახდა, თითქოს ნარკომანიის წინააღმდეგ დაწერილ საგაზეთო სტატიათან გვეყონდა საქმე.

გადაცემის მონაწილეებმა თითქმის ერთხმად ვააკრიტიკეს ფილმის გმირი — ქიშვარდი, მისი მშობლები, მეგობრები. ალექო ცაბაძის ფილმი ვადაიქცა თავისებურ იარაღად, რომლის საშუალებით გადაცემის მონაწილეებმა თავიანთი პიროვნების სრულფასოვნებას გამოხატავენ. გვიმტკიცებდნენ, რომ საუკეთესოდ მუშაობენ (მენიშნა ამ მხრივ, ქუთაისის ერთ-ერთი სკოლის კომკავშირის კომიტეტის მდივანი ვოგონას გამოსვლა), საუკეთესო პედაგოგები და მშობლები არიან. ცხადია, ნაჩქარევად მომზადებული ტელეგადაცემა არ იძლევა სათანადო დასკვნების გაკეთების საშუალებას. შეიძლება არც გადაცემის მონაწილე მაცურებელი იყოს ჩვენი საზოგადოების პოზიციის გამომხატველი. და მაინც, ამ ადამიანთა ასეთმა რეაქციამ ფილმის ხელახალი ნახვის სურვილი დაბადა. თუმცა მის მხატვრულ ღირებულებას, ცხადია, ხაზი არ გადასვია. პირიქით, კიდევ უფრო ცხადი გახდა, თუ რაოდენ მართალ, რაოდენ მტკივნეულ და რაოდენ დასაფრთხილებელ ნაწარმოებთან გვაქვს საქმე.

ამ გადაცემაში კი ყველაზე უფრო იმიტომ გვატყინა გული, რომ, როგორც ჩანს, „ლაქამ“ მაცურებლის უმრავლესობას სარკეში ჩახედვის სურვილი ვერ გაუჩინა. უფრო მეტიც, ჩვენი მაცურებლის დიდმა ნაწილმა ისეთი პოზიცია დაიკავა, რომ დასაფრთხილებელი გახადა საერთოდ, როგორ იმოქმედებდა იგი ფილმში ასახული ამბის რეალური მონაწილე რომ გამხდარიყო — ქიშვარდის მშობელი, მეზობელი, მეგობარი რომ ყოფილიყო. შესაძლებელი იქნებოდა თუ არა ფილმში მოთხრობილი ამბის თავიდან აცილება?



კარდი ფილმიდან „ლაქა“
ქიშვარდი — ქ. გულნაძე

ამ მხრივ ეკრანზე ასახულმა სიმართლემ, ავტორის ჩაურევლობამ თითქოს დააბნია ასეთ სურათებს მოუჩვეველი (ან გადაჩვეული) ჩვენი მაცურებელი.

გავისხენოთ თუნდაც ერთ-ერთი პირველი ეპიზოდი: ფილმის გმირი — ქიშვარდი ფირფიტას დებს და მუსიკას ხმას უწევს. ისმის სიმღერა რომელღაც საზღვარგარეთული როკ-ჯგუფის შესრულებით. ქიშვარდი ხმას აყოლებს მომღერალს, მღერის გატაცებით, რაღაც გასაოცარი აღმაფრენით. ეტყობა, რომ კარგად დაუსწავლია ტექსტიც და მელოდიაც. თანამედროვე უცხოური როკ-მუსიკის გავლენა იგრძნობა ქართულ სიმღერებშიც, რომლებსაც ქიშვარდი თავის მეგობრებთან — მოყვარული როკ-ანსამბლის წევრებთან ერთად ასრულებს. ნებისმიერ ადამიანში, ვისაც მუსიკა (მათ შორის როკ-მუსიკაც) უყვარს, ეს სიმღერები ძალზე პრიმიტიული ტექსტითა და კოსმოპოლიტურა მელოდიებით, უთუოდ ირონიას გამოიწვევს. შეუძლებელია არ გავადიშოთ ამ სიმღერების მანერულმა შესრულებამ და იმ ვნებებმა, რომლითაც მათ ქიშვარდი ასრულებს.

ვეფირობ, ფილმის ავტორებიც მაცურებლისაგან ასეთ აღქმას მოელოდნენ. მაგრამ მის საჯარო განხილვაზე სწორედ ქიშოს სიმღერები გახდა გმირის გაიციხვისა და მძაფრი კრიტიკის საგანი. მაცურებელი აღამფთოა ქიშოს ამ გატაცებამ — ტელეგადაცემის მონაწილეებმა ამაში „დასავლური კულტურის შხამიანი ზეგავლენა“ დაინახეს; ასეთივე აღამფთობით, შეიძლება ზიზღითაც აღიქვამდნენ ისინი ქიშვარდის „მუსიკალურ ვნებებს“. ოჯახში ან სასწავლებელში მის გვერდით რომ



კადრი ფილმიდან „ლაქა“.
დედა — რ. ქელიძე, ქიშვარდა — ქ. გულუნაძე.

ყოფილიყვენ, უთუოდ გაკიცხავენ, ზურგს შეაქცევენ... და სწორედ აქ იბადება სამწყურბარო აზრი — ეკრანული გმირის მარტობა მის რეალურ მარტობად იქცა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში მოთხრობილი ამბავი დრამატულად დასრულდა, მაცურებელთა უმრავლესობა მაინც უღმობლად მოექცა „ლაქის“ გმირს — არ დაინდო, ვერ დაინახა მასში ნათელი საწყისები, გაკიცხა ქიშვარდის გატაცება როკ-მუსიკით, იმაზე კი არ დაფიქრდა, თუ რატომ უყვარს ასეთი მუსიკა, როგორ, რა მიმართულებით შეიძლება ამ სიყვარულის წარმართვა ქიშოს მშობლებისაგან, მეგობრებისგან, პედაგოგებისგან ელემენტარული მხარდაჭერა რომ ჰქონოდა.

როგორც არ უნდა იყოს „ქიშოს მუსიკა“ — ფილმში ის ერთადერთია, რაც უყვარს გმირს, რაც მას იტაცებს. ტელეგადაცემის მონაწილე ერთმა ქალმა აღნიშნა: — „მშობელმა ყველაფერი უნდა გააკეთოს, რომ ბავშვს სიყვარული ასწავლოს“. ქიშვარდის მშობლებმა, მეგობრებმა ეს არ გააკეთეს — არაფერ შეაქო, არაფერ მისცა ბიჭვი, არაფერ დაეხმარა მუსიკის სიყვარული სწორად წარემართა — მანერულობიდან — გულწრფელობისკენ. მას, ალბათ, მხოლოდ კიცხავენ „შხამიანი კულტურის ვაგონის“ გამო, ისე, როგორც ეტყობენ დღეს, ფილმის პრემიერის შემდეგ, სატელევიზიო განხილვის მონაწილენი. უსიყვარულობის, მარტობის დრამა, ესოდენ დამაჯერებლად გამოხატული ალექო ცაბაძის ფილმში, რეალურ ცხოვრებაში გაგრძელდა. ქიშო კვლავ გათიშული დარჩა საზოგადოებას. კვლავ უსიყვარულოდ, გავებისა და მხარდაჭერის გარეშე დარჩნენ „სხვა ქიშოები“, რომლებიც ჩვენს გვერდით

ცხოვრობენ. რატომ მოხდა ეს? ვის მიუძღვის ამაში ბრალი? საზოგადოებას თუ რაღაც ფილმს? რამ განაპირობა მაცურებლის ასეთი რეაქცია? რეაქცია, რომელსაც, უმეტეს შემთხვევაში ფილმის დამდგმელი რეჟისორი მოელოდა.

ჩვენი მაცურებელი ერთგვარად მოუშხადებელი აღმოჩნდა ალექო ცაბაძის ფილმისთვის. სურათის ტელევიზიით ჩვენების შემდეგ, ქუჩაში, ტრანსპორტში, სხვადასხვა დაწესებულებებში ხშირად ვაიგონებდით: — „ამ ფილმში მორფინისტები, ქურდები, სპეკულანტები გადაღებულნი. მოკლედ, ძალიან კარგი სურათია!“ ეკრანზე აღბეჭდილ სინამდვილეს განსხვავებულად შეხედნენ — ზოგი გააბრაზა ჩვენი ცხოვრების ასე გამუქებამ, ზოგი გულწრფელად დაინტერესდა ზოგისთვის კი „ლაქა“ მითქმა-მოთქმისა და უმოხუცო ჭირბოვის საგანი ვახდა. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, დამდგმელ კოლექტივთან შეხვედრისას, ერთმა სტუდენტმა ისიც ჰკითხა რეჟისორს, თუ რატომ არ უჩვენა ფილმში რუსთაველის პროსპექტი და ძველი თბილისის კუთხეები, რატომ აირჩია ასეთი „ბნელი“ გარემო.

თავიდანვე ნათელი ვახდა, რომ „ლაქას“ მიძინე ხედვრი ერგო. ახალგაზრდა რეჟისორმა, რომელმაც უპირველესად თავისი თაიბისათვის დამახასიათებელი უკომპრომისობით გამოხატა ქართული კინოსთვის აქამდე ფაქტიურად უცნობი სინამდვილე, უცნობი პრობლემები და რადგანაც გვერდით არ ჰყავდა თანამოაზრე, ჯერჯერობით ერთგვარ (ლოკალურ მოვლენად დარჩა, ძირეულად გამოჩინა ყველაფერი იმისგან, რაც დღეს ახალგაზრდულ კინოში ხდება, გარკვეულ თვალსაზრისით კი დაუპირისპირდა კიდევ მას). სწორედ ამაში ვხედავ ფილმის ღირსებას, და რაოდენ პარადოქსალურიც არ უნდა იყოს, სწორედ ამ ღირსებამ განაპირობა ის, რომ ფილმი და უპირველესად მისი გმირი — ქიშვარდი ფართო მაცურებლისთვის გაუშვებარი დარჩა.

მაცურებელი — რუსთაველის პროსპექტსა და რესტავრირებულ ძველ თბილისს იყო მიჩვეული, ეკრანზე კი ის ხედავს ურბანისტული ქალაქის უღიმღამო პეიზაჟებს ჭუჭყიანი ქუჩებითა და ბნელი შესახვევებით. მაცურებელი შეეჩვია მკაფიოდ გამოხატული სოციალური ჯგუფის გმირს — სტუდენტს, მუშას, ინტელიგენტს, გლეხს და ა. შ. აქ კი, ეკრანზე, ის ხედავს რაღაც გაურკვეველი

საქმიანობის ადამიანებს, ეკრანისთვის აქამდე ტაბუირებულ სამყაროს, რომლის რეალურ არსებობაში, ვფიქრობ, არავის ეპარება ეჭვი, თუნცა ზოგიერთს ეს რეალობა არც კი უნახავს. თვით მაშინაც კი, როცა ამ სამყაროს წსავს გაგრძობს უჩვენებდნენ ეკრანზე, მაყურებელმა იცოდა, რომ სიუჟეთე აუცილებლად გაიმარჯვებდა, ხოლო თუ გმირის საქმიანობა დასაწყისში ცოტა არ იყოს ეჭვს იწვევდა, ეს გმირი (თუკი ავტორთა სიმბათია მის მხარეზე იყო) აუცილებლად საზოგადოებისთვის სასარგებლო შრომას მოჰკიდებდა ხელს (ეს სქემა ისეთ მართალ და მალამხატვრულ ფილმშიც შეინიშნება, როგორც „ბელურების გადაფრენა“).



კადრი ფილმიდან „ლაქა“.

ალეკო ცაბაძე ყველა ამ სქემას არღვევს. ფილმი მოგვითხრობს ჩვენი კინოსთვის უცნობ სოციალურ ტიპზე — ცივილიზებული ქალაქის სამრეწველო რაიონში მცხოვრებ უმაწვილზე, რომელიც რომელიღაც პროფტექნიკურ სასწავლებელში სწავლობს ხელობა, რომელსაც ასწავლიან, როგორც ჩანს, მაინცდამაინც არ აინტერესებს. სამაგიეროდ მუსიკა უყვარს და სასწავლებელთან არსებული მოყვარულთა ანსამბლის წევრია. ნაცნობ-მეგობართა წრეც აქედან ჰყავს — ფიზიკოსები, სასწავლებლის მოსწავლეები, ანსამბლის წევრები, ე. ი. ამავე სოციალური გარემოდან.

მის დამოკიდებულებას იმ სახლზე, რომელშიც დაიბადა.

როცა ქიშვარდზე ვფიქრობთ, სიტყვა „პროტესტი“ ალბათ არც შეიძლება ვიხმაროთ. განა შეიძლება რაიმეს მიმართ პროტესტი დაეხადოს ახალგაზრდა კაცს, რომლის სახლი ნარკომანების შეხვედრის ადგილი გამხდარა, რომლის მეზობლად, ეზოში განუწყვეტლივ ან ნარჯ თამაშობენ და ან ქეიფობენ, რომელიც სისტემატურად ხვდება ბინძური საქმიანობის ადამიანებს, გაჭირვებაში დახმარებასაც კი სთხოვს მათ.

ქიშვარდის დედას პროვინციული მეტყველება აქვს, რაც (ისევე, როგორც თბილისში ნაკლებად გავრცელებული სახელი — ქიშვარდი) იმაზე მეტყველებს, რომ ოჯახი ქალაქად დიდი ხნის დასახლებული არ უნდა იყოს. დედამ ისიც კი არ იცის, რომ ქიშოს ფირსაკრავი შეუძენია და არა მავნიტოფონი, რაც ორგვარად შეიძლება გავიგოთ — როგორც მშობლის აბსოლუტური გათიშულობა შვილისაგან, და როგორც მისი იზოლირება, გაუცხოება დროისგან, იმ გარემოსგან, რომელშიც ის ცხოვრობს.

ერთადერთი, რაშიც ვლინდება ქიშვარდის გაუცნობიერებელი პროტესტი — მუსიკაა. სწორედ ის მუსიკა, ჩვენი საზოგადოების ერთმა ნაწილმა „შხამიანად“ რომ მონათლა. ქიშვარდი ფანატურად შეყვარებულია მოღურ როკ-მუსიკაზე — „ცივილიზაციის მუსიკაზე“, — იმ ცივილიზაციისა, რომლის გვერდით ცხოვრობს და რომლისგანაც ამავე დროს, აბსოლუტურად გათიშულია (ვფიქრობ, შემთხვევითი არ არის, რომ ქიშო პროფტექნიკური სასწავლებლის, და არა, მაგალითად, უმაღლესი სასწავლებლის სტუდენტია). ქიშოს ჰობი — გარკვეული პროტესტია ყველაფრის მიმართ, რაც მისი აზრით ცივილიზაციის ნორმებში არ ეწერება: ესაა პროტესტი მამის მიმართ, რომელიც გაუთავებლად თავს დასტრიალებს ტრანზისტორს და მუსულმანურ „ბათათებს“ უსმენს; ესაა პროტესტი „არაცივილიზებული“, არაემანსიპირებული დედის მიმართ, რომელიც მუდამდღე რეცხავს, აუთოვებს. თვით მეგობარ გოგონასთან მისი ურთიერთობაც „მოღურია“ (ქიშო ეუბნება ტრუტის, რომ ინას

ეს ოჯახი ჩამოშორებულია ბუნებას, სოფელს. მაგრამ ჯერ კიდევ ვერ დამკვიდრებულა დიდ ქალაქში, ჯერ კიდევ ბოლომდე ვერ შეუცვლია თავისი ფსიქოლოგია. ქიშვარდი ამ ოჯახის, ამ გარემოს ნაწილია, მიუხედავად მისი ქვეცნობიერი პროტესტისა, მისი სურვილისა გამოეყოს თავის სახლს, თავის მშობლებს. მეტიც, ეს პროტესტი კიდევ უფრო ნათელს ხდის მის მარტოობას და ამავე დროს



ცოლად შერთვას არც აპირებს, მასთან მხოლოდ მაშინ არის, როცა უნდა).

მაგრამ „ლაქას“ გმირი, რომლისთვისაც უცხოა მშობლების ცხოვრება, არც ამ „ცივილიზაციისთვის“ არის მზად. მას არა აქვს ადგილი, არა აქვს კერა. ამიტომაც ყალბი, მანერული, ხელოვნურია მუსიკა, რომელსაც იგი თხზავს. გმირის ცხოვრების ეს წესი მისი ბედი ხდება — ბედი გარკვეული სოციალური ტიპისა, ურბანისტული ქალაქის სამრეწველო რაიონში (და არა რუსთაველის პროსპექტზე) მცხოვრები ადამიანისა, რომელიც გაუცხოებულია საკუთარ ბინას, მშობლებს, საქმეს, გაუცხოებულია დროს, რომელშიც ცხოვრობს. არც აქ არის და არც იქ... არსად აღარ არის.

ამიტომაც ასე „მიედ-მოედება“ ქიშვარდი. სახლში უშვებს ნარკომანებს, ხვდება ქურდებს, გამომძალველებს. თავად ჩამოუყალიბებელი, ინფანტილური მეგობრობს უკვე ჩამოყალიბებულ ნაძირალებთან, თუმცა არც მათი ცხოვრებით ცხოვრობს (უარს ამბობს, მაგალითად, პაშიშხე), მათ გარემოშიც უცხოა. ამიტომაც ვერ ქურდობს გაჭირვების ქამს, ვერ უმკლავდება გამომძალველ ამირანს, ვერ პასუხობს დაცინვას, შეურაცხყოფას.

ამ მხრივ მთლიანად გამართლებულია ქიშვარდის მეგობრობა ტრუტისთან (ეს ურთიერთობაც ქიშოს გაციხვის საგანი გახდა ფილმის გარჩევის დროს). „ლაქას“ გმირი უთუოდ გრძნობდა, რომ ტრუტი გარკვეული ძალაა, მას რაღაც გავლენა აქვს და ერთ

„შავ დღეს“ შეიძლება დახმარების ხელიც გაუწოდოს.

მაგრამ „შავმა დღემ“ კიდევ უფრო ნათელი გახადა ქიშვარდის მარტობა, მისი იზოლირება, განცალკევება, გაუცხოება-ყველასა და ყველაფრისგან.

ფილმის მეორე ნახევარში, ამირანთან საბედისწერო თამაშის შემდეგ, ქიშვარდის პროტესტი პირველად იქნება გაცნობიერებული. ფილმის ახალგაზრდა გმირი პირველად დაფიქრდება თავისი ცხოვრების წესზე, გარემო მყოფ ადამიანებზე, მშობლებზე. დაჭირება — პირველი დაჭირება — დაეხმარება გმირს ჩამოყალიბდეს როგორც პიროვნება, შეხედოს თავის თავს გვერდიდან, შეხედოს თავის ადგილს, უფრო სწორად თავის უადგილობას, დაინახოს თავისი მარტობა.

სწორედ აქ იჩენს თავს უადგილოდ და უიდეალოდ ცხოვრების ტრაგიკულობა — როცა ქიშვარდი არსად — ვერც საკუთარ თავში და ვერც გარემო მყოფ ადამიანებში ვერ პოულობს ძალას თავდასაცავად. გულგრილობას ხვდება მაღაზიაში, სადაც ახალგაზრდა გამყიდველ გოგონას მისი მოსმენაც კი არ სურს; სახლში, სადაც მშობლები კვლავ საკუთარი საქმით არიან დაკავებულნი; გულგრილია ტრუტიც, რომელიც დახმარების ნაცვლად, იქით თხოვს ფულს.

ქიშვარდი არც მილიციაში მიდის. მას არ სჯერა, რომ ვინმე შესძლებს დაეხმაროს. მას (ამის შესახებ აღინიშნა ტელეგადცემისთვის)

არც იმის სჯერა, რომ მილიციაში გაუგებენ, დაუჭერებენ.

ფილმის მეორე ნახევარში სურათის ავტორები უფრო ხშირად უახლოვებენ კამერას თავიანთ გმირს, უფრო დიდხანს ჩერდებიან მის სახეზე, არაპროფესიონალი მსახიობი ქიშვარდ გლუნჩაძე მართლაც რომ შინაგანად ცხოვრობს გმირთან ერთად. თითქოს ჩვენს თვალწინ იზრდება, იცვლება, კაცი ხდება უღარდელი „მუსიკოსი“. ქიშვარდის, როგორც პროფესიონალის ცვლილების გამომხატველი ეს ეპიზოდები განსაკუთრებით შთამბეჭდავია: ამდღევანდელი სცენები, როცა უყვირის დედას, გამყიდველ სეკონას, როცა მეგობარს — საშას დიდი ხნის წაღებულ ფირფიტას სთხოვს. მაგრამ ქიშო თამამია მხოლოდ უმწეოს, სუსტის წინაშე, ძლიერებთან კი კვლავ რბილი და უსუსტური რჩება (ასეთია ქიშვარდი ამირანთან, ასეთია ქურდთან, რომელსაც ტრუტი გააცნობს). მხოლოდ ფინალური ეპიზოდის წინ შეხსენებებს მთლიანად ვაცანობიერის თავისი პროტესტი და ძალა მოიკრიბოს. ქიშვარდი ტანსაცმელსაც კი იცვლის, ჰალსტუხსაც იკეთებს და ისე წარსდგება ამირანის წინაშე. არჩილის დაღუპვა კი, ალბათ, მთლიანად შეცვლის არა მხოლოდ ქიშვარდის გარეგნობას, არამედ მისი ცხოვრების წესსაც.

ქიშვარდის პროფესიონალ ჩამოსაყალიბებულ მსხვერპლი გახდა საჭირო.

ამ რამდენიმე წლის წინ ჩვენს ეკრანებზე წარმატებით გავიდა კინოდრამატურგ ალექსანდრე მინდაძისა და რეჟისორ ვადიმ აბდრაშიტოვის ფილმი „გაჩერდა მატარებელი“. ავტორებმა გვიამბეს ავარიისზე, რომელიც რკინიგზის ერთ სადგურში მოხდა და რომლის მიზეზიც რკინიგზის თანამშრომელთა გულგრილობა, საკუთარი საქმით დაუინტერესებლობა იყო. ავარიას მსხვერპლი — უღანაშაულო ადამიანთა დაღუპვა მოყვა. მაგრამ ავარიის შემდეგაც პროვინციულ ქალაქში, სადაც ხდება სურათის მოქმედება, კვლავ ურწმუნობა და ნიპილიზმი სუფევს — არავის სურს დაფიქრდეს მომხდარ ფაქტზე, არავის სურს აღიაროს საკუთარი დანაშაული.

ასეა ალექო ცაბაძის ფილმში. არჩილი იღუპება. ცხოვრება ძველებურად გრძელდება. სადღაც მიიჩქარა ფეხით მოსიარულენი. ადამიანის ბედით დაუინტერესებლობას, სხვისთვის დახმარების უუნარობას კი შეიძლება ახალი მსხვერპლი მოჰყვეს. საკუ-

თარ თავში ჩაეკეტვამ და გულგრილობამ იძლევა ახალი, უფრო ფართო, უფრო მასშტაბური კატასტროფა გამოიწვიოს. „ყველამ საკუთარ სარკვეში უნდა ჩაიხედოს“ და გამოვფხიზლდეთ.

ალექო ცაბაძის ფილმში ასახული მოვლენები თავისი სიმძაფრით, თავისი დრამატისმით, ცხოვრებისეულობით — ყველას აფხიზლებს, აღელვებს (ეს ტელეგადამცემიც დაგვანახა). მაგრამ როგორ აფხიზლებს? ცვლის თუ არა ეს სურათი მყურებელს, ამალვებს თუ არა მას სულიერად, აიძულებს თუ არა ჩაიხედოს სარკვეში?

იმ მყურებლის რეაქციით თუ ვიმსჯელებთ სატელევიზიო გადაცემაში რომ მიიღო მონაწილეობა და ვაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ ფურცლებზე რომ გამოეხმაურა ფილმს — სურათი ამას ვერ აღწევს. ცხადია, არ არის აუცილებელი, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ყველამ ერთნაირად აღიქვას. მაგრამ თუ ფილმს უყურებენ, თუ ფილმი მოსწონთ (განხილვაზე კრიტიკული შენიშვნა თითქმის არავის გამოუთქვამს), მაშინ იმაზე უნდა ვიფიქროთ, რომ სურათმა რაღაც უნდა შეცვალოს მყურებლის სულიერ სამყაროში, უფრო კეთილი, უფრო ყურადღებიანი გახადოს იგი.

„ლაქა“ უთუოდ მისობრივი მყურებლისთვისაა ვადამებული (ფილმი სატელევიზიოა). მაგრამ მყურებელთან დიალოგის პროცესში არ არის მიღწეული სახეითი ენის ერთიანობა. ზოგჯერ გაცეხასაც იწვევს, თუ როგორ არსებობს ერთმანეთის გვერდით მრავალმხრივი, მრავალმნიშვნელოვანი ეპიზოდები და უფრო ზედაპირული, სწორხაზოვანი სცენები, რომელთაც, როგორც იტყვიან, „ყველა ერთნაირად იგებს“.

ამ მხრივ ძალიან საყურადღებოა ეპიზოდი სასტუმროში. ამ სცენაში მთლიანად ვლინდება ის შინაგანი წინააღმდეგობა, რომელიც ახასიათებს ალექო ცაბაძის სურათს.

ქიშოს, ტრუტის თხოვნით, სტუმარი (გაურკვეველი ეროვნების ქალი, რომელიც რაღაც უცნაური კილოთი ლაპარაკობს რუსულად) სასტუმროში მიჰყავს. სტუმარი ამბობს, რომ მისი ქმარი უცხოელია, თავადაც საზღვარგარეთ ცხოვრებაზე ოცნებობს, სჯერა, რომ იქ მეტი „ჰაერია“. აქ კი, ჰაერი არ ყოფნის. მალე ტრუტიც მოვა და ნარკოტიკებით მოვაპრე პარმენსაგან „წამალს“ მოატანს.

ქალი ემზადება მორფის გასაკეთებლად. ალექო ცაბაძეს ჰყოფნის ტაქტი, გემოვნება იმისათვის, რომ ეს პროცესი არ გვიჩვენოს, და არა მარტო ტაქტი... ნიჭიც, აზრიც, როგორც კი მიხვდება რა უნდა მოხდეს, ქიშო ფანჯარაში გაიხედავს (არც ეს ხდება ხელოვნურად — ტრუტი ფარდების დასურვას სთხოვს და ქიშო ბუნებრივად უახლოვდება ფანჯარას). ქუჩაში ნახევრადგამიშვლებული ყმაწვილი ცდილობს დედას გაექცეს, ხმა-მალა ყვირის „თავი დამანებეო“... ადამიანთა გათიშულობა გარეთ და ნარკომანთა მონახევრითი ერთობა სასტუმროს ოთახში — მხატვრული დამაჯერებლობით ერწყმის ერთმანეთს. და მოულოდნელად კადრში ისევ საწოლზე წამოწოლილი სტუმარი ქალი ჩნდება — უკვე მოხდა წამლის რეაქცია და სტუმარი ქალიც „ნარკოტიკულ ექსტაზში“ ჩავარდა. მართალია ეს კადრი არ არის ხანგრძლივი, მაინც, მორფისგან გაბრუნებული ქალის ასეთი ჩაურეველი, ასეთი პირდაპირი ჩვენება, ჩემი აზრით, სიყვალის ნიშნებს ბადებს. არა იმიტომ, რომ ეკრანს ეკრძალება ასეთი ეპიზოდების ჩვენება (როგორც თვლის ზოგიერთი მაყურებელი), არამედ იმიტომ, რომ აზრის სიღრმეს მოკლებული ეს სწორხაზოვანი ხედი ამოვარდნილია ფილმიდან. დოკუმენტული სტილისტიკით, გულგრილი კამერით გადაღებული ეს კადრი როგორღაც გვაგონებს ტელევიზიით გადმოცემულ დოკუმენტურ სიუჟეტს ნარკომანებზე. ამიტომაც ჰეშმარიტად მხატვრული ეპიზოდი (ქუჩაში მომხდარი ამბავი) აქ პუბლიცისტური ეპიზოდით იცვლება. ობივტელს კი სწორედ ეს აინტერესებს. მაშინაც კი, როცა ქიშო ქუჩის სვენას აკვირდება, ობივტელის ყურადღება ოთახისკენ არის მიმართული, შემდეგ კი მისი ეს ყურადღება კიდევ უფრო იძაბება, როცა ეკრანზე „ნარკოტიკულ ექსტაზს“ ხედავს. რეჟისორი ასეთ მაყურებელს უქმნის ერთგვარ იმპულსს გამოხატოს თავისი აღწეობა, თავისი სიძულვილი, ემოციას აყვებს და შეწყვიტოს ფიქრი — თუნდაც ისევ ამ ქალის ბედზე, იმაზე, თუ რატომ მიუწევს მას გული სახლგარეთ, რა არ ყოფნის, რა აკლია ამ „პაერში“, და ბოლოს, რატომ არის ახალგაზრდა ქალი ნარკომანი.

ცალმხრივობა საერთოდ არ უხდება ალექო ცაბაძის ფილმს, რომელიც ესოდენ მთლიანად, შინაგანი წინააღმდეგობების გათვალისწინებით გამოხატავს რეალურ ცხოვრებას,

რეალურ სინამდვილეს, რომელიც საკმაოდ მართლაც რომ საეკსეა წინააღმდეგობით ბუნების ადამიანებით, დასამახსოვრებელია ამ მხრივ დაკუნთული, ათლეტური აღზავობის სამაჯურიანი მამაკაცი — ქორვაპარი (ვლ. ტაგირივი), რომელსაც კარგაზე საკუთარი სახელი სხვადასხვა დამწერლობით აღუნიშნავს (არაბულადაც კი); დასამახსოვრებელია ქიშვარდის დედა (მსახიობი რ. ქელიძე), ტრუტი (გ. მაგლობლიშვილი) — „საქმიანი“ მამის შვილი, მუდამ კოპწიად ჩაცმული, ერთი შეხედვით გულისხმიერი ამხანაგი და ამავე დროს უგრობი, მშინარა ნარკომანი; დასამახსოვრებელია ინა (მ. იშნელი) — ალბათ ისეთივე მარტოხელა და ისეთივე უიდეალო, როგორც ქიშვარდი (ფილმის მხატვარს გოგი ტატიშვილს რეჟისორთან ერთად ამ გვირის დასახასიათებლად გონებამახვილური შტრიხისთვის მიუგვინა — ინას ოთახის კედელზე კიდია უცნაური ნახატი — რაღაც უგემოვნო ორნამენტით მოჩარჩობული ქრისტი). არცერთი მათგანის ბედი არ ჰვავს მეორეს, ზოგიერთი სულ ერთ სცენაში ჩნდება, მათი დაიწყება კი შეუძლებელია, იმდენად ტიპურია თითოეული მათგანი.

პერსონაჟების დაახასიათებლად ალექო ცაბაძე ხშირად მიმართავს დაუსრულებლობის, დამოთავრებლობის, ბოლომდე არ თქმის გამოცდელ ხერხს, როცა ამ ადამიანთა ბედზე, მათ ხასიათზე ფიქრის დასრულება მაყურებლის საქმე ხდება. ეს კი უფრო აქტიურად რთავს მაყურებელს. ფილმში სულ ერთხელ, ისიც ცოტა ხნით ჩნდება მორფით მოვაჯრე არამზადა პარმენა (რომელსაც სახელში სასტუმროც კი გაუხსნია და რომელსაც, როგორც შემდეგ ტრუტის სხვათა შორის ნათქვამიდან ირკვევა, ვილაც შიხარჩობს), მაგრამ მისი სახე დიდხანს რჩება მაყურებელის მესხიერებაში.

მით უფრო გაუგებარი ხდება, თუ როგორ მოაქცია ალექო ცაბაძემ ამ ცოცხალი, დასამახსოვრებელი გმირების გვერდით ხელოვნური, ერთნიშნა სახეები. გავისვენოთ თუნდაც ამირანი (მსახ. ზ. ბეგალიშვილი). უცნაურია, რომ ფილმის ავტორები უარყოფითი გმირის (ასეთი განსაზღვრა როგორღაც არ უხდება „ლაქას“, მაგრამ ამარანი სწორედ ასეთ შეფასებას ითხოვს, ამიტომაც, ფილმის სხვა გმირებისაგან განსხვავებით ყველა მას ერთნაირად აღიქვამს) დასახასია-

თებლად მიმართეს ისეთ გაცეითლ ხერხს, როგორც სიგარის განუწყვეტელი მოწვევა (თუ არ ვცდები, თითქმის ყველა ეპიზოდში) და მანერული, განზრახ გამაღიზიანებელი მეტყველება.

ასევე სწორხაზოვანი გამოვიდა ფილმში აჩიკოს სახეც. დათო ხურცილავა ზედმეტად ინტელიგენტურია ამ როლისთვის. მისი ეს ინტელიგენტურობა ერთგვარად „ატუბობს“ გმირს, ამიტომაც აჩიკოს ზოგიერთი უესტი, საქციელი სწორად ყალბად ეღერს ფილმში (ხელოვნურია, მაგალითად, ეპიზოდი, როცა აჩიკო აღელვებულ ქიშოს გამოეკიდება კორიდორში და ზედმეტად მკაფიოდ, „გამოთქმით“ ეკითხება „რა მოგივიდა?“). დრამატურგულადაც აჩიკო — გაჭირვების ნამდვილი ტალკვესი, ცოტა არ იყოს გვიან ჩნდება ფილმში, გვიან გაუწოდებს ხელს გმირს. თუმცა ამ მხრივ არ შეიძლება არ აღინიშნოს ეპიზოდი, როცა მსახიობი დათო ხურცილავა მაინც დასძლევს თავისი გმირის ერთგვარ სქემატურობას. ეს არის თავისებური პაუზა, როცა ქიშოსთან სტუმრად მისული აჩიკო ჩაფიქრდება, გადაწყვეტილებას იღებს და მხოლოდ ამ პაუზის შემდეგ, პაუზისა, რომელიც ხაზგასმულია ავტორების მიერ, დახმარებას პირდება მეგობარს.

ალეკო ცაბაძის რეჟისურა, მისი ფილმის დრამატურგია ვერ იტანს სწორხაზოვნებას, ნაჩქარავად დადგმულ ეპიზოდებს, ვერ იტანს ხელოვნურობასა და სიყალბეს. ამიტომ, თუ ასეთი გმირი ამ ასეთი ეპიზოდი „ლაქაში“ სადმე „გაიპარა“, ეს სქემატური სახეები აუცილებლად წარმოიჩინებდნენ, ზოგჯერ ჩვეულებრივზე უფრო საგრძნობლად.

ალეკო ცაბაძის ფილმის მთლიანი, ერთიანი მხატვრული სახე ვერ იტანს გადაჭარბებულს, მანერულს. ამიტომაც ზედმეტად მეჩვენება სულთ ავადმყოფი, რომელიც ტრამვის მძღოლს უყვირას „ვერ გამიტან, ვერა!“ („ცხოვრების ნაკადისთვის“ ამ სახეს არაფერი მოაქვს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ფილმის პრობლემატიკაზე, ამიტომაც ამ ეპიზოდზე უარის თქმა არაფერს დაალებდა ფილმს, სურათის მხატვრულ სისტემას კი ზედმეტობისაგან ვნათავისუფლებდა), გადაჭარბებულია, ჩემი აზრით, სცენა, როცა აშკარად არაჭარბივლი ახალგაზრდების ჯგუფი (მათი აგრესიულობის დაკავშირება მათ არაჭარბულ წარმოშობასთან პირდაპირ

უტაქტობად მიმაჩნია) სასტიკად გაუწირობდება ქიშოს — იც, უმიზეზოდ.

ზედმეტობა არც ქიშვარდის სახეც იტანს დება. ავტორთა სურვილი გვიჩვენონ, თუ რაოდენ კეთილშობილია მათი გმირი, როცა დატყვევებულ უპატრონო ძაღლებს ათავსუფლებს — აგრეთვე ნაძალადევად აღიქმება.

„სიტუბო“ საერთოდ არ უხდება ამ მართალ ფილმს, რომლის ღირსება სწორედ ის არის, რომ აქ მოვლენები, ამბები, თემები ურთიერთგადაჯაჭვულია, მთლიანობაში არსებობს და თითოეული მათგანი მხოლოდ მთლიანობაში უნდა იყოს განხილული. ისეთი ლოკალური, ერთნიშნა სახეები, როგორც ამირანი და აჩიკოა, როგორც ზემოთნახსენები ზოგიერთი ეპიზოდი — თავიანთი სიმარტივით თუ პრიმიტივიზმით — ასეთივე დონის მაყურებლის ყურადღებას იქცევენ. მიუხეველი ფილმებს, რომლებიც გონების დაძაბვას და ფიქრს მოითხოვენ, ასეთი მაყურებელი „ლაქასაც“ პირდაპირ, ბევრი ფიქრის გარეშე აღიქვამს. მიუთმეტებს, რომ ფილმი აძლევს საშუალებას ასეთ მაყურებელს გამოხატოს თავისი მძაფრი ემოციები — ვაკიცხოს (პირდაპირ, დაუფიქრებლად) საწოლზე გადაწოლილი ამაზრუნენი ნარკომანი ქალი, აღშფოთებულმა ილაპარაკო! უგრძნობ, გამომძალველ ამირანზე, აღფრთოვანდეს და ზნობრივ იდეალად გამაიჯანდოს პირდაპირ ზღაპრიდან მოვლენილი აჩიკო. ასეთ მაყურებელს იზიდავს ეს სახეები, ამიტომაც გატაცებით უყურებს ფილმს, დააც „ნარკომანებს აჩვენებენ, ყარგონით ლაპარაკობენ“ და ა. შ.

რაც შეეხება მრავალპლასტიან ეპიზოდებსა და სახეებს, რითაც ესოდენ მდიდარია „ლაქა“, როგორც სატელევიზიო გადაცემამ გვიჩვენა, ეს მაყურებელი ან ვერ აღიქვამს, ან ასეთივე სწორხაზოვნებით უღდება მათ. ასეთი მაყურებლის ფსიქოლოგიის შესწავლა ფსიქოლოგებისა და სოციოლოგების საქმეა. სამწუხარო მხოლოდ ისაა, რომ ხელოვნების ნაწარმოებისადმი ასეთმა ერთნიშნა დამოკიდებულებამ უპირველესად იმოქმედა ქიშვარდზე — ალეკო ცაბაძის ფილმის ყველაზე მრავალმხრივ, ყველაზე კლავირითულ“ გმირზე, იმ უბედურებასა, რომელიც მას თავს გადახდა და რომელსაც ესოდენ დაუფარავად გვიჩვენებენ „ლაქას“ ავტორები, მართლაც უნდა გაეჩინა თითოეულ

ჩვენგანში სარკეში ჩახედვის სურვილი, რათა ჩვენს ვეგერდით ქიშვარდები დავვენახა, რათა დავხმარებოდით მათ, და ლაქები მოგვესპო...

მაგრამ... ყველაფერს მაყურებელს ნუ დავბარალვებთ.

არის ფილმში ერთგვარი წინააღმდეგობა, — უპირველესად უანრობრივი თვალსაზრისით, რამაც, ზემოთ აღნიშნულ შენიშვნებთან ერთად, განაპირობა კიდევ მაყურებლის დიდი ნაწილის ასეთი ზედმეტად რაციონალური, სწორხაზოვანი დამოკიდებულება.

ამ წინააღმდეგობის ფორმულირებისათვის მინდა გავიხსენო ვასილი შუქმინის ფილმის „წითელი ძახელის“ პირველი სენსები, ამ სურათის გარშემო ატეხილი სპეციალისტთა მოქმედა-მოთქმა და ფართო მაყურებლის აღფრთოვანება ფილმით. მოგვიანებით შუქმინი იგონებდა, თუ რამდენი ენერჯია დაიხარჯა ფინალური ეპიზოდის შეუცვლელად დატოვებისთვის. მთავარი გმირის სიკვდილი ჩვენს რედაქტორებს აბსოლუტურად მიუღებლად მიაჩნდათ. შუქმინი კი ამტკიცებდა, რომ მხოლოდ ეგორის დაღუპვა აქცევდა ფილმს თანამედროვე ტრაგედიად. რაც, თავის მხრივ, უთუოდ შეძრავდა სხვადასხვა კატეგორიის მაყურებლის სულეერ სამყაროს, იმათაც კი ააღელვებდა, ვინც სხვა დროს ეგორის ცხოვრებას მხოლოდ გაიცხავდა და დემაგოგიურ მორალურ მტკიცებებს მიჰყვებოდა.

რა დასამაღია, რომ „წითელ ძახელამდე“ თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ ფილმებში ტრაგედიის უანრი ერთგვარად ტაბუირებული იყო. შუქმინმა შესძლო გადალახა ეს წინააღმდეგობა. მან პირველად გვიჩვენა ესოდენ მძაფრად სულით ობოლი, გარემომცველი სამყაროსაგან მთლიანად გაუცხოებული ადამიანის ტრაგედია. სწორედ რომ ტრაგედია, რადგან ფილმი თავისი წყობით, კომპოზიციით, ფინალით და რაც მთავარია — პიროვნების, ინდივიდის დრამის — ბედის დრამამდე აყვანით — ანტიკურ ტრაგედიის პრინციპებზეა აგებული.

ამიტომაც კათარზისი უეჭველი ვახდა. კინოთეატრიდან გამოსული მაყურებელი ფიქრობდა არა სიუჟეტზე, არა ფაბულაზე, არა ქურდებისა და გამფლანგველების ცხოვრების სურათებზე, არა უარგონზე, რომლითაც ისინი ლაპარაკობენ, არამედ ადამიანზე, მის ბედზე, უყვარდა გმირი, თანაუგრძნობდა

მას და არავითარ შემთხვევაში არ ცდილობდა. ალეო ცაბაძის ფილმი თავისი ანაგოზით, თბრობის განვითარების თანმიმდევრული ბოლოს, თავად პრობლემის დაყენების მძაფრით ანალოგიური ფინალისკენ მიდის. უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ ფილმის ანაგოზაში გამოავლინა დებიუტმა კინემატოგრაფიული ფორმის, რიტმის, გამოსახულების, ხმოვანი რიგის არაჩვეულებრივი შეგრძნება.

ფილმის კომპოზიციაში, მაგალითად, ხიფათის თემა თანდათანა ჩართული — თანმიმდევრულად, მუსიკალური „კრეშენდოს“ მსგავსად. ამირანი, რომელიც ამ ხიფათის განსახიერება ხდება, პირველად ხანმოკლე ეპიზოდში ჩნდება: ქიშო ანსამბლის წევრებთან ერთად რეპეტეციას გადის. ამირანი მას კიბეზე ხვდება ისე, სხვათაშორის ჩნდება, ეკითხება — „როდის უნდა დაუტოვა „მუზიკანტი“? მას შეიძლება არც მივაქციოთ ყურადღება, მაგრამ უკვე მომდევნო — „ორიოლ-რეჟისა“ თამაშის ეპიზოდში ხანმოკლე სცენა კვლავ გაგვახსენდება, რადგანაც „ხიფათის უფერტიურამ“ უკვე გარკვეული ტონალობა შექმნა, გარკვეული განწყობლებით დამუხტა სურათი. ფილმის ავტორები არც თამაშის ეპიზოდს აგებენ პედალირებში, გამოსახულებების გადასვლით, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ეს ერთ-ერთი ცენტრალური სცენაა. მაგრამ მხატვრული გადაწყვეტის გამომსახველობა როგორცაღ ღრმად აღბეჭდავს ამ ეპიზოდს ჩვენს მესხიერებაში. შეუძლებელია დავავიწყდეს ფანჯრიდან შემოსული ძლიერი დღის შუქით განათებული ქიშო, რომელიც რაფაზე ზის და უღარდელად ეთამაშება ამირანს. ხიფათის თემა ასე, თანდათან, საფეხურებრივად ვითარდება, უკვე დაძაბულ ფორტეში გადადის ფილმის შუანაწილში — სადაღაც „ოქროს კვეთში“ — ისევ რეპეტეციაზე, როცა ამირანი ქიშოს წაგებული ფულის მიცემას მოთხოვს. ქიშვარდი აქ პირველად დაფიქრდება, პირველად იგრძნობს მოახლოებულ ხიფათს. ეს ეპიზოდი ბრწყინვალედ არის აგებული — ისევ ხანგასმის გარეშე, მონტაჟური დაქუცმაცების უარყოფით (რაც ხშირია ხოლმე ჩვენს ფილმებში, როცა დაძაბულობის გამოსახატავად მსახიობთა მსხვილი ხედების მონაცვლეობას მიმართავენ ხოლმე), რის გამოც იქმნება ავტორის ერთგვარი ჩაურევლობის, კამერის ჩაურევლობის, ერთგვარი „გარედან

დაკვრების“ შეგრძნება. ეს კიდევ უფრო ზრდის დაძაბულობას, ქიშვარდის მართობას, მის უმწეობას გამოხატავს. ამირანი მიდის და ფილმის ავტორები აქაც არ სვამენ წერტილს. ქიშვარდი განაგრძობს დაკვრას. მუსიკა ახლა ქიშვარდის აფორიაქებულობას გამოხატავს.

ერთი შეხედვით უწყინარი თამაში ფილმში მოთხრობილი დრამის საბაბი ხდება. შემთხვევითობა აქ აუცილებლობაში გადადის. ქიშვარდის დამარცხება, გარკვეული სოციალური ტიპის უსუსურობა და „უძარღვობა“, ამ ტიპის ადამიანთა სიმარტოვე, (არ უნდა გვეშინოდეს ამ სიტყვისა) განწირულობაა. ქიშვარდი, იმის გამო, რომ არაფერი შეუძლია, არავინ ჰყავს გვერდით, არავინ უყვარს, იმის გამო, რომ გათიშულია მშობლებს, საზოგადოებას, საქმეს, გარემოს და ვაილი სუქშინის ეგორის მსგავსად, განწირულია და აღუპავერ. ამას ის თანდათან თავდაცვრანობს და თავის დასაცავად სასოწარკვეთილ საქციელსაც კი მიმართავს (ქურდობის ცდა). როგორც მართებულად შენიშნავს კინომკოდნე ტატა თვალჭრელიძე: „სწორედ ამ მომენტდან მისი ცხოვრება, შინაგანი დაძაბულობა და სულის აფორიაქება იქცევა ფილმის ძირითად სიუჟეტურ ლერქად. ქალაქის ცხოვრების ფრაგმენტები, თავისი მრავალფეროვანი და მოულოდნელი ფერებით, სახასიათო ნიუანსებით ჯერ მეორე პლანზე გადაინაცვლებს, შემდგომ კი საერთოდ ქრება. მთელი ყურადღება ქიშოს შინაგან მდგომარეობაზე გადადის“ („თბილისი“ 26.V.86).

რეჟისორი დროდადრო მიმართავს ქიშვარდის მსხვილ და საშუალო ხედებს, ან კიდევ მოძრავი კამერის საშუალებით აკეთებს აქცენტს ჩაფიქრებულ ქიშვარდზე. ეს გრძელი ხედები ჩვენც ჩაგვაფიქრებს და საშუალებას გვაძლევს „გამოვიდეთ“ სიუჟეტზე დამოკიდებულებისაგან, განვთავისუფლოდეთ იმაზე ფიქრისგან, თუ რა მოხდა ფილმში და უფრო მეტად თავად გვიჩვენებს — ქიშვარდზე ვფიქრობთ. ფიქრის ეს პოეცისი, რომლის გარძნებაზე უკვე თავად მსაუბრებელზეა დამოკიდებული, დაუყოვნებლივ მიგვიყვანს კონკრეტული ტიპიდან — ადამიანთა გარკვეულ ჯგუფამდე კონკრეტული ამბიდან — განზოგადებულ მოვლენებამდე, რომელშიც ინდუსტრიულ ეპოქაში საზოგადოებას გათიშული, გაუცხოებული ადამიანის ტრაგედია შეიძლება ამოვიკითხოთ.

სწორედ რომ ტრაგედია.

სწორედ ამ უნარის მიმართ ერთგულურად შექმნილი მიღწეა მსაყურებლის უკუფიქრისთვის. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მსაყურებლები იძულებულნი იქნებოდა განსჯისთვის თავი დაენებებინა და ქიშვარდის ბედი გაეთავისებინა, შეიძლებოდა საუბარი „სარკეში ჩახედვაზე“, მსაყურებლის სულიერ ამაღლებაზე, განწმენდაზე, რაც ყოველთვის ტრაგედიის ფუნქცია იყო.

უაზრობა იქნებოდა მოგვეთხოვა ახალგაზრდა ავტორისაგან ის, რაც მას არც ჰქონია ჩაფიქრებული. უაზრობა იქნებოდა თავის მოგვეხვია რალაც სხვა, რაც არ ყოფილა ფილმში. მაგრამ ალექო ცაბაძე ხომ სწორედ ამ პრინციპით აგებს თავის სურათს. ფინალში კი მოულოდნელად რთავს აჩიკოს სახეს და მისი დაღუპვით ამთავრებს ნაწარმოებს.

ასეთმა ფინალმა არაერთი მსაყურებლის მოწონება დაიმსახურა. თუ ფილმს მხოლოდ რაციონალურად ჩამოყალიბებული აზრის, „ზნეობრივი ფორმლის“ შექმნა ჰქონდა მიზნად, მაშინ ასეთი ფინალი აბსოლუტურად გამართლებულია. მითუმეტეს, რომ ცხოვრებაში ხშირად ბოროტების მსხვერპლი სრულიად უდანაშაულო ადამიანი ხდება. ფილმში მოთხრობილი ამბის ანალოგიებიც ბევრია ცხოვრებაში (გავიხსენოთ თუნდაც „ლაქას“ ჩვენების შემდეგ, „მოამბის“ „ექსპრეს-ინფორმაცია“).

ასეთი ფინალი ეფექტურიცაა. მართლაც, მთელი ფილმის განმავლობაში მსაყურებელი გრძნობს, რომ ქიშო უნდა დაიღუპოს, მოულოდნელად კი, ბოროტებასთან საბედისწერო შეტაკება აჩიკოს სიკვდილით მთავრდება. ალექო ცაბაძე ერთგვარად აქარწყლებს ჩვენს მოლოდინს და ახლებურად, საინტერესოდ წარმართავს ფილმის სიუჟეტს...

ამიტომაც ფილმის ფინალისკენ უკვე სიუჟეტი, თავად ამბავი ხდება წამყვანი. ქიშოს ფიქრებში და გრძნობებში „მყოფი“ მსაყურებელი, რომელიც უკვე განიცდიდა ერთგვარ მედიტაციას, მხად იყო სულიერი კათარზისისთვის, იცოდა, რომ ქიშვარდი — ამ საზოგადოებისთვის ზედმეტი კაცი, რომელიც არავის სჭირდება — უნდა დაღუპულიყო, ეს მსაყურებელი, აჩიკოს დახმარების შემდეგ, ერთგვარად „გამოვიდა“ ამ ფიქრებიდან და ახლა სიუჟეტის, მოქმედების მსველელობამ გაიტაცა.

ტრაგედიის კანონებზე უარი ითქვა.

მაყურებელი, რომელიც ტრაგიკულ ნაწარ-
მოებს უყურებს, ყოველთვის გრძნობს,
იცის, რომ ტრაგიკულ გმირს ხიფათი ელის,
რაც მისი დაღუპვით უნდა დასრულდეს.
ეს ცოდნა (სიუჟეტის, ფაბულის ტყვენო-
ბერიო ცოდნა, როცა გმირის ტრაგედია,
ერთგვარი არქეტების სახით, თითქმის უყვე
გამრცდილი გვაქვს) გვეხმარება თვალი ვა-
დევნოთ იმას, თუ როგორ გამოიხატება
ტრაგიკული ამბავი და არა იმას, თუ რა
მოხდება.

ამიტომაც მოხდა, რომ შუქმინის გირ-
თან „შეკავშირებული“ მაყურებელი, ყვე-
ლაზე პრიმიტიულად მოაზროვნეც კი, ვე-
ლბა ბედნიერად გაეცხა ადამიანი, ის შეიძ-
ლება პირველად დაფიქრდა ბედზე —
სხვა ადამიანის ბედზე.

„ლაქსა“ ავტორებმა თავად გამოჩენეს ერთ-
ნაწილისაგან მაყურებელი და გმირი, თავად
მოაქციეს ქიშკარის გვერდით ზღაპრუ-

ლად კეთილი აჩიკო, რის გამოც მაყურებე-
ლი უნებლიედ ადარებს ამ გმირებს და ცე-
ცხავს ქიშკარდს, გამოხატავს თანხანაშა
შფოთებას, სიძულვილს და ა. შ.

ლაქები რომ ჩამოვიშოროთ, მხოლოდ სი-
ძულვილით შორის ვერ წვალობ. ლაქის ჩა-
მოსაშორებლად საჩუქეში უნდა ჩავიხედოთ
— თავად უნდა ავამაღლებოთ, უნდა ვის-
წავლოთ შენდობა, პატიება.

სიყვარული უნდა ვისწავლოთ და სხვა-
საც გადავდოთ, სხვაც გავამხნევოთ, და-
ვეხმაროთ ადგილის პოვნაში.

ალეკო ცხაძე — უდავოდ ნიჭიერი რე-
ჟისორი, ჯერ დებიუტანტია და ერთბაშად
ყველაფერს ნუ მოვხსნით. ვფიქრობ, ახალ-
გაზრდა ხელოვანმა თავად დაიწახა, თუ რო-
გორ შეხვდა ფართო მაყურებელი მის სუ-
რათს — უთუოდ იფიქრა და კონკრეტული
დასკვნებიც გამოიტანა, რაც, ვფიქრობთ, მის
მომავალ ფილმებში გამოჩნდება.

პანორამა

„სამატაპალი ახ მამამდეადა“

ფრანგული „ექსპრესი“ თავის ბოლო ნომრებში
„შუქებს თანამედროვე სახვითი ხელოვნების განვითარ-
ების ტენდენციებს დასავლეთის ქვეყნებში. მიმო-
ხილვების აზრით „სივრცის ტექნიკური ხერხების,
მასალის სხვადასხვაგვარი გამოყენება, საშუალებას
გვაძლევს თანამედროვე ხელოვნებას ვუწოდოთ, სექ-
ტაკლი ამ მოქმედებად“.

ამჯერად ვითარება ისეთია, რომ შეუძლებელია
ლაპარაკი მხატვართა რომელიმე თაობის უპირატესო-
ბაზე.

60-იანი წლების პროგრესული აზრები აღარ არიან
ძველებურად პროდუქტიულნი. ხელოვნებამ საზღვრე-
ბი დაკარგა, სხვადასხვა ტენდენციები ერთმანეთში
თიქვიფებია, მასალამაც დაკარგა თავისი მნიშვნე-
ლობა. საფრანგებში, მაგალითად, უკანასკნელი ოცდა-
ათი წლის ძიებებმა და ფორაქმა, განხეთქილებამ,
„დავიწყებულის აღდგენა“ წარმოშვა სხვადასხვა მიმ-
დინარობანი და სტილის ქარბუქი დააყენა, შეიქმნა
„სუმბურული ბარკოს“ ახალი სახე, ამასთან ერთად
კვლავ გრძელდება კამათი „მიმგვანებლის უპირატე-
სობაზე აბსტრაქციასთან შედარებით“ და პირუტუ.

საფრანგეთი ამ მხრივ ყველაზე მრავალფეროვან
სურათს გვაძლევს. ინგლისში — მიმომხილველის აზ-
რით — მრავალ რამეს განაპირობებს „ანაგლოსასქსური
სკულპტურული ლოკიკა, გერმანიაში ძლიერია ექს-
პრესიონისტული ტენდენციები, იტალიაში კი მოწინავე
პოზიციები უკავიათ რიგით მხატვრებს, რომლებიც
„ფერწერულობით სიხარულს“ ანიჭებენ უპირატესო-
ბას.

მაგარა ყველა ამ სკოლაში, „ექსპრესის“ აზრით,

იგრძნობა ამერიკული ბიზნესური სულსკვეთება.
50-იან წლებში გაბატონებული პარიზული სკოლის
შემდეგ მსოფლიო „სამხატვრო ბაზარზე“ განმტკიც-
და ნიუ-იორკული სკოლა, თუმცა ევროპული მოძ-
რაობის „თავისუფალი ფიგურატიულობის“ და იტა-
ლიური „ტრანსავანგარისტული ჩგუფის“ აუჯავებამ
გააწინასწორა საერთაშორისო კომერციული სტრა-
ტეგია.

ახალგაზრდა ფრანგი მხატვრები დარწმუნებულნი
არიან, რომ ტრადიციული ფერწერა და სკულპტურა
მხოლოდ ტრადიციულ ფასეულობებსა და იდეებს გა-
მოსხატვენ და დაუნიებთ ეძებენ ახალ გზებს. ეს
ახალგაზრდები, აგრეთვე ე. წ. „კონცეპტუალური, მი-
ნიმალური და ლატაკი ხელოვნების“ სკოლის წარ-
მომადგენლები ცდილობენ შექმნან „საბაზრო სინამდ-
ვილის მორალური ალტერნატივა. მხატვრები ახლა
ყველაფერს ანალიზებენ, ყველაფერს ეჭვის ქვეშ
აყენებენ — თვით შემოქმედების ცნებას, ხელოვნე-
ბის ნაწარმოების კავშირს გარე სამყაროსთან, ის-
ტორიასთან, საკუთარ თავთან“.

ეს თვითანალიზი, რომელიც პირველ პლანზე გე-
მოდის, შეიცავს მრავალ ფორმალურ გადაწყვეტას და
„დროის სიმოლოოს“ მნიშვნელობას იძენს. ამის შე-
დეგად იქმნება ნაწარმოებები, რომლებიც ყველაზე
უცნაურ ფორმებს იღებენ და ამ დროს უცვლელი
რამა მხატვრის უძღურების შეგნება ხელოვნების
ისტორიის წინაშე.

სწორედ შენიშვნის „ექსპრესის“ „მრავალსახიანი
დაღვანდლი საფრანგეთის სახვითი ხელოვნება. მაგ-
რამ ერთი იდეა აერთიანებს ყველა მხატვარს: მათ ეჭვი
ეპარებათ, რომ მათ მიერ შექმნილ ნაწარმოებებში
რამე აზრი იყოს“.

ფანტასტიკურის და რეალურის ზღვარზე

მერაბ გევია

ხელოვანისთვის ყველაზე რთული მხატვრული ორიენტაციის პოვნაა; მკვლევარისთვის ყველაზე ძნელი, ამ ორიენტაციის საყრდენების აღმოჩენა. როცა შეპყურებ ენრი ლოლაშვილის მხატვრობას, განცვაფრებასთან ერთად სურვილი გიპყრობს შეიმეცნო, რას ეყრდნობა მისი შემოქმედება.

როცა ხელოვნების ნიმუში უკვე არსებულ თარგის სუბიექტური მოდულაციაა, საყრდენები შედარებით თვალსაჩინოა, ხოლო როცა ხელოვანი საკუთარ ესთეტიკურ თარგს ქმნის, რის შემდგომ მის მოდელირებას ახდენს, სავსებით გასაგები მიზეზების გამო ჩვენი ინტერესი მისი პიროვნებისკენ გადაინაცვლებს. ენრი ლოლაშვილის ფერწერას რომ ეცნობი, უპირველეს ყოვლისა, მისი პიროვნება გაინტერესებს.

იგი აშკარა ინდივიდუალისტია, მიდრეკილია აბსტრაქციზმისაკენ, მუშაობს ქვეცნობიერის კარნახით. და ასეთი სუბიექტივიზმი სხვისას დაემსგავსებოდა, მთელი მისი შემოქმედება აბსტრაქციის ტყვეობიდან თავდაღწევის ცდა რომ არ ყოფილიყო.

თავის ხელოვნებაში იგი მარტოა და სხვებისგან გამოყოფილი ადამიანის სიმწვავეით განიცდის სამყაროსთან თავის დაპირისპირებულობას. ეს განცდა ტკივილად იღვრება და გრძელდება მანამ, ვიდრე არ გამოინახება სამყაროსთან შერწყმის ახალი გზა. და ვფიქ-

რობ, რომ ენრი ლოლაშვილს ამ „გაუცხოების“ თავიდან ასაცილებლად სცენაც დასჭირდა და მხატვრობაც. მაგრამ იქნებ სწორედ იმიტომ, რომ სცენა და მხატვრობა, მისი სულიერი მოთხოვნილების სხვადასხვა წახანაგზეა, ისინი კი არ ავსებენ ერთმანეთს (რაც, თითქოსდა მოსალოდნელი იყო), არამედ უპირისპირდებიან. და ერთმანეთს გააღმასებას უწყობენ ხელს. და რამდენადაც ექსცენტრიკულია ენრი ლოლაშვილი სცენაზე, იმდენად განდევნილია თავის მხატვრობაში.

ჰენრიხ ნეჰაუსს ეკუთვნის ასეთი სიტყვები: „მუსიკალური ბგერა სიჩუმეში უნდა იყოს გახვეული. ბგერა ისე უნდა განისვენებდეს სიჩუმეში, ვით ხავერდის ყუთში ძვირფასი თვალის“.

ენრი ლოლაშვილის ფერწერა მთლიანად სიჩუმეშია გახვეული.

არაფერს ვამბობ ლოლაშვილის პეიზაჟებზე, სადაც სიჩუმე „აკუსტიკური იზოლაციათ“ არის გამოწვეული და სადაც, ზოგჯერ (ერთ-ერთ მათგანში) ერთადერთი სულიერი მოჩანს, და ეს სულიერი — თევზია, კიბების მეორე საფეხურზე რომ გდია.

არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ თუ პეიზაჟში წყალია (მდინარე, ტბა, ზღვა) იგი აუცილებლად უმოძრაოა. მასში არეკილია ცა, მიწა, ხეები, ზოგჯერ სახლებიც კი. მაგრამ ისინი სიჩუმეში არიან გახვეულნი.

არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ პეიზაჟში, სადაც ლოგიკური იქნებოდა სწორედ ახლა რომ წვიმდეს, წვიმას უკვე ჩაუვლია და ყოველივე წვიმას შემდგომ იღუპებას მოუვლავს.

არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ ჩიტი, ფანჯრის რაფაზე მდგომი, თვითონ ფანტასტიკური, რაღაც ფანტასტიკურ კაქტუსთან ერთად, ისეა გარინდებული, თითქოსდა ირეალურ სამყაროს ჭერებზე.

არა, ჩიტი ჩვენ არ გიყურებს, არც იმას უყურებს, რაც ფანჯარაშია (ვერ უყურებს, ფარა ხელს უშლის), იგი ეგზისტენციის მდგომარეობაში იმყოფება — უხმოდ განიცდის სამყაროს.

ეს ყოველივე იქნებ ბუნებრივიც არის. მაგრამ კარნავალი? რატომ უნდა იყოს სიჩუმეში გახვეული? რატომ სდუმან? რატომ არიან მსახიობები აბსოლუტურად გახვეებულნი? ან რატომ შეკრებილან ისინი?

რატომ უნდა სდუმდეს ქალი, ფანტასტიკურ კუნძულზე მჯდომი ფანტასტიკურ ტყეში? ან რა ლეკვრის მას? სამყაროში არსებობა უკერძო?

ან კიდევ, ნატურმორტები...

ცნობილია, უსულო საგნები არ ლაპარაკობენ. მაგრამ ერთმანეთზე შესლისას სხვადასხვა ბგერებს გამოსცემენ (უსულო ლითონი, სიმებად მოვლენილი, რომელიღაც ვირტუოზის ხელში ხომ საერთოდ სირინოზად გადაიქცევა ხოლმე). ხომ შეიძლებოდა (და თითქოს, უფრო ლოგიკურიც იქნებოდა) ჟანრი ლოლაშვილს ნატურმორტში აესაზნა ისეთი ნივთები, რომლებიც „არ ლაპარაკობენ“?

მაგრამ, არა. მან ყველაზე ხმოვანი ნივთები შეარჩია: უშუა, რკინა, ჭაჭვი- ისინი კი არ აწყვიდა, ყრია. აქ თავმოყრის წინ, ალბათ რა სხვადასხვა ბგერები გამოსცეს. ახლა კი ამკარად სდუმან. და შორეული ცის ფონი თითქოს ფატალურს ხდის მათ დუმილს.

ლოლაშვილის ზოგიერთ ნახატში „აკუსტიკური დინამიკა“ თითქოსდა გარდუვლია. აგერ, ფრინველებს სადღაც გაუწევიათ. აშკარაა, ფრენის ექსპრესიიდან გამომდინარე, ჩვენ უნდა „გვესმოდეს“ მათი ფრთების ტყალაშენი. მაგრამ არა. მხატვარი ექსპრესი-

ას სიზმარულ ხილვამდე დაიყვანს, ფერი, ხაზი, მთლიანად პლასტიკური გამომსახველობა მოგვაგონებს კოშმარს, როცა სიზმარში რაღაც დიდი საფრთხისაგან გაქცევა გვსურს, მაგრამ ფეხები არ გვემორჩილება. აქაც, ფრინველებს ფრთები არ ემორჩილება. მათ პოზაში არ ჩანს ის სიმჩატი, ჰაეროვნება, მაჟორულობა, რაც ფრენის აუცილებელი ატრიბუტია.

და მოულოდნელად, ჩვენ თვალი გადავავქვს კერუცებზე, რომელიც ქვევით, მიწაზე (ან იქნებ სიერცემო?) მიმოზნეულია და კვერცხებს უნებლად ვუკავშირებთ ფრთების პარალიზებას.

ყოველთვის ასეა. ჟანრი ლოლაშვილის ყველა ნახატში, დეტალებით რაოდენ გადატვირთულიც არ უნდა იყოს, თვალი (აღქმის ცენტრში) გარბის ჯერ რაღაც კონკრეტული-საკენ, დინამიკურისაკენ, რეალურისაკენ, ხოლო შემდგომ, როცა იქ ვეღარ პოულობს ინფორმაციის საყრდენს, შთაბეჭდილების გასარულებას სხვა დეტალებით ლამობს. და როგორც წესი, ამ დეტალებს დაჟინებით უმზერს. აი, აქ კი, მას ფანტასტიკური პასუხი ელოდება.

ერთ-ერთ სურათზე სამი ქალია აღბეჭდილი, ექსპრესიული და გამომსახველი. ნახატის „სიმძიმის ცენტრი“, ცხადია, მათკენ იხრება. მაგრამ, ინფორმაციის დეფიციტი (ვინ არიან, სად არიან, რატომ არიან) გვაიძულებს (თუ ჩავკითხრავს) თვალი გვიდოთ სიბრტყის მეორე ნაწილს. აქ კი ჩვენ მისტიკური, ისევე მღუმარე სამყარო გველოდება — ხე, ევკალიპტის მსგავსი რამ, და გახვეებული, მოკამკამე, ცისფერი ტბა. და ჩვენ ასწნას აღარ ვეძებთ. ყოველივე ისედაც ცხადზე უცხადესია. ჩვენი აღქმა ჭკრეტის, ინტუიციის სამყაროში ვადასახლდა. და იგი კვებავს ჩვენს წარმოსახვას.

საერთოდ, კომპოზიციის სიბრტყეებზე დაყოფა მხატვრის ერთ-ერთი სულეირი მოთხოვნაა თათავანია და იგი, როგორც წესი, რეალურისა და მისტიკურის დაპირისპირებაზეა აგებული.

მაშინაც კი, როცა ჟანრი ლოლაშვილი გატაცებული ფერწერული ამოცანებით, იგი ჯილოსოფიური განზოგადებისაკენ მიისწ-

რავის. თითქოსდა გვეუბნება: არ შეიძლება არსებობდეს ასეთი ხე, ასეთი ტბა, ასეთი ჩიტი, მაგრამ არსებობს ასეთი სიმარტოვე, ასეთი ჩუმი ალტკინება, ასეთი მღვმარე ეგზალტიცია. შეხედეთ, რაოდენ იღუმალი და მშვენიერია იგი, რა უცნაური, რა რეალური და რა დიდებული.

არ ვიცი, შეუქმნია თუ არა ჟანრი ლოლაშვილს ერთი პორტრეტი მაინც, ერთი კომპოზიცია მაინც, რომელიც სიერცეში არ არის ჩაკეტილი და კონკრეტულ გარემოშია მოქცეული. ისე კი, ეგონებ არ უნდა შეექმნა, თორემ დაარღვედა იმ კანონზომიერებას, რომლის მიხედვით მისი პერსონაჟები ყოველთვის კულისებში იმყოფებიან.

ჩიტი ფანჯარასთან დგას, მაგრამ არა სამყაროს „სცენაზე“, არამედ სამყაროს „უკულისებში“. მას ფარდა ეღობება.

ქალი ტყეშია, მაგრამ უცნაურ კუნძულზე ზის და ტყისგან გამოცალკევებულია. ის ტყის კულისებში იმყოფება.

მასივები, რომლებიც სხედან თუ დგანან, აშკარად კულისებში არიან და სცენაზეც რომ იყენენ, დარბაზში კაციშვილის ჭაჭანება არ არის.

მაგრამ არის გამონაკლისიც. ავერ ქალების რიტმული კომპოზიცია. აქ, მგონი, ფეხის ხმაც ისმის. თანაც, ეს ქალები, აშკარად სცენაზე არიან. მაგრამ ისევ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ფეხის ხმა იყო (ახლა ისინი იტაკს აღარ ეხებებიან), და მეორეც, რიტმის მთელი ექსპრესიულობით კულისებისავე მიისწრაფიან. და მესამეც, კარგად დააკვირდით, განა ეს სცენის ფიქარანავია? ეს ხომ ფანტასტიკური, ქვიშიანი ნაპირია, და თანაც, პერსპექტივით ქალებისგან გამოყოფალი. მამ ქალები, ჰაერში ყოფილან, და მათი საოცრად რეალური და ფანტასტიკური პლასტიკა ისევ სტატიკურისა და დინამიკურის ნაზავი ყოფილა.

ლოლაშვილის ყველა ნამუშევარი, ფსიქიკური სუბლიმაციის ნიმუშებია. ეს ბადებს ფანტასტიკურ ინტერიერს, ფანტასტიკურ პლასტიკას, ფანტასტიკურ ანტურაჟს. სუბლიმაციის პროცესი კი, ყოველთვის რაღაც

ფარული სურვილის (გაუმხელელის) შედეგია ამ ნატურის მხატვარი სპონტანურად გაამხელს, და მისი ფანტაზიის ნაყოფი არა მარტო მშვენიერებისა და ამაღლებულის, ოცნებისა და ზმანების, ფსიქიკურისა და ფიზიოლოგიურის მყარი ნაერთია, არამედ იმ სამყაროს კარის შეღებავს ცდაა, სადაც „სული ცდომილივით მოხეტიალეა, ბედი — იღუმალი“ (ავრელიუსი). და სწორედ ამ სპონტანურობის გამო, იგი იმავე საშუალებებით იწყობს ჩვენს წარმოსახვას, რა საშუალებებითაც ჩაწვდა იგი ობიექტის საიდუმლოს. ჩვენი და მხატვრის განწყობა თანაზიარი ხდება. და სწორედ ეს, განწყობის ესოდენ ანახლებული გადაცემა, მისი მხატვრობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად იქცევა და მის ნამუშევრებს მხილველისთვის უაღრესად გასაგებს და ხელმისაწვდომს ხდის.

როგორც ცნობილია, რომე ობიექტზე ჩვენი მზერა ყოვანდება მანამ, ვიდრე იგი ინფორმაციას ვაწვდის. ლოლაშვილის ნამუშევარი წამსვე იზიდავს ჩვენს ყურადღებას. მაგრამ ეს მხოლოდ წინასწარი ეფექტია. და როგორც მარსელ პრუსტის პროზა, აქაც თითოეული ფერი, ხაზი, მთლიანად კომპოზიცია, თავისავე თავიდან შობს ინფორმაციის ახალ ნაკადს. და ეს ნაკადი უწყვეტ ღინვად მოედინება მანამ, ვიდრე იმ გაელევაბას არ გვაგონებინებს, სადაც მხატვრის ეგზისტენციაა მოთავსებული.

ექსპრესია, გამომსახველობა, ესთეტიზმი, 'ფაქტურულობა' ეს პირველი, ყველაზე ზედაპირული შრეა. მათ, ჩვენდა მუშემწეულად, ჩვენი წარმოსახვა ფილოსოფიური ჰერეტისკენ მიჰყავთ (სწორედ ჰერეტისკენ და არა ანალიზისკენ). მაგრამ არც ეს არის ბოლო გაჩერება. ბოლო გაჩერება ბევრად უფრო მარტივი და სულის შემძვრელია. და ეს იმიტომ, რომ მხატვარი, უეცრად, ყველასათვის ნაცნობს, ყველასათვის გასაგებს ხელახლა აღმოაჩენს. და ამ აღმოჩენის სიხარულს გვიწილადებს.

უკვე ვთქვი, რომ ლოლაშვილის ნამუშევრებში გარემო არასოდეს არ არის დაკონკრეტებული. მაგრამ შეიძლება გარემო არ იყოს დაკონკრეტებული, მაგრამ მას, პირობითად

მაინც, ფსიქოლოგიურად გამართლებული გარემოცვა ჰქონდეს. ეს არის ლოლაშვილი აროდეს ცდილობს რაიმე „გამართლოს“. პირიქით, იგი, როგორც წესი, კომპოზიციაში ერთგვარ დაპირისპირებას, ანტიგონიზმს ქმნის. და სწორედ ეს დაპირისპირება, ეს ანტიგონიზმი წარმოშობს წარმოსახვის კონტრასტულუტს.

აგერ, ქალი, შანტელერის ან რომელიღაც ვარაუტეს დედოფალი (ან იქნებ, უბრალოდ მსახიობი ქალი)—სად იმყოფება იგი? ვთქვათ, კულისებში (ისევე კულისები), მაგრამ როდის შემოვიდა, ან შემოსვლის შემდეგ რა გააკეთა? იქნებ ახლა აპირებს სცენაზე (ესტრადაზე) გასვლას? ან იქნებ ვინმეს ელოდება? აქნებ მას მიეღიან სადმე? ამ შეკითხვებზე პასუხი რომ გაცემული იყოს, ეს პასუხი იქცეოდა ამ ნახატის უმთავრეს შინაარსად. ხოლო სწორედ იმიტომ, რომ ქალი ამ შეკითხვების და მათზე გასაცემი პასუხების ზღვარზეა (არც აქეთ, არც იქით), ძირითად შინაარსად ის მომენტი იქცევა, რომელსაც მისი ტანის ანაზღაურებული მოძრაობა „გვიამბობს“. და სანატრესოც მხოლოდ ესაა. ეს ქალი, (ჩიტის დარად), თავისი არსების სამყაროდან მთელ სამყაროს უკავშირდება. ამყამიერის ექსპრესია გვაიძულებს თვალი მივადევნოთ ქალის ყოველ ნაკვთს, ფერთა გამას, იღუმალ შინაგან პლასტიკას, რომელიც ისევე, როგორც ლოლაშვილის მთელი შემოქმედება, მისტიკური სიჩუმის საბურველშია გახვეული. და აქაც, ისევე როგორც რეალურასა და ირეალურის ნახავეში, ერთმანეთს ენაცვლება ყურადღების ცენტრიდანული და ცენტრისკენული რწყევა. ენაცვლება და ერთმანეთს აესებს. აქ, სიჩუმეში გათამაშებულ დრამაში, პოულობს მხატვარი ჰემშარიტებას, აქ აღდგენს იგი სულიერთა და უსულითა ნამდვილ რაობას. და, თუ გარეგნულად, ლოლაშვილის შემოქმედება რაღაცით გროსტულ რეალიზმს მოგვაგონებს, შინაგანი პულსაციით იგი ფენომენოლოგიისკენ იხრება.

თუ ფერით მეტყველება (კოლორიტი) ზოგ ნამუშევრებში პოსტიმპრესიონისტულია, ეს მხოლოდ და მხოლოდ შემთხვევას უნდა მიეწეროს. ეს არის ლოლაშვილისათვის ფერი იმდენად ფუნქციური მოვლენაა, რომ არ

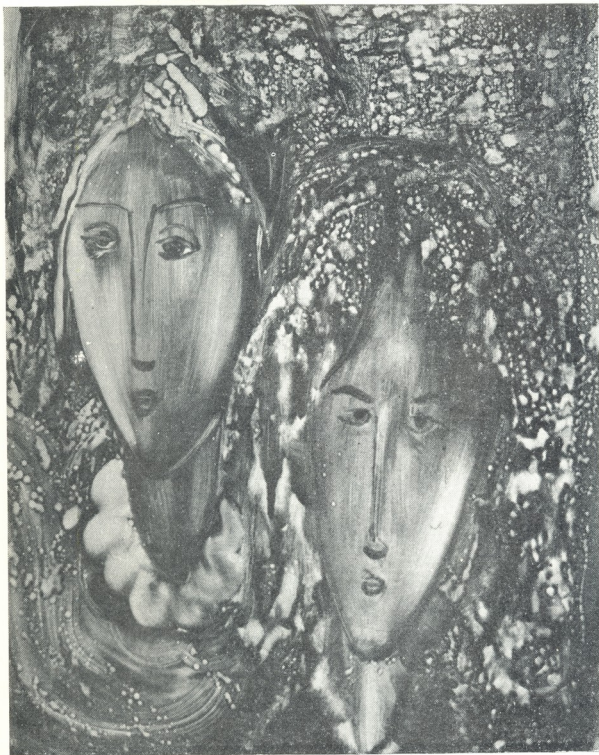
შეიძლება რაიმე გავლენის შედეგი იყოს. მისი ნახატი ფერისგან აღმოცენდება (ისევე, როგორც „ტრაველა მუსიკისაგან აღმოცენდება“ — ნიცშე); ფერმა უნდა წარიტაცოს ჩვენი ყურადღება, შემდეგ, განყენებულ მედიტაციის ტყეობაში მოგვეკციოს, ხოლო დასასრულ იმ სულიერ პლასტეში ჩავგავხედოთ, რაც სიღრმეში, საღდაც ფსიქურზეა მიმოხედული.

ეს არის ლოლაშვილის მხატვრობა მთლიანად ორიგინალურია (თუმც მისი ნატურმორტები შედარებს ჯორჯო მორანდის ნატურმორტებს). მისი ფერწერული ტექნიკა შეუძლებელია განვსაზღვროთ რაიმე ტრადიციული მიდგომით (თუმც მისი მუშაობის მანერა საყვებით სამართლიანად შედარებს მიეიწყებულ «alla prima»-ს).

პოეტური სიმყუდროვე, ლირიკული პასაჟი, თემის განყენებულობა და სიმარტივე. სულიერი ცხოვრების ყოველგვარი დიფერენციაციის გადალახვის წყურვილი, აი, საით მიისწრაფვის და ჩვენც ავგიყოლებს ფსიქიკური რეალების შესაიღუმლე მხატვარი. ლიტერატურული ესოდენ გავრცელებული „ლუციფერული“ და „არიმანული“ საწყისები (საადანაც მომდინარეობს კლოდელის პოეზიის „ზეციური და „მიწიერი“ სახეები) თითქოს ახალი ძალით იფეთქებს მასში, და ჩვენდა შეუმჩნევლად, სრულიად ახალ, ელემენტარ ინტონაციას იძენს.

იაპონელების დარად, იგი ყველაფერში ეძებს იმას, რითაც ტკობა შეიძლება (ჰანამი — ყველით ტკობა, ცუკიმი — მთვარით ტკობა, იუჯამი — თვლით ტკობა), და ამ გზით, ბოლოს და ბოლოს, ერთ ყველაზე მთავარ ჰემშარიტებას აღმოგვაჩენინებს: რომ ტკობა ყველაფრით შეიძლება, თუკი ობიექტის იღუმალ შინაარსს ჩაეწვდებით: რომ ობიექტთა შინაგანი არსის აღმოჩენაა მთავარი, სხვა ყოველივე მელანი და პროზაა.









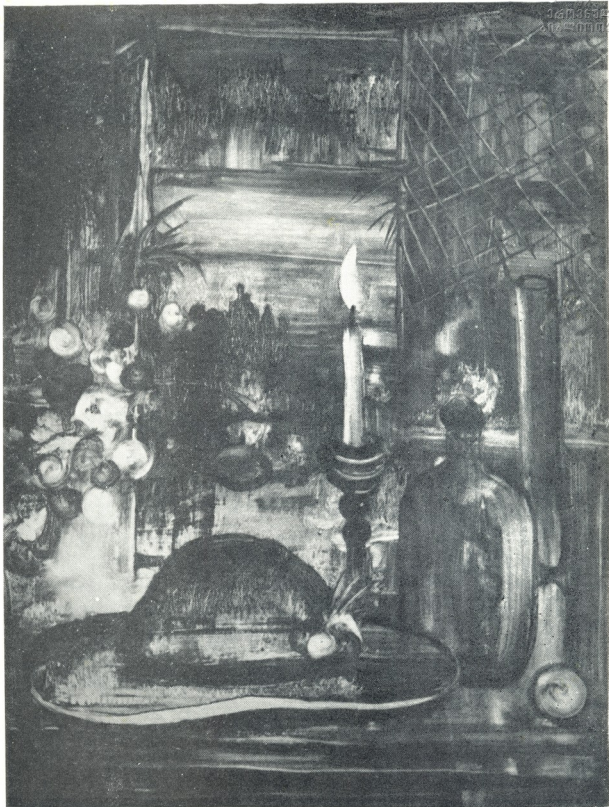
არტიტები
ჩიტი ფანჯარასთან





ფანტაზია
ეროული ჩიტის
ნატურმოორტი







დიდი მიხიის შესასრულებლად

ნინო ნატროშვილი

საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიის პროდუქცია შემოქმედებით კონფერენციება თუ კინოკავშირის პლენუმებზე ყოველწლიურად განიხილება და ფასდება.

ტრადიციულად საუბარი იმით იწყება, თუ რა დიდი როლი აკისრია დოკუმენტურ კინოს, როგორც „ცოცხალ მატინეს“ და რა ფასდაუდებელი ხდება ფირის უმცირესი მონაკვეთიც კი შთამომავლობისათვის. შემდეგ უქანასკნელ წლებში მოპოვებულ წარმატებებს და ჯილდოებს ჩამოთვლიან და ბოლოს სუსტ ფილმებსაც გაანალიზებენ.

თვით ამ განხილვების ორგანიზაციისას ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი შეინიშნება: სტუდია თუ კავშირი რომელიმე კინოკრიტიკოსს სთხოვს ერთი წლის მთლიანი პროდუქციის განხილვას. კრიტიკოსი ნახავს ფილმებს (ხშირად 15 საათის პროგრამას), იმუშავებს მასალაზე და გააკეთებს საქმიან, აზრიან, დასაბუთებულსა და დამაჯერებელ ანალიზს. ეს მოხსენება პრესაშიც დაიბეჭდება. მეორე წელსაც იგივე გამეორდება. იგივე კრიტიკოსი კვლავ ნახავს პროდუქციას და კვლავ განიხილავს თითოეულ ფილმს, მაგრამ მესამე წელს კი აუცილებლად თავს აარიდებს ამ სამუშაოს — დოკუმენტური კინო მისთვის ინტერესს კარგავს, რადგანაც წლიდან წლამდე საერთო სურათი არ იცვლება, სიახლე და გარდაქმნა არ ჩანს.

მართლაც, რაც არ უნდა ვიამაყოთ წარმატებებით, ანდა რაც არ უნდა შეუპოვრად და მკაცრად ვავაკრიტიკოთ სუსტი სურათები, ის პრობლემები, რომლებიც დოკუმენტური კინოს წინაშე დგას (და არა მარტო ქართული დოკუმენტური კინოს) არ გადაწყვედება და არ აღმოიფხვრება ერთი გადაამღები ჯგუფისა თუ ერთი სტუდიის დონეზე. ამ საკითხებზე მსჯელობა დიდი ხანია მიმდინარეობს დოკუმენტალისტთა წრეში, საკავშირო

კონფერენციებსა და პლენუმებზე. მათ შესახებ ითქვა საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობაზე კავშირის მდივნის ელდარ შენგელაის საანგარიშო მოხსენებაში, სტუდია „შემატინის“ დირექტორის ქაბუა ამირეჯიბის, რეჟისორ ნიკოლოზ დროზდოვის გამოსვლებში. არც ისაა გასაკვირი, რომ ყველაზე ხშირად ამ პრობლემებზე თვით დოკუმენტალისტები საუბრობენ, რადგანაც სხვაზე უკეთ თავად ვგრძნობთ ჩვენი მოვალეობას და სხვაზე მეტადაც შეგვეტკივა გული.

საბჭოთა დოკუმენტური კინემატოგრაფს რომ საერთო გასაჭირი აქვს — ეს აზრი გამოიკვეთა სტუდიის შემოქმედებით კონფერენციასზე, რომელიც მაისის ბოლოს ჩატარდა თბილისის კინოსახლში და რომელშიც მონაწილეობას იღებდნენ ჩვენი ქვეყნის წამყვანი კინოსტუდიების წარმომადგენლები. კონფერენციასზე დასმულ საკითხთა ფონზე გამოჩნდა დოკუმენტალისტთა ყველაზე მტკივნეული და უპირველესი საწუხარი — ამ ქანრის მიმართ საზოგადოება ინდიფერენტულია, არ იცნობს ფილმებს, რომ აღარაფერი ეთქვამთ მათ ავტორებზე (ამ მხრივ ჩვენთვის ბედნიერი გამოჩნდა ისიც, რა ვაზ თაბუკაშვილის ავტორობით გადაღებული სურათები).

უარყოფისა თუ დაუინტერესებლობის ერთ-ერთი მიზეზი ამ ქანრის კინემატოგრაფის თანამედროვე გააზრებაში დევს. ყველას მოეხსენება, რომ დოკუმენტური კინოს თავდაპირველი ფუნქცია — მოვლენების ასახვა — ტელევიზიამ იკისრა. მის მოვალეობად კი იქცა ცხოვრების არა პასიური შექსაცია, არამედ ცოცხალი სურათის შექმნა, პრობლემების წამოჭრა, მნიშვნელოვან, საჭირობოტო თემებზე საუბარი, საზოგადოების მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება, იდეოლოგიური ზეგავლენის მოხდენა.

ასრულებს ამ დიდ პუბლიცისტურ მისი-

ას დოკუმენტური კინემატოგრაფი? ფილმთა რაოდენობის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ძალიან კარგად.

1980-85 წლებში სტუდია „მემბიტანეში“ ეკოლოგიურ პრობლემებზე გადაღებულია 15 ფილმი, დემოგრაფიულზე — 4, მთის რეგიონების აღდგენას ეძღვნება 10 სურათი, სხვადასხვა ფილმებში საუბარია სწავრობოთუ სასოფლო-სამეურნეო პრობლემებზე, სკოლისა და სწავლების საკითხებზე. ჩვენს ყოველდღიურობაში არსებული ნაკლოვანებების კრიტიკას ემსახურება კინოკურნალი „ადამიანი და კანონი“, რომელიც წელიწადში ოთხი ნომერი გამოდის.

მაგრამ როგორია ამ სურათების ზემოქმედების ძალა? — ამის შესახებ არაფერი ვიცით. საზოგადოება მათ სრული დუმილით ხედება მაშინ, როცა ამ ფილმების მიზანია გავლენა მოახდინოს მსოფლიოს მსოფლმედველობაზე, ადვოკატის, დაფიქროს ადამიანი. რატომ ვერ ვაღწევთ მიზანს?

თავდაპირველად იმიტომ, რომ ფილმები მსოფლიოში მდებარე არ მიიღიან. ქართული დოკუმენტური სურათების ხუთ-ხუთი ასლი იბეჭდება და ბარდება საქართველოს კინოგაქირავებას. ეს ასლები ნაწილდება აჭარის, აფხაზეთის, ქუთაისის, თბილისისა და რესპუბლიკის კინოსტუდიებში. შემდეგ სად, რომელ კინოთეატრში, როდის და რამდენჯერ აჩვენეს, ანდა ნამდვილად აჩვენეს თუ არა ესა თუ ის სურათი, ამას მისწავლის უნარით დაჯილდოვებული ადამიანი თუ გაიგებს. იქნებ არც ისეთი შემთხვევაა გამოჩენილი, როცა ესა თუ ის დოკუმენტური ფილმი ისე ჩამოიწერება, რომ იგი სადემონსტრაციო აპარატში ვერ მოხვდება.

რესპუბლიკურ კინოგაქირავებაში არსებული საიმი 1980-85 წ.წ. გადაღებული 184 ქართული დოკუმენტური თუ სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი აღნიშნული, ხოლო ბარათი, რომელიც ფილმის რეალურ არსებობას ადასტურებს, 70-ია, მათ შორის 1985 წ. ჩაბარებული 21-ის ნაცვლად 11 სურათია.

თავი რომ დავენებოთ რიცხობრივ მონაცემებს და უბრალოდ ჩამოვრეკოთ თბილისის კინოთეატრებში (ეს ხერხი რამდენჯერმე ვცადეთ) ძალიან იშვიათად თუ ვაგვხვდებით პროგრამაში ქართული დოკუმენტური ფილმი. არადა, ბუნებრივია, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში პრიორიტეტი ქართულ ფილმს უნდა ჰქონდეს.

ერთი კონკრეტული მაგალითი სტუდიის მთავარი რედაქტორის მიხეილ სალუქვაძის გამოსვლიდან: „1985 წელს სტუდიამ გამოაქვეყნა 40 წლისთავისათვის გადაღებული სრულმეტრაჟიანი ფილმი „საქართველოსაც ეცვა ბექათი“. დიდი დრო, თანხა და შრომა დაინახა ამ სურათზე, რომელიც მხოლოდ ერთხელ აჩვენეს ტელევიზიით და ამით მისი ბიოგრაფია შეწყდა. ასევე უპატრონო და უმასურებლოა „მთავარი ნავსაყუდელი“ — გამოჩენილი ქართველი კაპიტანის ანატოლი კაპარავას პორტრეტი, რომელიც ტელევიზიითაც არ გადაუცეიათ“.

სტატისტიკის მიხედვით, კინოში ძირითადად 18-23 წლის ახალგაზრდობა დადის და ისიც ვასართობ ფილმებზე. დოკუმენტური ფილმის მოკლე მეტრაჟი საშუალებას იძლევა ასეთ ფილმებთან ერთად ვაჩვენოთ ისინი და „ძალით“ დავიპყროთ ახალგაზრდა მსოფლიო. კინოთეატრის დირექტორებიც პირად საუბარში აღნიშნავენ, რომ ისინი თავად „ეძებენ“ ქართულ ფილმებს, მაგრამ, როგორც ჩანს, საქმეს სამდვილო გულშემატკივარი არ ჰყავს.

1979 წელს კინოთეატრ „ქართულ ფილმში“ გაიხსნა დოკუმენტური ფილმების დარბაზი. აქ ეწყობა სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმების პრემიერები, ამა თუ იმ რეჟისორის შემოქმედებითი საღამო, თემატური პროგრამები. დარბაზში, რომელიც 78 კაცს იტევს, დღეში ოთხი სენსია დაეკვილი, მაგრამ ზოგჯერ მსოფლიოს არყოფნის გამო სენსი არ ტარდება და თუ კინოთეატრის დირექტორი სპეციალურად არ მოიწვევს სკოლებსა და დაწესებულებებს, დარბაზში 6-7 სხვათაშორის შემოსული ადამიანი ხის ხოლმე. და აქაც, უფრო ხშირად, ჩვენი ქვეყნის სხვა სტუდიებში გადაღებული ფილმები გადის, და არა ქართული სურათები.

საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდია „მემბიტანის“ პროდუქცია ტელევიზიითაც გადაიყვანა ხოლმე, მაგრამ ვერც ამ ხერხით ვაღწევთ პოპულარობას. კონტაქტი მსოფლიოზელთან არ არსებობს. იშვიათადაც ისეთი დოკუმენტური სურათი, თვით კინემატოგრაფისტა ყურადღებას რომ იმსახურებდეს.

სტუდიის დირექტორი დოკუმენტური ფილმებისადმი მსოფლიოს ინდიფერენტული დამოკიდებულების მიზეზი თვით ამ სურათებშიც დევს. ქართულ დოკუმენტურ ფილმებს

შორის ძალზე იშვიათია მწვავე პრობლემატიკის მაღალ მხატვრულ დონეზე შესრულებული ნაწარმოებები. ფილმები, რომლებიც კონკრეტულად, მაგრამ არა ცალმხრივად წამოჭრიდნენ საკითხს, უკომპრომისოდ გაანალიზებდნენ თემას და მიზანდასახულ დასკვნებს გააკეთებდნენ.

როგორც აღვნიშნეთ, პრობლემური ფილმი ბევრია, მაგრამ ყველა მათგანს საერთო ნაკლი აქვს. აკლია სითამამე და გამბედაობა. სჭარბობს ფიქსატორისა თუ დამკვირვებლის როლი და არა მკვლევარისა თუ გულშემატკივარის პოზიცია. მნიშვნელოვან, აქტუალურ საკითხებზე საუბარია შეპარავით და ზოგადად, განწყობილებით: „არავის დაწყენინოთ!“ ქართული დოკუმენტური კინოს სერიოზულ ნაკლად კონფერენციის მომხსენებელმა — გაზეთ „პრავდის“ კინომომომხილველმა ანდრეი პლახოვმა პრობლემური ფილმების ნაკლებობა დაასახელა.

დამძული პრობლემატიკის სიმწვავეს ანელებს ფილმების დაბალი მხატვრული დონეც. მაყურებლის ემოციის დასაპრობად თხრობის მხატვრული ხერხები — შედარება, მეტაფორა, სიმბოლიკა თუ დაპირისპირება არ გამოიყენება. იშვიათია დრამატურგიული ფორმის ძიება, ნოვატორობა, ფორმისა და შინაარსის ურთიერთშეხამება. არ ჩანს ავტორის ინდივიდუალური ხელწერა, ექსპერიმენტული სული, შემოქმედის პოზიცია. უგულვებელყოფილია სანახაობითი მხარე, მასალა არ არის გამომსახველი, არ ჩანს „ცოცხალი“ ცხოვრება. სტანდარტულობა და კომპოზიციური გაუმართაობა კი აქვეითებს შემოქმედების ძალას, ფილმს აბრთმევს მათრგანიხებელ როლს და, რაც მთავარია, აღარ ახდენს შთაბეჭდილებას.

სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების ცენტრალური სტუდიის რეჟისორმა, სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანმა ანდრეი გერასიმოვმა კონფერენციაზე აღნიშნა, რომ „ჩვენი ფილმები 30 წლამდე ასაკის მაყურებელს ესაუბრებიან მათთვის სრულიად გაუგებარ ენაზე და თემებზე, რომლებიც მათ არ აინტერესებთ. ამა თუ იმ იდეას სახიერად, ქვეტექსტით კი არ ვაწვდით, არამედ ესვამთ ახალგაზრდას დარბაზში და ვეუბნებით, ახლა მე შენ საჭირო მიმართულებით აღგზრდი“.

დოკუმენტური ფილმების მხატვრულ ხარისხსა და დონეს ეხებოდა სტუდიის დი-

რექტორის ჰაბუა ამირჯიბის გამოსვლა. „ბოლო 30-40 წლის მანძილზე ჩვენი მაყურებლის ინტელექტუალურმა დონემ მნიშვნელოვნად მოიწინააღმდეგა, მოგნების ნორმებმა საგრძნობლად აიწია, დოკუმენტური კინოს სტერეოტიპები კი 40 წლის წინანდელი დარჩა. გადავაზიკოთ. შევებძროლოთ ჩვენში და ჩვენს შემოქმედებაში ამ მოვლენას — ეს არის უპირველესი ამოცანა. ვთვლი, რომ მთავარი პრობლემა სტილისტიკის, ახალი გზების, კინოს შემოქმედების ხერხების გაფართოების ძიებაა.“

ბევრი შესანიშნავი ფილმია გადაღებული ცენტრალურ თუ პერიფერიულ სტუდიებში. მაგრამ ეს ფილმებიც ნიჭიერი შემოქმედის მიერ მოძველებული სტილისტიკით შექმნილი არიან. ახალი ენა ჯერ კიდევ ვერ ვიპოვეთ.

ჩვენმა საზოგადოებამ დღეს სრულიად ახალ ეპოქაში, იდეოლოგიური, ეკონომიკური და პოლიტიკური პროცესების ახალ პერიოდში შეაბიჯა. პარტიის XXVII ყრილობამ მრავალი პრობლემა წამოჭრა, მრავალი საკითხი მოითხოვს დაჩქარებულ სრულყოფას, მაგრამ უმოთვრესი, პროდუქციის ხარისხის ამაღლებასა და მოვალენი ვართ ამ მოწოდებას გამოვეხმაუროთ. ამისათვის კი, პირველ რიგში, თავად უნდა გადაესხვაფერდეთ, გადაესინჯოთ ჩვენი შეხედულებები“.

ყველა ამ ნაკლს თავისი მიზეზი აქვს და ეს მიზეზები მხოლოდ თავის გასამართლებელი საშუალება კი არ არის, არამედ რეალურად არსებული ხელისშემშლელი პირობებია.

დოკუმენტური ფილმების დაგეგმარებისა და წარმოების ათეული წლების წინ დამკვიდრებული ასეთი მეთოდი არსებობს: სტუდიის სარედაქციო კოლეგია, ყოველი წლის დასაწყისში იხილავს ერთ წელიწადში დაგროვილ განაცხადებს. შერჩეული თემები თებერვლის ბოლოს საქართველოს კინოკომიტეტში იგზავნება, ხოლო 15 მარტისათვის — სსრკ სახკინოში, საიდანაც სექტემბრისათვის გარკვეული კორექტივებით დამტკიცებული თემატიკა უკან გვიბრუნდება. დეკემბრისა და იანვრისათვის სცენარები მზად უნდა იყოს (ეს რედაქციის კარგ მუშაობად ითვლება). სცენარის ავტორიც, ხშირ შემთხვევაში, რეჟისორისაგან დამოუკიდებლად სწავლობს მასალას და წერს სცენარს. დოკუმენტური კინოწარმოების წესდების თანახმად სცენარის ავტორის გადამღებ გჯუფში ოფიციალურად ჩარიცხვა, ობიექტზე მივლინება, როგორც გამოჩაყლისი, შეიძლება

მხოლოდ ერთი თვით. რეჟისორიც, ხშირად, ავტორისაგან დამოუკიდებლად მიდის ობიექტზე თუ გმირთან მაშინ, როცა ჩანაფიქრის დაბადებიდან გადაღებების დაწყებამდე, ზოგჯერ ორი წელია გასული. არც ასეთი შემთხვევაა იშვიათი, როცა რეჟისორს სრულიად შეეცვლია სიტუაცია ხედვით, ანდა გადასაღებ თემას დაკარგული აქვს აქტუალობა. გადამღებმა ჯგუფმა კი სამი თვის ვადაში უნდა მოასწიროს მომზადება, გადაღება, დამონტაჟება, ასლის დაბეჭდვა. სხვათა შორის, მუშაობის ასეთი მეთოდი ხდება მიზეზი ავტორსა და რეჟისორს შორის არსებული არაშემოქმედებითი ურთიერთობისა. რეჟისორებს არ მოსწონთ სცენარები, სცენარის ავტორები კი არ ეთანხმებიან რეჟისორის მიერ არჩეულ გზასა თუ ინტერპრეტაციას.

მასალა, რომელზედაც ფილმი იქმნება, მუდმივად იცვლება. ისევე, როგორც ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ შესვლა არ შეიძლება, ალბათ ერთი და იმავე პეიზაჟის ორჯერ გადაღებაც არ შეიძლება. მით უმეტეს, შეუძლებელია სცენარში აღწერილი ცოცხალი სიტუაციის, გმირის ხასიათისა თუ მოვლენის ზუსტად ფიქსირება.

დოკუმენტური კინემატოგრაფის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ფილმის დრამატურგია (განსხვავებით მხატვრული კინოსაგან) მხოლოდ ქაღალდებზე, სცენარში ვერ აიგება. გარკვეული იდეურ-მხატვრული ჩონჩხის შექმნა და მასალის შესწავლა, რა თქმა უნდა, აუცილებელია, მაგრამ ვერც ერთი რეჟისორი, თავადაც რომ იყოს სცენარის ავტორი, ბრმად ვერ გაჰყვება ლიტერატურულ საფუძველს. დოკუმენტური ფილმი გადასაღებ ობიექტზე და სამონტაჟო მაგიდაზე იქმნება, მუშაობის დროს იკვეთება დრამატურგია თუ კომპოზიცია. ამ პროცესში კი სცენარის ავტორი არ მონაწილეობს. ალბათ ყოველი გადაღების დროს სამი მთავარი მოქმედი პირი უნდა იყოს — რეჟისორი, ავტორი, ოპერატორი.

და ბოლოს, განსაკუთრებულად მტკივნეული საკითხი და ყველაზე მთავარი დაბრკოლება — ეს არის გადამღები ტექნიკის დაბალი დონე. შეიძლება ითქვას, რომ უკანასკნელი ოცდაათი წლის განმავლობაში კინოტექნიკა არ შეცვლილა და მნიშვნელოვნად არ გაუმჯობესებულა. სტუდიაში არსებული სინქრონული აპარატის გადატანას სამი ადამიანი სჭირდება, ირთვება მხოლოდ სამფაზიან ღენში და მის ასაწყობად და სინათლის

დასაყენებლად ერთი საათია საჭირო. არც სეზონს ფარული, უხმაურო კამერა დაკვირვებისა თუ ცოცხალი მსახიობების პოვებლად, ანდა გრძელფოკუსიანი ობიექტივი. ელემენტარული კომბინირებული კადრების — წაფენისა თუ დაყოვნების გადაღება კიბის —

სწორედ ასეთი ტექნიკის გამო შეუძლებელია შეუქმნველის დანახვა და აღმოჩენა კი არა, ვიდრე ჯგუფი გადასაღებად მოემზადება, ხილულიც უჩინარდება. ცოცხალი, გულწრფელი ინტერვიუს ნაცვლად, ტრაფარეტულ საუბარს ვიწროთ. აქედან გამომდინარე, რაც არ უნდა აქტუალური იყოს თემა და ჩანაფიქრი მხატვრულად გაზრებული, ცოცხალი სიტყვის, ცხოვრებისეული მომენტებისა და საინტერესო გამომსახველობითი მასალის გარეშე ფილმი შთამბეჭდაობას კარგავს. მაყურებელი კი, ბუნებრივია, ინდიფერენტულად შეხვდება ზედაპირულად დანახულ, დაბალ ტექნიკურ დონეზე შესრულებულ პუბლიცისტურ ფილმებს.

მართალია, ზოგი რეჟისორი ახერხებს ასეთი ტექნიკით, არსებულ დროში შექმნას მაღალმხატვრული ნაწარმოები, მაგრამ დოკუმენტური კინემატოგრაფის საერთო ავტორიტეტის ასამაღლებლად და რაც მთავარია, მასზე დაკისრებული უდიდესი მისიის შესასრულებლად სხვაგვარი, ახლებური გზებია საძებარი.

„ნოდარ დუმბაძეს უთქვამს: „კრიტიკა იმდენად უწყობს ხელს ლიტერატურის განვითარებას, როგორც ასტრონომია პლანეტების მოძრაობას“.

ამის მიუხედავად, კინოდოკუმენტალისტთა ერთობლივმა სურვილმა, შეიცვალოს ამ ქანრის კინემატოგრაფი, იქნებ სასურველი შედეგი გამოიღოს.

„და თუ არ შევიძენებთ, რომ დოკუმენტური კინო, რომელსაც ჩვენ ვემსახურებით, მოკვდა და რადიკალურად არ შევცვლით ჩვენი მუშაობის სტილს, რაიმეს მიღწევა შეუძლებელია“ — აღნიშნა რეჟისორმა ნიკოლოზ დროზდოვამ.

„ვფიქრობ, დადგა დრო, როცა დოკუმენტალისტებმა ან თეოლოგიკიდაციის აქტს უნდა მოვაწეროთ ხელი, ანდა მოღვაწეობის ახალი გზები ვიპოვოთ“ — ქაბუა ამირეჯიბის ამ სიტყვებით დასრულდა კონფერენცია.

რას ვიტყვით ერთი წლის შემდეგ?

მუზეუმი და მისი გამოფენა

ლიმიტრი ჯანელიძე

სპილტანიანი წიგნივით გაშლილი, ღირს-შესანიშნავი და ღირსახსოვარი გამოფენა გვიჩვენა საქართველოს სსრ თეატრის, მუსიკის და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში.

რაც არ უნდა თქვან, წარმოდგენის შემდეგაც მრავალმეტყველო, ღრმა ნაკვალევი რჩება, რაც სახიობაზე დაკვირვების, შესწავლის და ისტორიული განვითარების მდინარებაში, მის შესაფერ ადგილზე ჩართვის შესაძლებლობას იძლევა. — ეს, რაც შეეხება წარსულს, ხოლო ჩვენი დროისათვის, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ვადეოჩაწერა შემოვიდა სასცენო წარმოდგენების და საკონცერტო პროგრამების აღწარმოების, მათზე მრავალჯერადა დაკვირვების სასწაულებრივი საშუალება გაჩნდა, თეატრალური სინამდვილის მეცნიერული შესწავლისა და სახილველ-ხელოვნების მიღწევათა პროპაგანდის შესაძლებლობანი, რატომ ათჯერ და მეტადაც არ გაფართოვდა, გაღრმავდა, და გაიზარდა. მუზეუმში დაცულ ფასეულობათა მეცნიერული შესწავლისა და ფართო მასებში პოპულარიზაციისათვის, ვისურვებდი, რომ ვიდეოჩაწერა მარკვედ და სრულად ყოფილიყო გამოყენებული. ამ გამოფენამ გვიჩვენა თუ თეატრის, მუსიკის და კინოს შესახებ ცოდნის პირველწყაროები, რაოდენ სიმდიდრით და სიუხვით არის დაკომპლექტებული მუზეუმში. ეს მუზეუმი ფლობს უდიდესი მნიშვნელობის ეროვნულ განძს, რომლის შენახვა, დაცვა, შესწავლა და პოპულარიზაცია, დიახაც რომ საშვილიშვილო საქმეა.

რა დასაფიცია, წინათაც ბოგინობდა, ახლაც თავს იჩენს ხოლმე საკუთარი დარგის ხელოვნების წარსულისადმი ურწმუნოება.

მხედველობაში მყავს ამა თუ იმ მავანის და მავანის კადნიერება, როდესაც კადრულობენ და ისტორიას საკუთარი თავიდან იწყებენ და საკუთარი „მე“-თი ამთავრებენ. თითქოსდა ისეთ ვარსკვლავზე იყვნენ გაჩენილნი, ისეთ განუმეორებელ იშვიათობას წარმოადგენდნენ, რომ მათ ნახელავს, არც წინარე გამოცდილება უძღოდა და შემდგომისთვისაც გაგრძელება და განვითარება არ ეწყე-როს. მსგავს უდიერ, ნიპილისტურ განწყობილებათა აღსაკვეთად, ასეთი დიდი გამოფენა, სწორედ რომ უებარი წამალი და საშუალებაა.

ქართული თეატრის და მუსიკის წარსული და აწმყო, მხატვართა სასახლის დარბაზებში, ფართოდ, — ნივთიერი, სახვითი, წერილობითი და ფოტო ექსპონატების უშურველი სიუხვით იყო წარმოდგენილი. ეს გამოფენა დიდი მასშტაბით წარმოსახავდა არა მარტო მუზეუმში დაცულ საგანძურის მხატვრულ და კულტურულ ფასეულობას, არამედ, რაც მთავარია, წარმოდგენას იძლეოდა ქართულ სახილველის ისტორიის ცალკეულ მონაკვეთებზე, დაწყებული ხალხური საწყისებიდან და შთამბეჭდავად დამთავრებული ქართული საბჭოთა თეატრის, მუსიკის და კინოს მსოფლიო სარბიელზე გასვლით მოპოვებულ მიღწევათა მოკრძალებული ასახვით.

ბერკაობა, ყენობა და ძველი სახიობა, უმთავრესად, წარმოდგენილი იყო ლადო გუდიამვილის ფერწერული და გრაფიკული მხატვრობით. მოვალე ვართ ლადო გუდიამვილი მოვიხსენიოთ, როგორც სამუზეუმო საქმის მოამაგე და შემოქმედი. ის ხომ ათეული წლების მანძილზე ამ მუზეუმის სამეც-



ნიერო საბჭოს და შემფასებელი კომისიის უცვლელი წევრი იყო. ლადო გუდიაშვილი თეატრალური მუზეუმის ორ დიდ გამოფენას უძღოდა, როგორც მხატვარი-გამფორმებელი „ქართული თეატრის ხალხური საწყისების“ (1938) და „ძველი ქართული თეატრის და სახიობის“ (1984). სხვა გამოფენებზედაც იგი ძვირფას მრჩეველად და მასწავლებლად გვევლინებოდა. ლადო გუდიაშვილმა შექმნა ბერიკაობის, ყუენობის, სახიობის წარმომსახველი მხატვრობის მთელი გალერეა. გარდა საკუთარი ფერწერული და გრაფიკული მხატვრობის ციკლისა მან, სამხატვრო აკადემიის პროფესორმა, თავის მოწაფეებს დ. ჰავევაძეს, გ. დიკს, თ. ასათიანს, ქრ. ლებანიძეს, ნ. თაიროვს მოუხმო და განახორციელა ხალხური სანახაობების XVIII-XIX საუკუნის აღწერილობათა რეკონსტრუქციები. ამჯერად მუზეუმში ფლობს ხალხური სანახაობრივი კულტურის იმეოთ მხატვრულ დოკუმენტაციას. ლადო გუდიაშვილის ინიციატივით და მისივე მოთხოვნით ძველი ქართული სახიობის და თეატრის ამსახველი მხატვრობის შექმნაში ჩაბმული იყვნენ ქართველი მხატვრები: ქეთევან მაღალშვილი, ელენე ახვლედიანი, უჩა ჯაფარიძე, ლადო გრიგოლია, სევერიან მაისაშვილი, ოთარ ჯაფარიძე, კოტე ჭანკვეტაძე და სხვა. ამასთანავე, მისი რჩევით, მუზეუმმა მოუხმო კედლის მხატვრობის მცოდნე ფერმწერლებს: სოფიო მირზაშვილს, ტატიანა შავაკოვას, მატილდა მღებრიშვილს და მათ სახიობის ამსახველ ფრესკების და მინიატურების გადმოღებით ძვირფასი კოლექცია შემატეს მუზეუმს. ასე გამდიდრდა და

შეივსო ძველი ქართული თეატრის და სახიობის ამსახველი მხატვრობა. რაკი სიტყვებში მოიტანა, არ შემოიძლია განსაკუთრებული მნიშვნელობის გრძობით არ მოვიხსენიოთ თეატრალური მუზეუმის კონსულტანტები: აკადემიკოსები შალვა ამირანაშვილი, სიმონ ყაუხჩიშვილი, პროფ. სერგი მაკალათია და გამოფენების მოწყობისა და გამართვაში თავდადებულად ჩაბმული ბიბლიოგრაფი თამარ მაქაურიანი, მწერლები ილია ზურაბიშვილი და იოსებ მჭედლიშვილი, მუზეუმის ხელმძღვანელი მუსაყები გუგული ბუნჯიაშვილი, სერგო გერსამია, მუზეუმის ერთეული თანამშრომლები ქეთევან ჩხიკვაძე, ნინო შვანიგირაძე, ესტატე ბერიანაშვილი, თამარ ჭავჭავაძე. ეს მათ უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ხალხური საწყისებიდან დაწყებული ძველი ქართული სახიობა და თეატრი მუზეუმის ფონდებში ასეთი სისრულით და შთაბეჭდილობით არის წარმოდგენილი. აქედან, ამხანად, გამოფენაზე მცირედი რამ იყო წარმოდგენილი. ეს ვასაგებიც არის, რამდენადაც ძველი სანახაობრივი კულტურა თეატრალური სამყაროს მთლიანობის მხოლოდ ერთი ნაწილია. ოდნოდ, სასურველი კი იყო, რომ ეს მცირედიც გარკვეული სისტემით და ქრონოლოგიის დაცვით ყოფილიყო გამოფენილი. საერთოდ მთელი გამოფენისათვის ექსპონატების ქვეშ წარწერები, ისტორიულ-თეორიული და სხვა ხასიათის განმარტებები, თავისი შინაარსის მხრივაც და გრაფიკულ-მხატვრული შესრულებითაც, რასაკვირველია, უკეთესი უნდა ყოფილიყო ასე ფართოდ და კარგად მოაზრებული ექსპოზიციისათვის.

მეცხრამეტე საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული თეატრალური და მუსიკალური ხელოვნების ამსახველი მასალებიდან, რამდენადაც ვიცო, მუზეუმს ცოტა რამ მოეპოვება. ამიტომაც, ვასაგებია, რომ მთელი ნახევარი საუკუნე ამოვარდნალი იყო გამოფენის ექსპოზიციიდან. ეს პერიოდი მუზეუმისაგან განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს და ამის წინარე ხანათა ამსახველი ფონდების შექმნის და გამდიდრების ამოცანაც არ არის დასავიწყებელი. ისტორიული, ხელოვნებათმცოდნეობითი, თეატრის, მუსიკის და კინოს მცოდნეობითი კვლევა-ძიებით, არქეოლოგიური გათხრებით და ეთნოგრაფიული საველე მუშაობით, ამის შესაბამისი პუბლიკაციებით, ბოლო ათეულ წლებში იმდენი რამ არის მოპოვებული, რომ გადაუღებელ ამოცანად

ჩანს მუზეუმის ფონდების ახალი მასალებით დაკომპლექტება. ბიკვინთის, ვანის, მცხეთის, სარკინეს, ძალისის არქეოლოგიურმა გათხრებმა ძველი ქართული სანახაობრივი კულტურის დამახასიათებელი ძეგლები აღმოაჩინეს. საკმარისია დავასახელოთ დრამატული ხელოვნების მფარველი ღვთაების დიონისეს და მისი თანხმლები ნახევრადღვთაებების, მენადების, მუზების ამსახველი მხატვრობის ძეგლები, ქანდაკებები, ნიღაბთა კოლექციები. ამ აღმოჩენებმა დასაყრდენი განუმტკიცეს და დაადასტურეს ანტიკური ხანის საქართველოში თეატრალური ხელოვნების კვლევა-ძიების საფუძვლიანობა, ამაჟამადაც მუზეუმის შესაბამისი ფონდის შევსება და გამდიდრება გადაუღებელ ამოცანად ისახება.

ქართული ხალხური ნიღბების კულტურაც მეტ ყურადღებას იმსახურებს. ადგილებზე შესაკრები და შესაძენია ნიღბების იშვიათი ხელოვნებით და ოსტატობით ნაკეთები კოლექციები, საკმარისი იქნება დავასახელოთ ყვარლის რაიონის სოფელ საბუეს ნიღბები. იქნებ როდესმე მოეწყოს კიდევ ქართული ნიღაბის კულტურის ამსახველი გამოფენა.

გიორგი ერისთავის თეატრი შთამბეჭდავად და შესაძლებელი სისრულით არის წარმოდგენილი გამოფენაზე. 40—50-იანი წლების საზოგადოებრივი აზროვნების მესვეურმა გიორგი ერისთავმა მარჯვედ ისარგებლა შექმნილი ხელსაყრელი ვითარებით და შესძლო ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენა. გამოფენის ამ განყოფილებას ამშვენებდა გიორგი ერისთავის ფერწერული პორტრეტი, რაც დიდი ოსტატობით არის შესრულებული ქეთევან მაღალაშვილის მიერ. ამ გამოფენის ერთ-ერთ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენდა რობერტ სტურუას მიერ, მისთვის ჩვეული რომანტიკულად იერიით წარმოსახული გიორგი ერისთავის თეატრის მსახიობის ნინო უზნაძის პორტრეტი. ყურადღებას იქცევდა მხატვარ გ. ზაზიაშვილის ფუნჯით შექმნილი დრამატურგ ზურაბ ანტონოვის და გიორგი ერისთავის თეატრის მთავარმსახიობის გიორგი დვანაძის პორტრეტები. ეს განყოფილება შეიცავს მთელ რიგ იშვიათ ფოტოსურათებს, — დიმიტრი ყიფიანს, მსახიობ გიორგი ჯაფარიძეს, თეატრალური კრიტიკის მეთაურს მიხეილ თუმანიშვილს და ამ დროის სხვა გამოჩენილ მოღვაწეებს — რომ წარმოგვიდგენს.

გიორგი ერისთავის თეატრის ამსახველ ექსპოზიციაში ცენტრალურ ადგილს იკავებს იტალიელი მხატვრის ყორე კარუჯინის მხატვრობით შექმნილი გიორგი ზაზიაშვილის თეატრის პირველი წარმოდგენის „გაყრის“ სცენების და მოქმედ პირთა ამსახველი აკვარელების ფერადი ფოტოები. განსაკუთრებით უნდა გამოიყოთ „გიორგი ერისთავი ტრადიციის როლი“. თვალწინ წარმოგვიდგებათ თბილისურ-ქალაქური ჩაცმულობით, იმ დროის მოქალაქეთათვის დამახასიათებელი პლასტიკური გამომეტყველებით; საოცარი გარდასახვით, აქტიურული მართლგანსახიერებით დრამატურგი, მსახიობთა და თეატრის მოღვაწეთა მთელი თაობის აღმზრდელი, თეატრის ხელმძღვანელი რეჟისორი, პოეტი, ყურნალის რედაქტორი, თუ ვითარ მსახიობობდა თავის დასის დასამოძღვრავად. ყორე კორადინის მხატვრობის შემცველი „გაყრის“ ხელნაწერის რუსეთიდან აღბრუნება, ამ კომედიის პირველი წარმოდგენის დასურათების ფერადი ფოტოსახლებით ექსპოზიციის გამდიდრება, გასაგებია რომ დამთვალეობელთა ყურადღებას იპყრობდა.

ექსპოზიციით ნაჩვენები იყო, რომ გიორგი ერისთავმა თეატრი განმათავისუფლებელი იდეების ტრიბუნად აქცია, რომ მან განაწილთარა და საზოგადოებრივი ცხოვრების სარბიელზე მებრძოლ ძალად წინ წამოსწია რე-





ალისტური დრამატული მწერლობა და სასცენო ხელოვნება, აღზარდა და შემოქმედების გზა გაუწაღდა მსახიობთა და სცენის მოღვაწეთა მთელ თაობას. მადლიერების გრძნობით მოსახსენებელია თეატრმცოდნე სერგო გერსამიას, პროფ. დავით გამეზარდშვილის, პროფ. ნათელა ურუშაძის ღვაწლი გიორგი ერისთავის თეატრის შესწავლასა და მონოგრაფიული შრომების შექმნაში რამაც გააფართოვა ამ თემაზე, ექსპოზიციის გაშლის შესაძლებლობანი.

მრავალი წლის მანძილზე თეატრის მუზეუმის დირექტორს, მწერალს, გუგული ბუზნიკაშვილს ღირსსასწოვარი შრომა აქვს გაწეული XIX საუკუნის და XX საუკუნის დასაწყისის, რაც მთავარია, საბჭოთა თეატრის ისტორიის მასალების შეგროვების, მონოგრაფიული დამუშავებისა და ექსპოზიციებისათვის. მას მხარში ედგნენ მუზეუმის თანამშრომლები და ამათგან დღესაც განაგრძობენ ნაყოფიერ მუშაობას მუზეუმის განყოფილებათა გამგეები ნათელა ლაშხია და ლელი კაპანაძე.

მეცნიერებე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრის ამსახველი გამოფენის განყოფილება მდიდრულად და მასალების სიუხვით იყო წარმოდგენილი. ეს ხანა გაცოცხლებულია ფერწერული კომპოზიციებით, პორტრეტებით, უამრავი ფოტოსურათით, რომელნიც მთელი რიგი საეტაპო წარმოდგენების სცენებს ასახავენ და წამყვან მსახიობებს წარმოგვიდგენენ ცხოვრებასა და როლებში. დრამატურგები წარმოდგენილი იყვნენ მათი პიესების ავტოგრაფული ხელნაწერებითაც. განსაკუთრებით შთაბეჭდვა-

ვია ქართული თეატრის სეზონურ დასთა შემადგენლობის იშვიათი ფოტოსურათები და, რასაკვირველია, ესკიზი ამ დროის ქართული თეატრის ფარდისა, მხატვრული სანდრე ბერიძის მიერ შესრულებული. ფარდა 1914 წელს თეატრში გაჩენილმა ხანძარმა შთანთქა, მის მოსაგონებლად ესკიზია შემორჩენილი. საინტერესო იქნებოდა, ოდესმე მაინც აისახოს ქართული თეატრის ფარდის თავგადანახადი.

ალექსანდრე ბერიძე, ქართული თეატრის ფარდის ესკიზის შექმნისას, შთაგონებული იყო გიორგი ერისთავის და ილია ჭავჭავაძის პოემების შესავალით, — ხალხი უსმენს ხალხურ მომღერალ-მოლექსეს. ალექსანდრე ბერიძეს გამოუხატავს დღესაცაწალი, ხალხს თავი მოუყრია ძველ ნანგრევებთან, ხუროთმოძღვრული კამარის ქვეშ ბრმა მოხუცია, გმირული სინდერის მთქმელი რომელიც გარშემო შემოკრებილთ გატაცებით წარმოუხსახავს ქართველი ხალხის გმირული ბრძოლების ამბავს. ამ კომპოზიციით ალექსანდრე ბერიძე წარმოგვიდგება, როგორც ხალხოსანი, მხატვარი, ხელოვნების ხალხურობის მქადაგებელი. ალექსანდრე ბერიძე პირველი ქართული თეატრალური გაზეთის რედაქტორს, ვასო აბაშიძეს გვერდში ამოუდგა, შემოიღო ქართულ პერიოდულ გამოცემათა დასურათება და გაზეთი „თეატრი“ დაამშვენა შოთა რუსთაველის, ალექსანდრე ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ილია ჭავჭავაძის, სერგი მესხის, გრიგოლ ორბელიანის, გიორგი ერისთავის პორტრეტებით. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ალექსანდრე ბერიძის ფერწერილი პორტრეტი „მარიამ საფაროვა-აბაშიძე ოფელიას როლში“. ვალერიან გუგუნი თავის ნარკვევში „ვანო მახაბელი და ქართული თეატრი“ იგონებს: „ოტალიდან ახლად ჩამოსული მხატვარი საშა ბერიძე ისეთი აღტაცებული დარჩა მარიამ საფაროვას მიერ ოფელიას როლის შესრულებით, რომ მან ზეპირად, ფერადით დახატა მისი სურათი ოფელიას როლში“ (კრებ. „რუსთაველის თეატრი“, თბილისი, 1934, გვ. 85). გამოფენაზე აგრეთვე წარმოდგენილი იყო ალექსანდრე ბერიძის მიერ შესრულებული ამ დროის სამსახიობო ხელოვნების მამამთავრის ვასო აბაშიძის ფერწერული პორტრეტი. ეს ტრადიკია მხატვართა საიხლოვისა თეატრთან შემდეგში კიდევ უფრო განმტკიცდა და განვითარდა.

მუზეუმის თანამშრომლებს ცდა არ დაუკლიათ, რომ ილია ჭავჭავაძის და აკაკი წერეთლის ე. წ. „მუდმივი თეატრი“, რაც შეიძლება მეტი სისრულით და შთამბეჭდავი ძალით ყოფილიყო წარმოდგენილი ამ განყოფილებაში შემორჩალური ნივთები და შემოქმედებითი ცხოვრების ამსახველი დოკუმენტები თავისებურ იერს მატებდა გამოფენას და მას ღრმა შთამბეჭდაობასაც უქმნიდა. ექსპოზიციაში თავთავის ადგილზე წარმოდგენილი იყო წიგნები, ნარკვევებისა და წერილების ფოტოასლები, ავტოგრაფული ხელნაწერები უჩვენებდნენ, თუ ამ დროის ქართული თეატრალური აზრი რა ინტენსიური და კეთილნაყოფიერი იყო. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, რაფაელ ერისთავის, ივანე მაჩაბლას, ნიკო, ნიკოლაძის, სერგე მესხის, გიორგი წერეთლის, ავქსენტი ცაგარელის, დავით ერისთავის, ალექსანდრე ყაზბეგის, პეტრე უმიკაშვილის, ვასო აბაშიძის, კოტე ყოფიანის, ვალერიან გუნიას, ლადო ალექსი-მესხიშვილის თეატრალური ნაზრები ფართოდ ეხმაურება და ეთანხმდებოდა დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის დაწინაურებულ თეატრალურ-ესთეტიკურ აზროვნებას.

ამ დროს ჩამოყალიბდა და ფართო შემოქმედებით სარბიელზე გამოვიდა ქართული აქტიორული განსახიერების რეალისტური სკოლა, მისი მამამთავრის ვასო აბაშიძის ხელმძღვანელობით. ამ სკოლის ბრწყინვალე წარმომადგენლები ლადო ალექსი-მესხიშვილი, ნატო გაბუნია, მარიამ საფაროვი-აბაშიძე, კოტე ყოფიანი, კოტე მესხი, ვალერიან გუნია, ეფემია მესხი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, გამოფენაზე დახასიათებულნი იყვნენ სურათებით ცხოვრებასა და როლებში, მათი მაღალნიჭიერების საყოველთაოდ აღიარების დოკუმენტაციით (საიუბილეო და საბენეფისო ადრესებით, მილოცვებით, გვირგვინებითა და პრესაში გამოხმაურებით), ავტოგრაფული ხელნაწერებით. დამთვალეობები შესწავროდნენ შთამბეჭდავი სახილველის ამსახველ ექსპონატებს და გული მადლიერების გრძნობით ევსებოდნენ მუზეუმის მუშაეებისადმი, რომელთაც შეაგროვეს, შეინახეს, დაიცვეს და დამთვალეობებს წარმოუდგინეს ქართული სახიობის მადიდებელი ეს ძვირფასი განძეული. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მხატვრულის გ. აბაკელიას, დ. რ. ბერიძის საქსპო-

ზიციო დახელოვნება, მათ შესძლეს ამ რთული გამოფენის მხატვრულად წარმოდგენა. გამოფენაზე ვრცლად და შთამბეჭდავი იყო ასახული XIX საუკუნის ბოლო და XX საუკუნის დასაწყისი ათწლეულების ქართული თეატრი და მუსიკალური ცხოვრება. დამთვალეობები ხელდავდნენ, თუ რა მოკრძალებით და სიყვარულით, ცოდნით და თანამედროვე გააზრებით იყო წარმოდგენილი ამ დროის დრამატურების, მსახიობების, რეჟისორების, მხატვრების, კოპოზიტორების, ლოტბარების, მომღერლების ცხოვრება და შემოქმედება. ამ განყოფილების ექსპოზიციაში მათი დიდი მნიშვნელობის წამოჩენათ არიან წარმოდგენილი დრამატურები: ვაჟა-ფშაველა, დავით კლდიაშვილი, შოთა არაგვისპირელი, შალვა დადიანი, ნიკო შიუქაშვილი, იოსებ გედევანიშვილი, დავით ნახტყიშვილი, ვალერიან შალიკაშვილი, ნინო ნავაშიძე, სანდრო შანშიაშვილი.

გამოფენაზე ხაზგასმით იყო ნაჩვენები ამ პერიოდში, შინ და გარეთ, წარმატება და აღმავლობა ქართული რეჟისორული ხელოვნებისა ლადო ალექსი-მესხიშვილის, კოტე მარჯანიშვილის, ალექსანდრე წუწუნავას, მიხეილ ქორელის, კონსტანტინე ანდრონიკაშვილის, ვალერიან შალიკაშვილის, გიორგი ჯაბადარის, ვახტანგ მჭედლიშვილის, ვასო ყუმბათაშვილის, სანდრო ახმეტელის შემოქმედების სახით.

ამ დროის აქტიორული სკოლა, უპირატესად, ლადო ალექსი-მესხიშვილის მოწაფებით იყო წარმოდგენილი. ისინი ექსპოზიციაში განსაკუთრებული ყურადღებით, მათი ინდივიდუალური იერის წარმოჩენით იყვნენ დახასიათებულნი. ეს სკოლა მართლაც რომ არტიტულ თანავარსკვლავედს წარმოადგენდა: ნინო ჩხეიძე, ალექსანდრე იმერაშვილი, ტასო აბაშიძე, ვალერიან შალიკაშვილი, ვასო ბალანჩივაძე. ამათ შემეატენ სპეციალურ თეატრალურ განათლებას ზიარებული გიორგი არაღელ-იშხნელი, მუშათა თეატრიდან ნიკო გოცირიძე.

საკავშირო კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობისა და საქართველოს კპ XXVII ყრილობისადმი მიძღვნილი ეს დიდი სახელოვნო გამოფენა განსაკუთრებით ასახავს ჩვენი თანამედროვე ქართული საბჭოთა თეატრის, მუსიკის და კინოს საქვეყნოდ აღიარებულ მიღწევებს, პორტრეტულად წარ-

მოგვიდგენს მსოფლიოში სახელგანთქმულ ქართველ დიდოსტატებს, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტებს, რომელთაც სასახელოდ განაგრძეს, აგრძელებენ და ანვითარებენ ზაქარია ფალიაშვილის, კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის, ალექსანდრე წუწუნავას ნოვატორულ ტრადიციებს.

ქართული საბჭოთა თეატრის, მუსიკის და კინოს დიდოსტატთა შემოქმედება გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ამ დიდი მიღწევების შთამბეჭდავი ჩვენებით, რაც ქართულმა საბჭოთა ხელოვნებამ მოიპოვა უკანასკნელი ათეული წლების მანძილზე მსოფლიო სარბიელზე ვასვლით და საქვეყნოდ აღიარებული ზრწყინვალე შემოქმედებითი წარმატებით.

მუზეუმი განსაკუთრებული ყურადღებით მოეკიდა, და სრულიად მართებულადაც, თეატრალურ-დრეკორაციული მხატვრობის მიღწევათა ჩვენებას. განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია ალექსანდრე ბერიძის კვლადკავალ, ვლადიმერ სილამონ-ერისთავის სცენოგრაფიამ („სინათლის“, „ბერლო ზმანისა“ ესკიზებმა).

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო კოტე მარჯანიშვილის „თავისუფალი თეატრის“ ფარდა მხატვარ კ. სომოვისა, რაც აპლიკაციის წესით არის შესრულებული. აქვე გამოფენილი იყო, კ. მარჯანიშვილის სექტაკლებისათვის საქვეყნოდ ცნობილი მხატვრების ლეე ბაქსტის, ალექსანდრე ბენუას, ალექსანდრე გოლოვინის, ისააკ რაბინოვიჩის მიერ შესრულებული ესკიზები.

ქართული საბჭოთა თეატრის სცენოგრაფიას ერთ-ერთი დარბაზი მთლიანად ჰქონდა დათმობილი. ასეთ პატივს ეს მხატვრობა ნამდვილად იმსახურებს, რამდენადაც მისი წარმომადგენლები არიან მხატვრობის ამ დარგის სახელგანთქმული ოსტატები: დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი, ელენე ახვლედიანი, ირაკლი გამრეკელი, პეტრე ოცხელი, თამარ აბაკელია, სოლომონ ვირსალაძე, იოსებ სუმბათაშვილი, ფარნაოზ ლაპიაშვილი, დიმიტრი თავაძე და მთელი თაობა მხატვრებისა, რომელნიც განაგრძობენ და ანვითარებენ უფროსი თაობის მხატვრულ ტრადიციებს.

სრულიად დროულია და, ამდენად ძვირფასიც გამოფენის ექსპოზიციაში ხუროთ-

მოძრული ხელოვნების ჩართვა. დამოუკიდებლობა იხილეს ხუროთმოძღვრული მერ წარმოსახული გუნების კვლევებზე ველ-მოედანი, სადა წარმოდგენის მხარეშია და ხალხური სახიობის ოსტატი აბელ რევაზიშვილი. ამავე გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ხუროთმოძღვარ ჯოვანი სკუდერის პროექტი თეატრისა და ქარვასლისა, რაც თბილისის ერეენის (ახლანდელ ლენინის) მოედანზე აშენდა 1847—1851 წლებში და სადაც გიორგი ერისთავის თეატრის წარმოდგენები იმართებოდა. აქვე დამთვალეირებლები წარმოდგენენ თუ როგორი იყო მხატვარ გრ. გაგარინის მიერ ამ შენობის მაყურებელთა დარბაზისა და ფოიების მოხატულობა.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო ხუროთმოძღვარ ვ. შრეტერის პროექტი, რის მიხედვითაც 1881—1891 წლებში აშენდა თბილისის სახაზინო (ახლანდელი ზ. ფალიაშვილის სახ. თეატრისა და ბაღის) თეატრი.

ჩვენ იმედს გვაქვს, რომ მომავალში მუზეუმი დამთვალეირებლებს უჩვენებს ხუროთმოძღვართა კ. ტატიშვილის და ვ. შამკოვიჩის პროექტს, რის მიხედვითაც 1901 წელს აშენდა არტისტული საზოგადოების (ახლანდელი რუსთაველის სახელობის) თეატრის შენობა და აგრეთვე 1902—1909 წლებში აგებული სახალხო სახლის (ახლანდელ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის) შენობის პროექტს. ჩვენ იმის მოლოდინში უნდა ვიყოთ, რომ მუზეუმი თავს მოუყრას საბჭოთა თეატრალური ხუროთმოძღვრების დოკუმენტაციას და ალბათ ვნახავთ ქართული საბჭოთა თეატრალურ ნაგებობათა მთლიანი სურათის წარმომსახველ გამოფენასაც, რომელზედაც წარმოდგენილი იქნება ხუროთმოძღვართ: ი. თავაძის, მ. ჩხენკელის, მ. ნეპრინცევის, კ. ჩხეიძის, გ. ჩხიკვაძის, ლ. ტუბლიცკის, შ. შავიშვილის, ი. ჩხენკელის, რ. ბაირამაშვილის, დ. მოდებაძის, ლ. მემბარიშვილის, მ. ჩაჩანიძის, გ. ჯაბუას, კ. მემარნიშვილის და ე. ცხაკაიას შემოქმედება.

ყოველთვის მოეცებდა და მაკვირვებდა, რომ წლების მანძილზე მუზეუმი, ახალი შენობის მიღების მოლოდინში, უფრო მეტად იმის ცდაში იყო, რომ თავისი განძეული სკივრებში ჩაეკეტა, ფართო მასებისათვის და მეცნიერ მუშაკთათვის მიუწვდომელი



ახალი ქართული
ჟურნალი

გაეხადა. ამასთანავე, იმ მცირეოდენ ფართობს, რასაც მუზეუმი ფლობდა რაციონალურად ვერ იყენებდა. უკანასკნელ წლებში, დედაქალაქის საგამოფენო შესაძლებლობანი მნიშვნელოვნად გაიზარდა, მხედველობაში მაქვს: მსხიობთა სახლის, გამომცემლობა „მერანის“, ახალ ამბავთა სააგენტოს, ბართაშვილის ხიდქვეშ არსებული კომპლექსას, მხატვართა სასახლის საგამოფენო დარბაზები. ყოველივე ეს მუზეუმს, თავის პატარა და რამდენადმე მოუხერხებელი ბინის გარეშეც, შესაძლებლობას უქმნიდა საგამოფენო მუშაობა გაეშალა. პატივისცემით უნდა მოვიხსენიოთ ენერგიული და კომპეტენტური თეატრმოდენე ალ. შალუტაშვილი, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინ ჩაუდგა სათავეში მუზეუმს. მისი ენერგიული მუშაობის წყალობით წლიურა სახელოვნო კალენდარიც წესისამებრ გამოიცა და საგამოფენო მუშაობაც იმდენად გამოცოცხლდა, რომ მხატვართა სასახლეში დიდა გამოფენა ეხილათ დამთვალიერებლებს.

მხატვართა სასახლის დარბაზებში გაშლილმა დიდმა გამოფენამ გარკვეული ამოცანა წამოჭრა გადაუდებელი გადაწყვეტისათვის, — აღარაფრით არ შეიძლება რომ ესოდენ სახელოვნო ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობის განძეულობა დაუნჯებით, ხალხისაგან მოწყვეტით, მეცნიერ-მკვლევართათვის მიუღწეობლად იყოს ჩაეკეტილი სკივრებში და გამოუყენებლად ეწყოს თაროებზე. ეს დიდი მნიშვნელობის განძი ხალხს ეკუთვნის, სანახავად და შესასწავლად, თავის აღმზრდელობითი ფუნქციის გამართლებით მას კარი უნდა გაეხსნას, მუზეუმი შესაფერ შენობაში უნდა დაბინავდეს — მისი სიმდიდრე, ხალხის საამაყო და ჩვენი ხელოვნების სადიდებლად უნდა გამოეფინოს. ეს აზრი, სურვილები და მოთხოვნა გამოითქვა გამოფენის გახსნისას და იმედი გვაქვს, რომ ეს ხმა და მოწოდება აღარ დარჩება „ხმად მლალადებლად“.

საკავშირო ჟურნალები „არხიტექტურა, ინჟინერული დეკორატიული ისტრუქციონი“ დიდ ყურადღებას უთმობენ ძველი ქალაქების რესტავრაციო-რეკონსტრუქციის პრობლემებს. ამ ჟურნალების ფურცლებზეც ეს პრობლემები ხშირად განიხილება თბილისის ძველი უბნების აღაპტაციისა და რეკონსტრუქციის მაგალითზე. ამჯერად ჟურნალმა „დ. ი.“-მ ამ პრობლემასთან დაკავშირებით სთხოვა თავისი აზრი გამოეთქვა რობერტ სტურუას.

რ. სტურუას ეს წერილი დაიბეჭდა „დ. ი.“-ს № 4 (1986 წ.) (რედ.).

„მე მესიზმრება ქველი ქალაქი“

რობერტ სტურუა

ბუშღბრილად არ შემიძლია თბილისზე ლაპარაკი. იმიტომ კი არა, რომ იგი სხვა ქალაქებზე უკეთესია (თუმცა, მართლაც უკეთესია), არამედ იმიტომ, რომ იგი ჩემი მშობლიური ქალაქია. ეს ქალაქი განუყოფელია ჩემი ცხოვრებისაგან, ისევე, როგორც მე ვარ განუყოფელი მისგან. დროთა ვითარებაში ცვლადობდა მე და იცვლებოდა ქალაქიც. ეს ცვლილებანი პირადად ჩემთვის აღსაქვსა სხვა აზრით, რომელთაც არავითარი კავშირი (თითქმის) არა აქვს არქიტექტურასთან. ყოველ შემთხვევაში მე, ვგონებ, არ მიფიქრია არქიტექტურაზე რაღაც განყენებულად, ცხოვრებისგან მოწყვეტით.

არც არქიტექტორი ვარ და არც ხელოვნებითმოდენე. მე თბილისელი ვარ და, ისევე როგორც ყოველი სხვა თბილისელისათვის, თბილისი ჩემთვის საყუარია ბედისა და ხასიათის მქონე ცოცხალი არსებაა.

მის ხასიათში, ისევე როგორც ყოველი ჩვენთაგანის ხასიათში, უამრავი სხვადასხვა რამაა არეული, კარგიც და ცუდიც. ისინი ერთმანეთს გადაწვნიან და ამ გადაწვნაში, ისევე როგორც ცხოვრებაში, თავისთავადი ორგანულდება. ამ სამყაროში ყოველგვარი

ჩარევა, თვით აუცილებელიც კი, ქიურგიული ოპერაციის მსგავსია. ეს პროცესი ყოველთვის მტკივნეულია, გვიტოვებს სიცარიელეს, ჭრილობებს ან რაღაც უცხო, მიუღებელ დანამატს.

ქემშიარტი აზრი, რომ ხელოვნება თავისთავად მკაცრი მოვლენაა — საკმაოდ გაცედა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, იგი მანც სწორია. ჩემს პროფესიაზეც ამბობენ დაუნდობელი პროფესიააო. ალბათ ასეა... გააჩნია როგორ და რანაირად შევხედავთ მას. ჩემი „დაუნდობელი რევისორული შეხედულებით“ არ არსებობს უფრო მეტად დაუნდობელი ხელოვნება, ვიდრე არქიტექტურაა. არქიტექტორი ოპერირებს არა განყენებული სახეებითა და იდეებით, არამედ ჩვენი სახლებით, ცხოვრების ჩვენი წესით. რა კარგი იქნებოდა ყოველივე ეს რომ ზედმიწევნით ახსოვდეთ მათ?.. თუმცა, ეს რომ ახსოვდეთ, მაშინ შესაძლოა, ვერც კი გაუძლონ ამ პასუხისმგებლობას. მათ კი თამამად უტვირთით ნგრევისა და შენების ტვირთი.

მაშინც კი, როცა არქიტექტორი უდაბნოში აშენებს, იგი იჭრება სხვის ტერიტორიაზე, სადაც ბლახები და ხეები, ფრინველები და განგების სხვა ქმნილებანი სუნთქავენ და ცოცხლობენ. არქიტექტორი მუდამ ვილაცის ბედსაა დამოქრებული. **დედამიწაზე** კი არ არის სავსებით უკაცრული ადგილები. დედამიწა მთავარ როლია, იგი თხემით ტერფამდეა გასულიერებული...

მაშინ კი, როცა არქიტექტორი საუკუნეებით ჩამოყალიბებულ ადამიანურ „კონსტრუქციების ბუდეში“ — ქალაქის გულში — იჭრება, სავესებით ბუნებრივია, რომ ქალაქი შეკრთება ხოლმე განგავისგან შემფთობებული. აღზრდილთაც გვაქვს შთავგონებული არქიტექტორისადმი პრინციპიალური უნდობლობა: ძალიან ხშირად, ერთი-ორი თაობის თვალწინ ბევრ რამეს ძალზე სწრაფად და უკანამოუხედავად ანგრევდნენ და ანადგურებდნენ, პირისაგან მიწისა ღვიდნენ იმას, რასაც საუკუნეების მანძილზე უნდა ეცოცხლა და რომელთა გამო ჩვენი სულა დღესაც ნაღვლობს. ეს ხდებოდა თბილისშიც და სხვაგანაც. ჯერ არ შემხვედრია ისეთი თბილისელი, რომელიც გულგრილი ყოფილიყოს ქალაქის ძველ უბანში წარმოებული მუშაობისადმი, ყოველ ჩვენთაგანს აქვს თავისი განსაკუთრებული აზრი იმაზე, რასაც აქ არქიტექტორები და მშენებლები აკეთებენ. არა

მაგონია, ვიპოვოთ თუნდაც ორი ადამიანი, რომელთა აზრი ერთმანეთს ემთხვეოდეს ამ დაპარისპირებაში არის თავისებურად დასაზრებული.

თბილისი დამოუცილებელი და ნაირ-ნაირი ქალაქია და ჩვენც დამოუცილებელი და ნაირ-ნაირი ვართ. ეს ჩვენი საერთო ნიშანია. ჩემის აზრით ეს კარგია. ამას ვარდა, ქალაქი და ჩვენც კვლავაც ვიცვლებით (მოძრავი მოძრავშია...) მაშ სადღაა ის კრიტერიუმება, რომელთა საფუძველზე შესაძლო იქნება, თუ მიეკრძებულად არა (საკუთარ თავს ხომ ვერ გაექცევი) უბრალოდ, პატიოსნად მიინც საკუთარი თავის, თბილისელის წინაშე შეადგინო არქიტექტორების მიერ გაწეული უზარმაზარი მუშაობა ძველ თბილისში?

თუმცა კაცმა რომ სთქვას, კეთილი ზრახვების სიწმინდე («ах, были бы помыслы чисты, а остальное все приложится!») რატომ არ უნდა იყოს ვითომ, კრიტერიუმი.

მახსოვს, პირველ ხანებში ცოტა არ იყოს შემამფთოთა ახალმშენებლობათა ერთგვარმა საგამოფენო, „საგულდაგულო“ მოკახმულობამ. ახლა ნახეთ თუ რა სახიფათოა თვით სიტყვების ურთიერთშეთანხმება — ძველი ქალაქის ახალმშენებლობანი. ახალი კვარტალები თავდაპირველად მოჩანდნენ, როგორც ტურისტის თვალისთვის შექმნილი დეკორაციები. რეკონსტრუირებულ და ახალშენობათა შორის არის დიდი და პატარა შენობები, ძველი ყაიდის თარგზე სტილიზებული თუ მართლაც ძველები, აგრეთვე ულტრათანამედროვე შენობები. მე ერთხელ უკვე ვთქვი, რომ ნებას არ მივცემ ჩემს თავს ვიმსჯელო მათ არქიტექტურულ ღირსება-ნაკლოვანებებზე. თეატრში მე სექტაკლი უფრო მალეღვებს ვიდრე დეკორაცია. ასევე ქალაქშიც — სახლები კი არ მალეღვებენ, არამედ მათი არსებობა თბილისელ მოქალაქეთა ნიადაგში, რომელთა ყოველდღიურობა საუკუნეთა სიღრმეებში იღება სათავეს. უფრო ნათლად — მალეღვებს თბილისელთა ცხოვრება ამ სახლებში და ამ სახლების არგვლივ. მაშ რაშია საქმე? იმაში, რომ რაც უფრო ღრმად, მრავალფეროვნად, თამამად მუშაობენ არქიტექტორები, მით უფრო სისხლსავსედ ცხოვრობენ და უფრო თავი-სუფლად სუნთქავენ ამ ძველ, ქემშიარტიად ძველ და დრომოკმულ, მაგრამ საყვარელ შენობებში — ახალი და განახლებული, დიდი თუ პატარა სახლები, მღაზიები და ღუქ-

ნები, რესტორნები და ყავახანები, თონეები და ღვინის სარდაფები, დაბოლოს თეატრები და მუზეუმები. ნელნელა ხდება შესისხლობაცება. ძველი ქალაქი თავის უბეში იკრავს მათ. დიახაც რომ კომფორტაბელური, მტკიცედ და ლამაზად არიან ისინი ნაგებნი, მაგრამ მაინც, უმეტესობა ჩვენია, შინაურულია.

მაგრამ ამ შესისხლობაცებას, ცხოვრებისაგან გამოცდას თვეები და წლები სჭირდება. მე ყოველივე ამას შეგინდავ ვეკრატ, რადგან აგერ უკვე მეოთხე წელია, რაც ძველ ქალაქში, ძველ-ახალ სახლში ვცხოვრობ. ვცხოვრობ და... ვეგუებო. ხშირად შევიდვიარ ხოლმე ხაჭაპურზე „ლაღიძის წყლების“ ფილიალში, რომელიც ჩემი სახლიდან ორ ნაბიჯზეა, ესვამ მაგარ ყავას პატარა და გრად კაფე „ნარიყალაში“... სქელკედლიანი და მსუბუქაივანიანი ჩემი სახლი ერთდროულად გადაჰყურებს ორ ძველსა და ვიწრო ქუჩას. ზამთრობით თბილა და ზაფხულობით გრილა ამ სახლში. მაგრამ ჯერ ვერ, საბოლოოდ ვერ მოვეწყებ ამ სახლში. თბილისელები ახალ ბინებში გადასვლის უმაღვე იწყებენ ხოლმე რემონტს. ისინი მხოლოდ მაშინ გრძნობენ, რომ ეს მათი სახლია, როცა შიგ ყველაფერს ისე გააკეთებენ, როგორც თვითონ უნდათ. მეც ასეთი ვარ. მაგრამ აი, უკვე კარგა ხანია ვყოყმანობ და რემონტს არ ვიწყებ. ველოდები, რათა სახლმა, ქალაქმაც და ჩემმა ოჯახმაც, მეც ერთად შევივარძლოთ თუ რას წარმოადგენს ჩვენი ერთიანობა. დაე, ცხოვრების წესი თვით ცხოვრებისგან იშვას.

ტრადიცია — სანდო რამაა. ტრადიცია ეს ის არის, რაც დროით, ადამიანთა ფსიქოლოგიით, დაბოლოს, კლიმატითაა შემოქმედებული და გამოცდილი. ამიტომაც, არქიტექტორები, რომლებიც ტრადიციულ თბილისურ განაშენიანებას მიჰყვებიან, ჩემის აზრით, შეუმცდარად მოქმედებენ. მხოლოდ ესაა, „ტრადიციის“ ცნება არ უნდა გავივით ძალიან ვაწროდ.

თბილისელებს უყვართ და ყოველთვის უყვართ სიახლენი — ესეც თავისებური „ტრადიციაა“. ამიტომაც იყო, რომ ასე მსუბუქად და ასე სწრაფად იგუებდა ქალაქი არქიტექტორის ყოველნაირ სტილსა და მიმდინარეობას. ეს მეც კი, ამ საქმის არასპეციალისტს, თვალში მხვდება. მაგრამ ეს განსხვავებული სტილები თავისებურად მკვი-

რდებოდნენ და ჩვენებურად იწყებდნენ ცხოვრებას. მე უკვე ვლაპარაკობდი იმის გამო, თუ რა მტკივნეულად განიცდიდა ჩვენს მიერ გადაკეთება ქალაქის შეგნობას. მანათ, თავში გამიელვა ერთმა აზრმა, რომელმაც თუმცა კი არ დამამწვიდა, მაგრამ საშუალება მომცა სხვა თვალთ შემეხედა არა მხოლოდ განახლებული კვარტალებისათვის, არამედ ამ ნერვისათვის, რომელიც მათ წინ უსწრებდა. განა ცხადი არ არის, რომ ის პროცესი, რომელსაც ჩვენი არქიტექტორები თბილისის ისტორიული ნაწილის რევერანსის უწოდებენ, ყოველთვის მიმდინარეობდა. თვით ეს პროცესი, ისევე და ისევე ტრადიციულია. საუკუნეთა მანძილზე ახალი სახლები ძველ ქალაქში, ძველ საძირკვლებზე იგებოდა. და ის, რაც დღეს ჩვენთან ხდება — იმავე ტრადიციის თანამედროვე გამოხატულებაა. თანამედროვეა ტემპებით და ამოცანებით. მომედრებენ კედლები? — მივანგრ-მოვანგრიოთ! მთავარია ვიწრო, იკლივანტური, მოხერხებული მშობლიური სტრუქტურის შენარჩუნება. იყო დრო, როცა ვფიქრობდი: რა საჭიროა ხელახალი გაშენება, განა ძველი სახლების რესტავირება არა სჯობს? მაგრამ განა კი შესაძლებელია ქონმახების რესტავრაცია? წარსულში ამის გამო არავინ არ სწუხდა. ქალაქი დროს ფეხდაფეხ მისდევს და თავის სახესაც ინარჩუნებდა.

აი ეს მქონდა მხედველობაში, როცა ჩანაფიქრის სიწმინდეზე ვლაპარაკობდი. რასაც ძველ თბილისში აკეთებდნენ არქიტექტორები, არსებითად, უაღრესად თბილისურია. სევდამორეული ვალიარებ, რომ არქიტექტურული გადაწყვეტის ეს გამოფენითობაც, პარადულტობაც, ეფექტურობაც, კაცმა რომ სთქვას, ისევე და ისევე ხომ თბილისურია. და მაინც ცხოვრება არქიტექტურულ იდეალიაზე ძლიერია, სახლები ჰკარგავენ პირველყოფილ და ზედმეტ პეწს, სურო, გლიცინია, შემთხვევითი წვრალმანები მოედება მათ სხეულს. იგი ივსება ყოფით, სითბოთი, ცხოვრების სიმართლით. გამოდის, რომ სწორად აუგიათ ფიკარნაგი „მკაცრ დამდგმელებს“ — არქიტექტორებს, არა მარტო თავისი ხელობის კარგი ცოდნით, არამედ ქალაქისა და მოქალაქეთა ფსიქოლოგიის ცოდნითაც. თავად არქიტექტორებიც ხომ თბილისელები არიან.

ესეცაა, რომ თვით ტრადიცია ხიფათსაც

შეიცავს. მოდით ვილაპარაკოთ ამ აივნებზე. მე მომწონს ასინი. მათ გარეშე თბილისის წარმოდგენა შეუძლებელია. ამ საუკუნენახევრის წინ გენერალ ერმოლოვს სურდა თბილისური ბალეტების ჩამოჭრა. იყო ტინიანოვი წერდა „ვაზირ მუხტარის სიკვდილი“: «Европа в Тифлисе скоро оказалась рядом казарм... На боковых же улицах балконы росли, как гнезда ласточек. Ермолов отступил. Город победил. Тифлис и был и остался многобалконным». მერცხლის ბუდეებივით... საქმეც სწორედ ამაშია — აივნები თითქოს თავისთავად, სპონტანურად, ხშირად თავდაპირველი არქიტექტურის და სალი აზრის საპირასპიროდ ათავად და ბაბადან მოყოლებული ეკვროდნენ თბილისის სახლთა ფასადებს. არის ჩემს ქალაქში ისეთი სახლებიც, სადაც კედლებს აცილობევიტ მიხუნძვლიან აივნები. უცნაური ქალაქია, მართლაც „უწესო“, მაგრამ სწორედ ეს „უწესობა“ და უცნაურობა მოსწონთ თბილისელებს. სალი აზრის მოჭარბება მაინცდამაინც არასოდეს არ გვაწუხებდა. და როცა, ბოლოსდაბოლოს, ჩვენს საყვარელ აივნებს უკვე არათუ არავისი აღარ ეშინიათ, არამედ, პირიქით, როცა საქმის ცოდნითა და გემოვნებით იწყეს მათი გეგმავლობის და დისციპლინირებული შენება, სწორედ მაშინ, რაღაცა მოხდა და მოულოდნელად წამოიჭრა კითხვა: „რა საჭიროა ეს აივნები?“ თუმცა, გასაგებია, თუ რატომ არიან საჭირონი: ესაა ჩრდილი, სიგრილე, დამატებითი ფართი, ურთიერთობის ახალი საშუალება და კვლავ, ისევ ტრადიცია... ეს ყველაფერი გასაგებია თითქოს, მაგრამ კითხვა მაინც პაერში ჰკიდა. მე ეს საკუთარ თავზე გამოვცადე. როცა ვიქტორ დლოიძის „ქეთო და კოტეს“ ვდგამდი, რატომღაც გადაეწყვიტე ძველი თბილისური თვალწარმტაცი ფერწერული კვარტალიდან მოქმედება გადამეტანა სავესებით ორდინალურ, თანამედროვე რაიონში. ალბათ მომეჩვენა, რომ ნაცრისფერ კოლოფში უფრო მძაფრად და ნათლად აქლერდებოდა ეროვნული იუმორი, გაისხნებოდა ადამიანური ხასიათები, რომელთაც ვერავითარი ჩარხო, თვით რკინა-ბეტონის ჩარხოც კი ვერ მოსტებს და ვერ გადაასხვავებებს. საიდან გამიჩნდა ეს აზრი, არ ვიცი, ვერაფერს ვიტყვი. ვიტყვი მხოლოდ ერთს: აღარ მინდოდა ეს აივნები, სულ სხვა რაღაცა მომინდა.

საოცარი ამბავია პირდაპირ. წარსულზე ჩვენმა ამ უთავბოლო ბალეტსტრადემა, ევროანდებმა, აივნებმა, შეიძინეს ერთგვარად დაიდებულება, ზვიადობა, მაგრამ სადაცაა თავიანთი მომხმბველობის ნაწილი და თითქოს ოფიციალურ ეგზოტიკად იქცნენ. ვანა პრინციპად ქვეულ ეგზოტიკაზე მოსაწყენი რამ კიდევ არის ამ ქვეყანაზე?

ეს საშიშროება ერთხანს, როგორც მე მგონია, ძველ თბილისსაც დაემუქრა. მაგრამ ანგრევდნენ თუ აშენებდნენ, არქიტექტურები მაინც თბილისელებად რჩებოდნენ და მათ ეს საშიშროება, როგორც ჩანს, თვითონვე იგზობნენ. საქმე იმაში კი არ არის, რომ აივნების რიცხვი მცირდება. უბრალოდ ისეთი ადგალები გაჩნდა, სადაც ძველი ქალაქი თავის მოქალაქეებთან რაღაც უცნაურ, სავესებით მოულოდნელ თამაშს იწყებს. ერთი ასეთი ადგილი ჩემი სახლის გვერდითაა — ახალი, თანამედროვე არქიტექტურული შენობა მარიონეტების თეატრისა და ერთი ბეწო მოედანი მის წინ. მე მალევეებს ეს პატარა სახლი თავისი ნახევარსარდაფით და მინის კედლით. ეს რაღაც „აქვარიუმი“ ძველისძველი ქუჩის სივრცეში შეჭრილი. ჯერ კიდევ არ იყო თეატრი გახსნილი და მე უკვე წარმომედგინა თუ როგორ გამოაშუქებდა იგი სალამობით შიგნიდან და როგორ დაეინახავდა ქუჩიდან, თეატრის წინ გამოლი პატარა ამფითეატრის საფეხურიდან (თუ ვერ დაეინახავდა, გამოვიცნობდი მაინც) დაბურული ფარდის მიღმა გათამაშებულ სპექტაკლს. გავიგონებდი, თუ როგორ გადიბენდა ქუჩაზე სიცილი, თუ მუსიკის ხმები. ამ თეატრს თავისი სამოსამსახურო შესასვლელი აქვს. კარის დაბლა კიდევ ერთი პატარა კუტკარია. ასეთ კუტკარებს სოფლად ქათმებს და კატებს უკეთებენ ხოლმე. აქ კი ეს ვის რაში სჭირდება? და უკვე მივხვდი — ვის სჭირდება და მარიონეტებს! კარგია არა — სპეციალური შესასვლელი თოჯინებისათვის!

აი, ასეთ არქიტექტურას უჭუქერ მე მზარს — ახალი სიცოცხლის წინათგრძნობებით სავეს არქიტექტურას.

მისი გამოვლენის ფორმა სხვადასხვაგვარია და დროთა ვითარებაში იცვლება. დაე, შეიცვალოს კიდევ, ოღონდაც არ გაქარწყლდეს კავშირი წარსულთან, აწმყოსთან, მომავალთან.

მე ასე მგონია, რომ ყველაფრის შენარჩუნება შეუძლებელია, თვით ყველაზე ძვირ-

შთაბეჭდავი გამოფენები

ირინე მერაბიშვილი

ფასისა და საყვარელის. ჩემი ბავშვობის მოგონებანი მარტო სახლთან, ეზოსთან, მეზობელთა სახეებთან როდია დაკავშირებული. რომელ ჩვენთაგანს არ ახსოვს წყნეთური მაწვნიით დატვირთული ჩოჩრები ჩვენს ქუჩებში. დღესაც ჩამესმის მემაწვნიეთა შეძახილები დილაობით თუ შემთხვევით შემოხეტებულ მუსიკოსთა საკრავის ხმები. მახსენდება უცებ აფეთქებული დღესასწაულები საღამო ხანს, როცა ვინმესთან მოსული სტუმრები მთელი ეზოს სტუმრებად გადაიქცეოდნენ. ანდა სიმღერები ამ სახელდახელო სუფრებზე... ეს ყველაფერი დროს უკვე ჩაბარდა, ანდა ბარდება. მაგრამ აქ, ამ ჩემი ძველი-ახალი სახლის ირგვლივ ახალ-ძველ ქალაქში დრო თუ მთლად არ გაჩერებულა, ცოტა შეჩერებულა მაინც საკუთარ ფიქრებში დაყურსული. მე არქიტექტორების მადლობელი ვარ ამ შეჩერებისა და ფიქრების გამო. ამ პაუზის დროს გვეწვევა ზოლმე უბრალო აზრი იმის შესახებ, რომ თვით ცხოვრება, თუკი იგი სისხლბორცეულად არის დაკავშირებული წარსულთან, თუ კი მისი ფესვები ჯერ გადაჩხილი არ არის, თავად წარმოადგენს კულტურის ძეგლს.

ძველი თბილისის არქიტექტორების მუშაობის სერიოზულობა და მნიშვნელობა მრავალმხრივ არის განსაზღვრული ამ აზრით. იმ აზრითაც, რომ ჩვენს სწრაფმავალ საკუთნეში, რომელსაც ყოველთვის როდი მიჰყევა კვალი ჩვენი სული, მათ იფიქრეს არა მხოლოდ სახლების ქალაქზე, არამედ ადამიანთა ქალაქზე. არა მარტო ადამიანთა კეთილდღეობაზე, არამედ მათს ხსოვნაზეც. არქიტექტორებსაც სპექტაკლი აღეღებთ და არა თვით დეკორაციები.

არცერთი ქალაქი ისე არ ჩამოჰკავს თეატრს, როგორც თბილისი. ცოტათი იგი ყოველთვის იყო თეატრი, ნამდვილი თეატრი, სერიოს მოყვარული, იღუმალი, უხეშა და ნახი. სამართლიანი. ქალაქში რაღაც იცვლება. უცებ ისიც კი აღმოჩნდა, რომ თვით საქალაქო დღესასწაულები ორ ნაწილად — მაყურებლებად და მსახიობებად — გვეყოფენ. ჩვენ გვეყოფენ, გესმით? ჩვენ — თბილისელებს! მაგრამ შენდება ახალი, კარგი ფიცარნაგები. არქიტექტორები აშენებენ მათ და წინ მიდიან, ზოლო თუ როგორი იქნება სპექტაკლი ეს უკვე დროზე და ჩვენზეა დამოკიდებულია.

„მხატვრის სახლში“ გაიმართა საქართველოს დამსახურებული მხატვრების — ზურაბ ლეყავასა და ოთარ ჯიშკარიანის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენები. ორივე შემოქმედი ქართველ მხატვართა იმ თაობის წარმომადგენელია, 50-იან წლებში რომ გამოვიდა შემოქმედებით ასპარეზზე. დამთვალეირებლებს შესაძლებლობა ჰქონდათ თვალი მოეკლათ მათ მიერ განვლილი ვრცელი გზისთვის და ექსპოზიციაზე წარმოდგენილ ძირითად ნამუშევრებში ნათლად დაენახათ მაღალი და თვითმყოფადი ოსტატობის მქონე ეროვნული მხატვრები.

ზურაბ ლეყავას ნამუშევრები კრამდენიმე ციკლად შეიძლება დაიყოს: ეს არის ძველი თბილისის, იმერეთის, რაჭის, კახეთის, სვანეთის პეიზაჟების, სერიები და ჩანახატები, წიგნის გრაფიკა — ილუსტრაცია-დასურათებანი, ფერწერული ტილოები-ნატურმორტები, პეიზაჟები, პორტრეტები, უცხოური ჩანახატები...

თბილისის ძველი უბნების ამსახველ, ფაშრით შესრულებულ სერიაში მხატვარს უყურადღე-

ბოდ არ რჩება არც ერთი დეტალი. გულმოდგინედ, ფაქიზად შესრულებული ეს ფურცლები ქალაქის ძველი უბნების თვითმყოფად კოლორიტს აცოცხლებენ და მათი სახასიათო სილამაზის მხატვრისეული განცდა მაყურებელსაც ვადმოეცემა. სურათებში ავტორს განგებ არ შეჰყავს ადამიანი, რითაც აქცენტი თავად თბილისური ქუჩაბანდების თავისებურ მომხიბვლელობაზე გადააქვს. მსგავსი პრინციპი უდევს საფუძვლად საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ამსახველ პეიზაჟურ ხედებს, რომელთა შორის ზოგიერთი ფერებშია განხორციელებული, ზოგი კი კალმით ჩახატული. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში კონკრეტული გარემოს მკაფიოდ სახასიათო ნიშნება ხაზგასმული. აკვარელით და გუაში შესრულებული ნამუშევრები გულთბილ, ხალისიან განწყობას აღგვიძრავენ. მხატვარი სიყვარულით აღბეჭდავს ქართული სოფლის ყოფით დეტალებს; ქვებ-

ზე შემდგარ სასიმიინდეს და რებით მოწულ მეჩხერ ლოქებს, თვის ზვინთან მიბმულს ეზოში მწოლიარე მურგანს, იმერული მარნის ინტერიერს და მიწაზე დაგდებულ უღელს, მოკრიახე ვარიებს და შეკაზმულ ცხენს...

ზეთითა და ტემპერით დაწერილი რამდენიმე ტილო საქართველოს ხეობების ზვიად ბუნებას წარმოსახავს. მხატვარი ცდილობს მათა გლუვი ფორმების მონაცვლეობა, მათი დენადი რიტმი და მონუმენტურობა წარმოაჩინოს. რელიეფის ერთიანი მასივების ფერებში გააზრებისას აქცენტი ფორმის გამოკვეთაზეა გადატანილი, რაც სიერცეში შორს მიმავალი მთაგორების განზოგადებულ, შთამბეჭდავ სახეს ქმნის.

გამოფენაზე წარმოდგენილ რამდენიმე პორტრეტში და უანრულ კომპოზიციაში ჩანს მხატვრის ფსიქოლოგიური ანალიზის უნარი. ადამიანის ამაყი, ვაჟკაცური ბუნება ხაზგასმული უან-



წ. ლეჟავა
ბათუმი

რულ კომპოზიციაში „ანთუყ ხორგუანი“. ოჯახის უფროსი მედიდურად ზის სევანურ სკამზე, მის ძლიერ, ოდნავ პირქუშ იერში სევანური ბუნების სიმკაცრე გამოკრთის. ოსტატურად შესრულებულ ამ აქვარელში მხატვარი ნატურის ერთგულია და ცდილობს სიმართლით დაგვიხატოს ადამიანური ხასიათი.

ცხოვრებაზე ჩაფიქრება, განვლილი წლების სიმძიმე და სიბერით გამოწვეული სევდა შეიგრძნობა „ნიკოია აბესაძის“ და „მაგდანა სამარგულიანის“ პორტრეტულ სახეებში. პირველში თავშეკავებული ფიქრიანობა ჭარბობს, მეორე სურათზე გრძელი ცხოვრების გზაგამოვლილი ნაჯადი ქალის ნაღველი მოგვიცავს. სურათების ფერადოვანი გამახელს უწყობს განწყობილების შექმნას, მოლურჯო-რუხი ტონებით შესრულებულ „მაგდანა სამარგულიანის“ პორტრეტში კიდევ უფრო გაძლიერებულია მიწორული ტონალობა.

„კობა წაქაძის“ (ფანქარი) და „გოგინიკა მღვდელაძის“ (გუაში) პორტრეტებში თამამი შტრიხებით, ფართო, მკვეთრი შუქჩრდილებითაა გამოქვეყნებული სახის ნაკეთები. შექმნილია ცოცხალი ხასიათები, ინდივიდუალური შინაგანი სამყაროთი. მ. გორკის ლექავასეული გრაფიკული პორტრეტი ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნაწარმოებია მხატვრის შემოქმედებაში. სახასიათო მოძრაობით წარმოდგენილი მწერლის ფიგურა კადრის საინტერესო კომპოზიციას ქმნის. რაც მთავარია, ფსიქოლოგიურად მეტყველია დიდი მოაზროვნის სახე და ხელეები.

კარგადაა ცნობილი ზ. ლექავას მონუმენტური, თემატური კომპოზიციები „მომავლისაკენ“ და „რუსთაველი მეტალურგები“. პირველი საქართველოს კომპარ-



ზ. ლექავა

ბაკურიანი

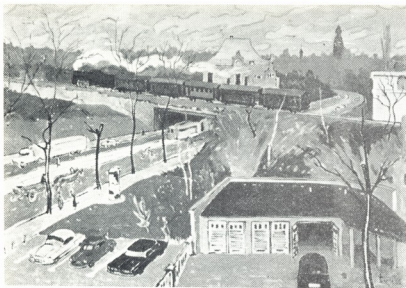
ტიის ისტორიის ინსტიტუტის სააქტო დარბაზის ფოიეშია გამოფენილი, ხოლო მეორე რუსთავეის მეგობრობის მოედანზეა აღმართული ლითონის დიდი პანოს სახით. მონუმენტურ, ფერწერულ კომპოზიციაში „მომავლისაკენ“ მხატვარმა განასახიერა დიდი ოქტომბრის რევოლუციის შემოქმედთა — მასების წინამძღოლი-ბელადის ვ. ი. ლენინისა და ხალხის ურდევნი ერთიანობა დიადი მომავლის მშენებლობაში.

მახვილი იუმორით და ეროვნული სურნელებითაა გამსჭვალ-

ზ. ლექავა

ნატურმორტი





ზ. ლევავა

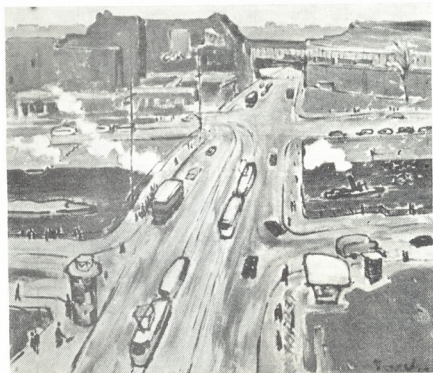
დრეზდენი

ული ლევავასეული ილუსტრაციები დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებისათვის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „როსტომ მანველიძე“. ზომიერი გროტესკი, ზუსტად მიგნებული იმერული ტიპაჟი და კოლორიტული გარემო მეტყველად წარმოგვისახავს ლიტერატურულ პირველწყაროს სახეებს. სწრაფი ჩანახატის პრინციპი, რაც გამოირიყხავს დეტალიზაციას, უკიდურესად ლაკონური ენა მხატვარს ის-

ეთ საზღვრამდე აქვს მიყვანილი, როცა იგი არა თუ სცილდება სქემატიზმს, არამედ უკიდურესად მკაფიო ტიპიზაციას, ხასიათების ეროვნულ და ფსიქოლოგიურ სიმართლეს.

ექსპოზიციამში წარმოდგენილ უცხოურ ჩანახატებში ცოცხლდება მხატვრის მახვილი თვალით დანახული ბუღაბუშტის და ლაიფციგის, კრაკოვის და დრეზდენის, ტოკიოს და მონრეალის ხედები, ლანდშაფტები, პანორამები... აკვარელით, გუაშით შესრულებული ეს სურათები, კალმით ჩანახატები კვლავ ცხადყოფენ ავტორის მაღალ პროფესიონალიზმს, განზოგადების უნარს, სახეითი ენის ლაკონიზმსა და ხატოვანებას.

ოთარ ჭიშკარიანის — ქართული წიგნის გრაფიკის მოამაგის, ამ დარგში დიდად გამოცდილი ოსტატის ხელოვნება თითქმის განზოგადდა ქართული ანბანისადმი მიძღვნილ კომპოზიციებში, რომელსაც ავტორმა, სრულიად მართებულად, „ანბანთ ქება“ უწოდა. ოცდათექვსმეტი ფურცელი ქართული დამწერლობის ის-

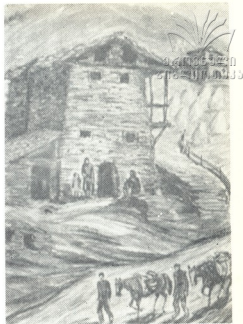


ზ. ლევავა ბერლინი

ტორიულ სახეობებს გვაცნობს. კომპოზიციაში ამ სახეობათა სახეობით-გრაფიკული გააზრება, ასონიზნის რიტმობრივი შესატყვისით, ასოთა ვარიაციებითა და სა-
 'ტექსტო მასალით ფურცლებს ერთ მთლიან მხატვრულ ორგანიზმად აქცევს. ამავე დროს, თითოეული ფურცლის კომპოზიცია სრულიად დამოუკიდებელია თავისი ელემენტებით, რიტმითა და შინაარსით, რაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში საინტერესოდ წასაკითხს ხდის ამ ფურცლებს.

გამოფენაზე მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ო. ჯიშკარიანის მიერ გაფორმებულ ქართულ წიგნებს — ნამუშევართა დედნებს, რომლებიც ნათლად მეტყველებდნენ მათი ავტორის სახეობით ოსტატობასა და გემოვნებაზე, გრაფიკის ლაკონური ენით ლიტერატურული ნაწარმოების ხასიათისა და სულისკვეთების გახსნის უნარზე. წიგნის მხატვრობა გამოირჩეოდა მხატვრული ინტერპრეტაციის სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით. ოთხი ნახატი შექმნა მხატვარმა ხალხური პოეზიის შესანიშნავი ნიმუშისათვის „ვეფხი და მოყმე“, ორიგინალურად გამოიყენა თუშური და ხევსურული ხალხური ფარდაგების მოტივები. რიტმული ორნამენტული მოხარჩობის შიგნით მოთავსებულია ვეფხისა და მოყმის, ვეფხისა და დედის სტილიზებული ფიგურები, ხევსურული ყოფის ელემენტები, პოემის ტექსტი. ზოგან ბაც ზურმუხტისფერ, სხვაგან შინდისფერ ფონზე თეთრი სიბრტყობრივ-ორნამენტული ფიგურები და თეთრი შრიფტი მშვიდ, გაწონასწორებულ კომპოზიციებს ქმნის.

სულ სხვაგვარადაა გააზრებული გ. ტაბიძის „ნიკორწმინდას“ ილუსტრაციები. მხატვარი აქაც



ო. ჯიშკარიანი

ხევსურეთი

მოხარჩობის პრინციპს იყენებს — კერძოდ, ქართული ხუროთმოძღვრების უნიკალური ნიმუშის, თვით ნიკორწმინდის ორნამენტებს, რომლის შიგნით, ყოველ ფურცელზე ლექსის ტექსტი და ტაძრის სხვადასხვა არქიტექტურული დეტალი თუ ჩუ-

ო. ჯიშკარიანი

შემოდგომა



ქერთაა ჩაწნული. ათი ილუსტრაცია და სუპერი შავი და ვერცხლისფერებითაა შესრულებული, შუქ-ჩრდილის კონტრასტის მხატვრული ეფექტი ღრმად პოეტურ, ლექსის ინტონაციის შესატყვის განწყობილებას ქმნის. სიბნელიდან ამოზრდილი, ქვის ფაქტურის ცოცხალი შეგრძნებით დამუშავებული, მკვეთრი შუქით გაკაშკაშებული რელიეფები აზრობრივად და დეკორატიულად ესიტყვება ქართული პოეზიის დიდებულ ქმნილებას.

პერსონალურ ექსპოზიციაზე მხატვარს არ წარმოუდგენია მის მიერ შექმნილი, ფართოდ ცნობილი პლაკატები და თეატრალური აფიშები, აგრეთვე წიგნის დასურათების მთელი რიგი ნიმუშები, მან მხოლოდ ბოლო დროს ნამუშევრები შეაჩია საგამოფენოდ.

ოთარ ჯიშკარიანის დაზგურ გრაფიკასა და ფერწერულ ნამუშევრებში უმთავრესად საქართველოს მთიანეთის სახეა წარმოდგენილი და გამოხატვის ენაც ხშირად ფერწერულია: ლაღი, თავისუფალი, ფერადოვან ლაქებზე და აქცენტებზე აგებული. გვხვდება წმინდა დეკორატიული პრინციპით გადაწყვეტილი პეიზაჟებიც, სადაც ძირითადი დატვირთვა ფერს აკისრია. აკვარელით შესრულებულ ქართულ პეიზაჟებში გამჭვირვალე, ნაზი ტონები ჭარბობს. მყარ ნახატზე დატანილი გარდამავალი, მშვიდი ფერადოვანი ლაქები თავისებურ ფერწერულობას მატებენ კომპოზიციებს. სხვადასხვა გრაფიკული ტექნიკით (ლითოგრაფია, მონოტიპია, ოფორტი) განხორციელებულ სურათებზე უპ-

ირატესობა კონკრეტულ ნახატს ეძლევა, ფერი კი დამატებითი ფუნქციის მატარებელია. მკვეთრი კონტრასტებით, ერთიანი ლაქოვანი პლასტიკით ოპერირება ნიშანდობლივია ამ ნამუშევრებისათვის. ხშირად მხატვარი ქართული ბუნების სურათებს წარმოსახავს არქიტექტურული ძეგლებით, საცხოვრებელი სახლებითა თუ კოშკებით. ეროვნული კოლორიტი და თავისთავადობა განაპირობებს ამ სურათების ხიბლსა და გამომსახველობას.

„მხატვრის სახლში“ ექსპონირებული ორი შესანიშნავი გრაფიკოსის ნამუშევართა გამოფენა თითოეული მათგანისათვის საეტაპოდ უნდა მივიჩნიოთ. მხატვრების შემოქმედებითი პოტენციალი, რაც მათმა შემოქმედებითმა ანგარიშმა ცხადყო, კვლავაც მრავალ საინტერესოს პირდება ქართულ მხატვრობას.

ო. ჯიშკარიანი

ზამთარი



ბახის ფოფიართი

ტრადიხია უოსტაკოვიჩის

უემოქმედეაუი



დმიტრი შოსტაკოვიჩი

მანანა ხეთისიაშვილი

შოსტაკოვიჩის შემოქმედებითი წყაროები გამოირჩევა დიაპაზონის განსაცვივრებელი სიფართოვით. უფრო მეტიც, კომპოზიტორის შემოქმედებითი იმპულსები მხოლოდ მუსიკის სფეროთი როდი ისაზღვრება. იგი ფართე მასშტაბისა და ვრცელდება ლიტერატურაზე, თეატრზე, კინოზე, სახვით ხელოვნებაზე, ფსიქოლოგიაზე.

მე აქ არ შევჩერდები ისეთ საინტერესო პრობლემებზე, როგორცაა, მაგალითად, შოსტაკოვიჩისეული შემოქმედებითი წყაროების კავშირი რუსულ კლასიკურ და თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურასა და პოეზიასთან, რაც ერთის მხრივ გოგოლისეული მორალურ-მქადაგებლური საწყისის გამოვლენით წარიმართება, ხოლო მეორეს მხრივ „ცნობიერებათა ნაკადთან“ სიახლოვეში იძვრება; არ გამოვყოფ „პირობითსა“ და „აბსურდის“ თეატრებთან სიახლოვის საკითხს ნიღაბთა პრინციპის გამახვილებითა და ფანტასტიკურის აქცენტირებით; ჩემს მიზანს არ შეადგენს, აგრეთვე, შოსტაკოვიჩის დრამატურგის კინო-დრამატურგისათვის დამახასიათებელი ზოგეირთი სპეციფიკური თვისების ხაზგასმა, რომელიც „წაფენის ხერხის“, კადრებისა და მათი ფართე პლანით წარმოსახვაში ელინდება; არ შევჩერდები შოსტაკოვიჩისეულ ფერწერაზე, მძლავრად გამოკვეთილზე, მისი სიმფონიებისა და კვარტეტების დემატერიალიზებული, მსხვერვადი, სათუთი სახე-

ების მოცისფრო-მოიისფრო ტონებში, ქალაქური პეიზაჟების ნაცრისფერსა და ტრაგიკული, ფიქრში ჩაძირული სახეების მუქ, დამძიმებულ სილურაზე; არ გავამახვილებ ყურადღებას ისეთი წმინდა ფერწერული ხერხების გამოყენებაზე, როგორცაა, მაგალითად, სხვადასხვა განზომილებათა და სიბრტყეთა ორგანული შერწყმა და მათი ფაქტურული შეზავება.

უფრო მეტიც, ჩემს მიზანს დღეს არც შოსტაკოვიჩის შემოქმედების მრავალმხრივი მუსიკალური წყაროების აღნიშვნა შეადგენს, რომელიც რუსული ფსიქოლოგიური რეალიზმისა და ავსტრიული ექსპრესიონიზმის საინტერესო ინტერპრეტაციით წარიმართება. დღეს არც ბეთჰოვენისეული ნაკადის ხაზგასმა დამისახავს მიზანს, თუმცა იგი ერთერთი უძირითადესია შოსტაკოვიჩთან და მისი ჰუმანიზმის კუშმარტ ნიშანსეულ ქმნის.

ჩემი ინტერესი დღეს შოსტაკოვიჩის შემოქმედებითი წყაროების ბახისეულ ხაზზე ვრცელდება და ისიც მხოლოდ რამოდენიმე საკითხთან მიმართებაში.

ბახისეული ხაზი შოსტაკოვიჩის შემოქმედების ერთ-ერთი ხაზთაგანია და არა ერთადერთი. იგი ყველა სხვა შემოქმედებით ნაკადთან ერთად კომპოზიტორის მძლავრ ინდივიდუალურ მეობას ექვემდებარება და მისი სამყაროს ერთ-ერთ გენს ქმნის.

როდესაც ვლაპარაკობთ ბახსა და შოსტაკო-

კოვიჩზე, უპირველეს ყოვლისა ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ საქმე გვაქვს ორ განსხვავებულ სამყაროსთან, რომელიც მხოლოდ ზოგიერთი თვისებით უახლოვდება ერთმანეთს და ზოგჯერ იდენტურიც კი ხდება.

დავიწყოთ იმით, რომ ორივე გენიალური კომპოზიტორის შემოქმედება ღრმად ეთიკურია, ხოლო თემატიკა ძირითადად ლირიკულ-ფილოსოფიური; ორივეს შემოქმედების ცენტრში, რა თქმა უნდა, სტილისტური თვალსაზრისით სრულიად განსხვავებული ხერხები, ხშირად იკვეთება ტრავიკული რაქურის წარმოდგენით მორალურად სრულყოფილი ადამიანის თემა. ობიექტური რეალობა, უმთავრესად, განსაკუთრებით მკაფიოა იმდენად ადამიანის მიერ აღქმული და მის შინაგან მეობაში გარდატეხილი სუბსტანცია. ამავე დროს ამ მეობაში მთელი კაცობრიობის ბედი ფოკუსირდება. ამიტომაც, რომ ხშირ შემთხვევაში ლირიკული აღსარება საერთო, საკაცობრიო აღსარების მასშტაბს იძენს. ორივე ხელოვანის შემოქმედების მასაზრდოებელი იმპულსები მძლავრი ინტელექტისა და რამდენადმე თავშეკავებული ემოციონალიზმის ორგანული შერწყმის შედეგია. როგორც ხატოვანად განმარტავს ლ. მახლი „ოსტიაკოვიჩის შემოქმედებასთან მიმართებაში, ეს არის შერწყმა „მღელვარე აზრისა“ შეკავებულ გრძნობასთან. გრძნობა ინტელექტუალიზირებულია, ხოლო აზრი გავარვარებული იმდენად, რომ მწვევედ გაცნობდა იქცევა: „როგორ ახლოს დგას ამ სიტყვებთან ბახთან დაკავშირებული ა. შვეიცარიისეული გამოთქმა „გამოხატვის თავშეკავებული მგრძობილებლის“ შესახებ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, ბახისა და ოსტიაკოვიჩის აზროვნების პოლიფონიურობა, რაც აზროვნების პრინციპებს გულისხმობს და არა მხოლოდ ფაქტურის თავისებურებას.

განსაკუთრებით მინდა გამოვყო მუსიკალური ენის სემანტიკის პრობლემა, რომელიც დიდ ადვილს იკავებს როგორც ბახის, ასევე ოსტიაკოვიჩის შემოქმედებაში და სიმბოლური მნიშვნელობის ბეგრადა კომპლექსებს გულისხმობს. აღნიშნული კომპლექსები, რომელთა შესწავლის გზაზე დიდი როლი მიუძღვის ა. შვეიცარს, პირველად სწორედ ბახის შემოქმედებაში გვხვდებიან. ეს არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავისებური მუსიკალური შიფრი, რომელიც

ზუსტ წაკითხვას მოითხოვს. მუსიკალური კომპლექსები ის მეტაფორებია, რომელთა ამოცნობაც ნაწარმოებთა სწორი ინტერპრეტაცია და შესრულების გასაღებს გვაძლევს. გამოხატავენ რა ადამიანის რთული შინაგანი სამყაროსა და გარეგანი მოვლენების უმთავრესად ციანის მიმართობის, ნდობის, შეშფოთების, დაღლის, შიშის, მკმუნვარების, ტანჯვის, სიხარულის, ალტკინების სახით, აღნიშნული ბეგრადა კომპლექსები გადადიან რა ნაწარმოებიდან ნაწარმოებში რთულ ფსიქოლოგიურ და აზოკრიფულ ნახაზებს ქმნიან. ისინი იმერწებიან ინტონაციური და რიტმული ფორმულების სახით და ზოგჯერ კიდევ იხატებიან. ვასაგება რამ ზემოხსენებული ბეგრადა კომპლექსი-სიმბოლოები იდენტურნი არიან როგორც საერთო, ასევე სასულიერო ნაწარმოებებისათვის. ა. შვეიცარამდე ბახის მუსიკალური ენის ამ ძალზედ დამახასიათებელი თვისების, მისი სემანტიკის შესწავლებლობა, ხშირად არასწორად დასკვნების გამოტანას იწვევდა, რაც გამოიხატებოდა იმის მტკიცებაში, რომ ვითომ ბახთან სათანადო ყურადღება არ ექცეოდა ნაწარმოებთა ლიტერატურულ-პოეტურ მხარეს. მაშინ როდესაც ცოტა მოიძებნება კომპოზიტორთა შორის ისეთნი, რომლებიც ბახით: გულისხმიერებით ეკიდებოდნენ პოეტურ პირობასთან. ბახის შემოქმედებაში მუსიკისა და სიტყვის შერწყმის ბრწყინვალე ნიმუშია. სამწუხაროდ, ჩვენა მუსიკათმცოდნეობაში აღნიშნული საკითხი არ არის სათანადოდ შესწავლილი და ამიტომ ზოგჯერ უხეშ უხუსტობებს იწვევს. ბახი ყოველთვის აქტიურ დამოკიდებულებას იჩენდა ტექსტისადმი, გამოყოფდა მასში ყველაზე მნიშვნელოვანს, ფარული, იდუმალი არსის მატარებელს, ახდენდა სიტყვის გამოაშკარავებას და მისი სემანტიკის გამაფრებას. ის სულ სხვა საკითხია, თუ რა პოზიციიდან უდგებოდა ბახი რელიგიურ სიუჟეტებს ან რა რაქურის აშუქებდა მათ. აღნიშნულს არავითარი კავშირი არა აქვს მუსიკისა და სიტყვის პრობლემის გადაჭრის თვალსაზრისისათვის. მამ რთი უნდა აიხსნას ერთი და იგივე მუსიკალური კომპლექსების როგორც სასულიერო, ასევე საერთო ნაწარმოებებში გამოყენება? ავიღოთ მაგალითად, ბახის შემოქმედებისათვის ესოდენ დამახასიათებელი ტანჯული ადამიანის თემა. იგი შეიძლება ქრისტიანსაც გულისხმობდეს და ჩვეულებრივ

ადამიანსაც. ამიტომ ბუნებრივია, რომ დარდის, ცრემლის, ოხვრის და სხვა ამგვარი ემოციების ამსახველი ინტონაციურ-რიტმული კომპლექსი — სიმბოლოების გამოყენება თავისი განზოგადებული ბუნების გამო, ორივე შემთხვევაში ერთნაირად გამართლებული იქნება.

მუსიკალური ენის სემანტიკის პრობლემა დიდ ადგილს იკავებს შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაშიც. მასთან ხშირად გვხვდებიან ერთგვაროვანი მუსიკალურ-მხატვრული სახეები, როგორცაა, მაგალითად, ბოროტების ძალადობის, ტანჯვის, სიკვდილის, პროსტრაციის, პროტესტის, ფიქრის, სიმშვიდის, ჟამთასვლის, უკვდავების, რომლებიც გარკვეული ინტონაციურ-რიტმული ფორმულებითა ან დასრულებული თემებით გადმოიციემა. ავიღოთ, მაგალითისთვის, ძალადობის მოტივი: პირველად იგი თავს იჩენს „კატერინა იზმაილოვაში“, ბორის ტიმოფეევიჩის, პოლიციელთა და კატორღელთა ზედამხედველების მუსიკალურ ლექსიკაში, შემდეგ იგივე მოტივი გვხვდება VII სიმფონიის ცნობილ შემოსევის ეპიზოდში, VIII სიმფონიის ინტონაციურ წყობაში და ბოლოს XV სიმფონიის ფინალის პასაკალიაში. ზოგჯერ აღნიშნული ფორმულა გამოშვლებულია, გამოაშკარაებულია (VII სიმფონია, „კატერინა იზმაილოვა“), ზოგჯერ კი შენიღბული, მინიშნებული (VIII და XV სიმფონიები). ასეთივეა, მაგალითად, სიკვდილის მოტივი: იგი პირველად გვხვდება კატერინას ცნობილ არიოზოში „В лесу в самой чаще“, ხოლო შემდეგ XIV სიმფონიის მეოთხე ნომრის გენიალურ ინტონაციაში „Три линии“. აღნიშნული მოტივის გენეალოგია მალერის ვოკალურ ციკლში „სიმღერა გარდაცვლილ ბავშვებზე“ უნდა ვეძიოთ. შეიძლება გამოიყოს აგრეთვე საფორტპიანო ტრიოს სიკვდილის თემა შემდგომ VIII კვარტეტში გადასული; ამავე სიყვარულის მოტივი „Срежа“ Хороший мой“ კატერინა იზმაილოვაში“, შემდეგ VIII და XI კვარტეტებში აქლერებული და ადამიანურობის ქეშმარიტ ნიშანსებტად აღმართული.

ცალკე უნდა გამოიყოს ტექსტის შენიღბული ექტარების საკითხი. ისევე როგორც ზახთან, თუ არ ვიცით რომელი ქორალა გადას ზის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში, ძნელდება ამა თუ იმ ქმნილების სწორი წაკითხვა, ასევე შოსტაკოვიჩთანაც. ხშირია

შემთხვევა როდესაც თემა უტექსტოდ გადის, მაგრამ თავის ვერბალურ ფუნქციას ინახავს ჩუნებს. იგი ფართული ქვეტექსტის მნიშვნელობას იძენს და აუცილებელ ამოფიქრებას სჭიროებს. ამ დროს ეს ტექსტი მხოლოდ კონსტრუქციული მასალა კი არ არის, არამედ ნაწარმოების ამოსავალი დებულება. გავიხსენოთ, მაგალითად, VIII კვარტეტის ფინალში აქლერებული რევოლუციური სიმღერა „Замучен тяжелой неволей“, რომელიც ფაშინის მსხვერპლთათვის მიძღვნილ ნაწარმოების ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ ნიშანდობლივ გასაღებს გვაძლევს; XI სიმფონიის თემატიკა, მომდინარე რევოლუციური სიმღერებიდან და კომპოზიტორის მიერ ადრე დაწერილი „ათი საგუნდო პოემიდან“; II სივოლონიურ კონცერტის სკერცოში აქლერებული რეგსური ქუჩური სიმღერა „Купите бублики“, რომელიც შეუნიღბავი უხამსობის სიმბოლოს მნიშვნელობას იძენს; V სიმფონიის ფინალის წაკითხვისას ადრე დაწერილი პეშკინსეული რომანის „დორბინება“ მნიშვნელობა; XIII სიმფონიის მეორე ნაწილში აკიაფებული რევოლუციური სიმღერა „Смело товарищи в нугу“ და მრავალი სხვა. ამ მხრივ, გასაგებია, რომ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს „კატერინა იზმაილოვა“, რომლის ორკესტრიც მეტყველებითი ინტონაციებით გაჯერებულ საოცრად მოძრავ სხეულს წარმოადგენს და ძირითადად ბორის ტიმოფეევიჩის მბრძანებლური ფრაზების ანარეკლს ქმნის.

საინტერესოა, აგრეთვე, მუსიკალური პაროდირების ხერხის გამოყენება, რომელსაც დიდი ადგილი უჭირავს როგორც ზახთან, ასევე შოსტაკოვიჩთან.

ისევე როგორც ზახს, შოსტაკოვიჩს არ აწუხებს ახრი იმის შესახებ, რომ იგი ვინმეს ჰგავს. ისევე როგორც ზახი, იღებდა რა მაგალითად და ამუშავებდა ვივალდის კონცერტებს, მაინც ზახად რჩებოდა, ასევე შოსტაკოვიჩიც. მისი შემოქმედების განსხვავებული სტილისტური ნაკადები და თვით ციტატებიც კი ორგანულ და ასიმილირებულ მთლიანობას ქმნის კომპოზიტორის მუსიკალურ ლექსიკისათვის. პაროდია ამ სიტყვის ძველებური გაგებით, შოსტაკოვიჩის ხშირად ნაწარმოების იდეის სწორი, დაუმახინჯებელი გაგების თვალსაზრისით აქვს გამოყენებული. მსგავსად იმისა, როგორც, მაგალითად, ვან გოგი ქმნის რა დორეს ან რემბრანდ-

ტის სურათების პირს, მინც ვან გოგად რჩება, ასევე შოსტაკოვიჩიც. ყოველივე; რასაც ეხება მისი გენია, იქცევა მისეულად, შოსტაკოვიჩისეულად. ამ მხრივ ნიშანდობლივია VII სიმფონიასა და ალტის სონატაში გამოჩენილი ბეთჰოვენისეული სახეები, რომლებიც ღრმა ფილოსოფიურ დატვირთვის იძენენ; XV სიმფონიის როსინისეული ან ვაგნერისეული თემები, მუსიკალური აზრის კონცენტრირებასა და მისი მნიშვნელობის დაუმახინჯებელი თვალსაზრით გამოყენებუ-ლი; „სატირებში“ აქცენტირებული და ცხოვრებისეული პროზაისმი შეფერადებული არამანკოვის რომანოსი („Вешние воды“) და ლენსის არიის („Куда, куда вы уда-лись?“) ინტონაციები და მრავალი სხვა.

აქვე უნდა აღინიშნოს ის ავტოციტატები, რომლებიც უხვად გვხვდება მთელ რიგ ნაწარმოებებში და ხშირად მუსიკალური ქა-რაგების მნიშვნელობას იძენენ.

ამ მხრივ ყველაზე ნიშანდობლივია VIII კვარტეტი, რომელშიც ფოკუსირებულია კომ-პოზიტორის მთელი რიგი ნაწარმოებების რი-ტმულ-ინტონაციური მარცვლები და მუსიკა-ლური თემატიკაში, ასეთების, როგორცაა პირველი სიმფონია, საფორტეპიანო ტრიო, სავიოლონჩელო კონცერტი და „კატერინა იზმაილოვა“. ამავე დროს, კვარტეტის შთა-ნაფაქრიდან გამომდინარე, აღნიშნული ცი-ტატები ორ კრალში ლავდებიან. ერთი ესაა ობიექტურ პლანში წარმოდგენილი კაცობრი-ობის ტრაგედია, თავისი ყველაზე უფრო შემწარავი სენის, ფაშიზმის დალით, ხოლო მეორე — ჰუმანისტი ხელოვანის პირადი გან-ცდები. ფაქტიურად საქმე გვაქვს ორმაგ ბი-ოგრაფიასთან (გასაგებია, რომ ეს უკანსკენ-ლი გაგებული უნდა იყოს არა იმდენად ფაქ-ტობრივ, რამდენადაც ემოციურ პლანში) ობიექტურსა და სუბიექტურთან, რომლებიც ორგანულად ეხლართებიან ერთმანეთს და ადამიანური ტრაგედიის, მისი გამომწვევი ბოროტი ძალებისა და ამ უკანასკნელის ან-ტითეზის — ჰუმანიზმის მუსიკალურ ნიშან-სვეტებს ქმნიან.

ინტერეს იწვევს, აგრეთვე, ბუნების სა-ხეთა ინტერპრეტაციის მსგავსება ბახისა და შოსტაკოვიჩის შემოქმედებაში. ორივე შემ-თხვევაში ბუნება როდი აღიქმება როგორც ლანდშაფტი. იგი ყველგან ადამიანის მიერ შეგრძნობილი და მისი შინაგანი მდგომარეო-ბის გადმოცემი ობიექტური რეალობაა. სა-

ერთოდ უნდა ითქვას, რომ მკვეთრად გე-მოვლენილი პეიზაჟურობა არ არის და მხოლოდ სიათებელი არც ბახისა და არც შოსტაკოვი-ჩისთვის. ისევე როგორც ბახთან ესოდენ ხშირად გადმოცემული და დახატული ბო-ბოქაირი ტალღები და მორიალუ ქარიშხალი იწვევს არა კონსერტი მოვლენების მძაფრ შეგრძნებას, ამავე დროს გმირის მღვლარე განცდების გადმოცემას ემსახურება, ასევე შოსტაკოვიჩთანაც. ბუნების სურათები ყველგან ფილოსოფიურ ან ფსიქოლოგიურ ასპექტში ინაცვლებს და ამის გამო თითქმის ყოველთვის სიმბოლიურ მნიშვნელობას იძ-ენს. გავიხსენოთ, მაგალითად, სინათლით, ჰაერით გამორჩეული სივრცობრივი ხასიათის შოსტაკოვიჩისეული ბუნების სახეები, რომ-ლებიც მშვიდობიანი ცხოვრების სიმბოლოე-ბად აღიქმებიან (V და VII სიმფონიების ექ-სპოზიციებში). ანდა პირქვე ქალაქური პე-იზაჟები, მაგალითად XI სიმფონიის პირველ ნაწილში წარმოდგენილი მეფისდროინდელ რუსეთის, როგორც ხალხთა საკურობალის გაშეშებული სურათის გადმოცემა; პირვე-ლი სავიოლინო კონცერტის ნოქტიურნი, ადამიანის რთულ სულიერ ლაბირინთებში გადასული; „კატერინა იზმაილოვას“ გენია-ლურ მეცხრე სურათში ამოძრავებული შა-ვი ტალღები, გმირის ფსიქიკაში ქვეშემეც-ნებით მიმდინარე პროცესების ეს ბრწყინვა-ლი მეტაფორა და სიკვდილის ხატობაი სიმბოლო.

ცალკე შეჩერებას მოითხოვს მუსიკალური მონოგრაფიის საკითხი. მხედველობაში მაქვს ბახისეული BACH, აღებებული „ფუგის ხელოვნებაში“ და შოსტაკოვიჩისეული DSCH. მართალია, ბგერა — სიმბოლოები; მუსიკალურ თიფრად აქებრება დიდ ადგილს იკავებს სხვა კომპოზიტორების შემოქმედე-ბაშიც (შუმანი, ლისტ, რეგერი), მაგრამ შოსტაკოვიჩის მონოგრაფა მათ შორის ყვე-ლაზე სინტერესოა და ნიშანდობლივი. იგი ყველგან (პირველ სავიოლინო კონცერტში, მეათე სიმფონიაში, VIII კვარტეტში) თავი-სებურ ავტობორტრეტს ქმნის. ამავე დროს, ისევე როგორც რემბრანდტის ავტობორტ-რეტები, მხოლოდ მხატვრის პორტრეტებს კი აღარ წარმოადგენენ, არამედ საკულთარ „მე-“ ზე პროეცირებულ კაცობრიობის პორტრეტს, ასევე შოსტაკოვიჩთანაც. DSCH საკულთარ თავში ფოკუსირებული საყაროს პორტრეტ-

ტა, მსგავსად წყლის წვეთში ასახული ოკეანისა.

ბახისეული ტრადიციების განვითარებაზე ლაპარაკისას უნდა აღინიშნოს პასაკალოს ფორმის ხშირი გამოყენება („კატრინა იზ-მილოვას“ V სურათის წინ, VIII—XV სიმფონიებში, საფორტეპიანო ტრიოში, III და VI კვარტეტებში, პირველ საეოლინო კონცერტში). ამასთან, აღნიშნული ფორმა არსად არ გამოიყენება სტილიზაციის მიზნით. იგი ყველგან შინაგანი აუცილებლობით მიიღება და ძირითადად ერთი გარკვეული აზრი — თეზისის ხაზგასმის მიზნით ხდება. და ეს მაშინ, როდესაც კომპოზიტორი განსაკუთრებით ღრმა, ფილოსოფიურად დატვირთულ და დსიქოლოგიურად მძაფრ მატერიებზე ჩერდება. გავიხსენოთ VIII სიმფონიის პასაკალია, რომელიც სამყაროს ნგრევის ტრაგიკული, ექსპრესიული და ჰიპერტროფირებული სურათის შექმნის შემდეგ ტოვებს რა სულიერი პროსტრაციისა და ცხოვრების ყოველგვარი ნიშანწყლის მოსპობის შეგრძნებას, თანდათან ჩასახული და აღმოცენებული ახალი სიცოცხლის გენიალურ ფრესკას გვიხატავს.

როგორც წესი, პასაკალიით შოსტაკოვიჩი ძირითადად ტრაგიკული ფურცლების შექმნისას სარგებლობს. თუმცა არის გამონაკლისიც. მაგალითად, VI კვარტეტის მესამე ნაწილი, რომელიც სავსეა ლირიზმით და ინტონაციური განვითარების პრიორიტეტით. აქ შეიძლება გამოიყოს კიდევ ერთი საკითხი, მუსიკალური მასალის განვითარებაში ინტონაციურობის მნიშვნელობა, რომელიც აგრეთვე ბახისეული ტრადიციების ათვისებაზე მეტყველებს და ცალკე გამოკვლევას იმსახურებს.

ბახისეული ტრადიციების განვითარებაზე ლაპარაკის დასასრულს შეიძლება მივუთითოთ აგრეთვე უშუალო ინტონაციურ-სახეობრივ ასოციაციებზე გენიალურ გერმანელ წინამორბედთან (საფორტეპიანო კვინტეტის პრელუდიის ბოლო, მისივე ინტერმეცო, ზოგიერთი პრელუდია და ფუგა, V სიმფონიის Largo, VIII სიმფონიის მესამე ნაწილის ვიოლინოების რეჩიტატივი და სხვა).

ამრიგად, ბახისეული ხაზი შოსტაკოვიჩის შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყაროთვანია, გენიალურად ათვისებული, XX საუკუნის პოზიციიდან გაშუქებული და ინდივიდუალურ მეობასთან შერწყმული.



„ბიჰვარდუი სიჰვარული“

ნათელა არველაძე

ბრალის ძველ უბანს, ვიწრო ქუჩებს, ჩამოქნილ გუმბათებს, წითელ სახურავებს, აღრიზის კედლებს ნაუცბათევად გადაჰყავს აღმანიშნულ შუასაუკუნეების ქალქურ გარემოში. აი, ვიწროდ მიიკლავება ქუჩაბანდი, ორი კაცი გვერდს რომ ვერ აუქცევს, ნაგებობები ზევით, ცისკენ აჭრას ლამობენ და მიჯრილი სახლებით ალყაშემორტყმულ ციქქანა მოედანზე გადიხარ. ასე გგონია, აი, ესე, ამ მოსახვევიდან გამოენთება აღქმიმკოსი, ინკვიზიტორისთავის თავი რომ დაუღწევია; ან რომელიმე ხელოსანი გადაგილობავს ზღას და ნაკეთობას შემოგთავაზებს; ვიღაც ქადაგებას მოჰყვება; იქ კი, მოედნის თავში, ურიკაზე თავმოყრილი ჯამბაზები საყვირისა და დაფდაფების რიხით თავშესაქცევად მოგიხმობენ. მანქანებს ვერ ამჩნევ, არც დღევანდელი ქალაქის ღრიანცელი ჩაგესმის, არც თანამედროვე ყოფის მომქანცველ რიტმს გრძნობ... მაიაბიჯებ მშვიდად და დაფიქრებით წარსულის ამ ცისფერ ბურუსში. აქ ხალხმრავლობაა ყოველთვის. ტურისტები რატუმის საათთან ცნობისწად-

ლით (რევინ, მოთმინებით ელიან როდის დარკავს სათი და როდის გამოჩნდებიან პატარა სარკმელში ფიგურები... ძველ ქალაქს თავისი ხიბლი აქვს, თავისი საიდუმლო, კდემამოსილი სევდა და ხელთუქმნელი სიმყურადღებო. ეს პირველქმნილი სიმშვიდე და პარმონია გატყვევებს, შინაგანად გაწონასწორებულს კი რაღაც ნოსტალგიაც გიჩნდება იმ გარდასულ დღეთა მიმართ.

ნაცრისფერ შენობას ვუახლოვდები. არაფრით არა ჰგავს ავი თეატრს. მკაცრი ფასადით უფრო საცხოვრებელ ცალკე სახლს ჩამოგავს. მუქი ყავისფერი ხის კარიბჭე მძიმედ იხსნება და პატარა ფოიეში ვხვდები. მარცხენა გარდერობია. პირველი, რაც დავინახე ყმაწვილი ქალის ღმილი გახლდათ, მომესალმა... სამი სრულიად ახალგაზრდა, მოხდენილი, თეთრად მოსილი ქალიშვილი სწრაფად, საქმიანად, კეთილი ღმილით ემსახურებიან მასურებელს. პროგრამას მოწიწებით გიწვდიან და მადლობას გიხდიან შექმნისათვის. რაღაც შინაურული სიმყურადღებო ადგილი შედინარ პატარა ბარში, გიხარია, რომ დღეს სწორედ მათთან მოგვიწია შეხვედრა, გიხარია, რომ საერთოდ არსებობენ თავაზიანი ადამიანები და სითბოჩამდგარი თვალებით ვათვალიერებ პროგრამას. თეატრი მართლაც რომ გარდებოდან იწყება! ახლა ეს სიტყვები საკუთარი მიხვედრა მგონია და თეატრის სიყვარული მიათქვცდება...

პროგრამებისა თუ აფიშების კულტურაზე ცალკე უნდა დაიწეროს უთუოდ. კარგ ქალაქსა და მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე დასტამბული პროგრამები ერთგვარად სექტაკლის საივიზიტო ბარათს წარმოადგენენ. უფრო ზუსტად ეს არის მცირე ფორმის ბუკლეტები, რომელნიც სექტაკლის დაწყებამდე სასურველ განწყობას უქმნიან მასურებელს. ზოგჯერ ეს არის ხსარტი ინფორმაცია პიესის ავტორსა თუ შემოქმედებით კოლექტივზე, მოქმედ პირთა და შემსრულებელთა ცნობების ორიგინალური მოწოდების ფორმით; ზოგჯერ იგი კოლაჟის პრინციპითაა აგებული, სხვაგან ფოტოგრაფის მონტაჟით შექმნილია წარმოდგენის მხატვრული აზროვნების ეკვივალენტი; ხშირად ასოციაციისა თუ ანალოგიის პრინციპით არის გადაწყვეტილი პროგრამების ვიზუალური სახეობა; ზოგჯერ თავად ავტორის მოსაზრებებია იმგვარად დამონტაჟებული ფოტოებ-

თან ერთად, რომ წარმოდგენის დასრულების პრინციპი თავიდანვე საცნაური იღვება. ყველაფერია გამიზნული იმისთვის, რომ მასურებელს პატივისცემა აგრძნობინონ და ამგვარივე დამოკიდებულება შეუქმნან დამდგელი ჯგუფისა თუ საერთოდ თეატრის მიმართ. ურთიერთპატივისცემის გარემოცვაში მიმდინარეობს სათეატრო ქმედება... ყოველთვის არ ქმნება მაღალი რანგის ხელმოწერა, მაგრამ ყოველთვის იბადება ურთიერთობისა და პატივისცემის ატმოსფერო. ჩვენსოლოგიაში ნიჟიერი მასურებლები არიან. ერთი შეხედვით მკაცრი და თავისთავში ჩაკეტილი თავაზიანი ევროპელები საოცრად გულადი, ემოციურ, ტემპერამენტანი, ლად და თავისუფალ მასურებლებად გარდამოქმნიებიან, ადვილად თავსებენ დამდგელი ჯგუფის მიერ შემოთავაზებულ თამაშის წესს და საერთო სანახაობაში აქტიურად იღებენ მონაწილეობას. როგორც ჩანს, დარბაზთან ასეთი ღია მიმართების ორგანულობა თავად მასურებლის ფსიქიკის სპეციფიკამაც განაპირობა. სექტაკლის ბოლოს კი კეშმარიტა აქიოტაჟი იქმნება, ოვაციას საზღვარი არ უჩანს, მასურებელი ემუხრება გაახანგრძლივოს მსახიობებთან ურთიერთობის ეს წუთები და აგრძნობინოს რაოდენ უსაზღვროდ არიან ისინი ადვილნი მადლიერებისა და პატივისცემის გრძნობით. ეს ცალკე სანახაობაა, მომხიბველ და კეშმარიტად სადღესასწაულო განწყობის წარმომქმნელი სანახაობა... მსახიობებიცა და მასურებლებიც ლამაზი ღმილით ვახსოვანებულნი და ბედნიერნი ეთხოვებიან ერთმანეთს...

დაეყურებ სექტაკლის პროგრამას, ზღერს ბინდარტა ზღაპრული გარემოცვა რომ აღუბეჭდავს და ამ გამიზნული ანალოგიით გხვდებით ედვარდ ოლბის პიესას როგორი მხატვრული გადაწყვეტა მოუქმენა დამდგელმა ჯგუფმა. აუჩქარებლად ვათვალიერებ გამოფენილ აფიშებს, ფოტოებს, ჩანახატებს, რეპროდუქციებს.. პატარა ბარში სასმელს, ყავასა თუ ჯუსს ნელა სვამენ მასურებლებმა მათი საუბარი ოდნავ თუ არღვევს გამეფებულ მდუმარებას. მათ შორის დავიკებ ჩემს ნაცნობს, სალიტერატურო ნაწილის გამგეს, ოტა როუბანესს. ჩვენ იქვე, კულისის მაგიდასთან ვსხდებით და ვსაუბრობთ. ბატონი ოტა შუა ხანს მიტანებული, თეთრომიანი მამაკაცია. ეშმაკური თვალებით, მიმზიდველი ღი-

მილით, დაკვირვებული მხერით გამოირჩევა, ეუმორის საოცარი გრძნობა აქვს და ჩვენ ადვილად გამოვძებნეთ საერთო ენა, თანამედროვე სათეატრო პროცესში ჩახედული, ისტორიული წარსულის კარგი მცოდნე, ბატონი ოტა, მეტად საინტერესო მოსაუბრეა...

ამჟამად მცირე ფორმის თეატრების ისტორიას ვიკვლევ. ისინი სამოციანს წლების დასაწყისში მსოფლიო სათეატრო ხელოვნების ავანგარდისტული მოძრაობის მათწყებულნი გახდნენ, თავიანთი მღელვარე სულისკვეთებით დომინანტულ სათეატრო ესთეტიკას დაუპირისპირდნენ. თავად დრომ მოისურვა ამბოხი სცენურ დანადგარზე, პატარა თეატრალური ფორმების წარმოქმნა ამ შინაგანი წინააღმდეგობების გამოხატულებას წარმოადგენდა. ჩეხოსლოვაკიაში ასეთი მოძრაობის ლიდერად სწორედ თეატრი ზაბრადლიზე იქცა. თავის დროზე უაღრესად პოპულარული თეატრი ამჟამადაც პრადელთა ერთ-ერთი საყვარელი სათეატრო კოლექტივია. 70-იან წლებში სათეატრო აზროვნების ფორმირებაში აქტიური მონაწილეობით მან დიდი ავტორიტეტი მოიპოვა ფართე თეატრალურ წრეებში, სპეციალისტთა და მსაყურებელთა შორის, ევროპულ კონტინენტსა თუ მის ფარგლებს გარეთ.

1958 წელს, ახალგაზრდა შემოქმედთა ინიციატივით შეიქმნა ეს თეატრი. ივან ვისკოჩილი და ამჟამად საქვეყნოდ ცნობილი მიმი, ვლადისლავ ფილკა, ხელმძღვანელობდნენ აქტიორთა ორ ჯგუფს. დრამატული და მიმოსთა პოპულარული ჯგუფები ახლაც ბარალელურად არსებობენ თეატრში. სინამდვილის დაკვირვებულმა შემეცნებამ, ცხოვრებისეული მოვლენების სიღრმისეულმა ანალიზმა, ჩანახატების მსგავსმა მახვილგონიერულმა ეპიზოდებმა, კოლაჟის ტიპის პატარა სცენებმა ჩაუყარეს საფუძველი თეატრს ზაბრადლიზე. ამ საძირკველზე წამოიშართა საინტერესოდ მოაზროვნე სათეატრო კოლექტივი, რომელმაც შემდგომ ბიძგი მიიღო არაერთი სათეატრო იდეისა თუ მიმართულების წარმოქმნას. სხვადასხვა სახის მცირე ფორმის თეატრები ახლა ძალზე ბევრია ჩეხოსლოვაკიაში. პრალაში ოცდაათს აჭარბებს. ამ მოძრაობას სწორედ კარლოვის ხიდის მახლობლად მდებარე თეატრში დაედო სათავე. ამიტომაც ითვლება თეატრი ზაბრადლიზე მცირე ფორმის თეატრების

მამამთავრად. მისი შემოქმედებითი აქტივობა რიტეტი ამ ფაქტმაც განსაზღვრა.

26 წელი თეატრის დირექტორი მასწავლებელი ცნობილი მუსიკოსი, იურისტი, დოქტორი ვლადიმერ ვოლიჩკა. თეატრის ამჟამინდელი ხელმძღვანელია მსახიობი იან პსუჩელი. იგი პირველად ვიზიერ ედვარდ ოლბის პიესაში „სანაპირზე“...

მსაყურებელთა პატარა დარბაზს საგანგებო სიმყუდროვესა და რაღაც ოჯახური „იდილიის“ განწყობას უქმნის თეთრ ფონზე მწვანე ზოლებიანი შპალერი. ორასამდე მოხერხებული სავარძელი თითქმის სცენასაა მიბჯენილი. ძველმოდური ნათურები შინაურულ განწყობას ამჟავებენ. მარჯვენა კარით კი სამკუთხა ეზოში ხვდები. ანტრაქტის დროს პატარა ბარში და ამ ეზოში იკრიბებიან მსაყურებლები, მშვიდად საუბრობენ, ფართობის სიმცირე მკიდროდ ჰკრავს ადამიანებს. შიდა ეზოს სიეფროვე არ გეხამუშება, რადგანაც ახლა ყველაზე მეტად სწორედ ადამიანებთან სიახლოვე გწყურია. მეზობლის თვალების ანარეკლით რწმუნდები, რომ მასაც სწორედ ეს თანადგომა იზიდავს, მიუხედავად იმისა, რომ აქ მეტამეტად უფრთხილდებიან საკუთარ დამოუკიდებლობას და

სცენა სპექტაკლიდან „ბრძენი მათე“





ცდილობენ არაფრით შეზღუდონ სხვისი განმარტობა.

ასიმეტრიულმა დიდმა თეთრმა ლოდებმა ზღვისა და უნაპირო სივრცის მიმნიშნებელმა სარკემ, სცენაზე სანაპიროს უკარება განწყობა დაბადა. ობლად ანათებს მხოლოდ ერთი ნათურა. მხატვარი იან დუშევი არც მთვარის შუქის და არც ზღვის ილუზიას არ ქმნის. ხმელეთისა და წყლის ზღვარზე მდებარეობს ცხოვრებისეული სინამდვილიდან ამოგდებული ეს სანაპირო. ძლიერი, სულის გამთიშავი ხმაური, შოკის მომგვრელი ბუბუნის ისმის უკუნ სიბნელეში და დარბაზის ბოლო რიგებიდან ქალის გამყინავი ძახილი ჩაგვესმის — „ჩარლი, ჩარლი“, მარტოსული მოყვასს უხმობს, მაგრამ ამაოდ.. თვითმფრინავის გუგუნის და ტალღების ზარი პატარა დარბაზის სიმუცდროვეს არღვევს. რეისორი ლუციე ბელოპრადსკა ამ კონტრასტით, ამ გამაოგნებელი ხმაურისა და პასტორალური მღუმარების მონაცვლეობით ცდილობს დარბაზის იდილიური გაყუჩება ერთი ხელის მოსმით წალკოს და ოლბის პერსონაჟთა სულეირი კატაკლიზმების მორევში ჩაითრიოს სავარძლებში მოხერხებულად მოწყობილი მაყურებელი. ხმაურის პარტიტურა ზუსტად არის გაანგარიშებული: თვითმფრინავების გუგუნის, საკრავების მჭექარე ძახილი, ზღვის გულიდან ამომსკდარი ბუბუნის, ქალის უსაშველო მოძახილი ამ უბიწო ლოდებისა და ჩამუჭებული სივრცის ფონზე ერთ მთლიან მწფოთვარე გამად იკვრება და ზევაივით გორდება გარინდულ დარბაზში. აქ, პარმონია, არც ბუნებას შეუნარჩუნებია და არც ადამიანს. ქაოსი და გაუგებრობა ჩაბუდებულია

ადამის ძეთა შორის, ყველაზე ახლობელნიც კი გათიშულან, საკუთარი სხეულის ნაჭუჭში გამოკეტილან, გონება და გრძნობა დახშული სხვათა გამოძახილის შესასმენად. ამ განზოლოების ტრაგიზმი პარმონიის დაკარგვით არის გამძაფრებული. ნანსი — ჰანა სმერჩკოვა და ჩარლი — იან პშეუჩელი ამ დისპარმონიის ნაწილებად იქცნენ, უფრო მეტიც, სულეირი სიცარიელისა და ურთიერთობათა სიმეცარის გამო ამ დისპარმონიას თავად ქმნიან, თავად ატრებენ და გაუგონარი ძალით ასხივებენ. ცხოვრების უსულგულო მარწუხებისაგან თავდასაღწევად, ურთიერთისკენ მიმავალი ბილიკის აღმოსაჩენად უჟაცრიელ სანაპიროს მოაშუბრეს, მაგრამ ეს უსულგულობა და გულზვიადი მარწუხები თავად მათ სულშია მოკალათებული, ამიტომაც ვერც აქ, ამ უჟაცრიელ გარემოში, ვერ მიადწიეს დანატრებულ პარმონიას.

ამბოხის ნიშნად პარიკს იხდის ქალი, რომ სხეულიდან მაინც განდევნოს ხელოვნობის ნაკვალევი, მაგრამ მისი ადამიანური სამყარო ბუნებრივ ლტოლვასა და ვნებათღელვას დიდი ხნის წინ მიუტრეკებია. ის რაც ზელისხელ საგომანები იყო, გაუფასურდა, მიიჩქმალა, მისი აღდგენა კი იოლი აღარაა. ეს გაბრძოლებაც განწირულია, როგორც ის სულის ყვირილი, ჩარლის რომ უხმობდა. მაგრამ თავად ამბოხის იდეის არსებობა ადამიანს ავალდებულებს იმოქმედოს, გამოხატოს პროტესტი, ეძიოს სხვისკენ სავალი ბილიკი. შეიცნოს თავი თვისი, სასიკეთოდ დამაშვრალმა კი სულეირ სიმშვიდის მოღწიოს...

იან პშეუჩელი თამაშობს გადაღლილ, ვნე-

ბათელვისაგან დაცლილ, გამოფიტულ ადამიანს. იგი გამუდმებულად მოძრაობს, ტანსაცმელს იხდის, რომ მზეს მიეფიცოს, ლოდინად ლოდზე გამალებით გადაინაცვლებს, ნანსის ჩვილს გაურობს და მაინც ვერ ახერხებს თავდაღწევას. ნანსის ამბოს ემორჩილება კიდეც. მსახიობის ნათელი და ჭკვიანი თვალები ამ ამბოხის აბსურდულობაზე მეტყველებენ. იან პუშუჩელის სცენური კულტურა, გააზრებული ქმედება, შინაგანი ძალა და დამაჯერებლობა ჩარლის სცენურ სიცოცხლეს საინტერესოს ხდის. მსახიობის შესრულებამში მთავარი კი მაინც ის გახლავთ, რომ მისი ჩარლი გონიერი კაცია, გაცნობიერებული აქვს, რომ ერთის გულითადი აღსარება მეორისაგან შეუსვენელი რჩება, საშველი არ არის და მას არ ძალუქს ამ აბსურდული სიტუაციის ტყვეობიდან თავდასხნა. ინტელექტუალური თეატრისათვის დამახასიათებელი განსჯის უნარით მსახიობი თვალნათლივ გვიჩვენებს პიროვნების მთლიანობის რღვევის პროცესს, გამოთანებისაკენ სწრაფვის ძალზე უმნიშვნელო გაბრძოლებასაც კონკრეტურის სახით მონიშნავს.

ჩარლი მოძრაობს, მაგრამ თითქოს ვიღაცის კარნახით. ლაპარაკობს, მაგრამ თითქოს ვიღაცის ნება-სურვილს გამოხატავს. ლოდზე გამოტლი ნეტარებას მთელის არსებით ვერ შეიგრძნობს, რადგანაც იმ ვიღაცის თვალში მოსვენებას უკარგავენ. ქალის საყვედურს მშვიდად იგერიებს, მის შეხებას საქმიანად იცილებს, როგორც წყლის შეფხვებს მოცილებდა ზღვიდან ნაპირზე გამოსული. ყვირის კიდეც, მაგრამ უკარება სიერცეში მისი ხმა ისევე შთაინთქმება, როგორც სულიერების ყოველგვარი გამოვლენა. ჩარლი ფიტულია, განწირულია, რადგანაც ხელოვნურობითაა შეცვლილი მის სულში ყოველგვარი ბუნებრივი საწყისი. სიტუაციას კი ისიც ამჟღავნებს, რომ ჩარლისათვის ნათელი და გაცნობიერებულია ყოფიერების საიდუმლო, კლანჭებით რომ შემოხვევია მასაც, სხვებსაც და თავის ნებაზე აბურთავებს. შეცდომა და ცოდვა უკვე ჩადენილია, ახლა კი ჩარლი მისი შედეგით იჯავშნება საკუთარ ქერქში, მიუსაფარი და მარტოსულია ამ მზის სხივით განათებულ ცისქვეშეთში. პერსონაჟის სცენური ცხოვრების რიტმი მდორეა, ნათუბათევი ამოვარდნები მის დაძაბულ სულიერ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს. მისი მოძრაობები მექანიკურია, ამ მექანიკური არსებობის სახეობაა ქალთან ურთიერთობის ზღვის ლეღის საოცრების აღქმა. მექანიკურია. მისი ცხოვრება უკვე დამარცხებულია და ამდენად აბსურდულია. ბუნებისაგან გათიშული ადამიანი ბუნებასთან ურთიერთობის ნიჟსაც მოკლებულია. პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია ჩარლის ტრაველიაცა და მისი პიროვნული ხიბლიც სწორედ იმაშია, რომ მას თავად ყველაფერი ძალზე კარგად ესმის.

მსახიობები დილოგის წარმართვის კულტურას ჭეშმარიტად ფლობენ. ისინი თითქოს უხილავი თასებით ბადეს ქსოვენ და მასში ითრევენ მაყურებლის ჭკუა-გონებას. ბუნებრიობა და სიმართლე მათი შემოქმედების დეროტას წარმოადგენს. ხასიათის ძერწვა და პერსონაჟისათვის სცენური სიცოცხლის მინიკება ამ საძირკველზეა წამომართული. მაგრამ სახიერი მიგნებებითა და სცენური მრავლისდამტევი მინიშნებებით ერთგვარად ღარიბია წარმოდგენა. ასეთ დამუხტულ, შინაგანად აღსაქვე ურთიერთობებს, ვფიქრობ, უთუოდ სჭირდებოდა მეტაფორული მრავალფეროვნებით გადმოცემა. ერთი კი ფაქტია — თეატრი დაჟინებით ფიქრობს: რაშია მაინც სიცოცხლის არსი, ადამიანის უზენაესი დანიშნულება, მისი არსებობის გამართლება. ეს პრობლემა საერთოდ მთელი პრადის სათეატრო ცხოვრების ნიშანდობლივი თვისება გახლავთ. სხვადასხვა სათეატრო ესთეტიკის მიმდევართა შეხების წერ-

სცენა სპექტაკლიდან „მართონი“





ტილი სწორედ ეს მარადიული საფიქრალი გახლავთ.

მარტოსულის ტრაგედია ამ შეუსმენელ სამყაროში — თეატრი ზაბრადლიზე ამ თემისადმი ერთგულებას იჩენს და სხვადასხვა მასალით საზოგადოების ცხოვრების ფორმას ათავსვარი ასპექტით წარმოაჩენს. ანტონენ არტოს მოწოდება, რომ თეატრმა უნდა მოახერხოს გარეგნული სნობისტური წონასწორობიდან გამოიყვანოს და ააბღავლოს ობიექტული, აქ ადაპტირებულია თანამედროვე ადამიანის სულიერი კატაკლიზმების ანალიზით. დიდაქტიკა შეცვლილია გონივრული ჰერტისა და შემეცნების უნარით. თეატრი გვიჩვენებს ცხოვრების მოდელის საკუთარ ვერსიას და დასკვნისათვის ამზადებს დარბაზს. არჩევანის თავისუფლებას კი უცილობლად უნარჩუნებს — ყველაზე ღირებულად სწორედ ეს თვისება მიმჩნია. ჩემთვის მაყურებელთა გონებაზე ძალადობა ისევე მიუღებელია, როგორც საერთოდ ყოველი სახის ძალმომერება. მაყურებელთან დემოკრატიული ურთიერთობის კულტურა 80-იან წლების მსოფლიო სათეატრო აზროვნების მნიშვნელოვან მონაპოვრად მესახება.

ბოგუმოლ ჰრაბალის პროზა ამ ძიებათა რკალში იძენს დამოუკიდებელ არსებობას. სპექტაკლის სათაურია „მოსაწყენი მარტოობა“. რეჟისორი ევალდ შორმი და მხატვარი იან დუშეკი პატარა სცენაზე სანაგვე ყუთის ასოციაციას ქმნიან. ქაღალდები, ძველმანი ნივთები, ყუთები და ფუთები უწყობრივად დახვევებულა, რომ სამყაროს ქაოტურობა და სულიერი სიღატაკე მთელი ძალით შეგვავარსობინონ. ძველ

თავლას ჩამოგავს სცენა, პირუტყველ არსებობამდე დასული ამ ქუჩყსა და უწყსრიგობაშია ადამიანიც. უკან, შიშველ კედელზე კი დიდი შავი წარწერაა: „POZOR“ — „ფრთხილად“. ქეშმარიტად დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რომ ამ ქაოტურ და აბსურდულ გარემოში არ გაითქვიფოს ადამიანი, არ გახუნდეს და არ გასაგნდეს მისი სული, ასეთსავე არარაობად არ იქცეს. მარტოსული ჰანტა — ლადისლავ მრკვიჩკა ამ ძველმანების ხროვაში უსასოდ დალასლასებს. გარდასახვის ოსტატობით გამოირჩევა მსახიობი, სიტყვიერი მოქმედების გამიზნულობით, იუმორითა და სცენური სიმართლის საოცარი შეგრძნებით, ადვილად ამყარებს დარბაზთან გულითად კონტაქტს.

ბოგუმოლ ჰრაბალი, სადღესოდ პოპულარული მწერალია ჩეხოსლოვაკიაში. ცხოვრებისეული სიცხადე, ლაღი იუმორი, ჰიპერბოლური აზროვნება. სისხარტე და ლაკონიზმი მისი მწერლური ინდივიდუალობაა. დუქნებისა და ლუდხანების ხშირი სტუმარია ჰრაბალი, მისი დაკვირვების ბადეს უამრავი ხანითი და სიტუაცია მოჰყვება, შემოქმედებისათვის სასიცოცხლო არტერიად რომ იქცევიან ბოლოს. ბოგუმოლ ჰრაბალის ყოველი პერსონაჟი იმ უზნისა თუ ქუჩის დვიძლი შვილია, რომელსაც აღწერს. მკითხველი საზოგადოება სწორედ ამ წამდვილობის სურნელით იხიბლება. პატარა ადამიანის ბედღიბლის ასახვაში იგი ჰაშეკის ტრადიციასაც აგრძელებს და ემიჯნება კიდევ. თანამედროვე ინტელექტუალური სამყაროს აზროვნების ქურაშია ვადამდნარი ცხოვრებისეული ფსკერიდან ამოზიდული მისი პერსონა-

ეები. მათში ეროვნული ბუნება და თანამედროვე ადამიანის სულიერი დისკომფორტის თანაარსებობა, რაღაც გამორჩეული ხიზლით იმოსება. აქ თავად პრეზიდენტის პიროვნული სიკეთე და მოყვასის სიყვარულის მთავარი ლტოლვა თავის უფლებებში იმყოფება. ამიტომაც, ასეთი სულიერი ტკივილით ჰერტ და შეიგრძნობ მისი გმირების უიღბლობასა თუ ბედ-უკუღმართ ყოფას. იგი მიუსაფარ მარტოულსაც აგნებს, თაღლით ცეკვის არმცოდნე მასწავლებელსაც (თეატრ-„სემაფორის“ სპექტაკლი), ლუდხანის ინტელექტუალურ მკვიდრსაც („ჩინოპორნიკლები“ წარმოდგენა)... და მათ, ერთ საერთო შარავნაზე გასულებს, უტყუარი ალღოთ და უდიდესი იუმორით წარუდგენს მკითხველს. ბოგუმოლ პრეზიდენტის პროზა სადღესიოდ პრადის სათეატრო ცხოვრების წარმართველი ღერძია, ყოველი მსახიობისათვის საინტერესო მასალა და მყურებლისათვის ახლობელი და ჭკუის სასწავლებელი სინამდვილე. ნაცნობსა და უტყუარ სცენურ სიტუაციას, მახვილგონივრულ რეპლიკებს, მოვლენების მოულოდნელი დინამიკით განვითარებას მყურებელი მზადყოფნით ხვდება, ლაღად რეაგირებს მათზე და საოცარი გულბუყვითობით ეგმება იუმორითა და ხალისით აღსავსე თეატრის თამაშში. თეატრის ჰიპერბოლური აზროვნება, მსახიობთა შესრულების დაურიღებელი სიცხადე, პერსონაჟთა სიტყვიერი მოქმედების სიცხოველე ადვილად პოულობს გამოძახილს მყურებელთა დარბაზში. ღია თამაშის ის სახეობა, რასაც თეატრი სთავაზობს დამსწრე საზოგადოებას, იოლად აღწევს მყურებელთა შეგნებამდე. რადგანაც ასოციაციების ნაკადი კვლავ სინამდვილის ორმოტირისასვე მიიპყრობს მათ გრძობა-გონებას, შემდეგ კი ისინი უკვე ვაცნობიერებულნი რეაქციით პასუხობენ მსახიობთა საგულდაგულოდ დამუშავებულ, მაგრამ ერთის შეხედვით „წამისყოფით“ დაბადებულ იმპროვიზირებულ მიმართვებს. მსახიობთა ბუნებრივი არსებობა სცენაზე და ღია თამაშის წესი საინტერესო ნაერთს ქმნის. სევდა და წუხილი იმპროვიზაციულ შესრულებაში ადვილად გარდაიქმნება სიცილსა და იუმორში. ამ ორგანული შენიღბებით კი კვლავ ცხოვრების მოუწესრიგებელ მდინარეებზე მიუთითებს თეატრი საზოგადოებას. მყურებელი ისევ მზადყოფნით



მსახიობი იოსებ დვინაძე

ხვდება ამგვარ მოდულაციას. მოდიფიცირებული ცხოვრებისეული სიტუაციები, ნაცნობი პასაჟები და რიტმები ცნობისწადილით აღავსებენ მყურებლებს, აღქმის სიმძაფრეს იწვევენ და დარბაზიც მთელის არსებით არის ჩართული სცენური დიალოგების შინაგან დინებაში.

ჩეხები დიალოგის ოსტატები არიან. მათი პროფესიონალიზმი ხელშესახებდა სწორედ სიტყვიერი ორთაბრძოლების გააზრებულ სისტემაში ვლინდება. მყურებელი კი სანახაობის ერთ-ერთი პერსონაჟია, რომლის რეაქციაზე, გონებისა და გრძობის მიმოქცევაზე ამოწმებენ მსახიობები თავიანთი ჩანაფიქრის სიცოცხლისუნარიანობას, მსოფლმხედველობისა და მისი სცენური ტრანსფორმაციის აქტუალობას. მსახიობები დიდის სიფრთხილით იმსაც უკვირდებიან, დარბაზი მზად არის თუ არა შეიმეცნოს და გაითავისოს დამდგმელი ჯგუფის წუხილი თუ მზიარულება, მზად არის თუ არა აღიქვას თეატრის მიერ შეთავაზებულნი ვერსია ცნობილი თუ ნაკლებად ახლობელი სიტუაციები. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ დღევანდელი სპექტაკლი დიალოგის გაგრძელებაა მყურებელთან, რომელიც გულისყურით აღევნებს თვალს და აქტიურად გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას სცენურ დანადგარზე გათამაშებული ცხოვრებისეული ნაყოფის მიმართ. ჰიპერბოლური მონახაზი — თეატრის ხუმრობაა, ცხოვრებისეული ეპიზოდების აბსურდულობის ჩვენება — თეატრის მსუბუქი იუმორია და არამცდარამც

რთული სინამდვილის შენიღბვა, რეალობისაგან მაყურებლის მოწყვეტის მცდელობა...

თეატრისა და მაყურებლის დიאלოგი გაგრძელდა მესამე საღამოსაც, როდესაც გათამაშდა კლასიკური კონფორტის „მართონი“.

ეს პიესა თავის დროზე საფრანგეთში სტადიონზე გათამაშდა, მართონული სრბოლის ილუზიასა და ცხოვრების სიძაქარის შეგრძნებას ეს ფაქტი ამბავრებდა უთუოდ. აქ, ამ პატარა სცენაზე, სამმა მსახიობმა შექმნა ეს „ილუზია“.

სცენაზე პატარა ჯაზორკესტრია განლაგებული, ხოლო ცენტრში სამი კუბურა დგას გამარჯვებულათვის, წარწერები: 1, 2, 3. (მხატვარი იან დეშეკი) ვერცხლისფერ კოსტუმში გამოწყობილი ქალი (მსახიობი მიქაელა მიჩოვა) დაფიქრებითა და მსუბუქი ირონიით მღერის მეგობრობაზე, ურთიერთგაგებაზე, ურთიერთმიხვედრილობაზე... მუქარე მარშის ხმებმა გაკვეთეს სივრცე და მართონის სამი მონაწილე გამოვიდა სცენაზე. ჯერ მხოლოდ სამხადისა სრბოლისათვის... ერთი მათგანი ახალგაზრდაა (მსახიობი აველ ზედნიჩეკი) ეს მისი პირველი ასპარეზობაა, იგი დღევანდელი მისი ისრაელის სპორტულ ჩაცმულობას, ტრუსებს მუტიმეტად გრძელი ტოტები აქვს, მისურავდა მორავებული არა აქვს ტანზე. მოწოდებით იგი არაა მოასპარეზე, იქნებ მიწის ჩიჩქნა ყველაფერს ერჩია, მაგრამ ცხოვრებამ უბიძგა და ისიც პროვინციელის დაქინებული სავიუტით მიიწევს წინ, პირველობისათვის იჯიქტებით იბრძვის...

შუა ხნის მამაკაცისათვის (მსახიობი ლადისლავ მარკვიჩა) ეს უკანასკნელი მართონია, უკანასკნელი სახსარია ცოლასა და სამი შვილის სარჩო-საბადებლის მოპოვებისათვის. მსახიობის ყელგაწვილ მუდარაში უფრო სუსხიანი ინტონაცია ჩავეყნის: მის პერსონაჟს ერთხელ კიდევ სურს საკუთარი ძალების მოსიხვევა, ამ უკანასკნელ მართონის თუ შეუძლია დაუბრუნოს რწმენა, პიროვნული ღირსება, მხოლოდ გამარჯვებით თუ მოხერხდება მისი დაკნინებული და გუფასურებული პიროვნების აღდგენა. მან ყველაფერი: სიამაყე, ცოდნა, გამოცდილება, უნარი, სისუსტე თუ ძალა, იუმორი თუ სიეშმაკე, სიძულვილი თუ მრისხანება, ცოდვა-მადლი თუ ლომობიერება — ამ დღის სასწორზე შეაგდო, უკანდასახევი ბილიკიც კი არ შე-

მოიტოვა, ამიტომაც დაბნეულ თვალეზმით მინარევი დაუნდობლობა წრიალებს და უკანასკნელი ძალ-ღონის მოკრებით უმეცხეა იწევს წინ, პირველობისათვის ქმნილობის იბრძვის...

მალაღ, ხმელი-ხმელი სპორტსმენი (მსახიობი კარელ ჰერმანეკი) ვან-ლონით სასეა, არც გამოცდილება ავლია და არც ბედის სამდურავი ეთქმის. თავდაჯერებულს ეპვიც კი არ ეპარება გამარჯვებაში. პროვინციელს ზეზოდან დაპყურებს ხელმწიფეთა ფუყე მედიდურობით, არტისტული მოხდენით იწყებს სტარტზე მზადებას, პროფესიულ ჩვევებს საგულდაგულოდ ახალგაზრდისათვის აჩენს, ამით კი მისი ფსიქოლოგიური განადგურება ჰურს, ფიზიკური ატლუტურობა ბუნებას მისთვის ნიბად უბოძებია. ოლონდ ესაა, რომ პირველობის მანიით შეპყრობილი საკუთარ სულიერ უმწეობას ვედარც კი გრძნობს! იგი მამლაყინწური შეუპოვრობით მიიწევს წინ, პირველობისათვის იღუმალი გარჯით იღწვის...

რეჟისორი ედვარდ შორმი პერსონაჟების ურთიერთობათა კვლევით უფროსა დაკავებული, ვიდრე სადადგმო ეფექტების მიხერხებული სვლებს მიეზიბ. მაყურებელთან გულითადი კონტაქტის განსაკუთრებული სახეობა, მსახიობთა მიერ მიგნებული ნიუანსები, შესრულების თავისუფალი და გულღია მანერა ეკვივალენტურ გამოძახილს პოულობს დარბაზში. ამ სპექტაკლში მაყურებლის გარდაქცევამ სანახაობის პერსონაჟად — თითქმის აბსოლუტურ ფორმას მიადწია. ეს იყო ერთი ნებით შედღაბებული დარბაზი, სცენისა და დარბაზის გამოლიანების, შერწყმის იშვიათი ხელოვნება, სადაც მგრძნობიარე გამოძახილთან ერთად დაფიქრებული მხერაც შეიგრძნობოდა. სპექტაკლი გრაფიკული ჩანახატების კოლაჟს ჩამოჰკავს, პლასტიკური ნახაზის სიმკვეთრე, დილოვის სისხარტე, დამუხტული პაუზები, მოძრაობის სიმშავე, ურთიერთობათა გრადაცია ყურადღებას ძაბავს და ასე თანდათან სტადიონის სანაცვლოდ ცნობიერებაში თავად ცხოვრებისეული მართონის სისასტიკე და მოქმანცველი დინება აღსდგება. ეს გადართვა თითქოს შეუმჩნეველად ხდება, მაგრამ დამდგმული ჩვეულის განგარისმუხული მოსაზრების ნებაყოფლობით მიმდინარეობს. ზემოქმედების ტაქტი თავად დარბაზთან დემოკრატიუ-

ლი ურთიერთობის ფორმამ წარმოშვა...

შემდეგ, სამი მოასპარეზე აღესლი მხერ-
ით შეპყურებს დარბაზს, ტკივილი და ქადილი
არეულია მათ დაქიმულ სხეულში, ერთმან-
ეთს ეპიდებიან, ნაბიჯებს თვალთ ზომავენ
და ვარბიან წინ, მხოლოდ წინ...

ერთს ფეხი უხსლტება, მეორესაც გადა-
ყოლებს, იქვე ილაკენებიან ტკივილისაგან
და... ხანში შესულმა კი დრო იხელთა, შეი-
სვენა, ძალა მოიკრიბა, წაქეულებს განუდ-
გა და დაწინაურდა მოხერხებულად... კვლავ
გაგრძელდა შეჯიბრი... გიტარა კი ისევ კენე-
სის მეგობრობაზე, ურთიერთპატივისცემაზე..

სცენაზე ბატონობს მსახიობთა აბსოლუტ-
ური თავისუფლება, შინაგანი დამოუკიდებ-
ლობა, იმპროვიზაციული სილამე, გაბედუ-
ლი კლოუნადა, გულითადი და მართალი მო-
ნოლოგები. ამ შეუზღუდველი და მფეთქავი
იმპროვიზაციული პასაჟებით თავად მსახიო-
ბები განიცდიან სიამოვნებას. და მერე რო-
გორ ნეტარებენ ისინი! მოასპარეზეთა რიტ-
მით დასვენებულნი, თავით ტერფამდე გახ-
ვითქულნი, ქანწკაწყვეტილი (ორი საათი
გამუდმებული მოძრაობა, თითქმის არც ერ-
თი წუთი შესვენება!) კმაყოფილებას განიც-
დიან, რადგანაც შესძლეს ერთი ვნებათღელ-
ვით შეაკავშირონ დარბაზში მყოფნი. ეს პი-
როვნული აღტკინება ცირკის ჯამბაზის არტი-
სტული სულის ზეიმს თუ შეეტოლება! მსა-
ხიობიც ხომ პერსონაჟის სამოსში გამოწყობ-
ილი ჯამბაზი და ტაკიშასარაა...

ამ მართონულ სრბოლაში ანალოგები
აღსდგება: თავად ცხოვრება უსწორმასწო-
რო სელებით, გაუმართავი გზაჯვარედინებით,
მომხვეჭელთა უტიფარი გახელებით, გულ-
უბრყვილობა იღბლიანი ცდომილებით. მსა-
ხიობები მუჯლუგუნის კვრით, ბრიყული
შემართებითა და მოჯირითე ულაყის გახელ-
ებით კვლავ მიიწევენ წინ... მხოლოდ წინ...
ერთურთს დასცინიან... ორი შეიკვრება ერ-
თის წინააღმდეგ! ახალგაზრდა გარანდავი
მზერით თანადგომას მაყურებელს შესთხოვს,
მერე ხარბად ჩაისუნთქავს პაერს და კენე-
ბით გაქანდება წინ... მხოლოდ წინ...

დაოსებულნი სცენის კუთხეში მიეგდები-
ან, თავიანთ აუწყობელ ცხოვრებას იხსენებ-
ენ, დაიჩივლებენ, საწუხარი შეუმსუბუქდე-
ბათ და კვლავ იწყებენ სრბოლას. ქალას ხმა
ახლა რიტმულ მუსიკას აწყევბა, ჯახის მელ-
ოდია მათი გამხნეების მოსურნედ იქეუვა,

მოწოდების ეინსაც ვადასცემს გაქაფულ მთ-
რბენლებს. შემდეგ უფონო სრბოლი და-
ოსებულნი შედგებიან, კენკს იყრან და
ნებ მორიგდნენ როგორმე და გახმდნენ
ადგილები, პირველობის დაამობა არავის
უცდია და ისევ მუჯლუგუნის კვრით მიიწე-
ვენ წინ... მხოლოდ წინ... შემდეგ შემკიდრო-
ვდნენ, თითქმის თვალბში ჩახედეს ერთ-
ურთს და კვლავ მეგობრობაზე, ურთიერთვა-
გებზე ჩაიძურეს...

ხმელ-ხმელი, მალალი, მორბენალი ლიდ-
ერთბას ჩემულობს, ქედმალღური ვახილე-
ბით მიიწევენ წინ... ორნი ძლივსლა მიჩანჩა-
ლებენ. ა, ახალგაზრდამ ჯიუტად გაიქნია
თავი და ადგილიდან მოსწყდა. ახლა ის ვა-
რბის წინ... სულ წინ... სულ პირველი...
კვლავ მაყურებელს მიმართეს დაფიქრბუ-
ლი წუხილით და ისევ განაგრძეს შეჯიბრი
პირველობისათვის, მხოლოდ პირველობისათ-
ვის...

ცხოვრბაც ხომ ასეა მოწყობილი. ზოგ-
ჯერ ადამიანები გამუდმებით მიიწევენ წინ,
ერთმანეთს უსწრებენ, ხელს კრავენ, არ
ბოიბენ, ოცნებობენ, სხვის უბედურებაზე სა-
კუთარ სიხარულს აშენებენ, ხელიდან უს-
ხლტებათ მიზანი, იმედის ვაცრუებით იტან-
ჯებიან, საკუთარ ბედზე ჩივიან, უიღბლობას
განიცდიან და ისევ მიიწევენ წინ... მხოლოდ
წინ... სხვა გზა მათ არ გააჩნიათ და მოყვას-
ის შესემნის უნარიც თანდათან ეცლებათ
ხელიდან. მხოლოდ ბრძენკაცი გრძნობს ამ
მართონის აბსურდულობას. მხოლოდ მას
ძალუმს უმეცარ ობიეატულ შინაგანი წესი-
ერებთა, დღეუბრებთა და შინაგანი გწო-
ნასწორებით დაუპირისპირდეს. ბრძენკაცს
კი მართონის მომქანცველ ვაზზე ვერ წააწ-
ყებები. მან ხომ იცის:

„კაცი რაუბს საქმეს განასრულებს,
სინარტოვეში უნდა უპოვდეს.
კაცი, საქმეს რომ აღასრულებს;
სოფლურ უსასრულობას უნდა შეერთოს“.
(ლაო-ჩი)

ეს ბრძნული უმოქმედობა კი მართონის
მორბენალთათვის უქმი შეგონება, მიუღწე-
ველი სულიერი სიდიადე და ზნესრულობაა...

შემოფლეთილი ტანსაცმლით, ტალახსა და
ტუქუში ამოსვრილი კვლავ ვაქიებით ვარ-
ბიან წინ, მუჯლუგუნის კვრითა და იარალ-

ის ტრიპლით. მერე კვლავ ერთად შეგაფუძ-
ვნიან და ისევ მღერაინ მეგობრობასა და
ურთიერთგაგებაზე. ხელმოცარულნი ისევ
მიწიწვენ წინ... მხოლოდ წინ...

ეს არის სპექტაკლი-შეგობრი, მსახიობთა
შეგობრი საზრიანობაში, გამიზნულ დიალო-
გსა თუ სხარტსა და მოქნილ ფიზიკურ ნახა-
შში.

ასე თანდათან გადაიზრდება დრამა ფარ-
სში, იუმორი ავსებს სცენას, სილამე იღვრ-
ება დარბაზში, პერსონაჟთა შინაგანი სისაე-
ვე გრაფიკული ნახაზის თავისუფლებაში იქ-
სოვება. ფსიქოლოგიური კომბინაციები ღია
თამაშით ინიღბება და უცბად წყდება მოქ-
მედება. იქ, სცენის ცენტრში წარმართულ
კუბურებზე სამივე მორბენალი ერთად დგე-
ბიან, ერთმანეთს ეცილებიან მაღალ საფე-
ხურზე ასვლისათვის. ახლა ისევ ქალი მღე-
რის ნაღვლიანი და ირონიული ინტონაციე-
ზით შეზავებულ ზონგს მეგობრობაზე, ურ-
თიერთგაგებაზე... შემდეგ მსახიობები რამ-
ბასთან შეჩერდნენ, დარბაზს მოავლეს თვა-
ლი, გულდიად გაუღიმეს მაცურებელს და
რამდენჯერმე გაიმეორეს „მიღუებტე ლას-
კუ“ — „გაცვარდეთ სიყვარული...“

„გაცვარდეთ სიყვარული“ — ეს თხოვნაც
არის, შეგონებაც, წუხილიც, იმედიც და ნო-
სტალგიაც იმ დაკარგულ ადამიანურობაზე,
ასე რომ მოეძალა საუკუნის რიტმით გადაქა-
ნულ ინდივიდს.

თეატრის პოზიცია ნათლად გამჟღავნდა ამ
მიმართებაში — შემოქმედებითი ჯგუფი ცდი-
ლობს ამოძრავოს მაცურებლის გონება, აღ-
ელვოს და გააერთიანოს დარბაზი, ტაქტით
დამოდეროს, მოყვანის სიყვარულის ქადაგ-
ებით დააფიქროს საზოგადოება ცხოვრების
არსზე, ადამიანის უზენაეს დანიშნულებაზე..

თეატრი ზაბრადლიზე მრავალფეროვანი
რეპერტუარით ავტორის თეატრია: აბსურდ-
ული დრამა, სიურრეალისტური დრამა, მოდერ-
ნიზაციის გარეშე დადგმული ანტიკური
ტრაგედია, ჯონ დელაპორტის „ასტროლო-
გი“, სალტიკოვ-შიგდრინის „პაზუხინის სი-
კვდილი“, ბოგუმეილ პრაბალის რეალისტურ
ი ჩანახატები, ცხოვრებისეული ნკადლით
აღვილი სანახაობანი, ფარსული სიჭრელე და
უკიდურესი პირობითობა... სხვადასხვა აზ-
როვნებისა და მიმართულების ავტორთა ად-
აბტაცია სცენურ დანადგარზე მათი ბუნების
გახსნა და ორგანული თამაშის წესის მიკე-

ლევა თეატრის უპირველესი საზრუნავი. ვე-
ტროთა სპეციფიკური აზროვნების გათვალისწინ-
ებით ხდება ნაწარმოების ტრანსფორმაციები
ინდივიდუალური თამაშის წესით. მსახიობთა
აქტიორი თავისი პერსონაჟის მხატვრული
გააზრების ვერსიას ეძიებს, ცდილობს ორ-
განულად მორგოს ტექსტი, მოახდინოს სა-
კუთარი შემოქმედებითი ბუნების სრული
გამოვლენა, საკუთარი ინდივიდუალობის აბ-
სოლუტური რეალიზაცია ყოველ კონკრეტ-
ულ შემთხვევაში. მთელი თავისი შემოქმე-
დებითი არსენალის მობილიზებით მსახიო-
ბი აქტიური ქმედების ცენტრში იგდება. იმ-
პულსური ზოგჯერ ქმედება, ამოფრქვევე-
ბითა და ჩამცხრალი რიტმით, აქცენტი თეა-
ტრისა გამახვილებულია მთავარზე: მსახიო-
ბის აქვს სათქმელი, ჰყავს ადრესატი და აქვს
უნარი დააყაროს მასთან შინაგანი კონტაქ-
ტი. თეატრი მიმართავს იმას, ვისაც მოსწენა
ძალუძს, ვისაც სურს თეატრთან დიალოგი,
ვისთვისაც მოწოდება — „მოყვანის სიყვარ-
ული“ არ იქნება „ხმა მღალადელისა უდაბ-
ნისა შინა“...

ჩეხოსლოვაკიაში რამდენიმე დასია ვაერ-
თიანებული ერთი დირექციის განმგებლობ-
აში. ასეა, მაგალითად, შეერთებული ირე-
პო ვოლკრის სახელობის მოზარდთა თეატ-
რი და „ატელიერ იზილონი“. მათი დირექ-
ტორია მსახიობი კარელ რისტერი, მოადგი-
ლე კი იგორ ბრეტე. შემოქმედებითად ეს
ორი დასი აბსოლუტურად დამოუკიდებელი
კოლექტივია.

თეატრი „იზილონი“ პრალის ცენტრში,
სალენას ქუჩაზე მდებარეობს, პატარა სარ-
დაფითა და რამდენიმე მომცრო ოთახით შე-
ნიღვარდება მისი ტერიტორია. კიბეზე ეშ-
ვები და მყუდრო დარბაზში ხვდები. იქვე
პატარა ბარია გამაგრლებული სასმელებითა
და ტებილულობით. ზოგჯერ წარმოდგენის
დაწყებისას ჰქვით ხელში სხდებიან მყურ-
ებლები. სიმშვიდე და მყუდროება სუფევს
ირველივე ყმაწვილი ქალი პროგრამას გეთა-
ვაზობს, თუ უცხოთა შეგატყო, აუცილებ-
ლად გამოველაპარაკება, ადვილის მომეზ-
ნაში მოგხმარება და ორიოდ სიტყვით თა-
ვის თეატრზე მოგიყვება. თეატრის ხელმძღ-
ვანელია იან შმიდი, პროფესიით მხატვარი.
იგი მსახიობიც არის, რეჟისორიც და პიესე-
ბსაც წერს. მაღალი, ხმელ-ხმელი, მეტყველი
და სევდიანი თვალებით, ფიქრიანი მხერი-

თა და ღინჯი ქვევით იან შმიდი ერთი შეხედ-
დათო მკაცრსა და უკარება ადამიანის შთაბ-
ეპილიებას ტოვებს. ახლო კონტაქტში იგი
თანდათან გაიხსნება, სცენაზე კი იუმორის
ხალსი გრინობითა და დახვეწილი პლასტი-
კით გამოირჩევა. დასში 21 მსახიობია. ურ-
თიერთბატივისცემა და პიროვნული კულტ-
ურა, მობილიზება და.. რაღაც განსაკუთრებ-
ული შინაურული სიმყუდროვე — ასეთი
მათი უკლისებს მიღმა არსებობა ამ მინიატ-
ურულ თეატრში. პატარა სარდაფის ოთახ
170 მაყურებელს იტევს. თეატრს ჰყავს თა-
ვისი მაყურებელი, უმეტესად ახალგაზრდო-
ბა, რომელთანაც გულითად კონტაქტს აწყა-
რებს. დარბაზი ყოველთვის გადაჭედლია.
სცენა ხან ცენტრშია, ამალღებულ, თითქოს
სახელდახველოდ მომზადებულ ფიკარანაზე.
მაშინ მაყურებლები ორსვე მხარეს განლა-
გებულ სავარძლებში სხდებიან, ზოგჯერ კი
ფიკარანას დარბაზის ერთი მხარე უჭირავს.
მაშინ მაყურებელი საპირისპირო ნაწილს იკ-
აფებს. დარბაზის შუაგულში აღმართულ
ფიკარანაზე — არენას ჩამოგავს, მოხეტიალე
მსახიობებმა თითქოს აქ მოიყარეს თავი და
თავშესაქცევად მოუხმეს ადამიანებს. აქტი-
ორთა გულუბრყვილი მიმნდობი, გულწრ-
ფელი შესრულება მაყურებელთან საგულ-
დაგულო კავშირით იკვრება, მსუბუქი იუ-
მორი, ცრემლი და სევდა ღიმილიან ირონი-
აში გადაიხრდება და შეგონება კვლავ
სხარტ იუმორთან ერთად იღვრება დარბაზში.

იან შმიდი ცდილობს უნივერსალურ მსა-
ხიობურ შესრულებას მიადწიოს დასში. თი-
თქმის ყოველი მათგანი რომელსამე ინსტრ-
უმენტზე უკრავს, მღერის, აკრობატულ ნო-
ბრებს ასრულებს. ყოველიერთა მოუხელთ-
ებელი მოძრაობებით, იმპროვიზაციული თა-
ნარსებობით აკავშირებენ წარსულის გამო-
ცდილებასა და აწმყოს საშემსრულებლო მა-
ნერას. აქტუალურ პრობლემებზე მსჯელო-
ბენ დაუფარავი სიმართლით, იუმორითა და
სევდანარევი ირონიით. მსახიობები პლასტი-
კურნი არიან, წრფელი განცდა და პირობითი
გარემო ორგანულად უკავშირდება ერთთრთს.
მაყურებელი სცენური ხელმძღვანელის ოპ-
უსების თანამონაწილედ იქცევა. ღია მიმარ-
თვები, მოულოდნელი შეკითხვები, ცნობი-
წადილის გაშხელა და საიდუმლოს ვანდაზა
— მაყურებელზე შემოქმედების სახეობადაა
ჩაფიქრებული. ამ პატარა დარბაზში მსახიო-

ბი და საზოგადოება მახლობელ თანამშრომ-
ბრეებს წარმოადგენენ..

თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამ-
იანკოლამ იანი განათლებული ყმაწვილია
ცია, სათეატრო პროცესებში ღრმად შეხედ-
ული და განსწავლული. საერთოდ, ჩხეხურ
თეატრებში სალიტერატურო ნაწილის გამ-
გეს დრამატურგსაც უწოდებენ. მათი ფუნქ-
ცია ერთობ გაზრდილია. ისინი არა მარტო
პიესებს არჩევენ და სთავაზობენ რეჟისორ-
ებს, არა მარტო ბუკლებსა თუ პროგრა-
მა-ფიშებს ადგენენ, არამედ თანამშრომლო-
ბენ ავტორებთან, თავად მუშაობენ პიესე-
ბზე, დრამატულ ნაწარმოებთა სცენური ვა-
რიანტის შექმნაში მონაწილეობენ. ყოველი
მათგანი თანამედროვე სასცენო პროცესების
ღრმა მცოდნეა, ყოველი სიახლის გამზიარ-
ებელი, უახლესი მსოფლიო დრამატურგიუ-
ლი აზროვნების საქმის კურსში მყოფი. ისი-
ნი უახლეს თეატრალურ მიმდინარეობებს
ითვისებენ, სწავლობენ და თავიანთ საქმი-
ანობაში იყენებენ. ყოველ მათგანს ადვილად
შეუძლია მოგაწოდოს ნებისმიერი ინფორ-
მაცია შემოქმედებით კლექტივზე, საერ-
თოდ ჩხეხოსლოგაკიის სათეატრო ცხოვრე-
ბაზე, ახსნას მიმდინარე პროცესების რაო-
ბა, გააცნობიეროს ძიებათა მიმართება. იან-
კოლამ იანი ერთი მათგანია. „იბსილონის“
ისტორიას ძალზე სათვალედ მიყვება.

ეს თეატრი 1963 წელს შეიქმნა. პირველი
სპექტაკლი დოკუმენტური დრამა გახლდათ:
„ნოოცე საუკუნის ენიციკლოპედია“. დოკუმე-
ნტის უტყუარი ლოგიკით შეკრული ხელ-
ოვნებისეული ინსპირაცია თამაშის წესის
გარკვეულ სახეობას საჭიროებდა. თეატრის
ძიებანიც ამ მხრივ წარმართა. ხალხური კო-
მედის პრინციპზე ავტუელი განხილი თა-
მაში, სპეციფიკური სათეატრო პოეზია, გრო-
ტესკული ფანტასტიკა, ფსიქოდრამა, ფარსი,
პაროდია..

რეპერტუარი მრავალმხრიობით გამოირ-
ჩევა: კლასიკა, რუსული დრამატურგა, აე-
ანგარდისტული დრამა, სიურრეალისტური
დრამა, ინტელექტუალური დრამა, ნაციონა-
ლური დრამატურგა, უახლესი დრამატურ-
გის საუკეთესო ქმნილებები.

შემოქმედებითი პროცესიც თავისებურ ხა-
სითა ატარებს. მსახიობის შემოქმედებით
თავისუფლება და შინაგანი დამოუკიდებლო-
ბა — ამ რთული მიზნისათვის შეეცადნენ

კომედია დელარტეს არსის გაცნობიერებას, გათავისებებას და თანამედროვე სამემსრულ-ცბლო მანერასთან ადაპტაციას. ცდილობენ კომედიური ოპუსები თანდათან გადაიზარ-კონს სერიოზულ თამაშში და შესაძლებლო-ბების ფარგლებში ტრაგიკულ ტონალობას მიუახლოვდეს. სასაცილო გამოიკვეთოს სე-ვდის წყალობით, სევდა — იუმორის შემწე-ობით, ირონია დაუკავშირდეს სერიოზულ რტონაციას, პიპერბოლა და აბსტრაქცია ნა-მდილობის საძირკველზე აღმოცენდეს. რთული ეს მიზანი, ყოველთვის ვერ ხერხ-დება პრაქტიკულად მისი განხორციელება მდარღმობატრულ დონეზე, მაგრამ თავად თე-ატრის პოზიცია უდავოდ მნიშვნელოვანია.

შემოქმედებითი კოლექტივი მუშაობს ამ-ბივალენტური ხერხით. კომედიური საწყისი-დან მიიღებიან ტრაგიკულისაქვენ. სამყაროს დიალექტიკური შემეცნებისა და გააზრების შემწეობით, ცდილობენ ცხოვრებისეული სი-ნამდვილის ეს ორი საწყისი განხორციონ და წარმოაჩინონ კარნავალური სიტუაციით. ნა-წარმოების სცენური ტრანსფორმაციის პრო-ცესში იყენებენ კოლექტიური იმპროვიზა-ციის მეთოდს, მონტაჟური გახსნის პრინცი-პით აწყობენ წარმოდგენის ვიზუალურ ქა-რგას. სხვადასხვა ავტორთა სცენური ხორც-შესხმის დროს ცდილობენ ბოლომდე გააც-ნობიერონ მწერლის აზროვნების სპეციფიკა და მისი მიზანი, მოტივები. ერთობლივ იმ-პროვიზაციის საშუალებით კი მიანიჭებენ მთ-ქმედებით ფორმა. რეპეტეციას მსახიობთა ვერსიის კოლაჟი იხვეწება რეჟისორული თვალთახედვით, ამავე დროს მიგნებათა გა-ცნობიერებული კონდენსაციაც სწარმოებს. თეატრი ებრძვის მდაბოთა ცხოვრების ფო-რმას, ობიექტურული ყოფის ყოველგვარ გა-მოვლინებას, ვიწრო ინტერესებით არსებობ-ას — ეს არის მათი ხელოვნების ძირითადი ბგერა, მთავარი მიზანი და მისწრაფება.

იან შმიდი რეპეტეციასზე შეგხვდი. ახლა ჰელდეროდეს პეისაზე მუშაობენ. თეატრის ხელმძღვანელი მშვიდად საუბრობს. იგი ავ-ტორისეული თეატრის მომხრეა. ცდილობს შეინარჩუნოს სათეატრო კომპონენტთა ხუ-ვერნიტეტტი. ეს მისი პრინციპია, როგორც დასის წინამძღოლისა. კოლექტიური იმპრო-ვიზაცია ნაწარმოებზე მუშაობის პერიოდში და იმპროვიზაციული თავისუფლება შერატუ-ლების დროს — ეს მისი პრინციპია, როგ-

ორც რეჟისორისა. ისწრაფვის, რომ დეო-რაციის მზა კონსტრუქციაში წარმოებულ რეპეტიციები, მაგრამ ამის მიღწევა რეპეტი-რად თითქმის შეუძლებელია. მსახიობებს სახლოც მუშაობენ ტექსტზე. ზოგჯერ თავ-იდანვე ზეპირად იციან. ამას მისთვის გადა-მწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს. მთავარია, რომ მოიძებნოს ორგანული სვლა მსახიობის პიროვნული მე-დან როლისაქვენ.

კ. სტანისლავსკის სისტემასაც იცნობს და ბ. ბრეხტის თეორიასაც. რამდენიმე რა-ციონალურ მარცვალს იყენებს კიდევ მათი მოძღვრებიდან. მაგრამ მიანიჩნია, რომ მაცუ-რებელზე შემოქმედება უმჯობესია დემო-კრატიული იყოს. დიდაქტიკა, დამოძღვრა, ჭკუის სწავლება განჭვრეტით რომ შეიცვა-ლოს, იქნებ უფრო სარგებლიანი აღმოჩნდეს. ყოველ შემთხვევაში მაცურებელი არჩევან-ის უფლებამოსილებაში უნდა დარწმუნდეს...

იან შმიდი რეპეტიციის პროცესში მსახი-ობსაც უტოვებს არჩევანის უფლებას. თავი-სუფლების შესაძლებელ სახეობას აღწევს. ცდილობს ყველამ ერთად ამოხსნან ავტო-რისეული კონცეფცია და იგი ერთობლივად მიიყვანონ საბოლოო კონდიციამდე. ასეთ აზრობრივ და ვიზუალურ პარტიტურაზე ავ-ებული მისი სპექტაკლები, რომელთა ნახ-ვაც შევძელი: იან შმიდის „აუტსაიდერი“, რაძინსკის „სენეკასა და ნერონის დრო-ნდელი თეატრი“, არნოშტ დეოჟაკისა და ლადისლავ კლიმას „პატიოსანი მათე“.

ისტორიული ნოვლებები ცვლიან ერთმა-ნეთს, კრიზისული ვითარებანი ერთთრთს ემ-იჯნება და შემოქმედებითი კოლექტივი ცდი-ლობს მაცურებელს თვალწინ წარმოუჩინოს ადამიანის სიძლიერე და სისუსტე, გონიერე-და და ცდუნება, დაცემა და აღზევება, პი-როვნების ისტერია და საზოგადოების ორგია, შიში და სიცრუე („სენეკასა და ნერონის დროინდელი თეატრი“)...

მოვლებები იცვლება, კვლავ გრძელდება თამაში... „ცოდვის ჩამორეცხვა შეუძლებელ-ია, ადამიანი გაუფასურდა, ღირსებააყრილსა და განდევნილს კვლავ საერთო ღრეობისა-კენ მიუწევს გული, ზედმეტი ადამიანი საზ-ოგადოებისაგან გაწორულია და მანც გა-დახლართულია მათი ცხოვრების გსები“ („აუტსაიდერი“)...

მოვლებები იცვლება. კვლავ გრძელდება თამაში. გრატესკული ფანტასტიკა ეშმაკსა

და მოძღვარს ერთ ფიცარნაგზე შეაგდებს, ცოდვა-მადლი განუსჯელი რჩება, პატროსნება ჩირის ფასად არ ღირს... ზნეობრივი ვალდებულება, შინაგანი წესიერება, პაროვნების მთლიანობა — ყველაზე მნიშვნელოვან საფიქრალს წარმოადგენს («პატროსანი მათე»)... და კვლავ იცვლება ისტორიული მოვლენები და კვლავ გრძელდება თამაში, გრძელდება ფარსი და მისტერია.

რამაია ცხოვრების აზრი, ადამიანის არსებობის გამართლება? ამ მარადიულ დილემას ჩაუფიქრდა თეატრი...

ვაცლავის მოედანზე კინოთეატრ „ალფას“ შენობის სარდაფში აქვს ბინა თეატრ „სემამფორს“. სახელწოდება სიმბოლურია — გზის მაჩვენებელს, სასაუბრო ნიშანს მიგვანიშნებს თითქოს, სინამდვილეში კი წარმოიშვა „შვიდი მცირე ფორმის“ სახელწოდებიდან, რადგანაც თეატრს საფუძველი ჩაეყარა სწორედ შვიდი პატარა ფორმის სანახაობით. იგი 25 წელზე მეტია არსებობს და ამჟამად მეტად პოპულარულია. განსაკუთრებით დიდ ინტერესს იჩენს ახალგაზრდობა. საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მცირე ფორმის თეატრების მასუბრებელთა უმეტესობა ახალგაზრდობაა.

„სემამფორი“ შეიქმნა შლიტერ ირჟისა და ირჟი შლიტერის თაოსნობით. რეჟისორი გახლდათ ევეენ სოკოლოვსკი. ამ თეატრში სამი ჯგუფია:

1. ირჟი სუხის ხელმძღვანელობით
2. შიმეკ და სობოტა
3. იოზეფ დვოჟაკი და როსტისლავ კუბა.

იოზეფ დვოჟაკი მთავარი მსახიობია. მხოლოდ ის და კუბა დასის მუდმივი წევრები, დანარჩენ მსახიობებს იწვევენ სხვადასხვა დრამატული ან მუსიკალური თეატრებიდან. სანახაობაში მონაწილეობენ კონსერვატორიის დრამატული კურსების სტუდენტებიც. იოზეფ დვოჟაკი არ არის პროფესიით არტისტი, მაგრამ ამჟამად ძალზე პოპულარული ტელე მსახიობი გახლავთ. ამ თეატრში ზოგჯერ თავად მსახიობები წერენ პიესებს.

ბოგუმილ პრაბალის ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილი ჩანახატები ერთი პერსონაჟით არის გაერთიანებული. სკეტჩის სახეობის სანახაობა მსახიობთა იმპროვიზაციულ შესრულებას ემყარება. სპექტაკლს ეწოდება

„ცეკვის გაკვეთილები დამწყებთათვის და უფრო გამოცდილთათვის“. ირკვევა, რომ ცეკვის მასწავლებლებმა, რომელსაც ირკვევა დვოჟაკი ანახიერებს, თავად არ იცის ცეკვა და არც არავითარი გამოცდილება არ გააჩნია. პარადოქსზე აგებული ქმედება მსახიობის უდიდესი იუმორის წყალობით გასაოცარ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე. იოზეფ დვოჟაკი სიტყვიერი მოქმედების ოსტატია. მისი ყოველი ექსტი, მოძრაობა, თავისუფალი გაქანება, რეპლიკა — დარბაზის ავიოტაჟს იწვევს. „არაფრის მცოდნე — ბრძენკაცობას ჩემულობს“, ამბობს მსახიობი და დარბაზის აღტკინებას საზღვარი არ აქვს ინტონაციაში ირონიით შეზავებული სერიოზულობის გამო. მახვილგონიერული რეპლიკები, ლაღი იუმორი, სრული სცენური თავისუფლება — თავისებური სურნელს მატებს კომიკურ სიტუაციებს. ცეკვის მასწავლებელი ექსპერიმენტებს აწყობს და თავად იტეხს კისერს. შემდეგ ყირაზე დადგება და დარბაზს თვალს ჩაუკრავს. თავდაყირა მდგომი ღიმილით მიმართავს მაყურებელს: ძლივს არ დავინახე ქვეყანა დაღვებულნი?! და ასე გრძელდება ცხოვრებისეული ჩინახატების გრაფიკული სიფაქიზით შესრულება. მიეღი სანახაობა დარბაზთან გულა დაილაოგის ფორმით მიმდინარეობს. არტისტული ფანტაზია წარმატების თავი და თავი. ფინალში ფარდის ჭრილში გამოჩნდება იოზეფ დვოჟაკი, იუმორით, ღიმილითა და სევდანარევი გულუბრყვილობით ამბობს: „ცხოვრება ლამაზია... ძალიან ლამაზია...“ პაუზა, ხმა უთრთის და სერიოზულად ამთავრებს: „შეიძლება ცხოვრება ასეთი არ არის, მაგრამ მე მას ასე აღვიქვამ“... მაყურებელთა დარბაზი მსახიობის პიროვნული მომხიბვლელობით, ხელოვანის მიერ ცხოვრებისა და ადამიანის სიყვარულის სანდომიანი გამხელითაც იხილება...

მცირე ფორმის თეატრებმა მაყურებელთა სულიერ სამყაროში ადამიანურობის სიმი ძალუმად შეარხიეს, სათუთი და ფაქიზი კონტაქტის ფორმას მიაგნეს, თეატრისა და მაყურებლის დიალოგს მორთოლვარე ინტონაცია შემატეს ამით კი სიმყუდროვის გაუნელებელი სურნელით გაამდიდრეს ადამიანთა თავყრილობა...



რამდენიმე თეატრის სპექტაკლი ვიდეოფირზე ვიხილე პრადის თეატრალური ინსტიტუტის პატარა სადემონსტრაციო დარბაზში. ინსტიტუტის დირექტორის მოადგილე იაროსლავ მახეკი ძალზე საქმიანი, გულისხმიერი, სანდომიანი და თავმდაბალი ადამიანია. გამუდმებულად ცდილობს, რაც შეიძლება მეტი ინფორმაცია მოგაწოდოს თეატრზე, ინსტიტუტის საქმიანობაზე. ეს მხოლოდ სამეცნიერო დაწესებულებაა. მეცნიერ თანამშრომლები გარდა თეატრის ისტორიისა და თანამედროვე პროცესების ანალიზისა, ნაყოფიერ სოციოლოგიურ კვლევასაც აწარმოებენ. მათი შრომები, გამოკვლევები, ინფორმაციები მაღალი პოლიგრაფიული დონით ისტამბება. მეცნიერ-თანამშრომელთა მიერ შედგენილია მთელი ჩეხოსლოვაკიის რეპერტუარი წლების მანძილზე, სცენოგრაფიის პრობლემებისადმი მიძღვნილი ალბომები საინტერესოდაა გაფორმებული. მნიშვნელოვნად მესახება ტრადიციად ქვეული ვითარება — ყველაზე საინტერესო სპექტაკლები ვიდეოფირზე აღიბეჭდება და მკვლევარს საშუალება ეძლევა საგულდაგულო დაკვირვებით გააანალიზოს საშემსრულებლო თუ სადადგმო ხელოვნების ყოველი ასპექტი. ინსტიტუტს უკვე საკმაო რაოდენობით აქვს სპექტაკლების ვიდეოჩანაწერი, რაც სამეცნიერო კვლევის მნიშვნელოვან კულტურაზე მიგვიანწეხს...

პრადის სათეატრო ცხოვრების მაგისტრის მცირე ფორმის თეატრები მნიშვნელოვნად განაპირობებენ. რა თქმა უნდა, საინტერესო მოვლენებთან ერთად დამაფიქრებელიც ბევრია. და მაინც ყველაზე მნიშვნელოვანი ჩემთვის მაყურებლის ნიჭიერება გახლდათ. ერთი შეხედვით მკაცრი და სერიოზული პრადელები, საღამოხანს გულდია, თავისუფალ, მოალერსე, იუმორით აღსავსე მაყურებლად გარდაიქმნებიან და გვეჩვენება, რომ დარბაზი მზადაა შეისმინოს თეატრის შეგონება: „გოყვარდეთ სიყვარული“.

სანდრო ახმეტელი მოქმედების კაცი იყო. სპექტაკლები მისი ფიქრები. მისი ემოციები. რბენიციები, წარმოდგენები, სიტყვები, სტატიები, ათასგვარი ინტერვიუები — ყველაფერი, რაც მის ირგვლივ და რაც მის სულში ხდებოდა, ზოგჯერ თითქმის საოცრად ერთიანდებოდა, ერთი ამოსუნთქვით წარმოთქმულ შინაგან მონოლოგად იქცეოდა.

...ყოველ სპექტაკლს მისი სიცოცხლის ნაწილი მიჰქონდა. ხუმრობა საქმე არ იყო, ერთ წელიწადში „რღვევისა“ და „ანზორის“ დადგმა. ერთ წელიწადში თებერვალს „რღვევა“ დაიდგა. ან თეატრის კი — „ანზორი“. სულ რაღაც ორ წელიწადში შვიდი წარმოდგენა. თეატრში ხომ მარტო წარმოდგენები არ არის, ათასი სხვა საზრუნავიცაა, ყველაფერს მიხედვით უნდოდა. თითქმის ყოველდღე დადიოდა ფაბრიკებში, ქარხნებში, ეწყობოდა დისკუტები, შეხვედრები. მუშები მოითხოვდნენ ახალ, პროლეტარულ ხელოვნებას, ზოგჯერ ისეთ რამეს სთხოვდნენ, რაც მას არ შეეძლო გვეყვებინა. თეატრი მაყურებელს უნდა ზრდიდეს, ისინი კი ზოგჯერ დაბლა ექაჩებოდნენ. თეატრი ზოგჯერ ანგარიშსაც კი უწყევდა მათ გემოვნებას. ამისთვისაც კირტიკამ არა ერთხელ ვაფრთხილა. ერთხელ, ტრამვაის მუშათა კლუბში მიიწვიეს. ძალიან ცხარე დისკუსია გაიმართა. ახმეტელმა მუშებს უთხრა: — ჩვენ წავედით ახალი გზით, რადგან არ გვქონდა სკოლა და ბევრ რამეს უტრადიციოდ ვქმნიდით. ძველი თეატრი ემსახურებოდა ათასებს, ჩვენ კი ათათასებს ვემსახურებით. სიტყვებში გამოვიდნენ მუშები და, „დასცხეს“ თეატრს. მერე თავიანთი დადგენილებაც მიიღეს. დადგენილებაში წერდნენ: რუსთაველის თეატრი მუშა მაყურებლის კონტროლქვეშ უნდა მოვაქციოთ, რომ უფრო პროლეტარული გახდესო. ახმეტელი კლუბიდან რომ გამოვიდა, ერთ-ერთმა მუშამ შეაჩერა და უთხრა:

— ამხანაგო რევისორო! რით ვერ გაიგეთ, რომ თეატრი ჩვენია და არა თქვენი...

ახმეტელი წუთითი შეჩერდა არაფერი უსახსხა. მუშამ იოიქრა, პასუხს არ კადრულობსო და თავისი პოზიციის გასამკრებლად დაუმატა:

— ახლა ყველაფერი მუშათა კლასისაა. იყოს, მაგრამ გვაცალეთ მუშაობა.

ახმეტელი მაინც ხალისიანად დაბრუნდა შინ, რადგან სწამდა, რომ მისი თეატრი სჭირდებოდა ხალხს.

„ანზორი“ ქართული თეატრისთვის სრულიად უტრადიციო სპექტაკლი იყო, მაგრამ ვერც ამ წარმატებით მოუგეს გული მოწინააღმდეგეებს. როცა „რღვევა“ დაიდგა, ეგონა, ცოტას ამოვისუნთქებო, მაგრამ პიკიეტიზმი მოხდა. „რღვევის“ წარმატების შემდეგ განსაკუთრებით სამეცნიერო და სახელოვნო საქმეთა მთავარი სამმართველოს უფროსმა თოხაძემ ცენტრალურ კომიტეტში წერილი გაგზავნა. — ახმეტელის თეატრში დატოვება ვერ გააპართლებს იმ დიდ ამოცანებს, რომელსაც პარტია თეატრს უსახავსო. ვერ გააპართლებს. — ვერც მხატვრულად, ვერც იდეოლოგიურად და მით უმეტეს სახელმწიფო თანხების ეკონომიურად ხარჯვის მხრივო. წერილს დიდი გამოხმა-

ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა*

ვასილ კიკნაძე

ურბა მოჰყვა. ექვსდღიანი თათბირი ჩატარდა, ექვსი დღე იგდა „საბრალდებო სკამზე“ იურისტი ახმეტელი, რომელსაც თავად არავისთვის არასოდეს ბრალი არ დაუდგია.

სანდრო ახმეტელი გაცხოველებით ემზადებოდა ახალი სეზონისათვის. მიმდინარეობდა „რღვევის“, „ზაგმულის“ აღდგენითი რეპეტიციები, წარმოებაში ჩაეშვა „სოკოების დღი“, „ლიანდაგი გუფუნებს“. თეატრში ცხოვრება დულს და გადმოდულს, ერთ მთლიან ძალად შეკრული თანამოაზრეთა კოლექტივით თავს არ ზოგავს. სცენის მუშები ურთულეს დეკორაციებს ღამე დგამენ, რომ თეატრის მუშაობა არ შეფერხდეს. ახმეტელი ხან სამაქეტოში ღის თვის მეგობართან ირავლი გამრფელთან, ხან იონა ტუსკიას მუსიკას უსმენს, აჩქარებს, რათა მუსიკა რეპეტიციებზე ჰქონდეს. მუსიკის მელოდიებში, უნდა დაიხადოს იმპულსები შემოქმედებითი აღმადრენისა, მუსიკის ხმებში უნდა იგრძნოს ემოციური და რიტმული საწყისები მომავალი სპექტაკლისა.

ოცდასამ დეკემბერს, დღიით, თეატრის ფოიეში ვილცამ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ ათზე მეტი ემეშპალიორი შემოაგდო და შეუმჩნეველად გაიპარა. ცილისწამების შხამი შეიტანა თეატრში, ძლიერსა და მუშუტივით შეეავიზირებულ კოლექტივში. ეს ერთიანობა არ დაირღვა თვით მაშინაც კი, როცა კოტე მარჩანიშვილმა აჟაი ვასაძეს წინადადება მისცა ჩემთან გადმოდო ისამუშაოლო. კოტე მარჩანიშვილს უყვარდა აჟაი ვასაძე, დიდ იმედს აყვარებდა მასზე.

და აი ახლა, თითქოს ყველაფერი გუშინდელ დღედ რომ იქცა, მაშინ როცა ახმეტელის ხელმძღვანელობით თეატრი ფეხზე დადგა — ძირფესვიანად თხრიან მასაც და მთელ თეატრს. თუმცა მთელ თეატრს არა, — კოლექტივს მშავკრულად უპირისპირებენ ხელმძღვანელს, ერთმანეთს აჯახებენ პარტიულებს და უპარტიოებს, კომკავშირლებს და არა კომკავშირლებს. ვაჟა სულ რაღაც სამი წელი ია იგივე გაზეით ვოლსკის ხელ-

მოწერით კოტე მარჩანიშვილის წინააღმდეგაც გამოაქვეყნებს ვრცელ სტატიას „კ. მარჩანიშვილის თეატრი გადაიქცა „ოჯახის“ და მოციკლავე ჯგუფების სათარეშო ადგილადო“.

ამ უკაცრავად პასუხია, წერილის თავისებური პრელუდია იყო ის, რაც შემდეგ სანდრო ახმეტელზე დაიწერა. მარჩანიშვილზე იმ წერილის გამოქვეყნებიდან რვა თვის შემდეგ გარდაიცვალა დიდი რეჟისორი. სანდრო ახმეტელი ჯერ ახალგაზრდა და მტიკე წინააღმდეგობით ხვდება ყოველგვარ შემოტევას. და აი, 1929 წლის 28 დეკემბერს, როცა დღიით ფოიეში გაზეთები დაინახა, აიღო და როცა მასზე დაწერილი სტატია წაიკითხა, არ შემდრკალა, რეპეტიცი-აზე წავიდა.

რეპეტიციის შემდეგ ახმეტელის კაბინეტში შეიკრიბნენ მსახიობები. დაიწყეს გაზეთის ხელახალი, ხმა-მაღალი კითხვა და თითოეული ბრალდების განხილვა. თითქოს გაზეთის მიზანი იყო დახმარებოდა ახმეტელს, რომ „კიდევ უფრო მობრუნდეს საბჭოთა საზოგადო-ბისაკენ“, (თითქოს ერთ წელიწადში დადგმული „რღვევა“ და „ანზორი“ არ კმაროდა!) „კიდევ უფრო!“ „კიდევ უფრო!“ ესმოდა ყველგან და ახმეტელს უკვე უჭირდა გაეგო ბოლოსდაბოლოს, რას მოიხზოდნენ მისგან — ნამდვილ ხელოვნებას თუ ავტობრივადს. ზოგჯერ, პირდაპირ სუნთქვა ეკვროდა ათასთა მერე-ვეობისაგან, თითქოს ყველა მას ასწავლიდა ჰქუას, ყველა მას აკონტროლებდა.

მსახიობები ოთახში ადგილს ვერ პოულობდნენ. ზოგი რას ამბობდა და ზოგი რას. სანდრო ახმეტელი ცდილობდა სიმშვიდის შენარჩუნებას, მაგრამ იგრძნო-ბოდა, რომ სული ზამბარასავით ჰქონდა დაქიმული.

— არა უშვავს, მე დიდი ხანია შევეჩვიე ლანძლვა-გინებას, აჟაი! — მიმართა ხორავას, ვახსოვს, ოცდა-შვიდ წელს რა დამიწერა „ტარტაროზმა?“

— მასხოვს, გაბიპრეუება უნდოდათ, ვითომ ხუმრო-ბით.

— სიმართლე გითხრათ, გული მაშინ უფრო მეტ-კინა. ძალიან მიჭირდა, დახმარების ნაცვლად დამცი-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1—5, 1985 წ.

ნეს, ახლა ჩვენ ძლიერები ვართ, გვებრძვიან? — ესე იგი, კარგად მივიდეს საქმე...

გავისხენოთ „ცენტრაროზის“ ზუმრობა: „თავი და თავი თუატრში ის არის, რომ გვეკონდეს ეს მბრუნავი სცენა, მარჯანიშვილი ნელა ატრიალებდა; შე კი არ-ღანივით დავატრიალებ, ასე უფრო ეროვნულია.

— ავტორი მიჭარავა, საქაროა მხოლოდ ინტერმე-დია, ხალხმა უნდა გააცინოს, თუ გინდა შემოსავალი გქონდეს. წელს „ჩემანალა“ აცინებდა დარბაზს, გაისად დედის გინებას დაიწვევებოდა და შემოსავლიც ერთიორად გაიზარდებდა. ორი წლის შემდეგ გინების კურსებს ვაგზნით. ეს ნიშნავს თუატრის დახლოებას მასხვთან“. აი, ასე შემეამბე მამანი.

ამბეტელმა ხორავა, დავითაშვილი, ვსაქედ და სხვა მსახიობები სამკვეტო ოთახისაკენ წაიყვანა, მოშავალ სპექტაკლზე ფიქრით უნდოდა გაენელეობინა დაძაბული ატმოსფერო.

მეორე დღეს ოფიციალურად შეიკრიბა თუატრის ხელმძღვანელი ჯგუფი შემდგომი ორგანიზების წარმო-მადგენლის მონაწილეობით. მთელი სხდომის აზრი ისე გამოვიდა, რომ დაემტკიცებინათ: „ამბეტელი არა-ვის ანგარიშს არ უწევს, ცენტრალური კომიტეტის გარდა“. მისი დიქტატურა დამტკიცებული ფაქტია, — დასაკენდეს ბოლოს. მაგრამ საქმე ამით არ დამთავრებ-ბოდა. თუატრმა ვრცელი, დასაბუთებული წერილი გა-უგზავნა რედაქციას.

ქარიშხალი მიანიც არ ცხრებოდა. ამბეტელს ისე ეჩვენებოდა, თითქოს მიხენ მისწრაფოდა ყალბზე შემდგარი ტალღა, რათა იგი თავის უფსრულში შთა-ენთქა. ცხოვრების ტალღები ასკდებოდა იმს, ვინც მას არ ემორჩილებოდა და თავის დამოუკიდებელ სამ-ყაროს შექმნას ლაშობდა. ყოველი ტალღის აქორჩევა მის სიყვარულს განადგურებოდა ეშუქრებოდა, მაგრამ წელში ვერ გადატახა სულით ძლიერით.

ამბეტელისათვის უკვე ნათელი იყო, რომ იგი ხე-ლოვნებაში ქმნიდა სრულიად ახალ სამყაროს, ახალ სინამდვილეს. იგი არავის არ ჰგავდა და ამიტომ ვერ ეკუთვნებოდა. რეჟისორის სუბიექტური განცდები და მისწრაფებები, მისი ხილვები ზოგადდებოდა და ერთ მთლიანობაში ისახებოდა თანამედროვე ცხოვრება თა-ვისი რევოლუციური გარდაქმნებით, ათასგვარი წი-ნაღმდეგობებითა და ქართული რაინდობა რომანტი-კით.

სცენაზე, როგორც ცხოვრებაში, იბრძოდნენ მიწ-დაის, ბერსენევის, ანჰორის მსგავსი ადამიანები. რე-ჟისორი კარგად ხედავდა მათ შინაგან გაორებასა და ტანჯვის გზას. სცენაზე ასული ხალხი ერთი ამოძახი-ლით ეთანხმებოდა ან უარყოფდა მათ სიტყვას, იგი ადვილად მიჰყვებოდა ლოწონვებს, მოწოდებებს, აღ-ტკინებული თვალბუმი შესციკინება უფროსთა მო-წოდებებს, მაგრამ თუ ამ მასობრიობიდან რომელიმე-მს გამოაცალკეებდა და დაიწვებდა მისი ბუნების კვლევას, აღმოჩნდებოდა, რომ მასშიაც იყო დაფარული გმირული ნაწილი. საქირი იყო ადამიანი სიამაყისა და ღირსების გრძობის გაცდიება. ასეთი, შემოქმე-დის სულის ამაღლების პროცესი, ისევე ძნელი აღ-მოჩნდა, როგორც ახალი სამყაროს შექმნა.

ამბეტელის გმირებს შეეძლოთ მიწიანავით ჰყვა-რებოდით ქალი, ყოვლილყვენ ანჰორივით შემართე-ბული. რეჟისორს სურდა მეწვლავრების გრიგალიე-

ბური ოპტიმიზმის გვერდით გადმოეცა ბერსენევის ოკაბის რევუის ტკივილი. გოლდუსის რევოლუციურ ძალას, ასევე ძლიერი ძალა უნდა დაიპირისპირებოდა, რათა ახალი ქვეყნის შექმნის სირთულე დაძაბული გვეგრძნო.

„ანჰორში“ სცენაზე სამოცდაათი კაცი იდგა, ერ-თიანი ემოციური ძალით სუნთქავდა ყველა, ერთიანი გულწრფელობით იწუებდნენ ბრძოლას, რადან მათ სწამდათ ახალი სინამდვილის შექმნის აუცილებე-ლობა. ირავლი გამრეკლვა კონსტრუქციული დეკო-რაციებით საოცარი ენერგიულობა და სიცრცობრიობა მიანიჭა წარმოდგენას. ამბეტელის მსახიობები არწი-ვევითი დაფარინადნენ მებეზი. ყველა გრძნობდა აკაცი ხორავას ანჰორის ოდნავ გულუბრყვილო, მაგ-რამ რევოლუციურ გატაცებას, ვასო გოძიაშვილისა და აკაცი ვასპასი შესანიშნავ, ერთმანეთისგან განსხვ-ავებულ ახმას შთაგონებას... მთელი თუატრის მონაწი-ლეობდა სპექტაკლში, ყველას ჰქონდა თავისი საქმე. როცა ახმა დაიწვებდა ივანე გაკიცილის საცეკვაო მუ-სიკას „ჰაიად, მშვენიერი ზარიან, მთლი ჩემთან, უნ-და გითხრა, აი, რა...“ — თითქოს მთელი ცეკვავდნენ...

გულწრფელად უხაროდა, როცა მსახიობი იზადე-ბოდა მართალი განცდა. ერთხელ, ვერ იქნა და ვერ აიყოლია ვასო გოძიაშვილი. ამ საოცრად ნიჭიერ, თავით ვეფხამდე არტისტული ბუნების კაცს, ახმას როლში, ყველაზე დრამატულ მომენტში, სიყალბე ეპარებოდა. იმ ადგილას, როცა ახმა ლიანდაგზე უნ-და დაწვეს და ჯავშნოსანი შეაჩეროს. ერთ-ერთ რე-პეტეციაზე გოძიაშვილის ახმამ ნელ-ნელა ჩაიჩოქა ან-ჰორის წინ და საოცარი გულწრფელობით თქვა „მე, დავწვიბი, ანჰორ!“ ამბეტელი აღტაცებისაგან სკამიდან წამოიჭრა, მივიდა გოძიაშვილს და გაღაცოცნდა...

ეს იყო ამაღლებული, ტრაგიკული წუთის დაბადება. მხოლოდ კაცობრიობის თავისუფლებისთვის ბრძო-ლის მონაწილედ ქვევა ამვლენდა ადამიანის სულს, ასეთ ბრძოლად რეჟისორს რევოლუციური გარდაქმნე-ბი ესახებოდა. ტრაგიკულის განცდა სულიერ გმირო-ბას ნიშნავდა. სცენური გმირებისაგან მოითხოვდა ყოვლილყვენ მამუნი, ღირსების გრძობით დატვი-რები თავი, მაგრამ ჰქონოდა ადამიანური მწუხარების განცდის უნარიც.

დაის, ეს ყველაფერი იყო ამბეტელის თუატრის სამ-ყაროში, რომელსაც უკიდევანოდა ვისიცი ჰქონდა. თით-ქოს ერთბაშად შეისრტა თავისი საყუენის თუატრის ყველა დინება, თავისი ძლიერი სულის ბრძმედში მო-ქცია და ახალი თვისობრიობა მიანიჭა, მშობლიური მიწის ნაკადულებით კრიალა იყო მისი თუატრის არ-ტისტუში.

ახალი სცენური სინამდვილე, რომელსაც ქმნიდა, ისევე რთული და წინააღმდეგობრივი იყო, როგორც თვით ცხოვრება, ბევრს არ ესმოდა ეს კარგად და არც კი იცოდა რა ეწოდებინა მისთვის. ყველა მის სპექტაკლში თავისუფლების იდეა იყო გატარებული. ამ გზას ეძებდა და ამკვიდრებდა „ბერდო“, „ლატავ-რა“, „ზაგმუცი“, „რედევა“, „ანჰორი“, „ლაშარა“, „ინტირაში“. საამისოდ მიმართავდა სხვადასხვა ფორ-მებს — სიმბოლისტურსაც, რომანტიკასაც, რეა-ლისტურსაც; ამისათვის უნდოდა ესთეტიკურად მშვე-ნიერი პლასტიკაც, კონსტრუქციებიც, მიწანსცენებიც,

სიტყვაც, ბეგრაც, ფერაც, — წარმოდგენის სხეულის ყველა ნაწილი.

მისი თეატრი თავისუფლების იდეისთვის მებრძოლი თეატრი იყო. ზოგჯერ აღწევდა მის გამოხატვას, ზოგჯერ — ვერა, მაგრამ თვით იდეისთვის არასოდეს უღალატებია.

ამ ბედნიერი წუთების გვერდით რა არ ხდებოდა! თეატრს კვლავ და კვლავ უტევდნენ, მუშაობის საშუალებას არ აძლევდნენ. ამხეტელი გრძნობდა, რომ მათ შეეძლოთ რეკრუალი დასის დაშლა, ზნარის შეტანა მსახიობთა რიგებში. ამიტომ ყოველგვარ წინააღმდეგობას უწევდა, ებრძოდა, ზოგჯერ უხეზადაც ებრძოდა, სხვა გამოსავალი არ ჰქონდა. ათჯერ უფრო ძვირი უჯდებოდა თავისი სიმკაცრე, თავისი შეცდომა, რადგან ახალი, უფრო ენერგიული იერიშის მიტანის საბაზი ეძლეოდათ. ადამიანს, ვინც არ ღალატობდა საყუთარი სინდისის მხას, თავის პროფესიას, იდეალებსაღმე თავის რწმენას, — ავლილად არაფერს არ აპატიებდნენ. თითქოს გვიან შეიცნო ამხეტელმა ეს ელემენტარული ჭეშმარიტება, მაგრამ რაც უფრო მტკნარმატებებს აღწევდა, მით უფრო მტკიცედ უკავშირდებოდა თავის ხალხს. იმას კი ვერ ხვდებოდა, რომ ვიდრე ხალხთან ასეთ კავშირს მიაღწევდა, უნდა გაველო ათასი განსაცდელით აღსავსე უამრავი დღე. უნდა განეცადა მრავალ ადამიანთა ბედის გაერთიანების სირთულეც და მტანჯველი შემოქმედებითი იჭვიც.

* * *

ამხეტელს უკვე დადგმოლა ჰქონდა „რღვევა“, „ანზორი“, „ქართა ქალაქი“, როცა ერთ დღეს თეატრების სამმართველოში გამოისახეს. ენთობდა უსიამოვნო საუბარი გამართა:

— ასე მუშაობის გაგრძელება აღარ შეიძლება. საკონტრაქტო სარევიზო კომისია შეუვითებულა თეატრში თქვენი დიტატურით. რეპერტუარი არ გვიარგათ, მსახიობებს მკაცრად ექცევი.

— კიდევ რას მსაყვედრობენ?..
— პროლეტარული მწერლობა არ ჩანს თეატრში. ნაცვლად იმისა, რომ სანდრო ეულის დაუყვეთით პიესა, თქვენ პაოლო იაშვილს ავალებთ პიესის დაწერას. სანდრო ამხეტელს მიიწვ და მიიწვ არ უნდა გააკვრავებოდა ასეთი საუბარი. გასულ სეზონზეც ხომ იგვივს ეუბნებოდნენ.

ამხეტელს მოსწონდა ერთი და იმავეს მოსმენა და მოკრით იკითხა:

— რას გვაველებთ?!
— პროლეტარულ მწერლობა პიესების დადგმას!
— პიესის დაწერა ძალიან ძნელი საქმეა. საქართველოში, პოეტობა და კრიტიკოსობა უფრო ეხერხებათ, ვიდრე პიესის დაწერა.

— ჩვენ გვიინდა თქვენი უფლებები შევზღუდოთ. „მარქსისტული დიალექტიკის მიხედვით, წინააღმდეგობა განვითარების კანონია“... ხომ გესმით? ნუ ჭიუტობთ! პროლეტარულ მწერლობას და კომუტარდს მიხედეთ. ახლა სოფლის თემა უნდა წამოწყოთ წინ. „კოლმეურნეობის მიმართულებით უნდა წვადივს რეპერტუარი“... კოლმეურნეობა და კოლმეურნეობა! — ამხანაგრ ამხეტელი! — აი, რა არის ახლა მთავარი!..

კიდევ სხვა ასეთი დარბაზები მიიწვის სანდროს ამხეტელს და კაბინეტიდან გამოისტუმრეს. თეატრისკენ

მიდიოდა სანდრო ამხეტელი და ფიქრობდა. თუ რთმელი მწერლისთვის დაეკეთა კოლმეურნეობის თემაზე პიესა. ჭირი თვალდა კარგად ვერ გარკვევდა რა ხდებოდა სოფლად. აქი დაიდგა კოლმეურნეობის „უამირი“, მაგრამ დიდი რეზონანსი არ ჰქონდა სოფლად ბევრად უფრო რთული პროცესები ხდებოდა, ვიდრე დამატარება ხატავდა. ამხეტელი იმასაც კითხულობდა სტრასში, რომ საკოლმეურნეო მშენებლობაში უხეში შეცდომებიც მომხდარიყო, ნებაყოფლობითი პრინციპი დარღვეულიყო, არ გაეთვალისწინებინათ კონკრეტული, ადგილობრივი პირობები და დიდ საქმეს სიუთის ნაცვლად ზოგა ხალხს უკმაყოფილება გამოეწვია. პარტია გარკვევით მიუთითებდა ამაზე. დაპარკობდნენ შეცდომების გამოსწორებაზეც. ამხეტელს არ ავიწყობდა არც კარგი და არც ცუდი, რაც ამ რთულ საკითხთან იყო დაკავშირებული.

ცხოვრებაში რთული ამბები ხდებოდა. თეატრში კი ნაქართველ უნდოდათ მისი გამოჩენა. სანდრო ამხეტელი დიდხანს ფიქრობდა საკოლმეურნეო თემაზე. ვერ იქნა და ბევრ რამეს ვერ მოუძებნა ახსნა. დრო კი თავისას მოითხოვდა. კარგად ენსოდა დიად გარდაქმნათა მთელი მნიშვნელობა, მაგრამ არ უნდოდა ზეარღველ შეეხებოდა იმისთვის; რაც ადამიანთათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყო. მისთვის ცხადზე ცხადი იყო, რომ რაღაც უნდა დაედა საკოლმეურნეო თემაზე, მაგრამ სად იყო კარგი პიესა? ალიო მამუშვილის დაუკავშირდა. შეხვდნენ. ბევრი ისაუბრეს. მერე თითქმის ყოველდღე ხვდებოდნენ ერთმანეთს. განდა რაღაც პირველი მონახაზები მომავალი პიესისა. თანდათან გამოიკვთა „განავის“ ფორმაც. სიუჟეტიც. რეპეტიციონი რომ დაიწყო, სანდრო ამხეტელმა დასს განუცხადა: მოსკოვის თეატრები, მეიერჰოლდის თეატრი, ვახტანგოვის, ტაიროვის — ყველანი პირობითი ფორმის თეატრებია.

პროლეტარული სალიკოვია დღეს მათ მხარს არ უჭერს. მათი პრინციპია — ყველაფერი უნდა გამომდინარეობდეს დიალექტიკური მატერიალიზმიდან. მსახიობთა აღზრდაც ამ პრინციპით უნდა ხდებოდეს არც კირსონისა და არც აფინოგენოვის პიესებში არ ჩანს ეს მეთოდი. არ ჩანს არც ალიო მამუშვილის „განავში“. ჩვენ კი ამას ვგზობენ..

— მე ძალიან მანუხებდა აქტიორული ტრამპების საკითხი. უკვე ვგრძნობ, რომ იტრამპებიან ჩვენი მსახიობები.

— ერთი დრო იქნება, ეგ სენი ყველას კართან დიჩიოქებს — თქვა აკაკი ვასაძემ.

— ის ერთი დრო, რაც შეიძლება, შორს უნდა გადაწვიოთ. საამისოდ კი საქიროა მრავალფეროვანი ძიებები. როცა სიმბოლისტურ პიესებს ვვგამდი, სამსახიობო შესრულების მინერაც სხვა იყო საქიროს სერეგრაფიაც, მუსიკაც სხვააირო. მიზანდევინის არქიტექტონიკა ერთია ჩემს „ბერდრო“ და მეორე „ანზორში“.

— მიიწვ ხომ ბევრი რამ გადადის ერთმანეთში — იკითხა აფხაძემ.

გადადის. ესეთიკურ პრინციპებს აქვთ ბევრი ისეთი საერთო ნიშნები, რომ ზოგჯერ სხვადასხვა მიმდინარეობის სპექტაკლებშიც კი ერთობადობიან ხლდმე. ჩემ წარმოდგენებს პირველ წლებში ხშირად უწო-

დებდნენ ესთეტიკობის. განსაკუთრებით თავს ეს-
ზმოდნენ „ბერდოს“, „სალომეას“, ნაწილობრივ „ზაგ-
მულსკაც“, მერე რა?, განა ესთეტიკური არ არის
„ლამარც“.

ესთეტიკურის გარეშე თეატრი? — ვერ წარმომიდ-
გენია! — თქვა ვასაძემ.

— არა, აქ პრინციპია, სპექტაკლის სისტემაზეა
ლამარცია. აი, „ანზორის“ მიხედვით სხვა არის. ვერ იტყვი
„ესთეტიკურია“, თავის დროზე კოტე მარჯანიშვილ-
საც ზნორად აკრიტიკებდნენ ესთეტიკურის გამო. მერე
სიტყვა ბურჟუაზიულიც მიუმატეს. „ბურჟუაზიული
ესთეტიკურია“ — როცა „ბერდოს ზმანიაში“ კვიპარო-
სების დადგმა მოვიხივებ, აკაკი ფალავამ გაოცებული
მითხრა: რა საჭიროა? ბერდოსი ხომ დაკონკრეტებე-
ლი არ არის მოქმედების ადგილი? მეც სწორედ ამი-
სათვის მინდა-მეთქი, ვუპასუხე. კვიპაროსები სიმბო-
ლურად იყო და ესთეტიკურიც. ვახსოვს აკაკი, როგორ
ლამაზი სცენები იყო? — მიმართა ვასაძეს.

— ჩინებული, ცოტა ცივი სპექტაკლი კი იყო.

— ცივი, მაგრამ ლამაზი.

საუბარს მსახიობების გარდა ირაკლი გამრეკელი,
იონა ტუსკია და სცენის წამყვანი მუშა ლევან აბუ-
შვილიც უსმენდა.

— ქართულ თეატრში ყველაფერი სილამაზის კა-
ნონებს უნდა ექვემდებარებოდეს, ჩემი მსახიობი სცე-
ნაზე უნდა იყოს სილამაზის იდეალის გამომხატველი.
მე ადრეც მითქვამს: დაუკვირდით, როგორ დადის
ქართული, როგორ პარმონიულად მობრუნებს ტანს,
როგორ უპირავს თავი, — იგი ამაყია, ენერგიულია,
მხნეა, მშვენიერების კანონებს ემყარება მისი მომ-
ბრუნება, შესტაც, სიტყვაც. სცენა სიმბოლოა, განზო-
გადება, უნაპიროა ამ მშვენიერების გამოხატვაში...

უცებ მოიწყინა, რაღაც უსიამოვნო შეგრძნება და-
ეფუჭა და ნაღვლიანად ჩაილაპარაკა: „ჩვენ მარტონი
ვართ... ჩვენ ირგვლივ აღმუფთების ხმები ისმის“...

ამბეტელი მოშორდა ჭკუფს და დაფიქრებული წავი-
და. თეატრის გასასვლელთან ლევან აბუშვილი წამო-
ენცია. ამბეტელს უთხრა:

— არ გუადარებთ ბატონო სანდრო ასეთი რამ.

— რაზე ამბობთ?

— აი, მარტონი ვართო... ამოდენა ხალხი ტაშს რომ
გვიკრავთ ეგ არაფერია?.. მთელი თეატრი რომ გვერ-
დით გიდგათ, ესეც ხომ ერთი რამეა...

სანდრო ამბეტელმა თავისი დიდი, ლამაზი, შავი
თვალები ფართოდ გაახილა. ლევან აბუშვილს დაძი-
ნებით დააკვირდა, მერე გაუღიმა, — ჰო... მართალი
ხარ... თქვენ სხვა ხართ... სხვა...

* * *

ძლიერ აღმაინს ვნებებიც ძლიერი აქვს. სულის
ტკივილიც ძლიერად განიცდება და სიხარულიც. სან-
დრო ამბეტელი ხშირად ცდილობდა ტკივილის და-
ფარვას, სულ მოძრაობდა, ბობოქრობდა, რათა რო-
გორმე გაენაწილებინა საკუთარი სულის ხანძარი.

ამბეტელს არ შეეძლო მოსვენებული ცხოვრება
რეპეტიციები ღამის სამ საათამდე, — ზოგჯერ კი
დილაამდე გრძელდებოდა. ყველა ვერ უძლებდა ასეთ
ძიმზე შრომას. სანდრო ამბეტელმა პირდაპირ მსხვერპ-
ლშესაწირ ტაძრად აქცია თეატრი — ამბობდნენ.

კალას რომ ეძინა, თეატრში ცხოვრება მანაც
გრძელდებოდა. ამ საოცარ ღამეებში იხადებოდა ერ-
თი მთლიანი, სრულიად თავისებური მხატვრული სი-
ნამდვილი. სინჯორი

ერთ დღეს „ანზორის“ რეპეტიციები კვლავ დიდხანს
გაგრძელდა, ახალგაზრდების ერთმა ჭკუფმა ამბეტელს
თავისებური „გაფიცვა“ მოუწყო.

— რა ხდება, რატომ შეწყვიტო მუშაობა, რა ამ-
ბავია მანად! — იყვირა სანდრო ამბეტელმა, როცა
ღაინახა ხელენამოშვებული და დაღუფებული ახალ-
გაზრდები.

— აღარ შეგვიძლია მუშაობა — თქვა ერთმა.

— რას ნიშნავს აღარ შეგიძლია. შენ?.. შენ... ჰკითხ-
ნა ერთს, მეორეს...

— არც ჩვენ შეგვიძლია, სადაცაა გათენდება... ხომ
არ უნდა დავიხიოცო...

— ახა, პარტერში ჩამოდი ეველანი. ახლა მით-
ხრას, ვის შეუძლია დარჩენა და მუშაობა.

— მე შემძლია — თქვა ერთ-ერთმა.

— კიდევ ვის?..

— ?

— მეტს არავის?

— არავის!..

— შენ, — მიმართა იმას, ვინ დარჩენაზე თანხმობა
განაცხადა, ზვლიდან თეატრში არ განხი, კაცი თუ
მეგობრებს უღალატებს, მე რაში გამოამდგება...

სანდრო ამბეტელმა ახალგაზრდები რეპეტიციიდან
გაათავისუფლა. თითო ერთხანს თეატრში დარჩა. დიდ-
ხანს უყურა ღეკორაციებს. დარბაზის სხვადასხვა მხრი-
დან მოისინჯა, იარსებებდაც ავიდა, იქიდანაც შეამოწ-
მა როგორ გამოიყურებოდა.

გამთენისის დასტოვა თეატრი.

ბევრი დრო მიჰქონდა ოჯახზე ფიქრს, ზრუნვას.
კარგი ხანი იყო უცეკ კავშირი გაქვევება ტასო როს-
ტომავილითან. ათასი საფიქროლო გასწერდა კვლავ-
სულის სიმშვიდე. თუნდაც წამიერი სიმშვიდე ენატ-
რებოდა. თამარ წულუკიძესთან პოლომბოდა მას. გტა-
ცება იყო გულწრფელი და ძლიერი. სანდრო ამბეტე-
ლი ცხოვრებისა და შემოქმედების ისეთ სიღრმეებში
შევიდა, მხოლოდ ერთიული ქუდებიდანები გაწვივენ
ხოლმე ნაპირის მეორე მხარეს. ამბეტელის ყოველი
ახალი სპექტაკლი ამ სიღრმეებში წვდომას გულისხ-
მობდა. იქ, ცხოვრებისა და შემოქმედების ლაბირინ-
თებში ისეთ ელვარებას იძენდა მისი პიროვნება, თით-
ქის ერთხანად ათასი სანთელი აანთესო მის სულსა
და სხეულში. რაც უფრო იწვიოდა, მით უფრო მეტ
სინათლეს გამოსცემდა.

სანდრო ამბეტელმა „ლამარც“ დადგმა გადაწვიტა!

ფრანსუა ტრიუზო—კინოს რაინდი

ლატავრა დულარიძე

ხელოვნება იმ უზარმაზარ არმიაში, რომელიც კინოს სამსახურში დგას და იდგა, არიან სრულიად განსხვავებული ინდივიდუალობანი ხელოვნებისადმი სხვადასხვა მიდგომით.

არიან ისეთები, როგორც ჩაპლინი, რომლებიც კი არ ემსახურებოდნენ კინოს, არამედ, რაღაც განსაკუთრებული უფლებით, თავისი გენიის სამსახურში ჩააყენეს იგი. მაგრამ ასეთები ერთეულები არიან, შესაძლოა ჩაპლინი სულაც ერთადერთი იყოს ამ კატეგორიიდან.

არიან ნოვატორები, გამომგონებლები, რომლებიც ეძიებდნენ და ჰპოვებდნენ გამომსახველობის ახალ საშუალებებს. ასეთები ბევრია, და კინო დავალებულია მათგან თითოეული მათი აღმოჩენით.

არიან ისეთებიც, ვინც შეძლო ახლის ძიების შეთავსება ძველის, სხვის მიერ უკვე აღმოჩენილის გამოყენებასთან. ისინი, როგორც წესი, არიან ნამდვილი ოსტატები, ვისი ფილმებიც უზომოდ გვიყვარს.

მაგრამ, რა უცნაურიც არ უნდა იყოს ეს, კინოს ახლა უკვე ოთხმოცდაათწლიან ისტორიაში არც ისე ბევრია ფრანსუა ტრიუფოს მსგავსი ხელოვანი, რომელზეც ყოველგვარი გაზვიადების გარეშე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ისინი კინემატოგრაფის ჰეშმარიტი რაინდები იყვნენ, რომ კინემატოგრაფი მათთვის იყო „მშვენიერი ქალბატონი“, ღირსი კეთილშობილური და აღფრთოვანებელი მსახურებისა.

ტრიუფოს უყვარდა კინო და არა თავისი შემოქმედება ან თავისი თავი ხელოვნებაში, ან კიდევ კინემატოგრაფის საშუალებებით გადმოცემული საკუთარი სულიერი სამყარო, როგორც, მაგალითად, ფელინის. ეს იყო სიყვარული თვით სიცოცხლისა, რომელიც გა-

მომსახველობის დამატებით ძალასა და აზრს იძენს მაშინ, როცა ის კინოფირზეა აღბეჭდილი.

ალბათ ეს სხვაგვარად იქნებოდა, ტრიუფო კინოკრიტიკოსი რომ არ ყოფილიყო, ვიდრე რეჟისურას მოჰკიდებდა ხელს. ჩანს, მხოლოდ იმას, ვინც კინოკრიტიკის სკოლა გამოიარა, თანაც ისეთი ცოცხალი, ისეთი გამომწვევი და, ამავე დროს, ზედმიწევნით კეთილმოსურნე კინოკრიტიკისა, როგორც ტრიუფოს კრიტიკა იყო, — მხოლოდ მას შეუძლია გამოიმუშაოს თავის თავში ისეთივე უნებარო, კეთილშობილური დამოკიდებულება კინოს მიმართ, როგორც ჰქონდა ამ ჩინებულ რეჟისორს, ასე უდროოდ, ასე ადრე რომ წავიდა ცხოვრებიდან.

ტრიუფო იყო არა მარტო ნიჭიერი კინორეჟისორი, რომელსაც უსაზღვროდ უყვარდა კინოხელოვნება, — არამედ გამოზრდილი, „გამოყვანილი“ კინემატოგრაფისტი, რომელმაც საკუთარი თავი კინემატოგრაფიული კულტურის შეთვისების გზით აღზარდა.

იგი ვერასდროს გავცემდათ პასუხს კითხვაზე, კინემატოგრაფით გატაცების რომელ მომენტში გადაწყვიტა გამხდარიყო რეჟისორი თუ კრიტიკოსი. არც კი იცოდა, ვინ უნდა გამხდარიყო, კინემატოგრაფისათვის რა წოდებით უნდა გაეწია სამსახური, იმიტომ, რომ ეს არ იყო მისთვის მთავარი. „ვიცი მხოლოდ ერთი რამ. — წერდა იგი წიგნში „ჩემი ცხოვრების ფილმები“, — მსურდა, რაც შეიძლება ღრმად ჩავძირულიყავი კინოს სამყაროში“!

გადამწყვეტი როლი ტრიუფოს ცხოვრებაში გამოჩენილმა ფრანგმა კინოკრიტიკოსმა და კინოს თეორეტიკოსმა ანდრე ბაჟენმა ითამაშა. სწორედ მისი დაქინებით, 1953

წლიდან მოყოლებული, ტრიუფო იწყებს რეგულარულად წერას კინოს შესახებ.

ტრიუფოს არასოდეს ჰქონია რაიმე გატაცება. ის არ მისდევდა სპორტს, არ დაინტერესებულა მანქანებით. სასადილო მაგიდასთან გატარებული დრო ფუჟად დახარჯულად მაჩნდა. ერთადერთი რამ, რაც მას ბავშვობიდან იზიდავდა, იტაცებდა, იპყრობდა და აჯადოებდა, იყო კინო.

ჩვიდმეტი წლისამ შექმნა „კინომანების წრე“. ამ დროს სხვა კინოკლუბს — „კამერა ობსკურას“ ხელმძღვანელობდა ანდრე ბაზენი, რომელიც ჩვიდმეტი წლის ფრანსუას მამად, მოძღვრად, აღმზრდელად, კეთილ ანგელოზად იქცა და ასეთად დარჩა თვის თავის ძალიან ნაადრევ სიკვდილამდე (ბაზენი ორმოცი წლის ასაკში გარდაიცვალა). „მოძღვარი“ და მოწაფე ერთად გახდნენ ახალი კინოკლუბის „ობიექტივ-49“-ის წევრები.

რამდენიმე წლის განმავლობაში ტრიუფო უყურებდა ფილმებს და კვლავ და კვლავ უბრუნდებოდა უკვე ნანახს, წერდა თავისი შთაბეჭდილებების დღიურს. ჟურნალ „კაიე დიუ სინემას“ დაარსების დღიდან იგი ვახდა მულმივი, წამყვანი კრიტიკოსი ახალგაზრდა ფრანგული კინოს ამ ტრიბუნისა, სადაც თავის წერილებსა და ჩანაწერებს აქვეყნებდა „ახალი ტალღის“ თითქმის ყველა თვალსაჩინო რეჟისორი—ჟან-ლიუკ გოდარი, კლოდ შაბროლი, ჟაკ რივეტი, ერიკ რომერი, და რა თქმა უნდა, თვით ჟურნალის მთავარი რედაქტორი ჟაკ დონოვი-ვალკროზი. ტრიუფო ბევრს წერდა აგრეთვე ყოველკვირულისათვის „არ“ („ხელოვნება“).

ტრიუფოს მტკიცე, ძლიერი და, როგორც წესი, უცვლელი სიმპათიები ჰქონდა კინოს სამყაროში. ისევე, როგორც ანტიპათიები. მისი სიმპათიების გასაგებად აუცილებელი არცაა მისი სტატიების, წიგნების, ინტერვიუების გაცნობა, რომლებიც მრავლად შეიცავენ ბევრი კინემატოგრაფისტის შემოქმედებისა და ცალკეული ფილმების პირუთვნელ შეფასებას.

ყველაზე საყვარელთა შორის არიან ჟან ვიგო, ჟან რენუარი, ლუის ბუნუელი, ალფრედ ჰიჩკოკი, ჩარლი ჩაპლინი, ორსონ უელსი, რობერ ბრესონი. საყვარელი ფილმი, რა თქმა უნდა, უფრო მეტია:

ეს რომ გაიგო, ვიმეორებ, არაა საჭირო წაიკითხო ის ასი სტატია, მან თავისი საკრიტიკო მოღვაწეობის დროს რომ დაწერა. საყ-

ძარისია ყურადღება მიაქციო მისი სურათების მეორეხარისხოვან დეტალებს, რომლებიც პირდაპირ კავშირში არ არიან ერთმანეთთან. ადვილად გამოსაცნობი ციტატების, ნართაულების, ალუზიების, ანდა პირდაპირ მინიშნების სახით მათში ჩატანებულია, ჩასაცალა, ჩაშფოთულია „სიყვარულის ახსნა“ ცალკეული კინემატოგრაფისტისა და მათი ფილმების მიმართ.

განსაკუთრებული ადგილი მის შემოქმედებაში ეკუთვნის ფილმს „ამერიკული დამე“ (1973), სადაც ყველაფერი კინოხელოვნების სიყვარულითაა გამსჭვალული, თვით სათაურიც კი, რომელიც კინემატოგრაფი ტექნიკურ ტერმინს წარმოადგენს (ამ ტერმინით აღნიშნავენ დამის ეპიზოდების გადაღებას დღისით, სპეციალური შუქფილტრებით, რითაც ფორზე დამის ეფექტი იქმნება).

ამ ფილმით, რომელიც გადაღებულია კინოში მისი ხმაურაინი მოსვლის თხუთმეტი წლის შემდეგ, „ახალი ტალღის“ საქვეყნოდ ცნობილმა ლიდერმა, „მამიკოების კინოს“ (ასე უწოდებდნენ ტრადიციულ კინემატოგრაფს ტრიუფო და მისი თანამზრახველები) დამამზობელმა, მკაფიოდ, ნათლად გამოთქვა ყოველივე და არ შეეშინდა თავისივე ცხარე განცხადებების საწინააღმდეგოდ გამოსულიყო.

სურათმა საფრანგეთში მიიღო მედიისის პრემია, რომელსაც ყოველწლიურად ანიჭებს კინოსა და ტელევიზიის კრიტიკოსთა საფრანგეთის ასოციაცია. ეს იყო ერთ-ერთი პირველი ფრანგული სურათი, რომელმაც ტრიუფო მფალურად მოიარა აშშ-ს ეკრანები. ამერიკელ კრიტიკოსთა ეროვნულმა ასოციაციამ მიანიჭა მას პრემია წლის საუკეთესო ფილმისათვის, პრემია საუკეთესო რეჟისურისათვის, მსახიობ ვლენტინა კორტეზუ კი — პრემია მეორე პლანის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის. რამდენიმე დღეში იგივე პრიზები „ამერიკულმა დამემ“ მიიღო ნიუ-იორკის კინოკრიტიკოსთა ასოციაციისაგან. აპირებდნენ მის წარდგენას „ოსკარის“ მოსაპოვებლადაც. ამერიკული პრესა ფილმის ირგვლივ ვრცელია და ერთსულყოფანი. გახეთ „ნიუ-იორკ დელი ნიუსის“ მიმოხილველი რექს რიდი წერდა: „ესაა უკანასკნელი წლების ტრიუფოს საუკეთესო ფილმი. ესაა სატრფიალო ბარათი კინოს სამყაროსადმი, და არ მახსოვს კინემატოგრაფისტის ოდესმე შეესხათ ხობტა ასეთი აღფრთოვანებით და,

ამავე დროს, ასე სასაცილოდ. ეს არის ფილმი ადამიანებისათვის, რომელთაც უყვართ და აფასებენ კინოხელოვნების ნაწარმოებებს“.

ეს ფილმი, რომელიც ფრანსუა ტრიუფოს კინემატოგრაფში მოღვაწეობის ორი სახეობის — კინომოდერნიზმისა და რეალისტურის გზაშესაყარზე იმყოფება, შეიცავს ტრიუფოს საიდუმლოებათა გასაღებს კი არა, არამედ გასაღებების მთელ ასხმულას: მისი დამოკიდებულებისა ზოგადად კინოს, ფილმის, რომელსაც ის იღებს, ჭგუფის, რომელიც მასთან მუშაობს, საერთოდ მსახიობის, და კერძოდ, ამა თუ იმ კონკრეტული მსახიობის მიმართ.

შემთხვევითი არაა, რომ ტრიუფო აქ თავად თამაშობს რეჟისორის როლს. თანამედროვე კინორეჟისორის განზოგადებული სახის შესაქმნელად და ფერანის სახისაგან გასამიჯნავად (თუმცა ის მაინც ტრიუფოს დედის — დე მონფერანის მსგავს გვარს ატარებს), რომელიც ნიცაში, უძველეს და სახელგანთქმულ სტუდია „ვიქტორინში“ (სადაც თავის დროზე მთლიანად თუ ნაწილობრივ გადაიღეს ძველი ფრანგული კინოს ისეთი სახელოვანი ფილმები, როგორცაა „სალამოს სტუმრები“, „ქანდარის შვილები“ და ბევრი სხვა კლასიკური სურათი) იღებს თავის ფილმს „წარმოგადგენთ პამელს“, ტრიუფომ თავისი გმირი აღჭურვა ისეთი მეტყველო დეტალით, როგორცაა, მაგალითად, სამსმენი აბარატი, (ასე გამოუხატა თავისი პატივისცემა ლუის ბუნუელს, რომელსაც, როგორც ცნობილია, ყურს აკლდა და სასმენ აბარატს არ იშორებდა).

ფილმში არის ძალიან მოკლე, სიუჟეტის განვითარებისათვის არაფერისმთქმელი, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანი სცენა, როცა შესვენების დროს რეჟისორ ფერანს მოუტანენ პარიზიდან მიღებულ საკმაოდ დიდი ზომის ამანათს, რომელსაც ის ძალიან ელოდა. ფერანი მოუთმენლად გახსნის მას და ერთიმეორის მოყოლებით ამოაწყობს მაგიდაზე (გარეკანით მაყურებლისაკენ) წიგნებს, მონოგრაფიებს პარიზის გამომცემლობა „სეგვარის“ ცნობილი სერიიდან „დღევანდელი კინო“: ჯერ — „ლუის ბუნუელს“, „ჟან რენუარს“, „ალფრედ ჰიჩკოკს“ და მერე — კიდევ შვიდ-რვა წიგნს, უთუოდ იმათ შესახებ, ვინც ტრიუფოს უყვარდა.



ფრანსუა ტრიუფო

თავის წიგნში „ამერიკული ღამე“ და „ფარენჰაიტ 451“-ის გადაღების დღიური“ ტრიუფო წერს თავის ღრმა, განუყოფელ საყვარულზე წიგნებისა და ფილმების მიმართ. „ფილმები — წიგნები, წიგნები — ფილმები — ასეთია ჩემი ცხოვრების ავბედითი ჭაჭვი“.

თავად რეჟისორის მოწმობით იღეა, შეექმნა „ფილმი ფილმის შექმნაზე“ თავისთავად წარმოიშვა: ნიცაში, სტუდია „ვიქტორინში“ ტრიუფომ ამონტაჟებდა სურათს „ორი ინგლისელი ქალი და კონტინენტი“. აქ ჯერ კიდევ დაუშლელად იდგა დეკორაციები ამერიკული ფილმისა „შაითელი შემლილი“ ქეთრინ ჰეპბერნის მონაწილეობით.

სწორედ ეს დეკორაციები და სტუდიის ფართობი გამოიყენეს „ამერიკული ღამისათვის“. „...მე მსურდა გადამეღო ფილმი, — ამბობდა ტრიუფო ინტერვიუში სურათის გამო, — იმაზე, თუ როგორ აყვებენ კინოს, Work in progress (სამუშაო პროცესი), რომელიც მოგვცემდა მაქსიმალურ ანფორმაციას ჩვენი სამუშაოს შესახებ... ვინც კი ერთხელ მაინც ყოფილა გადაღების ადგილზე, უთუოდ განუცდია ერთგვარი უხერხულობა, შეგრძნება იმისა, რომ ის ზედმეტია და არც კი ესმის, ირგვლივ რა ხდება. აქ იმ მიზნით მოსული, რომ კითხვებზე პასუხი მიიღო, უკან უშედეგოდ ბრუნდები“.

ტრიუფომ მთელი ყურადღება მხოლოდ გადაღების პროცესს მიაპყრო და სურათის მიღმა დატოვა მთელი სამზადისიც (რომე-



„400 დარტემა“

ლიც ათი წლით ადრე ბრწყინვალედ ასახა ფედერიკო ფელინის ფილმში „8 1/2“ და გადაღების შემდგომი პერიოდიც. ფილმი აღსაკვება დეტალებითა და წვრილმანებით, რომლებიც არსად არ წარმოიშვება, თუ არა გადაღებებზე, მაგრამ გადაღების პერიოდის სასაცილო და დრამატული რეაქციების მიღმა გამოსჭვივის უფრო ღრმა და ზოგადი იდეები კინოს შესახებ.

როცა სურათის ფინალში ფერანი შეიტყობს, რომ დაიღუპა ალექსანდრი — მსახიობი, რომელიც „მამიკოების კინოს“ ეპოქას განასახიერებდა (მას თამაშობს ჟან-პიერ ომონი — ფრანგი მსახიობი, რომელიც წლების განმავლობაში მოღვაწეობდა პოლიუდში — ამ ძველი კინოს სიმბოლოში), იგი ლაპარაკობს ეპოქათა ცვლაზე, იმაზე, რომ ამიერიდან ფილმებს აღარ გადაიღებენ პავილიონებში და მის სიტყვებში, მომხდარ ცვლილებათა უბრალო კონსტატაციისა და კინემატოგრაფის „თავქარიანი“ წარსულის მიმართ მსუბუქი ირონიის გარდა არის ნამდვილი, უტყუარი სევდა და სინანული მეშვიდე ხელოვნების სამუდამოდ წასული ახალგაზრდობის გამო.

და ახლა, როცა ტრიუფო ცოცხალთა შორის აღარაა, უნებლიედ იბადება აზრი, რომ იქნებოდა დიდი უსამართლობა მის ფილმოგრაფიას კინემატოგრაფისადმი მიძღვნილი ეს სურათი რომ დაჰკლებოდა.

ფრანსუა ტრიუფოს შემოქმედების რეტროსპექტივაზე, რომელიც მოეწყო მოსკოვის XIV საერთაშორისო კინოფესტივალზე 1985 წლის ივლისში, ნაჩვენები იყო რვა სურათი იმ ოცდასამი ფილმიდან, რომელიც რეჟისორმა 1957-1983 წ.წ. ანუ სარეჟისორო მოღვაწეობის ოცდაექვსი წლის განმავლობაში დადგა.

რეტროსპექტივას არ ჰქონდა პრეტენზია მთელი სისრულით წარმოდგინა 60-70-იანი წლების ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო და ნაყოფიერი ფრანგი რეჟისორის შემოქმედება.

მეტ-ნაკლები სისრულით წარმოდგენილი იყო ანტუან დუანელის ხაზი, რომელსაც მართლაც მნიშვნელოვანი და ცენტრალური ადგილი უკავია ტრიუფოს შემოქმედებაში, მაგრამ აქედანაც ამოვარდა ორი სურათი — „ანტუანი და კოლეტი“ (1962), მოკლე ნოველა რამდენიმე რეჟისორის ერთობლივი ფილმიდან „სიყვარული ოცი წლის ასაკში“, და სურათი „მოუხელთებელი სიყვარული“ (1978), რომელმაც ერთგვარად დაასრულა მოთხრობა ანტუან დუანელზე.

სამაგიეროდ, რეტროსპექტივაში მოხვდა ტრიუფოს პირველი სურათი „ლაწირაკები“ (1957) და სამი გვიანდელი ფილმი — „უკანასკნელი მეტრო“ (1980), „მეზობელი ქალი“ (1981), „მხიარული კვირადღე“ (1983), და აგრეთვე ფილმი, რომელიც ამას წინათ იყო ჩვენს ეკრანებზე, — „ჯიბის ფული“ (1976).

„ლაწირაკები“ არ ყოფილა ტრიუფოს უბრალოდ პირველი ფილმი. ეს იყო ნამდვილი დებიუტი, სწორედ ის „კალმის მოსინჯვა“, რომლის მიხედვითაც რაიმეს წინასწარ განჭვრეტა შეუძლებელია.

მომდევნო სურათს, ქეშმარიტად პირველს, ორი წლის შემდეგ გადაიღებს. ასე რომ, „ლაწირაკები“ სავესებით შეუძლიათ დაიკავონ პროლოგის ადგილი რეჟისორის შემოქმედებაში. სწორედ ამიტომ, სხვა სურათებისაგან განსხვავებით, რომელთაგანაც თითოეული დამოუკიდებლადაც შეიძლება იყოს ნაჩვენები, „ლაწირაკები“ აღმოჩნდა ის „საკაზმი“, რომელმაც რეტროსპექტივის სპეციფიკური „გემო“ მისცა მთელ პროგრამას.

ამ პატარა, მთლიანად ნატურაზე, სამხრეთ საფრანგეთის ქალაქ ნიმში გადაღებულმა ფილმმა, ეკრანზე გამოსვლისას, საკმაოდ ცხოველი რეაქცია გამოიწვია კინემატოგრაფიულ პრესაში, უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ მისი ავტორი იყო ფრანსუა ტრიუფო, რომელსაც კინოს მოყვარულთა წრეში „რევილუციონარი კრიტიკოსის“ რეპუტაცია ჰქონდა. ფილმი არაფრით გამოირჩევა, ზოგიერთი მომენტების გამოკლებით,

და სწორედ ეს მომენტები თავიდანვე აღნიშნეს კეთილმოსურნე კრიტიკოსებმა.

ამბავი მოყოლილია ათი-თორმეტი წლის ბიჭუნათა ჯგუფის ერთ-ერთი მონაწილის პირობით, რომელიც ყველგან დასდევს და ერთდროულად აღფრთოვანების, სიყვარულის, ბრახისა და სიძულვილის გრძნობით უთვალთვალებს ახალგაზრდა ლამაზ ქალიშვილს — მაშინაც, როცა ის ველოსიპედით მიჰქრის და ქარი მის ქვედატანს აფრიალებს, ან როცა კორტზე ჩოგბურთს ეთამაშება თავის შეყვარებულს, და იმ მომენტებშიც კი, როცა განმარტოებულ ბერნადეტსა და ყურარს აზრადაც არა აქვთ ვინმეს სიახლოვე.

ეს ჩაიციებული მეთვალყურეები იმის მოწმეები გახდებიან, რომ გუშინ ჯერ კიდევ ბედნიერ აღამიანს უბედურება ეწვევა: ბერნადეტი ყურარის მთაში დაღუპვის ამბავს შეიკრებს. მათ არ ძალუძთ სხვისი ტრაგედიის საიდუმლოებას ჩაწვდნენ, როგორც არ შეეძლოთ ჩაწვდომოდნენ სიყვარულის საიდუმლოებას, მაგრამ აქ ისინი, თავის სასტიკ ანცობას ივიწყებენ და, ხატოვნად რომ ვთქვათ, თავს ხრიან სხვისი მწუხარების წინაშე.

ამ ფილმში არაფერია აქცენტირებული, ბევრი რამ ბოლომდე გამოუთქმელი რჩება, მოკლემეტრაჟიანი ფილმისათვის ჩვეული სხაპასხუი რაღაც ძველმოდურ ძერს ანიჭებს მას. ამ ოცნუთიან ფილმში ივლია გამოჩენილი, დიდი რეჟისორის ამოცნობა, მაგრამ მასში უკვე ჩანს ტრიუფო, მისი ძირითადი, „აკვიტებული“ თემებით, მისი ხელწერითა და სტილით.

როცა საწყისი ტიტრებისა და ბავშვებთან პირველი გაცნობის შემდეგ ეკრანზე ნორჩი ბერნადეტი გამოჩნდება, ჩანს, რომ ტრიუფო, რომელიც ფილმს იღებს, მოჯადოებულა არა მარტო მისი სილამაზით, სიჭაბუკით, სიკოხტავით, ქარზე აფრიალებული კაბის თამაშით, არამედ უპირველეს ყოვლისა თვით ამ მოძრაობით, კამერის ჭეშმარიტად ზებუნებრივი უნარით ნებისმიერ ობიექტთან ერთად დაძლიოს სივრცე და თვით ეს მოძრაობაცა და მისი სილამაზეც აღბეჭდოს.

„ლაწირაკები“ თითქოს ვიზუალურად ამტკიცებენ იმას, რაც ნათლად ჩანს ტრიუფოს ამავე პერიოდის სტატეგიიდან და მისი უფრო გვიანდელი გამონათქვამებიდან: კინოს თავდავიწყებულ სიყვარულს, კინემატოგრაფიული გამოსახულებით გატაცებას, მის



„მოპარული კოცნა“

არსებაზე კინემატოგრაფის მომწესველ მეუფებას.

ტრიუფოს მთელი გზა, საბოლოო ჯამში, ესაა კინემატოგრაფის ამ მეუფეობისაგან განთავისუფლების მცდელობა, სწრაფვა თავი დააღწიოს, გაუსხლტეს მის ჯადოს, რათა შემოქმედების უნარი მოიპოვოს.

მორის პონსის ნოველა „სიჭაბუკე, სიჭაბუკე“, რომელიც ფილმის სცენარს დაედო საფუძვლად, აღმოჩნდა შესავალი თავი ბავშვებისადმი მიძღვნილი ყველა მისი ფილმებისა.

და თუმცა „ლაწირაკები“ არ არიან ყველაზე სიმპათიური ბავშვები, რომლებიც ამ დიდი პედაგოგის სულის მქონე რეჟისორის წყალობით გამოჩნდნენ ეკრანზე, მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი ცოცხლები არიან და არა მოგონილები, და რომ თვით მათი სისასტიკე და ბერნადეტის სიყვარულისა და ყურადღების მოპოვების სურვილი, ბავშვობისაგან ყოვლად განუყოფელი რამაა. ტრფობის საგანს მიმეტრებული ბიჭუნები, ამავე დროს, თითქოს სხვა განზომილებაში არსებობენ, სამხრეთის კაშკაშა მზით განათებული სივრცე, რომელიც მათ ბერნადეტისაგან ამორებს, აძლიერებს ამ შეგრძნებას, და ხშირად ბერნადეტი და მისი საქმრო ყურარი ვერც კი ამჩნევენ ანთებულ თვალებს, ყველგან რომ დაჰყვება მათ.

ბავშვობის სამყარო თუმცაღა არსებობს უფროსთა სამყაროში, მაგრამ მაინც მისგან რაღაც ავტონომიურს წარმოადგენს.

ტრიუფოსათვის ეს სამყარო გამოცანა არაა. ბავშვები, საფარიდან რომ უთვალთვალებენ უფროსებს და საგულდაგულოდ უმაღავენ მათ თავის საიდუმლოსა და თავის



„ქიული და ჭიმი“

მღელვარებას, სიამოვნებით უმხელენ ყოველივე ამას ტრიუფოს. ესაა მისი ფილმების მომხიბლაობის სათავე.

უფროსისათვის, შემოქმედისათვის, რომელიც დიდი ხანია (ან, თუნდაც, ეს-ესაა) გამოვიდა ბავშვობიდან, არცთუ ისე ადვილია ამ სამყაროში კვლავ შეღწევა. ცოდნით, შეძენილი გამოცდილებითა და რწმენით აღსავსე დრო, რომელიც უფროსს ბავშვისაგან აშორებს, ამდენადვე აღსაუესა დანაკარგებით, და როგორც ტალღა ქვიშაზე, რეცხავს ბავშვობისდროინდელ აღმოჩენების სიხარული-სა და გულისტივილის ხსოვნას. არდავიწყებამისა, უნარი ახლად განიცადო ყოველივე, ამასთანავე გაიგო და შეაფასო ის, რაც ადრე გაუგებარი და იდუმალი ჩანდა, — იშვიათ შემოქმედთა პრივილეგიაა.

ტრიუფო სწორედ ის იშვიათი შემოქმედია.

ტრიუფომ „400 დარტყმა“ თავის მეგობარსა და მოძღვარს ანდრე ბაზენს მიუძღვნა, რომელიც 1958 წლის ნოემბერში, სურათის გამოსვლამდე ნახევარი წლით ადრე გარდაიცვალა.

ფილმი დიდი წარმატებით აჩვენეს კანის ფესტივალზე, სადაც, სხვათა შორის, კრიტიკოს ტრიუფოს უკვე აღარ უშვებდნენ მეტრისმეტად მკვახე სტატიების გამო, რომლებშიც ის, ავტორიტეტთა დაუზოგავად, ფრანგული კინოს განახლებისათვის ილაშქრებდა.

სურათმა ორი მეტად ნიშანდობლივი პრემია მიიღო — საერთაშორისო კათოლიკური კინოცენტრის პრიზი 1959 წლის კანის ფესტივალზე და დიდი პრიზი რელიგიური ფილმის კვირეულზე ესპანურ ქალაქ ვალიადოლიდში.

ჟაკ რივეტმა — ტრიუფოს მეგობარი კრიტიკოსმა „კაიე დიუ სინამადან“, რომელიც, აგრეთვე, რეჟისორი გახდა, ატყუებულ ვანებულს წერილი მიუძღვნა ამ ფილმს, რომელიც ასეთი „უბრალო სიტყვებით“ დააბოლოვა: „ჩვენში გამოჩნდა არა უკვე უნარიანი და მრავლის მომასწავებელი დებიუტანტი, არამედ ნამდვილი ფრანგი რეჟისორი, ყველაზე დიდი რეჟისორების თანასწორი. მისი სახელია ფრანსუა ტრიუფო“.

რივეტის გამბედაობა დრომ წინასწარმეტყველებად აქცია. თუმცა ეს წინასწარმეტყველება შეგვეძლო უბრალო დამთხვევად ჩაგვეთვალა, რომ არა სტატიის მითითებანი, რომელთა სიზუსტე აღფრთოვანებანი იწვევს. ჟაკ რივეტს ეკუთვნის სიტყვები „სისადავის ტრიუმფი“, რასაც, მისი აზრით, ტრიუფოს ფილმი წარმოადგენს. მასვე ეკუთვნის ფილმთან მიმართებაში მეტად ზუსტი შენიშვნა: „ფრანსუა ტრიუფოს ძალა ისაა, რომ ის არ ლაპარაკობს თავის თავზე პირდაპირ, არამედ მზურვალედ შეიყვარა სხვა ადამიანი, მოზარდი, რომელსაც თვითონ, იქნება ჰავას კიდევაც, როგორც ძმა, მაგრამ ძმა დამოუკიდებელია“, და აგრეთვე ის დაკვირვება, რომ „ყველაზე ძვირფასი და ფაქიზი რამ კინოში (რაც ხელმარჯვეთა ბატონობის უამს, დღითი-დღე ქრება) ხედვის ერთგვარი სიწმინდე, კამერის უბოროტო მზერაა, და ფილმში ეს სიწმინდე და უბოროტა მათი პირველქმნილი სახით არსებობს, თითქოს ის არც არასოდეს ყოფილა დაკარგული“.

ჟან რენუარმა, რომელიც ტრიუფოს ძლიერ უყვარდა, თქვა: „400 დარტყმა“ — თანამედროვე საფრანგეთის პორტრეტი“.

ქუმპარიტად ბენიეირია ხელოვანი, ვისი ნაწარმოებიც (განსაკუთრებით თუ ის პირველია) ასეთ აღიარებას ჰპოვებს და ასეთ გაგებას უხვებდა.

ფილმიდან „400 დარტყმა“ იწყება ანტუან ლუანელის ამბავი, გარკვეული აზრით, უპირველეს კინოს ისტორიაში. უპირველეს ყოვლისა, ესაა ავტობიოგრაფიული მოთხრობა, მაგრამ აქ მოთხრობელი უკვე გამოიყო თავის გმირს. ტრიუფო გულდასმით, დიდხანს, პარიზელ ბიჭუნათა დიდი ჯგუფიდან არჩევდა ცენტრალური როლის შემსრულებელს, და ამოარჩია ჟანნიერ ლეო, რა თქმა უნდა, არა მარტო ბიჭის აშკარა აქტიორული მონაცემების გამო, არამედ საკუთარ თავთან

იმ უცნაური მსგავსება-არამსგავსების გამოც, რაც მან ბიჭში დაინახა.

შემსრულებლის არჩევანმა განაპირობა არა მარტო ამ სურათის წარმატება, არამედ ანტუანის ამბის გაგრძელების შესაძლებლობაც. ე. პ. ლეო ყველა ასაკში ყოველმხრივ შესაბამებოდა რეჟისორის მოთხოვნებს.

ტრიუფომ ასახა ბავშვობა ნოსტალგიის რაიმე ნიშანწყლის გარეშე, რაც ასე ბუნებრივი და გამართლებულია უფროსთა მოთხოვნებში ბავშვებსა და ბავშვობაზე. მას სურდა მოეთხორო ბავშვობაზე, როგორც „ცხოვრების ძნელ მონაკვეთზე“, პერიოლზე, რომლის გადატანა არცთუ ისე ადვილია.

ფილმის თოთხმეტი წლის გმირი ანტუან დუანელი ბედუქუღმართი ბავშვია. ოჯახში ის უცხოა, დედას და მამინაცვალს ნაკლებად აინტერესებს მისი ყოფა, სკოლაშიც ვერაფრით იქებს თავს, და პირიქითაც, მეტისმეტად ხშირად იპყრობს მასწავლებელთა ყურადღებას თავისი ნაკლებად სამაგალითო ყოფაქცევით. ზოგჯერ ის მართლაც დამნაშავეა, ზოგჯერ — არც იმდენად, მაგრამ სასჯელი მაინც არ ასცდება.

მისი შეცდომები და დარღვევები სხვადასხვა მასშტაბისაა: უბრალოდ არ უსმენს გაკვეთილზე და თავს იქეპავს კლასიკური ზარმაცის ყაიდაზე; საკუთარი თხზულების მაგივრად სიტყვასიტყვით გაიმეორებს ბალზაკის ტექსტს რომანიდან „აბსოლუტის ძიება“; გაცდენილი გაკვეთილის მიზეზად თვალის დაუხამხამებლად მიახლის მასწავლებელს; სკოლა გავაცდინე იმიტომ, რომ დედა გარდამეცვალაო. თავის ერთადერთ მეგობართან და თანაკლასელთან ერთად გამოიმუშავენს და განახორციელებს მამინაცვლის ოფისიდან საბეჭდი მანქანის მოპარვის „ბრწყინვალე დევას“.

საბჭუძი მანქანის ამბავი მამინაცვალს მოთმინების ფილას აუვსებს. ის ანტუანს პოლიციის უბანში მიიყვანს და გამასწორებელ კოლონიაში მის გაწესებას მოითხოვს. ანტუანს, მართლაც ბავშვთა საპატიმროში გზავნიან, საიდანაც ის, იხელთებს რა შემთხვევას, გარბის,

ის მირბის ზღვისაკენ, თავისუფლებისა და ოცნების ამ ორმაგი სიმბოლოსაკენ, მირბის თავისი ოცნებისაკენ, მირბის თავისუფლებისაკენ.

ეს ჩინებული ფინალი მთავრდება განთქმული, კლასიკურად ქცეული „სტოპ-კადრით“



„მწვანე ოთახი“

რომელიც ტრიუფომ პირველმა გამოიყენა ასეთ კონტექსტში.

ამ სტოპ-კადრიდან, რომელმაც აღბეჭდა თოთხმეტი წლის ბიჭის სახე, ვის ზურგსუკანაც „ოცდაორი უბედურება“ და „ოთხასი დარტყმა“, წინ კი — ზღვის მიმზიდველი ტალღები, წარმოიშვა შემდეგ სურათების მთელი სერია.

ფილმი იმდენად გაჯერებული გამოდგა, რომ შეიძლებოდა მისი უსასრულოდ გაგრძელება, ანტუან დუანელის მთელი შემდგომი ცხოვრების მოყოლა, და შეიძლებოდა (რა უცნაურადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს ახლა, როცა არსებობს ფილმი-გაგრძელებები) — მასზე შეჩერებაც.

ამ პირველ „ადღენებულ“ ფილმში, „ნამდვილი ტრიუფოს“ სურათში, ჩანს მისი სტილის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი თავისებურება: ცხოვრების აზრის და დაფარული არის ლაკონიური „ელვარება“ ნეიტრალურ, ზოგჯერ თითქო უფერულ ფონზე, რომელსაც გადაღების დოკუმენტური მანერა, ძალდაუტანებელი სიტუაციები და დიალოგები, პერსონაჟების სადავი ყოფაქცევა ქმნის.

ტრიუფოს მიზნად არ ჰქონია ანტუანის მშობლების პირშავად გამოყვანა. მას უნდოდა ეჩვენებინა, რომ ანტუანი სრულიადაც არაა ანგელოზი. მაგრამ ტრიუფოს და სცენარის თანაავტორის მარსელ მუსის განზრახვების გარეშე, მაყურებელთა თანაგრძნობა, სიბრაღული, სიმათიები მთლიანად და განუყოფლად ბიჭის მხარეზე იყო, რომელიც ბედნიერებით ენაბეობდა, როცა კი ხედავდა შეწყალების, ყურადღების, მოფერების სულ მცირე ნიშანს დედის ან მამინაცვლის მოძრაობაში ან ინტონაციაში. მისი მშობლები კი ავები, გულქვა და უგუნურები ჩანდნენ.



ფრანსუა ტრიუფო და ალტერად
პიჩეოკი

ამ ციკლის მომდევნო ფილმებში, იმ განსაკუთრებული სიმპათიის გამო, რომელსაც ჟან-პიერ ლეოს პერსონაჟი იწვევდა მაყურებელში, ტრიუფომ შეცვალა სამიზნე. აქ პრაქტიკულად აღარ გვხვდება უარყოფითი პერსონაჟები.

ტონალობის შეცვლა ამ სურათებში არ გამოიყურება რაღაც მოულოდნელად, რასაც შეეძლო დავრღვია ერთი ძირიდან წარმოშობილი ფილმების ერთიანობა. „ანტუანსა და კოლეტიშიც“, „მოპარულ კონსუმიც“ (1968) და „ოჯახურ კერაშიც“ (1972), და ციკლის დამასრულებელ „მოუხელებელ სიყვარულშიც“ ანტუან ღუანელი განიცდის სიხარულის წუთებს და გამარჯვებებს, უფრო ხშირად კი უსიამოვნებებს და შეუსაბამობებს, მისი არსების სიღრმეში მუდამ ფეთქავს ბედუქუდმართი ბავშვობის ხსენება, მაგრამ ანტუანი არ კარგავს იმედს, მხნეობას და ვაჟკაცობას, თუმცა ის ფუქსავატობის ნიღბითაა დაფარული.

მაგრამ, მხატვრული ვაგებით, „400 ღარტყმის“ დირსეულ გავრცელებად ჩამოთვლილი ფილმებიდან გამოდგა, ალბათ, მხოლოდ ერთი — „მოპარული კონსუმი“, სადაც ყველაფერი გრძნობითა და ცხოვრების აღქმის სიანალითაა გამსჭვალული. ამ ფილმთან დაკავშირებით კრიტიკოსმა პიერ ბიარმა გონებამახვილურად აღნიშნა, რომ „ტრიუფომ საკუთარი კინო აღმოაჩინა — „ფრანსუსი“ კინო (le cinema «françois» ფრანგული კინოსაგან — le cinema français განსხვავებით)“.⁷

სამხედრო სამსახურიდან წამოსული ან-

ტუნი ჯერ აფფანსიანი ოტელის დამის პორტრე ხდება, იერე — აგენტი კერძო სამსახურში ბუროში. აქ გაცნობა თავისი პატრონის მომხიბვლელ მეუღლეს და შეუყვარებულს რაც ხელს არ უშლის თავისი მომავალი ცოლის, კონსერვატორიის სტუდენტის კრიტიკიანას სიყვარულში. ახალგაზრდა პარიზელი კაცის ცხოვრების ყველა ეს ბანალური მოვლენა ტრიუფოს ხელში აბსოლუტურ უტყუარობას იძენს. მსგავსი რამ ტრიუფოს ყველა საუკეთესო ფილმში ხდება.

რეჟისორს არ აქმაყოფილებდა შედეგი, რომელიც მან თავის დროზე „ლაწირაკებში“ მიიღო. მისი აზრით, მსახიობები და დიალოგები ფილმში შემხარავი იყო, ყველაფერი ერთად კი დაუმუშავებელ, ცუდად და მონტაჟებულ მასალას წარმოადგენდა. „ახლად რომ ვიღებდე „ლაწირაკებს“, ამბობდა ის 1962 წელს — ბევრად უკეთესად გავაკეთებდი. ყოველ შემთხვევაში, მოვაწესრიგებდი ხედების მონაცვლეობას“.⁸

მას, უთუოდ, ის გარემოებაც აცბუნებდა, რომ „ლაწირაკები“ თავისი სიუჟეტით არ გადიოდა. მორის პონის მეტი დამაჯერებლობისათვის დასჭირდა.

ოცი წლის შემდეგ მან კიდევ ერთი ფილმი გადაიღო ბავშვურ სიყვარულზე, ბავშვობის განსაკუთრებულ სამყაროზე, აღმოჩენებსა და თავგადასავლებზე, რომლებიც ყველაზე ნორჩ ასაკშია შესაძლებელი.

ტრიუფოს ძალიან ადრე გაუჩნდა ინტერესი ბავშვობასთან, ბავშვებთან დაკავშირებული ნამდვილი ამბების მიმართ. ის ავროვებდა ამონაჭრებს შემთხვევათა ქრონიკლად, მოთხრობებს ბავშვებზე, მოგონებებს.

ამიტომაც, რომ „ჯიბის ფული“ ბავშვებზე კინემატოგრაფიული ხერხებით ამბის მოყოლაში მიღწეული უტყუარობის ეტალონადაც კი გამოდგება.

ფილმში არის სცენა, სადაც პატარა, წლინახევრის ბუთხუზა გრეგორი შიშით ზარდაცემული გამვლელების თვალწინ გადმოვარდება მეთე საბურთიდან, თავისი ბინის ფანჯრიდან, და წუთში, თითქოს არაფერი მომხდარა, სრულიად უვნებლად გამოვა ბუჩქებიდან, სახლის წინ რომ იზრდება. „ეს რომ დიდს დამართოდა, იქვე გამოვსალმებოდა სიცოცხლეს, — მართებულად აღნიშნავს ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი. — ბავშვები განსაკუთრებით მაგრები არიან, ისინი

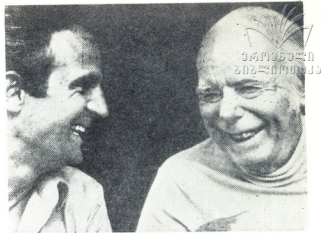
ეხეთქებიან ყველაფერს, ეჯახებიან ცხოვრებას, მაგრამ მათ ღვთის მაღლი ინახავს, თან კანიც უხეში აქვთ“.

ეს დაუჭერბელი, წარმოდგენელი ამბავი ფილმში აღიქმება, როგორც საესეებით ნორმალური ბავშვთა სამყაროსათვის. და მართლაც, ალბათ, თითოეულს შეუძლია გაიხსენოს ერთი მსგავსი შემთხვევა მაინც, რომელიც მის ახლობელს ან ნაცნობს დაემართა. ფრანგულ ვახეთებში, შემთხვევათა ქრონიკაში, უკვე „ჩიბის ფულის“ გამოსვლის შემდეგ, ამდაგვარი ამბები კეთილი დასასრულით რამდენიმეჯერ იყო აღწერილი.

ჟან-ლიუკ გოდარი, ფრანსუა ტრიუფოს კოლეგა და მეგობარი, ჯერ კიდევ 1959 წელს, „ლაფირაკების“ და „400 დარტემის“ გამოსვლის შემდეგ, წერდა იმავე „კაიე დიუ სინემაში“, სადაც ტრიუფოსთან, ჟაკ რივეტთან და ჟაკ დონიოლ-ვალკროზთან იყოფდა ტონის მიმცემი კრიტიკოსის სახელს: „ტრიუფოს ბავშვები“ შევა ბავშვების საყოველღეო ლექსიკონში, როგორც კი ფილმი („400 დარტემა“ — ლ. დ.) გამოჩნდება ეკრანზე. მალე იტყვიან „ტრიუფოს ბავშვები“, როგორც ახლა ამბობენ „ფოლადის მეფეები“, „მაფის მესვეურები“, „გაყვები საქუსთან“ ან „კინომანები“.³

ასეც მოხდა. ტრიუფო არც პირველი, არც ერთადერთი რეჟისორია. ვისი შემოქმედებაც ბავშვებისადმი სიყვარულით და ინტერესით იყო განათებული, — საკმარისია დავასახელოთ თუნდაც ჟან ვიგო, ვიტორიო დე სიკა, ლუის ბუნუელი, და რა თქმა უნდა, ჩაპლინი; ტრიუფო ფილმებს არა მარტო ბავშვებზე იღებდა, მაგრამ როდესაც კი ხელს კიდებდა ამ, მისი თქმით, დიდ თემას, ის აღარ იყო უკვე მხოლოდ რეჟისორი.

„ჩიბის ფულში“, საბავშვო ციკლის საბოლოო ფილმში, ტრიუფო მასწავლებელ რიშეს პირით ამბობს, რომ თავისი მძიმე ბავშვობისა და სიჭაბუკის ცუდი მოგონებებისა და კიდევ იმის გამო, რომ არ მოსწონდა, როგორ ექცევიან, ბავშვებს, ამოირჩია მან თავისი პროფესია — მასწავლებელი გახდა. მისი სიყვარული ბავშვების მიმართ იმაში კი არ გამოიხატება, რომ ჭკუას არიგებს მათ, ხელმძღვანელობს, რაღაც კონკრეტულს ასწავლის, არამედ იმაში, რომ ესმის მათი და მარტო არ ტოვებს გულგრილი და ხშირად მტრული სამყაროს პირისპირ.

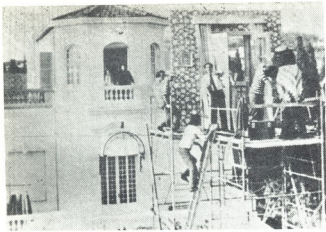


ფრანსუა ტრიუფო და ჟან რენუარი

საწყენია, რომ რეტროსპექტივაში, სადაც საკმაოდ ნათლად იყო გამოკვეთილი ბავშვობის თემა, არ შევიდა ამ თემატური წრისათვის მეტად მნიშვნელოვანი და საყურადღებო ფილმი „ველური ბავშვი“ (1969). სურათი დადგმულია დოქტორ ჟან იტარის წიგნის მიხედვით „მოხსენებითი ბარათი და ანგარიში ავერონელი ექტორის შესახებ“, სადაც ავტორმა დაწვრილებით აღწერა ავერონის მახლობლად ტყეში ნაპოვნი გველურებული ბიჭის სწავლა-აღზრდის პროცესი, რომელმაც არ იცოდა ლაპარაკი, არ გააჩნდა ელემენტარული ურთიერთობის უნარი.

ტრიუფო დაინტერესდა XVIII საუკუნის ბოლოს მომხდარი ამ ამბით, იმიტომ რომ მასში ხალხსად გამოიხატა უფროსებისა და ბავშვების ურთიერთობის ბევრი ასპექტი, რომელიც მას ალელვებდა. დოქტორი იტარი მოთმინებით, თავდაუზოგავად იღვწოდა, რათა ესწავლებინა პატარა ველური ბიჭისათვის ყველაზე მარტივი ჩვევები, რომლებსაც ბავშვები ადამიანურ საზოგადოებაში, თავისი ტოლ-სწორების წრეში ითვისებენ ყოველგვარი ჯაფის გარეშე. მან დაძლია კოლეგების სკეპტიციზმიც და თვით აღმზრდელობით პროცესის სირთულეებიც. მან დაამტკიცა, რომ სიყვარულსა და რწმენას ბავშვის მიმართ, თუნდაც ის ველური იყოს და დასაწყისში მხოლოდ ღმულის და კუთხეში ჯდომა შეეძლოს, სასწაულის მოხდენა ძალუქს.

ნოშანდობლივია, რომ ამ ფილმშიც, როგორც „ამერიკულ ღამეში“, ტრიუფომ თავად ითამაშა მთავარი როლი. იქ — კინორეჟისორისა, აქ — მეცნიერისა და პედაგოგის დოქტორ იტარისა.



„ამერიკული ღამის“ გადაღებისას

ფილმმა „უქანასკნელი მეტრო“ (1980) განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა ტრიუფოს შემოქმედებაში. ორმა სხვა სურათმა, რომელიც ამის შემდეგ დაიდგა, — „მეზობელი ქალი“ (1981) და „მხიარული კვირადღე“ (1983), — მხოლოდ ხაზი გაუსვა „უქანასკნელი მეტროს“ განსაკუთრებულობას.

ტრიუფო მანამდე თავის ფილმებში უშუალოდ არასოდეს შეხებია მეორე მსოფლიო ომისა და ფაშისტური ოკუპაციის დროს, თუმცა სწორედ ამ წლებს დევნიდა მისი არცთუ ბედნიერი ბავშვობა; არასოდეს უთქვამს რამე იმ ფრანგებზე, ვინც ვაჟაკურად იბრძოდა წინააღმდეგობის მონაწილეთა რიგებში, და მათზე, ვინც სამარცხვინოდ თანამშრომლობდა ჰიტლერელებთან, თუმცა ორივეთა არსებობა სრულიად ნორჩ ასაკში შეიტყო. საერთოდ, ღია პოლიტიკური შეფასებები სრულიად არ იყო მის ფილმებში „უქანასკნელ მეტრომდე“, თუმცა ცხოვრებაში ტრიუფო პოლიტიკას არ გაურბოდა, ხოლო ვარკვეულ მომენტებში, როგორც, მაგალითად, 1968 წლის მაისის გამოსვლები იყო, შესამჩნევ როლსაც თამაშობდა.

ვერც „უქანასკნელ მეტროს“ ვუწოდებთ პოლიტიკურ ფილმს. ეს ფილმი უფრო წარსულზეა, მაგრამ ისეთ წარსულზე, რომელიც გეთავაზობს წინააღმდეგობისა და კოლაბორაციონიზმის, ვაჟაკობისა და სიმხდალის, სულიერი სიდიადის და სისამაგლის მკვეთრ მოდერებს.

ფილმის მოქმედების ადგილად ტრიუფომ აირჩია 1942 წ. სექტემბრის პარიზი, უფრო ზუსტად, თეატრი მონმარტრზე — მაშინდელი პარიზული ყოფის ერთგვარი შუავული.

თეატრის სათავეში უდგას მსახიობი მარიონ შტაინერი. ის გულმოდგინედ უმაღავს

ყველას — გერმანელებსაც და ფრანგებსაც, განსაკუთრებით კი, გაიძვერა მოსკილულ კოლაბორაციონისტ-ჟურნალისტს დაქსიანსავე ზეთიდან „Le suis partout“ („მე ვყვარდები ვარ“), იმას, რომ მისი ქმარი, თეატრის ნამდვილი პატრონი და ხელმძღვანელი, პოლონელი ებრაელი ლუკას შტაინერი, კი არ გაიქცა საზღვარგარეთ, როგორც ყველას ჰგონია, არამედ საკუთარი თეატრის სცენის ქვეშ სარდაფში იმალება და იქიდან ხელმძღვანელობს ახალ დადგმებს.

მარიონი მონერჩებულად უელის გვერდს სამხედრო დროის საფრთხეებს. მისთვის ისევე, როგორც მისი ქმრისათვის, მთელი დასისა და მკურნელებისათვის, სპექტაკლზე რომ მოდიან, თვით თეატრის არსებობა საფრანგეთის თავისუფალი სულის სიცოცხლისუნარიანობის დამამტკიცებელ საბუთად იქცევა.

და როცა დაქსია გამოაქვეყნებს დამაბეზლებელ სტატიას, სადაც თავს ესხმის მონმარტრის თეატრის ახალ სპექტაკლს, ერთ-ერთი მსახიობი — წინააღმდეგობის მონაწილე ბერნარ გრანჟე, მას რესტორანში საქვეყნოდ სილას გააწვავს.

თავისი მანერის ერთგული ტრიუფო „უქანასკნელ მეტროში“ იყენებს დეტალებს ნამდვილი ცხოვრებიდან და თითქმის შეუცვლადელ ასახავს რეალური ადამიანის რეალურ მოქმედებას: ცნობილი ფრანგი მსახიობი ჟან მარე დაახლოებით ასეთივე სიტუაციაში, ამდაგვარადვე გაუსწორდა ერთ თეატრალურ მიმოძილველს და კოლაბორაციონისტს გაზეთიდან — „მე ყველგან ვარ“, პოეტ ჟან კოკტოს შეურაცხყოფისათვის.

„უქანასკნელი მეტრო“ ესაა მადლობის სიტყვა თეატრისადმი ისევე, როგორც „ამერიკული ღამე“ არის მადლობის სიტყვა კინემატოგრაფისადმი. „უქანასკნელი მეტროს“ დრამატულ დაძაბულობასა და „ამერიკული ღამის“ მსუბუქ, ხალას, გამჭირვალე ირონიულობას შორის ცოტა რამაა საერთო. მაგრამ ორივე ფილმში ერთნაირი სიმართლით, ერთნაირი უტყუარობით იმლება საზღვარი სინამდვილესა და ხელოვნებას, რეალობასა და მის ასახვას შორის, როგორც ხშირად იყო წაშლილი ზღვარი ტრიუფოს ცხოვრებასა და მის ფილმებს შორის.

ტრიუფო 1984 წლის 21 ოქტომბერს გარდაიცვალა ორმოცდაათოთმეტი წლის ასაკში. მან დატოვა უამრავი ძალიან კარგი სტა-

საუბარი ფრანსუა ტრიუფოსთან

— ვიდრე თქვენს პირველ ფილმზე ვისაუბრებდეთ, გთხოვთ ორიოდ სიტყვით მოგვითხროთ იმ პერიოდზე, რომელიც წინ უძღოდა თქვენს სარეჟისორო კარიერას. რას წარმოადგენდა მაშინ თქვენთვის კინემატოგრაფი და რა ადგილი ეჭირა მას თქვენს პირად ცხოვრებაში?

— ძალიან მიჭირს ჩემს განვილილ ცხოვრებაზე საუბარი. ასე მემართება ყოველთვის, როდესაც საქმე წარსულის გახსენებას ეხება.

უწიშობა, რომ იმ პერიოდზე, რომელიც თქვენს გაინტერესებთ, ისევე როგორც ჩემს პირველ ფილმებზე, ახალს ვერაფერს ვიტყვი. სულ რაღაც ორი წელია, რაც საბოლოოდ დაერწმუნდი: კინო გაცილებით მნიშვნელოვანი რამ იყო ჩემთვის, ვიდრე უბრალო თავშესაფარი. კინო, მართლაც, ჩემი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია, მისი სულია. ადრე, ალბათ, ასე ვერ გიპასუხებდით, კინოს მნიშვნელობა ამ დონემდე არ მქონდა გააზრებული. არ გადავაჭარბებ, თუ ვიტყვი, რომ ისწორედ კინომ მიხსნა დაღუპვისაგან... მოგეხსენებათ, ძნელია ამაზე საუბარი, იმდენად ინტიმური, პირადულია ეს ჩემთვის...

კინოს სამყარომ ჩემი უზრადლება ბავშვობაშივე მიიპყრო, უფრო ზუსტად, ოკუპაციის წლებში. მაშინ ათი წლისა ვიყავი. იმ დროს პარიზში ცხოვრება ძნელი იყო. ერთადერთი შევას ფილმებში ვპოულობდი.

1942 წელი მნიშვნელოვანი თარიღია ჩემს ცხოვრებაში. ამ დროიდან ფილმების ნახვა ჩემი საყვარელი „საქმიანობა“ გახდა. ასე გაგრძელდა მანამ, სანამ 17 წლისა არ გავხდი. კინოხელოვნებამ მთლიანად ჩამითრია, თბიშმივით დამათრო და მის ჯადოსნურ ზეგავლენას, როგორც ხედავთ, დღემდე ვერ გავეშვიტე.

— რომელმა კინომ მოახდინა გავლენა

ტია, ბევრი წიგნი, ოცდასამი ფილმი. მან ითამაშა სამი მთავარი როლი თავის ფილმებში და ერთიც — თავისი ამერიკელი კოლეგის სთივენ სფილბერგის ფილმში. სიცოცხლის ბოლო წლები მან ანდრე ბაზენის შრომების შეგროვება-გამოცემას მოანდომა. უყვარდა ბავშვები, წიგნები და მხატვრული კინო.

1978 წელს, რადიოგადაცემაში, რომელიც ტრიუფოსთან გამოთხოვების სამგლოვიარო დღეებში გაიმეორეს, მან თქვა: „მე კმაყოფილი ვარ ჩემი ცხოვრებით. ბევრს ვემუშაობდი, ვცდილობდი ყოველი ახალი ფილმი უკვე შექმნილზე უკეთესი ყოფილიყო. ჩემი ნამუშევარი ყოველთვის როდი მკმაყოფილებდა, მაგრამ თითოეული ფილმი იყო პატარა აგური იმ შენობისა, რომელსაც მე ვაგებდი. ხოლო როგორია ეს შენობა — სხვებმა განსაჯონ... კინოში მასურებელს სურს ნახოს მოქმედება, მას ტირილი, სიცილი სურს. და ამას გათვალისწინება უნდა. კინო სახალხო ხელოვნებაა“⁹.

ამ სიტყვებმა, რომლებშიც, ალბათ, ტრიუფოს რაღაც თარი წინასწარმეტყველური აზრი არ ჩაუვლია, ამჟამად გულში ჩამწვდომი ძღერადობა მიიღო.

და მაინც, ვფიქრობ, ზედმეტი არ იქნება, თუკი ვიტყვით, რომ თავის შემოქმედებაში ფრანსუა ტრიუფო ცდილობდა ყოფილიყო იმის ერთგული, რაც მის აღფრთოვანებას იწვევდა მისთვის საყვარელი უან რენუარის ფილმებში, და რაც მან თვითონ ასე მშვენიერად გამოთქვა „დიდი ილუზიისადმი“ მიძღვნილ წერილში: „რენუარის შემოქმედება ყველა დავთარს ურევს და გვასწავლის, არასოდეს არაფერს გამოვუტანოთ მსჯავრი, გვესმოდეს, რომ ბოლომდე ყველაფრის გაება შეუძლებელია“¹⁰.

შენიშვნები

¹ ციტ. წიგნიდან: «Франсуа Трюффи», М., «Искусство», 1985 с. 75.

² იქვე, გვ. 192

³ იქვე, გვ. 189, 192

⁴ იქვე, გვ. 101

⁵ იქვე, გვ. 100

⁶ იქვე

⁷ «L'express», 9-15 Sept, 1968, P 42

⁸ ციტ. წიგნიდან: «Франсуа Трюффи», გვ. 120.

⁹ იქვე, გვ. 98.

¹⁰ «Искусство кино», № 2, 1985, с. 180.

¹¹ ციტ. წიგნიდან: «Жан Ренуар», М., «Искусство», 1972, с. 89.

თქვენი, როგორც ხელოვანის ჩამოყალიბებაზე — ფრანგულმა თუ ამერიკულმა?

— ხშირად მითქვამს, რომ ამერიკული კინოს მოყვარულთათვის უცხოა რეალური ცხოვრების, სინამდვილის მთელი თავისი სიშისველი ხილვა. მათთვის მთავარია სინამდვილისაგან გაქცევა და ვიზუალური ხილებით ტყობა. მათ არავითარი სურვილი არა აქვთ ეკრანზე ამოიკნონ საკუთარი სამყარო, მშობლიური ქალაქი, ქუჩა...

ოკუპაციის წლებში ამერიკული სურათი დიდი იშვიათობა იყო, ამიტომ ჩემს ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენა ერთმა მუჟა ფრანგულმა ფილმებმა მოახდინეს, რომელთა შორის გამოვყოფ კლუზოს ფილმს „ყორანი“. ჩემი წარმოდგენით, ეკრანზე ნაჩვენები ცხოვრება სინამდვილისაგან შორს არ უნდა მდგარიყო.

ახლაგაზრდობაში ძველ ფილმებს ახალი, თანამედროვე სურათების ნახვას ვამჯობინებდი და უპირატესობას, როგორც წესი, ფსიქოლოგიურ ფილმებსა და დეტექტივებს ვანიჭებდი.

— რაში გამოიხატება კლუზოს „ყორანის“ ზეგავლენა თქვენს შემოქმედებაზე?

— უნდა გამოგიტყდეთ, რომ კლუზოს „ყორანი“ ოცჯერ მაინც მექნება ნახაზი — ხუთ-ექვსჯერ ომის წლებში და კიდევ მრავალჯერ განთავისუფლების შემდეგ (ოკუპაციის წლებში მისი ჩვენება აკრძალული იყო). ზეპირად ვეცოდი ფილმის დიალოგები. ამაში არაფერია გასაკვირი — როცა ფილმი ნამდვილად ახლობელი ხდება შენთვის, მისი დიალოგები თავისთავად გამახსოვრდება. „ყორანის“ წყალობით ლექსიკური მარაგიც გავიმდიდრე — 150-მდე ახალი სიტყვა ვისწავლე. დღესაც ზეპირად მახსოვს იმ ანონიმური წერალების ტექსტები, რომლებსაც ფილმის პერსონაჟები ლებულობენ. დიალოგების სტილი, იმ დროის ფილმებისაგან განსხვავებით, ახალი სიტყვა იყო.

ფილმის ავტორის პოზიცია „ყორანში“ ასახული სოციალური სურათის მიმართ, ჩემს პოზიციას, ჩემს იდეალებს შეესატყვისებოდა. გახრწნილი პეროვნებისაგან პიერ ფრენისა და ჭინეტ ლეკლერის ამალღებული სიყვარულის დაცვას, მიუხედავად იმისა, რომ ასაკის გამო ამ საკითხში არავითარი გამოცდილება არ გამაჩნდა, ორიგინალურად ვთვლიდი.

ჩემის აზრით, ამ ფილმში კლუზომ სასიყვარულო ურთიერთობები განსხვავებული რა-

სურსით წარმოადგინა და თავიდან აიცილა სტერეოტიპი.

რეჟისორების მიმართ ყოველთვის მიმართავ და სლოიდარობის გრძნობა: ცულმანოვი და სხვა თვალით ვუყურებდი, ვცდილობდი მეპოვნა მარცხის მიზეზები. მძულდა გამჭირდავები და ცინიკოსები. ყოველთვის ფილმისა და მისი შემქმნელის მხარე მეჭირა. ამასთან დაკავშირებით მახსენდება ფილმი „იდეალური წყვილი“, რომლის სცენარის დაწერაში ჟან-პიერ ლუოს მამაც მონაწილეობდა. ფილმის სიუჟეტს საფუძვლად დაედო მუნჯი კინოს პერიოდში გადამღებ ჯგუფებს შორის ქიშკი, რომლის დროსაც ხშირი იყო კონკურენტთა ფილმების მოპარვის შემთხვევები.

მაყურებელმა ფილმი ცივად მიიღო, მე კი სრულიად საწინააღმდეგო პოზიცია დაეჭირე. ერთი წუთითაც არ მიფიქრია ფილმის გაკოლვა. ასეთივე დამოკიდებულება მქონდა ბრესლის ფილმის „მანდილოსნები ჰელონის ტყიდან“ მიმართ, რომელიც ასევე ვერ გადაურჩა მაყურებლის რისხვას.

ფრანგული ფილმების მიმართ სიყვარული არასოდეს გამწვანებია, მაგრამ ამერიკული კინემატოგრაფის აღმოჩენამ ერთგვარი გადატრიალება მოახდინა ჩემს შეგნებაში. ამაში გარკვეული როლი ითამაშა რივეტიც, რომელიც გადაჭარბებული ავრესულიობით იყო განწყობილი ფრანგული ფილმების მიმართ. დღეს, ვფიქრობ, იგი სხვა აზრის არის. მოსწონს ისეთი ფილმები, როგორიცაა „ქანდარის შვილები“, რომლის გამოც, თავის დროზე, არაერთხელ მოგვსვლია ცხარე კამათი.

— დღეს კინოკრიტიკოსები ფრანგულ კინემატოგრაფში „ახალი ტალღის“ მნიშვნელობის შეფასებას ცდილობენ. როგორი იყო თქვენი მისია ამ მიმდინარეობაში?

— თავიდან ჩემი პოზიცია მკაფიოდ გამოკვეთილი არ იყო. არც მოქმედების ზუსტი გეგმა გამაჩნდა. მის შემუშავებაში ჩემი მეგობრები — რივეტი და რომერი დამენმარნენ. დასაწყისში ინსტრუქტურად მომწოდდა ან არ მომწოდდა ესა თუ ეს ფილმი. მაგრამ ამ გაურკვეველობას მალე მოეღო ბოლო. რივეტის დახმარებით აღმოვაჩინე ფრანგული კინოსათვის დამახასიათებელი „კლიშეები“, წლების მანძილზე ფილმიდან ფილმში რომ მეორდებოდა. 1950 წელს ჩვენი მოთმინების ფილა აივსო და გადაწყვი-

ტეტ სტერეოტიპების წინააღმდეგ „ჯვაროსნული ლაშქრობის“ მოწყობა. შესაძლოა დასაწყისში გადაეჭარბეთ კიდევ, მაგრამ მე დღესაც დარწმუნებით ვიმეორებ, რომ 1955 წლამდე „ყორანსა“ და „ქანდარის“ შვილებზე“ უკეთესი ფილმები არ შექმნილა. 1950 წლიდან კოკტო გულხელდაკრეფილი იჭდა, კინემატოგრაფში ერთგვარმა სიცარიელემ დაისადგურა. 1950-55 წწ. ფრანგული ფილმები 40—50-იანი წლების სურათების ასლებს წარმოადგენდნენ. ცხოვრებისეული ფაქტების მუქ ფერებში წარმოდგენა და მათი ეკრანზე გადატანა ტექნიკურ ხერხად გადაიქცა. დადგა ერთგვარი სნობიზმის ხანა.

ყოველივე ამის გამო ვიცავდით ამერიკულ კინემატოგრაფს, რომელიც კრიტიკოსთა უღმობელ თავდასხმას განიცდიდა. დღეს, რა თქმა უნდა, ასე არ ხდება. ჩვენი კრიტიკოსები უფრო მოკრიძობულნი ვახდნენ.

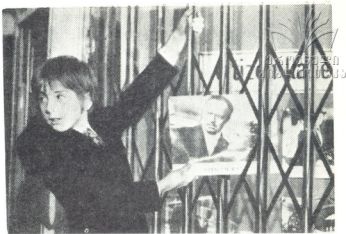
იმის მაგივრად, რომ საგნებზე (ფრანგული კინო — ამერიკული კინო) ცალკე გვესაუბრა, აღგვეწერა და შეგვესწავლა ისინი, ჩვენ მათ ერთმანეთს უპირისპირებდით. ჩვენი დასკვნა ასეთი იყო: შეუძლებელია გიყვარდეს ფრანგული კინო, თუ გაყვარს ამერიკული, კურსივას თაყვანისმცემელი მიძოგუტის ვერ შეიყვარებს და ა. შ.

— „ახალი ტალღისგან“ უკვე 15 წელი გაშორებთ. როგორ უყურებთ დღეს მას?

— ეს შეკითხვა, ალბათ, გარეშე დამკვირვებლისათვის უფრო გამოდგებოდა. მათთვის, ვისაც ასე თუ ისე კავშირი ჰქონდა ამ მიმდინარეობასთან. ძნელია ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა. მაგრამ ერთი რამ მაინც ვასარკვევია: რისკენ მივისწრაფოდით, რისი გაკეთება, რისი შემოტანა ვესურდა ფრანგულ კინოში. ალბათ, უფრო მეტი რეალობის, უფრო მეტი სიმართლისა. დღეს არც კი ვიცი ყველა ამ აზრისა იყო თუ არა. უფრო მეტიც, დასაწყისში არც კი ვიცოდით, რომელი ქანრის ფილმებს გადავიღებდით.

— თქვენის აზრით, რა მნიშვნელოვანი ეტაპებია თქვენი, როგორც კინემატოგრაფისტის ჩამოყალიბების გზაზე?

— პირველი ეტაპი, რომელსაც მე თერაპიულს ეწოდებ (მაშინ მე უბრალო კინომოყვარული ვახლდით) შეიძლება მოგაქციოთ 1942-50 წლებს შორის. ამ პერიოდში კინო ცხოვრებას მიმსუბუქებდა, განუწყვეტლევ ვუყურებდი ერთსა და იმავე ფილმებს. ამასთან დაკავშირებით გავიხსენ-



„ამერიკული დამე“

ნებ ერთ სახუმარო თავდადასავალს: ერთხელ მშობლებს ვავექეცი და გადაწყვიტე სახლში აღარ დაებრუნებულყავი. თავიდან წარმოდგენაც კი არ მქონდა როგორ მეცხოვრა მარტო, მაგრამ დამოუკიდებლობა ძალიან მხიბლავდა — მაწანწალობას არაფერი ჯობდა. გადაწყვიტე ბავშვობის მეგობრისათვის მიმეკითხა: ვიფიქრე, დამეხმარება, შემიკვლუბს-მეთქი. ბედმა არ გამიძლია — მეგობარი შინ არ დამიხვდა. ბარათი დაეუტოვე და პემანი კინოთეატრ „შამპოლიონში“ დაუწინაშე. იქ ჩემი საყვარელი ფილმი „მატყუარას რომანი“ გადიოდა. 2 საათზე კინოთეატრის სავარძელში მოვიკალათე და მზად ვიყავი იქ 7-8 საათამდე დაერჩენილიყავი — აქ ხომ ყოველგვარი საფრთხისაგან დაზღვეული ვიყავი. რაც გნებავთ ის მიზნართი საშა გიტრიზე, მაგრამ იმ დღეს იგი ჩემი ნამდვილი მეგობარი გახდა. მეგობარი, რომელმაც თავშესაფარი მომცა.

1942-50 წლები კრიზისული პერიოდი იქნა ჩემს ცხოვრებაში. მაშინ სამხედრო სამსახურს გავდიოდი და სამი წლით ავტომატურად გამოვეთქე კინოს სამყაროს. ერთბაშად ყველაფერი შეწყდა ჩემთვის. აღრე კვირაში 10-15 ფილმს ვუყურებდი. სამხედრო სამსახურიდან დაბრუნებულს კი კინოში წასვლის აღარავითარი სურვილი არ მქონდა. მაშინ უკვე დაახლოებით ორ ათასამდე სურათი მქონდა ნანახი და მთელ ამ დროს ტყუილბრალოდ დაკარგულად ვთვლიდი. გადაწყვიტე კითხვისათვის მომეკიდა ხელი. მაგრამ რა წამეკითხა, რით დამეწყო?

— როგორ „დაუბრუნდით“ კინოს?

— კინოს სამყაროს ანდრე ბაზენის წყა-

ლობით დავუბრუნდი. სწორედ მან ჩამომაც
ცილა სამხედრო სამსახურს. ბაზენის წრე სი-
ნემათი სუნთქავდა, იგი თავად ბევრს წერდა
ფილმებზე და მისი მთავარი სასაუბრო თე-
მაც სინემა იყო. ბუნებრივია, ისევე დავიწყე
კინოთეატრებში სიარული. ბოლოს ვიპოვე
ჩემი ახლო მეგობრები რივეტი, გოდარი და
სხვები, მაგრამ ეს უკვე სულ სხვა პერიოდია
ჩემს შემოქმედებაში. ამ დროს დავიწყე სტა-
ტიების ბეჭდვა ჟურნალში „კაიე დიუ სინე-
მა“ („კინოს დღიური“) და ყოველკვირეულ
გაზეთში „არ“ („ხელოვნება“); ეს ეტაპი ჩემ-
თვის უფრო ინტელექტუალური, შემოქმე-
დებითი იყო. რადგანაც საქმე ეხებოდა
ფილმების გააზრებას, მათ კომენტირებას.
საემარისი აღარ იყო მხოლოდ კად-
რების სილამაზით ტყობა. საჭირო იყო ნამე-
დილი ანალიზი. აქედან გამომდინარე, ეს
პერიოდი ჩემთვის ძალზე მნიშვნელოვანია.
მაშინ დავიწყე ფიქრი იმაზე, თუ რატომ
არ იყო ფილმი ბოლომდე საინტერესო, რა-
ტომ იპყრობდა მისი პირველი ნაწილი ნა-
ყურებლის მეტ ყურადღებას, ვიდრე მეო-
რე და ა. შ. პირველად ცხოვრებაში, იმის
მაგივრად, რომ მეთქვა: „ეს ფილმი კარგია“
ან კიდევ — „ეს ცუდი ფილმია“, დავიწყე
ძიება იმისა, თუ რა აკვლად ფილმს იმისათვის,
რომ კარგი გამოსულიყო. სწორედ ამას ვა-
კეთებდი „კაიე დიუ სინემაში“, უფრო მე-
ტად კი გაზეთ „არში“, სადაც აუცილებელი
იყო სცენარის რეზიუმირება. როდესაც აი-
ძულე თავს მოკლედ ჩამოაყალიბო ფილმის
შინაარსი, უფრო ნათლად და კარგად ხე-
დავ, თუ რისგან შედგება იგი, როგორ არის
აგებული და ა. შ. ერთი სიტყვით, ეს პერი-
ოდი ძალზე პოზიტიური იყო ჩემთვის.

— ერთ ხანს თქვენ სოფლის მეურნეობის
სამინისტროში მუშაობდით. იყო თუ არა ეს
განპირობებული სასურსათო პრობლემით?

— არც უმაგისობაა. მაგრამ სიმინისტრო-
ში მე უფრო მშვენიერი ფილმების ფონდს
მაკავებდა. იქ ვისწავლე ფილმების ჩვენება.
ჩემდა საბედნიეროდ, მათ ჰქონდათ 16 მმ-
იანი ფირის პროექტორი. სამუშაოთი გადა-
ტვირთული არ ვყოფილვარ. ჩემს მოვალე-
ობას ყუთებზე ეტიკეტების დაკვრა შეად-
გენდა, ასე რომ, დრო სასურველზე მეტი
ჰქონდა. ვსარგებლობდი შემთხვევით და
განუწყვეტლივ ვატრიალებდი ჩემთვის სა-
ინტერესო ფილმებს. მაშინ ვნახე პრევერის
მოკლემეტრაჟიანი სურათი ობერვილზე,

კირსანოვის ძალზე პოეტური პატარა ფილ-
მი „შემოდგომის ნისლი“ და სხვა სურათე-
ბი, რომლებსაც არაფერი ჰქონდათ სურათ-
თო სოფლის მეურნეობასთან. სამეურნეო
მუშაობის პერიოდი ალბათ უფრო მნიშვნე-
ლოვანი და ნაყოფიერი გახდებოდა ჩემთვის,
იქ მომუშავე რეჟისორს ასისტენტად მაინც
რომ ავეყვანე სოფლის მეურნეობის თემაზე
ფილმების გადაღებისას. შევატყვე, რომ ჩემ-
თან მუშაობის დღი სურვილი არ ჰქონდა,
ამიტომ ამ სამსახურს მალე დავანებე თავი.
ეს პერიოდი წინ უძღოდა ჩემს თანამშრომ-
ლობას „კაიე დიუ სინემაში“.

— დავუბრუნდეთ „ვიზიტს“ — თქვენს
პირველ მოკლემეტრაჟიან ფილმს.

— გადაღების არავითარი გამოცდილება
არ მქონდა. ერთ-ორჯერ რივეტი დავესწარი
გადასაღებ მოედანზე. ეს იყო და ეს. სხვა-
თა შორის, რივეტი იყო „ვიზიტის“ მთავარი
ოპერატორი. ამ ფილმზე ბევრს ვერაფერს
მოგახსენებთ. მსურდა 16 მმ-იან ფირზე გა-
დამქლო ისეთი ფილმი, რომელიც განსხვა-
ვებული იქნებოდა ავანგარდისტული სურ-
ათებისაგან, ე. ი. სადაც არ იქნებოდა მკველ-
ელი, სისხლის ღვრა, პოეტური ეფექტები.
ფილმი შავ-თეთრია, მაგრამ მე მივინდოდა,
რომ გამოსახულება ბაცი ნაცრისფერი ყო-
ფილიყო, როგორც კიუპორის კომედიებში.
ერთი სიტყვით, პლასტიკურად იგი ამერიკულ
სურათებს უნდა დამსგავსებოდა. იდეა ცო-
ტა არ იყოს აბსტრუქტული ჩანდა. ვიღებდით
გახმოვანების გარეშე, მაგრამ ყველანაირად
ცდილობდი შემექმნა საუბრის შთაბეჭდი-
ლება. ასეთი ფილმის ჩვენებაზე ფიქრიც
კი ზედმეტი იყო. მაგრამ, ასე თუ ისე, მისი
რეალიზაცია მაინც მოხდა, თუმცა შედეგით
ძალიან უმკაცროდ ვიყავი, ახლა ხშირად
მთხოვენ ამ ფილმის ასლს და მოხარული ვარ,
რომ ყველა ასლი უკვალოდ გაქრა.

— ერთი ასლიც კი არ დარჩა?

— მგონი დონიო-ვალკროსს, ვის ბი-
ნაშიც ვიღებდით ფილმს, შემორჩა ერთი ას-
ლი, რომელიც, თუ შესიერება არ მღალა-
ტობს, ვაჩუქე იმის გამო, რომ იქ მისი 3—4
წლის ქალიშვილი თამაშობდა. შემდეგ ეს
ასლიც დაიკარგა. კაციშვილმა არ იცის მისი
ასავალ-დასავალი. ასე რომ, „ვიზიტი“ სა-
მუდამოდ დაკარგული ფილმია...

— არც თქვენ გიცდიათ მისი ხელმოწერა
ნახვა?

— მე არა, მაგრამ როსნეის დაეხდა ასე-

თი სურვილი; ვუთხარი, მონტაეს თავს ვერ მოვაბამ-მეთქი. თავად იკისრა ეს საქმე და ახალი მონტაეი ურიგო არ გამოდგა. მგონი ერთგვარი გაკვირვებითაც კი ვუყურე მას... „ვიზიტზე“ საუბარი რაღაც ძალიან გაკვივრებულა, სინამდვილეში კი აქ სალაპარაკო ბევრი არაფერია. ჩემი პირველი ფილმა მინც „ლაწირაკებია“. „ვიზიტი“ სათვალავში არ შედის. ამ სურათზე მუშაობისას ერთი რამ ცხადი გახდა ჩემთვის: ყველანაირად თავი უნდა დამეხლვია უსარგებლო, ზედმეტი კადრებისაგან.

— როგორია რივეტის როლი თქვენს მიერ ხელობის ათვისების პროცესში?

— მისი ზეგავლენა, როგორც „ტერორისტისა“, უდავოა. მას გააჩნდა თავისი სიტყვის გატანის უბადლო ნიჭი. ყველაფერს ფანტიკურად ამტკიცებდა. საბოლოო ჯამში მინც მისი აზრი უნდა გამეზიარებინა. ახლა ძალიან შეიცვალა. დაინტერესებულია კინოს ყოველგვარი გამოვლენებით. ფილმზე ცუდს ადვილად ვერ დააცდენინებ. ადრე სულ სხვანაირი იყო. ჩვენს „შეფს“ — რომერსაც კი აჭარბებდა თავისი „ტერორიზმით“. რომერი დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდა. ჩემსავით კინომოყვარული კი არ იყო. ფანტასტიკური მეხსიერების გამო, მას არ სჭირდებოდა ფილმის ხელშეორედ ნახვა. ინსტიტუტურად გრძნობდა მისთვის საინტერესო სურათს. ჩვენ სამს შორის სწორედ რომერმა ნაკლებად ნახა ცუდი ფილმები. რივეტი, პირაქით, ყველაფერს ნახულობდა, ყველაფერი აინტერესებდა. იგი გვაძლევდა ტრნს. მან გავაცანო ნიკოლას რეი, რიჩარდ ბრუკი, ოტო პრემინჯერი.

— „ვიზიტის“ გადაღებიდან ოთხი წლის შემდეგ თქვენ ხელი მოჰკიდეთ „ლაწირაკების“ რეალიზაციას. მოგეხსენებათ, ოთხი წელი საკმაოდ დიდი შუალედია სინეასტის საქმიანობაში. რითი ხსენი ამ წყვეტილს?

— ეს პერიოდი ემთხვევა ჩემს ნაყოფიერ მუშაობას „არის“ რედაქციაში. ჩემი სტატიები; რომლებიც ხშირად იბეჭდებოდა ამ გაზეთში, ანონიმური იყო. იმხანად ასეთი იყო გაზეთის სტილი. ჩემს გარდა წერდა კიდევ 3—4 კაცი, მათ შორის პოლ გიმარი, ანტუან ბლონდინი და სხვ. ვეჭვობ, რომ მორის ვიანიც კი წერდა ანონიმურ სტატიებს.

კრიტიკული წერილი აბსოლუტურად ყველა ფილმზე იწერებოდა. თუკი კვირაში თორ-



„უჟანასწელი მეტრო“

მეტი ფილმი გამოდიოდა, გაზეთში თორმეტევს რეცენზიას იპოვიდით.

შემდეგ გაზეთის რედოლეგიაში ცვლილებები მოხდა. მას უკე ლორანი და უან ორელი ჩუღდენენ სათავეში. მე კი, სრულიად უმიზეზოდ, რედაქციიდან წამოვედი. რატომღაც მეგონა, ახალი რედოლეგია სამსახურიდან დამითხოვდა და სასწრაფოდ ვუშველე თავს. ჩემს მოკლემეტრაჟიან ფილმზე ვმუშაობდი, როდესაც ორელმა თავაზიანად მომიხმო და თანამშრომლობა შემომთავაზა. დაეთანხმდი. ისევ დავიწყე სტატიების ბეჭდვა, მაგრამ ამჯერად უკვე ხელს ვაწერი. ისევ განახლდა პუბლიკაციები კინოზე და გაზეთმა დროებით დაკარგული რეპუტაცია აღიდგინა. სამუშაო ბევრი გვექონდა. მე და ორელი ფილმების სელექციას ვაწარმოებდით. კარგი ფილმების აღსანიშნავად მოვიგონეთ ვარსკვლავების სისტემა. იმ წლებში ბევრ საინტერესო წამოწყებას ჩაეყარა საფუძველი. საქმეში ჩაფლულებს, ფილმების გადაღებისათვის აღარ გვეხელოდა. მაგრამ ყველა ჩვენსავით როდი იყო. მავალითად, რივეტი დროს არ კარგავდა, იგი იწვოდა ფილმების გადაღების სურვილით. მალე მისი „მწყემის დარტყმა“ ვინლიეთ. როსენი ძირითადად მოკლემეტრაჟიან ფილმებს იღებდა. ასტრიუკიც ბევრს მუშაობდა. მაგრამ ჩვენს წრეში თავი რეჟისორად არავის მოჰქონდა. მე პირადად შორს ვიყავი ასეთი აზრისაგან. ზოგჯერ რივეტი ერთად მოგვიყრიდა თავს და გამოგვიცხადებდა: „რას ფიქრობთ?! ფილმების გადაღების უამი დადგა. შეუღლეთ სცენარების წერას“.

— აღბათ სწორედ იმ წლებში დაგებადათ „ლაწირაკების“ გადაღების სურვილი?

— თავიდან დამებადა იდეა ვადამელო



„უკანასკნელი მეტროს“ გადაღებისას

ფილმი ბავშვებზე, რომელშიც ხუთი თავგადასავალი იქნებოდა გაერთიანებული. ჩემი პირველი 16 მმ-იანი მოკლემეტრაჟიანი სურათის გადაღებისას დონიოლ-ვალკროზის ქალი-შვილთან მუშაობამ სასიამოვნო მოგონება დამიტოვა. მაშინ დავრწმუნდი, რომ ბავშვებთან მუშაობა ბევრად უფრო სასიამოვნო და საინტერესოა, ვიდრე უფროსებთან. „ლაწირაკებს“ მორის პონსის მოთხრობა დაედო საფუძვლად, გარდა ამისა მქონდა სხვა, ორიგინალური სიუჟეტებიც. დაიწყო „ლაწირაკებით“, რადგან ეს ყველაზე ეკონომიურად მივიჩინე. მისი გადაღება იაფად ჯდებოდა. ყველაზე მეტად ფირი მიჭირდა, მაგრამ ეს საქმეც მალე მოვაგვარე. შემახვედრეს ერთ მომპეილელ ოპერატორთან, რომელსაც ყველაფერი ჰქონდა. ასე რომ, ფინანსური პრობლემები უმტკივნეულოდ გადაწყდა. შემდეგ, ჩემდა საბედნიეროდ, მუშაობა მიხდებოდა ყურარ ბლენთან — ენერგიით სავსე, დაუზარელ პიროვნებასთან და მის მეუღლესთან ბერნადეტ ლაფონთან.

— „ლაწირაკები“ თქვენთვის ყველაზე ახლობელი ფილმად მიიჩნეოდა...

— ყოველთვის ვთვლიდი, რომ ეს ფილმი უფრო ახლოსაა მორის პონსის მოთხრობებთან, ვიდრე ჩემთან. რატომ შევარჩიე მაინც და მაინც ეს მოთხრობები? ალბათ იმიტომ, რომ მათზე ჯერ კიდევ „ხელოვნებაში“ გვქონდა საუბარი. მორის პონსის მოთხრობების კრებულში „ვიორჯინალი“ („უემანკო“), რომელშიც 15 ნოველაა გაერთიანებული, ყველაზე უფრო „ლაწირაკები“ მომეწონა. მისი ვიზუალისაცაა ჩემთვის ყველაზე ადვილი იყო. მიმაჩნდა, რომ სიუჟეტის ეტრანზე გადატანაც დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენდა —

ხუთი ბავშვი ფეხდაფეხ დაყვება შეყვარებულთა წყვილს. ფილმზე მუშაობა არც ისე ადვილი აღმოჩნდა. კმაყოფილი ვეცდებოდი დესაც მეორეხარისხოვან, ან ბავშვებთან მონაწილეობით გადასაღებ ეპიზოდებზე ვმუშაობდი. მაგრამ როდესაც საქმე მთავარი სიუჟეტის გადმოცემას ეხებოდა, იგი რატომღაც ხელიდან მეცლებოდა. რატომღაც მეგონა, რომ ის ძალიან სუსტი იყო და საჭიროდ არ ვთვლიდი მის გადაღებას. ბოლოს მაინც გვერდი აუღებზე მოთხრობის სიუჟეტს და ის მომენტები ვაჩვენე, რომლებიც საჭიროდ მივიჩინე. იმ დროს ძალიან მომწონდა მორის პონსის წერის მანერა, საგანთა და მოვლენათა აღქმის სიუსუსტე (უდავო იყო კოკტოსა და რადიგეს გავლენა მის შემოქმედებაზე), მიყვარდა მისი ფრაზების მუსიკალურობა. მინდოდა ფილმში ზუსტად მოვრგებოდი მის დიალოგებს, მაგრამ მერე შემეშინდა, ვათუვერ შევძლო-მეთქი. ბოლოს თავად დავწერე დიალოგები შეყვარებულებისათვის, მაგრამ მერე ამაზეც უარი ვთქვი. ფილმის დღევანდელი ვერსიიდან ამოღებულია ჩემს მიერ მოგონილა სასიყვარულო სცენები. ხშირად ვეკითხებოდი საკუთარ თავს — შემიძლია თუ არა ნამდვილი დიალოგების წერა. ერთ ხანს ეს აზრი მოსვენებას არ მაძლევდა. სწორედ იმ დროს ვნახე ბერგმანის „ზაფხულის თამაშობანი“. ეს ფილმი ნამდვილი მოვლენა იყო ჩემთვის. მისი ნახვის შემდეგ დამებადა აზრი, რომ ყველა შეიძლო დიალოგების წერა, ალბათ — მეც. ჩემის აზრით, ბუნებრივი იდეაა. საჭიროა ნათქვამისა და გაგონილის ქალღალღზე გადატანა. საკვირველი ისაა, რომ ეს თავდაჯერებულობა დამეუფლა მის შემდეგ, რაც ვნახე შეედური ფილმი ფრანგული სუბტიტრებით, მაშინ, როდესაც ასეთივე „მოკვი“ შეიძლებოდა ჩავვარდნილიყავი რენუარის ფილმების ნახვის შემდეგ, რომელთა დიალოგები შეუდარებელი მუსიკალურობით ვგვხვდებოდა. ასეა თუ ისე, დიალოგების წერის სურვილი ბერგმანის ფილმის ნახვის შემდეგ გამიჩნდა. ჩემი თავი დავარწმუნე იმაში, რომ ნამდვილად შემიძლო ამ საქმისათვის მომეკიდა ხელი. „400 დარტყმის“ გადაღებაშიც ბერგმანის ფილმი „ერთ ზაფხულს მონიკასთან ერთად“ დამეხმარა. ამ ფილმმა მომცა მუშაობის სტიმული. მე არ ვეკუთვნი იმ ადამიანთა რიცხვს, რომლებიც ყველაფერს თავად იგონებენ. როდესაც ვინმე

აპარატს მაჩვენებს, მე მისი ფუნქციონირების პრინციპით ვინტერესდები. მე გამომგონებელი არა ვარ!.. შემძლია მხოლოდ უკვე არსებულზე დაყრდნობით გავაკეთო ის, რაც მე მომწონს.

— რივეტთან თანამშრომლობის შემდეგ თქვენ გოდართან ერთად გადაიღეთ ფილმი „წყალზე მომხდარი ამბავი“.

— ბევრს სურს სიმართლის გავება ამ ამბავთან დაკავშირებით. ამბავი კი სრულიად უბრალოა: წყალდიდობის სურათი ყოველთვის იწვევდა ჩემში უცნაურ აღტაცებას. საერთოდ მიყვარს ბუნებრივი სტიქიონები — წყალი, ცეცხლი.. იმხანად პრესა ვრცლად ამუშებდა წყალდიდობით გამოწვეულ უბედურებას. ხშირად იბეჭდებოდა სურათები, რომლებზეც ნავებზე შემომხსდარა ადამიანები საკუთარ კარ-მიდამოს ტოვებდნენ. ეს კიდევ უფრო აძლიერებდა ჩემს აღტაცებას.

ერთ დღეს მონტეროში საშინელი წყალდიდობა დაიწყო. იქ საბავშვო ბანაკში ის ზაფხული გავატარე, როდესაც გერმანელებმა ეს-ესაა დატოვეს საფრანგეთი, ამერიკელები კი ჯერ არ იყვნენ შემოსულნი.

როგორც კი წყალდიდობა დაიწყო, მივმართეთ პროდიუერ ბრონბერგეს, რომელსაც ყველაზე მეტად სჯეროდა ჩემი და რომელიც ყოველთვის რაღაცას მთავაზობდა. ვთხოვე: — „თუ გამიხერხებთ ფირებს, გავემგზავრები ჟან-კლოდ ბრიალისა და ერთ-ერთ გოგონასთან ერთად და შევეცდებით რაღაცის იმპროვიზაციას წყალდიდობაზე“. დიდხანს ლოდინი არ დამჭირვებია, ბრონბერგემ სასწრაფოდ მიშოვნა ფირები და წყალდიდობის ადგილზე გავემგზავრეთ. მე და ოპერატორმა მიშელ ლატუმმა, რომელიც მაშინ გოდართან თანამშრომლობდა, ორი დღე ვიმუშავეთ, მაგრამ მასალას რაღაც აკლდა. გამოვიდა წმინდა წყლის იმპროვიზაცია და მეტი არაფერი. საკირო იყო რაღაც თავგადასავალი. ძალიან უკმაყოფილო ვიყავი მუშაობით. ამავე დროს არ მსურდა იმ ხალხის შეწუხება, ვისაც ეს სტიქიური უბედურება დაატყდა თავს. ნავების თხოვებაზე ფიქრიც ხომ ზედმეტი იყო. იქაურ მაცხოვრებლებს ნამდვილად არ ცხელოდათ ჩვენთვის. ძალიან ვნანობდი, რომ ჩამოვედა, თავგადასავალი აღარ მაინტერესებდა. ბოდიში მოვუხანდე ჟან-კლოდ ბრიალის, ბრონბერგეს კი ყველაფერი დავუტოვე და დანახარჯების ანაზღაურებას შევიპირდი.



„უქანასკნელი მეტრო“

მოგვიანებით გოდარი დაინტერესდა ჩემი ნამუშევართ. სწორედ იმ დროს იგი მონტაჟით იყო გატაცებული. დამონტაჟებული ჰქონდა სამეცნიერო ფილმი სერიიდან „სამყაროს ცოდნა“. თვითონვე გაუკეთა ჩემს ფილმს მონტაჟი და კომენტარები და შემდეგ მაჩვენა. თუ მესხიერება არ მდლატობს, ერთ-ორ ადგილას რაღაცა შევეცვალეთ. ასე და ამგვარად გამოვიდა, რომ მე და გოდარმა „ფილმზე ერთად ვიმუშავეთ“.

„წყალზე მომხდარი ამბავი“ „ლოლასთან“ ერთად გამოვიდა ეკრანებზე და მაყურებლის სტვენაც არ აცდა.

— დასაწყისში თქვენ, გოდარს, რივეტსა და შაბროლს მჭიდრო ურთიერთთანამშრომლობა გაკავშირებდათ. დღეს სურათი ცოტა არ იყოს შეიცვალა...

— ამბობენ: „ხელოვნებაში თითოეული თავისთვის იღვწის, როგორც გემის ჩაძირვისას“. ეს ნორმალურია. როდესაც რომერი „კლერის მუხლს“ იღებს, მე მას სრულებითაც არ ვკვირდები. მოდით ყველაფერს თავისი სახელი დაეარქვათ: მჯერა ხელოვანთა შორის შემოქმედებითი თანამშრომლობისა (რაც იშვიათია) და მატერიალური დახმარებისა, როდესაც გასურს ვინმეს დაეხმარო რომელიმე ჩინაფიქრის რეალიზაციაში. ამას ერთობლივი თანამშრომლობა ჰქვია და მე მას ხშირად მივმართავ, ისევე, როგორც შაბროლი ან გოდარი. ამასთანავე მე ჩემი ჩვევები მაქვს, ხშირად დამკვირვებია რივეტის აზრი როგორც გადაღებამდე, ისე გადაღების შემდეგ. მისი შეხედულებები ყოველთვის როდი შეესაბამება ჩემსას. რაც შეეხება უკვე გადაღებულ ფილმებს, მე ყოველთვის ჩემი გამაქვს. ის ინტელაუური ვერსიების მომხრეა, მე კი მიყვარს ტექსტის გადაკეთება ჩემი გე-

მონების შესაბამისად. იგი თვლის (და უნდა ვითხრათ ეს პატიოსანი და ლამაზი პოზიცია), რომ მაყურებელი შენი შეცდომების მოწმე უნდა გახადო, ყველაფერი უნდა უჩვენონ, ისიც კი, რის გაკეთებაც ვერ შეძლო. ამ საკითხს მე უფრო ეშმაკურად ვუღვებ, ვცდილობ სუსტი მხარეების შენიღბვას, ბზარების მოპირკეთებას და ვფიქრობ, რომ ყველა ეტაპზე რეჟისორმა გამუდმებით უნდა იზრუნოს შეცდომების გამოსწორებაზე, ფილმის გაუმჯობესებაზე, ოსტატობის დახვეწა-სრულყოფაზე.

თითქმის არც ერთი ფილმის მონტაჟი არ გამიკეთებია. ეს ორელის გარეშე, რაც ბევრს აკვირვებს კიდევ. „უფლი და ჯიმიდან“ მოყოლებული, ორელი ჩემი მარჯვენა ხელი იყო. მის შეუღარებელ კრიტიკულ ნიჭს ჩემთვის ყოველთვის დიდი სარგებლობა მოჰქონდა.

ახლა დროა დაუბრუნდეთ თქვენს შეკითხვას. თავიდან მეგონა, რომ ჩვენ ყველანი ერთნაირი ვიყავით. მაგრამ დრომ სრულიად საწინააღმდეგო ფენომენი გამოავლინა. მე გავიზარდე ახტა კიდილის, წინააღმდეგობათა შეჯახების ატმოსფეროში. ხელოვანი, ასე თუ ისე, მუდამ დაკავშირებულია სხვებთან (ეს ჯაქვური რეაქციაა), იგი ჩართულია განუწყვეტელი პაექრობაში, რომლის შედეგადაც იზადება ის, რასაც ნამდვილი ხელოვნება ჰქვია.

— თქვენი პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი ავტობიოგრაფიულია. რატომ მიმართეთ თქვენს ბიოგრაფიას?

— ეს აბსოლუტურად ლოგიკურია. „400 დარტყმა“ „ლაწირაკების“ გაგრძელებაა. ჩემს პროექტში, რომელიც ხუთი ნოველისაგან შედგებოდა, მხოლოდ ერთი იყო ავტობიოგრაფიული, იგი მოგვიტოვრობს პატარა ბიჭუნაზე, რომელმაც სკოლა გააცივინა, რათა წასულიყო საქალაქო ბიბლიოთეკაში საკითხავად. სკოლაში დაბრუნებულმა არ იცის რითი გაიმართლოს თავი, მასწავლებლის კითხვაზე პასუხობს, რომ დედა მოუკვდა და ამიტომ გააცივინა გაკვეთილები. ტყუილი მალე გამოაშკარავდება, ბიჭი მთელ დამეს გარეთ გაატარებს, მერე პირდაპირ სკოლაში მიდის და ისე იქცევა, თითქოს არაფერი არ მოხდარა. ეს სკეტჩი ფილმში 15 წუთს გრძელდება.

„ლაწირაკებზე“ მუშაობის გამოცდილებამ დამარწმუნა, რომ ბავშვობის თემაზე ხელი

არ უნდა ამელო და მხოლოდ და მხოლოდ ბავშვები ვაღამელო. იმ დროისათვის უკვე ბევრი ფილმი არსებობდა ბავშვებზე, მაგრამ დღეზე, მაგრამ იქ შშობლების როლი, როგორც წესი, ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი იყო. როდესაც იწვევ იხეთ ბუმბერაზ მახიობს, როგორც ვაბენია, სხვაგვარად ვერც მოიქცევი. „400 დარტყმაში“ კი ბავშვები წინა პლანზე უნდა ყოფილიყვნენ. გადაწყვეტე ჩემი მოგონებებისათვის მომეყარა თავი. უფრო ლოგიკური იქნებოდა ფილმის მოქმედება ოკუპაციის პერიოდში ვადამეტანა. ამ დროის ყველა სირთულე ხომ თავად მქონდა ვადატანილი. შემდეგ მიხვდა, რომ ეს თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა ჩემთვის: საკირო ვახდებოდა ეპოზის შესატყვისი მანქანებისა და სხვადასხვა ნივთების შოვნა. ფილმიც სხვა ყანრის გამოვიდოდა და — არა ისეთი, როგორც თავიდან მქონდა ჩაფიქრებული. ამგვარად, „400 დარტყმის“ ვადალუბა ჩემთვის პრობლემა არ იყო. ერთადერთ სინდელს წარმოადგენდა 1958 წელს 1943 წლის ამბების სრულფასოვანი რეპროდუცირება. ამას სხვა „სიურპრიზებიც“ ემატებოდა: საკმარისი იყო ვადასაღებად შემერჩია რომელიმე სკოლა, რომ მეორე დღეს საკლასო ოთახებში ყველაფერი იცვლებოდა — ძველ მერხებს ახლით ცვლიდნენ, იზრდებოდა მოსწავლეთა კონტინგენტი.

— ამ პერიოდისათვის უკვე ხედავდით ანტუნა დაუანელის სახეს?

— არა. „400 დარტყმისათვის“ არჩევანი დიდი მქონდა — დაახლოებით 60-მდე ბავშვი, მათ შორის ეან-პიერ ლეო აღმოვაჩინე. თავიდან არ ვთვლიდი, რომ იგი სცენარით ვათვალისწინებულ პერსონაჟს შეესაბამებოდა, მაგრამ რაც დრო ვადიოდა, მით უფრო ვრწმუნდებოდი, რომ ჩემი არჩევანი სწორია. იგი შესანიშნავად მოერგო როლს.

— თუ ვახსენებთ თქვენს პირველ შეხვედრას ეან-პიერ ლეოსთან?

— თავდაპირველად ვნახე მისი სურათი, სადაც ლეოს ძალზე გრძელი და ქერა თმა ჰქონდა. მახსოვს, სადაც ფურცელზე მივაწერე ჩემი კომენტარი: „საინტერესოა, მაგრამ სახე ძალზე ქალური აქვს“. როდესაც ლეო ჩამოვიდა, თმა თითქმის ვადაპარსული ჰქონდა და სრულიად საპირისპირო შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე — ძალზე უხეში მომეჩვენა. მაგრამ სინჯის დროს, კამერის წინ დაიწყო თუ არა ლაპარაკი, ლეომ ყვე-

ლას აჯობა, ინტენსიურობისა და დინამიკურობის საოცარ შთაბეჭდილებას ქმნიდა. აუღელვებელი და მშვენიერი გმირის სახე ზედმიწევნით სიხუტტით განასახიერა, თუმცა ცხოვრებაში სულაც არ არის ასეთი. სხვა ბავშვებია: განსხვავებით, რომელთა დედები უფრო იყენენ დანტერესებულნი გადაღებით, მასში უფრო ძლიერი იყო თამაშის, როლის მოპოვების სურვილი.

ბავშვებს ყოველ ოთხშაბათს ვიბარებდრ და სათითოდ ვსინჯავდი. მეორე ოთხშაბათსვე მოგვხიბლა ჟან-პიერ ლეომ, მისმა პიროვნებამ. გადავწყვიტე როლზე მისი აყვანა. ამას მოჰყვა ცვლილებები სცენარში. ლეო უფრო აგრესიული და ნაკლებად მორჩილი იყო, ვიდრე ჩემს მიერ მოფიქრებული პერსონაჟი. ჩემი გმირი მორჩილებისა და თავაზიანობის ეტალონი გახლდათ. ჟან-პიერი, მასთან შედარებით, ქედმაღალი და თავზეხელაღებული ჩანდა... ასე და ამგვარად შევიკვალა სახე სცენარის პერსონაჟმა. ლეოს წყალობით ის უფრო ენერგიული და სიცოცხლისუნარიანი გახდა. მოდიფიკაციაზე თანახმა ვიყავი. შეიძლება ეს დათმობა რენუარის უშუალო ზეგავლენით აიხსნას, რომელიც თვლს, რომ ფილმში უფრო მნიშვნელოვანია მსახიობი, ვიდრე პერსონაჟი.

— როგორია როსელინის გავლენა თქვენს მუშაობაზე?

— როსელინის გარეშე არ იქნებოდა „400 დარტყმა“, რომელიც ძალზე ანტიპოლიუდური, ანტიამერიკული ფილმაა. როსელინი ყოველთვის საგნებისა და მოვლენების მიმართ რეალისტური, დოკუმენტური მიდგომის მომხრე იყო. მე რამდენიმე წელი ვიმუშავე მასთან სცენარებზე, რომელთა გადაღება დღემდე არ განხორციელებულა. თანისთავად ის ფაქტი, რომ შევქმელი თავისი ბუნებით ჰუმანიტარულ ფრანგული ფილმის (გვულისხმობ „400 დარტყმას“) გადაღება, ნათლად მიუთითებს იმაზე, რომ როსელინის გავლენა ყველაზე ძლიერი იყო. მისივე დამსახურებაა ისეთი ფილმის შექმნა, სადაც, ფაქტობრივად, დიდი არაფერი ხდება. მართლაც, „400 დარტყმა“ არ არის გადატვირთული მოვლენებით. თუ არ ჩავთვლით საბუქლი მანქანის მოპარვის ამბავს და იმ მომენტს, როდესაც ანტუან ლუანელი გაკვეთილების გაცდენის გასამართლებლად დედის სიკვდილს მოიგონებს. ყოველივე დანარჩენი დოკუმენ-



ს. სტილბერგის „მესამე ზარისხის კონტაქტები“

ტურთან მიახლოებული კადრების ერთგვარ კომპილაციას წარმოადგენს. ხშირად ვამბობ (და ამას, სხვათა შორის არასწორ ინტერპრეტაციას უკეთებენ), რომ საშინლად მეჩაგრება დოკუმენტურობა, ამით ის მინდა ვთქვა, რომ კინოში ჩემი მოსვლის მიზეზი არა დოკუმენტურობის, მიბაძვის, არამედ აბრეშულურობის ფენომენის, ფანტაზიის სიყვარული იყო. არავითარი სურვილი არა მაქვს შევიკვლიო შეხედულებები ამ საკითხთან დაკავშირებით. „ველური ბავშვის“ გადაღების დროსაც დოკუმენტურობის მიმართ სიძულვილი ერთი წუთითაც არ გამწვანდებია. ზოგჯერ დიდი ცდუნება გვაკეთო ფილმი ინტრიგების ნაკლები გამოყენებით. ამ შემთხვევაში ფანტაზიის მიმართაც არა ექსტრავაგანტური სცენების გადასაღებად, არამედ იმისათვის, რომ სიუჟეტს მიანიჭო თხრობითობა, სინამდვილის იერი, რათა თავიდან აიცილო მისი, როგორც საგანთა შორის ნეიტრალურ დამოკიდებულებათა წარმოდგენა.

მიუხედავად დოკუმენტურობის მიმართ ჩემი სიძულვილისა, მაინც მიმაჩნდა, რომ უნდა გადამეღო ისეთი ფილმი, რომელიც დაემსგავსებოდა დოკუმენტურს, მაგრამ წყობით მაინც არ იქნებოდა ასეთი. „400 დარტყმის“ გადაღების დროს მთელი გადაამღები ჯგუფი დარწმუნებული იყო, რომ მე ულმობელი ვიყავი ანტუან ლუანელის მიმართ და ხშირად ვაგდებდი მას არასასიამოვნო სიტუაციებში. ჩემი თანამემწე უაკლინ დეკაე ხშირად ჩამჩინებდა: „ვშიშობ, ბავშვი აუტანელი არ გამოვიდეს“. კლოდ მორიცა, რომელიც დედის როლს თამაშობდა, უკმაყოფილო იყო. მას აკრძალული ჰქონდა ან-

ტუანისათვის თავისი სახელით მიემართა. იგი ამრობს „ბალონ“ და არასდროს „ანტუან“. ამ საკითხებში ძალზე კარუტი ვიყავი და ეს, ცოცხა არ იყოს, ყველას აშინებდა. მაგრამ დასრულებული ფილმი ჟან-პიერ ლეოს პერსონაჟის პიროვნების მიმართ ჩემი უსაზღვრო სიმპათიის უდავო გამოხატულება იყო. ეს ყველასათვის სასიამოვნო სიურპრიზი აღმოჩნდა. ფილმში ნათლად გამოიკვეთა მშობლების წინააღმდეგ ახედრებული ანტუან დუანელის სახე. მოგვიანებით მივხვდი, რომ დაუშვებელი იყო მსგავსი დამოკიდებულებების ჩვენება, რომ არ შეიძლება ერთმანეთს შეადარო საგნები, რომელთა შედარებაც შეუძლებელია. არ შეიძლება ბავშვის ქცევა მოზრდილისას შეადარო, რადგანაც, გვინდა თუ არ გვინდა, ბავშვობის ცნებასთან დაკავშირებულია უცოდველობის იდეა. სარტრის რომანში „სიტყვები“, სადაც ავტორი ყოველგვარი მიკიბ-მოკიბვისა და შელამაზების გარეშე აღადგენს თავის ბავშვობას, ყოველივეს მიუხედავად, მკითხველის სიზმართია ბავშვის მხარეზე რჩება და არა ოჯახისა, უფრო ზუსტად შვეიცერიისა (ბიბამისი). ეს გარდაუვალა! ახლა ვფიქრობ, რომ ჩემს ფილმში უსამართლოდ მოვექეცი მშობლებს, დუნელიის მიმართ კი ზედმეტი კეთილგანწყობილება გამოვიჩინე.

ფილმის ანალიზი, ერთგვარი „შეცდომების გასწორება“ შემდეგ ფილმზე მუშაობისას ხდება. ფილმში „ესროლეთ პიანისტა“ აზნაურის პერსონაჟის სახე უფრო გავამუქე, იგივე ეფექტი რომ არ მიმელო, როგორც „400 დარტყმაში“, რამაც, ჩემის აზრით, საგრძნობო ზიანი მიაყენა ფილმის კარიერას. საერთოდ, ყველა ჩემს ფილმში შეიმჩნევა ეს მონაცვლეობა. ერთი პერიოდი ხშირად ემიგრირებდი „მელოდრამის შემდეგ მხიარული ფილმი უნდა გევაკეთო-მეთქი“. პრანციპში ეს მთლიანად სწორი არ არის — ყველა მელოდრამა ყოველთვის შეიცავს მხიარულ მომენტებს და პირიქით. ამ საკითხზე სულ სხვა აზრი დამებოდა ფილმზე „ჩემსავით ლამაზი გოგონა“ მუშაობისას. საქმე ის არის, რომ როდესაც ერთ ფილმში საგნების იდეალიზაციას ვახდენ, მეორეში აუცილებლად საწინააღმდეგო რამ უნდა გევაკეთო — ბევრ სისაძაგლეს უნდა მოვუყარო თავი. ამით, თითქოს, ჩემს თავს ვუხდი ბოდიშს წინა ფილმებში ჩადენილი საქციელის გამო. სწორედ ეს განას-

ვავებს „ესროლეთ პიანისტა“ და „400 დარტყმაში“, „რბილ კანსა“ და „ესროლეთ ჯიშს“. ყოველი დასრულებული ფილმი გამომსცემს ექოს, რომელიც ჩემში ფილმზე მუშაობის, წინას „მუსწორების“ სურვილს ბადებს. „რბილი კანი“ ინტელექტუალების მიმართ ერთგვარ მოწოდებას წარმოადგენს, რომელიც შეიძლება ვაღმოვცეთ შემდეგი სიტყვებით: „თქვენ ძალიან გაწყობთ იფიქროთ, რომ სიყვარული მართლაც ესაა. სინამდვილეში კი ის შეიძლება აუტანელი და სასიზღაროც კი იყოს“. ამის დასაბუთებაა ფილმები „ჩემსავით ლამაზი გოგონა“, „ორი ინგლისელი ქალი და კონტინენტი“.

— როგორ მიიღო მკითხველმა „400 დარტყმა“?

— მიღება ყველგან ერთსულოვანი იყო, თუ არ ჩავთვლით ზოგიერთ არაგულწრფელ შენიშვნას. ზოგჯერ ჩემს ყურამდე აღწევდა ასეთი არგუმენტებიც: „იმის შემდეგ, რაც ასე ლამაზად ფრანგული კინოხელოვნება, როგორღა მოახერხა ასეთი ფრანგული ფილმის გადაღებოა“. პრესაში გამოქვეყნებული ჩემი წერილებისათვის რომ გადაეცოთ თვალი, კარგად მიხვდებოდნენ, როგორ მოვახერხე. მეორე „პოზიტივიც“ ფილმის წინააღმდეგ გამოვიდა, მაგრამ ზუსტად არ მახსოვს რას ერჩოდა. იმ დროს კრიტიკა ნაკლებად პოლიტიკური იყო, ვიდრე დღეს. ფილმი მოსწონდა მემარცხენეთა პარტიას და აწყობდა კათოლიკურ ასოციაციებს. ერთი ხანი „400 დარტყმა“ ასოციაციების ფილმიც კი გახდა. თითქმის ყველა მათი საღამო ამ ფილმით უნდა დამთავრებულიყო. ეს ფაქტი ძალზე მაღიზიანებდა. როგორ შეიძლება ფილმი ყველას მოსწონდეს-მეთქი.

ზოგიერთ ქვეყანაში „400 დარტყმა“ მკითხველს შეცვლილი სახით აჩვენეს: ბოლო ხედი, სადაც ბავშვი უკაცრიელ პლიაჟზე მირბის, ოპტიმისტურმა კომენტარმა შეცვალა.

— ფილმის „უჟანახველ ამოსუნთქვაზე“ სცენარის წერას „400 დარტყმის“ შემდეგ მოჰკიდეთ ხელი?

— არა გაცილებით უფრო ადრე. მაშინ „ლაწირაკებიც“ კი არ მქონდა გადაღებული. მახსოვს, უერარ ბლენს სურდა მასში თამაში. ერთხელ ფილმის სცენარი კინალამ მოლინაროს მიეყიდა, რომელიც პირდაპირ შეყვარებული იყო ამ სიუჟეტზე, მაგრამ მისი

პროდიუსერი უარზე დადგა. სამაგიეროდ მოლინარომ „ზურგიტ კელისაკენ“ გადაიღო. შემდეგ „უქანასკნელ ამოსუნთქვაზე“ დავიწყებას მიეცა, სანამ 1959 წელს იგი გოლდარმა არ მომთხოვა.

— რატომ თავად არ გადაიღეთ ეს ფილმი?

— არ ვიცი. ალბათ ვფიქრობდი, რომ ეს ჩემს ძალებს აღემატებოდა. თუმცა, მოითმინეთ... მინდა ზუსტად გავისხენო რა იყო ჩემი ყოყმანის მიზეზი... საკვირველია, მაგრამ ვერაფრით ვერ ვისხენებ. არასოდეს არ დაუსვამთ ეს შეკითხვა ჩემთვის. ერთი რამ ცხადია — ყოველთვის მინდოდა მისი გაყიდვა. ერთ დროს, საფრანგეთში, ფილიპ ლემერის ჩაურევლად არცერთ ფილმს არ იღებდნენ. სწორედ მას გავუგზავნე სცენარი. არ მოეწონა.

შეიძლება იმიტომაც არ მოვკიდე ხელი მის გადაღებას, რომ იმ დროისათვის უკვე ვფიქრობდი ფილმზე „ესროლეთ პიანისტს“. სცენარის საფუძვლად დაედო სინამდვილეში მომხდარი მკვლელობა, რომლის მიმართ ინტერესი გამძიმებდა მას შემდეგ, რაც ერთ მშვენიერ დღეს კინოთეატრიდან გამოსული, პოლიციის ალყაში მოკვდები. პოლიცია ეძებდა მკვლელს, რომელზეც პრესაშიც ბევრს წერდნენ. უფრო დაწვრილებით გავეცანი ბოროტმოქმედის ისტორიას, გამოვიდა არც ისე ურიგო სცენარი. მაგრამ მისი გადაღებისაკენ გული არ მიმიწვედა. შეიძლება იმიტომ, რომ სცენარის პერსონაჟი ძალზე ანტიპათიური იყო. მაგრამ ამ მომენტს არ ვთვლი ჩემი თავშეკავების მიზეზად. ჩანაფიქრის მიხედვით, ალყაში მოქცეული მთავარი გმირი უკვე სასიკვდილოდ განწირულ ცხოველს უნდა დამსგავსებოდა, რაც, ჩემის აზრით, ძალზე ამერიკული უნდა გამოსულიყო.

— მინდა კიდევ ისაუბროთ ფილმზე „ესროლეთ პიანისტს“. ერთხელ თქვენ განაცხადეთ, რომ კოკტომ დიდი გავლენა მოახდინა მასზე...

— კოკტოს ფიგურა ყველაფრის უკან იგრძნობა. რივეტი მართალია, როდესაც ამბობს, რომ ჩვენ ყველანი კოკტოს ზეგავლენის ქვეშ ვიმყოფებით. ეჭვი არც მებარება, რომ ასევე ფიქრობს გოლდარიც, დემიც. ამჟამად მის გავლენას ფილამ გარეის გავლენა შეენაცვლა. არ ვიცი, კარგად იცნობს თუ არა გარეელი კოკტოს ფილმებს, მაგრამ ერთი რამ ცხადია — ხელოვნებაში იგი



„მეზობელი ქალი“

კოკტოს დიდი შვილია. დარწმუნებული ვარ, რომ კოკტო, რომელსაც ყველაფერი უყვარდა და ყოველივე ნამდვილს, ჭეშმარიტს მფარველობდა, გარეის ფილმები სასიამოვნოდ განაცვიფრებდა.

კოკტოს გავლენის ქვეშ, ასე თუ ისე, ყველა მოქცა. ზოგი მას დიალოგების სტილით დაემსგავსა, როგორც მე და დემი, ზოგიც ვიზუალურად, როგორც გოლარი „ალფაილიში“.

სამხედრო ჰოსპიტალში ყოფნისას სულ მოუთქმელად წავიციოთ მეგობრების გამოგზავნილი სამი დეტექტიური რომანი. ეს ნაწარმოებები ძალზე ფეერიული მომეჩვენა, უფრო მეტიც — ზოგიერთმა მათგანმა კოკტოს „ორთავიანი არწივი“ და „საშინელი ბავშვები“ გამასხენა. კოკტოსა და ამ რომანების ავტორების თავისუფლება შორის რაღაც სიახლოვეს ვხედავდი, სიახლოვეს იმ მწერლებთან, რომელთა რომანებში ფანტაზიას შეუზღუდველი ასპარეზი აქვს და ყველაფერი ტრაგიკულში გადადის. ფილმში „ესროლეთ პიანისტს“ ეს იდეა ჩადებული.

მუშაობისას შებოჭულად ვგრძნობდი თავს. განგსტერების გადაღების მიმართ ზოხილცი გამიჩნდა. არ ვიცოდი როგორ მოქცეულიყავი. ვცდილობდი ავირღებოდი ფრანგულ კინემატოგრაფში გაბატონებულ კლასებს, — განგსტერებისადმი სიმპათიურ, სანტიმენტალურ დამოკიდებულებას. ამასთანავე არც მორალისტის როლში ყოფნა მსურდა. მაშინ ვიფიქრე — მოდი კომედიას მივმართავ, პერსონაჟებს კომიკურს გავხდი-მეთქი. მაგრამ ამას შეიძლებოდა მოჰყოლოდა ბრიტანული კლასების გავლენა — ილიოტ განგსტერების ჩვენება, უხვად რომა ინგლისურ სურათებში. არც ამას უნდა ჰქონოდა ადგილი ჩემს ფილმში.

„400 დარტყმისაგან“ განსხვავებით ფილ-



„მზარული კვირალე“

მი „ესროლეთ პიანისტს“ საშუალებას მიძლევა გამომეცხადებინა, რომ „ამერიკული კინოს პროდუქტი ვარ“. ამასთანავე მქონდა ნაკლები პასუხისმგებლობის სასიამოვნო განცდაც, რომელსაც ვიცნობ მას შემდეგ, რაც ვითამაშე „ველურ ბავშვში“ და „ამერიკულ ღამეში“. ვფიქრობ, ყველა მსახიობს განუცდია ეს სიამოვნება, როდესაც გაკისრია პასუხისმგებლობის რალაც უმნიშვნელო ნაწილი; სიამოვნება, რომელსაც განიცდი ისეთ ფილმში თამაშისას, რომლის სიუჟეტიც დიდს არაფერს წარმოადგენს.

„400 დარტყმა“ ის ფილმიც, სადაც პასუხისმგებლობას გვერდს ვერ აუვლი. იგი მთელი ძალით გაწევა. მაგრამ ისეთი ფილმის გადაღებისას, როგორცაა „ესროლეთ პიანისტს“ (რომელიც, ჩემის აზრით, დიდი არაფერია) უფრო თავისუფლად გრძნობ თავს, სინდისის ქენჯნა ნაკლებად გაწუხებს. იცი, რომ შეგიძლია მიჰყვე შენს გრძნობებს, შენთვის ამბობ: „აი, ამ სცენის გადაღება სასიამოვნო იქნება“ და აკეთებ მას. არც დიდი საქმისადმი ღალატი გეღება ბრალად. ასეთი დიდი საქმე იყო ჩემთვის „ფარენჰაიტი — 451“ და „ველური ბავშვის“ გადაღება, აქედან გამომდინარე, პასუხისმგებლობაც მძიმე ტვირთად მაწუხებდა. თავისუფლად ვსუნთქავდი ისეთ უპრეტენზიო ფილმებზე მუშაობისას, როგორცაა „მოპარული კოცნა“, „ესროლეთ პიანისტს“ და სხვ. მაყურებელიც უფრო მეტ სიამოვნებას განიცდის ძალდაუტანებელი, თავისუფალი სტილის ფილმების ნახვისას...

ერთ-ერთი ფრანგული კურნალის კორესპონდენტის ეს საუბარი ფრანსუა ტრიუფოსთან ჩაწერილია 1974 წელს. რეჟისორთან შეთანხმებით ისინი ათი წლის შემდეგ კვლავ უნდა შეხვედროდნენ ერთმანეთს... ეს საუბარი გამოქვეყნდა 1984 წელს, ტრიუფოს გარდაცვალების შემდეგ.



თემურ აბულაშვილი

ფრინველების საქორწინო ცეკვები

ონანფილიანი ღრამა

(ოცდათორმეტი ეპიზოდი)

მოქმედი პირნი:

- ალექსანდრე — პროფესორი, 55 წლისა
- მედეა — მისი მეუღლე, ექიმი ფსიქიატრი, 47 წლისა
- რამაზი — მათი შვილი, სტუდენტი, 24 წლისა
- მაგდა — რამაზის მეუღლე, სტუდენტი, 22 წლისა
- დარო — ალექსანდრეს დედა, 75 წლისა
- თინო — შინამოსამსახურე, 22 წლისა
- ვაჟა — ალექსანდრეს შვილი, 27 წლისა

მოქმედების დრო: ჩვენი დღეები

პირველი ნაწილი — გაზაფხულის დამლევს
მეორე ნაწილი — ზაფხულში

პროფესორ ალექსანდრე ქადაგავილის ბინა. მარჯვნივ სადარბაზო კარია. მარცხნივ — სამზარეულო, ლოჯია, სამინებელი ოთახები და ა. შ. ყოველივე ეს კულისებში იგულისხმება.

სცენის მარჯვენა ნაწილი მდებარეობს და გემოვნებით მოწყობილ სასტუმრო ოთახს უკავია, მარცხენა კი პროფესორის კაბინეტსა და ბიბლიოთეკას. ოთახები თხელი კედლითაა გაყოფილნი.

პიესაში გამოყენებულია ნაწყვეტი ვლადიმერ ლევის ნაშრომიდან (ფსიქიატრის ჩანაწერები).

ჩსნება ფარდა. კაბინეტში სწორ მაგიდასთან ზის ალექსანდრე, მუშაობს. ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ რეკავს ზარს.

ალექსანდრე. (გასძახებს) კარი გააღე, თინო! თინო. (სამზარეულოდან შემოდის) ახლავი? (წინსაღარზე ხელებს იმპრალად. გადის მარჯვენა და სუბივად შემოდის მაგიდასთან ერთად. მაგდას მკერდზე ჩვილი ბავშვი მიუტრავს. თინო ზღურბლთანვე წინ გადაედობა. ცივად ვინ გნებავთ?

მაგდა. რამაზი. თინო. რამაზი შინ არ გახლავთ. (ბავშვზე ანიშნებს) ავდა? (მაგდა დუმს. ცრემლი მოერია) ნუ გეშინიათ. რა გატირებთ? თქვენ ალბათ, ქალბატონ მედიათან მიხვედით. მაგრამ არც ის გახლავთ. კლინიკაში მიბრძანდით და იქ მივიღებთ.

მაგდა. არა, ბავშვი... თინო. (შეაწყვეტიანებს) ჭერი დაურკეთო. ტელეფონი იცით? მაგდა. მე რამაზი მინდა. თინო. ხომ გითხარით, შინ არ არის-მეთქი! მაგდა. მოვუცდი. (ნაბიჯი წინ გადმოდგა) თინო. (გადავიღობა) ეს ვინ ყოფილა! რამაზი გვიან მოვა. არა, დღეს არ დაბრუნდება.

(მცირე პაუზა) მაგდა. თქვენს გარდა შინ არავინაა? თინო. მითხარით, რა გნებავთ?.. ასეთ პატარა ბავშვს რა დაემართა, ფსიქიატრთან რომ მოიყვანეთ. მაგდა. ბავშვი სრულიად ჩანმრთელია. (პაუზა) რამაზი ამ ბავშვის მამაა.

თინო. მამა? აბა, ახლავე მიბრძანდით აქედან! ჩქარა!

მაგდა. ქუჩაში მაგდებთ? თინო. (ქარისკენ ხელს გაიშვერს, უყვირის) ჩქარა-მეთქი! მაგდა. რატომ მივირით? ვინ მოგცათ მაგის უფლება?!

თინო. უფლებები არ გამოგონოთ! შინ არავინაა. გესმით?! მიბრძანდით (ალექსანდრეს ყვირილი შემოსმა და წამოდგა) მაგდა. ფეხსაც არ მოვიცვლი. თინო. ჩქარა, თორემ მილიციას გამოვუძახებ. აბა, გასწით აქედან! მაგდა. (ხმა აიძლია) არა!.. თავი დამანებთ! ყველამ თავი დამანებეთ!

ე (კაბინეტიდან გამოდის ალექსანდრე)

ალექსანდრე. რა ამბავია, თინო, მილიციით ვის ემუქრები? თინო. ბატონო ალექსანდრე! ბა... ალექსანდრე. რა მოხდა? ვინ არის ეს ქალი-შვილი? თინო. (სხაპასუხებით მიაყრის) მე კარს არ ვუღებდი ბატონო ალექსანდრე. გეფიცებით, ძალად შე-

მოიქრა. ბავშვი ჰყოლია ავად. მე ვუთხარი, ქატიბატონი მედია შინ არ გახლავთ-მეთქი, კლინიკაში მიბრძანდით-მეთქი. ამან მიპასუხა, ფეხსაც არ მოვიცვლიო, ბავშვი რამაზისაა... (თავის თავს უკან უხრავს) და რამაზმა უნდა გასინჯოსო. კლინიკაში წავიდეს, ბატონო ალექსანდრე.

მაგდა. რა მინდა კლინიკაში? (კირვეულად) რა მინდა კლინიკაში?

ალექსანდრე. დაწყარდით, ქალიშვილო, და მშვიდდით!

თინო. ახლავე წავიდეს, ბატონო ალექსანდრე. ალექსანდრე. კარგი, თინო! (მაგდას) ქალი-შვილო, მე თუ ყველაფერს სწორედ მივხვდი, თქვენ რამაზთან მიხვედით.

მაგდა. დიახ. თინო. მე ვუთხარი, რომ რამაზი შინ არ არის. ალექსანდრე. დიახ, რამაზი შინ არ გახლავთ. მაგდა. მაგას არა აქვს მნიშვნელობა. მოვუცდი. ალექსანდრე. დაბრძანდით, დაელოდეთ. თინო. რამაზი ქალაქგარეთაა.

ალექსანდრე. დაბრძანდით. (მაგდა დაქდა. ალექსანდრე აღრევი ყველაფერს მიხვდა. მღელვარებან თითქმის შეუძინველად გადიტანა. ამ ეპიზოდთან მას ერთთავად საფიქრალი აწუხებს, წარსულს ადევნებს თვალს.. თინოს) სიგარეტო მომიტანე. (თინომ გასვლა დააპირა)

მაგდა. არა! აქ ნუ მოსწვთ! (თინო შეჩერდა) ალექსანდრე. აჰ, უპაცრავად... ესე იგი, თქვეს ამბობთ, რომ რამაზი აქ ბავშვის მამაა.

მაგდა. რადგან თქვენთან მოვედი, ეს კითხვა აღარ უნდა დაგებდლოთ.

ალექსანდრე. ოო, ეს უწყითა შემოხვედით და უკვე ასეთი კატბგორიული ტონით მელაპარაკებით... მე რამაზის მამა გახლავართ.

მაგდა. ვიცი. მე აქ ერთხელ უკვე ვიყავი. ალექსანდრე. იყავით? როდის? პირველად გხედავთ.

თინო. ტუყის, ტუყის. ალექსანდრე. საქმეს მიხედვე, თინო!

(თინო თავდახრბილი გადის) მაგდა. მამის კაბინეტიდან არც გამოსულხართ თქვენმა მუღუმე როგორც ბავშვს, ისე დამოყვავა. მითხრა, რომ ეს ახალგაზრდობის შეცდომაა და მისი გამოსწორება კიდევ შეიძლება. ქალბატონმა მედემ მანუგემა, კარგ ექიმთან გაგავაზვინე და ყველაფერი უმტკიუნელად ჩაივლიოს. თითიდან ზურმუხტისთვლიანი ბექედიც კი წაიძრო.

ალექსანდრე. დაფიქრდით, ქალიშვილო! თუ ფიქრობთ, რას დაპარაკობთ?!

მაგდა. რატომ არ გჭერთ! სიმართლეს გეუბნებით. ნუგეშსა და დაპირებებს მან ფარული მუქარაც მოაყოლა.

ალექსანდრე. რა მუქარა? მაგდა. არჩევანი ერთი უნდა ყოფილიყო. ბავშვი თუ მოვიცილებდი, ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, თბილისში სამუშაო ადგილი განადგებულყო მუქნებოდა. არ მომაკლებდა ზრუნვას, ყურადღებას. თუ არა და ინსტიტუტიდანაც გამორიცხავდნენ.

ალექსანდრე. ეს უკვე გადაპარბებულყო! არავინ თქვენ არ გაგრიცხავთ.

მაგდა. მირჩევდა, რომ ყველაფერი კარგად ამე-
წონ-დამეწონა და სწორი ნაბიჯი გადამდეგა.

(პაუზა)

ალექსანდრე. თქვენ რამაზთან სწავლობთ?
(ბოლთას სცემს)

მაგდა. არა, მე მეოთხე კურსზე ვარ.

ალექსანდრე. სახელი რა გქვიათ?

მაგდა. მაგდა.

ალექსანდრე. აი, რას გეტყვით, მაგდა. თქვენ
ყველაზე სწორი ნაბიჯი გადადგით. შეილი შეგემი-
ნათ, ეს დიდი ბედნიერებაა. მაგარამ... როგორ გით-
ხრათ... როგორც თქვენ ამბობთ, აქ უკვე იშვავით და
ექიმთან მისვლა გირჩიეს. ალბათ, იგივე გითხრა
რამაზმაც.

მაგდა. სამწუხაროდ, მას არაფერი არ უთქვამს.
ალექსანდრე. არაფერი? (პაუზა) თქვენ ექ-
იმთან მისვლა გირჩიეს და ასე არ მოიქცევით. სწო-
რია! (ყოკმინით) მაგრამ სანამ აქ მოხვიდებით, ერ-
თხელ მაინც თუ დაფიქრებულხართ: სად მიღებართ?
ამ ოჯახს თქვენ საერთოდ გეცხოვრებათ თუ არა?
(თავხანანი ღმობილთ) თუ მხოლოდ თავის შემოფარ-
ება გინდათ?

მაგდა. (წამოდგა, ხმა აიმაღლა) რატომ მაკად-
რებთ?

ალექსანდრე. თქვენ რატომღა მიბრუნდებით?!
(ბოლთას ცემა შეწყვეტა) ბავშვი ტახტზე დააწვინეთ
და როგორც რძალმა და მამამიძლამ ისე ვიღაპარა-
კით... დააწვინეთ, დააწვინეთ ბავშვი. (მაგდა ბავშვს
ტახტზე აწევს)

თინოს ხმა. (სამზარეულოდან) ყავის თუ მიირ-
მევეთ, ბატონო პროფესორო!

(ალექსანდრემ არ უპასუხა. პაუზა)

მაგდა. დიას, გისმენთ.

ალექსანდრე. დაბრძანდით. (მაგდა დაჭდა)
ყავის თუ მიირმევეთ?

მაგდა. არა, მადლობა.

ალექსანდრე. (დაწყება ექნელება) მაგდა...
ძალიან მიმიძის, გითხრათ... მაგრამ... როგორც მე
ვიცი, რამაზს საცოლე შევას.

მაგდა. საცოლე? განა რამდენი საცოლე შეიძ-
ლება ჰყავდეს ადამიანს? რამაზი სამი წელი ღამის
ჩემს ნატერფალსაც კი კოცნიდა. მერე კი გაქრა, გა-
დაიკარგა.

ალექსანდრე. სამწუხაროა (გაურკვეველია
რა არის „სამწუხარო“. პაუზა) ხდება ხდება, ახლა-
გაზრდობას მოულოდნელი ნაბიჯის გადადგმა ეადვილე-
ბა. ახლა ასეთი შემთხვევები ხშირია... მაგდა, რამა-
ზმა თუ თქვენს სიყვარულს ზურგი აქცია, რა ზარი
აქვს თქვენს ერთად ცხოვრებას! კარგად დაფიქრდით,
იქნებ არც თქვენ გაუვართ. ვთუ, რომელიც სამი
წელი გეტრფოდათ, მხოლოდ ამიტომ შეიყვართ?...
კარგად უნდა დაფიქრდეთ და გაერკვეთ მანამ, სანამ
ერთმანეთს სიცოცხლეს გაუმწარებთ. ეს ოჯახი თქვე-
ნთვის ციხედ გადაიქცევა, გესმით? თქვენ ერთმან-
ეთს აპატიმრებთ, ისე რომ არც კი ფიქრობთ, რა გე-
ლით მომავალში: კარცერი! იქ სიცოცხვა, საინფლუენ-
ცა, საშიველ მოგონებათა სამარე. ღმერთს ციხედ დანაშა-
ვეთათვის მოუგონია. თქვენ კი რა დააშავებთ? შვი-
ლი გაავთ, ინსტიტუტში სწავლობთ, ხვალ ექიმის ხა-

ლათი უნდა ჩაიცივთ და მომავალს იმედის თვალს
შეხედოთ. სხვათა შორის, ერთხელ გათხოვდით, და
ლები უფრო ადვილად თხოვდებთან მეორედ, (მაგდას
ხმის ამოღებას შეეცდება. ალექსანდრე უხელოდ უხედავს)
ჭერ სრულიად ახალგაზრდამ ტანჯვად, საწამებლად
რატომ უნდა გადაიქციოთ ცხოვრება. რატომ მისტი-
რით იმ სიყვარულს, რომელიც არ ყოფილა და არც
მისი შეკონიწხვა შეიძლება.

მაგდა. მე თქვენი არა...

ალექსანდრე. შიშისმიწით! ცოლ-ქმარი, რა-
მელთაც არ უყვართ ერთმანეთი, მუდამ სხვაგან იუ-
ვრება, გარეთ, მხოლოდ გარეთ. ერთად ცხოვრობენ,
მაგრამ მუდამ გაურბიან ერთმანეთს და იცით რა
არის ეს — გაქცევა არსაით. თქვენ ვერ წარმოიდგენთ,
რა საშინელი ტანჯვის რტეპებს უწირთ თქვენ თავს.
იცით რა გელით ხვალ, ზეგ. მთელი ცხოვრება: ცრემ-
ლის, სიმარტოვისა და ტანჯვის კარცელი, რომელშიც
ცოცხალ ადამიანს ასავლავებენ. თქვენ ერთმანეთს
ბოკივლი გზებს ადებთ, არა ხვლებზე — სულზე, რადგან
თქვენი ღვებში მუდამ გაყოფილი იქნება. მაგდა, გეს-
მით, ჩემო?

მაგდა. მამაკითო, ბატონო ალექსანდრე. ბოდიშს
ვიხებ, მაგრამ თქვენ თითოეულ სიტყვას ისე დამკა-
ნკალბებთ ზედ, თითქოს უქანასკნელი ლუკმა გმპირ-
ით ხელში და კარზე მათხოვარი მოვადგომოდეთ.

ალექსანდრე. არა, თქვენ ვერ გამიგვთ.

მაგდა. ბოდიშს ვიხებ, ბატონო პროფესორო,
მაგრამ თქვენი პორტფელი მხოლოდ ღამაში სიტყვე-
ბითაა სავსე. ასე გგონია, აუდიტორიაში ვჭვიარ და
დღეცკიას ვისმენ. ტკილიდა კი ჩამაწვევით, როგორც
რძალმა და მამამიძლამ ისე ვიღაპარაკითო. მე მეკ-
ნიულ-მოკიბული ლაპარაკი არ შემიძლია და ამიტომ
პრდაპირ გეტყვით: ეჭვი მეპარება თქვენს გულწრ-
ველობაში. ალბათ, სწორი ბრძანდებით, უსიყვარუ-
ლი ცოლ-ქმარის ცხოვრებას კარცებს რომ ადებთ...
მაგრამ აქით რომ მოვდიოდი, ციხის უფროსის იმ-
ედი მქონდა. ეს იმედოც გამიცრუვდა. თქვენ ერთხელ
კიდევ დამარწმუნეთ, რომ ციხე შიგნიდან ტულება —
მხოლოდ რამაზის განათვის უფლებების ირჩებთ.
რა გადევნო! (წამოდგა) ქუჩაში მაგდებთ... იმდენ
ხანს სცემდით ბოლთას, ერთი სული გაქვთ, სანამ
აქედან წავალ. ელოდებით, რომ წაიყვანო ერთი
თვის ბავშვი, რომელიც თქვენს შვილს ერთხელაც არ
უნახავს.

ალექსანდრე. დამწვიდით, დაბრძანდით, მა-
გდა... ღმერთმანი თქვენ ვერ გამიგეთ. (მცირე პა-
უზა. თინოს გასახებებს) თინო, ორი ყავა მოგვიტანე!

მაგდა. ნუ წუხდებით. მე აქ არც დანალდვად
არ მოვსულვარო. რატომ მინა ან მეკითხებით, სად
ცხოვრობო, როგორ ცხოვრობო და მე მარტო შემიძ-
ლია თუ არა ამ ბავშვის რჩენა და აღზრდა. (ტირის)

ალექსანდრე. კარგით, კარგით. აბა, ტირილი
რა საქეროა! დაწუნარდით!

მაგდა. მე წავალ, მაგრამ ისე მოვქცევი, როგ-
ორც ყველაზე გულქვა დედა... ბავშვს თქვენთან
ვტოვებ. (წასვლა დაიწერა)

ალექსანდრე. მოითმინეთ, სად წახავალი?
(თინოს ორი ყავა შემოაქვს. დგამს მაგიდაზე)

მაგდა. მე იმ კარცერიდან, სადაც მხოლოდ ცრე-

მლი და ტანჯა, ვთავისუფლები, ხოლო ჩემს შვილს
სამუდამო პატიმრობას ვუსჯი. (მიღის).

ალექსანდრე. მაგდა!

თინო. მაგდა, გესმით, თქვენ გუბუნებინი! (მაგდა
შეჩერდა, ცრემლს იწმენდა)

ალექსანდრე. რატომ გარბინა? რა სიჩუ-
უტია. მალე შედგა მოვა... იქნებ რამაზიც გამოჩ-
ნდეს.. მოვიფიქრებთ. ერთად გადავწყვიტოთ.

მაგდა. მე უკვე გადავწყვიტე... რამაზმა ჩემი მი-
სამართი კარგად იცის... ბავშვს თხუთმეტ წუთში აქ-
ამეთ! (მცირე პაუზა) იმ ექიმს, ვისთანაც თქვენი მე-
უფლე მაგვანინდა, კლარა ჰქვია. გვარად — ბაქრა-
ძეა. (მიღის)

თინო. (ოღნავ გასაგონი ხმით) ის საუკეთესო
სპეციალისტია.

ალექსანდრე. მაგდა! (მაგდა გაღის. თინო ძახი-
ლით მიჰყვება. პაუზის შემდეგ კარს კეტავს და უკ-
ანვე ბრუნდება)

3

თინო. (გახარებული) წავიდა. ში-ში. (ალექსან-
დრეს მზერას წააწყდება) ტუტუტუი... ყავა გაცივდა,
ბატონო პროფესორო. (ხანგრძლივი პაუზა. ალექსან-
დრე ჩაფიქრებული დგას, თავის თავს ებრძვის. მერე
ბავშვთან მივალა, სახეზე დახედა. გამობრუნდა. მაგ-
დას მიუქცა) რამაზის ცოლობა მოინდომა.. (ყავას
სემს) იჟ!.. ბუტის კერძი ტკბილია.. უფროს-უმც-
როსი მაგან არ იცის. თავზელი! მოგვივლო ბავშვი და
წავიდა. ბატონო ალექსანდრე, რაო, რას რომავდა?
მე ვთავისუფლები, ჩემს შვილს სამუდამო პატიმ-
რობას ვუსჯიო.

ალექსანდრე. (საქციელწამხდარი) ამ ამბებისა
შენ რა გესმის, თინო.

თინო. ვინ ეხვეწებოდა.. ჭერ სიცილ-კისისით
ეციდებოდა კისრზე, მერე — ზუზუნ. (გამოაჯავრა)
მე ყველაზე გულქვა დედა!.. (ყავას სემს)

ალექსანდრე. თავი ნუ მომაბეჭრე.

თინო. მანატი, ბატონო ალექსანდრე, გნებავთ,
ახალს მოვადუღებ. (ალექსანდრემ არ უპასუხა. წა-
მოდგა. ისევ ბოლთას სტუმს. ბავშვი ატირდა. თინომ
ბოლო ყლუპი მოსვა) ვაიმე, ტირის.

ალექსანდრე. ში. (ბავშვთან მივიდა)

თინო. რა ვაქამოთ?

ალექსანდრე. რა ვაქამოთ ერთი თვის ბავშვს?

თინო. (ენას უჩივს) ნუ ტირი, პატარავ, ნუ.

ალექსანდრე. ნახე, იქნებ ჩასველა.

თინო. (ჩერების შესასწავლად დაინახა. სწრაფ-
ადვე აუშვა ხელი) მეშინია.

ალექსანდრე. ნუ გეშინია.

თინო. (უნდა რომ ბავშვი გაჩუმდეს, მაგრამ ვერ
ეკარება, საცა თვითონ ატირდება) იმ სულელმა ასე
როგორ გაიმეტა?!)

ალექსანდრე. მაგდა ჰქვინი გოგოა.

თინო. მაგდა? (ბავშვს ეფერება) ნუ იტირებ, შენ
შემოვადე. (ალექსანდრეს) რამაზი?

ალექსანდრე. რამაზმა უკვე მოასწრო გათახ-
სირება.

თინო. მე არ გეთანხმებით, ბატონო პროფესო-
რო. რამაზი.. (ბავშვი ტირილს უმატებს)

ალექსანდრე. ბავშვს მიხედ, თინო!
თინო. ვაიმე, რა ვუშვლი? სსს... აა... ნუ იტი-
რებ, ჩემო პატარავ, ნუ! არ დაიჭერო, რომ დედა-
შენი ჰქვინია და რამაზი გათახსირებულია. (ალექსან-
დრეს) ახლა თქვენი ერთ-ერთი რობოტი შენც გეშინია
გვცა.

ალექსანდრე. (საცაა მოთმინებიდან გამოვა)
რა შუაშია რობოტი? დღეს რა დაგემართა?

თინო. მარტო დღეს? (რეკავს ზარი) მოვიდა. (კა-
რის გასაღებად გაიქცა... შემოდის დაროსთან ერთად)
ბავშვი მოვავიღებ.

4

დარო. (შეფიქრებული) ბავშვი? ვინ?

ალექსანდრე. გვიშველ, დარო!

დარო. (საკვიავს მაგიდაზე დებს. ბავშვთან მიღ-
ის) ვინ მო...ყვანა?

თინო. მაგდა ჰქვია. ყვავილების თაიგულივით შო-
გვართვა.

დარო. ვინ არის მაგდა? (მცირე პაუზის შემ-
დეგ... ალექსანდრეს) რამაზი...

ალექსანდრე. ხო, ხო, რამაზის ვეჟაკობაა
მიხედ, დარო!

დარო. ამასაც მოვეწვართ. სამშობიარო სახ-
ლის მაგიერ ბავშვი ჰქუნიდა მოიყვანეს. (რამაზის
მისამართით) უსირცხვილო!

ალექსანდრე. რა დროს ახლა ევაა. როგორმე
გაჩუმე და იმაზე იფიქრე, რა ვაქამოთ.

დარო. (ჩერები შეუხსნა. ბავშვი გაჩუმდა... სი-
ხარულით) გოგოა!.. ბავშვი კი არა, ანგელოზია.. უს-
რცხვილო! გადაჯვარებულია.. ადრე თუ გვიან ეს
მოხდებოდა. მოხდებოდა!

ალექსანდრე. კარგე, გაჩუმდი, დარო!

დარო. სად ბრძანდება, ერთი კარგად მოვუგრი-
ხო კისერი.

თინო. (ალექსანდრეს) თქვენი მანქანით წუნეთში
წავიდა.

ალექსანდრე. რატომ ჩემი და არა თავისი მა-
ქანით!

(თინო მხრებს იჩეჩავს)

დარო. რა უნდა წუნეთში?! (მცირე პაუზა) ამა-
ნაგები ეუოლება. ვიდეომანიტოფონს წაათრევდა.
აღბათ, ისევ იმ უმსგავსობას უყურებენ.

ალექსანდრე. კარგი, კარგი! გესმის თუ არა,
ბავშვი მშობიარა. (რეკავს ზარი. თინო გაღის კარის
გასაღებად. შემოდის მეღესთან ერთად) დემრთსა
მადლია. გვეშველა, თორემ ჩვენ არც ერთი ძიძად არ
გამოვადგებოთ.

5

მედეა. (აუღელვებლად) რა მოხდა, ალექსანდრე?
ვისია ეს ბავშვი?

ალექსანდრე. მე მეითხები? შენ ყველაფერი
მშვენივრად იცი და მე მეითხები?!

მედეა. მე არაფერი არ ვიცი.

ალექსანდრე. სტუუი! იქნებ არც ის იცი, ამ
ბავშვის დედას ვინ აგვანინდა კლარა ბაქრაძესთან.
არც არაფერს დაპირებინა. არც..

მე დეა. ალექსანდრე.. (მცირე პაუზა) რაც შენ თვალთ არ გინახავს დეა.. შენი ყურით არ მოგისმენია, მონაპორობა!.. თინო, ვინ მოყვანა ბავშვი?

თინო. მაგადამ.
მე დეა. რატომ გაუღე კარი? გეყოფნები, რატომ გაუღე კარი?

დარო. რას ჰქვია, რატომ გაუღე? მაშ, ქუჩაში მიტოვებინა ლმწეო დედა-შვილი?

მე დეა. შენ ნუ ჩაერევი, დედა! ძალიან გთხოვ, ნუ ჩაერევი!

დარო. (ალექსანდრეს) როდის ჩამობართვით ხმის ამოღების უფლება. (მეღვას) ოჯახს თავი მოსჭრა, სირცხვილი გვაჰამა და ნუ ჩაერევი... ღმერთო, შენი სახელის ქირიმე, როგორ მეორდება ყველაფერი.

ალექსანდრე. (გაქარად) დედა!

მე დეა. რამაში გვარცხვენს? იმ ქალს დაუჭერეთ ყველაფერი?

ალექსანდრე. მეღვას!
(მცირე პაუზა)

მე დეა. თინო, წადი შენს ოთახში!

თინო. საშარეულოში? (მეღვა მხოლოდ შეხედავს. თინო ფინჯნებს აიღებს და გადის)

დარო. მოგწონს შენი შვილის საქციელი? ქალი-შვილი გაუბედურა და ჩვილი ბავშვით ქუჩაში მიატოვა.

მე დეა. რას ჰქვია, გაუბედურა?! რამაშია გაუბედურა? საბუთი? დამამტკიცებელი საბუთი?!

მე დეა. აი, საბუთი. ცოცხალი არსება.

მე დეა. ეგ არ ემარა! იმ ქალს ექსპანდის წერილობითი დასკვნა არა აქვს... იცი, დარო. (თქვენობით მიმართავს) იქნებ არც თქვენი საქციელია მოსაწონი. (დარო სახტად დაბრია.. ალექსანდრეს) რატომ არ ჰკითხავ, რა უნდოდა სამი დღის წინ ღომბარდში? (დაროს) განა ამ ოჯახში გაკლათ რამე? იქნებ ჩასაცემლ-დასახური არა გაქვთ. პენსია თუ არ გყოფნიხთ და ფული დაგვირდათ, უარი გითხრათ ვინმემ? ხომ იუპავით ღომბარდში?

დარო. მართალია, ოთხშაბათს ღომბარდში ვიყავი.

მე დეა. აი, ხომ გესმის? მაშინვე დამირიყეს, რომ ჩემი დედამთილი ღომბარდის კართანა ატუწული.

დარო. პალტო მივიტანე, რა მისხდა?

მე დეა. გაიგე, ალექსანდრე. პალტო მიიტანა ინას აღარ უწევს ანგარიხს, რომ მთელი ქალაქი ჩვენზე ალაპარაკა. (დაროს) ჩვენ ყველა მოწინააღმდეგეთ: და პატვისცემით გვიუტრებს. თქვენე კი რაღაც კამიკების გულისთვის ღომბარდში დადიხართ. რატომ თინოსავით ტორტების ცხობას არ დაიწყებთ?

დარო. აი, თურმე და ყოფილა! ამ სიბერეში მთელი ქალაქი ამილაპარაკებია.. ალექსანდრე, არ მინდოდა მეთქვა. მაგრამ ზოგჯერ გავიწყდება, რომ მტორე შვილიც გყავს. გუშინწინ მისი დაბადების დღე იყო. ესეც დაგავიწყდა.

ალექსანდრე. (თავს იცავს) არ დამვიწყებია.

დარო. მთელი დღე არ გამოჩენილხარა!.. პალტო, რომელიც მე აღარ შეირდებოდა, ღომბარდში დავაგარავე და ვაუხს საჩუქარი მივართვი.

მე დეა. ასე თუ გვირდებოდათ ფული, გეთქვათ ჩემთვის... იმ ობლიგაციებს ვიღას უნახავთ?!

დარო. ეგ ჩემი საქმეა!

მე დეა. თუ ასეა, მაშინ ნუ ჩაერევი ჩვენს საქ-

მეში.. როგორ? სოფელი, მდებია წრის ქალი შეირთოს რამაშია?! (გასძახებს) თინო, ფანჯარი და ქალი-ლდი მომიტანე თინო! (თინოს შემოაქვს ფანჯარი და ქალი-ლდი... მეღვა წერს) აი, იმ ქალს, მისი სახელი. საერთო საცხოვრებელში, მესამე სართულზე. ახლავე წაუყვანე ბავშვი.

თინო. (მისამართს ართმევს) სიამოვნებით, ალექსანდრე, მეღვა!

მე დეა. ტაქსი დაიპირე, ტაქსით წადი, ჩქარა!

თინო. რა თქმა უნდა. (წინსაფარს იხსნის და გასარბული ვარბის)

დარო. ღმერთო, შენი სახელის ქირიმე. (მეღვას) კი მაგამ ამას რა პასუხს აძლევ? ასე დაუნდობლად როგორ უნდა მოეცე აღმანის, რომელსაც ჭერ თვალი არ აუხვლია.

მე დეა. დედა, ქუჩაში დაბადებულ ბავშვს მე ოჯახში არ შემოვიყვან. ჩქარა, თინო!

თინო. ხომ ხმ. ახლავე!

დარო. რას დადუმებულხარ, ალექსანდრე (ბავშვს გადავფრფრა) ბავშვს არ მოგეცემი (ხელში აიყვანა და გულზე მიიკრა) არავითარ შემთხვევაში ცოცხალი თავით არ დაგანებებ! (ალექსანდრეს) ბავშვის წაყვანა კი არა, ამის დედასაც აქ მოუხმეთ.

მე დეა. არა, დედა! ეგ სიხმრავლ არ მოელაბება. ჭერ ერთი, არავინ იცის, ვინ არის ამ ბავშვის მამა. მეორე, რამაში ასპირანტურისთვის ეშაღებ და საქორწინოდ სულ არ სცალია.

ალექსანდრე. მეღვა, მომისმინე.

მე დეა. (გასძახებს) თინო! (შემოხდის თინო. კაბა გამოუტყლია) მიეცი, ბავშვი. მე სასტიკი წინააღმდეგი ვარ, სასტიკი!

ალექსანდრე. მეღვა, დამშვიდი.

მე დეა. მე სასტიკი წინააღმდეგი ვარ.

ალექსანდრე. სასტიკი! სისასტიკე! რა არის, რატომ აიკვიატეს სიტყვა?!

მე დეა. არა!.. არა! (ნერვიულობისაგან დაცლილ, გამოფტკნულ) ალექსანდრე!.. ალტო!

ალექსანდრე. გრძობებს ნუ აჰყევი, ექიმო.. რა დაგემართა, მეღვა? დამამშვიდებელი მაინც მიიღე რამე. (მეღვა სავარძელში ქანცმოდული ჩაეშვა. ბავშვი ატირდა. მეღვა უპარს ნუნდალ თავს აქნევს. ალექსანდრე ეფერება) კარგი, კარგი. შენ სხვას უნდა ამშვიდებდე. არ გვაადრება, მეღვა!

თინო. მე მზად ვარ.

ალექსანდრე. დედა, ბავშვი სამზარეულოში გაიყვით და აჰამეთ რამე. (დაროს ბავშვი გაჰყავს)

თინო. (მეღვას) არ წაიყვანო?

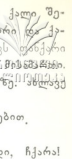
ალექსანდრე. დაროს მიტხმარე! (თინო გადის) სიგარეტი მომიტანე! (მცირე პაუზა) სახმხურში რაიმე უსიამოვნება ხომ არ შეგემთხვა? (თინოს შემოაქვს სიგარეტი. გადის)

მე დეა. (სიგარეტი აიღო, ალექსანდრემ მოუკრა) არა.

ალექსანდრე. (სიგარეტს უკიდებს) ასეთი გააფთრებული ჭერ არ მინახია.

მე დეა. მე მას ოჯახში არ შემოვიუშვებ.

ალექსანდრე. ვნახობ, გავარჯივით. ჭერ მოვიღეს რამაში. წინასწარ გულს რატომ იხეთქავ. (მცირე პაუზა) მე დარწმუნებული ვარ, მაგა წესიერ გოგონა.



მე დეა. წესიერი... მე კი არა ვარ დარწმუნებული... წესიერი დედა ბავშვს ასე უპატრონოდ არ დატოვებდა. (პაუზა) მას თავის შემოფარება უნდა, გენისი, ამ ოჯახში ფეხის შემოდგმას იჩქარის. ორი წელი მელორობის ფერმაში მუშაობდა, რომ ხელში სამედიცინო ინსტიტუტის ლიმიტი ჩაეგდო. ეს ავანტურა და მეტი არაფერი. მაგისთანები ყველაფერი იკადრებენ, ოღონდ საჩადღის მიღწიონ... რა დრო დადგა! სასაცილოა, მელორეს ექიმის მოწოდება რომ აღმოჩნდებოდა. მაგდა მღაბიო წრის ოჯახიდანაა, საერთო საცხოვრებელი ცხოვრობს, არა, ალექო, მე მას კარს არ ვაუფლებ.

ალექსანდრე. ეგ შენი ქედმაღლობა ახლა უადგილოა. შენი შვილი თურმე მის ნატერფალს კოცინდა.

მე დეა. ჩემი შვილი მის ნატერფალს კოცინდა? (ისტერიული სიცილით) მის ნატერფალს კოცინდა... ვინა თქვა?

ალექსანდრე. თვითონ მაგამ.

მე დეა. აი, ხომ ხედავ! ახლა მას შეუძლია ყოველგვარი სისძაგლე თქვას. ექსკურსიაზე იყვნენ ერთად. იმ დამეს... ხევისურეთში მოხდა ყველაფერი. ვიცი, ალექო, შენ რატომაც გიმომხსნის და განიცდი მაგრამ რამაშა რა დააშავა? არა! არა ერთადერთი შვილი იმეტომ არ გამიჩრდია, ვილაც სოფელელ გოგოს დავაჩაგრინო. მას ჯერ კიდევ პირტუტევის ჩვევები აქვს. რამაში აღიმენტს გადაუხდის და მისი ქმარი კი არ გახდება.

ალექსანდრე. მე მაგდან ბევრი ველაპარაკე ყველაფერი ვუთხარი.

მე დეა. რატომაც არა, ხელში ჩაიგდოს ასეთი აუჯავებელი ოჯახი, პროფესორის ვაჟი! დამიჯრე, დარო ჩვენ დაგვლუპავს, დაგვლუპავს! ის არ არის რამაშის ღირსი. ტლანქია და უტიფარი, ის არ არის ჩვენი ოჯახის შესაფერი. ჩვენ უნდა გავუფრთხილდეთ ჩვენი ოჯახის ღირსებას.

(მცირე პაუზა)

ალექსანდრე. მართალია, ჩვენ უნდა გავუფრთხილდეთ ოჯახის ღირსებას.

(რეკავს ზარი. ალექსანდრე გადის კარის ვასალედალ... შემოდის რამაშთან ერთად)

6

რამაშო. შენი მანქანა მყავდა, ბატონო პროფესორო. ჩემას კარბურატორი... რა მოხდა, მამა?.. რა მოხდა, დედა?

მე დეა. რამაშ! (რამაშმა ჯერ დედას შეხედა, მერე — მამას)

ალექსანდრე. რამაშ!

(შემოდის დარო. ხელში ბავშვი უქირავს. რამაშს სახტად დარჩა)

დარო. მოსულა, სინდისგარეცხილი. (ბავშვი ხელებში მიიჩქნა) აი, შენი შვილი, შენი სისხლი და ზორცი. (რამაშს ვაგანებულო) ოცდახუთი წლის წინ არ დამიჯრა მამაშენმა. (მედვას სწრაფი რეაქცია) მას შემდეგ გული ხელით მიკირავს. მე დედა ვიყავი და არ მომიცინდა. ნურც შენ გაგონებ დედის სიტყვას. ძველ ცოდვას ნუ გამოეორებ.

მე დეა. რამაში იმ ქალს არ შეირთავს!

ალექსანდრე. რამაში იმ ქალს შეირთავს! მე დეა. ის გომბიო არ არის რამაშის ღირსი! დარო. რა უნდოდა შენს შვილს გომბისთანაში შეილის მტოვება ადვილია, აღზრდაა მტოვება. ჩემი დეა მაშინ ვთავაზობ, ვთვა ჩვენგან რომ წავიდა (მცირე პაუზა) რას გაჩუმებულხარ?! (ბავშვზე მიუთითებს) ამას რა პასუხს აძლევ?! რამაშო. ეს რა შემოტევაა!.. მაცალი, ბებია, მოვიფიქრებ.

დარო. რაღა მოფიქრება უნდა, ამას რაღა ფიქრი უნდა!

მე დეა. რამაშ, შენ ახლა ქორწინებისათვის...

ალექსანდრე. რამაშ, ქორწინება სრულდებითაც არ შეგიშლის ხელს.

მე დეა. რამაშ!

რამაშო. (ქირვეულად) რა იყო დედა! (მცირე პაუზა) ბავშვს რა ჰქვია?.. ბებია, ბავშვს რა ჰქვია? (შემოდის მაგდა)

მაგდა. ეკა ჰქვია... მთელი საღამო სადარბაზოში ვჯივარ. ვერაინი შემამჩნია.

(სინათლე ქრება)

7

გავიდა ორი კვირა... შემდეგი ეპიზოდი თანამედროვე გამაურებელი მუსიკით იწყება. სცენა ნელ-ნელა ნათდება. ტკბილ სუფრას შემოსხლოშია ოჯახი. ღართო მაგიდაზე ძეგს ტორტი, რომელზეც ოცდარი სანთელი ანთია. ფეხზე დგას მაგდა. სიხარულით თვალები უბრწყინავს და დარბაზში იყურება. მაგდამ სანთლებს სულ შეუხებრა, ჩააქრო და დაჯდა. მუსიკა თანდათან მიწეულდება. ბოლოს მიწყდება.

ალექსანდრე. მაგდას გაუმარჯოს! დაბადები დადეს გილოცავ, ჩემო მაგდა! შეხედე, რა ლამაზია შენი ბედნიერების დედა. ასეთი ნათელი, ასეთი მშინი და გაჩირადებელი მრავალი წელი აღგენიწონოს სიხარულით, სიყვარულით. მარადამას გისურვებ ახალგაზრდულ სიხალისეს, მხნეობას და გასუფლუობის განწყობილებას. დღეს უზომოდ ბედნიერი ხარ, ჩვენი რძალი. შევილი გყავს, ქმარი, ინსტიტუტი სწავლობ. ხვალ ექიმო უნდა გახდე, შვება მოუღანო ადამიანებს და იმედის თვალით შეხედო მომავალს. გილოცავ დაბადებას დღეს! რამაშთან ერთად გავიმარჯოს! საუბუროდ შებერდით ერთმანეთს. (სეამს)

მაგდა. მადლობა.

მე დეა. მოგილოცავ, მაგდა! შენი დაბადების დღე... (ახველებს) შენი დაბადების დღე... (ვაბმული ხელება აუეარდება) სულითა და გულით გილოცავ. (მოსვს)

მაგდა. (მადლობის ნიშნად თავს უქნენს)

რამაშო. გაგიმარჯოს ჩემო მაგდა! მე მინდა, რომ ბედნიერი იყო ჩემს გვერდით. (გაუღიმა და ქიქა ქიქაზე მოუქსუნა. სეამს)

დარო. (ჩაის ქიქა დადგა და ლენის ქიქა აიღო) იცოცხლე, ჩემო შვილო. გამრავლით და გაიხარეთ! ოჯახი სიმრავლემო გამოიწრობა. მე ერთ შვილზე მეტი არ მომიცა...

რამაშო. ეგ ძნელი დანაქერბელია, ქალბატონო დარო.

დარო (გულწრად) ვინ არის შენი ქალბატონი!
რამაზო. რატომ მიწყრები ბებია.. ისე შემომც-
ქერი, თითქოს შეთქმულებას მიწყობდე.

დარო. უფროს ადამიანს მაცალე ლპარაკი.
(პაუზა. მაგდას) გაიხარე, შვილო. (ღვიწის ქიქა დად-
გა. ჩაის სვამს)

მაგდა. მადლობო.

დარო. (მიხედ-მოიხედ) თინო სად გაქრა?
მე დეა. თინო რა იქნა? (ქდახის) თინო!

(შემოდის თინო. მას იგივე ქსოვილის, იმავე ფე-
რისა და ისეთივე მოდელის კაბა აცვია, როგორც
მაგდას)

ალექსანდრე. აქამდე სადა ხარ თინო!

თინო. (კეკლუცობს) თმას ვიღებავდი. თვალ-წა-
რბიც დავიხატე. (რამაზს) მოგწონს?

რამაზო. ასე საგანგებოდ რას ითხოვნიხარ?

თინო. (ბავშვითი იბუტება) უშნო ვარ?.. მით-
ხარი, მაგდა, უშნო ვარ? (მაგდა გულიძვება. თინო
თეატრალური ფესტით ცალ ფეხს განზე გადგამს, გა-
იბრანება) სხვაც ბებერი დაიკვირებს ჩემისთანა ტან-
ფეხს.

რამაზო. რომ შეიძლებოდეს, ვიტრინაში გამოგ-
დგამდნენ მანეკინით.

თინო. რატომაც არა! ხომ ასეა, ბებია დარო?
(დარო დიმიტო უქნებს თავს, თინო რამაზთან მივა,
გულიძვება) ოღონდ მინაზე ცხვირი არ უნდა მიაქუ-
ლიტო. ახლა ბევრს მანეკინსევენ გაურბის თვალი,
ქუჩაში ქალს ზედაც აღარ უყურებენ. (თინო ხანკე-
ნის პოზას დებულობს და მწერ სიმათლეს ხუმრო-
ბაში ატარებს) აბა, შემომხედეთ. მე უსულო ვარ,
უგრძნობი ფიტული. (სასოწარკვეთილი) იცით, რამ-
დენჯერ ამოიპრეს გული! (ხუმრობით) მერე რა, რომ
„ილტვინადასმელს“ ვუწვივ რკელამას, იდიოტით
უაზროდ ვიყურები ქუჩაში. (ხელი მაღლა ასწია და
პაერში სწრაფად მოხაზა ასუბით) „ქართული დღისო
განთქმულია საუკეთესო თვისებები.“ ეს თერომეტ-
სართულთან თავზე წერია. ხომ ასეა, ბებია დარო?

დარო. (ღიმილით) ასეა, შვილო, ასეა.

თინო. ბატონო ალექსანდრე, თუნდა ჩემისთანა
მანეკინი გამოუდგამო ვიტრინაში და თუნდაც თქვე-
ნი უნივერსალური მანქანები. (ალექსანდრე იღიბება
მცირე პაუზა) დღეს ზეიმია, დღესასწაული! მოდა,
ზეიმს როგორ გამოავლენდებოდი მანიკურით გავკე-
თე, თმაც უშვილებდი, თვალ-წარბიც დავიხატე. მარ-
თალია, სამეორეულიდან არ გამოვსულვარ, მაგრამ
ყველაფერი მოვაწარი, ყველაფერი.

ალექსანდრე. ყოჩაღ თინო, ყოჩაღ!

თინო. დიდი ტორტის გამოვაცხე. ფერადი სან-
თლები ვიყიდე. (რამაზს) ხომ გემრიელია მარწყვის
ტორტი? (ყველას) მოგწონთ? (ხუმრობით) მაგდა, ჩა-
ნგალი მარცხენა ხელში დაიკრე. (თინოს სიტყვები
არავის არ ესაბოვნა, მაგრამ თითქმის არ შეიშინეს.
მაგდამ თავი დახარა და ჩანგალი თევშზე დაღო. თინო
ხუმრობით აგრძელებს) დიდი ნაჭრები გადაიღეთ,
თუ გიყვარდით, თუ გიყვარდით, ნახელავს ნუ დამი-
წყნებთ.

მე დეა. ჩვენი თინო ვერცხლის წყალია. ყოჩაღ,
თინო! ტყუილად კი არ დაამთავრე კულინარული სა-
სწავლებელი.

თინო. რა თქმა უნდა, ვერცხლის წყალი! შეი-
ლება ერთ დღეს ჩვენი თინო ისე გახურდეს, რო-
მე სინდისის სვეტმა ვეღარ გაუძლოს და თავი შეიხურ-
ოს... დღეს ზეიმია იმღერეთ, იცეცხვებ! ამისთანა
ულის. (უცებ დატრიალდება) ვტრიალებ, ვტრიალებ,
ვტრიალებ, ვერცხლის წყალივით ვტრიალებ. (მოუღ-
ოდნელად შეჩერდა) თქვენ კი ვერაფერს ამჩნევთ.

მაგდა. როგორ არა. შემოხვედი თუ არა, მე მა-
შინვე მომეწონა შენი ახალი კაბა. (ყველანი თინოს
მისჩერებან. დიდი ხანია მდგა თინოს წარბშეკრუ-
ლი უყურებს)

თინო. მართლა?

რამაზო. პირდაპირ გზავავს. ვის შეაქვრინე?

თინო. ნათელღუმი ცხოვრობს. სედა ქვია. მარ-
ლა კარგია?

ალექსანდრე. მშვენიერია! მე კი ვიფიქრე, რომ
შენ და მაგდამ ერთი და იგივე მყვარავი გამოძენით.
მე დეა. შენ რა ვითხარი, რას არ მოგოვნენ ხო-
ლმე, თინო. (ნაძალადეოდ იღიბება. უცებ ხველება
აუყარდება)

თინო. (საზეიმო განწყობილებით) ეს კაბა საგან-
გებოდ გავშინ შევიყვრე. დღევანდელი ზეიმისათვის.
თუ კარგია, კარგი იყოს. (ქიქა აიღო და რამაზს გაუ-
წოლა) დამისხი, შამაანური! (რამაზს უსმას) ამ ლა-
მაზ დღეს გაუმარჯოს! დაბადების დღეს გილოცავ,
მაგდა. ბედნიერებას გისურვებ. (მოსვა. ქიქა ტუჩი-
დან მოიშორა) შენს ეკასთან ერთად გადღეგრძელებ.
(სვამს)

მაგდა. მადლობო.

ალექსანდრე. (გამოცოცხლდა) ჩემი ეცა! (ჭრ-
ქა აიღო) ეკას სადღეგრძელო შევცვათ. პატარა ეკა
არის ჩემი ლამაზი, გზის მანათლად რომ მომე-
ვლინა და სიცოცხლეს მიხანგრძლივებს. გაუმარჯოს იმ
პატარა ანგელოზს, დედ-მამისა და ბაბუა-ბუბიის გუ-
ლის გამხარებელს. აბა, მე დეა, გთხოვთ. (ღიმილით)
თუ უკვე დაბერე და ერთი ქიქა შამაანურის გამო-
ცლაც აღარ შეგიძლია.

მე დეა. რას იზამ.. კინაღამ ხველებამ დამხარო..
სიბერე ნაადრევად შემომეპარა და ბებიაც გავხდი.
პატარა ეკას სადღეგრძელო იყოს. შვიობლებს დაუუ-
ლოცავ. (მოსვა)

ალექსანდრე. რამაზ, ქალიშვილს გაუფრთხი-
ლი, თორემ მოგტაცებენ. დას მძები უნდა ამოუყე-
ნო ვერდლო... გაუმარჯოს ეკას! (სვამს) აბა, რას ვე-
ტყვის ნამდვილი ბებია! (დაროს გადახედა)

დარო. (მაგდას) იღეგრძელებდი, შვილებო. გუ-
რდასა და სიხარულს ვუსურვებ ჩემს კუდრავას. შუო-
ბლის ღალი იმოდენაა, ათი შვილის სიყვარულს და-
იტებს.

(რეკავს ზარი. თინო კარის ვასალებად გაემართა.
უკან ნუკასთან ერთად ბრუნდება. ეკას ჩარჩოში ჩა-
სმული ქალადშემოკრული სურათი ილანაში ამო-
ურჩია, მეორე ხელში — ხუთიოდე მიხაკი უქირავს)

8

რამაზო. ვაჟს გაუმარჯოს!

მე დეა. ოო, ვუაა, მობრძანდი, მობრძანდი! თი-
ნო, თეშუმი მობრძივი სტუმარს. (დაროს და ალექსან-
დრეს ეს უკანასკნელი სიტყვა არ ესაბოვნა. თინო
გადის სამზარეულოში)



ვაჟა. დაბადების დღეს გილოცავ, მაგდა. (სურათი გადასცა. აჟოცა. მაგდამ სურათს ქალაქი შემოაძრო. თინოს გამოაქვს თეფშები, კეჩები, კოვზი, დანა-ჩანგალი, ალაგებს მაგიდაზე)

თინო. (სურათს დახედა. გაოცებით, შურითაც კი) მაგდა პორტრეტი.

მაგდა. (გახარებული) მადლობო. (პორტრეტი ალექსანდრესკენ, მერე რამაზისკენ შეაბრუნა) ამ სურათს ჩემს ოთახში დავაიდებ.

მე დეა. დიდებულია, დიდებული.

რამაზი. ჩემი ძმა ნაღდი მხატვარია. ვუას ნახატებს რომ შევხედავ, ხელში სისხლი ამოძრავდება ხოლმე. (უკან ხელი ჩამოართვა. აჟოცა)

ალექსანდრე. (მგადას სურათი გამოართვა სიამაყით) მშვენიერია. ჭერ არც კი შემოიბოია საღებავი. ძალიან მუშაყვება, რომ ჩემს ვაჟს ოქრის ხელი აქვს.

ვაჟა. დაბადების დღეს გილოცავ, თინო. (ყვავილები მიართვა და აჟოცა, თინო აღტაცებულია)

ალექსანდრე. თინო? (სურათი მაგდას გადასცა) დარო, დღეს თინოს დაბადების დღეა არის.

(უკან ბებიას აჟოცა და რამაზს გვერდით დგადა) მე დეა. თინოს გაუმარჯოს! სიკვდილსაც დავიწყებხარ, თინო.

რამაზი. (წამოგდა) დაბადების დღეს გილოცავ, თინო! გაუმარჯოს!

თინო. (ყვავილებს ღარნიკში დებს) მადლობო. (სწრაფად გადის)

ალექსანდრე. სად მიხვალ, თინო!

თინოს ხმა. ახლავ. (უკან სწრაფად ბრუნდება. შემოაქვს დიდი ტორტი, სწორედ ისეთი, როგორც მაგდაზე ძეგს. ტორტში საწილებია ჩარჭობილი, თინოს სიხარულს საზღვარი არა აქვს) აი, მოგწონთ?.. ოცდაორი სანთელი იწვის, ოცდაორი! (ღიმილით) ეს ჩემს სახელზე გამოვაცხე. ოცდაათკაცრხიანია. (მაგიდაზე დადგამს)

ალექსანდრე. ყოჩაღ, თინო, ყოჩაღ! მე მინდა ჩვენს თინოს მივულოცო დაბადების დღე. იცოცხლებ, თინო! შენ წესიერი, მშრომელი და პატიოსანი გოგონა, ჩვენი ოჯახის ისეთივე წევრი ხარ, როგორც მაგდა, რამაზი, ბებია დარო და საერთოდ, ჩვენ ყველანი. გაუმარჯოს!

თინო. (გარინდებული) ოცდაორი სანთელი იწვის, ოცდაორი.

ალექსანდრე. მრავალი ოცდაორი წელი შეგსრულდებოდეს, ჩვენი თინო, (სვამს)

თინო. მადლობო, ბატონო ალექსანდრე.

მაგდა. გილოცავ, თინო! გაუმარჯოს ამ ბედნიერ დღეს, აი, შენ რომ მაგ ლამაზი კაბის ჩაცმა გახარებეს.

(თინო მადლობის ნიშნად თავს უქნევს) მე დეა. გილოცავ, თინო.. მაგრამ ამდენი ტორტი რა ამბავია?! (ღიმილით) ეს ხომ იმას ჰგავს, შხაპუნა წვიმში მზე ინატრო და კოცისპირული წამოვიდეს.

(თინო იცინის, სანთლებს სული შეუბერა, ჩააქრო და დაქადა)

ალექსანდრე. აბა, ვაჟს მიართვით შამანური, ღვინო, რომელიც ენებოს.

ვაჟა. (ჭიჭი აიღო, წამოგდა) ორივეს მოგილოცავთ დაბადების დღეს!

მაგდა. მადლობო.

თინო. მადლობო.

ვაჟა. მაგდას გამრავლებას და სიხარულს ვუსურვებ, ახალს ოჯახს დავულოცავ... იცოცხლებ, ბედნიერ მომავალს გისურვებ. იდეგარძელეთ (მოსვლა) ვერ დავლევ. (ჭიჭა დადგა)

ალექსანდრე. ჭანმრთელობას ხომ არ უჩივი, ვაჟა.

ვაჟა. არა, არა. თავს მშვენივრად ვგრძნობ, მამა. ხუთიოდ წუთი შემოვირბინე, მეჩქარება.

თინო. (შეწუხებული) მიდიხარ?

მე დეა. რა გეჩქარებათ, ვაჟა! დარჩით ცოტა ხანს. გადიდეთ, მიირთვით რამე.

დარო. რატომ მიდიხარ, შვილო. ყოველთვის ასე იცი. ორიოდ წუთი შემოივლი და მამინვე გარბიხარ.

ვაჟა. საქმე მაქვს, ბებია, საქმე. პემანჯე მეჩქარება.

მაგდა. ვაჟა, გთხოვთ, დაბრძანდეთ.

თინო. ძალიან გთხოვთ, სულ ცოტა ხანს. მოდი, ვიმღერო, ვიცეკვო, ვიმხარულთო. (მაგნეტოფონს ჩართავს) აბა, ცეკვა! (უკან გამოიწევა) გთხოვთ. (ვაჟა და თინო ცეკვვენ. თანდათან ევანგელისტე გამოდიან. უკანა პლანზე ცეკვვენ რამაზი და მაგდა)

9

რომ იცოდეთ, როგორ გამახარეთ. რომ იცოდეთ, რა ბედნიერი ვარ. თქვენს გარდა არავის მოულოცავს დაბადების დღე. (თინო საოცრად აღგზნებულია. ეს უხოშოდ გახარებული აღმომანის დებრევისაა) მეგონა დედა გამოიგზავნიდა დევეშას. ყოველთვის მიგზავნიდა ხოლმე.

ვაჟა. (გაოცებული) დედა? შენ ხომ დედა არა გაუას.

თინო. ჰა.. (გამოერკვა.. ღიმილით) დარო ბებისაც დაავწყდა. მუდამ ახსოვდა. მდღესაც დავიწყდა. შარშან ქუროს ყელსაბამი მივიღა.. მადლობო, ვაჟა. თქვენ მაგრძნობინეთ, რომ მეც აღამაინ ვარ.

ვაჟა. რას ამბობ, თინო.

თინო. ამ დღისთვის ისე ვემზადებოდი, როგორც არასოდეს. როგორ გამახარეთ (პაუზა) ვაჟა, ფრინველების საქორწინო ცეკვით თუ გინახათ?

ვაჟა. არა.

თინო. არც ტელევიზორში?

ვაჟა. არც ტელევიზორში. ტელევიზორს იშვიათად ვუშუტებ.

თინო. იხით, რა ლანაზია? ფრინველებს თავიანთი ტერიტორია აქვთ და ადრე გაზაფხულზე იწყებენ „საარსებო სივრცის“ დაცვას. გააფთრებით იცავენ მიწის თითოეულ ნაგულს, რადგან გათავებდებული მომხდურები ცდილობენ მათ გაეყვებნას... ბუღალის გალობა ხომ მოგისმენიათ?

ვაჟა. (ღიმილით) როგორ არა.

თინო. ჩვენ რომ გალობა გვგონია, ეს სასოწარკვეთილ სტვენაა, რომელიც ოჯახის სასიცოცხლო ინტერესებს ემსახურება.. ფრინველების ჩხუბი ხშირად იმით მთავრდება, რომ მომხდურები მარცხდებიან მათ კინისკრით აგდებენ საღო ტერიტორი-

იდენ. (საზეიმო განწყობილებით) მეერ იწყება ფრინველების საქორწინო ცეკვები. ნამდვილი მექლოსი! რომ იცოდეთ, როგორ ბრწყინავს მთელი მინდორი. არც მე მინახავს, მაგრამ ჩემს წარმოდგენაში ძალიან ლამაზია... აი, ახლაც ვხედავ. ახლაც მემის მათი ფრთების ტლამური. აქეთ ტყე, იქით — მდინარე... მინდორი კი სავსეა მოცეკვავე ფრინველებით.

ვაჟა. (ღიმილით) თუ არ გინახავს, საიდან იცი? თინო. დარო ბებია მომიყვა ერთხელ.

ვაჟა. ოო, ბებია ძველი ბიოლოგიის მასწავლებელია... რატომ ღელავ?

თინო. ვღელავ?

ვაჟა. ძალიან ღელავ და აღგნებული ხარ.

თინო. სულაც არა, მე ხომ ვცეკვავ. და როცა ვცეკვავ, სიცოცხლე მიხარია... გახსოვს, კარგა ხნის წინათ, ზოოპარკში, ცხოველთა მეფესთან — ლომთან პატარა ფინია ჩაახახლეს. მე მამინ ინტერნატში ვსწავლობდი და ზოოპარკში ექსკურსიაზე წავიყვანეს.

ვაჟა. მახსოვს. იმ წელიწადს მე ბათუმიდან ჩამოვედი და მთელი ქალაქი მაგაზე ღაპარაკობდა.

თინო. წუხელ სიზმარი ვნახე. ავტობუსი ჩავსხვს და ზოოპარკში წავიყვანეს... ფინიასთან მივედი და უფრო წაჩურჩულე. (ჩურჩულით) გაიქცა, შე საბარლო! გალუნე გიხსენებ და მოჰყურებლე აქედან. (მცირე პაუზა. სახე მრისხანებით ავსოთ) თუ შეგაწეხს ძალა, ეცი ლომს თვალეში და ამოუჯორტნე.

ვაჟა. (ჩურჩულით) მეერ რაო, საბარლო ფინიამ? თინო. წავეწკვი მოროთ... ვაჟა, მოდი, დამხატე. ძალიან გთხოვ, უარს ნუ მეტყვი.

ვაჟა. ახლა?

თინო. ახლა. უცებ. სახელდახელოდ. მხოლოდ რამდენიმე წუთი მაჩქე. (გაღის მალე უკანვე ბრუნდება. შემოაქვს ფანქარი და ქაღალდი. ორიენი სხდებიან. ვაჟა იწყებს ხატვას. რამაზი და მაგდა ცეკვით ავანსცენაზე გამოდიან)

10

მაგდა. რა უცნაური გოგოა.

რამაზი. ძალიან გახარებულა.

მაგდა. გემრიელი ტორტი გამოაცხო.

რამაზი. თინო ბრწყინავლე კულინარია.

მაგდა. და თან ორი. ტკბილი იყო? მოგეწონა?

რამაზი. რა თქმა უნდა.

მაგდა. სანთლებიც ერთნაირი ფერის უყიდა.

რამაზი. კაბაც ისეთი შეიყვრა, შენ რომ გაცვივა.

მაგდა. ვაჟს ეჩქარებოდა და არ გაუშვა.

რამაზი. ჭიბრით თუ აკეთებს, მხატვს თავზე გადავახვებ.

მაგდა. რა ბრძანება! ერთი დღის ბედნიერებას ნუ წაყაროშვეთ. რომ მცოდნოდა, საჩუქარს ვუყიდდი. იცი, რა არის მისთვის დაბადების დღეზე საჩუქარი?

რამაზი. მეც დამაგიწყდა.

მაგდა. რამდენი წელია თქვენთან არის?

რამაზი. სამი.

მაგდა. საჩუქარი გყიდა მისთვის? თუნდაც უვავილი!

(პაუზა)

რამაზი. კარგი, აღარ მინდა ცეკვა. (გარკინული და დათავიანთ ადგილას დასხდნენ. მუსიკა მინელდება. მეერ მიწყდება)

11

ალექსანდრე. (ქეპა აიღო) ამ სახმისით...

მედეა. ქეიფს აპირებ, ალექსანდრე!

ალექსანდრე. ამ სახმისით... მედეა, მაცალე!

ვაჟს გაუმარტოს!

ვაჟა. (თავუღებლად) მადლობოთ.

მედეა. ვაჟა, მობრძანდი სუფრასთან.

ვაჟა. (თავუღებლად) ახლავ.

მედეა. თინო, ნუ აწუხებ, ვაჟს.

ვაჟა. პირქით, სულაც არ ვწუხდება, ქალბატონო მედეა.

ალექსანდრე. ვაჟა!

ვაჟა. (ნახატი თინოს გადასცა. ბრუნდება სუფრასთან და იღებს ქეპას) მადლობო, მამა. ვიცი, რაც უნდა მიიხრა. მისურვებ ჭანბრთელობას, უკველივე კარგს და მიბრუნებე სახელოსნოს, ახალგაზრდა მხატვრებისთვის რომ ასე ძველი მისაღწევია. ეს ჩემთვის დიდი ბედნიერებაა. მე ხომ სარდაფში ვშუშობ და ვცხოვრობ. იქ შეიძლება გავცივდე და ქლექიც დამემართოს... უყვალს გადღერძებლებო. (ქეპა დადგა) არ მიწყინოთ. ნახვამდის!

რამაზი. მიდიხარ, ვაჟა?

ალექსანდრე. (ძლივს აშლილულულა) ეს მამის უპატავცემულობაა, ვაჟა.

ვაჟა. არა, არა. მავას ნუ იტყვი, მამა! პაემანზე მეჩქარებოდა, მაგრამ გადავიფიქრე. დაუტრევე და ბოდიშს მოვუხედი. (ხელზე დახედა) აი, თითქოს თითები მქავა. თინო უნდა დავხატო ზეთში. ამ სურათს „ფრინველების საქორწინო ცეკვებს“ დავაჩქმე. ნახვამდის!

მედეა. (წამოღდა) ვაჟა, ერთი წუთით მოიცადე. (შედის კაბინეტში და გამოაქვს წიგნი) აი, ამ წიგნზე გეუბნებოდი. აბა, გადაიკითხე, ნახე, რა საინტერესოა. (ვაჟა წიგნს ართმევს და გაღის. თინო აცილებს)

თინო. მადლობოთ, ვაჟა. (შემობრუნდა; ალექსანდრე ბოლთას სცემს. დარო უსიტყვოდ დგება და გაღის. უხერხული სიჩუმე ჩამოვარდა. ალექსანდრეც გაღის, ფეხებს ძლივს მიათრებს)

მედეა. (თინოს) მოგწონს?

თინო. ძალიან. ამ სურათს ჩემს ოთახში დავცილებ... ლოჯიაში.

(მაგდას გააქვს ქურკული)

მედეა. დღეს ძალიან ბევრი მოინდომე. ვერ გრძნობ, რომ გადააქარებ? (თინომ თავი დასარა) აბა, თვალეში შემოხედე! (თინო შეხედავს) მე ვიცი, რა გიძებს გულში. (მზარზე ხელს დაადებს) შენ ჩვენს მთი არავინა გუავს. არც წასახლეული გაქვს სადმე. ანითომ უკვლადი გულში ჩიმიარხე და დაივიწყებო. ხომ გეხსივს, რასაც გეუბნები.

თინო. (ნახატი შუაზე გადახია. ტირის) დიას.

მედეა. ეს გაფრთხილება დამიხსოვრე... წალი, კაბა გამოიცვალე და მაგიდას მიხედე. (თინომ ნახატი

ნაუწ-ნაუწ აქცია: გაღის, პაუზა) უმაღლროს.. თა-
ვისი ნათხანებით ამისო სახლი.

რ ა მ ა ზ ი. მამს სამაგიერო უხდის.
მ ე დ ე ა. (მკაცრად) რის სამაგიერო?

12

გავიდა ერთი კვირა.. მაგიდასთან ზის მაგდა, სარ-
კეში იხედება. პაუზის შემდეგ შემოდის იცინი. მის
რობობის („სკაფანდრის“) თავი ადგას. იცინის და
აქეთ-იქით დახტის.

თ ი ნ ო. მე ვქმნის საქმად კეთილზარისხიან მუსი-
კას. (მაგიდას მიუჭდა და თითები აათამაშა, ვითომ
უკრავს) როგორ მოგწონს?

მ ა გ დ ა. (იცინის და მოწონების ნიშნად თავს უქ-
ნებს)

თ ი ნ ო. ხომ კარგია?

მ ა გ დ ა. (იცინის) შეგანიშნავია.

თ ი ნ ო. (წამოადგა) ვწერ ჭერ კიდევ საშუალო
დონის ლექსებს.

მ ა გ დ ა. კარგია, კარგი.

თ ი ნ ო. (იცინის და აქეთ-იქით დახტის) ვხატავ
დეკორატიული ხელოვნების ორიგინალურ ნიმუშებს.
(შედის კაბინეტში)

მ ა გ დ ა. ოპო-პო, გადასარევიკა.

თ ი ნ ო. (გამოაქვს ჰალარკი) ვხსნი ურთულეს გე-
ოგრაფიულ და ალგებრულ ამოცანებს. გინდა ქალ-
რკი ვითამაშოთ? (ფიგურები მაგიდაზე გადმოყარა)
ვითამაშოთ? (ფიგურებს აწყოხის და ალექსანდრეს
მერყეულვებს ბაძავს) განვახორციელოთ სხვადასხვა
სირობითი და საცაობრიო თამაშობები, გავარკვიოთ
მანქანისა და ადამიანის დიალოგი, შევქმნათ „ინტე-
ლექტუალური რობოტები“, მმართველ-გამომაველი
მანქანები, მანქანა-რედაქტორები, მაკორექტირებელი,
დავანოზის დამხმელი და სხვა მანქანები. ეს, რა თქმა
უნდა, რევოლუციაა მეცნიერებაში.

მ ა გ დ ა. კარგი, სიცოცხლე ნუ მომკალი, თინო.

თ ი ნ ო. (იხსნის „სკაფანდრის“ თავს) ალბათ, გე-
ოგრაფის, რადენს ვლასარკობ. მე ამის უფლებად დი-
დი ხანია მოვიპოვე, ჩემო კარგო. დიახ, დიახ, მე
ყველაფერი შემოძლია. (სინანულით) მხოლოდ ბავ-
შებს გაჩნა არ შემოძლია. (ანგარისმომუცემლად) უფ-
ლება არა მაქვს.. რა ბედნიერი ხარ, მაგდა! შენ შეი-
ლი გაყავს. (ენას მოუჩქვს) პატარა მამიშვი.

მ ა გ დ ა. (ხატირებულ) მაგის უფლება ვინ წაგ-
ართვა, თინო. (თინო იცინის. ეს უფრო სიმწერის სი-
ცილია) დადგება დრო და შენც გათხოვდები.

თ ი ნ ო. (დატრიალდება) გავთხოვდები! გავთხოვ-
დები! გავთხოვდები! (მცირე პაუზა) გვეყუთა! (სავ-
არბელში ჩაეშვა) იმდენი ვიცინე, კისრის ძარღვები
მტკიანა. (მცირე პაუზა) ოო, აუარებელი საქმე მაქვს
და რა დრო გასულა. (ტელეფონი რეკავს. თინო ყუ-
რბილს აიღებს) დიახ! (მცირე პაუზა. რამაზს გასძ-
ახებს) ყურმილი აიღე, რამაზ!

რ ა მ ა ზ ი ხ მ ა. აბაზანა გამოიწვად!

თ ი ნ ო. (ყურმილი დაღო) ახლავ!

მ ა გ დ ა. მე თვითონ.

თ ი ნ ო. არა. არა. შენ როგორ შეგაწუხებ. ნეტავ,
რომელი საათია? სოკო უნდა მოვხარშო, კურდღლის

ხორცი. მერე თქვენი პატარა მამიშვილის ჩხრები გა-
რტყობ.

მ ა გ დ ა. ჩხრებს მე თვითონ გავრტყვავ, რა უნდა
მომხალდაშო მოგხმარები. (ეჭვს ფარდობს მამიშ-
ვილანებს) თინო.. ჩვენს ოთახში ნუ შემოდხარ.
ლოგინებს მე თვითომ გავაშუქებ და გავასწორებ.

თ ი ნ ო. არა, არა! ეს რომ ქალბატონმა გაიგოს!
(მცირე პაუზა) შენ თუ სარტყისა და იატაკის ხეხვას
გადაჟე, ორმოცი წლისა დაბერდები. აბა, მედეას
შეხედ, ყველთვის წყლიდან ამომხვარი თევზით
გამოიუფრებ. ისე, სიმართლე გითხრა, არც მე მი-
ნდა, ნაადრევად დამაჩნდეს ნაოკები. (მცირე პაუზა)
არა, არა! მე გავხეხავ, მე გავრტყავ, მე მოვხარშავ.
სხვა ხელობა კი არაფერი მაქვს, დღეღამე ტან-
ჯორივით ვტრიალებ. შენ მხოლოდ თეთრეულის და-
ქიმა ვიშველ. მე გავაუთოვებ... არა, არა! შენ არ
იცო, ქალბატონი მედეა როგორი ჰირვეულია.

მ ა გ დ ა. ნუ გეშინია, არაფერს გეტყვის.

თ ი ნ ო. პა-პა, არაფერს გეტყვისო. ჩვენი ოჯახი,
ჩემო კარგო, რთული ქვეყნობილი წინადადებაა.
(იცინის) ქალბატონს ასე კი ნუ უყურებ — შემს-
მენლოა.

მ ა გ დ ა. (ყასილად) მართლა?

თ ი ნ ო. (თითქოს გამოცდას აბარებდეს) ბატონი
ალექსანდრე ქვემდებარეა. (პაუზა) რამაზი.. (მცირე
პაუზა) რამაზი — განსაზღვრება.

მ ა გ დ ა. ბებია დარა?

თ ი ნ ო. დარო... დარო პირდაპირი დამატება.

მ ა გ დ ა. გასკვება, განკარგეთ.

თ ი ნ ო. (ტუჩი აიბუხა) თინო წინადადების წევ-
რიც არ არის, თინო ნაწილაკია.

მ ა გ დ ა. შემდეგ?

თ ი ნ ო. შემდეგ... შემდეგ... (ტელეფონი რეკავს.
თინო ყურმილს აიღებს) ალო!
რ ა მ ა ზ ი ხ მ ა. თინო, ყურმილი დაკიდე და აბ-
აზანა გამოიწვად!

თ ი ნ ო. (ყურმილი დაღო. სიგარეტს მოუქცია)
იქვენ ან ოჯახის ახალი რაძლი, ჭერჭერობით ირბი
დაშატება ბძმანდებათ.

მ ა გ დ ა. თინო, შენ ეწვევი?

თ ი ნ ო. თავს აშენი რამე რომ გადაგხდება, მამ
რას იზამს.. ხანდახან, როცა ქალბატონი მედეა ნიკო-
ტინის მავნებლობაზე ლექციას მიტარებს.

მ ა გ დ ა. რა სასაცილო გოგო ხარ, თინო! (გაღის)

თ ი ნ ო. (იცინის) პი-პი, სასაცილო. (პირი იქით მი-
აბრუნა, საითაც მაგდა გავიდა) იქნებ მართლა გგო-
ნია, რომ ყველაფერს მე გავაკეთებ. გმირი კი არა
ვარ!.. (თავისთვის) აქამდე მართკ ვიყავი. ახლა ამ
სახლს ორი მოსამხალხურე მყავს. ესეც მეორე ნაწი-
ლაკია.

13

(შემოდის რამაზი. მის ძვირფასი ხავერდის გრძელი
ხალათი აცვია. თინომ სიგარეტი ზურგს უკან დაშა-
ლა)

რ ა მ ა ზ ი. შენ რა, დაყრუვდი?

თ ი ნ ო. (შეფარული ირონიით) ახლავ! მარილიან-
წიწვოვანი გავიშვადო თუ მარგალიტის აბაზანა?

რამაზი. არავითარი მარგალიტი ვარჯიში მივაცრევი.

თინო. (აშკარად გამეღვინებული ირონიით) ნუთუ მართლმადიდებელი ვარ? ახლავს, რა სპორტსმენს ჰქარავს სამედიცინო ინსტიტუტი? ღიპის გაზრდას ყოველთვის მოესწრება.

რამაზი. კმარა, ენა ნუ წაიჭრებდე!

თინო. რატომ მიზრადლები? ახაზანას შენი ქალბატონი გიშვადლებს.

რამაზი. შენ რას აკეთებ?

თინო. (ცალ ხელს ზურგს უკან მალავს, მეორით — ფიგურებს აწყობს) ქაღალდს ვთამაშობ.

რამაზი. (ყსილად) მარტო?

თინო. მაგდას ვეთამაშებოდი.

რამაზი. (ღიმილით) უართლა? რა ანგარიშია?

თინო. ჭრჭრეობით გამოა. არა! ერთით ნელი მაგდას სასარგებლოდ. (ხმადაბლა) ვეცდები გავათანაბრო. (მკერდზე ხელს ჩამოუსვამს, ცხვირში შეაბოლებს)

რამაზი. (თავიდან იშორებს) აბა, აბა, იცოდე, ენას ავიტრო.

თინო. ასე აბუჩად რატომ მიგდებ, აღარ გეპიტნავები? (რამაზი დამფრთხალი აქეთ-იქით იყურება) ერთ შუშვინერ დღეს აღარც მე წავალ კლარა ბაქრაძესთან.

რამაზი. ჩუმად! შენ ძალიან შეტოპე! მორჩა, დავიწყე ყველაფერი. მე ახლა ცოლ-შვილი მყავს.

თინო. აღარ მოგეწონვარ, საყვარელო? ნუთუ ასე მალე დავიწყებ ჩემი ოთახის გზას. თუ დაგელოდო ხოლმე დამამაობით?

რამაზი. (ხმადაბლა, მაგრამ მკაცრად) გააჩუმე ენა! გაფრთხილება ხომ არ დავაიწყებ?!
თინო. რა გაფრთხილება?.. აა, თავაზიანად დამი-
თხოვე თუ კინოსკერით გამაგებებ? ალბათ, სახე-
იშო მარშით გამაცილებ. მაგას მირჩენია, უკან გად-
არეული ბრბო მომდევდეს, დამცინოდნენ, პირში მა-
ფურთხებდნენ... ეგ ხომ არაღმინანური მოპყრობა
იქნება! თუკვ იხე თავაზიანად შექცეოდი თვეულ-
თვის, შენ და დედაშენი. თინო არ გაიცვდე, ცვი
ნიავე არ მოგეკაროს. თინოს გაუფრთხილდით.
ფრჩხილი არ წამოსტკივდეს, მუცელსრული არ შე-
იქნას.

რამაზი. გაჩუმდი, დოჟლაპია.

თინო. ერთი საღერსო სიტყვა ძლივს არ გაიმე-
ტე? (მცირე პაუზა) ანკვხე წამოგებული თევზივით
რატომ ფართხალებ? დარდი ნუ გაქვს, მე შენ გაგი-
ფრთხილდები, სიკვდილამდე შენი ერთგული ვიქნები.
გასოვს, პირველ დამეს რა მითხრა დედაშენმა?
ნუ გეშინია, თინო! რა გატირებს? დღეს შენი პრე-
მიერა. რამაზი უკვე დავადე. ხომ იცი, ქალაქში რა
ამბავია! ვენერიული სენი რომ შეეყაროს, მთელი
სიცოცხლე გაიტანება. სხვაც რომ არა იყოს რა,
შენც ქალი ხარ და ძაღუბით უკვე რბოთა გავს სავ-
ცე. (ბავშვით ტუქსავს) უსინდისო! ერთი თვეა ცო-
ლი შეირთე და ჩემსკენ აღარ იყურები. პოლკოვნი-
კის ლეკვივით ცალკე ვწევარ ლოკიაში... ერთი კოც-
ნა მაინც გაიმეტე. (უცბა შედის ექსტაზში) წამო,
მანქანით წუწნეთვი გაეპირდით. შეხედე, რა მზი-
ანი დღეა.

რამაზი. მომისმინე. მაგას ნულარ იტყვი, კარგი?
(თინო თავისი ქვეცეცი აღზინავს) თინო, ზემოთხანს
მოუყვდა პატრონი მორჩა, დავიწყე ყველაფერი
იგე, ახლა ცოლ-შვილი მყავს, ოჯახი. *მზღმნიშნაქა*

თინო. ნუთუ ყველა მამაკაცი ასეთი ქოფაკია!
(სივარტე საფერფლეში ჩაქუცობა) ძვალს რომ იპი-
ვიწყო, შენისკენ მიარბინებ. (უცბად) რაგორ დავი-
ვარჯი, ფიტომ-ლაშის თავის ქალა ამხანის. ღამე
თვალი ვერ მომიხუკავს. სანამ მაგდას შეირთავდი,
კიდევ მქონდა რაღაცის იმედი, ყოველდღე ველ-
ოდი: აი, დღეს, აი, ახლა, იქნებ ჩემს ცხოვრებას აზ-
რი მიეცეს, იქნებ რამე შეიცვალს-მეთქი. მაგრამ
თქმას როგორ გავბედავდი (უცბად) თქვი, რომ მა-
გდა არ გიყვარს. თქვი, რომ უკვე ყველში ამოგივი-
ლდა და ვეღარ იტანე ერთმანეთს. თქვი, რომ მხო-
ლოდ ბავშვი გაეცხოვრებოდა და არა სიყვარული. თქვი!
(მცირე პაუზა) მე სულელი, ვის ვუჭერებდი! რატომ
მივდიოდი ექითან, რატომ?! ახლა მეც მეუღლეობა
შეიძლება და აღარავინ მეტყობა, მოსამსახურე ხარო.
(უცბად) მითხარ, რომ შევიკარვარ. მითხარ, რომ მაგ-
და არ გიყვარს ისევე ისე შემომფიცე, როგორც იმ
ღამეს. მითხარ! მითხარ!

რამაზი. (გულწრფელად) მიყვარხარ, მაგრამ ახ-
ლა სხვა გზა არ არის.

თინო. სტყუი! ავხორცული თვალებით მიყურებ
და სტყუი.

რამაზი. თინო, იქნებ წახვიდე ჩვენთან. ასე უმ-
ჯობესი იქნება. მე შენ არ დავივიწყებ.

თინო. არ დამივიწყებ?

რამაზი. არა.

თინო. გეხსი, არ დამივიწყებს! შენ ცოლს მო-
ატყუებს და ვარეთ — საყვარელს.

რამაზი. (პაუზის შემდეგ) იცი, რას გიტყვი,
თინო...

(შემოდის მაგდა)

14

მაგდა. ახაზანა მზად არის.

თინო. (იკვლავ) ვაიმე, სოკო! („სკაფანდრის“
თავს ხელი დისტაცია და გაეარდა)

მაგდა. ახაზანა მზადაა.

რამაზი. (მიდის. შეჩერდა. შემობრუნდა) გადა-
ვიფიქრე.

მაგდა. ბანაობა გინდოდა და გადაიფიქრე?.. მი-
ხვალ სადმე?

(პაუზა)

რამაზი. მაგდა, მოდი, ცალკე გადავიდეთ საც-
ხოვრებლად.

მაგდა. ცალკე?

რამაზი. ხო, რატომ გაიკვირე. მეორე ბინა მა-
ინც ტყუილადაა გამოკეტილი.

მაგდა. აქ რით ხარ უქმყოფილო?

რამაზი. პირიქით! კარგია, რომ მაგას შენ შეე-
იხებოდა და არა მე. არა, მთლიანად კი არ გავიდე-
სადღეს უყოველთვის მოვალთ და აქვე ვივანძვით.
დღეს რამდენი ახალგაზრდა ოჯახი ცხოვრობს ასე.

მაგდა. ბებერი. მაგრამ უფრო მეტი შენ სალილ-
ობს, თავის ბინაში... თანახმა ვარ. თუმცა რას იტყ-
ვის დედაშენი?

რამაზი. რა უნდა თქვას?
მაგდა. ჩვენ პატარა ბავშვი გვყავს. ორივე ინ-
სტიტუტი ვსწავლობთ. აქ თინოც გვეჩმარება და
ბებია დარბოც.
რამაზი. ეგ მართალია. მე კი მინდოდა, ცალკე
გვეცხოვრა, ხანამ რაიმე ბზარი გაჩნდებოდას.

მაგდა. ბზარი?
რამაზი. ხო, ახალგაზრდებისთვის ცალკე ჯობია.
უფროსებსა და უმცროსებს ხშირად სხვადასხვა ინ-
ტერესები აქვთ. ზოგჯერ პატარა წვრილმანია უსიამო-
ვნების მიზეზი.
მაგდა. მე ხომ არავისთვის მიმიცია რაიმე საბა-
ბი?

რამაზი. რა საბაბი?
მაგდა. ეცემა გამოქა. მე ყოველთვის მიშინოდა,
რომ ვერ შევეგუებოთ-მეთქი.
რამაზი. ხომ დარწმუნდი, რომ ტყუილად გში-
ნებია. შენი შიში უსაფუძვლოა.

მაგდა. გადავიღეთ. თუმცა, მე მგონია, უფლებ-
ბას არ მოგვეცემენ. იცი, თინომ რა მითხრა. (თინოს
ცესტს იმეორებს) ჩვენი ოჯახი, ჩემო კარგო, რთუ-
ლი ქვეყნობილი წინადადებაა. ხომ გახსოვს, მთავა-
რი და მორენხარისხოვანი წევრები?

რამაზი. თინოს გრძელი ენა აქვს. მეტიარა!
მაგდა. თინო კეთილი გოგოა.. თუ არ იბანავებ,
წყალი დაეძრებ. მე ეკას ჩვრებს გავრეცხავ. (გასვლა
დააპირა)

რამაზი. ჩვრებს თინო გარეცხავს.
მაგდა. რატომ?
რამაზი. როგორ თუ რატომ?! მოსამსახურეა და
ინიტომ. მას ამისთვის აჰმევენ, აცმევენ, ფულს უხ-
დიან.

მაგდა. ჩემს საქმეს მე თვითონ გავაკეთებ. როცა
შე შინ ვარ, თინომ რატომ უნდა გამაზადოს აბაზანი!
(მცირე პაუზა) თინო მართალი ყოფილა, თინოს კა-
რგად სცოდნია გრამატიკა.

რამაზი. (ბოლთას სცემს) აღარ გამაგონო ეგ
ნისსულელი!.. მას აღრეც წამოსცდა — ნაწილაკი,
ნაცვალსახელი!.. ყველა პატივს სცემს, ეფერება და
თავს ვავიდა.

მაგდა. არ მიყვარს, როცა ახალგაზრდა კაცი
ბოლთას სცემს. ტყუილად მიატოვე რეგების თამაში.
რამაზი. (შეჩერდა. ვაუტემა) მოდი, აქ. (მაგდა
გაუნძრევლად დგას. რამაზი მიუახლოვდა და მხრებ-
ზე ხელები მოხიბა) დღესევე გადავიღეთ აქედან, მხო-
ლოდ ტანსაცმელს წავიღებთ, იქ ყველაფერია.

მაგდა. (გავცალა) ჭერ არ დავრწმუნებულვარ,
რომ ჩემი შიში უსაფუძვლოა.

რამაზი. მაგდა!
რამაზი. არც ის მჭერა, რომ გიყვარვარ.
რამაზი. ყველაფერს თავიდან ნუ იწყებ-მეთქი!
მაგდა. დიახ, მე ჩანგლის მარცხენა ხელში და-
ჭერაც არ შემიძლია.

რამაზი. მაგდა, რა დავემართა!
მაგდა. მე უნდ დავაპატიმრო, კარცერში ჩაგე-
ტე. იცი, რა არის კარცერი? იქ სიცოცხეა, საყინულეა,
სადაც ცოცხალ ადამიანს ასამარებენ.

რამაზი. მაგდა!
მაგდა. სულზე ბოროტი დავადე. განა შეიძლე-
ბა პატიმარს ზედამხედველი უყვარდეს?

რამაზი. გეყოფა! დამათვრე ეგ სულსტერი
ლაპარაკი!

მაგდა. არა გერეა? აი, სარკეში ჩიხსედექი
კეში ჩახხედებს) რაო, რას გეუბნება რამაზი!
კეზე მიუთითებს) შენა ხარ რამაზი თუ ის?

რამაზი. (სარკე გამოკლიჯა და მოისროლა)
კმარა! ხომ არ უნდა გამაგეო!

მაგდა. სარკე! დედაჩემის ნაწუქარი სარკე! რა-
მდენი წელი უფროსიხლდებოდი და შენ ის გატეხე.
(მოუღოდნელად) საწყლო, თინო. მას შვილის გარე-
ნის უფლებაც არა აქვს.

რამაზი. (თავხარდაცმული) რა შუაშია, იინო!
აქედან მოგვმორდეს და თუ უნდა ათი შვილი გაჩ-
ინოს.

მაგდა. ჩუ! (ტუნზე თითი მიიღო) ბავშვი ტარის.
(მცირე პაუზა) გეხის? ადამიანი დაბადა. (პაუზა
სრულიად შეცვლილი განწყობილებით) გვეყოფა ეს
წარმოდგენა. თეატრში ხომ არა ვართ. (დამამშვიდ-
ებელი კილოდა) დღესევე გადავიღეთ აქედან. სიამო-
ვნებით ვიცხოვრებ ცალკე. თუ საჭირო იქნება აუ-
დემიურ შევებულებასაც ავიღებ. (გადის. რამაზი
გამშტრებულნი დგას. რეკავს ზარი. რამაზი კარის გა-
საღებდა გაემართა, უკან შედგასთან ერთად ბრუნ-
დება)

15

მედეა. როგორ ხართ, რამაზ. (რამაზი არ უპა-
სუხებს) ბილეთები მოგიტანე. (ხელჩანთიდან ბილე-
თები ამოიღო) კინოს სახლში იტალიური ფილმი გა-
ღის. მხოლოდ ერთი დღით ჩამოუტანიათ, გართი
იმდენი ხალხია, ზოცავენ ერთმანეთს.

რამაზი. არა ვარ ფილმის ხასიათზე. (ბილეთებ
მაგიდაზე დაყარა)

მედეა. რა მოხდა?
რამაზი. კარგი, რა დედა! რა ფილმია ისეთი.
რომ მთელი ქალაქი გადარეულია. ათმა კაცმა მა-
ინც დამირეკა და მოხოვა ბილეთები.

მედეა. რა დავემართა, რამაზ. დღეს ვეღარ გცნობ.
რამაზი. არ მინდა კინოში წასვლა! ვიდეომაგ-
ნიტოფონს ვყიდი, ფირციტებსაც, ფილმებსაც ვყი-
დი. ყელში ამოვიტყდა ყველაფერი.

მედეა. ეს რა ჩხრიალი ისმის?
რამაზი. აბაზანა ივსება. (გასძახებს) თინო, და-
კეცე წყალი!

მედეა. რაღაც გაწუხებს, შვილო და მიმაღე.
რამაზი. რაფერი არ მაწუხებს. (მცირე პაუზა)
ჩვენ გადავწყვიტეთ, ცალკე გადავიღეთ, ფალიაშვი-
ლის ქუჩაზე გადავიღეთ საცხოვრებლად.

მედეა. ნუთუ ეს დღეც დადგა. (გამტრებულნი)
ცალკე გადავიღებთ? ნუთუ ეს დღეც დადგა. რა
თქმა უნდა, უკვე ლაღად გაშალა ფრთები, ათასფრად
აუჩირადლდა ცხოვრება, აგვითავლწუნა და ჩვენთან
ყოფნა აღარ შეუძლია.

რამაზი. დედა, მაგას არაფერი არ უთქვამს.
(შემოდის დარო, მკერდზე ბავშვი მოტარებს)

მედეა. მამ, რა მოხდა?

დარო. ალექსანდრე დარეკა, კონფერენცია და-
მოვრდა და მოვფიქრე.

მედეა. რა თქმა უნდა, ყველა ერთად ვივსზმებთ.

(დაროს გასვლას ელოდება. დარო გაუნძრევლად დგას) რა მოგივიდა, დარო?

დარო. აღბათ, წნევაში ამიწია.

მე დეა. დაწევი, ახლავე შემოვალ.

დარო. საშინლად მტკივა თავი.

მე დეა. ნუ გეშინია, მარტო შენ არა ხარ ასე. ღლებს არ მომებნება ადამიანი, რამე არ აწუხებდეს.

(დაროს გასვლას ელოდება)

დარო. (ბავშვს მთელი გულით ეფერება) რა უმანყო ხარ, შენ გენაცვალე. რა უსუსური, ხარ შენ გენაცვალე! შენ რა იცი, რა ხდება ქვეყანაზე. გაიზარდე, ჩემო სისარული! გაიცინე, ჩემო სიყვარულო, ჩემო ანგელოზო! (მედვას) ახალგაზრდებს თუ ცალკე უნდათ ცხოვრება, ამაში რა არის ცუდი?

მე დეა. დედა, ახლავე გაიგონავე წნევას. (დარო გადის) რამაჲ, შენ არ იცი, დამოუკიდებლად რა მძენილია ცხოვრება. ყოველივე მზამზარეულს იქ ვინ მოგიტანს? შენი ცოლი?.. შვილო, შენ მაღე ასპირანტურაში უნდა ჩააბარო. მე მიინდა, რომ შენ ბედნიერი იყო.

რამაჲო. არავითარი ასპირანტურა! სამუშაოდ იქ წავალ, სადაც გამანაწილებენ. მომბეზრდა უველადმერი. მომბეზრდა ეს თქვენი აწრიალებული ზრუნვა ბედნიერებაზე.

მე დეა. რა მოგებურდა? ან სად წახვალ, იქნებ მაღალმთიან რაიონში?

რამაჲო. თუნდაც უველადე მივარდნილ სოფელში.

მე დეა. არა! ინსტიტუტში გტოვებენ, ეს უკვე გადაწყვეტილია! რამ შეგცვალა ასე, რამაჲ. ვერ გამოიგია. შენ ხომ უზრუნველი ბავშვობა გქონდა.

რამაჲო. უზრუნველი ბავშვობა დამდუბველია, საშინია და სახიფათო. ეს რომ არ მცოდნოდა, ვინ იცის, ახლა სად ვიქნებოდი. (ზიზილი) დედის კალთაზე გამოკერებულ მარონიტში... დავამთავრებ ინსტიტუტს და მუშაობილები ამ ქალაქს. როდემდე ვიქნე ხელუფლებურული.

მე დეა. რას ამბობ, რამაჲ! შენ იმ ოჯახის შვილი არა ხარ, მიყრუებულ სოფელში თავით ედგე ავადმყოფებს... თითო საჩვენებელი ოჯახი, პროფესორის შვილი! ჭერ იყო და მაგდას გადაეყარე, ახლა... რამაჲო. დედა, მაგდაზე არაფერი თქვა, არაფერი!

მე დეა. ამბობენ, ვაჟები ცოლს რომ შეირთავენ დედა აღარ ახსოვთო. რით მოგზიბლა ასე? მე რა ვქნა თუ ერთადერთი შვილის მყვარდღან მოწვევით არ შემიძლია. შენ უფრო ჭკვიანი მეგონე, შვილო! რომ იცოდე, რამდენი ნატოკობს, ოღონდ ვინმე მოეხმაროს, ოღონდ ერთი ადამიანი ჰყუდვებს ჭკაწულის მიმწოდებელი. რატომ ჩქარობ? ცალკე მცხოვრებას ყველთვის მოესწრები. მე ყველაზე უბედოდ ამ დღისა მემშინოდა... არა, რაღაც მოხდა, წამდვილად მოხდა. მითხარი, რამ აგინია თავგზა?

რამაჲო. მაგდას არ სჯერა ჩემი სიყვარულის.

მე დეა. (შემბარავად) და შენ ის გიყვარს?

რამაჲო. (დუმს)

მე დეა. აი, ხომ ხედავი რატომ აჩქარდით შენ და მამაშენი, რატომ?! იცი, ქალს როდის არ სჯერა მამაკაცის სიყვარულის? როცა იმის ღირსად არ მიანჩნია თავი. ქალი ამ დროს ყოველთვის შურისძიება-

ზე ფიქრობს, მაგრამ არ შეუძლია, რადგან თანასწორება კორწონების დღეს დაირღვა. ვერც ვერც სოდეს შესძლებს, იმიტომ რომ მამაკაცის ღირსება/მდე ვერ ამაღლებდა. მე ახლაც გეტყვი, ზრის მძვინვარე შენი ღირსი არ არის.

რამაჲო. ნუ შეუბნები მაგას! მაგდა ჩემი ცოლია და ნუ შეუბნები... მან სიტყვა გადამიკრა: თინო მებრალბება, ბავშვის გაჩენის უფლება არა აქვს.

მე დეა. სულელი ვაი, რა სულელი ყოფილხარ! მას არაფერი არ სცოდნია, თორემ ამ სიტყვებს არ გეტყოდა. მაგდას ჰგონია, რადგან თინო ჩვენი მონასხაბურთა, გათხოვების უფლებას არ ვაძლევთ.

რამაჲო. (გახარებული) დედა!

მე დეა. მაგრამ დროა სხვანაირად ვიმოქმედოთ: თინო, სანამ კრახანის ბუდეს აშლიდეს, თინო უნდა გაუშვათ აქედან. (მცირე პაუზა) მე თუ შეიძლება, სხვა გზის გამოხაზვა შეიძლება. შენვე ისეთი ოჯახის შეიღები კარგავენ ჭკუს.

რამაჲო. ეგ არასოდეს აღარ თქვა, არასოდეს! (მცირე პაუზა) სანამ ჩვენ ხელს მოვაწერდით, იცი, მამამ რა მოთხოვ.

მამა გინდა ონის ლენტეხე ჩაწერილი ხმა: რამაჲ! მაგდას თუ შეირთავ, ოჯახს ვეღარასოდეს დაანგრევ. ღმერთი არ მოგცემს მაგის უფლებას.. მე უცლომობით ვიცხოვრე. გაწამებული მოვლდე წუთი-სოფელს.

მე დეა. (სასოწარკვეთილი) ასე თქვა?! კი მაგრამ ეს რატომ თქვა?! შენც იმიტომ შეუბნები, რომ გული მომიკლა? მამაშენი პირველი კაცი კი არ არის, ვინც მეორედ დაქორწინდა. ან რატომბა გაწამებული, რატომ?! (მცირე პაუზა) ასე თქვა?! (ჩურჩულით) აღექსნადრე...

რამაჲო. მამა ძალიან განიცდის, ვუა ჩვენგან რომ წავიდა.

მე დეა. რა ვუყოთ, რომ წავიდა. ნუ წავიღოდა!.. ეს როგორ თქვა! ეს როგორ თქვა!.. თვითონ შევცდომობით იცხოვრა და უნდა რომ თავის შეცდომა შენ გაწვევიონს? მამაშენმა დაგუშა, შვილო. მამაშენმა! მისი გულისთვის სასწორზე შეაგდე შენი ბედი, შენი მომავალი. მთელი ცხოვრება მაგდასთან იქნები გადასცენილი და ყელს დაგწვავს შხამი!.. ვუა წავიდა... რა ვუყოთ, რომ წავიდა. ნუ წავიღოდა! ვინ რას აყვედრდა?! რამაჲო. დამშვიდდი, დედა! არ გინდა ამ ამბების გახსენება.

მე დეა. გახსენება... ახლა არ მინდა... გახსენება... გასაგებია! პირველ რიგში თინო უნდა დავითხოვოთ, სანამ შენი ცოლი ცოცხლად შეგპაშს.. გახსენება... ახლა, როცა გულში საწამლავი ჩამაწვეთოთ. (რეკავს ზარი. სამზარეულოდან და საძინებელი ოთახიდან ერთდროულად შემოდან მაგდა და თინო. მე დეა სწრაფად იცვლის განწყობილებას) თინო, გააღე კარი! (თინო კარს გასაღებად გაემართა... აღექსანდრესთან ერთად შემოდის)

აღექსანდრე. კარგია, როცა ყველა შინაა და ოჯახში სიბოძო ტრიალებს.. დარო სად არის?.. შეგიძლიათ, მომილოცოთ. კონფერენციამ ჩინებულად

ჩაიარა. (მედვას) გამოსვლის წინ, შენ რომ დამამშვიდებელი აბი მომეცი, დავლიე და... ინსტიტუტის დირექტორმა მიხრა: მოვლოცავ, ალექსანდრე! შენ დიდად ასახელებ კიბერნეტის ინსტიტუტი, ისეთი მოსვენება წაიკითხე, პირდაპირ ქვას გახეთქავსო.

მე დეა. გილოცავ, ალექსანდრე! (პორტფელი ჩამოართვა და თინოს ვაძსკა: თინო შედის კაბინეტში) ალექსანდრე, კიდევ ერთი სიახლე: იუგოსლავიდან მოწვევა მივიღე. სექტემბერში იქ წაიკითხავ მოსვენებას.

რა ააწი. გილოცავ, მამა. მაგდა, მეც გილოცავთ. (კაბინეტიდან გამოდის თინო)

მე დეა. რა ბედნიერი დღეა! ყველას ძალიან გვიხარია. გთხოვთ, ვახშამზე. (აბუხული თინო შეამჩნია) რა მოგივიდა, თინო?

თინო. მეც გილოცავთ, ბატონო პროფესორო. (ტონის) ვახშამი... სოკო დამეწევა. ვერც კომპოსტის მომუშავე მოვაწვარა.

მე დეა. რას ამბობ, თინო!.. თინო ხუმრობს. თინო. რა მეხუმრება! კურდღლის ხორცი მეზობლის კატამ წაათრია.

მე დეა. შენ რა ვითხარი, თინო. (მეორე პაუზა) არა უშვებს. ამ ბედნიერ დღეს ნუ ჩავაშხამებთ ალექსანდრეს. რესტორანში... რესტორანში ვივანშოთ, ახალგაზრდები!

ალექსანდრე. აბა, ყველას გეპატივებით რესტორანში. დარო, დარო სად არის?

მე დეა. (ცხახის) დარო! თინო. თქვენ წადით, მე ბავშვთან დავრჩები. მაგდა. არა, მე დავრჩები ბავშვთან.

(სინათლე ქრება)

17

სტენა ცარიელია. რეკავს ზარი. შემოდის მედეა. ზარი გაწეორდა.

მე დეა. (გასძახებს) ახლავე! (გადის მარცხნივ და უკანვე ბრუნდება ვეჯსთან ერთად)

ვაჟა. გამარჯობათ!

მე დეა. ვაგიმარჯოს, ვეჟა. როგორ ხარ?

ვაჟა. მადლობთ, არაფერს ვუჩივო. (წიგნი გაუწოდა) ძალიან საინტერესოა. არა მარტო საინტერესო — შემწარავია.

მე დეა. უკვე წაიკითხე?

ვაჟა. სულმოუთქმელად. მთელი დამე ვერ დავიძინე. პალუცინაციები დამეწყო. ძილი არა და არ მომეკარა და თავზე დამათენდა. არ ვიცი, რამ შემებაძა ძალა თითქოს დოპინგი მიმეღოს, სადამომდე თავაუღებლად ვხატავდი. მხოლოდ შვის ჩასვლისას ვიგრძენი თუ როგორ დავლილივარ და სუფთა ჰაერზე გამოვდი. მაგრამ ლიწერგინის მუავაზე ფიქრი თავიდან ვერ მოვიშორე. მეც არ ვიცი, ავთიაქში როგორ აღმოვჩნდი. ხნოერი, დარბაისილი ქალი გაოცებით მიუყრებდა რომ აღარ მოვეყვებ, შვილო, შენ ნორმალური თუ ხარო, შემეცითხა. არ ვიცი, ქალბატონო, მაგრამ სრულიად არასოდეს მქონია ჩემი თავი შიშოვანურულ მდგომარეობაში მენახა-მეთქი.

მე დეა. (მეორე პაუზის შემდეგ) ესე იგი, ავთიაქში შეხვედი?.. (დაქდა) დაქეი.

ვაჟა. (დაქდა) კი. ფეხებმა თავისთავად მიმიყვანა იქ.

მე დეა. შენ ძალიან მგრძობობიარე ხარ, ვეჟა.

ვაჟა. მგრძობობიარე და ამავე დროს პრინციპული მე დეა. ცნობისმოყვარე. შენმა ცნობისმოყვარეობამ შევიყვანა ავთიაქში. იმ ხნოერი, დარბაისელ ქალებთან, გულში სცილადაც არ ეყო თუ რას თხოვდი. ასეთი რამ, ეს პრეპარატი ხომ ავთიაქში არ იქიდებოდა... ვეჟა, დამტკბებულა, რომ მხატვრები ლიწერგინის მეავის დიეთიამილის მოქმედებით უყვითლად კი არა, უარესად ხტავენ. სანამ აღგზნების ხანმოკლე პერიოდები გაივლის, რა თქმა უნდა. თუმცა ეჩვენებათ, რომ ეს პრეპარატი ხელოვნების ჭაღოსწერს ხადღვანა ავთიაქსი გავეცნისო.

ვაჟა. საიდუმლოს?

მე დეა. ამ სამი წლის წინათ იყო ერთი გამოჩენილი, საინტერესო შემთხვევა. კლინიკაში რამდენჯერმე მოვიდა იარმორე წლის დიზაინერი და დუინებით ითხოვდა, ფსიქიკურ მდგომარეობაზე დამკვირვებოდნენ. არც არავის უთხოვია, მაგრამ უკველდე ახალ-ახალ ხელწერაში წერდა. ის კაცი უწმუნო იყო. თავის სიცოცხლეში ეკლესიაში არ უყოფლა და დოსტოევსკის ცნობილი ფრაზა „ღმერთი არ არსებობს, ყველაფერი ნებადართულია“, მანიაციით ჰქონდა აკვირებული. ჩავუტარეთ ცდა და იცო, რა მოხდა?

ვაჟა. (გულსკურით მისჩერებია)

მე დეა. შედეგმა უკვლევარ მოლოდინს გადააჭარბა. თავის ახლობლებსა და მეგობრებს დიდ ხანს არწმუნებდა, რომ მას განცხადებული ხილვა ჰქონდა.

ვაჟა. ვანა რა იხილა ისეთი?

მე დეა. ქრისტე, თუ დავჩერებ... ჭვარიდან გადამოხსნილი მაცხოვარი.

ვაჟა. (ყურებს არ უჭერებს) მაცხოვარი?

მე დეა. (თავი დაუქნია) დიზაინერის ფსიქიკაზე დაკვირებამ ჩემს საღისერტატი ნაშრომს საინტერესო მასალა შემებაძა. მისი შემოქმედებითი მუშაობა კი უფრო ინტენსიური და ნაყოფიერი გახდა, შთაგონებამ მთელი სისასვით გაშალა ფრთები. აღმოჩნდა, რომ მას განცხადებები განვითარებული ჰქონდა ხატოვანი და ემოციური მეხსიერება, ვიდრე პირობით-რეფლექსური. ამ კაცმა საოცარი სულიერი მეთამოფოვა განიცადა. ყოველი შემთხვევისათვის, ღმერთი არ არსებობსო, აღარასოდეს წამოსცდილია.

ვაჟა. საინტერესოა...

(პაუზა)

მე დეა. ვეჟა, შენ ღვინოს თუ სვამ?

ვაჟა. (გამოერკევა) ღვინოს?

მე დეა. ხო.

ვაჟა. ახლა არა, თითქმის იშვიათად. რატომ შეიკითხებთ?

მე დეა. ვინც სისტემატურად დებულობს ალკოჰოლს, მათზე ცდის ჩატარებას არავითარი აზრი არა აქვს. (პაუზა). ვეჟა ჩაიქრდა. ეტყობა მედეას ლაპარაკმა შემოქმედება მოახდინა) მე მანტერტესებს მხატვრის ტვინი და ფსიქია. ასე თქვათ, შემოქმედი კაცი, განსაკუთრებული ინდივიდი.

ვაჟა. (უაზროლ) შემოქმედი?

მედეა. ხო.

(პაუზა, ვეჯა ჩაფურქდა)

ვაჟა. (სოცმანობს) თქვენ თუ გპირდებო... (ხუმრობით) შეშინია, ბოლოს შეურაცხადი არ დავრჩე.

მედეა. მართო მე ყი არ მპირდება... ეტუობა კარგად ვერ გამოგე, რა ხდება! ეს პირველი რიგში შენთვისაა საინტერესო. ვაჟა, მარტივად გეტყვი. ნორმალური ადამიანის ფსიქიკაზე დაკვირვება ხელოვნურად შექმნილ არანორმალურ მდგომარეობაში. ეს ხომ სიზმარივითაა. გამოფხიზლდები და მორჩა.

ვაჟა. (ყოყმანობს) ცდა რამდენ ხანს გრძელდება? მედეა. თხუთმეტი, ოცი წუთი. პრეპარატი ნახევარი საათის შემდეგ ახდენს ზემოქმედებას.

ვაჟა. შეზღვევ?

მედეა. შეზღვევ. აღზნების ხანმოკლე პერიოდები გეჩენება და ორიოდ დღეში ყველაფერი გაივლის. (ხანგრძლივი პაუზა)

ვაჟა. რა საინტერესოა. (პაუზა. ყოყმანობს) რა ვიცო...

მედეა. თუ გინდა შენი თავი შეგნიდან დაინახო... ვაჟა. შეგნიდან?

მედეა. ამას ხელოვანისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ბერის ტანჯავს თავისი თავის შეცნობის სურვილი, მაგრამ ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე ვერ ახერხებს. შეგნიდან განათებული სული... სულის კარდიოგრაფია, ამასი არის რაღაც მაგიური, ერთ დღეს ათასგვარ მოვლოდნელობას, მრავალ საიდუმლოს რომ აღმოაჩენს საკუთარ თავში. არა, სურვილი თუ არა გაქვს, მე ძალას არ დაგატან. ხომ მენდობი?

ვაჟა. მაგას ნუ იტყვით, ქალბატონო მედეა.

მედეა. შენ ჩვენთან რომ არ წახულოყვი, არ გეტყობი... აღქმანდრეს ძალიან დასწყვიტე გული. (პაუზა)

ვაჟა. (სიტყვებს ღმკავს) რა ვიცო... მართლა საინტერესოა. (ხანგრძლივი პაუზა) კარგიო. ხვალ საღამოს მოვალ.

მედეა. ხვალ? რატომ ხვალ?

ვაჟა. (დაიძაბა) ა?

მედეა. მოემზადე. ჩაქეტი სავარძელში.

ფარღღ

მიმრე ნაწილი

სავარძელში ზის ვეჯა. ხელში ცარიელი მენსურა უჭირავს. საათი რეკავს.

18

მედეა. გავიდა ოცდაათი წუთი. (მენსურა გამოართვა და მიკვდაზე დალი) გრძნობ თუ არა რამეს? ვაჟა. (ღიმილით) სამწუხაროდ, არაფერს (მცირე პაუზა) ოღონდ... საშინლად მაწოდებს.

მედეა. მართალია, გულწიფება ამ პრეპარატის მოქმედების პირველი გამოვლენებია... ვაჟა, ყურადღებთ მომიმინე და შეითხვებზე მიასახე... ადექი! (ვეჯა ადგა) მოდი, ფანჯარაში ვახებდე. (ვეჯა ფანჯარასთან მივიდა. პაუზა) რაიმე უჩვეულო მხედველობითი შეგრძნებები ხომ არა გაქვს?

ვაჟა. (ფანჯარაში იყურება) განსაკუთრებული არაფერი.

მედეა. აბა, კარგად დააკვირდი.

ვაჟა. (მოულოდნელი აღმოჩენის სისხარტით) იქ... ტელევიზიის ანთაზე კაცი დგას. (პაუზა) გაქრა. (პაუზა) რა იქნა ანთა?

მედეა. ანთა თუ კაცი?

ვაჟა. ა... კ... ა...

მედეა. (გამოტრიალდა) კარგი, დაქეტი! (მაგდას მიუჯდა და დაკვირვებებს იწერს. ვეჯა სავარძელში ჩაეშვა, მოულოდნელად თავმუყვეებელი სიცილი აუვარდა. უცებ გაჩუმდება) თავს როგორ გრძნობ?

ვაჟა. დიდებულად. თავს ჩინებულად ვგრძნობ. (იციინს) რას ჰგავხართ! თქვენ ვერ წარმოიდგინთ, რა სასაცილოდ გამოიყურებით. (პაუზა) მე... მე რა პატარა ფეხები მაქვს. რა სასაცილოდ გრძელი ფეხები მაქვს. (მცირე პაუზა წამოდგა. ცდილობს გაიაროს. წინასწრობის დატეა უჭირს, სიარული თითქმის არ შეუძლია) არ შემიძლია. ფეხები უელში მე-

ბჯინება (ისევ სავარძელში ჩაქდა. იციინს. მოულოდნელად სიცილი მოსხიზა და თავი ჩამოუვარდა) გული მერვება (იმწყება. ცდილობს გული აიროს, მაგრამ არ გამოვლენს. თავს ნელ-ნელა ასწევს) ყველაფერი გარმონივით იწყდება და იყუშება. შავი... შავი... (ტელეფონი რეკავს. ყურბილს არავინ იღებს. მოულოდნელად ვეჯა წამოვარდა და ხელი გაიშროა) იცხფერი თავგებით. (ტელეფონი დადგება. ვეჯა სავარძელში მოწყვეტით ჩაეშვა) ერთნარად ვირღვევი... მე ვინგრევი... (თავი სავარძლის სასურვეზე გადააკო) რა ბედნიერება! მსგავსი ექსტრაორალის რა გამოვიღებ... თავისუფალი ვარ, თავისუფალი. (წამოიყვირებს) მე გოგონებში ვარ! ეს გოგონებია! (მუდარით, ხმადაბლბებით) გამოუვანეთ აქედანი! (ყვირის) გამოუვანეთ!

19

შემოდის შემფოთებული დარო, ხელში ბეშევი უჭირავს.

დარო. მედეა.

მედეა. (თავუღებლად) ხელს ნუ მიშლი.

დარო. რას შევბი, მედეა? კვის გული ხომ არა გაქვს. ზეგ გამოცდაზე გადის.

ვაჟა. რა ნეტარება... ნაწილ-ნაწილ ვირღვევი... მედეა. (დაროს) ხელს ნუ მიშლი-მითქი! მანამდე ყველაფერი გაივლის. (ჩაეჭვრას განავრძობს)

ვაჟა. ფორთოხალივით ვიბლიჩები.

მედეა. დარო, დაგვტოვი! (დარო გუნძრეველად დგას. მედეა წამოდგა) დედა, გესმის თუ არა, მე ვმუშაობ და შენ არ მაცდი. (მცატი, კატეგორიული ტონით) მე ვმუშაობ!

ვაჟა. თითქოს სიკვდილში მიღიხარ.

დარო. რა მიეცი?

მედეა. ერთი ოცდაათმეოლონედი ლიწერგინის შევავს დეითილამიდი.

ვაჟა. პირდაპირ სამოთხეს ურტყამს.

დარო. რას ამბობ, მედეა! ამას წინათ შენს ნაწერებში თვალად მოვკარი, ეს პრეპარატი ფსიქიკური ატომური ბომბიაო.

მედეა. რატომ კითხულობთ ჩემს ნაწერებს?!

და საერთოდ ვინ გეკითხებათ, რა სწერია ჩემს წიგნში!

დ ა რ ო. რატომ მიყვარს? ახლავ ალექსანდრეს დავურევს.

მ ე დ ე ა. დაურევი! ალექსანდრემ ყველაფერი იცის.

დ ა რ ო. (გაოცებული) იცის?

მ ე დ ე ა. (დაშაქრული კილოთი) როცა ვმუშაობ, ხშირ იცის, რომ არ უნდა შემოხვიდე. წაიდ, დედა, ძვირის დარს მაკარგვინებ (დარო გაღის) ვთა, ადექი! (ვთა გაუნძრევლად ზის) წაიოდექი! (ვთა ძლიერ-ძლიერობით დგება. მედვის ტახტთან მიჰყავს) აი, აქ დაწვი. (ტახტზე აწინებს) დაახუთ ბოლები. (ვთა თვალებს ხუტავს. მედვა მაგაღისთან თვალდება, მოციმიმე ნათურას ჩართავს და თვალბზე მიამუქებს) რას გრძნობ ახლა?

ვ თ ა. ზღვა მშვიდია და წყნარი. ჩემს გვერდით ორი ქალიშვილი წევს. ორი ერთმანეთზე უყუთის... (განწყობილება სწრაფად ეცვლება) ზღვა დღევანდელი (თვალბზე გახასია) აფრები დაუშვებს.

მ ე დ ე ა. აფრები დაუშვებს თუ აუშვებს?

ვ თ ა. მაგ სისულელეს რატომ მუკითხებით?! ზღვა მშვიდად ლილივებს.

მ ე დ ე ა. (ნათურა ჩააქრო) კარგი. ვთა, ფანჯარაში ხომ არ გადახტებოდი!

ვ თ ა. (წამოდგა და გადასახტომად მოემზადა. გაქანდა, ფანჯარასთან შეჩერდა) შეიქვს სართულია. (ღიმილით) მე ხომ იდიოტი არა ვარ. (მუდარით) გხოვრე, შინ წამოყვანიო.

მ ე დ ე ა. შენ ახლა ბევრს იუბედებ, შეუჩერებლო იუბედებ. (ჩააგონებს) შენ ახლა ბევრს ილაპარაკებ. აი, ახლა... აბა, დაიწყე. თუ იცი, აღამიანი როდის ლაპარაკობს ბევრს.

ვ თ ა. როცა შია. (წინ წამოვა) რატომ ვიუბედებ? ერთ ადგილზე ვერ ვჩერდები, მაგრამ მაინც არ ვიუბედებ. რატომ უნდა ვილაპარაკო ბევრი. (მაგიდაზე ჩამოვარდება) ზედ ზღვის პირას ვცხოვრობდი. არ ვიცი რა ერქვა იმ ქალაქს. იქ საშინელი, შავი კედელი იყო. ისინი ფორთოხალს ჰკამენ და ნაფცქვენებს ქუჩაში ისვრიან. შეხედეთ! წითელი ფორთოხალი... მაწონი ცისფერია. ამბობენ, რომ მაწონი სიცოცხლის ხანგრძლივობის ელექსირია. მაწონი არასოდეს მუყარებია. (მაგილიდან ჩამოვიდა)

მ ე დ ე ა. ვთა, მაწონი რა ფერია?

ვ თ ა. შავი. რა თქმა უნდა, ლურჯი... ერთ ღღეს ჩემთან მეზღვაური მოვიდა და სკოლიდან გავიქცი. ჩვენ კაცუამბობთან ვცხოვრობდით. (მედვა მოციმიმე ნათურა ჩართო და სახეზე მიამუქა) მანდ კილო-დაკრეტილი კაცი ზის. მე მიციხის. (სახეს არიდებს) გამართოთ, გამოართოთ სინათლე!.. ის ქალი მიციხის, ყოველდღე გობით რომ მცემდა. (ფეხს იატაკზე ურტყამს) მცემდა, მცემდა, უმოწყალოდ მცემდა. (მცირე პაუზა) მე ის ქალი დაბრჩობას გადავარჩინე.

მ ე დ ე ა. რა ერქვა იმ ქალს? (ნათურა ჩააქრო; ტელეფონი რეკავს)

ვ თ ა. არ ვიცი. ვერ გამიხსენებია. (ტელეფონი რეკავს)

მ ე დ ე ა. (გასძახებს) ყურმილი აიღე, დარო! (ტელეფონი დადგმდა) იქნებ პირველი ასო მაინც გაიხსენო.

ვ თ ა. (ფიქრობს) %. (პაუზა) მეზღვაური დაპირდა, ყველაფერს გარევენო. შენთვის ყველაფერს გავაკეთებო. რა არის ყველაფერის გაკეთება? ჩაქრით! ჩაქრით! (პაუზა) ყველანი მატყუარები! მატყუარები მატყუარები და ციბირები... რა საშინელი კიბლენი აქვს. რატომ იციხის? (მცირე პაუზა) მეზღვაური დაპირდა, რომ მექნებოდა ბევრი ფული, ბინა, მანქანა, ავარკი. მოვივლიდი ზღვებსა და ოკეანებს... შეხედეთ! იციხის და თან მემუქრება

მ ე დ ე ა. რა ერქვა მეზღვაურს? (ჩაწერას განაგრძობს)

ვ თ ა. (პაუზის შემდეგ) მომავლდა: ა. არ მინდა არც იმისი ფული არც სიმდიდრე. დედა დაამბრუნეთ... დიდი ხნის წინათ, როცა ხალხს მათხოვრული ხელფასები ჰქონდა, ფიქრობდნენ, რომ აღამიანი მატერიალურად გაიუმჯობესებდა თუ არა ცხოვრებას, თავისი სულის განწმენდაზე, სულიერი განვითარებისათვის ირბუნებდა. მათ გვერდით კი იდგნენ ღიმილიანი ბიძები, ვისაც ქრთამით უფლებდნენ გიბებს და იციხოდნენ. იცით, ამას რა ჰქვია? საშუალებათა მიწნად გადაქცევა. (ხმა აიმაღლა) ხომ ვთქვი, მაწონი დღეობა-მუქი. და მანებთ თავი! (სავარძელში ჩაეშვა. პაუზა) რაო, რა თქვით, ფსიქიკური ატომური ბომბიაო?

მ ე დ ე ა. დიახ.

ვ თ ა. ეს ნამდვილ ატომურ ბომბზე საშიშია?

მ ე დ ე ა. ლიწერგინის შეჯვის დეითილამიდის მიმართ სერიოზულ დანტერებსებს ტყუილად როდ იჩენენ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის სახმედრო უწყებები. ერთი კილოგრამი ჰალუციოგენით ჰქუას კარგავს ას მილიონიანი არამია.

ვ თ ა. ვინ კარგავს ჰქუას? (ყვირის) ჩაქრეთ ნათურა!

მ ე დ ე ა. სად ხედვ ნათურას?

ვ თ ა. აბა, ეს რა ანათებს? (მცირე პაუზა) მე შევიხალა?

მ ე დ ე ა. შენ სრულიად განმრთელი ხარ, თუმცა ამჟამად საქმაოდ ანათური და განეროვლებული. (ჩააგონებს ხერხს მიმართავს) ყველაფერი მალე გაივლის. მალე გავივს ყველაფერი. კმარა! მეტს ნუ-ღარ ილაპარაკებ. (პაუზა) ვთა! (ხანგრძლივი პაუზა ვთა ხმის არ იღებს. მედვა სწრაფად წამოდგა) რა დაგემართა?

ვ თ ა. (ღიმილით) მეზღვაური დაბრუნდა. მან მომიტანა ველსიბელი და ფერადი ფანქრები. (ვილიცს ეკამათება) ჰაბუკო! მე არ მომწონს თქვენი ნახატები, თავზე უნდა გადავახოთ ცაცმა. აბა, შეხედეთ, რას მგვანან ეს აღამიანები. ერთი ბრმა, მეორე ყრუ და მესამე კიდეც მუნჯი... აღამიანებისადმი რწმენა თუ არ დაკარგე, ქვეყანა პირქუში აღარ მოგჩვენება... თქვენ ამბობთ, რომ მშვენივრად ხედავენ და ესმით ვინ? ბრმანი, ყრუნი, მუნჯნი და უილაგონი?.. რა შუაშია უნივერსალური მანქანები? (მცირე პაუზა) ერთი მიონარი, ბავშვის გარენა თუ შეუძლიაო?.. მანქანას კი არა, ზოგიერთ აღამიანს არა აქვს განცდისა და გრძნობის — ემოციის უნარი და ნიჭი... თქვენ გინდათ სიკეთე ამა ქვეყნისა, ხოლო ღმერთს მწენავს, საიმქვეყნისო მოგანიოთ...! როგორ ლილივებს

ზღაპრ... მას მართლისა და თევზის კი არა, მამაჩემის სუნი ასდის კისერზე...

(პაუზა)

მე დეა. კარგი, საქმარისია. (კალამი დაღო. წამო-დგა) თავისუფალი ხარ. ახლა თუ გინდა, ქღრაში გა-ისიერნე, ოღონდ ტრანსპორტს მოერიდლე... თუ გინდა, დაწეკი.

ვ აუა. (მუღარით) გთხოვთ, შინ წამოყვანოთ.

მე დეა. დღეს ამით დავამთავროთ. წადი, დაწეკი. (საძინებელი ოთახისკენ ვაუშვებს. ვაჟა რამდენჯერმე მოხედვს და უახროდ გაუღიმიებს. გადის. მედეა თავის ჩანაწერებს დაუბრუნდება. შემოდის დარო)

20

დარო. (მედევას მისჩერებია. მედეა ვითომ ვერ ამჩნევს... შებრალებით) რა სასოწარკვეთილი ყვირო-და.

მე დეა. მართალია, მისი მოვლენები უცხო თვა-ლისთვის შოიფერნულია, ხოლო ექიმისთვის, ჩემ-თვის — ჩვეულებრივი.

დარო. კი მაგრამ ახალგაზრდა, ჯანმრთელი აღ-ამიანი...

მე დეა. მე მინტერესებს ჯანმრთელი კვლევის ობიექტი, თორემ ამ სენით დავადებულთა მოვლე-ნები დიდ ხანია ცნობილია... ნუ გეშინია, ვაჟა სრუ-ლიად უვენებლად შეინარჩუნებს თავის ჯანმრთელო-ბას.

დარო. რამდენ ხანს გრძელდება ეს საშინელება?

მე დეა. პრეპარატის მოქმედება რამდენიმე წუთ-იდან რამდენიმე წლამდე გრძელდება, სრული უმო-ქმელობიდან ფანტასტიკურ ფსიქიკურ კატაქლიზმე-ბამდე.

დარო. (თავზარდაცემული) რას ამბობ, მედეა! დავიღაპავს და ეგ არის. რატომ ჩაუტარე ცდა, რატ-მე?!?

მე დეა. (იმეორებს) გითხარი, ვაჟა სრულიად უვ-ნებლად შეინარჩუნებს თავის ჯანმრთელობას... დედა, მე ამჟამად ვაჟას, როგორც ხელოვანის ტვინი და ხსიკეცა მინტერესებს. მას ჯოჯობეთური და სამოთ-ხისეული განცდების უცნაური შეხამება ჰქონდა. ბა-თუმი გაიხსენა თქვა, რომ ვიღაც ქალი ჯოხით უშ-ოწყოლოდ სცემდა. ალბათ, მიხვდი, ეს დედაა მისი.

დარო. როგორ არა გრცხვენია?! დედას მისთვის არასოდეს უყვია.

მე დეა. სახელის პირველი ასოც კი თქვა: ზ. მე ის ქალი დახრჩობას გადავარჩინეო. ვაჟამ ხომ მართ-ლა გადაარჩინა დედა დახრჩობას. ათი წლის ვიყავი, როცა ჩემთან მეზღვაური მოვიდა, ველოსიპედი და ფერადი ფანქრები მომიტანა და შორს გაუყვირო. (მეორე პაუზა) რატომ გამოეცხადა მინცდამიანიც შე-ზღვაური? ბავშვობაში ხომ ვაჟა მეზღვაურობაზე ოცნებობდა? ბავშვობის ოცნებები კი მამის ზრუნევი-თა და დახმარებით განახორციელა. (აღტაცებული) და ეს ამბები გაიხსენა როდის? ჩვიდმეტ-თვრამეტი წლის შემდეგ ამ პრეპარატის მიღების შედეგად. ეს ძალიან! საინტერესო მასალა. (ჩანაწერს მოუბრუნდა) დარო. ეს ამბავი აღუქსანდრემ თუ იცის?

მე დეა. რა ამბავი?

დარო. ვაჟა რომ შენი ცნობისრა. მე დეა. რა თქმა უნდა! ხომ გითხარი, იცის-მეთ-ქი.

დარო. ვერ გამოგია, რატომ დაგთანხმდა ან უთო-ან — მეორე.

მე დეა. სრულიად ჯანსაღი ცნობისმოყვარეობის გამო. თვითონ ვაჟა იყო დაინტერესებული. საშინო არაფერია.

დარო. მე კი ლამის გული გამისკდეს. მან ზეგ დი-პლომი უნდა დაიცვა.

მე დეა. გამოცდის ჩაბარება ყოველთვის შეიძ-ლება. ვაჟა მეტად ფიქიო და ნათელი სულის ბიჭია. ამიტომ საინტერესო კვლევის ობიექტია. მას ნამდ-ვილი ხელოვანის თვალი და სული აქვს. ასე ვთქვათ; მაძიებელი ბუქმისაა და უკვე წარმატებებიც მოიპ-ოვა. ამიტომ დამჭირდა მის ფსიქიკურ მდგომარეო-ბაზე დაკვირვება. (სიგარეტს მოუკიდა)

დარო. ის ხომ ახალგაზრდაა. მედეა. ცხოვრებას ახლა იწყებს, როგორ გაიმეტე?

მე დეა. დედა. ნუ იცი უველაფრის გავზიადება. გამიგონე, აქ საშინო არაფერია! აღამიანის ტვინი ან-ატომიურ-ფიზიოლოგიურად საბოლოოდ თვრამეტი წლის ასაკში მწიფდება. ვაჟა ბავშვი ხომ აღარ არ-ის, ოცდაშვიდი წლის ვაჟაკია.

დარო. ვაჟა შენი გერია. უფლება არ გქონდა, მასზე ცდა ჩაგეტარებინა. ის ხომ შხამია?!

მე დეა. (მუტუტეს) ვინ გთხრა, რომ შხამია?.. უველაფერი რაც შხამია, წამადიოცაა. მთავარია დონა და საერთოდ ნუ ლაპარაკობ ამ... (რბილი კილოთი) დედა, გითხარი, თვითონ დაინტერესდა-მეთქი! ხელ-წერილიც დამწერა, თუმცა მე არ მითხოვია.

დარო. (შეძრწუნებული) ხელწერილი? მე დეა. დაახ.

დარო. კარგი საბუთი კი ჩაგიღვია ჯიბეში. ხელ-წერილი რილასთვის დაჰკირდა, თუ საშინო არაფე-რია!.. საღსამაშობი, ჯანმრთელი აღამიანი... შენი ხე-ლწერილი რას უშველის? (მუღარით) ღვთის გული-სათვის, მიიხარ, რომ არაფერს დაუშავებ, არ დაა-სახიჩრებ.

მე დეა. (მცირე პაუზის შემდეგ. წინასწარი თავ-დაცვის მიზნით) წინასწარ განკვერტა შეუძლებელია. რამდენი აღამიანიცა ქვეყანაზე, იმდენი განსხვავებ-ული რაქცია შეინიშნება და ამდენივე ვარაიაცა შე-უშლილობის თემაზე.. შენთან ლაპარაკმა უკვე დამდა-ლა, დარო! უველაფერს ხომ ვერ გეტყვი. საღ გი-ნახავს, რომ ექიმები ამდენს ლაპარაკობდნენ და ამ-დენს უხსნიდნენ. დამანებე თავი.

დარო. ეს რა ჩაიდინე, მედეა. ეს ხომ უდიდე-სი რისკია.

მე დეა. მართალია, ექიმი-ფსიქიკატრის პროფესია ჭერ კიდევ რისკთანაა დაკავშირებული.

დარო. ღმერთო, შენი სახელის პირიმი!.. კლინი-კაში არ გყოფილს საუშაო, რომ ცდები ოჯახში არ ჩაატარო?! (ხმა აიმაღლა) შენ ვაჟას მალე გიყის პე-რანგსაც ჩააცვამ.

მე დეა. (თავმოებზრებულად, სიგარეტი საფერფ-ლეში ჩაქუცობს) უკვე პანიკაში ჩავარდი, დარო. ძალიან გთხოვ, მიბრძანდე შენს ოთახში.

დარო. (ბოლომდე ებრძვის) როდის იქნება ის

ისეთვე ნორმალური და ჯანმრთელი, როგორც აქამდე იყო?

მეღეა. რამდენიმე დღეს ექნება აღჭუნების ხანმოკლე პერიოდები და მერე გაუფიქრებს. (წონასწორობა დაკარგა) დედა, მე სალოქტორი თემაზე ვმუშაობ, შენ კი ისე მელაპარაკებ, თითქოს ბაზარში ჭორებისთვის მოგეკრას უფრო. გაიგე, რომ ეს არის მეცნიერული კვლევა აღმანის ტვინისა და ფსიქიკის სრულყოფისათვის. ნორმის ინვაზირდება თუ მომავალში პატარა ბავშვს ტვინის სტიმულიზატორს ჩაუდგამენ. (მცირე პაუზა) შენი ძალიან მიყვარს, დედა. (ჯიბიდან ბი აბიოლი) აი, დალე და მალე დამშვიდდები. (საძინებელი ოთახიდან ისმის ხლეჩინვა)

და რა... ღმერთმა შენც დაგწუვდოს და შენი დამამშვიდებელი აბებიც! ცოცხალ აღმანზე ისე ატარებ ედას, თითქოს ოთხზეც ცხოველი იყოს. (გადის)

მეღეა. რა უცნაური ქალი ხარ, დარო (მაგიდასთან ბრუნდება და ჩანაწერს კითხულობს... რეკავს ზარი. პაუზის შემდეგ მეღეა კარის გასაღებად გაემართა. შემოდის ალექსანდრესთან ერთად. ალექსანდრეს ცალ ხელში თავის განუყრელი ჰორტფელი უჭირავს, მეორეში — უცხოური თხილამურები. მეღეამ თხილამურები კმაყოფილი სახით ჩამოართვა. შემოდის დარო).

21

და რა... (შემოდის. მეღეას) წამო, შენი თვალით ნახე, რა დღეშია.

ალექსანდრე, რა მოხდა, დედა?

და რა... რაღა რა მოხდა! რაღა რა მოხდა! ლამის კედლებზე ავიდეს.

(გადის)

ალექსანდრე. (შეშფოთებული) ვინ?

მეღეა. (თხილამურები მაგიდაზე დააწყო) ამ ქალმა ყველაფრის გაჭყაობა იცის. ალექსო, ვაჟს იმ პრეკარატის შემდეგ...

ალექსანდრე. (ოყვირა) რა?!

მეღეა. მე ხომ აღრევე გიხიხარი. თვითონაც საოცარი ცნობისმოყვარეობა გამოიჩინა.

ალექსანდრე. თუ გვსმის, რას ამბობ?! მითხარ, რა დემართა?

მეღეა. წეხს, აღჭუნებულია, შეტი არაფერი.

ალექსანდრე. (შეუბნით ამოისუნთქა და პორტფელი მაგიდაზე დაავლო) თქვენ რა გითხარით! მზე არ ვიფიქრე... თქვენ რა გითხარით!

მეღეა. ალექსო, დარომ ერთი დღე დამაწია. ბრალდებები წამომიყენა და უსიჩველი მოვუბნინა. შეუთარცხუფიან აღარასოდეს მოვუბნინე.

ალექსანდრე. ხო, კარგი, კარგი.

(სინათლე ქრება)

22

მაგიდასთან სხედან მეღეა და მაგდა.

მეღეა. ყოველთვის მინდოდა შეგიბოხა და ვერ მოვიცადე. რაშია ასე დღეინებით რატომ ითხოვს ცალკე გადასვლას.

მაგდა. არ ვიცი.

მეღეა. მაშ ვის ვითხო შენი ქმრის ამბავი?

მაგდა. თვითონ მას. მეღეა. ასე ადებულად რატომ მასხუბობ... ვა... თომ არაფერი იცი!

მაგდა. თქვენ წარმოიდგინეთ, არა. მეღეა. შექვება... მაინც რა არ მოგეწონს... მქვება

ნებ თინოა შედმეტი. ბებია დარო? გულახდილად მიიხიარი, ნუ დამიმაღლა.

მაგდა. მე ისიც არ ვიცი, რას მეყითხებით. მეღეა. ძალიან კარგად იცი. არც რომ დაფარვა შეგიძლია?! რა საჭიროა ამდენი წილაღობილა!

მაგდა. ბოლისდაბოლოს, გამგებინეთ, რა გინდათ მეღეა? (წამოდგა)

მეღეა. მე შენთვის ყვირილის უფლება არ მომიცია... დაქვითი! (მაგდა დაჯდა) არც იმის უფლებას მოგცემ სასლდამოდ წამართვა ერთადერთი შვილი. უფლებას არავის მივცემ, რომ გულიდან მოშლიყო! რაშია ჩემთვის ყველაფერი, ჩემი ცხოვრების აზრი, მიზანი, გამართლება... რატომ არ შეიძლება ისეთი რძალ-დედამთილობა გვექნედეს, რომ ყველამ ერთად ვიცხოვროთ? ხომ ცხოვრობს ბებია დარო ჩვენთან?!

მაგდა. დამიჭერეთ, რამაშა თვითონ მიიხარა, ცალკე გადავიდეთ, სანამ ოჯახში ბზარი გაჩნდებოდეს.

მეღეა. ბზარი? რა ბზარი?

მაგდა. არ ვიცი. (თავი დახარა)

მეღეა. არც ეგ იცი! ცრუობ და თავს იმიტომ ხრი დაბლა! (მაგდამ თავი ასწია) თავაწუვეტილი გაუფორქენის ხანა დაიგდა, მაგრამ გიწონბ, შენ ისეთი ვარდის კოკობი ხარ, არასოდეს არ გაიშლები. შენს ნილაბქვეშ დიდი სიფრთხილე და სიჭიქეა დამალული.

მაგდა. რატომ მღანძღავთ? (წამოდგა) თუ ღმერთი გწამთ, დამანებეთ თავი, რა გამიჭირეთ საქმე! (მიდის)

მეღეა. მოიცა! (მაგდა შეჩერდა) ჭარისკაცის ლექსიონით რატომ მელაპარაკები! ეს სადაური კულტურაა, რომ გარბიხარ... რატომ უნდა დავანებო თავი!.. გნა აქ სიფრთხილე? ამ ოჯახში ერთი პატარა სარკის შეტი ხომ არა შემოგიბანია!.. ვინ რას გაუყვარის? შენ ძალიან ბევრს ითხოვ ცხოვრებისაგან, ერთდროულად და ბევრს. საშაგიეროდ კი არაფრის გაღება არ გსურს! (მცირე პაუზა) კარგი, დავცხნათ მამს!.. თუ თინოა ხელისშემშლელი, მიიხარ და დღესვე დაფიქრობ. ამ ბოლო დროს არც მე მომწონს მისი საქციელი.

მაგდა. რას ჩააცვიდით, ამ თინოს, რატომ დაითხოვთ?

მეღეა. აჰ, თინოს იცავ! იცავ ბრმად და დაუფიქრებლად. რა თქმა უნდა, მოსამსახურე გინდა რომ გაუადვებს. რატომაც არა! მოუჩვეველს ნუ მიჩიქევ...

მაგდა. მე თინო დასავით მიყვარს. მე...

მეღეა. გიყვარს? ნეტავ თუ იცი, რა არის სიყვარული? სიყვარული ოშია, დიდი ოში! იცი, რომ პილიობით, სისხლითა და ხორცილთ უნდა დაიყვა სიყვარული, თორემ საპნის ბუშტივით გაგოფრინდება. წაგართმევენ, მოგტაცებენ, წაგგლეჯენ!

მაგდა. თქვენ სიყვარულის გარდა, ყველაფერს იცავთ. თქვენ სიყვარულს კლავთ!

მე დ ე ა . მაგდა!

მაგდა. სიყვარულმა ადამიანში სიკეთე და ერთგულთა უნდა გადავიძოს და არა ბოროტება!

მე დ ე ა . როგორ მიბედავ?

მაგდა. დიახ, ისდა დაგრჩენიათ ჭავჭავნი შემოატრიათ და რჩინის სეიფში ჩაქეტოთ თქვენი სიყვარული.

მე დ ე ა . გაჩუმდი! გაჩუმდი! სად გგონია თავი!

(პაუზა)

მაგდა. მაშინ დამხსენით!.. მე თინოს ისე ვუყურებ, როგორც ჩემს ახლობელს და არა როგორც მოსამსახურეს.

მე დ ე ა . კარგია, კარგი! ახლობელიც ასეთი უნდა.

მაგდა. ამას რატომ მეუბნებით?

მე დ ე ა . არც ისეთი გულუბრყვილო ხარ, ვერ ხვდებოდე, ო, რა ეშმაკები ხართ ეს სოფელი გოგობის! ვიცი შენი გულისსახუბი. გინდა რომ მე შეთქმევიო!.. არა!.. ერთ მშვენიერ დღეს თვითონ მიხვდები. (პაუზა) კარგი, დავამთავროთ ამაზე ლაპარაკი. სიტუვა მომეცი, რომ არაფერს მკითხავ. (მაგდას ექვი გულრმავდა, მძიმედ შეტრიალდა) სიტუვა მომეცი, რომ კრინტს არავითან დამჩავ!.. თვალები კი შენცა გაქვს. ღმერთს ხარისხიდან თვალდები მოსუცია შენთვის. მერე ნულარ იტყვი, არ გამაფრთხილებსო. (მაგდა გაშტერებული დგას. მედეა გულში ზეიმობს გამარჯვებას)

28

კაბინეტში მაგდასთან ზის ალექსანდრე. ღამის ნათურა უნთია. ვახუთს კითხულობს შემოდის მედეა.

მე დ ე ა . მე ვიყავი აკადემიაში. გამოცდაზე კი შევიდა, მაგრამ ათი წუთის შემდეგ უკანვე გამობრუნდა. გვერდით ისე ჩამარა, არც კი შემომხვდა. არა უნავს, ალტო. გამოცდას შემოადგამაზე ჩააბარებს. მზატრისთვის ამას არა აქვს მნიშვნელობა.

ალექსანდრე. ესე იგი, პრეპარატმა ძლიერი იმოქმედა. (ვახუთი გვერდზე გადალო)

მე დ ე ა . ხან გრანდიოზულ-მისტიკური შერაძენებები ჰქონდა, ხან კი შემწარავ-კატასტროფული. შეეტყო, რომ ბავშვობაში მძიმე სულიერი ტრავმა გადალუარა. წამდაუწმე ვიღაც ქალს ლანძღავდა. ასე თქვა, მე ის ქალი დაბრძობას გადავარჩინე. (ალექსანდრე მიუხვდა, რომელ ქალზეა ლაპარაკი. სათვალე მოიხსნა და უშუბლი მოისრისა)

ალექსანდრე. ალბათ, არ უნდა ჩაგეტარებინა ედა. ვუვა ნაადრევად დაშორდა დედას. მისი ფსიქია, ასე ვთქვათ, — სული, ძალზე სათუთია.

მე დ ე ა . ეს ძალიან საინტერესო მასალაა. ვუვა განსაკუთრებული ინფილია და ნამდვილად აქვს ტალანტი. ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებმა ვისაც ასეთი ცდები ჩაუტარეს, ირწმუნეს, რომ ლიტერატურის მუჯის დიეთილამინის მიღება ურთულეს პრობლემებს გადაგვაწყვეტინებსო. თუმცა ცდებს ჭეჩქერობით სასურველი შედეგი არ მოჰყოლია... სამწუხაროა, რომ ვუვა გამოცდაზე არ გავიდა.

(მცირე პაუზა)

ალექსანდრე. სამწუხაროა. (გაურკვეველია რა არის „სამწუხარო“. ალექსანდრეს თავისი საფიქრალი აწუხებს. მედეამ მეორე მაგიდიდან ბანდეროლი აიღო)

მე დ ე ა . დღეს ფოსტალიონმა ბანდეროლი მოიტანა. არ ვაგახსენია?

(ბანდეროლი მიაწოდა)

ალექსანდრე. წიგნებია. (ქალღმერთს მიჰქცევს დანა აიღო, ხსნის ბანდეროლს) ვნახოთ, რა წიგნებია. წინააღმდეგობრივი კონფლიქტის ამერიკული კონტრენტაციის ლონაღლ კნუტო... საინტერესოა. ეს კაცი კარგა ხანია ამტვიცებს, რომ შეცნირებას უნდა დაექვემდებაროს ხელოვნებისა და კულტურის ყველა სფერო. ეს ნიშნავს, რომ ადამიანს უბრძანო, აღარ იმდეროს, აღარ იტიროს, აღარ უყვარდეს.

მე დ ე ა . (გაოცებული მისჩერება) ამ წუთში შენს თავს, პროფესიასა და მთელ შენს მოღვაწეობას ეწინააღმდეგები, ალექსანდრე.

ალექსანდრე. (მრავალმნიშვნელოვანად) აღამიან ადამიანია თეორიას დიდი მნიშვნელობა აქვს. მაგარა თეორიის სისწორე უპირატესო მოწმდება... ადამიანს შეუცვლელი მანქანაა! (წიგნი მაგიდაზე დადო. მეორე წიგნს დახვდა) „ელექტროციფერობრივი გამომოვლელი მანქანები.“ (წიგნი უმკაცროდ დადგო მაგიდაზე. პაუზა. ალექსანდრე თავს ცუდად გრძობს)

მე დ ე ა . ალტო, რა დაგეშართა?

ალექსანდრე. (მოულოდნელად იფეთქა და ხელები ყელში წაუჭირა) არ გაცოცხლებ! ვფას თუ რავე დაგეშართა, არ გაცოცხლებ!

მე დ ე ა . (ყვირის) ალტო! (ხრიალთ) დარო! (ალექსანდრე გონს მოეგო, ხელები აუშვა. მედეა ხელზე ისვამს ხელს) რა მოგივიდა, ალექსანდრე? (ალექსანდრე თავს უხერხულად გრძობს, ხმამალა სუნთქავს. პაუზის შემდეგ შემოდის დარო. თავი ხილბანდით აქვს შეტრული. მედეა სწრაფად იცვლის განწყობილებას) რატომ არ ვკითხავ, დარო?

დარო. რამდენი დამეა უძილობა მაწუხებს.

მე დ ე ა . ოო, ეს უძილობა გაუთავებლად რომ აწრიალებს ადამიანს. ახლავე წამალს მოგცემ.

ალტო. არ მინდა წამალი... რაღაც უციოლი შემომეხმა, იმიტომ შემოვკელ.

მე დ ე ა . (თვალეებში ნატარს აყრის) შემოგეხმა, დარო, შემოგეხმა.

ალექსანდრე. მომიხუცდა, დედა, დაბერდა.

დარო. არა გგონია მარტო სიბერე იყოს ამის მიზეზი. (გაღის)

მე დ ე ა . მას აბორგებული, მდელვარე დებარსიები აქვს.

ალექსანდრე. (დაროს სიტყვებს იმეორებს, იმიტომ რომ მასში სიმართლე დინახა) არა გგონია, მარტო სიბერე იყოს მიზეზი.

მე დ ე ა . სამშინ აოფერია. მეორე მხრივ ადამიანებში შეინიშნება მაცდურად გულღია, მომხიბლელი და ნათელი დებარსიები. მიუხედავად მომხიბლელისა, მაინც დებარსიება და შავს არარეგულარულ ლობობას. ასეთ ადამიანებს მანიაკური თვისებები აქვთ და გამუდმებით ისწრაფვიან ძილისაკენ. მათი სულიერი მდგომარეობა ამ დროს ყველაზე საშიშროა და ყველაზე მეტად იწვევს თვითმკვლელობას.

ალექსანდრე. მიზეზი?

მე დ ე ა . „მკვდარივით მძინავს“, ესე იგი, თავი-

სუფალი ვარ. პრობლემათა ჭკვი უწყვეტია. თავი და თავი, რა თქმა უნდა, აღზრდა. გარემო, ოჯახური და სოციალური წრე. პიროვნების უნებისყოფი ხასიათი და ყოველმხრივ დაშლილი შინაგანი ბუნება. წყევითობით დაგროვებული შხამი. გულისხმარება, მარცხი, პროტესტი საკუთარი თავისა თუ სხვათა მიმართ. ფანტასტიკური ფსიქიკური კატაკლიზმები და საოლოო განაჩენი. (სიგარეტს მოუკლდა)

აღექსანდრე. ღამე ნუ ეწვია.

მედეა. (სიგარეტი საფერფლეში ჩაჭყლიტა) ალექო, თინო რომ მიდის ჩვენგან, ხომ იცი? ახალი მოსამსახურე უნდა მოვძებნოთ.

აღექსანდრე. რატომ მიდის?

მედეა. თინოს... თურმე რამაშთან... (წარბები ახლია)

აღექსანდრე. რამაშთან? რას ლაპარაკობ?

მედეა. ანა, ამ ცინგლიანმა გოგომ იმდენი მოახეჩა... ჩერ კიდევ ადრე, სანამ მაგდა ჩვენი რძალი გახდებოდა. ყველაფერი თავისთავად მომხდარა.

აღექსანდრე. როგორ, თავისთავად?

მედეა. როგორ და... ისე... როგორ ხდება ხოლმე. რამაში უკვე ცოლშვილიანი, ახლა თინოს აქ გარეგნება აღარ შეიძლება.

აღექსანდრე. ნეტავ, ეგ არ გეთქვა, მედეა. (პაუზა) რატომ აქამდე არ მიიხარო?

მედეა. რა ვიცი... რამაშს შენი ძალიან ერიდებოდა... მაგრამ ხომ იცი... ამ ცხვირმოუხოცავმა გოგომ...

აღექსანდრე. ენა გებმის, ექიმო! გამოთქვი, რასაც ამბობს.. ბოლოსდაბოლოს, რა გახდა ეს რამაში! (ხანგრძლივი პაუზა) კი ვფიქრობდი, რომ... ყოველთვის უცნაურად იქცეოდა, ზედმეტ სითამამეს იჩენდა... სხვა რა გზავ, უნდა გავუმუშოო და არა შეიძლება მალე. მაგდამ არ უნდა გაიგოს არაფერი. (შემოდის თინო. მას გრძელი ღამის პერანგი აცია)

24

მედეა. რატომ არ გძინავს, თინო?

თინო. დღეს ძილქუშად მივეგდე, ქალბატონო. (მცირე პაუზა) რაღაც უფირილი შემომესმა...

მედეა. უფირილი? ქუჩიდან ხომ არა?

თინო. დიახ, ქუჩიდან.

მედეა. შეგვეჩინდა?

თინო. (ღიმილით. მანიაკის ქცევით) დიახ, შემიჩინდა. (მცირე პაუზა. თავი გვერდით გადაქანია) იმით კარგვ ისე მაგრადა ჩაკეტილი.

მედეა. ახლავ წამალს მოგცემ.

თინო. (ღიმილით. მანიაკის ქცევით) დიახ, ახლავ მომეცით წამალი.

მედეა. დალევ და მშვილად დაგეჩინება. (აბი მიისცა. თინოს პირისკენ წაიღო) ასე არა, უწყულოდ არ შეიძლება.

თინო. (ღიმილით. მანიაკის ქცევით) დიახ, უწყულოდ არ შეიძლება. (პაუზა) მადლობთ, ქალბატონო.

მედეა. მადლობას რისთვის მიხდი, თინო.

თინო. ყველაფრისთვის. (მცირე პაუზა) ხვალ ბარჯს შევკრავ.

მედეა. ხო, ასე აჯობებს. ლუმა-პურს ყველგან იშორე. რესტორანში მიდი, ბატონი ალექსანდრე, მაკა ვაქოხს. მზარეულები კარგად შოულობენ თინო.

თინო. მადლობთ, ბატონო ალექსანდრე! მეც ვიცი, რომ იმდენი სიყვითე მახსოვს. (მცირე პაუზა) ის როგორ დამავიწყდება, პირველად აქ რომ მომიყვანეთ. ორი დღის შემდეგ თქვენს კაბინეტს ვაღაგებდი. ერთ კუთხეში, იატაკზე თუმინანი ეგდო, მეორეგან — ოვალბუთმანფანდი და ხურდები ეყარა. დმბროთო, ჩემო, ეს სად მოხვდი! გავიფიქრე და მზხლები ამიყვანაღდა. აი, როგორ ცხოვრობს ხალხი! თუმიცა რა ჩემი საქმეა, ვინ როგორ ცხოვრობს. უმჯობესია იქონი არ გადავიხედო — იქ საშინელი უფსკრულია. მანუხრე მივხვდი, რომ ეს ჩემი გამოცდა იყო ელიცას ანტერესებდა, ხელი წამოვიდებოდა თუ არა. მაგრამ იმასაც მივხვდი, რომ გამოცდას თქვენ არ მომიწოდებთ. (მედეას თავი ისე უკირავს, თითქოს საუფარი მას არ ეხებოდეს) ბატონო ალექსანდრე, თაფლს ერთი საოცარი თვისება აქვს; თრობა იცის, ბევრი ჭამა არ შეიძლება. (უჩვენებს) აი, მაშინ მხოლოდ ეს აბაზიანი ავიღე და დღემდე ვინახავდი, როგორც თილისმას... ორი დღის შემდეგ კაბინეტში მიყრილი-მოყრილი ფული გაქრა. თქვენც არ მომიყვდე! ჩემთვის არავის უყოხავს, აბაზიანი რა იქნება. გამიხარდა, ო, როგორ გამიხარდა. მე ხომ ბრწყინვალედ ჩავაბრე გამოცდა, ნდობა მოვიპოვე და არავის გავუღანძღვიარ აბაზიანის ქურდობისათვის (თავი დახარა) მაპატიეთ, ბატონო ალექსანდრე, ფული და თილისმა ვინ გაიგონა. ეს წყუელი აბაზიანი შავი თილისმა ყოფილა... შევი... (აბაზიანი მაგელავს დაღო)

აღექსანდრე. (ჩაღვიქრებულ) შენ კარგ გოგო ხარ, თინა.

თინა. ერთხელ ძლივს არ გავიგონე ჩემი ნათლობის სახელი! ბავშვობაში ყველა თინას შეძახდა. (დარბაზისკენ შემობრუნდა) თინა არ გინახავთ? თინას ხომ არსად შეხვედრინხართ?.. თინა! (მცირე პაუზა... დაღონებული) თინო! (მცირე პაუზა... ორივეს) რატომ არ გძინავთ? ნუთუ თქვენც უძილობა გავუხვებთ? ახლავ წამალს მოგცემთ. აი, ლუმინალი. (აბი მაგელავს დაღო) ნახვამდის! ნახვამდის! ნახვამდის! (გაღის)

აღექსანდრე. ამას რაღა სჭირს?

მედეა. პიროვნების დაქვეითება, ინტერესების შეზღუდვა, ემოციური სიბლავა.

აღექსანდრე. ემოციური სიბლავე? მეექვება. მას ფსიქოლოგიური ტონუსი აწეული აქვს.

მედეა. ამაჟამდ კი. დმბროტი უწნაქე ამტკიცებს რომ ყოველგვარ მოქმედებას მოთხოვნილება უდევს საფუძვლად. თინოს მხოლოდ ერთი მიზანი აქვს, საკუთარი მგრძნობელობის დაკმაყოფილება.

აღექსანდრე. თინოს აქვს ასეთი მიზანი?

მედეა. მამ, ვის?

აღექსანდრე. რატომა ხშირად სხვას რომ მივაწერო ხოლმე ჩვენს ჯარებს, შეხედულელებს, სურვილებს. ამ დროს გვინდა ჩვენში დავტრგუნოთ სასჯელის შიში.

(პაუზა)

მედეა. შუაღამე გადავიდა. დავიძინოთ, ალექო.

კაბინეტში მავიდასთან ზის ალექსანდრე. მუშაობს ტელეფონი რეკავს.

ალექსანდრე. (ყურმილი აიღო) ალო!.. ღიახ!.. ახლავე. (გასძახებს) მედეა, ყურმილი აიღე! (შეზოდის მედეა. სსტუმრო ოთახში ყურმილს იღებს)

მედეა. ალო! (ალექსანდრემ ყურმილი დაკლა)

ღიახ, გამარჯობათ!

ღიახ, ღიახ,

რა თქმა უნდა!

რას ღაპარაკობთ! (წარბები აზიდა)

მოიხიმიეთ! პაპილიტი?

ღმერთო, ჩემო! ეს რაღაც განსაკუთრებული შე-

მთხვევაა, მსგავსი რამ ჩვენი კლინიკის ისტორიაში

ჯერ არ მომხდარა.

თვითონ რას ამბობს? (სიგარეტს მოუკლა)

ეს სატელეფონო საუბარი არ არის, გენაცვალე...

მომისმინეთ... შეიძლება დაკვირვებულიც ჰქონდა.

მე არაფერი ვიციოლი. არც თვითონ უთქვამს არა-

სოდეს.

მამა... ააა...

არა. არა.

კი

აუცილებლად მოვალ.

აუცილებლად. რა თქმა უნდა, კოლეგები ვართ.

მოვიღაპარაკეთ. სამ საათზე.

ღიახ.

ნახვადის. კარგად ბრძანდებოდეთ. (ყურმილი

დადო. ჩაფქურდა)

26

ალექსანდრე. მედეა!

მედეა. (სწრაფად შეტრიალდა) რა იყო, ალექ-

სანდრე.

ალექსანდრე. რამაზს უთხარი, ჩემთან შემო-

ვიდეს. (მედეა გადის. პაუზის შემდეგ გამოჩნდება

რამაზი, შედის კაბინეტში) დიდი ხანია მამაკაცურად

აღარ გვისაუბრია... რომელი საათია?

რა მაზი. არ ვიცი, შენ საათი არ გაქვს?

ალექსანდრე. (საათს შეხედავს) თერთმეტი

სრულდება. აქამდე გძინავს?

რამაზი. ვთქვით და მძინავს რა მოხდა?... ეს არ-

ის მამაკაცური საუბარი?

ალექსანდრე. როგორ მეღაპარაკებენ მამაში?

რამაზი. მართლა რა მოხდა? ბავშვებს უნდა ვთქვა-

ვარ, რომ მიყვები.

ალექსანდრე. დედაშენს რომ ჰკითხო, უწლო-

ვანი ხარ და... ცხვირმოუხოცავმა გოგოებმა შეგაცდი-

ნენ.

რამაზი. აა, ვიწყებთ? მოსამართლე — პროფე-

სორი ქადაგოვილი... ბრალდებული — პროფესორის

ვაჟი... ბრალდმდებელია?... მამა, მე მეღაპარაკები თუ

მუშაობ?

ალექსანდრე. (თავი აიღო) სინდისია შენი

ბრალდებელი. სინდისი, რომელიც შენ არა გაქვს...

რატომ არ გადადიხარ თქვენს ბინაში?

რამაზი. დედა წინააღმდეგია.

ალექსანდრე. წინააღმდეგი. მართლა უწლო-

ვანი ხომ არა ხარ?! კაცს უნდა შეეძლოს დამოუკი-

დებლად ცხოვრება... არაფერმა მაინც. დაგაფრულა

შენი სიტუცა? შენ ხომ მაგა გყვარს?

რამაზი. არა.

ალექსანდრე. არა?! მაშ, ვინ?

მაგნიტოფონის ლენტზე ჩაწერილი ხმა: თი-

ნო.

რამაზი. არა, არა. ეს ისე... წამომცდა. ვიხუმრე.

არც ჩემი სიტუცა დამვიწყებია. მაგრამ ჯერ თქვენ შე-

თანხმდით, რაღა მე შემომცქერით. თითქოს სასწო-

რზე ვიღვე და იმას ელოდებოდეთ, საით გადავიხ-

რები. ვაშლი ხომ არა ვარ, შუაზე გამჭრალი... კი ბა-

ტონო, გადავალთ, დღესვე გადავალთ. მეც მინდა გა-

ვთავისუფლდე... (სათქმელი აღარ დაამთავრა. ხანგ-

რძლოვი პაუზა) მამა, ერთი სათხოვარი მაქვს.

ალექსანდრე. რა იყო.

რამაზი. ერთი წუთილი თბილამურები კიდევ გა-

მოიტანე ბაზიდან. ჩემი ამხანაგი გამწარებული დაე-

ძებს, ვერ უშოვია.

ალექსანდრე. (ხმა ამიღლა) ჯერ თოვლი არ

მოსულა, შვილო, თოვლი! პაპანაქება ზაფხულია, იწ-

ვის ქალაქი!

რამაზი. მამა, რა მოგივიდა?... შენ არასოდეს

გითქვამს უარი... თუ გცხელა, კონდინციონერი ჩა-

რთე.

ალექსანდრე. როგორმე გაძლებთ უიმისოდ

აუცილებელი არ არის „როსინოლის“ თბილამურე-

ბზე იღვე, თუ არ იცო, ფეხებს საით მიჰკავებარ... და-

ვაშვამე, შენთვისაც გამოვიტანე, და უკვე მერაზდე-

ნედ დავაშვებ!.. წაღი, მაცალე მუშაობა.

(რამაზი სსტუმრო ოთახში გამოდის. ალექსანდრე

თავს ხელში ჩარგავს. კაბინეტი ბნელდება)

27

თინო ჩემოდანში კაბებს ალაგებს.

თინო. ვიხაროდეთ, ხვალ ჩემს გზას გავუღებო.

რამაზი. ასე აქობებს.

თინო. ხო, თქვენთვის ასე აქობებს... ოდესმე

შენს წინაშეც დადგება არჩევანი.

რამაზი. მე შენ არ დაგივიწყებ.

თინო. ეგ ერთხელ უკვე მიხსარი... რატომ არ

შემიძლია ბორკეტების ჩადენა, რატომ?... მაინც გგონია, რომ მაგას მიატყუებ და მე დამობრუნდები (უცხად) მე ხომ ასე სიგვიმლე მიყვარდი, უშენოდ სურთქვაც არ შემეძლო. დაღამებოდა თუ არა, მავიწყდებოდა, რომ თქვენი მოსამსახურე ვიყავი. (უცხად) ანდა, როცა მანქანით მივქარდით აგარაკზე, რა ბედნიერი ვიყავი მაშინ. (პაუზა) დღისით ცხელი ბულონი უნდა მომეპროშაქა შენი ფესვსემლები მეწმინდა, წინდები გამერცხა. ღამე ლოგინში დაგმობოდი მოსამსახურედ. (მცირე პაუზა) სად წავიდე? მე ხომ შენს მეტი არავინ მყავს. აღამიანს ვილაც უნდა მკავდეს, რომ დეურდნის, ქალს — მითუმეტეს... რამდენჯერაც გინეკოლოგთან მივედი, მიღენკერ მეკვდარი მომბარბურე. მაგრამ უცებ მაგინუდებოდა, რომ ძლივს მომასულიერეს და შენკენ სინხარულით მოვიჩქაროდი. ერთი სული მქონდა, სანამ გულში ჩაგვირავდი... ახლა სამარ გინდივარ, უკვე მოგვირქობი... რამ წამართვა საშავიეროს გაღაზდის ძალა! რატომ არ შემიძლია ბორკეტების ჩადენა, რატომ?!

რამაზი. დამწვიდდი, ჩემო გგონა. არ გინდა ამ ამბების გახსენება. შენ ექიმთან რომ მიდიოდი ხოლმე, მე შენზე მეტად ვიტანჯებოდი.

თინო. ტყუილია! (ჩემოდინდან კაბებს სათითაოდ ამოყრის) აი, თუ დავმშვიდდე! აი, თუ დავმშვიდდე! ეს ჩემი ქალწულობის კაბები ციკვა, გაცეკოთილი და ფუტკვეშნათრევი. ო, რა გეური წლები იყო, სამი წელი... სამი წელი თავაწყვეტილი ნავიეთი მიმიქანებდა სიყვარული და აქეთ-იქით კლდეს მინარცხებდა.

რამაზი. გეყოფა! ახლავე აკრიფე!

თინო. (კაბებს ასაღებად ჩაცუქქდა) მომეხმარე. (რამაზი ჩაცუქქდა. კაბებს ჩემოდანში აწყობენ) სიყვარული ოშია, ხშირად უთქვამს მღვდელს. ო, რა ფარული ორთაბრძოლა აქით დედაშენსა და მამაშენს. ერთი მონადირეა, მეორე — ნანადირევი. სიყვარული თუ ოშია, მაშინ მე ბოლომდე ვიბრძოლებ... სული მიგდის, სასამ აქედან გამისტუმრებ. (წამოდვა) მე კი გაღავიფორე, ტყვის, აღარ მივდივარ! (რამაზი წამოდვა) რა თქვი? შემიძლია დავიჩქე? მამ, არ დავიხიზვივარ? აღარ მაგდებ?

რამაზი. უნდა წახვიდე! მაცადე, ჯერ მომიხმინე, ბოლომდე მათქმევი. შენ არ იცი, მე რა საღარდებელი მტანჯავს. სანამ ცოლს შევიერთავდი, არ ვიცო, სიყვარული რა მგონა. ალბათ, სიგჟე. აი, ისეთი, შენ რომ კისრზე ჩამომეცილებოდი ხოლმე, ახლა უკვე ცილ-შეილი მყავს, მაგრამ უფრო მეტად დავცარილდი, გამოვიფიტე. დიდი ხანია ჩემს წინ უხილავი კედელია აღმართული, სქელი, უპაერო ზღუდე. ყოველდღე ველოდები: აი, დღეს მოვა სიყვარული, აი, ხვალ, მაგრამ ის კი არ მოდის და მოლოდინი სულს უარესად მიმწარებს... კარი, საიდანაც ის უნდა შემოვიდეს, ეტყობა მაგრადაა ჩაკეტილი... მიუხედავად ამისა, მამას ისეთი ფიცი მივეცი. მე მინდა, მაგას ბედნიერება მეთანიყო, მაგრამ არ ვიცი, როგორ! არ მიჭდა, რომ ისიც გაუმეღარდეს ამიტომ უნდა წახვიდე. ბინას დაიქირავე, მე ყოველთვის დავგეხმარებ.

თინო. ნუთუ... ნუთუ ეს მართალია?

რამაზი. მართალია.

თინო. აი, აქ... გულზე მომეშვა. ვიცოდი, მაგაც არ გეყვარდა. მაგრამ მიხარია, რომ შენი სიროთ მესმის. ესე იგი, შენ სხვა გეყვარს. სხვა გეყვარს (პაუზა) ახლა უფრო გამიძნელებდა წასვლა. (მცირე პაუზა) ერთი მხრინდა მამაშენი გეკანება, მეორედან — დედაშენი და ღამის შუაზე გაგხიჩონ. შენმა ქორწინებამ ორივეს წარსული თავდაყირა დაუქრა. თავისი შეცდომის გამოსასწორებლად მამაშენმა შენი ხელთ ნარის გლეჯა მონიდომა, მაგრამ შედეგა რა ქალი იქნება, მონაპოვარი დათხოვს! ო, მე რომ შედეგს მარიფათი მომცა. ბათუმში, ზღვაზე ერთ საღამოს მოუხელთებია მამაშენი. მას შენდელ თავითანი ცხოვრების გამართლებას ცალ-ცალკე ცილდობდნენ და ამას არც ერთი არ აღიარებ... გაიტან-ჩე-ბი, ოი, როგორ გაიტან-ჩე-ბი! მთელი ცხოვრებანი მსხვერპლად უნდა შესწირო ქალს, რომელიც არ გეყვარს.

რამაზი. ამდენი ჭკუა თუ გქონდა, არ ვიცოდი. (რუკავს ზარს. რამაზი თინოს მისწერებია)

თინო. რას მელოდები? (ხელი კარისკენ გაიშვირა) გააღე კარი! (რამაზი კარის გასაღებად გაემართა... შემოდან მაგა და რამაზი)

ღკ

მაგდა. ხუთი მივიღე.

რამაზი. უჩაღ!

მაგდა. ორი გამოცვალა დაგვარჩა და ამოვიხუთიეთი. ეკას ხომ არ უტირია?

თინო. არა.

მაგდა. ეს რამდენი კაბა გქონია, თინო.

თინო. ბევრი.

მაგდა. და სულ ფერად-ფერადი.

თინო. მე ყვიციანი ვარ. მუქი ფერის არ მიხდება. ვერ ვიპოვიდი თუ რა! მთელი ქალაქი ჩენი გამომცხვარი ტორტებით იტყარუნებს პირს.

მაგდა. (ჩემოდანში ჩაიხედავს) რა წინაა?

თინო. (წინაში ამოიღო) „ბოსტნეულის კერძები“. შედეგად მარჯუა წარწერთ... სამწარეულოში გდები-საგან! გაუვითლდა. (წინა ჩემოდანში ჩაღო, ჩემოდანი დაეტყა... რამაზს) მე მზად ვარ. ბილეთიდა დამარჩა ასაღები.

მაგდა. საით მიემგზავრები?

თინო. (სერიოზულად) ბიკინთაში. წამოხვალ?

მაგდა. მე?

თინო. ხო. შენ ხომ ჩემს ჩრდილს დასდევ. ყოველ წუთას მე მითვალთვალე.

მაგდა. გითვალთვალე?

თინო. დიას. სულ იმის გეშინია, ეკას როგორ მივხედავ, როგორ ავიყვან ხელში, როგორ მოვეფერები.

(მცირე პაუზა)

მაგდა. რა მოგივიდა, თინო? ასე რამ აგაფორი-აქა? (რამაზს) ზღვაზე ხომ ერთად მივდიოდით ყველანი.

რამაზი. ზღვაზე კი არა, თინო საერთოდ მიდის ჩვენგან.

მაგდა. მიდის? რატომ?

თინო. ე, ჩემო კარგო. ჩემი გათხოვების დროც

დადგა: ოჯახს უნდა მოვეცილო, იცი, რა საქმრო
მყავს? მაღალი, ღამაში, დედა პროფესორია, მამა
აკადემიკოსი. თვითონ იურიდიულ ფაკულტეტის ამ-
თავრებს, ტანმოვარჯიშეა.

მ ა გ ლ ა. თხოვდები? მომილოცავს, თინო.
თ ი ნ ო. ქორწილი აუცილებლად დაგპატიებთ..
ეკატრის. (გასვლა დააპირა)

მ ა გ ლ ა. მე თვითონ. (გაღის)
რ ა მ ა ზ ი. შენს სიყვითეს არასოდეს დავივიწყებ,
თინო. (გაღის)

თ ი ნ ო. ვის რაში სჭირდება ჩემი სიყვითე. (პაუზა.
თვალები რისხვითა აენთო) სანამ წავალ, მაგ პა-
ტარას მამის გავგუდვავ, როცა აღერსით დაახრჩობთ
ერთმანეთს. (პაუზა. თინო ჩემოდან აიღებს, შემო-
ღის მაგდა. ხელში ბეჭეტი უჭირავს)

მ ა გ ლ ა. მამ, თხოვდები, თინო?
თ ი ნ ო. რატომაც არა განა ისეთი უშინო ვარ?

მ ა გ ლ ა. პირიქით. მე თუ პროფესორის რძალი
გავხდო... ხომ თქვი, ჩემი სამამოთილო აკადემიკო-
სიაო.

თ ი ნ ო. ღიბს.
მ ა გ ლ ა. რაც მალე გაეცლები აქაურობას, უკეთ-
ესია, რად გინდა, რომ ვიღაცის კალთას ამოეფარო.

თ ი ნ ო. (ჩემოდანი დადგა) არ მესმის!
მ ა გ ლ ა. ძალიან კარგად გესმის, რასაც გუუბნე-
ბი. ჩემი აქ მსვლის დღიდან სულ თვალთმაქცობ,
არ მოგწყინდა?

თ ი ნ ო. ვთვალთმაქცობ?
მ ა გ ლ ა. ღიბს მე ყველაფერი ვიცი.
თ ი ნ ო. რა ყველაფერი? მითხარი, ჩქარა მითხა-
რი!

მ ა გ ლ ა. თავს ნუ იკატუნებ! მეტი რაღა უნდა
გითხრა?

თ ი ნ ო. ჩემს გაგებებს აპირებ?
მ ა გ ლ ა. პირიქით. ორივეს ერთდროულად დაგ-
ვიგებს მახე. უნდათ, რომ ორივე გავვაგიჟო. მე უფ-
რო მწარედ მომატყუებს, მაგრამ ჯერ შენ უნდა წა-
ხვიდე. მე რამაზის კანონიერი ცოლი ვარ და არა
მოსამსახურე ან საყვარელი! რაც უფრო მალე გაე-
ცლები ამ წუმესს, შენთვის უმჯობესია.

თ ი ნ ო. წუმესს?.. აბა, აბა! თინო ასეთი ჩერჩერი
ნუ გგონია. შენ ეჭვი გახრჩობს. არ იცი, საიდან მო-
მარო და რაღაცებს იგონებ.

მ ა გ ლ ა. რას ვიგონებ? საშინელებაა, ღამე ჩვენს
კარებს რომ მოადგები ხოლმე, საშინელება! შენი
სუნთქვაჲ კი ისმის. ამას წინდაცემული აღმამანი თუ
ეადრებს. პირუტყვივით რამ აგატროკა ასე?! რო-
დემდე უნდა იქნე თავივით ზაფანგში, რადიც ნა-
მცეცებისთვის. არ გეყო მონობა?! როდემდე უნდა
იყო სხვისი ჯამლიკა?

თ ი ნ ო. ღმერთო, ჩემო!.. ღმერთო, ჩემო! მე... მე
ვიცილო, რომ კეთილი იყავი. მაგრამ..

მ ა გ ლ ა. კეთილი და არა ბრიყვი! შენ არც თხოვ-
დები და არც ბუკინთაში მიდიხარ, ამიტომ გზას გა-
უღდეკი. კარგად ბრძანდებოდეს! (გაღის)

თ ი ნ ო. (ტირის) მართალი ხარ, ღაო... მაგრამ ისე
დავახრჩობ, ვერაფერს გაიგებთ.



კაბინეტთან გამოდის ალექსანდრე.
ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე. მედეა, მედეა! (პეტუტუნუქავს)
შემოდის მედეა) კოსტოვი და პალსტუჩინსკის
ჩრედაქციდან დარეკეს, კორესპონდენტები მოდიან.

მ ე დ ე ა. რისთვის?
ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე. როგორ თუ რისთვის? ინტერ-
ვეუსთვის. ფოტოკორესპონდენტ ცოლის, ჩქარა.
მ ე დ ე ა. ფოტოკორესპონდენტი? ახლავე. (პიუპი
გაქვს. ალექსანდრე ბოლოს სცემს. მედეას შემ-
ოაქვს პიუკი და პალსტუხი)

ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე. (პიუკს იცემს. პალსტუხს ინ-
სკვავს) ახლა დამირეკეს. „ხელოვნური ინტელექ-
ტის“ პრობლემაზე სასწრაფო მასალა სჭირდებათ
ნომერში. (შედის კაბინეტში. მედეა უშეკვა)

მ ე დ ე ა. მზად თუ ხარ, ალექსანდრე?
ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე. მთელი ჩემი ცხოვრება, აბა,
რისთვის ვეშაადებოდი? ისე, ყურნალობტები ცოდა
ახირებული ხალხია. ზოგჯერ ისეთ რამეს მოგაწერ-
ენ, არც დაგსიზმრება.

მ ე დ ე ა. ალექს, ჭობია კითხვები დაიტოვო. ასე
სახელდახელოდ, მოუფიქრებლად ვინ აძლევს ინტ-
ერვიუს.

ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე. სასწრაფო მასალაა, თქვეს,
ეტუბა მთელ ქალაქში გახმარდა ჩვენი კონფერე-
ნციის ამბავი. (ჯდება მაკედასთან. ელექტროსაპარსს
ჩართავს. იპარსავს) ეს ისეთი ნაბიჯია, მედეა, ქვეშ
ბევრს მოიყოლებს.

მ ე დ ე ა. თქვენი დირექტორი კი ჯერ მაგრად წის
რიბლ საჯარქმელი.

ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე. ხელსაყრელ დროს უნდა და-
ველოდო. ყველაფერი დროს მოაქვს. ეგ დღეც მა-
ლე გათენდება, ჩემო მედეა.

მ ე დ ე ა. შენი არ მივიკრას, ალექსო? როდისთა-
თანდათან სიბერე გეპარება, მალე ორმოცდათხუთ-
მეტი წლის ხვდები. (ხმადაბლდებით) მამაკაცობის
კრიტიკული ასაკია... რა დრო გავიდა! რა ბრძოლე-
ბი ვაღვივებინა! შენი თითოეული ნაბიჯი მახარე-
ბდა... შენს წარმატებებში განა მე ნაკლები დამსა-
ხურება მაქვს? მუდამ გვერდით გედექი? შენ ყოველ-
თვის დიდი წარმატება გპირდებოდა საყუთარ თავ-
ში რწმუნეს განსამტკიცებლად, მე კი პატარა. ეს იყო
ჩვენს შორის ვანსხვავება... ასეა, ალექსო, მარტო მო-
ლოდინი ვერაფერი შეიძლება! ისე უფუტად ჩაივლის,
ერთ მშვენიერ დღეს აღმოჩნდება, რომ თვითონაც
არ გცილდნია მთელი ცხოვრება რას ელოდებოდა...
ალექსო, სადილზე დავპატიოთ ყურნალობტები, მა-
ინც ხელმოკლე ხალხია. მე გავალ სამზარეულოში.
(გასვლა დააპირა. შემობრუნდა, ფრთხილი მოზომილი
სიტყვებით განაგრძობს) ალექსო... ვუვა თვალის ექ-
ნიზან ყოფილი.

ა ლ ე ქ ს ა ნ დ რ ე. (ელექტროსაპარსს თიშავს)
მერე?

მ ე დ ე ა. არა, არაფერი. მე ველაპარაკე, ის ექი-
მი საუკეთესო სპეციალისტია. შეიძლება ორიოდ
წელი სათვალე დასჭირდეს და მერე მოიხსნისო. ბა-
ვშვობაში ვუას აპაილტი დამართვია, თვალის ნერ-
ვის დვრილის ანთება გადაუტანია, სანამ ჩვენთან ჩა-
მოვიდოდა. მე ეს არ ვიციოდი, თორემ ცდას არავითარ

შემთხვევაში არ ჩაუტარებდნენ.

ალექსანდრე. (შინისაგან თვალები გაუფართოვდა) შედეა!

მედეა. ალექს, საშიში არაფერია. (ხანგრძლივი პაუზა. ალექსანდრე ჩაფიქრდა. გამოერკვა და ელექტროსაპარსი ჩართო) ექიმისთვის უთქვამს, რომ დღედაღამ სახლიდან არ გამოდის და ხტავს. მაგრამ ერთ დღეს იგრძნო, რომ მარჯვენა თვალი კარგად ვეღარ ხედავს. ხო, თურმე თინო დაუხატავს და საერთაშორისო გამოფენაზე, ბელგიაში გაუგზავნია... ოქროს მედალი მიუღია, ალექსო, (მცირე პაუზა) ჩემთვისაც საინტერესო მასალაა. მაგრამ რად გინდა! დისერტაციის ვადა კიდევ გადამიწიეს მომავალი წლისთვის.

ალექსანდრე. (ელექტროსაპარსს თიშავს) მომავალი წლისათვის?

მედეა. ხო.

ალექსანდრე. ეს უკვე მერამდინედ... მე გითხარი, რომ ზემოდან ჩარევითა-თქო საჭირო. ერთი ტელეფონის ხარი ამ საქმეს აქამდე გადაწვეტდა. (ელექტროსაპარსი ჩართო)

მედეა. მე თვითონ მოვგვარებ. (გამოდის სასტუმრო ოთახში. ექახის) თინო! (შემოდის თინო) რა ჰქენი, თინო?

30

თინო. (ძლივს ამოდევებს) ჩემოდანი მზადაა, ქალბატონო.

(სამზარეულოდან შემოდის დარო. გვიცი კაბინეტისკენ აიღო)

დარო. სად არის ალექსანდრე?

მედეა. (შეატყა, რომ დარო შემოთვებულა წინ გადაუდგა) რა მოგივლია დარო?

დარო. მე თქვენთვის მინდოდა მეციხა, თქვენ რა მოგივიდათ? არა, ამ სახლში ვაჩერებ ალექსანდრეს, ყველაფერს ვიტყვი!

მედეა. რა ვაყვირებს, ადამიანო! ალექსანდრეს რა უნდა უთხრა?

დარო. უნაყუთებო! უნამუსოებო!

მედეა. ახე მწარედ რატომ გვგესლავ. დარბაისელი ქალი ხარ, ყოფილი პედაგოგი. არ გეკადრება, დედა!

დარო. გამოშვი!

თინო. ბებია დარო, ძალიან გთხოვ, ნურაფერს იტყვი.

დარო. როგორ არა ვთქვა! როგორ არა ვთქვა! უნამუსოებო! (ალექსანდრე პარსვა დაამთავრა და ელექტროსაპარსი გამორთო)

თინო. მე ჩემი გზით წავალ. ძალიან გთხოვ, არაფერი არ თქვა.

დარო. მეც შენ მოგყვებოდი, შეილო, მაგრამ არ მინდა ხალხს ვათქმევინო, სიბერეში ჰკუაზე შეირყაო... (ექახის) მაგდა!

მედეა. კარგი, ნეტავ, მაგდა რაღად გინდა?

(შემოდის მაგდა)

მაგდა. თქვენ დამიძახებთ, ბებია დარო?

მედეა. თინო, არ მოგბეზრდა ეს აყალ-მყაული?

თინო. მე არაფერი არ მითქვამს. არც ის ვიტყვი, ვინ უთხრა. წავალ, ახლავე წავალ. (ტირილით ვიხსენებ) დარო. (მედეას) ვინ მითხრა და შედეამაგჯერ იფხვასა ქალი... ასე რამ ჩამოგრეცხათ ისინი და მისი უსი. გოგო გაუბედურეთ, უფსკრულის პირას მიყვანეთ და ახლა ხელს ჰკრავთ... არა, ვერც მე ვაჩერებდი. მცხეთაში წავალ, მოხუცთა თავსებადარში გავტარებ დარჩენილ დღეებს.

მედეა. რას არ მოიგონებ ხოლმე, რა გინდა მოხუცთა თავსებადარში. ანდა ვინ მიგიღებს, მარტო-სულა რომ იყო, კიდევ მესხლა.

დარო. დიახუ. მარტოხელა ვარ! მე არა შევს არც შეილო, არც რძალი. უარს ვამბობ დედობაზე... (ექახის) ალექსანდრე!

(სააბზანო ოთახიდან ისმის რამაზის სასოწარკვეთილი ყვირილი)

რამაზის ხმა. თინო! თინო!

(მაგდა მარტხნე გეგარდა. დარო უკან მიჰყავს. კაბინეტიდან გამოდის შემლოთვული ალექსანდრე)

ალექსანდრე. რა მოხდა?

31

(შემოდის რამაზი, მკლავებზე თინო გადაუწეწვია რამაზს დარო და მაგდა შემოაყვებთან)

მედეა. ცოცხალია?

რამაზი. ცოცხალია. (თინო ტახტზე დაწეწა) თოკიდან ჩამოხვსენი.

ალექსანდრე. ტელეფონი! ჩქარა სასწრაფოს გამოუძახებ!

(მედეამ თინოს მუჯა აიღო ხელში, პულსს უსინჯავს. რამაზი ყურმილს აიღებს, მაგრამ დარეკვას არ აპირებს)

მედეა. არც კი გრცხვინია, ეგ როგორ გაბედე, თინო. (ხანგრძლივი პაუზა. თინო თავს წამოსწევს) როგორა ხარ, თინო?

თინო. რა გინდათ ჩემგან... (რამაზმა ყურმილი დალო) რა გინდათ ჩემგან! (პაუზა) სულზე შემომისწრო. ალაბო, არ ვიყავი სიკვდილის ღირსი. ღმერთმა გადაამარჩინა.

მედეა. მაღლობა ღმერთს, ცოცხალია და ლაპარაკობს... მაღლობა ღმერთს, გადავრჩით.

თინო. მომშორდით! მე თქვენ მძულხართ! მეზოვლებო!

მედეა. აუუურეთ. რამდენს ბედავს! (მხარში ხელს ჩაავლებს, ანჭრევს) თინო, თინო!

თინო. ღმერთმა გადაამარჩინა. (მცირე პაუზა. რამაზს უყვიროს) რა გინდათ ჩემგან! სიკვდილი მინდოდა. რატომ ვადასტურ, თოკი! რატომ?

დარო. თქვენს ხელში ჰკუაზეც შეიშალა. გრცხვენოდეს, ალექსანდრე!

თინო. (ნელ-ნელა წამოდგება) საქონელივით მიყიდეს და ასევე გამყიდეს. (ალექსანდრეს) ამისი ბრალია. ყველაფერი ამისი ბრალია! თქვენ კი გითხრათ, თავისთავად მოხდაო. იმ დამს კარგად მესმოდა, რასაც გუბუნებოდათ. ისიც ვაგივე, ბატონო პროფესორო, თქვენ რა უნასუხეთ და დავინახე, როგორ წაუჭირეთ ყელში რატომ არ მიახრჩვეთ სატანა!

მედეა. ეს რა სიბინძურე მესმის! როგორ მიბ-

ედვ, გომბოა?! (ალექსანდრეს) მე ვითხარი, რომ ეს აღრევე იყო გასადგობი... ეგოიზმის მსხვერპლი ინსტინქტების მსხვერპლი! ნახეთ, რამდენი შესძლებია, საკუთარი თავის გადასარჩენად თოქსეტე კი ჩამოეცინა. აი, როგორ გადავიხანდა სამაგიერო. აი, როგორ დაიცვა ჩვენი ოჯახის სიწმინდე.

(ალექსანდრე თავს ძლივს იკავებს)

მაგდა. ქმარი! (მედვას) „ვიცავ“ — თქვენი საყვარელი სიტყვაა. საკუთარი თავის გადასარჩენად თქვენ რამდენი ადამიანი გასწირეთ? ვინც კი შეგხვდათ ცხოვრების გზაზე ყველა გათმულეთ, განადგურებთ. (ალექსანდრეს) ერთი კვირის წინ თვითონ მიიხრა ყველაფერი.

მედვა. ტყუის. ეს სიცრუეა!

მაგდა. მაგდა, რამაშს უნდა აპატიო, ამ საზოგადოებრივ თინომ ისეთი მახე დაუგო!.. დიახ, თვითონ მიიხრა, რომ ჩემს ქმარს თინოსთან სატრფიალო თამაში აქვს გაჩაღებული. ეს ჩემთვის მოულოდნელი არ ყოფილა. ნურც თქვენ გაიყვირებთ!

მედვა. რა სისულელეს ჩმახვთ?! (რამაშს) შენ რამ გაჩაქომა?

(რამაში გაუნძრევლად დგას და თავს აქნევს)

მაგდა. ყველა გზას ეძებდით, რომ ორივე თავიდან მოგვეშორებინეთ. (ალექსანდრეს) თინოს იმიტომ ითხოვდა, რომ მეც თან მივეყოლებინე. თინოს ჩემი გულისთვის ითხოვდა! (მედვას) როგორ შეიძლება, რამაშს მდაბიო წრის ცოლი ჰყავდეს?! შეგიძლიათ შვებით ამოისუნთქოთ. მე მივდივარ. მაგრამ ისიც იცოდეთ, ამ ვაებატონს თქვენი მოსახსნაბურე უყვარს...

მედვა. უყვარს? ესეც ახალი სისულელე! აი, თქვენი სიმატონ!

მაგდა. დიახ!.. მომეცით ჩემი შვილი! (გასვლა დაპირა. რამაშმა ხელი ხელში ჩაივლო. რეკავს ზარი) გამიშვი! მომეცით ჩემი შვილი! (ზარი განმეორდა. დარო ვადის კარის გასაღებად) გამიშვით, მე დედა ვარ, თქვენ უფლება არა გაქვთ!

მედვა. მოითმინეთ, ქალბატონო! თქვენ მაშიწაც დედა იყავით, როცა აქ მოიყვანეთ და დატოვეთ.

(ალექსანდრე თავს ძლივს იკავებს. შემოდიან დარო და ვევა. ვევის სათაღლე უკეთია)

მაგდა. (ყვირის) მომეცით ჩემი შვილი! დამიბრუნეთ ჩემი შვილი.

ალექსანდრე. (ყვირის) გაუშვი ხელი! (რამაშმა ხელი გაუშვა. მაგდა ვადის) ვევა, როგორა ხარ, შვილო?

მე

ვა. დაუბრუნეთ თავისი შვილი, ვიღერ ისიც ჩემს დღეში ჩავარდებოდაც.

ალექსანდრე. რა დაგემართა, ვევა?!

ვა. (არ უპასუხებს. მცირე პაუზის შემდეგ) დედისთან ვბრუნდები ბათუმში... სახელოსნოზე წარუწავა აღარ დაგვირდება. ახლა ყველა ფერი ჩემთვის ერთნაირია.

დარო. (ძლივს ამოდერდაც) ვა-ვა. (ხედავს და ტირის) ვევა, შვილო. ვევა... დმერთმა შეგაჩვენოს, მედეა!

(ალექსანდრე გოგნებული დგას, არ იბოქმედოს)

ვა. ქალბატონ მედეას ნუ გამაბტუნებთ. მე თვითონ დავთანხმდი. მე თვითონ დავუწერე ხელწერილი.

(მაგდას შემოჰყავს ბავშვი)

მედვა. ნუ გეშინია, ვევა. შენ განიყურებნი.

ვა. (ჩმადალაღებით) ჭერ თქვენ უნდა განიყურნოთ, ექიმო!.. მაგდა თავისი გზით გაუშვით, თინო — თავისი. (მცირე პაუზა... რამაშს) ნახვამდის ძმაო! (ალექსანდრე გაცოფებული შერბის კაბინეტში მაგიდის უკრას გამოაღებს) ფსიქიკური ატომური ბომბი აფეთქდა... შინაგანად დაშლილი და სულიერად უფორმო ადამიანების ტრაგედია დამთავრდა!

(კაბინეტიდან გამოდის ალექსანდრე. ხელში რვეოლერი უჭირავს)

მედვა. (თვალეზე ხელები აფარა და დაროსთან ერთად შექცეულა) ალექსანდრე!

რამაში. (ისტერიული ყვირილით) მამა! (რვეოლერზე ხელი აუკრა. ტყეია ჰერში გაეარდა. მედეა სავარძელში ჩაეშვა და თავი ჩაქცა. ხანგრძლივი პაუზა. ალექსანდრემ რვეოლერი იატაკზე დააგდო)

დარო. რამ შეგშალა, ალექსანდრე?! რამ შეგშალა?!

ვა. ეგ უაზრობაა მამა! თინოს თოქენ ჩამოკიდებაც უაზრობაა. (მცირე პაუზა) საშუალებას მიხნად ნურასოდეს გადააქცევთ!

მაგდა. ჩუ! ბავშვი ტირის. გესმით? ადამიანი დაიბად. (საღარბაზო კარისკენ ვადის... მას მიჰყენენ ვევა და დარო. რამაში გარყეულივით დგას, თინოს გააწყვეტოლებას ელოდება. თინო ერთხნს გაშტერებული უყურებს. მერე ისიც ვადის)

ალექსანდრე. (ვანდატურბულო, ლაქლასით შედის კაბინეტში. ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ ტელეფონის ნომერს აკრეფს. ეტყობა ისეე შოკშია) მილიციაა?... პროფესორი ალექსანდრე ქალაგიშვილი გელაპარაკებთ. (პაუზა) ცოლი მოვკალი...

შ ა რ დ ა

დასასრული

ქართულ კინემატოგრაფისტებთან

ჰენრიკ ლასკოვსკი

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის თანამშრომლებს უკვე მოეშაადებინათ ჩვენთვის მხატვრული ფილმების 18 კომპლექტი. ვინაიდან თბილისში მხოლოდ ოთხი დღე უნდა დავრჩინილიყავით და ყველა ფილმის ნახვას ვერ მოვასწრებდით, იძულებული ვიყავით შეგვეჩრჩია სურათები. გადავწყვიტეთ ხელახლა გვენახა გიორგი შენგელაიას „ფიროსმანი“ და თენგიზ აბულაძის „ნატვრის ხე“ (ორიგინალი ვერსიები). ამ ფილმებმა ხომ სახელი გაუთქვეს ქართულ კინემატოგრაფიას მთელ მსოფლიოში და, რა თქმა უნდა, პოლონეთშიც.

პირველი ფილმის გმირია ფიროსმანაშვილი. მისი ცხოვრება წარმოდგენილია, როგორც ტანჯვისა და შემოქმედების სიხარულის ჯაჭვი. ფილმის შემქმნელმა გარდა მხატვრის სურათებისა თითქმის სხვა არავითარი დოკუმენტი არ ჰქონდათ ხელთ. რეჟისორი ფილმის მხატვრულ მხარეს ერთგვარად სტილიზებულია, მხატვრის ნაწარმოებების შესაბამისად გადმოგვცემს, რისი წყალობითაც მაყურებელი რეალური სინამდვილიდან ხელოვნების განუმეორებელ სამყაროში გადაჰყავს.

თენგიზ აბულაძემ, რომელსაც ეკუთვნის ფილმები: „მაგდანას ღორჯა“ (1958 წ. კანის ფესტივალის პრიზი), „სხვისი შვილები“, „მე, ბებია, ილიკო და ილირონი“, გადაიღო „ნატვრის ხე“ გიორგი ლეონიძის ავტობიოგრაფიული მოთხრობების მიხედვით. უკვე რვა წელია გასული ფილმის

გადაღებიდან, მისდამი ინტერესი კი ჭრაც არ განუღებულა, ქართული ენა ხაზს უსვამს თხრობისა და ტიპაჟის — ელიოზის, ფუფალას, ბუნტარი იორამის, მღვდლის, მსუბუქი ყოფაქცევის ქალის ნარგიას, პაპა ციციკორეს და ახალგაზრდების: გეილისა და მშვენიერი მარიტას — ექსპრესიას. თენგიზ აბულაძე ამ ფილმს თავის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიღწევად თვლის.

მე-19 და მე-20 საუკუნეების მიჯნას მიაპყრო ყურადღება ირაკლი კვიციანი ფილმში „მოცურავე“, რომელიც 1981 წელს გადაიღო. ფილმის გმირია ქართველი მოცურავე, რომელიც ლა-მანშის გადაშლამდე სახელგანთქმულ ინგლისელ სპორტსმენთან შეჯიბრებას განიზრახავს. რეჟისორი გვიჩვენებს შავი ზღვის იმდროინდელი კურორტების ცხოვრებას. ყურადღებას იქცევს პეტიწში, რითაც აღდგენილია იმდროინდელი რეალები. განსაკუთრებით შესანიშნავია გასცინიურებული კინოქრონიკა, რამაც კინოსინამდვილე უტყუარობად აქცია.

1984 წელს გამოვიდა ორი ფილმი, რომლებიც თამამად შეიძლება მივაკუთვნოთ ქართული კინემატოგრაფის საუკეთესო მიღწევებს. ესენია დოდო აბაშიძისა და სერგო ფარჯანოვის „სურამის ციხის ლეგენდა“, აგრეთვე გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“.

პირველი ფილმი წარმოადგენს ლეგენდას გმირ ქაბუჭუნე, რომელიც მკითხავი ქალის რჩევით ციხეში ჩაატანეს, რათა ციხის

მშენებლობა დაესრულებინათ ამ ლეგენდის საფუძველზე ფილმის ავტორებმა შექმნეს შესანიშნავი მხატვრული სახეები, რომლებიც თითქოს „წარსულის ლანდებს“ წარმოადგენენ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ ფილმში ფარჯანოვის წინა ნამუშევრებისთვისა და მამხატვრული ბუნების მომხიბლავი სურათები (ოპერატორი იური კლიმენკო).

გიორგი შენგელაიას ფილმის მოქმედება 1907—1908 წლებში, რევოლუციის დამარცხების შემდეგ ხდება. ფილმის მთავარი გმირი, იმდროინდელ სინამდვილეში ჩართული, თითქოს თავისთვის აღმოაჩენს საქართველოს და მის ხალხს. ნაწარმოებში არ გვხვდება არავითარი წინააღმდეგობა თემასა და კინემატოგრაფიულ ენას შორის, პირობით, იგრძნობა გამოცდილი ხელვანის ხელი, რეჟისორი მომხიბლავად მოგვითხრობს კინომამხატვრობას. XVIII საკუთარ კინოფესტივალზე მინსკში ეთურიმ რეჟისორ გ. შენგელაიას მთავარი პრიზი მიანიჭა, ოპერატორ ლევან პატაშვილს კი — ჯილდო საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისათვის. დასავლეთ ბერლინის XXXVI კინოფესტივალზე ფილმმა „ვერცხლის დათვი“ მიიღო

მოგზაურობის მოტივი, რომელიც ასე ხშირად გვხვდება ქართულ კინოებში, აქვს გამოყენებული აღ. რეზინაშვილის თავის მორიგ ფილმში „გზა შინსაკენ“ (1981). აქ საქმე გვაქვს იმ სტილისტური ძიებების გაგრძელებასთან, რომელთაც ეგრეთ წოდებული ფერწერული სკოლა გულისხმობს.

თუმცა მე არა ვარ დარწმუნებული, სწორად გავიგეთ თუ არა ჩვენ რეხვიაშვილის ჩანაფიქრი, და ეს იმიტომ, რომ ძალიან ძუნწად ვიცინობთ საქართველოს და მის ისტორიას. გონებას შემორჩა სურათის უჩვეულობა და ორიგინალურობა.

ისტორიული თემის გვერდით მყარ ადგილი დაიპყიერა დღევანდელი მისი ამსახველმა თემატიკამაც. უურადლება მინდა გავამახვილო ე. შენგელაიას ფილმზე „ციხეფერი მთები, ანუ დაუჭერბელი ამბავი“ და რეზო ჩხეიძის „შობლიურა ჩემო მიწავ“.

ელდარ შენგელაიას სურათმა დიდი აღარება მოიპოვა არა მარტო საბჭოთა კავშირში (1981 წ. კიევის საკავშირო კინოფესტივალზე მთავარი პრიზით აღინიშნა), მან პოპულარო კრიტიკოსი მადალი შეუფასებაც დაიმსახურა. ფილმი ეხება ადამიანის სულიერ დამაბუნებას, რაც გამოწვეულია პიროვნების სულიერი სისტემით, უმინზობით. მიზეზი, რეჟისორის აზრით, მდგომარეობს გმირის ირგვლივ „არსებული“ ადამიანების გულგრილობაში. თავის აზრს რეჟისორი ასე აუღიბებს... „...ბიუროკრატიზმთან ბრძოლა ერთერთი მნიშვნელოვანი ამოცანათაგანია. ამ თემაზე დიალოგს ჩვენ ვიწყებთ სავსებით რეალური მოვლენების ჩვენებით, რომლებიც მოქმედების განვითარებასთან ერთად კონდენსირდებიან, გადაიზრდებიან ბიურბოლოში, განსოგადდებიან და სიღრმეს იძენენ“.

„შობლიურა ჩემო მიწავ“ 1980 წელსაა შექმნილი. ახალგაზრდა პარტიული მუშაკი მიდის სამუშაოდ რაიონში რაიკომის პირველი მდივნის თანამდებობაზე. გმირის მორალურ და პროფესიულ მოზიკის განსაზღვრავს არა მარტო პასუხისმგებლობის გრძნობა, არამედ აგრეთვე მიწისადმი, რაიონის ტრადიციებისადმი გულითადი და-

მოკიდებულება. შემდეგ ირკვევა, რომ ეს რაიონი მისთვის შობლიურია, აქ დაბადებულია და ბავშვობა აქვე გაუტარებია. ჩვენს გმირს განზრახული აქვს მოსახლეობით მწირ და მრეწველობის ობიექტებს მოკლებული რაიონში სიტუაციის შეცვლა. და ...შეცვიოს კიდევ.

ექვსი წლისაა ფილმი, მაგრამ რეჟისორის მიერ მასში წამოკორიანი პრობლემები გამოხატულია პოულობენ ჩვენი ქვეყნის დღევანდელ სოციალურ და ეკონომიკურ პოლიტიკაში, რომელიც მიმართულია ხელმძღვანელობის სრულყოფისაკენ. რეზო ჩხეიძემ შექმნა რეალისტური ფილმი და მიუხედავად ამისა და შესაძლებელია, სწორედ ამიტომაც, იგი ძალზე საინტერესოა. უურადლება იპერობს გადალება, შესანიშნავადა წარმოდგენილი კლდეში გამოკეთილი XII საუკუნის ძეგლი ვარძია.

რამდენიმე დღეში თბილისის კინოსახლში ვნახეთ ისტორიულ და თანამედროვე თემაზე შექმნილი რვა მხატვრული ფილმი. ფილმების ჩვენებას ავსებდა საუბრები ლია ხომტარიასთან და საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანთან გივი დვალიშვილთან. კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ათობით რეჟისორი მუშაობს, მათ შორის საქმაოდ ცნობილია ლანა დლობერიძე.

თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში 70-ზე მეტი სტუდენტი ეუფლება სხვადასხვა კინოსპეციალობას. სწავლის მაღალ დონეს განაპირობებენ ინსტიტუტში მომუშავე კინომუშაეები. ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ ქართულ კინოში ყველაფერი კარგადაა და არავითარი კრიტიკული შენიშვნა არ გამოითქმის? სრულიადაც არა, პირაქით. გავიხსენოთ ის ქარიშხალი, 1978 წელს „იუსუსსტო კინოს“ ფურცლებზე რომ წამოიწყო და „ქართულ კინოზე გადაიარა“. მასინ გააკრიტიკეს 70-იანი წლე-

ბის ფილმები. ამ ფილმებს დანაშაულად უთვლიდნენ რეალობიდან განდევნებას, ეგოცენტრიზმს, თემატიკის ხელკოვნირობას. აღნიშნულ იქნა, რომ ესთეტიკურმა კარჩაქერილობამ, ხელოვნების უინაგანი პრობლემებით შემოვარგვლამ ქართულ კინოს მაყურებელი დაკარგვინა. ამ დისკუსიის შემაჩაშებელ შეხვედრაზე ელდარ შენგელაიამ აღნიშნა, რომ უფედდგას ქართული კინოს გაქირავების საქმე და სწორედ ამიტომ დაკარგა მან მაყურებელი. ილაპარაკა აგრეთვე „პროზაული კინოს“ — ჩხეიძის „ჩვენი ეზო“, იოსელიანის „გეორგობის თვე“ და დლობერიძის „როცა აუვავდენუში“ — მნიშვნელობაზე. რეჟისორმა ლანა დლობერიძემ თქვა, რომ მართალია ქართულ კინოხელოვნებაში რთული პროცესები მიმდინარეობს, რომ ეს პროცესები, აღსავსეა წინააღმდეგობებით, არაერთინიშნადა... მაგრამ მისი აზრით, კინო არ არის კარჩაქერილი, პირაქით, იგი ცხოვრობს ბუნებრივი, სისხლსავსე ცხოვრებით.

მაინც როგორია ქართული კინო? ამ კითხვაზე პასუხი პირველ რიგში ქართველმა კინოკრიტიკოსებმა და კინოთეორეტიკოსებმა უნდა ჩამოაყალიბონ. ერთი კი უნდა, ქართული კინო ერთერთ საინტერესო კინემატოგრაფიათა რიცხვს მიეკუთვნება. თითქმის ყოველ წელიწადს მისი ნაწარმოებები პრესტიჟული საერთაშორისო ფესტივალებს ჯდღივებს იმსახურებენ. ქართულ კინოს მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს საბჭოთა და მსოფლიო კინოხელოვნების განვითარებაში.

ქურნალი „პუზიანი“. პოლონურიდან თარგმანა

ბ. პირშბანაღლიძე



ღრამბატურბა „მრავალი მამბდა“

სამი ამერიკელი ღრამატურგი — არტურ მილერი, დევიდ მამეტი, უოლეს შოუნი და ერთი სამხრეთამერიკელი — ეტოლ ფუგარდი — „მრავალ მაგიდას“ შემოუსხდენ ვაზ. „ინტერენსლ ჰერალდ ტრიბუნის“ მიერ დასმულ კითხვებზე საპასუხოდ.

როგორ მოქმედებს მსოფლიოს მოვლენები ღრამატურგებზე?

შესაძლებელია თუ არა ხელოვნებისა და პოლიტიკის თანაარსებობა თეატრში?

როგორია თეატრის განვითარების პერსპექტივა ეკონომიკური ძალადობის პირობებში?

დისკუსიამი მონაწილეთა საერთო აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ მაყურებელთა შორის არ არის იმგვარ პიესებზე მოთხოვნილება, სადაც მნიშვნელოვანი პოლიტიკური და სოციალური პრობლემებია წამოჭრილი, მაინც ასეთი პიესების შექმნა ღრამატურგთა უპირველესი ამოცანაა.

„მრავალი მაგიდას“ მონაწილეებს ჰკითხეს თუ როგორ მოქმედებს მათს შემოქმედებაში სამშობლოში მომხდარი ამბები. სამხრეთამერიკელმა ღრამატურგმა ფუგარდმა უპასუხა, რომ შეუძლებელია სამხრეთ ამერიკაზე რაიმე დაწერო და პოლიტიკას არ შეეხო. შოუნის აზრით კი ამერიკელი ღრამატურგები პირდაპირ არ წერენ პოლიტიკურ მოვლენებზე, ვინაიდან არ იციან თუ რაწარად უნდა წერონ ამ პრობლემებზე.

„მრავალი საინტერესო თემა არსებობს, მაგალითად, მარქსისტული აზრის ისტორია. მაგრამ არ ვიცი ამაზე როგორ უნდა დაწერო პიესა“...

მილერის აზრით, შემოქმედებითი პროცესის ახსნა ძნელია: „ხანდახან წერას იწყებ რომელიღაც ეპიზოდის ან დეტალის აღწერით და შემდეგ უკვლავიერი ეს პიესად გარდაიქმნება — ეს ჰგავს მუსიკის ხმებით სახვე სამყაროს, სადაც თქვენ გაგიჭრდებათ თვალთა დადევნოთ მელიოდის, მაგრამ უცებ ამ ქაოსში თქვენ ახერხებთ ერთი მელიოდის გამოყოფას და მის გამოყოფას... მე თუ ეს მელიოდა არ გავიგონე, არ შემიძლია მასზე კარგად წერა“.

მილერი შეეხო პიესების პოლიტიკურ შინაარსს და

ერთმანეთს შეუღარა თავისი ქვეყნის ისტორიის შესახებ დასხვა პერიოდ. მამ-ის წლებში — ღრამატურგის თქმით — პიესას არავინ არ მიიჩნევდა მნიშვნელოვან ლიტერატურულ მოვლენად თუ იგი პოლიტიკურ საკითხებს არ ეხებოდა. მაგრამ, მოგვიანებით, სიტუაცია „პოლიტიკური“ პიესის მიმართ თოქმის საკანებელ სიტუაცად იქცა. ეს იმას აღნიშნავდა, რომ მას მხატვრული ღირსებები არ გააჩნია.

მილერმა ხაზგასმით აღნიშნა პიესების სოციალურ-პოლიტიკური შინაარსის დიდი მნიშვნელობა. მას მხარი დაუჭირა ფუგარდმა, რომელმაც თქვა, რომ „დღეს შეუძლებელია ვილაპარაკოთ ნამდვილ ლიტერატურაზე, თუ იგი, ამა თუ იმ ფორმით, სოციალურ კრიტიკას არ შეიცავს“.

შოუნი: „მხოლოდ უაზრო ილუზიაა იმის წარმოდგენა, რომ შესაძლებელია პოლიტიკისაგან განრიდებული ცხოვრების არსებობა... მე რატო შეშებოდა, ვიტყვი, რომ ვიეტნამის ომი იყო ერთადერთი პოლიტიკური მოვლენა, რომელმაც მკვეთრად შესცვალა ჩემი ცხოვრება“.

მამეტმა შენიშნა, რომ თეატრი, განსხვავდება ლიტერატურისაგან და, გარკვეული აზრით, თავისი ზემოქმედებით უახლოვდება ეკლესიას, იმდენად უზარმაზარია თეატრალური პიესის ზემოქმედება მაყურებელთა გრძნობაზე. ის პიესებიც კი, რომლებიც უშუალოდ არ ეხებიან დღევანდელი პირობების ზემოქმედებზე მაყურებელთა ქვეცნობიერებაზე, ადვილებს პოლიტიკურ დანაშაულებათა მიწვევის გაგებას.

ღრამატურგები შეეხენ თეატრის ეკონომიკის საკითხებს, არასახარბიელო ფინანსურ ასპექტებს, რომლებიც აუერბენ ამ ხელოვნების განვითარებას. ა. მილერის თქმით ეს არის პრობლემის არსი, მისი გულისგული. საყოველთაოდ სახელმწიფოებრივმა ღრამატურგმა მათარად ილაპარაკა იმ საშინელ პრობლემებზე, რაშიც იქმნება და იდგმება პიესები. ამ დარბაზებში „მე ჩემს ძალსაც კი არ შევუშვებდი. მსახიობ ქალებს კაბების გამოსაცვლელი ადგილი არა აქვთ, მაშინ როცა მილიარდებებს 46 ოთახიანი აპარტამენტები აქვთ. მე ვფიქრობ, რომ ჩვენ უკეთესი პირობების ღირსნი ვართ“.

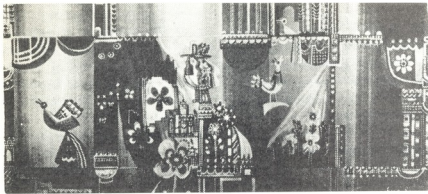
ქრონიკა

◉ კომპაპშირულ ქალაქ ბორის ძნელადის საგამოფენო დარბაზში „ფიროსმანი“, გაიშართა ლენინგრაღში მცხოვრები ჩვენი თანამემამულის დარბაზი ბერძინის პერსონალური გამოფენა. ეს მხატვრის მეშვიდე პერსონალური

გამოფენა. თბილისში მისი ნამუშევრები უკვე მეორედ იფინება.

საგამოფენო დარბაზი „ფიროსმანი“ მთლიანად დაიკავა მხატვრის მამ-მდე ნამუშევარმა. ფერწერა, აკვარელი, გრაფიკა,





ისევ თოვლი“, „ღამე“ „მედიტაციონალი სხვა.

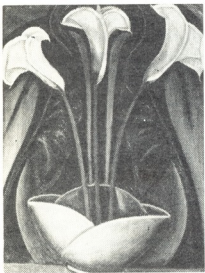
დარეკან ბერიძის მიერ მოხატული ფარდები ამუშვენებს თბილისის სადღესასწაულო რიტუალების სასახლეს, მოსკოვში — სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროსა თუ მურმანის კულტურის სახლის დარბაზებს.

მხატვრის გამოყენებით დაკავშირებით გამოიყენა კატალოგი ზელოვნებათმცოდნე ცისანა კუხიანიძის შესავალი წერილით, რომელშიც ავტორი აანალიზებს მხატვრის მრავალფეროვან და ორიგინალურ შემოქმედებას.

გიული მკვპანძიძე.

კრამიკა, გობელენი, დეკორატიული ფარდები — ნათლად შეტყვევებს მხატვრის მრავალმხრივ ნიჭსა და შესაძლებლობებზე. თბილისში დაბადებულმა და აღზრდილმა თავისებური ხედვით

წარმოგივლიდა მთელი რიგი სერიული ნამუშევრებისა თემაზე: „საქართველო“, „სვანეთი“, „სოფელი“, „მეურმე“, „გაზაფხული“, „შემოდგომა“, „ზამთარი“, „და



შემდეგ თუმცა დიდ დროს არ გაუვლია, მაგრამ თანმიმდევრულმა, შთაგონებულმა შემოქმედებითმა შრომამ დაბადა ქეშმარიტი მხატვარი, ძალზე გულწრფელი და თვითმყოფელი, თავისი სათქმელით და სამუაროს თავისებური აღქმით. მხატვარმა იმდენად საინტერესო ტილოები შექმნა, რომ არა მხოლოდ ერევანში (სადაც დიანა უკლება-გრიგორიანი ამჟამად ცხოვრობს), არამედ ჩვენი ქვეყნის მრავალ ქალაქში მიიპყრო დამთვალიერებელთა ყურადღება.

უპირველესი, რაც მხატვრის ზეღწერაში შეინიშნება — ეს არის ფერისა და ხაზის სიღამაზის პოეტური განცდა (დიანა უკლება, ამავე დროს, პოეტური კრებულის ავტორიცაა) და ერთგვარი სევდისმომგვრელი ნაწი განწყობილება.

თბილისელი დამთვალიერებლები კვლავაც დიდი ინტერესით გაეცნენ მხატვრის ახალ ნამუშევრებს — პორტრეტებს, ნატურმორტებს, რომლებშიც ავტორმა ოსტატობის შემდგომი ზრდა და საყოთარი ხედვის გამავლელება ცხადყო.

● სამი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც „მხატვრის სახლი“ და შემდეგ საქართველოს სურათების გალერეაში გაიშართა თბილისელი მხატვრების გეოგრაფიკორიანის (ჯოტო) და დიანა უკლების ნამუშევართა გამოფენა. ამჭერად დიანა უკლება-გრიგორიანი ცალკე წარსდგა დამთვალიერებელთა წინაშე. თითქმის ორი თვის მანძილზე თბილისის საზოგადოებრიობა ინტერესით ეცნობოდა მისი მართლაც და შეტად თავისთავად შემოქმე-

დებას. ექსპოზიცია გაიშართა ჭერ თბილისის პუშკინის სახელობის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, შემდეგ ზელოვნების მუშაეთა სახლსა და შაუშიანის სოხბური დრამატული თეატრის ფოიეში. დიანა უკლებამ გვიან, წაწლის ასაკში დაიწყო მუშაობა ფერწერაში, კმნიდა პორტრეტებსა და ნატურმორტებს. (აღრე იგი თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა, მაგრამ არ დაუმთავრებია). პირველი ნამუშევრების



ამას წინათ, თბილისში, ალ. წუწუნავას სახელობის მახარაძის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა მკურნებელს წარმოუდგინა თავისი ახალი სპექტაკლი — ალ. ოსტროვის „უღანაშაულო დამნაშავენი“. დამდგმელი რეჟისორია ვლ. სალიუკი მხატვარი პ. კირილოვი, კომპოზიტორი ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო, კრუჩინინას როლს ასრულებდა მოსკოვის სახმატვრო თეატრის მსახიობი, რუსეთის ხვსრ დამს არტიტი სვეტლანა კორკოშკო. სახმატვრო თეატრის დამდგმელი ჯგუფისა და მახარაძის დრამატული თეატრის კოლექტივის ამ ერთობლივმა ნამუშევარმა, რომელიც ორ ენაზე უდრდა, მკურნებლის დიდი ინტერესი გამოიწვია.

„ქართული თეატრის წინაშე ვალში ვარ — თქვა სპექტაკლის დასასრულის სვეტლანა კორკოშკომ — ჩვენი და მახარაძის თეატრები მეგობრობენ. ამ მეგობრობას ჯერ კიდევ სამი წლის წინ

ჩაეყარა საფუძველი სახმატვრო თეატრის ერთ-ერთი მესვეურის ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს საკრედიტო მუშაობით. იგი ხომ მახარაძის ნახლობლად, სოფელ შემოქმედში დაიბადა, ყრმობის წლები თბილისში გაატარა. მე განსაკუთრებული სურვილი მქონდა მეთამაშა ქართულ სცენაზე, ქართველ მსახიობებთან ერთად, რადგან მიმარწია, რომ ვარ დიმიტრი ალექსიძის აღზრდილი. სწორედ მას ვუმაღლი ჩემს პირველ ნაბიჯებს, იმ ბედნიერ წუთებს, როდესაც საკუთარ თავში მსახიობი ვიარწმუნე. არასოდეს დამავიწყდება სოფოკლეს „ანტიგონეს“ პრემიერა კიევის ღრანკოს სახელობის თეატრში, მე ანტაგონეს ვთამაშობდი. ეს იყო დღესასწაული, რომელიც მუდამ ჩემთან ჩქნება. და ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი ბატონი დოდოს გახლათ — მან მომანდო ამ როლის შესრულება. ბატონ დოდოს ჩემს „სულიერ მოძღვარს“ ვუწოდებ. არც ამჟერად მიმტყუნა

ბედმა — მახარაძის უკანასკნელი ორი კვირის მანძილზე მქონდა ბული საშემსრულებლო ანსამბლის წევრი აღმოვჩნდი“.

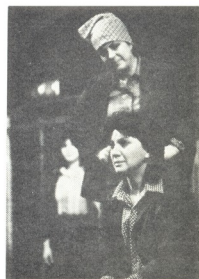
მარინა ცხოველიძე

თეატრ „მეგობრობის“ მოწვევით 13-14 მარტს ერევნის კ. სტანისლავსკის სახელობის რუსულმა თეატრმა გრიბოედოველთა სცენაზე წარმოადგინა ცნობილი საბჭოთა დრამატურგის ა. გელმანის „ზინულია“, რომლის პრემიერა ერევანში შედგა 22 თებერვალს და მიეღვნა სკკპ XXVII ყრილობას.

აღსანიშნავია, თეატრის რეპერტუარში უმთავრესად თანამედროვეობის ამსახველი სპექტაკლებია, რომლებიც აქტიურად იბრძვიან ჩვენი ცხოვრების სიმახინჯისა და ნაკლოვანებების წინააღმდეგ. „ზინულია“ ა. გელმანის მეხუთე პიესაა ამ სცენაზე განხორციელებული. ერევნელმა მკურნებელმა ნახა სპექტაკლები: „ჩვენ ქვემოთ ხელის მოწერი“, „პირისპირ“, „სკამი“, „უკუკავშირი“.

„ზინულია“ დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, სომხეთის სსრ სახალხო არტიტმა, რუსულბოლის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა ა. გრიგორიანმა.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ სომხეთის სსრ სახალხო არტიტი ი. გრიჭუროვი, დამსახურებული არტიტები: ო. კორჩაკოვი, ა. პანსენკო, მსახიობები ე. გრიგორიანი, მ. შტიენბერგი, ნ. გოლიკი, დ. დავილოვა, ვ. კონწინა, ე. კანეივი და სხვები.





ხელოვნებამ, კონტრასტული ქორეოგრაფიული სახეების მაღალმხატვრულმა წარმოსახვამ, პლასტიკურმა გამომსახველობამ.

● დიდი ინტერესი გამოიწვია ნიჭიერი მომღერლის, თბილისის საოპერო თეატრის წამყვანი სოლისტის მაია თომაძის სოლო კონცერტმა, რომელიც წარმატებით ჩატარდა თბილისის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში.

მრავალფეროვნებით, სტილისტური დიაზონის სიფართოვით გამოირჩეოდა საკონცერტო პროგრამა, რომელშიც მ. თომაძემ, კონცერტმეისტერ ნ. კანტური-შვილთან ერთად, შეიტანა სხვადასხვა ეპოქის მუსიკა — ა. სკარლატის, როსინის, მოცარტის, ბელინის, ვერდის, შუმანის, ბრამსის, ჩაიკოვსკის ნაწარმოებები.

სტილის შერგმნებით და არტისტული ტემპერაჟენტით იყო აღბეჭდილი მ. თომაძის მიერ შესრულებული საოპერო არიები („ნორმა“, „ბედის ძალა“, „ბალმასკარადი“, „აიდა“, „დონ-ჟუანი“), საიდანაც გამოსკვივოდა ვოკალური მონაცემების სიმდიდრე და მასშტაბურობა, კემპარიტი პროფესიონალიზმი.

პოეტური სინატიფით შესარულა მ. თომაძემ კამერული მუსიკის ნიმუშები; მსმენელი მოხიბლა ზუსტად მოძებნილი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით, ლაკონური შტრიხებით შექმნილმა მაღალმხატვრულმა სახეებმა.

ამ კონცერტმა ნიადაგი შეუშალა მაია თომაძის წარმატებას მარია კალასის სახელობის თენის საერთაშორისო კონკურსისათვის ჩატარებულ შესარჩევ ტურებში, რომლებშიც მრავალი ვოკალისტი მონაწილეობდა. ქართველმა მომღერალმა ღირსეულად დაიმსახურა ამ ფრიად პრესტიჟულ კონკურსზე წარდგომის უფლება.

● სხნაღმწიფში ფილარმონიის დიდ დარბაზში გასტროლები გამართა ებრაულმა კამერულმა მუ-



სიკალურმა თეატრმა, რომლის მხატვრული ხელმძღვანელია ცნობილი კომპოზიტორი, საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი, რუსეთის ხსენს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მიხეილ გლუზი.

თეატრი, რომელიც თავისი არსებობის 10 წელსაც არ ითვლის, უკვე მეხუთედ ეწვია ჩვენს დედაქალაქს. თბილისელმა მაყურებელმა შეიყვარა ეს თეატრი, რომელმაც სცენაზე ააღორძინა ებრაული ფოლკლორი, წარმოაჩინა ხალხური სიმღერები და ცეკვები. ამ მხრივ გამოირჩევა წარმოდგენები ა. ხაიტის „ტუმ-ბალალაიკა“, რომელიც დადგა ა. ლევენტოუკმა, მუსიკალურ-დრამატული კომპოზიცია „სიციცხლესა და სიკვილზე მაღლა“, რომელიც ა. რიბაკოვის, ბ. ვასილიევის პროზისა და ებრაული საბუთა პოეტების ლექსების მიხედვითაა შექმნილი.

თეატრმა გასტროლების პირველ დღეს წარმოადგინა მ. გლუზისა და ი. შერლინგის მიუზიკლი „ლომირ ალე ინეინემი“ — „მოდით ყველამ ერთად“, დასასრულისათვის კ. სახგირისა და ა. ბასილოვას ახალი სექტაკლი „ხელომელ ბრძენებს“ („ქული როდია ბედნიერება“), რომლის მუსიკა ეყუთუნის ახალგაზრდა კომპოზიტორსა და ღირიეროს ვლადიმერ ზასლავსკის.

● მაინის დამღვეს თბილისელი მაყურებლები პირველად შეხედნენ ცნობილ ბალერინას, საბუთა კვშირის სახალხო არტისტს, სსკ დიდი თეატრის წამყვან სოლისტს ნადეჟდა პავლოვას, რომელმაც მონაწილეობა მიიღო თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ხუთ სექტაკლში. ნ. პავლოვამ შესარულა მთავარი პარტები ადანის „უიწელში“ და მინკუსის „დონ კიხოტში“. ამ სექტაკლებში ნ. პავლოვას ღირსეული პარტნიორობა გაუწია სასქართველოს დამსახურებულმა არტისტმა ვლ. ჭულუხაძემ.

ქართველი მაყურებელი მოხიბლა ნ. პავლოვას დახვეწილმა



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА» («СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 8, 1986

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

Николай Джаши

НА БАРРИКАДАХ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ВОЙНЫ

Автор статьи выявляет реакционную сущность буржуазной массовой пропаганды, ее противоборство с эстетикой советского искусства, рассматривает некоторые аспекты идеологической борьбы (стр. 2).

Георгий Салуквадзе

ВОПРОСЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ГЕНЕРАЛЬНОГО ПЛАНА ГОРОДА

В статье ставится актуальный вопрос строительства: чтобы править процессом реализации генерального плана города, нужно создать систему помощи, включающую информацию о действительном положении дела. Это даст возможность исключить отклонения от плана и допущения ошибок (стр. 11).

Гурам Гоголадзе

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ИНТЕРЬЕРОВ В ЗДАНИЯХ МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНОГО ИСПОЛЬЗОВАНИЯ

В статье речь идет о проектировании общественных центров, качестве проектирования и рациональном устройстве и использовании конкретных зданий (стр. 17).

Леаня Пруидзе

ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ И ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНО-КАЛЕНДАРНЫХ ПРАЗДНЕСТВ

В статье ставится вопрос о том, что грузинская этнографическая наука должна глубоко изучить древние народные празднества и на основе этого направить атеистическую работу. Каждое новое современное празднество должно основываться на прочной научной основе (стр. 22).

Антон Цулукидзе

ОПЕРА «МИНДИА» В КОШИЦЕ

Автор рецензирует постановку оперы композитора Отара Тактакишвили «Миндиа» на сцене оперного театра в Кошице (ЧССР) и дает высокую оценку спектаклю (стр. 32).

БҒСЕДА С АНДРЕЕМ БАЛАНЧИВАДЗЕ

Народному артисту СССР, лауреату премии им. Ш. Руставели Андрею Мелитоловичу Баланчивадзе исполнилось 80 лет. В связи с этой датой композитору присуждено звание «Героя Социалистического Труда».

В журнале публикуется беседа музыковеда Мананы Ахметели с Андреем Баланчивадзе о проблемах музыкального творчества (стр. 36).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления культуры и искусства Запада (стр. 49).

Георгий Гвахария

ЧТОБЫ СМЫТЬ ПЯТНА...

Недавно по Грузинскому телевидению состоялась премьера нового телевизионного художественного фильма «Пятно», созданного выпускником кинофакультета Грузинского театрального института Алеко Цабадзе. В рецензии на фильм речь идет об его проблематике, художественных достоинствах и некоторых просчетах, о месте фильма в общей панораме молодежного грузинского кино. Автор также высказывает свое отношение к общественной оценке работы молодого режиссера, которая была дана во время телевизионного обсуждения фильма после его премьеры (стр. 50).

Мераб Гегия

НА РУБЕЖЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО И РЕАЛЬНОГО

Статья о творчестве известного грузинского актера Жаури Лолашвили, который уже давно с успехом работает в области изобразительного искусства и часто выставляется на республиканских и всесоюзных выставках. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его работ (стр. 61).

Нино Натрошвили

ВЫСОКАЯ МИССИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ЭКРАНА

В статье речь идет о творческих и организационных проблемах грузинского документального и научно-популярного кино, связанных с созданием и прокатной судьбой фильмов. Автор ставит конкретные задачи, от своевременного решения которых зависит успешное выполнение высокой миссии, возложенной на мастеров образной кинопублицистики (стр. 65).

Димитрий Джанелидзе

МУЗЕИ И ЕГО ВЫСТАВКА

Большой интерес вызвала выставка из фондов Государственного грузинского музея музыки, театра и кино, экспонировавшаяся в тбилисском «Доме художника». Автор делится своими впечатлениями от этой выставки (стр. 69).

Роберт Стура

«МНЕ ТИФЛИС ГОРБАТЫЙ СНИТСЯ»

Всесоюзные журналы «Архитектура СССР» и «Декоративное искусство» большое внимание уделяют проблемам реставрации и регенерации старых городов. Эта проблема часто рассматривается на примере адаптации и реконструкции старых уголков Тбилиси. На этот раз журнал «ДИ» обратился к режиссеру Роберту Стуре с просьбой высказать свое мнение по поводу этой проблемы. Вниманию читателей предлагается перевод статьи Р. Стура, опубликованной в журнале «ДИ», № 4, 1986 (стр. 75).

Ирина Мерабшвили

ВЫСТАВКА ДВУХ ХУДОЖНИКОВ

Недавно в «Доме художника» были экспонированы персональные выставки работ заслуженных художников Грузии Зураба Лежана и Отара Джикшариани, многогранное искусство которых было представлено кляжной и станковой графикой, живописными произведениями. В обзорной статье освещается их творчество (стр. 79).

Манана Хвтиснашвили

НЕКОТОРЫЕ ТРАДИЦИИ БАХОВСКОГО ТВОРЧЕСТВЕ ШОСТАКОВИЧА

В статье освещается значение баховской линии в стилистической ориентации выдающегося советского композитора Димитрия Шостаковича, выявляется некоторая идентичность двух различных художественных миров и образных сфер, акцентируется семантика музыкального языка (стр. 85).

Натела Арвеладзе

«ЛЮБИТЕ ЛЮБОВЬ»

Автор знакомит читателей с репертуаром пражских театров, оценивает некоторые спектакли (стр. 89).

Василий Кикнадзе

ЖИЗНЬ САНДРО АХМЕТЕЛИ

Журнал продолжает печатать главы из монографии театроведа В. Кикнадзе, посвященной жизни и творчеству выдающегося грузинского режиссера Сандро Ахметели (стр. 103).

Латабра Дуларидзе

ФРАНСУА ТРЮФФО — РЫЦАРЬ КИНО

Статья посвящена творчеству известного французского кинорежиссера, сценариста, и кинокритика Франсуа Трюффо, ретроспективный показ фильмов которого состоялся в рамках XIV Международного кинофестиваля в Москве. Здесь же печатается беседа корреспондента одного из французских журналов с Трюффо, записанная в 1974 году и опубликованная в 1984 — после смерти режиссера (стр. 107).

Темур Абулашвили

СВАДЕБНЫЙ ТАНЕЦ ПТИЦ

Печатается пьеса молодого грузинского драматурга Т. Абулашвили «Свадебный танец птиц» (стр. 128).

Хенрик Ласковский

У ГРУЗИНСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Автор статьи, опубликованной в журнале «Пиизынь» делится своими впечатлениями о грузинском кино (стр. 153).

გადაეცა წარმოებას 23. 06. 86 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1. 08. 86 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიცხოვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 1535. უფ 08892. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ზაზოვის
ი. კვაპანტიძის ფოტოები, ე. გიგილაშვილის
ფოტოები და ფერადი სლაიდები.



607/140

