

სატყუარა ზელოვნება

ISSN 0132-1307

11

1986

საპარტვილოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური ჟურნალი



ს ა გ ჯ რ თ ე ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ზ ა

11 / 1986

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოღარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი გაჩეჩიძე,
ვახტანგ ზარიძე,
ნოღარ გაბუნია,
მერაბ გეგია
(ბასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოღარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო შავვაძე,
ნოღარ ჯანაბერიძე

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეორეოგრაფია
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1986

საგადაღები. 1986

შ ი ნ ა ა რ ს ი



ვალერი ასათიანი —
ბადაღუბელი ამოცანები 3

თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე —
სიტყვა სანდრო ახმეტელზე 20
ვასილ კიკნაძე —
ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა 25
ვეჯა ბრეგაძე —
„ნაცხადებ დახურულად“ 41
გიორგი ხუბაშვილი —
„მომუცი მსახიობი ძალი ფოსტოვსკის ცოლის რომში“ 44
ნოდარ გურაბანიძე —
„ანიგალიონი“ 49
მანანა ანთაძე —
„თეატრი სასწაულს უნდა ქმნიდეს“ 66
ირინე ლოლობერიძე —
ამიუს თეატრალური მოღვაწეობის ზოგიერთი ასპექტი 121
შაკა ჭოხაძე —
ორი ცხოვრება (პიესა) 134

კინო

ალექსანდრე გვენცაძე —
სერგო ორჯონიძი და კინემატოგრაფი 13
ნაუმ კლეიმაინი —
ერთი „მონტაჟური მებაღერის“ ისტორია 82
ნათია ამირეჯიბი —
თანამედროვე ძარბული კინოხელოვნების სთავა 103
გიორგი დოლიძე —
„იბრაჰიმ და გოღობერი“ — ანუ რა შედეგსუნა ერთი ძველი ფილ-
მის აღდგენა 109
საუბარი ლუკინო ვისკონტისთან 128

ჟორნალგრაფია

ბალატი „ვაფსისტჰოსონი“ ამერიკაში 35

მხატვრობა

ჭუმბერ თომშერია —
სულთა თანადგობა 36
დინალოგი ზურაბ სამხარაძესთან 61
ცოცხალი საულატურული სახეები 76
დიმიტრი ლიხაჩოვი —
დავით არსენიშვილი 113

არქიტექტურა

გოჩა მიქიაშვილი —
საქართველოს შავიწვრიანი ძალაქების არქიტექტურულ-სივრცითი
სახის ფორმირების საკითხისათვის 111

ბელევიზია

ნანა დედარიანი —
ლიტერატურული საბელევიზიო თეატრი 52
პანორამა 154
პრონიკა 155

ს ა გ ჯ ო თ ე
ს ე ლ ო ვ ნ ე ა

გარეკან-ს პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: ზურაბ სამხარაძე —
„გვირის შთამომავლობა“, „სიუხვე“, „იაკობ ცურტაველი“.

1986 წ. № 11

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქ. № 14;
ტელ. 98-98-55.

საქართველოს
საბჭოთავო
საზღვრო ძალები



სილუბა მძღოლებს!

საბჭოთა კულტურის მოღვაწენო! უზრო სრულად დააკმაოვნილეთ
მეპრობელთა მზარდი სულიერი მოთხოვნილებანი! შექმენით სოციალისტური
ეპოქის ღირსი ნაწარმოებები!

საკა ცენტრალური კომიტეტის მოწოდებანი დიდი მამოძვარის სოციალისტური
რევოლუციის 69 წლისთავისათვის

გადაუდებელი ამოცანები

ვალერი ასათიანი

საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი

ბოლო წლებში რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი წარმატებები იქნა მოპოვებული. მიუხედავად ამისა, დღეს ჩვენს წინაშე დგას მრავალი გადაუჭრელი პრობლემა. მუსიკალურ, თეატრალურ და სახვით ხელოვნებაში, კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების მუშაობაში შეიმჩნევა სერიოზული ხარვეზები, რომელთა აღმოსაფხვრელად კულტურის სამინისტროს სერიოზული მუშაობის ჩატარება მოუხდება.

დღესდღეობით საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში გადაუჭრელი პრობლემაა ახალგაზრდა მსახიობების, რეჟისორების, მხატვრების, კომპოზიტორების შემოქმედებითი დატვირთვა, რაც ძირითადად გაპირობებულია კადრების არააწორი განაწილებით, ზოგიერთი ხელოვნების დაწესებულების ხელმძღვანელთა გულგრილი დამოკიდებულებით მიზნობრილი საქმიანობის და თეატრების, საკონცერტო ორგანიზაციების მიერ შერჩეული რეპერტუარის ერთფეროვნებით, არათანამიმდევრული საქმიანობით.

საქართველოში დღეს 31 სახელმწიფო თეატრია. რაოდენობრივი მაჩვენებლით ჩვენ არამცთუ საბჭოთა კავშირში, არამედ სხვა ქვეყნებთან შედარებითაც მოწინავეთა რიგებში ვიმყოფებით. მიუხედავად ამისა, თეატრების ქსელი ჩვენში იზრდება.

როგორც ცნობილია, პიროვნების ჩამოყალიბებაში თეატრს უაღრესად დიდი როლის შესრულება შეუძლია, მაგრამ დღეისათვის გაუკვეველი მდგომარეობაა: ჩვენი თეატრები საკავშირო და საერთაშორისო ასპარეზზე უდიდეს წარმატებებით სარგებლობენ, ადგილზე კი მასურებელი ყოველთვის არ ჰყავთ.

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის კონკრეტულ-სოციოლოგიური კვლევის ლაბორატორიის მიერ ჩატარდა ორი გამოკვლევა თეატრისა და მასურებლის ურთიერთობათა შესასწავლად. პირველი ეხებოდა თბილისის დრამატული თეატრების „აქტიურ“ მასურებელს, ხოლო მეორე — ე. წ. „პოტენციურს“... საგულისხმო ფაქტია, საქართველოს მეორე ადგილს უკავია 1000 სულ მოახლეზე თეატრებში არსებული ადგილების მხრივ, ხოლო მეთერთმეტე — დასწრების მიხედვით. საქართველოს თეატრალური ტრადიციების გათვალისწინებით, ცხადია, მეთერთმეტე ადგილი ძალზედ საგანგაშოა.

სოციოლოგიურმა გამოკითხვამ ცხადი გახადა, რომ მასურებლის თეატრით დაინტერესებაში მნიშვნელოვანი როლი მიეკუთვნება რეკლამას, რომლის სათანადოდ გააზრებას დღეისათვის თბილისში ძალზე ცოტა ყურადღება ეთმობა. მართალია, უკანასკნელ ხანს

ტელევიზიამ და პრესამ მნიშვნელოვნად გამოაცოცხლა მიმდინარე თეატრალური ცხოვრების ცალკეული მხარეების გაშუქება-შეფასება, მაგრამ ჩვენი ამოცანაა შემოქმედებითი პროცესების უკეთ წარმართვასთან ერთად ვიდვიწროთ რეკლამის ხარისხობრივ გაუმჯობესებასა და მოსახლეობისათვის უფრო "მიზიდველი" კოპირატიული ინფორმაციის მიწოდებაზე. ყოველივე ეს აამაღლებს თეატრების ავტორიტეტს მაყურებლის თვალში. საჭიროა მოწესრიგდეს თეატრების ბილეთების გონივრულად გავრცელების პრობლემა. უნდა გამოირიცხოს ძალისმიერი ღონისძიებები და შეეკმნათ თეატრით ჭეშმარიტი დაინტერესების პირობები.

მომავალში განზრახული გვაქვს გავაგრძელოთ თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის პრობლემების კვლევა, ძირითადი აქცენტი გადატანილი იქნება მოსწავლე-ახალგაზრდობის თეატრისადმი დამოკიდებულებების შესწავლაზე, რადგან ახალგაზრდობა სწორედ თეატრის ხვალისდელი მაყურებელია.

რა და რამდენად საკმარისად კეთდება დღეს იმისათვის, რათა პოტენციურ მაყურებელს გამოუმუშავდეს თეატრში სიარულის მოთხოვნილება?

ცხადია, ფაქტიური ვითარების დასადგენად არ არის საკმარისი აღრიცხვის სტატისტიკური მონაცემები. აუცილებელია მათი შევსება სისტემატური სოციოლოგიური კვლევის მონაცემებით და რაც მთავარია მოქმედებით, რათა მხოლოდ მდგომარეობის ანალიზით არ დაეკმაყოფილდეთ და ვმართოთ პროცესი.

პირველ ყოვლისა, გამოსაკვლევიას ის სოციალური გარემო, რომელიც განაპირობებს სექტატორის აღქმის თავისებურებებს დღევანდელ ეტაპზე. ამისათვის საჭიროა გავანალიზოთ როგორც თეატრის შემოქმედებითი განვითარების პროცესი, ასევე მაყურებლის ღირებულებებითი ორიენტაციებისა და სოციალური განვითარების ჩამოყალიბების პროცესი. რატომ ხდება, რომ მთელ რაც მოკავშირე რესპუბლიკებში მაყურებლის პრობლემის ცნება არ არსებობს; უარი ეთქვა ბილეთების გამავრცელებების გამოყენების პრაქტიკას (მაგალითად, ლიტვაში). თქმა იმისა, რომ ჩვენი თეატრების შემოქმედებითი დონე განაპირობებს შექმნილ ვითარებას, ნამდვილად არ იქნება მართებული.

მაყურებლის პრობლემის გარდა, დროებითი თეატრების განხრით მრავალი, მეტიც, უპირველესი მნიშვნელობის პრობლემა გვაქვს მოსავარებელი — მაგალითად, დრამატურგიასთან (კლასიკურთან და თანამედროვესთან) დამოკიდებულების, შესაბამისად, რეპერტუარის, რეჟისურის, მსახიობის ოსტატობის, ორგანიზაციული მუშაობის და სხვ. შესასწავლია საბავშვო და პერიფერიული თეატრების საკითხი.

თანამედროვეობის, საბჭოური სინამდვილის აქტუალური თემები მრავალგვარად აისახა ბოლო წლების ქართულ დრამატურგიაში და საინტერესო სცენური განსახიერება პპოვა რესპუბლიკის თეატრებში. პირველ პლანზე წამოიწია საპირობოროტო პრობლემები, რომლებიც თვით ცხოვრების მსვლელობამ დააყენა. საწარმოო და საკომუნურნო თემები ახლებურად გაშუქდა საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრივ და მორალურ-ეთიკურ პრობლემებთან უშუალო კავშირში. განსაკუთრებით გამოიკვეთა ცხოვრების ყოველ უბანზე პიროვნების მოვალეობისა და პასუხისმგებლობის საკითხი. აისახა დროის მიერ წამოჭრილი საკითხები სახალხო მეურნეობის სხვადასხვა დარგში ექსპერიმენტების, გაბედული ძიებების, ახალი ფორმების საჭიროებისა. მრავალწახნაგოვნად აისახა ოჯახის, მორალის პრობლემები, — ის სფერო, საიდანაც იწყება საბჭოთა ადამიანის პიროვნული, მოქალაქეობრივი ჩამოყალიბება, მისი მზადყოფნა საზოგადოებრივ სარბილზე გამოსასვლელად. აქ გამოჩნდა თანამედროვე, აქტიური გმირი დაბრკოლებების გადალახვის უნარის ნაირგვარი გამოვლინებებით, ზნეობრივი მრწამსითა და სამოქმედო პროგრამით.

ამგვარი მეტროლი გმირების, პროგრესული დამამკვიდრებლების, სახელდობრ — ხელმძღვანელი მუშაკების სახეები მოცემული ალექსანდრე ჩხაიძის პიესებში, რომლებიც რესპუბლიკის თეატრებს გარდა, წარმატებით განხორციელდა საბჭოთა კავშირის, დემოკრატიული ქვეყნების თეატრების სცენებზე, მაგალითად: „ჩინარის მანიფესტი“, რომელიც საკომუნურნო ცხოვრებაში გაბედული ექსპერიმენტის ცდაზე მოგვიოთხრობს და „სამიდან აქვსამდე“ — ამბავი იმისა, თუ როდენ გაუთვალისწინებელი დაბრკოლებების წინაშე დგება ხელმძღვანელი მუშაკი თვით მიღების საათებზეც კი. ამ პერიოდის მნიშვნელოვან ნაწარმოებად მოგვევლინა ნოდარ დუმბაძის

„მარადისობის კანონის“ თეატრალური ვარიანტი, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ჩვენი დროის გვირის სცენაზე დამკვიდრებაში.

ქართულ საბჭოთა დრამატურგიასა და თეატრში კარგა ხანია აქტიური, მებრძოლი პოზიციები დაიმკვიდრეს ნეგატიური მოვლენების — მექრთამეობის, მომხვეჭელობის, გამომაძველებლობის, ანტისაზოგადოებრივი საქმიანობის, ფორმალისმის, ბუროკრატიზმის წინააღმდეგ მიმართულმა ქმნილებებმა, რომლებმაც ნაირგვარი — დრამატული თუ სატირული, ფორმებით კპოვეს გამოხატულება. მათი პოზიტიური ძალა მამხილებელ პათოსშია. ამგვარი სცენური ნამუშევრები მაყურებელთა განსაკუთრებულ რეაქციას იწვევენ და მებრძოლ საზოგადოებრივ ფუნქციებს ატარებენ.

მთელი ამ ხნის მანძილზე დიდძალ მაყურებელს, განსაკუთრებით — ახალგაზრდობას, იზიდავდა სწორედ ახალგაზრდობის თემაზე შექმნილი სპექტაკლები. ოჯახის, მიზარდი თაობის აღზრდის, პიროვნების ჩამოყალიბებისა და ამასთან დაკავშირებული სირთულეების პრობლემატიკა საკმაოდ მრავალმხრივად გაშუქდა ჩვენი დრამატურგების სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელთა ქმნილებებში. მაგრამ ამ პრობლემებისადმი მძაფრი დამოკიდებულება გამოამჟღავნეს ახალგაზრდა დრამატურგებმაც, რომელთათვის უპირველესი საფეხქალი, ბუნებრივია, გახდა ახალგაზრდობის საკითხი, მათი სულიერი სამყარო, ცხოვრების გზები, სირთულეები და პერსპექტივა. წარმატება ხვდა წილად ახალგაზრდა დრამატურგის ლაშა თაბუკაშვილის პიესებს, განსაკუთრებით კი „შენკენ სავალ გზებს“, რომელიც უკვე რესპუბლიკის მრავალ თეატრში დაიდგა. ასევე ნიშანდობლივია ახალგაზრდა დრამატურგის შადიმან შამანაძის დებიუტი, — მისმა პირველივე პიესამ „ლია შუშბანდმა“ ერთსულოვანი მოწონება დაიმსახურა: — იგი რესპუბლიკის თეატრების დიდმა უმრავლესობამ დადგა. არსებითი ცხოვრებისეული საკითხებისადმი მძაფრი დამოკიდებულებითაა აღბეჭდილი ახალგაზრდა დრამატურგის თემურ აბულაშვილის პიესა „წეროს გუთანი უბია“, რომელშიც მთელის გულწრფელობითა და გულსტიკივლითაა დაყენებული კახეთისათვის ერთ-ერთი ყველაზე მტკივნეული პრობლემა: გლეხკაცის ერთგულებისა ვახის კულტურისადმი. შემო-

ქმედებით სარბიელზე გამოსვლისთანავე ინიცირეს ყურადღება ახალგაზრდა დრამატურგებმა თამაზ ბაძალაძემ, ლაშა სამსონიძემ და სხვებმა, რომლებიც სწორედ წრფელოვნების ისტიკივლით ეკიდებიან ცხოვრების მიერ წამოჭრილი სინელებების გადაჭრის და პერსპექტივების ძიების საკითხებს. იმედი გვაქვს, რომ თავიანთი დაოსტატების გზაზე ახალგაზრდა დრამატურგები მეტის სიღრმითა და სრულყოფილებით გააშუქებენ ასრების ცხოვრებისეულ საკითხებს.

ყოველივე აღნიშნულთან ერთად, გადაუდებელ ამოცანად მიგვაჩნია თეატრების მიერ ყურადღების გადატანა თანამედროვე ქართული დრამატურგიის მიმართ, რადგან მან უკვე მოიპოვა საერთო აღიარება ფართო თეატრალურ ასპარეზზე. ჩვენ რესპუბლიკით გაუმართლებლად მიგვაჩნია ქართველი რეჟისორების გულგრილი დამოკიდებულება თანამედროვე ქართული დრამატურგიის მიმართ.

ახალი თეატრალური სეზონის დაწყების წინ სამინისტროში გამართულ საქმიან თათბირზე მოვიწვიეთ რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრების ხელმძღვანელები, თეატრალური საზოგადოებისა და მწერალთა კავშირის წარმომადგენლები, წამყვანი თეატრალური კრიტიკოსები. გაიმართა სასარგებლო სჯა-ბასი მომავალი სეზონის რეპერტუარის აე-კარგზე. გამოთქმული შენიშვნების. გათვალისწინებით საბოლოო სახე მიიღო რეპერტუარმა, რომელშიც სათანადო ადგილი დაიჭირა ქართულმა დრამატურგიამ. საქიროდ ვთვლით, დროდადრო ანალოგიური ხასიათის შეხვედრებს ცალკეული თეატრების წარმომადგენლებთან მიზანმიმართული, პერსპექტიული გეგმების დასასახავად, ვინაიდან გარკვეულ ყურადღებას და მზრუნველობას ითხოვს არა მარტო თანამედროვე ქართული დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშები, არამედ ჩვენი კლასიკური დრამატურგია. იშვიათად ვხვდებით თეატრის აფიშაზე: შალვა კადიაინის, მიხეილ ჯაფარიძის, პოლიკარზე კაკაბაძის და სხვათა ნაწარმოებებს. მათი იგნორირება ყოველად გაუმართლებელია, ამ საკითხს უფრო გულდასმით უნდა მივხედოთ და მიეხედავთ აუცილებლად.

თანდათან იხვეწება ახალგაზრდა თეატრალურ კადრებთან მუშაობა. თელავის, მახარაძის, ჭიათურის, ბათუმის დრამატულ და რუსთავის თოჯინების თეატრებს ხელმძღვანელობენ ახალგაზრდა რეჟისორები, რომლებ-

მაც უკვე მიაღწიეს გარკვეულ წარმატებებს. მაშინ, როცა თბილისში განაწილების გარეშე დარჩენილი შტატგარეშე მომუშავე ახალგაზრდები სავალალო მდგომარეობაში არიან, რაც, ცხადია, დამაფიქრებელ პრობლემას ქმნის. ადვილია ახალგაზრდის უყვირო, რომ მას არ აწუხებს ქართული თეატრის ბედი, რომ თავისი ნიჭიერების დამტკიცება ყველანაირ პირობებში უნდა შეძლოს, და როგორც სტანისლავსკი ამბობდა, „უნდა უყვარდეს ხელოვნება თავის თავში და არა თავისი თავი ხელოვნებაში“. რა დასაძალია, რომ ჯერჯერობით, პერიფერიის თეატრებში ვერ შექმენით ისეთი პირობები, დედაქალაქს რომ მეტოქეობა გაუწიოს. მაგრამ აქვე თუ გავიხსენებთ, რომ ბოლო წლებში გეომეტრიული პროგრესიით აზრდება ფესტივალებისა და გასტროლების, დათვალიერებისა და კონკურსების რიცხვი, თუ როგორი მოწონებით სარგებლობენ პერიფერიაში დადგმული ოდნავ მნიშვნელოვანი სპექტაკლები კი თბილისსა და რესპუბლიკის გარეთ, მაშინ უკვე გაუგებარი ხდება, თუ რითი გობია თბილისში როლისა თუ სპექტაკლის დადგმის უფლების მიღების მოლოდინში უსაქმოდ ყოფნა პერიფერიის თეატრში აქტიურ საქმიანობას. ამ საკითხშიც მეტი პრინციპულობა გვმართებს. ბუნებრივია, მხოლოდ მოწოდებებით შორს ვერ წავალთ და ადგილობრივ პარტიულ და საბჭოთა ხელმძღვანელებთან ერთად უნდა უზრუნველვყოთ წარგზავნილი შემოქმედებითი კადრებისათვის პირობების შექმნა.

ვფიქრობ, თეატრების მომავალ შემოქმედებით და ორგანიზაციულ საქმიანობაზე კეთილმყოფელ გავლენას იქონიებს საკავშირო თეატრალური ექსპერიმენტისადმი ოპერატიული და გონიერული მიდგომა, მასში დღესდღეობით რესპუბლიკის მხოლოდ ოთხი თეატრი მონაწილეობს: ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის, შ. რუსთაველის, კ. მარჯანიშვილის სახელობის და თელავის სახელმწიფო დრამატული თეატრები.

აღნიშნული ექსპერიმენტი გარკვეულ ავტონომიურ თავისუფლებას ანიჭებს თეატრის კოლექტივებს—სარეპერტუარო პოლიტიკის, შემოქმედებითი კოლექტივისა და ორგანიზაციული მხარის მიმართ რაციონალურ დამოკიდებულებაში.

თანამედროვე ეტაპზე ექსპერიმენტის აუ-

ცილობლობა დღის წესრიგში დააყენა თეატრის ცხოვრებაში არსებულმა მთელმა რეპერტუარმა და ობიექტურმა მოძიებებმა. ექსპერიმენტის წარმატებით დასრულებას უკმათხვევია იგი ფართოდ დაინერგება რესპუბლიკის მასშტაბით.

რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრების მხარდამხარ მშრომელთა კომუნისტური აღზრდის საქმეში მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს სახალხო თეატრს.

ამჟამად, ჩვენს რესპუბლიკაში მათი რიცხვი 73 აღწევს. 523.200-მდე სხვადასხვა ასაკის მსახურებელი ნახულობს ყოველწლიურად როგორც ქართველი, ისე ქურთი, სომეხი, ოსი და აფხაზი სცენისმოყვარეების მიერ გამართულ 1900-მდე სპექტაკლს. ყველა თვითმოქმედი თეატრის საქმიანობის წარმმართველი მოქალაქეობრივი აქტიურობა, აქტიუალური თემატიკის მქონე ნაწარმოებთა ხორცშესხმა და მოსახლეობაში მრავალფეროვანი კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის წარმართვაში შემოქმედებითი მონაწილეობა.

მოყვარულთა სცენებზე წლების განმავლობაში წარმატებით ხორციელდება როგორც ა. ცაგარლის, გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, გ. ნახუცრიშვილის, ი. ვაკელის, პ. კაკაბაძის, ნ. დუმბაძის, მ. ბარათაშვილის, ო. ჩხეიძის, ა. გელმანის, ვ. კოროტკილევის, ა. მაკაონოვის, ისე შექსპირის, შილერის, უ. კოტკოს, ა. ჩხვივის, ა. ოსტროვსკის, ბ. ლაერენცეის, მ. შტროვისა და სხვათა პიესები.

სახალხო თეატრების მაღალნაყოფიერი შემოქმედებითი საქმიანობის ხელშეწყობები დადასტურება იყო გასულ წელს მექსიკაში, მოყვარულთა თეატრების პირველ საერთაშორისო ფესტივალზე ზესტაფონის სახალხო თეატრის მოყვარულთა საუკეთესო კოლექტივად აღიარება. უნდა აღინიშნოს, რომ ზესტაფონელთა ეს წარმატება მნიშვნელოვანწილად განაპირობა მოყვარულ და პროფესიონალ თეატრალთა ტრადიციულმა შემოქმედებითა ურთიერთთანამშრომლობამ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა, რეჟისორმა ა. ქუთათელაძემ დიდი საკონსულტაციო მუშაობა გასწია დასსთან ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ სათანადოდ განსახორციელებლად.

საყურადღებო და მრავლისმომცველია ქ. თბილისის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივის დამოკიდებულება ონის, საგარეჯოსა და



სობის სახალხო თეატრებისადმი. ვერკო ან-
 ჯადარიძე, მედეა ჯადარიძე, დედო ჭიჭინაძე,
 ლადო ცხაპიაშვილი, ჯემალ მონიავა და სხვე-
 ბი დიდი შემოქმედებითი ენთუზიაზმით მო-
 ნაწილობენ სახალხო თეატრების დადგებებში

სახალხო თეატრების სპექტაკლებს თავისი
 მსაყურებელი ჰყავთ ჩვენს დედაქალაქში:
 ონის, ცხაპიას, ზესტაფონის, წულუკიძის, სა-
 მტრედის, ორჯონიძის, ბოლნისისა და მრავალი
 სხვა რაიონის სახალხო თეატრებს
 წლის საუკეთესო სპექტაკლებს ტრადიციულ
 გამოქვეყნებულ თბილისელი მსაყურებლის სამ-
 სჯავროზე და ხშირ შემთხვევებში მოწონება-
 საც იმსახურებენ.

კავშირის მასშტაბიდან ყურადღებას იქცე-
 ვენ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის.
 საქართველოს პოლიტექნიკური და სასოფლო-
 სამეურნეო ინსტიტუტების ახალგაზრდული
 სახალხო თეატრები.

თვითმოქმედი თეატრალური კოლექტივე-
 ბის შემოქმედებით წარმატებები მნიშვნელო-
 ვანწილად განაპირობა სწორად შერჩეულმა
 და დროულად მიწვედილმა რეპერტუარმა. სა-
 ქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
 მხატვრული თვითმოქმედების სარეპერტუარ-
 რი-სარედაქციო კოლეგია, დღიდან დაარსე-
 ბისა, მხატვრული თვითმოქმედი კოლექტი-
 ვებისა და სახალხო თეატრების რეპერტუარის
 შედგენისას ხელმძღვანელობს სკკპ ცე-
 ნტრალური კომიტეტისა და სსრკ კულტურის
 სამინისტროს დადგენილებებით, დებულები-
 თა და გადაწყვეტილებებით და მუშაობას წა-
 რმართავს აქტუალური ქვარადობის მქონე
 მაღალმხატვრული და მაღალდღეობიანი დრამატუ-
 რების მქონე ნაწარმოებების გასავრცელებ-
 ლად. ამიტომ უფრო და უფრო მტკიცდება
 კოლეგიის შემოქმედებითი ურთიერთობა ხე-
 ლოვნების ისეთ დაწესებულებებთან, შემოქ-
 მედებით კავშირებსა და საზოგადოებებთან,
 როგორებიცაა ჩვენი რესპუბლიკის მწერალთა
 კავშირი, თეატრალური საზოგადოება და მწე-
 რალთა კავშირის მთარგმნელობითი კოლეგია.

კოლეგიის საზოგადოებრივი სამხატვრო
 საბჭოს მუშაობაში აქტიურად მონაწილეობ-
 ნენ მწერლები და მეცნიერები.

მზა ნაწარმოებების განხილვის, წინასწარი
 სახელმწიფო დაკვეთებისა და საკონკურსო
 შერჩევის გზით უკვე შექმნილია 50-მდე ავ-
 ტორის 100-მდე ერთ და ორმოქმედებიანი
 ორიგინალური პიესა, თარგმნილია საზღვარ-
 გარეთული და საბჭოთა დრამატურგის აქ-

ტუალური პრობლემატიკის მქონე 50-მდე
 პიესა.

ცნობილი ქართველი მწერლებისა და სო-
 ფიონიანი დრამატურგების იმპროვიზაციულ
 რომლებიც უშუალოდ კოლეგიის დაკვეთით
 შეიქმნა, ხელშესახებდა და ასახული საბჭოთა
 ხალხის შინაარსიანი ყოფა, შრომითი კოლექ-
 ტივებისა და წარმოების მოწინავეთა საქმიანობა,
 მხილებულია ანტისაზოგადოებრივი
 მოვლენები და დასახული მათი აღმოფხვრის
 გზები.

საკავშირო კულტურის სამინისტროს ვა-
 სული წლის დადგენილების — „მხატვრული
 თვითმოქმედებისა და საკლუბო დაწესებუ-
 ლებების კოლექტივებისათვის რეპერტუარის
 შექმნა და ჩამოყალიბებაში სახელმწიფო
 შეკვეთების ამაღლებს, ამ საქმეში სათანადო
 წესრიგის დამყარებისა და კონტროლის და-
 ყულების თაობაზე“, და ჩვენი რესპუბლიკის
 კულტურის სამინისტროს დადგენილების სა-
 თანადოდ განსახორციელებლად სამინისტროს
 კოლეგია წინასწარ იხილავს სახალხო
 თეატრების რეპერტუარულ რეპერტუარს და
 საჭიროებისამებრ შეაქვს მასში სათანადო
 ცვლილებები.

ამავე მიზნით, ვასული წლის ოქტომბერში
 სამინისტრომ ჩაატარა სახალხო თეატრების
 რევიზორებისა და მხატვრების თათბირ-სემი-
 ნარი, რომელშიც რეპერტუარზე მომუშავე
 ავტორებიც მონაწილეობდნენ.

პრესისა თუ რადიოსა და ტელევიზიის მე-
 შვეობით აქტიურ პროპაგანდას ვუწევთ იმ
 კოლექტივებსა თუ ცალკეული პიროვნებე-
 ბის საქმიანობას, რომლებსაც თვალსაჩინო
 შემოქმედებითი წარმატებები აქვთ.

ამჟამად ჩვენი რესპუბლიკის თვითმოქმე-
 დი მხატვრული კოლექტივები აქტიურად
 არიან ჩაბმული დიდი ოქტომბრის სოციალი-
 სტური რევოლუციის 70-ე წლისთავისადმი
 მიძღვნილი ხალხური შემოქმედების II სა-
 კავშირო ფესტივალის მუშაობაში. ამ თარიღის
 აღსანიშნავად უკვე გამოცხადდა კონკურსი
 წლის საუკეთესო ერთმოქმედებიან პიესაზე.
 ამასთანავე, მომავალი წლის გაზაფხულზე
 მოეწყობთ ახალგაზრდული თეატრების და-
 თვალყურება-კონკურსს. ხოლო შემოდგომაზე
 — ჩვენი დედაქალაქის მსაყურებელი ნახავს
 სახალხო თეატრების მიერ საიუბილეოდ მო-
 მზადებულ საუკეთესო სპექტაკლებს. მიმდინ-
 ნარეობს მონამზადებელი სამუშაოები სახა-
 ლხო თეატრების ქსელის გასაფართოებლად.

დაც ვეჭვობთ, XII ხუთწლედის ბოლოსათვის ყველა იმ რაიონულ ცენტრში, რომელშიც სახელმწიფო თეატრები არ არის, გვეზინდეს სახალხო დრამატული კოლექტივები. ვეჭვობთ თოჯინებისა და მოზარდ მაყურებელთა სახალხო თეატრების რიცხობრივ ზრდაზე.

მუსიკალური ცხოვრება გაცილებით მეტ ყურადღებას მოითხოვს ჩვენგან. საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირთან ერთად გვიწევს სერიოზული დაფიქრება, როგორც სათანადო კადრების მომზადებაზე, შემოქმედებითი კოლექტივების შესაძლებლობათა უკეთ წარმოჩენაზე, მათთვის პირობების შექმნაზე, ასევე არსებული მართვის სტრუქტურის სრულყოფაზე, საგასტროლო ცხოვრების გამოცოცხლებაზე და კვალიფიკური შეფასების გაკეთებაზე. ჩვენს გადაუღებელ ამოცანად მიგვაჩნია ეროვნული ფოლკლორის სწორი მოვლა-პატრონობა, მისი მეტი მასშტაბებით წარმოჩენა.

ძალიან სერიოზულ პრობლემად რჩება ქართულ ესტრადის დღევანდელი მდგომარეობის საკითხი. იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას საჭიროებს, რადგან ერთ-ერთი ყველაზე უფრო პოპულარული ყანარა და ახალგაზრდობის განსაკუთრებული სიყვარულით სარგებლობს. გაეიხსენოთ, თუნდაც, რამდენიმე წლის წინ თბილისში ჩატარებული ფესტივალი, რომელმაც ბევრი საინტერესო რამ გამოავლინა. მან ისიც დაგვანახა, რომ ესტრადის თავისი ძლიერი პროფესიონალებიც ყავს და ისიც, რომ ესტრადისგან მხოლოდ უმაღლესი ხარისხი უნდა მოვითხოვოთ და მსმენელნი არ უნდა დაეკამყაფილოთ შემოხვევით შეკრებილი ადამიანების უღიმღამო ხელოვნებით. ქართული ესტრადის ერთ-ერთი ყველაზე მტკიცეული პრობლემაა სწორედ პროფესიონალიზმის საკითხი. ესტრადაზე აშკარად გამეფდა დილექტანტიზმი. მობად მკვეთრი გამოიჯენა კომპოზიტორსა და კოლექტივებს შორის. ამიტომაც მათი ფუნქცია სიმოვნებით იკისრეს საესტრადო კოლექტივების ხელმძღვანელებმა. მათ კი, ხშირად საეკარისი ცოდნა არა აქვთ საამისოდ. ამიტომაც, რომ ზოგჯერ არც არის საჭირო ამა თუ იმ კოლექტივის ხელმძღვანელის გეგარის წაკითხვა აფიშაზე. ჩვეულებრივ, ხელმძღვანელი ის არის, ვისი ნაწარმოებებაც მძღვანელობს ამ კოლექტივის პროგრამაში. ამის წინააღმდეგ ბრძოლა (მხედველობაში მაქვს უფერული ნაწარ-

მოებები) კი, მხოლოდ მაღალხარისხიანი პროფესიული ნაწარმოებებით შეიძლება კომპოზიტორები გულგრილად უყურებენ ამ საკითხს. მსმენელი იღებს ყველაფერს, რასაც სთავაზობს ესტრადი, რის გამოც, უკანასკნელ ხანს საგრძნობლად მომრავლებული თვითნასწავლი კომპოზიტორები თვლიან, რომ მათი მოღვაწეობა სავსებით გამართლებულია. რასაკვირველია, არასწორი იქნება ზოგიერთი თვითნასწავლი კომპოზიტორის მიერ საინტერესო და მისაღები ნაწარმოების უგულებელყოფა. დაბალია ხშირ შემთხვევაში იმ ლტერატურული მასალის დონე, რომელსაც კომპოზიტორები მიმართავენ და რის შესაბამაც არაერთგზის ყოფილა საუბარო ტრიბუნლები თუ პრესაში, მაგრამ მდგომარეობა უცვლელი რჩება: იქნებ ახალგაზრდა კრიტიკოსებმა უნდა თქვან თავიანთი მნიშვნელოვანი სიტყვა ამ საკითხზე, ახალგაზრდობა ყველაზე ახლოა ამ ყანართან და უფრო კონკრეტულად შეუძლია იმსჯელოს.

ვერც საშემსრულებლო პროფესიონალიზმით დავიკეცხნით. შემსრულებლებიც ხშირად მხოლოდ საკუთარ გამოცდილებასა და შემოხვევით მიღებულ ინფორმაციას ეყრდნობიან, იმეორებენ იმას, რაც ესმით ირგვლივ, ეთერში, ფირფიტაზე, მაგნიტოფონზე, და რასაც, ბუნებრივია, ვერ იმეორებენ სასურველი ხარისხით და ოსტატობით. ამიტომ დამკვიდრად ამგვარი მიუღებელი სტერეოტიპი არა მარტო ქართულ ესტრადაზე, ყველაფერი ერთმანეთს დაემსგავსა. დაიკარგა კოლექტივების ინდივიდუალური სახე, ამ სახის მოპოვებაში კი გადამწვევტი უნდა გახდეს ხალხური სიმღერის ბუნების გათვალისწინება საესტრადო ყანრში. ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, აქაც საფუძვლად ქართული რეტონაიკის სპეციფიკურობა უნდა მივიჩნიოთ. სწორედ ამან განაპირობა, ჩვენის აზრით (და არა მარტო ჩვენის აზრით) რ. ლალიძისა და გ. ცაბაძის სიმღერების პოპულარობა, ამის მაგალითია ჟანსულ კახიძის სიმღერები: მან შესძლო ხალხური სიმღერის მაღლის მოტანა ქართულ ესტრადაზე როგორც მომღერალმა და კომპოზიტორმა. ასეთი მაგალითების დასახელება კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ ამას მაინც ეპიზოდური ხასიათი აქვს. საჭიროა, რომ იგი აზროვნების ფორმად, საესტრადო შემოქმედების ძირითად საფუძვლად იქცეს.

მიმდინარე წლის 23 სექტემბრიდან 1 ოქტომბრამდე ფილარმონიის დიდ საკონცერტო

დარბაზში ჩვენ ჩავატარეთ ფესტივალი, რომელშიც ნათლად წარმოაჩინა ამ ქანრში არსებული ვითარება. ჩავრთეთ სოციოლოგიური გამოკვლევების სპეციალისტები. მოვიწყვიეთ ამ საქმით დინტერესებული პირები. მალე შევაჯამებთ შედეგებს და საზოგადოებას გავუხიარებთ იმ დასკვნებს, რომლებიც მივიღეთ. და ზომებს, რომლებსაც გავატარებთ საქმის უკეთ წარმართვის მიზნით.

სამწუხაროდ, ფელარმონიულ მუშაობა მნიშვნელოვნად ჩამორჩა სადღეისო მოთხოვნებს და დაიკარგა ეს კარგი ტრადიცია, რომელიც წლების განმავლობაში შესაძლებლობას უქმნიდა ჩვენს მკვლევარებს საუკეთესო შემსრულებლებთან შეხვედრისა. იმისათვის, რომ ფელარმონიამ აღიდგინოს დაკარგული პრესტიჟი, საჭიროა სერიოზული მუშაობის ჩატარება საკონცერტო საქმიანობის გარდასაქმნელად. გაუმართლებლად მიგვაჩნია გაუთავებელი წუწუნი საზოგადოებრიობის გულგრილ დამოკიდებულებაზე კლასიკური მუსიკის მიმართ. უმჯობესია, ვიფიქროთ, იქნებ ჩვენ თვითონა ვართ ჩვენდამი მინდობილი საქმისადმი გულგრილები?

მეტი სიფრთხილეა საჭირო იმ პროფესიული კოლექტივების ხელმძღვანელთა მხრიდან, რომლებიც ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლებში მოღვაწეობენ. რათა სწრაფვამ ზედმეტი აკადემიურობისაკენ არ დაუკარგოს ჩვენს ეროვნულ საუნჯეს საუკუნეების განმავლობაში მოპოვებული პირველყოფილი მშვენიერება და სინატიფე.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობამ მაღალი შეფასება მისცა საბჭოთა მხატვრული კულტურის განვითარებაში მიღწეულ წარმატებებს და ახალი ამოცანები დასაზა. ყრილობაზე აღინიშნა საბჭოთა ხალხის გაზრდილი ინტერესი ხელოვნებისადმი, პატივისცემა მხატვრის შრომისადმი, რაც უდიდეს პასუხისმგებლობას აკისრებს მხატვარს მშრომელთა წინაშე.

ჩვენი რესპუბლიკის მხატვრებს კარგად ესმით მათ წინაშე დასმული ამოცანები და გატაცებით მშრომობენ ახალი, თანამედროვეობის ამსახველი ნაწარმოებების შესაქმნელად. ითვისებენ რა ეროვნულ ტრადიციებს, ეძებენ ახალ გამომსახველობათ საშუალებებს ახალი გეოვრების, თანამედროვეობის ღირსეულად წარმოსაჩენად. საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო რესპუბლიკის მხატვართა კავშირთან ერთად წარმართავს მუშაობას ამ მიმართულებით.

გვაქვს გარკვეული მიღწევები და დღემდე გადაუტრელებელი ლემებიც, რომელთა დაძლევა გარანტირებულია საბჭოთა კავშირის კომუნისტური ცენტრალური კომიტეტის და სსრკ მინისტრთა საბჭოს მიმდინარე წლის 1 აგვისტოს დადგენილებით. გათვალისწინებულია მხატვრების (განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობის) შემოქმედებითი მუშაობის პირობების მკვეთრი გაუმჯობესება, ინდივიდუალური სახელსწონების რიცხვის გაზრდა. განსაკუთრებულ ყურადღება აქვს დათმობილი სახეობის ხელოვნებისა და არქიტექტურის სინთეზის განვითარებას. კულტურულ-საყოფაცხოვრებო, სახალხო განათლების, ჯანმრთელობის დაცვის, სპორტული ნაგებობების და საწარმო-დაწესებულებათა მშენებლობის ხარჯებში ამიერიდან საკმაოდ მნიშვნელოვანი პროცენტი მოხმარდება ამ ობიექტების მხატვრულ გაფორმებას. ეს იმას ნიშნავს, რომ ყველა დიადი თუ ნაკლებად წინიშენილოვანი ობიექტის პროექტის შედგენისას გათვალისწინებული იქნება მისი მხატვრული დაკავშირება გარემოსთან და ინტერიერის გაფორმება. მხატვრებს და არქიტექტორებს მიეცა ფართო ასპარეზი თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოსავლენად.

გათვალისწინებულია მხატვართა და არქიტექტორთა შრომის ანაზღაურების გაუმჯობესება, საგამოყენო ღონისძიებების გეოგრაფიის გაფართოება. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულთა, განსაკუთრებით, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტის სტუდენტთა სამუშაოზე განაწილების საკითხი, დღეს მეტად მწვავედ დგას. დადგენილებაში ამ საკითხსაც ვეროვანი ყურადღება ეთმობა: სამინისტროებისა და უწყება-დაწესებულებების ხელმძღვანელებს დაევალით წარმოებაში მხატვართა საშტატო ერთეულების დაწესება, რაც ნაკარნახევია წარმოებული პროდუქციის ხარისხისა და ესთეტიკური მხარის გაუმჯობესების აუცილებლობით. ეს საკმაოდ ძველი პრობლემაა, რომელიც ახლებურ დაწესებულებების მოითხოვს. ვერცხვრობით ჩვენ ვერ ვახერხებთ აკადემიის კურსდამთავრებულთა უმრავლესობის განაწილებას, დასაქმებას და აქამდე მიღებულმა ზომებმა მდგომარეობა ვერ შეცვალეს.

ამჟამად, ჩვენი რესპუბლიკის ახალგაზრდა მხატვრები ემზადებიან რესპუბლიკური და

საკავშირო გამოფენებისათვის, რომლებიც ნოეფყობა თბილისში 1987 წლის თებერვალში და საუკეთესოთა ნაწარმოებები გაიგზავნება მოსკოვში ალკე XX ყრილობისადმი მიძღვნილ საკავშირო გამოფენაზე „ქვეყნის ახალგაზრდობა“.

რესპუბლიკის მხატვრები სამინისტროს მიერ დანიშნული ხელშეკრულებების თანახმად ჰქმნიან ახალ ნაწარმოებებს, რომელთა ჩვენება გათვალისწინებულია დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილ რესპუბლიკურ გამოფენაზე 1987 წლის მაის-ივნისში მოსკოვში ცენტრალურ საგამოფენო დარბაზში გასამართავ ქართული სახეითი ხელოვნების გამოფენაზე. ეს გამოფენა ძალზე მნიშვნელოვან მოვლენად გვესახება.

შეუძლებელია იმ ენერჯული და უარდესად სასარგებლო საქმის არღანახვა, რასაც მხატვრის სახლი ეწევა საგამოფენო მუშაობის თვალსაზრისით. ამ მხრივ დიდად მნიშვნელოვანი საქმე კეთდება. ამას მოწმობს თუნდაც უკანასკნელი გამოფენები, რომლებმაც ფართო საზოგადოების ნამდვილი ინტერესი გამოიწვია. სამხატვრო გაღერვასთან ერთად მრავალი საინტერესო ჩანაფიქრის განხორციელება ხდება შესაძლებელი ჩვენი მხატვრების მრავალფეროვანი შესაძლებლობების უფრო მკვეთრად წარმოსაჩინად. ჩვენს გადაუღებელ ამოცანად მიგვაჩნია თანამედროვე ქართული ხელოვნების (მხატვრობის) მუხუჟმის შექმნა, რაც თვალნათლივ წარმოაჩენს რამდენიმე თაობის მიერ ძალზე საინტერესოდ განვილი შემოქმედებით გზას და შესაძლებელს გახდის ამ თვალსაზრისით მეტნაკლებად სრული სურათის შექმნას. საამისო პირობები არსებობს და დღეს, როდესაც ამდენი რამ კეთდება საბჭოთა კულტურის განვითარებისათვის, დარწმუნებული ვარ შესაძლებელი გახდება ამ საშვილიშვილო საქმის ბოლომდე მიყვანაც.

მსოფლო ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშების უფრო საფუძვლიანად გაცნობის მიზნით გვინდა სისტემატურად მოეწყოს ჩვენს დეკლარაქში სახეითი ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენელთა ნამუშევრების გამოფენა.

მიმდინარე წელს შესაძლებლობა გვქონდა გვეჩვენებინა თანამედროვე ფრანგი მხატვრებისა და ჰამერის ფონდის ნიმუშები.

ვექობობ, ანალოგიური ხასიათი გამო-

ფენები უფრო სისტემატური და მრავალფეროვანი გაეხადოთ.

მიუხედავად იმისა, რომ მნიშვნელოვან ყურადღებას ვუთმობთ აფსახეთში, მხატვრულ, სამხრეთ ოსეთში კულტურისა და ხელოვნების აღმავლობას, მაინც მეტი მუშაობა გვმართებს ამ მიმართებით. საფუძვლიანად ვადასახინჯია ამ რეგიონებში კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებს საქმიანობის დონე და ხარისხი. მეტი მხრუნველობა გვმართებს ამ სფეროს სათანადო კადრებით უზრუნველყოფაში.

საჭიროა ჩვენთან ერთად რესპუბლიკის შემოქმედებითა კავშირებმა გააქტიურონ საშეფო მუშაობა და მას სისტემატური ხასიათი შეესაბინონ.

საჭიროა, ავტონომიური რესპუბლიკის თეატრებს „მეგობრობის თეატრის“ მეშვეობით შეექმნათ ყველა პირობა საუკეთესო სექტაკლებით დროდადრო დედაქალაქის მაყურებელთა და სპეციალისტთა წინაშე წარდგომისათვის.

სკკ XXVII და საქართველოს კომპარტიის XXVII ყრილობის დადგენილებანი უღიდეს მთორგანიზებელ როლს ასრულებენ ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკური და სოციალური განვითარების პროგრამების განხორციელების საქმეში. ყრილობამ გვიჩვენა გზები და საშუალებები, რომლებიც უზრუნველყოფენ XII ხუთწლიდის დავლებათა და 2000 წლამდე პერიოდისათვის ჩვენი ქვეყნისა და საზოგადოების ყოველმხრივ განვითარებას.

ასეთი გრანდიოზული ამოცანების გადაწყვეტას ქმედითი, იდეოლოგიური უზრუნველყოფა ესაჭიროება. ამისათვის დიარაზმა ქვეყნის საავტაციო პროზავანდისტული სისტემის ყველა რგოლი. საბჭოთა ადამიანების იდეურ-პოლიტიკურ, შრომით და ზნეობრივ აღზრდაში კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებს მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ.

ყველა არსებული პრობლემისადმი საჭიროა სერიოზული და საქმიანი დამოკიდებულება, კომპლექსური მიდგომა, რათა მხატვრის შექმნათ პირობები არა მარტო ნაწარმოების შექმნისა, არამედ მისი სათანადოდ წარმოჩენისათვის.

მოსახლეობის კულტურული და ფიქვულტურულ-სპორტული მომსახურების დონის შემდგომი ამაღლება მიზნით გაგრძელდა ცენტრალიზებული საკლებო სისტემების შექმნა.

დაიწყო საბაზო დაწესებულებებისა და კულტურულ-სპორტული კომპლექსების ჩამოყალიბება. ამ მუშაობაში საკლებო დაწესებულებებს წამყვანი როლი ეკუთვნით.

კულტურულ-საგანმანათლებლო და ფიზკულტურულ-სპორტული მუშაობის საერთო ფონზე, კულტურის ორგანოები ადგილობრივ პარტიულ საბჭოთა და სამეურნეო ორგანიზაციებთან ერთად აწარმოებენ შეუწყვეტელ ბრძოლას ლოთობისა და ალკოჰოლიზმის წინააღმდეგ. იღვწიან კულტურის და სპორტის დაწესებულებათა სრული და ტერიტორიული მიზნობრივად გამოყენებისათვის. ხორციელდება ღონისძიებანი ამ დაწესებულებათა მატერიალურ-ტექნიკური ბაზისა და საკადრო შემადგენლობის გაუმჯობესებისათვის. აგროსამრეწველო გაერთიანების, კოლმეურნეობებისა და საბჭოთა მეურნეობების სახსრებით აშენდა და შენდება კულტურისა და სპორტის ბევრი დაწესებულება. ამ მხრივ მნიშვნელოვანი მაჩვენებლები აქვთ ხობის, ზუგდიდის, მახარაძის, წითელწყაროს, ცხაკაის, გეგეკორის, სამტრედიის, გურჯაანის, თელავის, გარდაბნის და მთელ რიგ სხვა რაიონებს. შესანიშნავი კულტურის დაწესებულებები აშენდა ზუგდიდის რაიონის სოფლებში: რუხში, ოქტომბერში, ნარაზენში. საჩვენებელი კულტურულ-სპორტული კომპლექსი აშენდა ხობში და წითელწყაროში.

რესპუბლიკის მოსახლეობის კულტურულ მომსახურებაში ჩაბმულია 2362 საკლუბო დაწესებულება (კულტურის სამინისტროს სისტემის). მათ შორის კულტურის სახლი — 65 და საქალაქო კულტურის სახლები — 50, სასოფლო კულტურის სახლები — 419, ავტოკლუბი — 92, სასოფლო კლუბები — 1736, მათ შორის ცენტრალიზებულია 102 სისტემა. შექმნილია 21 საბაზო დაწესებულება და 109 რაიონული, საქალაქო და სასოფლო კულტურულ-სპორტული კომპლექსი.

მათი უმრავლესობა ხელს უწყობს მოსახლეობის კომუნისტური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების, მოზარდი თაობის კომუნისტურ აღზრდას და მშრომელთა თავისუფალი დროის გონივრულად გამოყენების ორგანიზაციას.

მაგრამ ყოველივე ეს როდი ნიშნავს, რომ რესპუბლიკის კულტურულ-საგანმანათლებლო, კერძოდ, საკლებო დაწესებულებების მუშაობაში ადგილი არა აქვს სერაოზულ ნაკ-

ლოვანებებს. ყველაზე თანაბარი კულტურული არ ეკიდებიან კულტურის დაწესებულებების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესების საქმეს. პარტიისა და მთავრობის დაწესებულებათა შესრულების გზაზე გვხვდება ბევრი წინააღმდეგობა, რაც ამრავლებს და ამკვეთრებს ხალკოვანებებს. ჯერ კიდევ ბევრი საკლებო დაწესებულება არა აქვს შეღწეულად უბიძგო პირობებში. ჯერ კიდევ განიცდიან უბინაობას აბაშის, მაიაკოვსკის, ვანის, კასპის, წყალტუბოს, ლაგოდეხის, ახალციხის, ჭიათურის სარაიოხო კულტურის სახლები. ჯერ კიდევ დაქირავებულ ბიხეზშია ასობით სასოფლო კულტურის სახლი და კლუბი. მათ შორის თიანეთის, დუშეთის, თელავის, აბაშის, ბორჯომის, ჯავის, ზნაურის რაიონებში. ავარიულ მდგომარეობაშია თიანეთის რაიონის ბოჭორმის, ცავერის რაიონის ლუხვანოს, თელავის რაიონის ახატანის, ახმეტის რაიონის ბორბალოს, ლანჩხუთის, ასპინძის, ახალციხის, ლენტეხის, ლაგოდეხის და ბევრი სხვა რაიონის საკლებო დაწესებულებები. ასეთ დროს, ადგილობრივი კულტურის ორგანოების წყაროებით, კულტურის დაწესებულებათა შენობებში შესახლებულია სხვა უწყებათა დაწესებულებები, ასე მაგ: ყვარლის რაიონის სოფელ გრემის კულტურის სახლში შეკედლებულია ფოსტა, გურჯაანის კულტურის სახლში — სასოფლო საბჭო, ველისციხეში — მეურნეობა, ლაგოდეხის რაიონის სოფელ აფენში — სასოფლო საბჭო და ფოსტა, გარდაბნის რაიონის სააკაძის სასოფლო კულტურის სახლში — მღაზია, სასტუმრო, ბოგდანოვის რაიონის გარლოვეკის კულტურის სახლში — მილიცია და სასოფლო საბჭო და სხვა. სამწუხაროდ, ბევრი ასეთი მავალითა დასახლება შეიძლება.

მრავალ რაიონში არადაამკმაყოფილებლადაა გადაწყვეტილი თავისუფალი დროის ორგანიზაციის საკითხი. შაბათ-კვირის და უქმე დღეებში დაუტვირთვია საკლებო დაწესებულებების უმრავლესობა. საწრეო მუშაობაში ჯერ კიდევ ჩამორჩენაა წალკის, ბოგდანოვის, წალენჯიხის, აბაშის, ქარელის, ჯავის, ბორჯომის, მცხეთის, მარნეულის, სიღნაღის, ჩხოროწყუს, დმანისის, დუშეთის, ზნაურის რაიონებში. მათ არა აქვთ შექმნილი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, სასოფლო-სამეურნეო, ფიზკულტურულ-სპორტული, საგანმანათლებლო და საბავშვო წრეები, კლუბები ინტერესების მიხედვით და გაერთიანე-

ბები. მხატვრულ თვითმოქმედებაში წარმოდგენილია მეტწილად ქორეოგრაფიული კოლექტივები და ავითმხატვრული ბრიგადები. დაწესებულებათა მცირე ნაწილში თუა შექმნილი თეატრალური კოლექტივები, ნელა მიმდინარეობს საზოგადოებრივი საწყისების განვითარება, მცირეა ჩატარებულ მასობრივ ღონისძიებათა რაოდენობა, დაბალია მათი ხარისხი.

ჩვენ აქ აღარ ვეხებით ნაკლოვანებებს, რომლებიც თან სდევნენ საკულტო დაწესებულებების დარგობრივ მუშაობას. საჭიროა ყველა საშუალების გაერთიანება მათ აღმოსაფხვრელად. ეს ნაკლოვანებები, რა თქმა უნდა, სხვას არ ეხება, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, სხვასთან ერთად ჩვენც, ამ დარგის მოშუაებს: გვეხება. ამიტომ, სამინისტროს კოლეგია შეუნელებელი ყურადღებით ეკიდება ადგილებზე კულტურის განყოფილებების საქმიანობის სპირობორტო საკითხებს, ხშირად აძლევს შეფასებას ამა თუ იმ კონკრეტულ ფაქტს, ეძებს საკითხთა გადაწყვეტის ახალ საშუალებებს. და ამ საშუალებათაგან ერთ-ერთი უმთავრესია პასუხისმგებლობის ზრდა. წლის ბოლომდე გადაწყვეტილი გვაქვს გავმართოდ დიდი საუბარი ამ საკითხებზე და რაც მთავარია, საუბრით არ დაეკმაყოფილდეთ.

დაჩქარების კონცეფციის მიერ წამოჭრილი ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემის — აღმანის ფაქტორის წინა პლანზე დაყენებამ თეატრალური, მუსიკალური, სახვითი ხელოვნების და კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების ხელმძღვანელ მუშაკთა შიგნით და მიზანმიმართული საქმიანობის წარმოჩენა მოითხოვა, მეტი პირადი ინიციატივა და შემოქმედებითი აქტივობა. ცხადია, ამ მიმართებით კულტურის სამინისტრო გაცილებით რთული ამოცანების წინაშე დგას, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. რადგან ჩვენ უფლება არა გვაქვს ჩამოვრჩეთ დროის მსვლელობას.

რაც მთავარია, ჩვენ რეალურად ვგრძნობთ ყოველდღიურ მხარდაჭერას რესპუბლიკის პარტიულ და საბჭოთა ორგანოებისაგან, თანმიმდევრულად შესაძლებელი ხდება პრობლემებისა და საკითხების გადაწყვეტა, თანდათან იქმნება იმის პირობები, რომ სწორად წარიმართოს ჩვენი კულტურის დიდი შემოქმედებითი პოტენციალი.



100 წელი შესრულდა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს გამორჩენილი მოღვაწის გრიგოლ (სერგო) ორჯონიკიძის დაბადებდან. 1921-1926 წლებში იგი სათავეში ედგა ამიერკავკასიის პარტიულ ორგანიზაციებს, ხელმძღვანელობდა ამიერკავკასიის პარტიის სამხარეო კომიტეტს. სწორედ ამ პერიოდში ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში ფეხს იდგამდა საბჭოთა კინემატოგრაფია, რომლის წარმატებაშიც ს. ორჯონიკიძეს დიდი წვლილი მიუძღვის.

ს. ორჯონიკიძის უშუალო ხელშეწყობით გადაიღეს ქართული მხატვრული ფილმები: „წითელი ეშმაკუნები“, „სურამის ციხე“, „მამის მკვლელი“, „არსენა ყაჩაღი“, „სამი სიკოცხლე“, „ტარიელ მკლავების მკვლელობის საქმე“, „ვინ არის დამნაშავე?“, „ნათელა“ და სხვ.

1921-1926 წლებში ს. ორჯონიკიძის ამიერკავკასიაში მუშაობის პერიოდში, ქართულმა კინოლოკუმენტალისტებმა ფირზე აღბეჭდეს საქართველოში მომხდარი მნიშვნელოვანი მოვლენები, ეკონომიკური და კულტურული მშენებლობანი, საინტერესოა, ამ მხრივ, ოპერატორ ალექსანდრე დილმელოვის მიერ გადაღებული დოკუმენტური ფილმები: „წითელარმიელთა დაკრძალვა“ (27.11.1921), „ვ. ი. ლენინის ძეგლის გახსნა თბილისში“ (1921), „შაბათობა ზემო ავჭალის პირობულქტროსადგურის არხის გათხრაზე“ (1922), „საბჭოთა საქართველო“ (1926) და სხვა. ა. დილმელოვის კინოობიექტივმა პირველმა აღბეჭდა ს. ორჯონიკიძე. ზაპესის მშენებლობის პერიოდში გამართულ შაბათობაზე ს. ორჯონიკიძის მონაწილეობის ამსახველი კადრები შემდეგ მრავალ საბჭოთა დოკუმენტურ ფილმში შევიდა.

ამავე პერიოდში ოპერატორმა ვლადიმერ კერეხელიძემ გადაიღო დოკუმენტური ფილმები „ი. ბ. სტალინი თბილისის რკინიგზის მთავარ სახელოსნოებში“, „სენანეთი“ და სხვა. 1921-1926 წლებში საქართველოში შეიქმნა აგრეთვე შემდეგი დოკუმენტური ფილმები: „ბავშვების დასვენება კოჯორში“, „კავკასიის წითელი არმიის 3 წლისთავის ზეიმი თბილისში“, „პარიზის კომუნის გმირთა ძეგლის გახსნა თბილისში“, „ოზურგეთის რკინიგზა“, „შრომით ფრონტზე“, „სარწყავი არხები“,



სერგო ორჯონიძე და პინეპატობრაფი



კადრი ფილმიდან „კავკასიის წითელი არმიის 3 წლისთავის ზეიმი თბილისში“

ალექსანდრე გვენცაძე

„კურორტი აბასთუმანი“, „ხევსურეთი“, „კურორტი შოვი“, „სსრკ ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის მე-3 სესია თბილისში“, „სრულიად საკავშირო ავტო-გადარბენა“, „შიათურა“, „პირველი მაისის ზეიმზე“, „ქართული დივიზია“, „თბილისი ლენინის დაკრძალვის დღეებში“, „სასოფლო-სამეურნეო გამოფენა“, „თბილისის სახანძრო რაზმი“, „საქართველოს კურორტები“, „ცისფერი ტბა“, „შავი ზღვის სანაპიროები“, „ზაპესი“ და სხვა.

როგორც ცნობილია, 1921-1926 წლებში ს. ორჯონიძის ხელმძღვანელობით განხორციელდა მთელი რიგი მშენებლობანი. მისი ინიციატივით საქართველოში დაიწყო აბრეშუმის ძაფსახვევი და ძაფსართავი პირველი ფაბრიკების მშენებლობა ხონში (წულუკიძე), ოზურგეთსა (მახარაძე) და თელავში. მისივე ხელმძღვანელობით იწყება და მთავრდება ზაპესისა და მთელი რიგი სხვა ელექტროსადგურების მშენებლობა ამიერკავკასიის რესპუბლიკებში.

1923 წელს გაყვანილი იქნა რკინიგზის ახალი შტო ოზურგეთსა და ნატანებს შორის.

ს. ორჯონიძემ ყურადღებას აქცევდა ნიდაგის მორწყვის საქმეს: 1922-1925 წლებში საქართველოში დამთავრდა ტირილონის, ალზნის, წილკანის, ხონი-მათხოვის, ეუილის არხების მშენებლობა. 1922 წლიდან იწყება კოლხეთის ჰაობის ამოწობა. ყველა

ეს მოვლენა და ფაქტი ქართველ კინოდოკუმენტალისტთა ფილმებსა და სიუჟეტებში აისახა.

ს. ორჯონიძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა კინოხელოვნებას, სწამდა მისი, აფასებდა და დიდ პოლიტიკურ მნიშვნელობას აძლევდა, როგორც მასობრივი აღზრდის საუკეთესო საშუალებას. ამასვე მეტყველებს 1925 წლის 5 მაისს საქართველოს პროფკავშირთა რესპუბლიკური კონფერენციის მიერ მიღებული დადგენილება კინოს პოპულარიზაციის შესახებ. 1926 წლის 5 ივლისს საქართველოს აღმასრულებელი კომიტეტისა და საქართველოს სახკომსაბჭოს მიერ ერთობლივად იქნა მიღებული დადგენილება კინოსურათებისა და კინოქრონიკების ვადალების უფლების სახელმწიფო კინომრეწველობისათვის მინიჭების შესახებ.

ს. ორჯონიძე დიდ დახმარებას უწევდა კინოსტუდიის ორი დიდი პევილიონისა და კინოლაბორატორიის მშენებლობას. ასევე მისი უშუალო დახმარებით, ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა გერმანიიდან მიიღეს კინოგამანათებელი ხელსაწყოები — იუმბტერები, პროექტორები და ვადალები აპარატები. ს. ორჯონიძის ხშირად განუცხადებია, რომ საქირთა მაყურებელს გავაცნოთ რევოლუციონერთა ცხოვრება და მოღვაწეობა. ამიერკავკასიის სამხარეო კომიტეტის საბიუროს სხუომამზე კი მისი წინადადებით გამოტანილ დადგენილებაში ვკითხულობთ:



სერგო ორჯონიკიძე და სემიონ ზუღინი
(ცადრი ფილმიდან „სერგო ორჯონიკიძე“)

„დაეველოს ორახელაშვილს, ტაკოევსა და გაზეთ „მუშის“ რედაქტორს მ. საყვარელიძეს კამოზე ძველი ბოლშევიკების მოგონებათა ჩანაწერების მომზადება და მასზე ფილმის დადგმის ორგანიზაცია“. სამუშაოთ, ამ ფილმის განხორციელება მაშინ ვერ მოხერხდა.

ამიერკავკასიის რესპუბლიკების კინემატოგრაფისტთა წარმატებებში დიდ როლს ასრულებდა რკპ(ბ) სამხარეო კომიტეტთან არსებული კინოსექცია, რომელიც ს. ორჯონიკიძის წინადადებით 1925 წელს დაარსდა. ანალოგიური კომისია შეიქმნა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტთანაც. ეს კინოკომისიები ხშირად იხილავდნენ საქართველოს

„სახკინმრეწვის“ მუშაობას და დიდ დახმარებასაც უწევდნენ ქართველ კინემატოგრაფისტებს. ს. ორჯონიკიძე ამ მუშაობაში თათბირებზე განხილული საკითხებისა და მიღებულ გადაწყვეტილებათა საქმის კურსში იყო. იგი დიდ დახმარებას უწევდა საბჭოთა კინოს გარიყრაჟზე გადაღებულ ქართული ფილმების რეჟისორებს კოტე მარჯანიშვილსა და მიხეილ ჭიაურელს.

საქართველოს კინოფოტოფონოდოკუმენტების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცული მრავალი ფილმი, კინოჟურნალი და სიუჟეტი, რომლებშიც ასახულია ს. ორჯონიკიძის ცხოვრება და მოღვაწეობა. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანია 1940 წელს რეჟისორ შალვა ჩაგუნავასა და ოპერატორების ლევან არზუმანოვის, ბორის კრეპსის, ოპანენა მაგაკიანის გადაღებული ფილმი „სერგო ორჯონიკიძის ხსოვნას“.

ფილმში ნაჩვენებია ქუთაისის გუბერნიის შორაპნის მაზრის სოფელი ლორეშა, სადაც 1886 წლის 28 ოქტომბერს დაიბადა ს. ორჯონიკიძე. აქვეა ლორეშას საეკლესიო-სამრევლო სკოლის შენობა, სადაც 7 წლის სერგო შეიყვანეს. მის გვერდით კი ვხედავთ ორსართულიან სკოლას, რომელიც ს. ორჯონიკიძის სახელს ატარებს. კადრები გვაცნობს ხარაგაულის ორკლასიან სასწავლებელს, სადაც 1898-1899 წლებში სერგო სწავლობდა.



სერგო ორჯონიკიძე მეცნიერ-აკადემიკოსებს შორის
(ცადრი ფილმიდან „საგანგებო კომისარია“)

და: თბილისის ხედებს და პლუხანოვის პროსპექტზე მდებარე მიხაილოვის საავადმყოფოსთან არსებულ საფერწლო სკოლას, რომელშიც სერგო 1901-1903 წლებში სწავლობდა. ვეცნობით აფხაზეთის იმ ადგილებს, სადაც 1905 წელს ს. ორჯონიკიძე გუდაუთაის საავადმყოფოში ფერწილად მუშაობდა და პარალელურად რევოლუციურ მუშაობას ეწეოდა. ცალკეულ კადრებში ვხედავთ 1906 წელს გადაღებულ სერგოს ფოტოსა და ამავე წელსვე სოხუმის ციხეში დაპატიმრებულ სერგოს. შემდეგ ვეცნობით სერგოს მოღვაწეობას ბაქოში. აქვე მას აპატიმრებენ. ნაჩვენებია 1912 წელს ბაქოს ყანდარმერიის სამმართველოს მიერ გადაღებული სერგოს ფოტო.

ფილმში ფოტომასალის დახმარებით ნაჩვენებია ს. ორჯონიკიძე 1917 წელს რევოლუციურ პეტროგრადში, სამხედრო ფორმაში თანამებრძოლებთან, 1919 წელს ფოტოაქტივუნაზე, 1924 წელს მ. ფრუნზესთან ერთად კიროვთან ერთად თბილისში 1925 წელს მისი მისინიკოვის, გ. ათარბეგოვის, მოგონებების დასაფლავებაზე და მისივე სხვადასხვა წლებში გადაღებული ფოტოსურათები.

ქრონიკის კადრებში ვხედავთ ს. ორჯონიკიძის ზაქვის მშენებლობაზე გამართულ პირველ შაბათობაზე, სტალინთან და მ. კალინინთან საუბრისას, 1934 წელს დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-17 წლისთავის აღსანიშნავ მშრომელთა დემონსტრაციაზე, 1936 წელს პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელობის მიერ საქართველოს დელეგაციის მიღებაზე; მოსკოვში „შარიკობოდშინიკის“ ქარხნის გახსნაზე სიტყვით გამოსვლისას და სხვა.

ფილმის დასასრულს ნაჩვენებია თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში გამართული სამგლოვიარო სხდომა ს. ორჯონიკიძის გარდაცვალების გამო.

ყურადღებას იმსახურებს აგრეთვე ამავე არქივში დაცული 1970 წელს გადაღებული ორნაწლიანი ფილმი „საგანგებო კომსარაი“, რომელიც ა. სიგუასა და ვ. გიუნაშვილის სცენარით გადაიღეს რეჟისორმა მ. ჩაგუნავამ და ოპერატორმა ვ. კურიაშვილმა. ფილმში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ს. ორჯონიკიძის ბრძოლას ამიერკავკასიასა და უკრაინაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის, თეთრგვარდიელთა და კონტრრევოლუციო-

სერგო ორჯონიკიძე და მისი ქალიშვილი ვიქტორია (კადრი ფილმიდან „საგანგებო კომსარაი“)



ნათია წინააღმდეგ ბრძოლას, მე-11 წითელი არმიის საბრძოლო მოქმედებებს, როგორც ფოტომასალით, ასევე კინოქრონიკით ნაჩვენებია ს. ორჯონიკიძის ცხოვრება და მოღვაწეობა ბრძოლაში. აღსანიშნავია ს. ორჯონიკიძის წინააღმდეგობა წინააღმდეგ ბრძოლის შეწყვეტისას; ბაქოში მიტინგებზე მისი მოვლენებების ამიერკავკასიაში დასრულებების ბრძოლის შესახებ, როგორც ცნობილია, 1930 წლის 30 ნოემბერს ს. ორჯონიკიძე სსრკ. სახალხო მეთურნეობის უმაღლესი საბჭოს თავმჯდომარედ დაინიშნა, ხოლო 1932 წლის იანვრიდან კი — სსრკ მიმედ მოეწვევლობის სახალხო კო-

ს. ორჯონიკიძე შაბათობაზე ზაქვის მშენებლობისას. 1922 წ. („კადრი ფილმიდან „ზაქასი““)





ს. გეგუკორი, ს. ორჯონიკიძე და ფ. მახარაძე
(ადრი ფილმიდან „საგანგებო კომისარია“)

მისრად, ფილმში გაშუქებულია ამ პოსტზე მისი მუშაობა.

ამ ფილმების გარდა, სერგო ორჯონიკიძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველ ფოტომასალასა და კინოქრონიკას ვხვდებით ქართველ კინოდოკუმენტალისტთა სხვა ფილმებში, კინოჟურნალებსა და სიუჟეტებში: „ს. ორჯონიკიძე ზაქესის პირველ შაბათობაზე“, „პირველი ზღუდეები“, „საბჭოთა საქართველო“, „ლენინის წერილი“, „ლენინის დაბადების 90 წლისთავი“, „ზაქესი“, რომლებშიც აისახა ამ ელექტროსადგურის მშენებლობა და საზეიმო გახსნა. კადრები გვიჩვენებენ ს. ორჯონიკიძეს, ი. სტალინს, ფ. მახარაძეს, მ. კალინინს და სხვებს ზაქესის მშენებლობაზე და ა. შ.

ს. ორჯონიკიძე მე-11 წითელ არმიასთან თბილისში შემოსვლის დროს აისახა ფილმებში: „კავკასიის წითელი არმიის 3 წლისთავის ზეიმი თბილისში“ და „საქართველოს კინოხელოვნება“.

ს. ორჯონიკიძე სხვადასხვა ღონისძიებებზე ტრიბუნიდან მოხსენებებისა და სიტყვის წარმოთქმის დროსაა ნაჩვენები ფილმებში „ლენინის დაბადების 90 წლისთავი“, „მშობლიური საქართველო“, „ბოლშევიკი გრუზინსკაია“, „ვაშა, შენებას“ და სხვა.

ფილმი „რევოლუციურს, ჯერ არ ნახულს“ ნაჩვენებია ს. ორჯონიკიძე საქართ-

ველის მშრომელთა დელეგაციის წევრებს შორის მოსკოვში, კრემლში ა. სტალინის ფილმის „ისტორიულ ადგილებზე“ ერთ კადრზე აღბეჭდილია სერგო ორჯონიკიძის ყარაულში ლენინის ცხედართან. ამავე ფილმში მას ვხვდავთ სტალინთან, კალინინთან, კიროვთან, ვოროშილოვთან საუბრისას. ს. ორჯონიკიძე სხვადასხვა წლებში გადაღებულ ფოტოსურათებში გვხვდება ფილმებში: „ილიჩის მეგობარი მიხა“, „ჩემი რაიონი“, „კოტე მარჯანიშვილი“, „აფსნი — სულების ქვეყანა“ და სხვა.

მხატვრებმა უ. ჯაფარიძემ, ა. ქუთათელაძემ, რ. სტურუამ, ი. თოიძემ, გ. ჩირინაშვილმა, ი. ტატიშვილმა და სხვებმა თავიანთ ტილოებზე აღბეჭდეს ს. ორჯონიკიძის სახე. ეს ნამუშევრები გვხვდება ფილმებში „უჩა ჯაფარიძე“, „საგანგებო კომისარია“ და სხვა. სერგო ორჯონიკიძის ძეგლის გახსნა ორჯონიკიძესა და თბილისში ნაჩვენებია ფილმებში „კავკასიის ქედის ვადაღმა“ და „წელი — 77“.

ფილმში „პირველი ზღუდეები“ სერგოს ვხვდავთ აგიტ-მატარებელთან საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ დღეებში, ფილმში „დროსა და ჩემს შესახებ“ კი სერგო II ინტერნაციონალური არმიის ჯარისკაცებს ესალმება.

საქართველოს კინოფოტოფონოდოკუმენტების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში და-

კადრი ფილმიდან „საგანგებო კომისარია“



კადრი ფილმიდან
 „ლურჯი რვეული“
 ს. ორჯონიკიძე—
 ე. მალაშვილი,
 ვ. ი. ლენინი —
 მ. კუზნეცოვი



საქართველო
 კინოტელევიზია

ცულია კინოსიუჟეტები, რომლებიც ძირითადად ს. ორჯონიკიძეს ეხება. ესენია „ს. ორჯონიკიძე და მ. ცხაკაია“, „ს. ორჯონიკიძე მშრომელთა დემონსტრაციაზე“, „ს. ორჯონიკიძე მოსკოვში მეტროპოლიტენის გახსნაზე“, „ორჯონიკიძის სიტყვები“, „ს. ორჯონიკიძე, მ. კალინინი, ი. სტალინი და ს. კიროვი საუბრის დროს“ და სხვა.

ქართველ კინოდოკუმენტალისტთა გარდა ს. ორჯონიკიძეს მრავალი ფილმი და სიუჟეტი მიუძღვნეს სხვა ეროვნების კინემატოგრაფისტებმა. მათ შორის საინტერესოა ფილმები: „ჩვენი სერგო“ (1936 წ., ოპერ. მ. ოშლაკოვი), „სერგო ორჯონიკიძე“ (1937 წ., ოპერ. ძივან ვერტოვი), „ს. ორჯონიკიძე“ (1938 წ., რეჟ. რ. გრიგორიევი), სამნაწლიანი დოკუმენტური ფილმი „ამხანაგი სერგო“ (1963 წ.), რომელიც ს. ზენინისა და ვ. ოსმინინის სცენარით ლენინგრადის კინოჭრონიკის სტუდიაში გადაიღეს რეჟისორებმა ი. ტორგევემა და ოპერატორმა გ. აფანასიევმა.

კრასნოგორსკის კინოფოტოდოკუმენტების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცულია ს. ორჯონიკიძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველი კინოდოკუმენტები: ს. ორჯონიკიძე სსრკ და რსფსრ პარტიულ, პროფკავშირულ, საბჭოების ყრილობებსა, სესიებსა და კონფერენციებზე; დიდ თეატრში გამართულ სხვადასხვა საიუბილეო საღამოებსა და ღონისძიებებზე; მოსკოვსა და ლენინგრადში გამართული საპირველმისო,

საშვიდნოემბრო, ფიზკულტურელთა, მოტოციკლისტთა და ავიაპარადებზე; სხვადასხვა ქარხნებში სიტყვით გამოსვლისას, და მრავალი სხვა.

არქივში დაცულია კინოდოკუმენტები, რომლებშიც ს. ორჯონიკიძე სიტყვით გამოდის დნებროვსკის გახსნაზე, დამკვერულ მეტალურგების საკავშირო შეკრებაზე, ქვეყნის მოწინავე რკინიგზელებთან, სტახანოველთა შეკრებაზე, ფერადი მეტალურგიის მუშაკთა საკავშირო თათბირზე, წითელი არმიის მეტაურთა მეუღლეებთან შეხვედრაზე, ინჟინერ-ტექნიკურ თათბირზე, საბჭოების სახლის სვეტებიან დარბაზში გამართულ ვაზეთ „ინდუსტრიალიზაციისათვის“ იუბილეზე, დამკვერულ კოლმეურნეთა II ყრილობაზე, სამხედრო აკადემიის გამოსაშვებ საღამოზე და სხვა.

აქვეა ს. ორჯონიკიძე სხვადასხვა შეხვედრაზე: ე. ჩალოვთან, ჩელიუსკინელებთან, ტრაქტორისტებთან, იტალიიდან მოსკოვში ჩამოსულ მ. გორკისთან, საქართველოს წარმომადგენლებთან მოსკოვში და სხვა.

კინო-კადრები გვიჩვენებენ ს. ორჯონიკიძეს ლენინის, ძერჟინსკის, კიროვის, კლარა-ცეტკინის, კუიბიშევისა და სხვათა დაკრძალვაზე.

ამავე არქივში შეხვდებით კინომასალას, რომლებშიც ნაჩვენებია: ს. ორჯონიკიძე ბაქოში წითელი არმიის საპირველმისო პარადზე (1920); ს. ორჯონიკიძე ჩრდილოეთ



კადრი ფილმიდან „ცეცხლი“
ს. ორჯონიკიძე — ე. მაღალაშვილი

კაკეასიაში წითელარმიელთა შორის (1920);
ს. ორჯონიკიძე და ტუხაჩევსკი რკინიგზის
ვაგზალზე ვაგონთან (1921) და მრავალი
სხვა.

სერგო ორჯონიკიძის ცხოვრებასა და მო-
ღვაწეობას ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა სტუ-
დიებში გადაღებული არაერთი მხატვრული
ფილმი მიეძღვნა.

1938 წ. მისი გარდაცვალებიდან ორი
წლის შემდეგ გადაღებულ მხატვრულ
ფილმში „სექტემბრის ღამე“ (რეჟ. ბ. ბარ-
ნეტი), დოკუმენტური მასალების საფუძველ-
ზე, მხატვრული ხერხებით აისახა მისი ცხოვ-
რების ერთი ფურცელი. სერგოს სახე ამ
ფილმში რუსთაველის სახელობის სახელ-
მწიფო თეატრის მსახიობმა, საქართველოს
სსრ სახალხო არტისტმა ემანუელ აფხაიძემ
შექმნა.

„ს. ორჯონიკიძესთან პორტრეტულ
მსგავსებას ადვილად როდი მივალწიე, —
თქვა ფილმის ეკრანებზე გამოსვლის შემდეგ
ე. აფხაიძემ. — უფრო ძნელი იყო პორტ-
რეტის ცოცხალ სერგოდ გარდაქმნა. მე გა-
ვერცხვარე სტახანოვური მოძრაობის შახტ-
ში, ვესაუბრე იმ ადამიანებს, რომლებიც იც-
ნობდნენ ს. ორჯონიკიძეს, თვით ალექსი
სტახანოვმა დიდი დახმარება გამიწია, რამაც
გამდიდრა გმირის სახე და ცოცხალი ფერე-
ბი შესძინა მას“.

30 წელზე მეტია, რაც ჩვენი ქვეყნის სხვა-
დასხვა კინოსტუდიები საქართველოსა და
სომხეთის სსრ სახალხო არტისტ ედიშერ
მაღალაშვილს სერგო ორჯონიკიძის როლზე
იწყვევენ. მან ეს როლი პირველად 1956 წელს

შეასრულა ქართულ მხატვრულ ფილმში
„ეთერის სიმღერა“ (სცენარის ავტორი და
რეჟისორი სიკო დოლიძე). 1963 წელს
მ. გორკის სახელობის კინოსტუდიამ რე-
ჟისორმა ლ. კულიჩანოვმა გადაიღო ფილმი
„ლურჯი რვეული“. ამ ისტორიულ-რევოლ-
უციურ სურათში მოქმედება 1917 წლის ივ-
ლისში ხდება, როდესაც ლენინი რაზმივს
აფარებდა თავს. აქ იგი ხვდება მეგობრებსა
და თანამებრძოლებს, მათ შორის სერგო ორ-
ჯონიკიძესაც, რომლის როლს კვლავ ე. მაღალ-
აშვილი ასრულებდა.

1974 წელს ა. დოვეჟნეკოს სახელობის კი-
ნოსტუდიაში რეჟისორმა იური ლისენკომ
გადაიღო მხატვრული ფილმი „ცეცხლი“,
რომელსაც საფუძველად დაედო ცნობილი მე-
ფოლადის, პირველი ხუთწლედის გმირის,
მაკარ მაზაის ცხოვრება. ამ ფილმშიც სერგო
ორჯონიკიძის როლში ე. მაღალაშვილი ვიხი-
ლეთ.

მომდევნო წელს კინოსტუდია „მოს-
ფილმში“ რეჟისორმა ალექსანდრე ოროლოვმა
გადაიღო ფართოეკრანიანი ფერადი მხატვ-
რული ფილმი „ვიღებ ჩემს თავზე“.

„ს. ორჯონიკიძის როლის შემსრულებელს,
საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს ე. მა-
ღალაშვილს შეუძლებელია არ ეფიქრა იმა-
ზე, რომ მოვალე იყო ახალი თაობის მილი-
ონობით მაყურებლისათვის არსებითად ხელ-
ახლა გავხსნა ს. ორჯონიკიძის სახე. ვფიქ-
რობ, რომ ამის მიღწევა მსახიობმა შეძლო.
მის კინოროლში არ იყო გამოკვეთილი გმი-
რის ერთიანი ბედი, დასრულებული სიუჟე-
ტური კოლიზია. აქ ავტორებმა თვით გან-
საზღვრეს ფილმის ყანარი — „ცხოვრების
ფურცლები“. და აი, ასეთ ქრონიკალურ
სიუჟეტში“ როლის შემსრულებელმა შეძლო
შეიგერანო დროის დამატულობა“ (ა. ზორი,
ვაზ. „ლიტერატურნათა გაზეთი“, 3. III.
1976).

„ფილმის დიდ ღირსებად უნდა მივიჩნი-
ოთ სერგო ორჯონიკიძე ე. მაღალაშვილის
შესრულებით. ვფიქრობთ, ეს ნამუშევარი
ჩვენთვის აქამდე ნაკლებად ცნობილ მსახი-
ობს სამამულო ეკრანის საინტერესო ოსტატ-
თა რიგებში აყენებს“ (დ. შაცილო, ჟურნა-
ლი „სოვეტსკი ეკრან“, № 4, 1976).

პოლონეთის გაზეთი „ტრიბუნა ლუდუ“
წერს: „ფილმი „ვიღებ ჩემს თავზე“ არ ასა-
ხავს დიდი ქართველის მთელ ბიოგრაფიას.

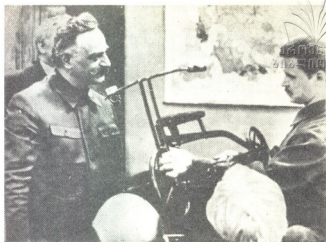
მასში ნაჩვენებია მისი ცხოვრების მხოლოდ ერთი ეპიზოდი, როდესაც სსრკ მიმომეგრეველობის სახალხო კომისრად ყოფნისას იგი საფუძველს უყრიდა საბჭოთა ქვეყნის თანამედროვე მეტალურგიას.

ამ ფილმში მთავარი როლი მეტისმეტად მნიშვნელოვანია. ედიშერ მალალაშვილმა შექმნა სახე ადამიანისა, რომელიც სიცოცხლის ბოლო წუთებამდე კომუნისტების მშენებლობის დიადი საქმის ერთგული იყო.

ორლოვმა თავის ფილმში გვიჩვენა დიდი ჰუმანიზმი ლეგენდარული ხელმძღვანელისა, რომელმაც თავის დროზე თქვა: „ისტორია ცარიელი სიტყვაა, თუ მასში არ არის ადამიანი. ადამიანი სამენი მასალა ან აგური როდია. სწორედ ადამიანისათვის შენდება ყველაფერი“.

1979 წელს კინოსტუდია „მოსფილმი“ ე. მალალაშვილს კვლავ იწვევს ს. ორჯონიკიძის როლზე ფილმში „პოემა ფრთებზე“, (რეჟ. დ. ხრაბროვიციკი), ფილმის შექმნაში მონაწილეობდნენ აგრეთვე ; საფრანგეთის, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკისა და კუბის კინოსტუდიები.

ფილმი „პოემა ფრთებზე“ გამოჩენილი ავიაკონსტრუქტორის ანდრეი ტუპოლევის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს; ნაჩვენებია მასთან ს. ორჯონიკიძის ურთიერთობა და მეგობრობა, ორჯონიკიძის დაუშვრეტელი ენერ-



კადრი ფილმიდან „ელებზე ჩემ თავზე“
ს. ორჯონიკიძე — ე. მალალაშვილი

გია და ბრწყინვალე ადმინისტრაციული ნიჭი, რომელიც მან საბჭოთა ავიაციის განვითარებას, მის მომავალს მოახმარა.

ს. ორჯონიკიძის როლის განხორციელება ე. აფხაიძისა და ე. მალალაშვილის გარდა სხვა მსახიობებსაც მოუხდათ: საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ანდრო კობალაძემ 1971-1972 წლებში განასახიერა ს. ორჯონიკიძე ფილმებში „გარსკვლავები არ ქრებიან“ („მოსფილმი“) და „ჰორიზონტი“ („ყაზახფილმი“). შემდეგ წლებში სერგოს სახე შექმნა ვახტანგ მიხელიძემ კინოსტუდია „არმენფილმში“ გადაღებულ სურათში „დაბადება“ (1977) და სვერდლოვსკის კინოსტუ-



კადრი ფილმიდან
„პოემა ფრთებზე“
ანდრეი ტუპო-
ლევნი—ე. სტრე-
ლნიკი, სერგო
ორჯონიკიძე —
ე. მალალაშვილი

ლიაში შექმნილ ფილმში „მათ, ვინც ცოცხალი რჩება“ (1982), რომელშიც 30-იანი წლების ერთ-ერთი გიგანტური ქარხნის „ურალ-მაშის“ მშენებლობა ასახული.

საინტერესოა თეატრისა და კინოს ახალგაზრდა მსახიობის ბადრი კაკაბაძის მიერ განხორციელებული ახალგაზრდა სერგო ორჯონიკიძე მხატვრულ ფილმებში: „წმინდა სამკედლოს ზარი“ (1982, „მოსფილმი“), „სიკვდილით ვერ ვსჯით“ (1982, ა. დოკუენკოს სახელობის კინოსტუდია) და „დაბრუნდი თავისუფალი“ (1984, მ. გორკის სახელობის კინოსტუდია).

ფილმი „წმინდა სამკედლოს ზარი“ კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს თვალსაჩინო მოღვაწეს ნესტორ ლაკობას მიეძღვნა. ფილმი მოგვითხრობს იმ მოვლენების შესახებ, რომელიც მოხდა 1918-1921 წლებში, აფხაზეთში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დროს. ამ ხანებში ჩრდილო კავკასიისა და ამიერკავკასიაში რთული პოლიტიკური მდგომარეობა შეიქმნა — მუსავატელები აზერბაიჯანში, დშნაკეზ სომხეთში, მენშევიკები საქართველოში. მიუხედავად ამისა, ნ. ლაკობასა და ს. ორჯონიკიძის მეშვეობით მტერი უკუგდებული იქნა. აფხაზეთის უძველეს მიწაზე აფრიალდა თავისუფლების წითელი დროშა.

საიუბილეო დღეებში ეკრანებზე გამოვიდა სერგო ორჯონიკიძისადმი მიძღვნილი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „რევოლუციის რაინდი“, რომელიც საქართველოს სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიაში გადაიღო რეჟისორმა თ. დოლიძემ.



სიტყვა

სანდრო

ახმეტელაძე

ნოდარ გურაბანიძე

იმ სახელთა შორის, რომელთაც ქართული თეატრის ისტორია ინახავს, ხოლო შთამომავლობა მოწიწებით წარმოსთქვამს, ერთ-ერთი უპირველესია სახელი სანდრო ახმეტელისა, რომელსაც დღეს მოიხსენიებენ სცენის იმ რეფორმატორთა შორის, რომლებმაც ღრმა კვალი გაავეს თეატრალურ ხელოვნებაში, გახსნეს ახალი სივრცეები შემოქმედებისა და მანამდე უცნობ თეატრალურ სამყაროს აზიარეს მთელი თაობები.

მთელი მისი ცხოვრება და შემოქმედება ბრძოლის პათოსით, დრამატიზმით და ტრაგიკული ფინალის სიახლოვის შეგრძობებითაა გამსჭვალული. იშვიათი სიმტკიცით, შეუპოვარი თანამიმდევრობით, რომელიც ყოველგვარ კომპრომისს გამორიცხავდა, ფილისტერთა გამაღიზიანებელი ყინიანობით და ქეშმარიტი შემართებით იბრძოდა იგი თავისი თეატრალური იდეების განსახორციელებლად და დასამკვიდრებლად.

უეჭველად რთული ბიროვნება იყო იგი, და ასევე რთული და პრობლემატური იყო მისი შემოქმედებაც. მის სიცოცხლეშივე ცხარე დისკუსიები იმართებოდა მისი სპექტაკლებისა და თეატრალური იდეების გამო, ხოლო მისი გარდაცვალების შემდეგ ჩამოვარდნილი ხანგრძლივი დღეების დასაარღვევად ახალის ძალით იფეთქა ინტერესმა და ვიტყოდი, ერთგვარმა ენთუზიაზმმა, ამ უაღრესად ორიგინალური რეჟისურით და თეატრალური მეთოდით გამოწვეულმა.



მერაბ ბერძენიშვილი

სანდრო ახმეტელის პორტრეტი

მისი ცხოვრება განუყოფლად იყო და-
 კავშირებული ერის ცხოვრებასთან, ქვეყნის
 რევოლუციურ განახლებასთან, ახალ ძალებ-
 თან, რომლებიც ანგრევდნენ რუტინას და
 აშენებდნენ ახალ სამყაროს. მან მთე-

ლი თავისი არტისტული ბუნებით შეი-
 თვისა ქართველი ხალხის თეატრალიზა, მისი
 ყოფა-ცხოვრების ფორმები, საზეიმო თუ
 სამგლოვიარო რიტუალები, ეროვნული
 ფოლკლორი; ქართული პოლიფონური მუ-

სიკის თავისებურებანი და ქართული ცეკვი-სათვის დამახასიათებელი მოძრაობათა პლასტიკა და რიტმიკა. მან „ფიროსმანის თვალით“ — როგორც თვით ამბობდა ხოლმე — შეიხნა ქართველი ხალხის ცხოვრების წილში და იქ მრავალი, აქამდე უცნობი პლასტიკური ალმომანა ქართული თეატრის ეროვნული ფორმის შესაქმნელად. „ძლიერია ქართველი ხალხი — ამბობდა იგი — თეატრალობის პოტენციით. ქართველის ტანჯავა-გლოვა, სიცილ-ხარხარი და კისკისი, ქეიფი, დღეობა, ლოცვა — განაახიერება კრიალს თეატრალობის“.

რა ძირითადი იდეა წარმართავდა მთელ მის მოღვაწეობას, რა იყო მისი რეჟისორული შემოქმედების ლიტმობივი? უმკველია — ეროვნული, თავისთავადი თეატრის შექმნა!

ჯერ კიდევ ჰაბუკობისას, პეტერბურგში განსწავლის უამს, მისი ფიქრი ეროვნული თეატრის შექმნის იდეას დასტრიალებდა. მისი ღრმა რწმენით თეატრი მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყოს ეროვნული, როცა იგი შესძლებს ღრმად გამოხატოს ერის სულიკვეთება, ეროვნულობის იდეა, არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ თეატრალური ფორმით, თეატრალური ქმედებით. ამ თვალსაზრისით, იმ ხანებში მას იდეალად მიჩნდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი. „მოსკოვის სამხატვრო თეატრი ნამდვილი, ეროვნული რუსული თეატრია რუსეთისათვის — ამბობდა იგი — მხოლოდ სამხატვრო თეატრმა ჰპოვა პირველმა ნამდვილი და გულწრფელი მოტივი რუსეთის ინტელიგენციის სულიერი დრამისა. სამხატვრო თეატრმა ჩეხოვის მეოხებით ჰპოვა ნამდვილი რუსი თავისი სპეციფიური ფსიქოლოგიითა და რელიგიით. სტანისლავსკიმ შემოსა ეს ნამდვილი რუსი ერთგვარი სცენური პრინციპით — მხატვრულ-რელიგიური ფორმებით და მით ჩეხოვის დრამები რუსეთის ინტელიგენციისათვის მისტრიად აქცია“.

გასაგებია, რომ მისთვის, ახალგაზრდა ინტელიგენტისათვის, რევოლუციის კვირბა-ბაღში უმწვავესი საკითხი გამოხატული იყო დღევით — „არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?“

პრობლემის თვით ასე ალტერნატიული წამოჭრა იმდენად სანდრო ახმეტელის სკეფისას კი არ ცხადყოფს, რამდენადაც დიდ

გულსტიკვილს, მის პირდაპირობას, ახმეტელის ღრმა რწმენით რევოლუციური ქართული თეატრი — მიუხედავად ერის კორიფების მოღვაწეობის — მისი სულიერი ეპიგონი იყო და მას არ შეეძლო სრულყოფილად გამოხატა ისტორიის მანძილზე, ტრაგიკულ კოლიზიებში გამოწრ-თობილი ქართველის ხასიათი, მისი სულიერი ცხოვრების დრამა. „ქართული ეროვნული თეატრი უპირველესად უნდა იყოს ქართული, რადგან თეატრი ბუნებით ფორმაა დრამა-მოქმედებებისა. მხოლოდ ფორმებით ვისის ხსოვნობით ჩვენ დრამას და დრამა ჩვენ“ (ხაზი ჩემია, ნ. გ.).

რევოლუციამდელი ქართველი ადამიანის ცხოვრება მას ესახებოდა ტრაგიკომიკური ნიღაბის სახით, ეს ორი ნიღაბი ერთმანეთს ენაცვლება და ერთმანეთს ფარავს. მრავალზე მრავალმა ისტორიულმა განსაცდელმა ვერ გატეხა ქართველი ადამიანის სულიერი მხნეობა, ვერ მოდრიკა მისი ვაჟკაციური ბუნება.

მისი ფიქრით, ქართველი კაცის ბუნებაში შერწყმულა მძიმე და მხიარული, ტრაგიკული და კომიკური მომენტები. შეიძლება ჩვენს მხიარული ზნე, სილაღე ვინმეს მოეჩვენოს მხოლოდ აპოლონური საწყისის გამოვლენად, მაგრამ სინამდვილეში აქ მეტია სიღრმე და სერიოზულობა, ვიდრე ეს ერთის შეხედვით სჩანს. ჩვენი მხიარულება ხშირად ნიღაბი იყო ტრაგიკულისა. იგი „ნიღაბია“ იმ მისტერიისა, სადაც „უფლის ვნებები“ კი არა, ქართველი ხალხის მთელი ისტორიაა განფენილი“. ახმეტელის თქმით „სიცილი და ხარხარი უდიდესი პროტესტია ქართველისა“ — ამგვარად იგი არა მხოლოდ ჰედონისტიკა, ცხოვრების მშვენიერებას დაწაფებული, არამედ უმძაფრესი განცდების, ტრაგიკული ვნებების დამტვევიც. „სიცილით და ლხინით გადმოგვეცმა ქართველი ხალხი იმ საშინელ დრამას, როცა საქართველოს ლამპარი ჩაქრდა“.

აი, კიდევ საგულისხმო სიტყვები: „ღიან, მართალია, ქართველი მღერის და ლხინობს, მერე იცით, რა მდგომარეობაშიც? მოიგონეთ ის ხანა, როცა საქართველო — როგორც სიმბოლო თავისუფლებისა, მოკვდა, როცა საქართველოს მზე ჩაეკვინა და ერს მისი წმიდათა წმიდა უფლება, მისი დამოუკიდებლობა ხელიდან გამოეცალა. მოიგონეთ

იმ დროის ქართველნი... განა ჩვენ გვესმის კენესა-ვაება, ტანჯვა; განა მაშინდელნი ქართველნი მოსთქვამენ და სტირიან ვითარცა ებრაელნი მდინარეთა ბაბილონისათა? მოიგონეთ ბარათაშვილის დრო, სიცილი და ხარხარი, ლხინი და კისკისი, ხეგონებათ საქართველო სტებება უბედნიერესი წამებით. ლხინობს ის ქართველი, რომელიც თავგანწირულად იცავდა სამშობლოს და ერს, ხოლო ამ დროს საქართველოს ტყვიელების მესაიღუმლე — ნიკოლოზ ბარათაშვილი — გამოხატული იმ სიმწარისა, რასაც სიცილის ნიღაბი ფარავს, ჩამწვლდომი ერის უმბაფრესი სულთერი მისწრაფებისა, „მოსთქვამს მწარედ, გულსწავად“ და მით გამოხატავს თავისი ერის სულში დატრიალებულ ტრაგიკულ კოლიზიებს. ასე ენაცვლება ერთმანეთს ორი ტრადიციული ნიღაბი — ტრაგიკული და კომიკური ნიღაბი.

ამგვარად ესახებოდა მას შინაარსი და ფორმა განახლებული ქართული თეატრისა, მაგრამ ოქტომბრის რევოლუციამ სრულიად ახალი მოტივები შეიტანა მის აზროვნებაში და თეატრალური ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებაში. ის კარდინალური გარდატეხა, რაც რევოლუციამ საქართველოს ცხოვრებაში მოახდინა, მასების ის საყოველთაო ამოქმედება და ენთუზიაზმი, რითაც განიშტვალა ყოველდღიური ყოფა. შეუძლებელია ყურადღების გარეშე დარჩინოდა ისეთ მგრძობიარე ხელოვანს, როგორიც სანდრო ახმეტელი იყო. უფრო მეტიც, მისი შემოქმედების უმთავრეს, წამყვან თემად იქცა რევოლუციური გარდაქმნების გამოხატვა, ახალი ადამიანის ცხოვრების პოეტური წარმოსახვა და აი, აქ მის წინაშე წამოიძარა კითხვა, რომლის პასუხი მთელი მისი შემდგომი ცხოვრებისა და შემოქმედების დედააზრად იქცა. რა ფორმის, როგორი სტილის თეატრი უნდა განახლებულ დროს, ადამიანური არსებობის რა მოტივები უნდა დაედოს საფუძვლად თეატრალური ხელოვნების შინაარსს, როგორ მიიღწევა სინთეზი თეატრის ეროვნული ფორმისა — რომელიც ეყრდნობა საუკუნეების მანძილზე გამოუმუშავებულ და ორგანიზულად შეთვისებულ პლასტიკურ ხატებს, და ამ ახალი შინაარსისა, რომელიც სულ ახლახან ფეთქებელი ძალით შემოიჭრა ცხოვრებაში?!

მისი მხატვრული აზროვნების, თეატრალ-

ური იდეების იმპულსად ორი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იქცა — რევოლუციური საქართველოს განახლებული ცხოვრება და მარჯანიშვილის გენიით შექმნილი რალური სინამდვილე.

მართლაც დიდი ისტორიული ხასიათის მოვლენები ვითარდებოდა მის თვალწინ. ცხოვრებაში მიმდინარეობდა განახლების მძაფრი პროცესი, აღსავსე ბრძოლით, შინაგანი წინააღმდეგობით, ახლის დამკვიდრების ვნებით გამსჭვალული. ხოლო სცენაზე კოტე მარჯანიშვილი შეუბრალებლად ანგრევდა ძველ თეატრალურ რუტინას, პროვინციალური კარნაქტოლობიდან გამოჰყავდა იგი ევროპეიზმის ფართო გზაზე. ქართული თეატრის სცენაზე კოტე მარჯანიშვილმა დაამკვიდრა სინთეტური ხელოვნების პრინციპები, ელვარე თეატრალური ფორმები, ერთმანეთს შეურწყა მასობრივი სცენებისა და ინდივიდუალური მსახიობის მოქმედება, და რაც უმთავრესია, გახადა იგი თანამედროვე განწყობილებისა და იდეების მატარებელი. ამ დიდ რევისიონთან ურთიერთობაში, ხოლო შემდეგ მასთან პოლემიკით ყალიბდებოდა სანდრო ახმეტელის თვითმყოფადი და ორიგინალური ტალანტი.

ახალი ცხოვრების შინაგანმა მღელვარებაში, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების უმთავრესი თავისებურებების ანალიზში, ქართველი ხალხისათვის დამახასიათებელმა პლასტიკურობამ და რიტმულობამ, მისმა მიდრეკილებამ ზეაწეული, პოეტური გამოხატულებისაკენ სანდრო ახმეტელი გმირულ-რომანტიკული თეატრის იდეამდე მიიყვანა. და მართლაც, მან შექმნა ამგვარი სტილის თეატრი, რომელმაც სრულიად განსაკუთრებული ადგილი დაიჭირა საბჭოთა თეატრების ანსამბლეაში. მის საუკეთესო, რუსთაველის თეატრის სტილისა და მიმართულების განმსაზღვრელ სპექტაკლებში „ლამარა“, „რღვევა“, „ანზორი“, „უჩალები“ დიდი შთაგონებით იყო გახსნილი ძირითადი, მღელვარე პრობლემები. სცენაზე მოქმედებდა რომანტული გმირი, მასების წინამძღოლი, რომლის მოქმედების ძირითადი იდეა ცხოვრების განახლებისათვის ბრძოლა იყო. აქ ერთმანეთს ერწყმოდა მძაფრი პლასტიკური ხატები და რიტმული მოქმედება, ზეაწეული, პოეტური განწყობილება და ტრაგიკული სიმბაფრე, „მასობრივი ინდივიდუა-

ლობა“ და „ინდივიდუალური მასობრიობა“, ფართო მონასმები, როცა დეტალები უგულვებელყოფილია და თეატრალური მეტაფორები მთელი სპექტაკლის პლასტიკურ გადაწყვეტაში და დეკორატიულ გაფორმებაშია გამოხატული. სპექტაკლის ერთ-ერთ ძირითად ესთეტიკურ პრინციპად მან აქცია მასობრივი სცენების ორგანიზება აგებული შინაგანი და გარეგანი — ანუ ფსიქოლოგიური და ფიზიკური რიტმის მონაცვლეობაზე. „ჩვენ გვჭირდება სიძლიერე იდეისა და სიძლიერე მისწრაფებისა...“ „ყოველდღიურ საქმიანობაში მე ვხედავ უდიდესი აზრების მატარებელ გიგანტებს... მე არ ავსახავ იმ ადამიანებს, რომლებიც კანტორაში მუშაობენ, არ ვლაპარაკობ როგორ მუშაობს, როგორ დადის ტრამვაით საბჭოთა მოქალაქე... მე მიინდა ვილაპარაკო იმაზე, თუ რა ახალი აზრებით ცხოვრობს იგი... ჰეროკული თეატრის, დიდი აზრის თეატრის გარეშე ჩვენ არ შეგვიძლია არსებობა“.

რუსთაველის თეატრი — ახმეტელის მიხედვით — არასოდეს არ უნდა ქვეულიყო ყოფი თეატრად, მას უნდა შეენარჩუნებინა მძაფრი და მაღალპოეტური ფორმები, მაგრამ განვითარების ყველა ეტაპზე ახალი შინაარსით გაზდიდრებულები, რაც შესაბამისად, გამოიწვევდა ახალი თეატრალური ფორმების ძიებას. ამ დინამიურ, ურთიერთგანმპირობებელ პროცესში დიდი ემოციური დაძაბულობის თანაბარ სიმაღლეზე უნდა ასულიყო სპექტაკლის შინაარსობრივი, იდეური, ფილოსოფიური სიღრმე. იგი ამბობდა: „რუსთაველის თეატრი გადაჭრით გაემიჯნა ძველ სცენურ სკოლებს, ფორმებსა და მეთოდებს. ავადმყოფურ ინდივიდუალისტურ ფსიქოლოგიზმს, ძველი თეატრის მთელ რუტინას...“ „გულახდილად უნდა განაცხადოთ, რომ ჩვენ ვქმნით ჰეროიკულ თეატრს. რუსთაველის თეატრს არ შეუძლია იყოს ყოფი თეატრი“.

ერთ-ერთი მისი პირველი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი „ლამარა“ მთლიანად სცენურ-პოეტურ მეტაფორაზე იყო აგებული. იგი პლასტიკისა და სიტყვის, რიტმისა და შესტის განუყოფლობას ეყრდნობოდა. აქ გამოიკვეთა ის გრძნობა და სიმძაფრე რიტმისა, რომელიც შემდგომ, მისი მომდევნო სპექტაკლების მაცოცხლებელ ნერვად იქცა. მაგრამ თუ ამ პოეტურ სპექტაკლში პირველ-

ადმოჩენის სიხარულით შთაგონებული ხელოვანის აღტკინება და გარეგნულ ეფემერზე აგებული თვალისმომკრელი სილამაზე, თუ პლასტიკური აზროვნებით უფრო გათვნილებული, ზოგად პოეტურ ფორმების უფრო მკაცრი და არ იყო ღრმა ადამიანურ შინაარსზე აგებული, ანუ უფრო ზუსტად, თუკი სპექტაკლის ფორმა, მისი გარეგნული სილამაზე დომინანტური იყო შინაარსზე, შემდგომ, მის სპექტაკლებში ამგვარი, მე ვიტყვოდი — გახლჩქვა, აბსოლუტურად დაძლეული იყო. რიტმის ერთგვარი პედალოზაცია, სანახაობითი მომენტების განყენებულობა და თავისთავადობა, ეროვნული რიტუალური ფორმების ჩვენება საფუძველს იძლეოდა გარკვეული კრიტიკული შენიშვნებისათვის, და ზოგჯერ სკესისისთვისაც — პირველივე, პროგრამულ სპექტაკლში ახმეტელი ნაციონალური კოლორიტის გარეგნული გამოხატვის, და ასევე გარეგნული პოეტური პათოსის გავლენის ქვეშ მოექცაო.

მაგრამ სულ მალე ბ. ლავრენევის „რღვევისა“ და „ანზორის“ დადგმის შემდეგ ამგვარი წინააღმდეგობა მოიხსნა და იშვიათი მთლიანობით წარმოსდგა რევოლუციური შინაგანი პათოსი და მისი გამოსახვის მძაფრი, რომანტიული ფორმები. ამ სპექტაკლებმა საბოლოოდ განსაზღვრეს რუსთაველის თეატრის მოქალაქეობრივი, საზოგადოებრივი პოზიცია, მისი ხელოვნების ზეაწეული, ჰეროიკულ-რომანტიული ბუნება. ამ სპექტაკლებში მას წარმოსდგა როგორც ინდივიდუალური გმირი, ისტორიის შემოქმედი, რომელიც მოქმედებს, იბრძვის, თავისი ცოცხალი სახე აქვს და არა სანახაობითი ან ილუსტრაციული ელემენტია. გმირი კი ამ მასის შვილია, მისი ორგანული ნაწილია. ამ სპექტაკლებში უარყოფილია ე. წ. „მონოლოგური პრინციპი“ — და ყველაფერი ეყრდნობა პოლიფონიის პრინციპს, რაც გულისხმობს ყოველი სიტუაციისა და განწყობილების გამოხატვას რიტმის, შესტის, მოძრაობის, სიტყვის ანუ აზრის და ემოციის ერთობლიობით.

ეს არ არის „ტრადიციული“ სიტყვის თეატრი — ეს არის მოქმედების თეატრი — რაც საფუძველია ჰუმანიტიკური დრამატული ქმნილებისა, ეს არ არის ფსიქოლოგიური ნიუანსების თეატრი — ეს არის მძლავრი მონასმების, შინაგანი პათოსით

გამძაფრებული გრძობის თეატრი — რაც აბსოლუტურად არ ნიშნავს, რომ აქ სიტყვა ანუ შინაარსი, ფსიქოლოგიური სიზუსტე — ანუ შინაგანი სიმართლე, უგულვებელყოფილია. ს. ახმეტელს ანტერესებდა ეპოქის, დროს ძირითადი ტენდენციის გამოხატვა ე. წ. „ფართო პლანიტი“, მასშტაბურად, რომელშიც ზოგადი მომენტი პრიმატის როლში გამოდის. ამ თვალსაზრისით დამახასიათებელია მისი სიტყვები ეს. მეიერჰოლდის მიმართ: „მეიერჰოლდს ხშირად აკრიტიკებენ, რომ ის გოგოლს ამახვილებს თავის დადგენებში. მეიერჰოლდი გოგოლისა და გრიბოედოვის ცალკეული ნაწარმოებებით ხატავს მთელს ეპოქას, რომელშიც ესა თუ ის გმირები ცხოვრობენ“.

სანდრო ახმეტელსაც სწორედ „მთელი ეპოქის“ გამოხატვა ეწადა და მართლაც „რევევაც“ და „ანზორიც“ რევოლუციური ბრძოლების, „შემობრუნების მომენტის“ მხატვრულ დოკუმენტად იქცა.

ცნობილია, თუ რა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს ს. ახმეტელის დადგმებმა და რუსთაველის თეატრის მსახიობებმა მოსკოვში, 1930 წელს, პირველ საკავშირო თეატრალურ ფესტივალზე. ეს იყო თეატრის ჰუმარტი ტრიუმფი, საერთოდ ქართული თეატრალური კულტურის ზეიმი. გავიხსენოთ ა. ლენინარსკის სიტყვები: „რუსთაველის თეატრმა განაცვიფრა მოსკოვი. მოსკოვისა და ჩემის აზრითაც, რუსთაველის თეატრი წინაურდებდა მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში“. ვახ. „პრავდა“ წერდა: „საქართველოს პირველი სახელმწიფო ნაციონალური თეატრი, რომელსაც სანდრო ახმეტელი ხელმძღვანელობს — უქვევლია, საბჭოთა რევოლუციური თეატრალური კულტურის უღრეს შესანიშნავესი მოვლენა“.

მაგრამ, დაუცხრომელი, მუდამ მაძიებელი ახმეტელი ახალ პრობლემას აყენებს თეატრის წინაშე, პრობლემას, რომელშიც აფართოვებს თეატრის წინაშე მდგარ ამოცანებს და ამავე დროს პასუხობს იმ კრიტიკულ შენიშვნებს, რომლებიც ამ დადგმების ირგვლივ გამოითქვა. ამ დიდი აღიარების გვერდით გაისმოდა ხმები რუსთაველის თეატრის და მისი რეჟისურის შესაძლებლობის ერთგვარი შეზღუდულობისა და თავის თავში ჩაკეტვის საფრთხის გამო. თითქოსდა ეთნოგრაფიული ელემენტები, ნაცი-

ონალური ფორმა, ე. წ. „მისი კოლორიტი“ — იგულისხმებოდა „ლამარო“ „ანზორი“ — შეიძლება არ გამომდგენელიყო „უცხო“ მსაღლისათვის, კერძოდ, რუსული ან დასავლეთ ევროპული კლასიკისათვის. ამ აზრის გაბათილებისათვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა რუსთაველის თეატრში დადგმულ „შილერის“ „ყაჩაღებს“. ეს სპექტაკლი, მართლაც იქცა ს. ახმეტელის შემოქმედების მწვერვალად, ცხადყო მისი რეჟისორული მეთოდის უნივერსალური ხასიათი, საბოლოოდ დასაშარა ის ხმები, რომლებიც ეროვნულ კარჩაკეტილობას უკიყინებდნენ მას: „ჩვენ შილერს ვახორციელებთ ჩვენებურად, ჩვენი ხასიათით, მაგრამ არ ვცვლით იმ იდეოლოგიურ მიზანდასახულობას, მაღალმხატვრულ კულტურას, რომელიც საფუძვლად აქვს შილერს. ჩვენ ვაყენებთ შემდეგ საკითხს — თუ შევძლებთ ჩვენი საშუალებებით, ჩვენი მეთოდებით, ჩვენი სისტემით, ავიყვანოთ იდეოლოგიური ნაწარმოები იმ სიმაღლემდე, რომ იგი გახედეს მისაწვდომი არა ქართველებისათვის, არამედ ყველა იმათთვის, ვინც ქართულად არ ლაპარაკობს; თუ ჩვენ, ჩვენი ფორმით, შევძლებთ კლასიკური ნაწარმოები მივიტანოთ ინტელექტუალურ ათვისებამდე, მაშინ ჩვენი გეზი ნამდვილია და ჰუმარტი“.

„ყაჩაღები“ ჰეროიკულ-რომანტიკული სტილის უბრწყინვალესი, განუმეორებელი ქმნილებაა. მასში სრულყოფილად აისახა შილერის ბუნტარული სულისკვეთება, მისი პოეტური აღმაფრენა. აქ მოხდა „შილერის გაშეჰსპირება“, რადგან ახმეტელმა შესძლო შილერისეული რიტორიკისაგან გმირების განთავისუფლება, ცოცხალ, მებრძოლ, თანამედროვე ადამიანებად ქცევა.

თითქოსდა ამ, ვიტიკული, თეატრალური შედეგის შემდეგ უნდა შემწყვდარიყო ყოველგვარი თვალსაზრისით მის მიმართ, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ასე არ მოხდა — ნაციონალიზმს სწამებდნენ კაცს, რომელიც მთელის თავისი არსებით ინტერნაციონალისტი იყო, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ელემენტებს ეჭებდნენ იქ, სადაც არნახული ძალით აისახა რევოლუციური სინამდვილე, ფორმალიზმს უკიყინებდნენ მაშინ, როცა მის სპექტაკლებში ორგანული მთლიანობით იყო ურთიერთსადაწინააღმდეგობრივი ფორმა და შინაარსი.

დრომ ახალი ძალით წამოშართა მისი ფიგურა ჩვენს თვალწინ, ჩვენმა სინამდვილემ ახალი შუქი მიანათა მის შთავონებით საესე საესეს, დროს სიღრმიდან კვლავ ელავენ შემოქმედებითი ცეცხლის ანთებული თვალნი, მაგრამ იმავე დროს მდინარეებამ თან წაიღო მისი სპექტაკლები...

მაშ რაღა დარჩა ანბეტელის შემოქმედებიდან, თუკი თეატრალური ხელოვნება წარმავალია, რაკი სპექტაკლი სცენიდან „ჩამოსვლისთანავე“ კვდება?! რჩება და წარუშლულ კვალს სტოვებს — ტრადიცია, რაც მუდმივმოქმედი ფაქტორია!

რით შემოდის ღღეს ანბეტელი ქართული თეატრის ცხოვრებაში?

უპირველესი ნიშანი მისი შემოქმედებისა იყო მისწრაფება ეპოქის უმთავრესი ტენდენციის გამოხატვისაკენ. ის, რაც შედგენს ხალხის ინტერესებს ძირითად სფეროს, უნდა იყოს თეატრის ასპარეზი. საზოგადოებამ არ უნდა გაუსწროს თეატრს იდეების სერიოზულობით და გემოვნებით. ამიტომ თეატრის ძალა მის ნოვატორულ სულში და ძიებებშია. „ჩვენს მემკვიდრეებს მუდამ უნდა ასოვლდე — ანობდა რე — რომ... კარგი ძიება თეატრში უპირველესად პრობლემების ძიებაა“.

მხოლოდ ამ გზით შეიძლება უპასუხო თანამედროვეობას. „უბედურია თეატრი, როცა დეკორაციებშია მძიებელი — სხვას ყველაფერს ძველს სტოვებს“.

მეორე: თეატრი თავის ძიებებში უნდა დაეყრდნოს თავისი ერის შინაგან თვისებებს, ხალხის მიერ საუკუნეების მანძილზე შექმნილი ხელოვნების თავისებურებას. ის გარემოება განსაკუთრებით გასათვალისწინებელია დღეს, როცა კომუნიკაციებისა და ინფორმაციის ვითარებაში ხშირად ხელოვნება ესპერანტოს ენას ეძებს და უგულვებელყოფს ეროვნულ ნიადაგს. მაგრამ, აქ უმთავრესია, გარღვევა ყოველგვარი ეროვნული შეზღუდულობისა და ეროვნულობის ნიადაგზე აღმოცენებული ხელოვნების ინტერნაციონალური ხასიათი.

ამისათვის იზრძოდა იგი, ამის გამო შთამომავლობა მოწიწებით მოიხსენიებს მის სახელს და მასთან ერთად იმეორებს მის სიტყვებს: „ჩვენ პასუხისმგებელნი ვართ ისტორიის წინაშე და იძულებულნი ვართ ყველას ამ პოზიციებიდან მოვთხოვით“.



...აბინინებში სანდრო ამბეტელი დასაჯდა მთელი იყენენ. გაისმა ტელეფონის ზარი.

სანდრო ამბეტელი რაღაც მრავალმნიშვნელოვნად დაპარაკობდა. — დახს, სტალინმა იკითხა... კი... კი... ასე იყო... ვეშალებით. ვახოთ...

ანბეტელმა საუბარში რომ დამთავრა, აჯაკი ხორავამ კითხვა: რამ? — ისეთი არაფერი, აჯაკი! როგორ ფიქრობ, თეატრი გაუძლებს ამდენ ტვირთს?

— რაზე ამბობ?

— თეატრის იუმბილესათვის შწალება და სახლვარგართ გასტროლები... თეატრიც სარემონტოა, რაღა სეზონი გქეენება.

— საბოლოოდ დადგინდა რეპერტუარი?

— ჩგრტობით ისე დარჩა, როგორც იყო: „ანსორის“ გადამუშავება მოკვირვებს. „ლამარაშიც“ შეიცვლება პირველი და მეორე მოქმედება. იმპერხაროსთან შეთანხმდებით, დეკორაციებს ამერიკაში დამზადებენ. ასე უფრო იაფი ჯდება. გასტროლები სამი თვე მაინც გაგრძელდება.

— უკვლავ უნდა გაუძლოთ. არ იფიქრო საშა, რომ ჩვენმა შტრებმა ფარხალი დაქარხს. ახალი სპექტაკლებიც უნდა ვამზადოთ.

— მეშინია, ჩემო აჯაკი, მეშინია. მსახიობებმა მალე იცით უველაფრის დაქერება, გათამამება...

— ისე, შენზეც ამბობენ: გამაყადო, მართალია?

— რა დროს გაამაყება, კაცი გულზე ვსვდები, იმდენი რამ არის გასაკეთებელი და ვერ ვერვფი. ასე ნგონია, უველაფერი თვინად მაქვს დასაწყები. იცი, როგორი თეატრი მინდა?

— მაინც როგორი — დიმილით კითხვა ხორავამ.

— ცხოვრება რომ შეცვალოს.

— არა?!

— ჰო... აი, ის ცხოვრება, რასაც ხედავ...

— რას ამბობ?

— ისეთს არაფერს. სცენაზე ცხოვრების პირდაპირ გადატანა ნამდვილ თეატრს კლავს.

— ისევ რომანტიკა?!

— არა... სულ სხვას ვეუბნები. ჩვენს თეატრს ფიქრი აჯაკი, მთელი ცხოვრება მიტნეივით იყო. უკვც დაღაღა დრო გაჩალიხდა, შექამდეს ავიცა და კარგიც. სხვათა შორის, ამისთვის გვიანდა თეატრის იუმბილესაც. აბა, დაფიქრე! რა საიციარი ათი წელი გვექონდა: ჭერ მარჩინიშვილის მოსვლა. მეორე ქართული „მხატვლების“ წინააღმდეგ ბრძოლა. თეატრის მოდერნიზაცია. „დღურუის“ გამოსვლა. ფიცის დადება და ფიცის გატება. მეფობობა და დალატი, კონფლიქტ-მარჩინიშვილთან. მსახიობების წახვლა. პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციასთან კონფლიქტი, მეორე ხაზებში ფიფიო თეატრის შექმნა. გასტროლები. წარმატებები. მარჩინიშვილის წინააღმდეგ ბრძოლები მისივე თეატრში. ახლა სოციალურ სფეროში? პოლიტიკაში? მარჩინიშვილის გულმა ვეძარ გაუძლო და გარდაიცვალა. შენ გგონია უკვალოდ ჩაიარა, რაც მის ირგვლივ ხდებოდა? მე ჭერ ისევ ცოცხალი ვარ, ადილიად ვერ

* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1-10, 1986 წ.

ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა*

ვასილ კიკნაძე

* * *

გამტეხს. მინდა შევაჯამოთ ეს ათწლეული, თქვენც ხომ გინდათ იუბილე?

— როგორ არ ვვინდა. იქნებ ცოტა მატერიალურად და მოვითქვამ სული. გაქირადა ცხოვრება.

— რა თქმა უნდა. ისე არ ჩივიდის, მთავრობა ფინანსურ დახმარებას გვაპირდება.

— მარტინიშვილის თეატრში უთქვამთ, იუბილე კოტეხს წინააღმდეგ არის მიმართული.

— ახლა იუბილესაც ავგვიხიბდნენ?

— „ღურუჭიდან“ კი არა — „ცხვრის წყაროდან“ უნდა დაიწყო ახალი ეპოქა.

სანდრო ახმეტელს მოუხდა ადრე თქმულის გამოცრება იმის შესახებ, თუ რატომ იხივდა სწორედ 1934 წელს თეატრის ათი წლის თავს. რაც უფრო მეტს ლაპარაკობდა, მით უფრო ბევრი საცქეო და სადავო კითხვები იხადებოდა. თითქოს საღდაც, გულის სიღრმეში ხვდებოდა კიდევ, რომ მართალი არ იყო, მაგრამ თავს არ უტყუებოდა.

მაშინ კარგად არ იყო შესწავლილი ქართული თეატრის ისტორია, არც ახმეტელს და არც მის თანამოაზრეებს არ შეეძლოთ ზუსტად ეპასუხათ თუ რატომ არ უნდა დაწყებულიყო ამ თეატრის ისტორია 1875 წლიდან. მათ მიერ შერჩეული 1924 წელი, მართლაც უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა იყო, მაგრამ უფრო მეტად განზოგადებული. რევოლუციური მნიშვნელობა ჰქონდა 1922 წელს. თეატრისათვის ისტორიული იყო 1918 წელიც. 1920 და 1921 წელიც. უოველ ამ წელს რაღაც მნიშვნელოვანი ამბავი ხდებოდა, მაგრამ თეატრმა მაინც 1924 წელზე შეაჩერა უკრავდა. ამ მცდარ ნაბიჯს ჰქონდა თავისი ახსნაც. გარდა იმისა, რომ უფრო მკაფიოდ იკეთებოდა ახმეტელის როლი რუსთაველის თეატრის ისტორიაში, საიუბილეო განწყობილებას ზელს უწყობდა მორალურ-ფსიქოლოგიური კლიმატიც. ზოგი იმასაც ამბობდა, რომ ახმეტელს არ სურდა იუბილეს ჩატარება. მაგრამ მსახიობებმა დააძაღესო, ზოგს პირიქით ეგონა. არც ერთმა მართალი და არც მეორე. ამ საკითხში ახმეტელი და მთელი თეატრიც ერთსულოვანი იყვნენ. უვალა რაღაც სიყვარულს ელოდა იუბილესაგან. დიდ კონტრასტი იყო თეატრის წარმატებებსა და მსახიობთა მატერიალურ მდგომარეობას შორის. ლამის წელში გაწედა დასი შრომით. ეკონომიურად კი უვალას უჭირდა.

სანდრო ახმეტელი შემდგომ ორგანოებში გამოიძახეს.

— საიუბილეო საღამოს გეგმა კარგად მოიფიქრეთ მოხსენებას თქვენ ნუ გააკეთებთ. სხვამ ილაპარაკოს თქვენზე.

— თეატრის ხელმძღვანელს უფლება არა აქვს თავის თეატრზე ილაპარაკოს?..

— არც ნაკლოვანებები უნდა დაგაიწყდეთ!

— მაინც რა ნაკლოვანებებზეა ლაპარაკი, ხომ ვერ გვითხვით?

— აი ის, რაც გაზეთებმაც აღნიშნეს. ზედმეტი გატაცება ფოლკლორული ამბებით, ეგზოტიკით, სანახაობით... მშრომელ ხალხს მეტი სოციალური პრობლემები სჭირდება. არც სხვა მხრივ გაქვთ მაინცდამაინც კარგად საქმე. სად არის ახალი საექტალები. ჩვენ ვვინდა ახალი რევოლუციური „ანზორი“, „რღვევა“.

— გინდათ, მაგრამ უოველ წელიწადს არ იქმნება სემეოქმედეა...

...თეატრში რომ მოვიდა, ფოიეში მსახიობთა ჩაუფი დახვდა. გაეგოთ, გამოძახებული რომ იყო და მის დაბრუნებას ელოდებოდნენ.

— როგორ არის საქმე, ბატონო სანდრო!

— კარგად, საიუბილეო დღესასწაული ყველას მოუტანს სიხარულს. მთავრობა ჭილდოებს გვაპირდება. საერთო ხარჯისთვის 25 ათასი მანეთი გამოიყო. პირველი ხარისხის მომარაგებამზე გადაუყვანს დაგვაპირდნენ. არავინ არ დაიჩაგრება. მაღალ დონეზე უნდა ჩავატაროთ საიუბილეო კვირეული..

მერე ია ქანთარიას თავის კაბინეტში დაუძახა და უთხრა:

— აი, ეს წერილი ნამაღლა წამიკითხე, მინდა მოვიხსენიო, ვალერიან გუნია ისეთი ლიტერატორია, რომ მართლმართალი ვერ მისწერ. რამე შეცდომა არ იყოს. ია ქანთარია მწიკთობა სანდრო ახმეტელის წერილი: „ჩემო ძვირფასო ვალერიო, გუშინ, 15 აპრილს თარე ზიდიუმმა დაამტკიცა შენი პერსონალური პენსია. რაოდენობაზე წინასწარ შევეთანხმები ამხ. მხარაქებს. არანაკლებ ორასორმოცდაათი მანეთი თვეში. „ღვინის პენსიას“ კისრულობს თვით რუსთაველის თეატრი, — უაღრესად მაღლიერი შენით, როგორც საუკეთესო ბურჯის და იმედის ქართული თეატრის ყველაზე საშინელი ეპოქის დროს. შენმა მაღლიანმა ხელმა პირ-

ველმა დაშლილა მე ქართული სენისათვის და ვეცდები არ შევარტყვიანო არც შენ და არც სათავადაზნებელი ჩვენი თეატრი. კიდევ ერთხელ გილოცავ წოდებას და პენსიას, როგორც უმცირესი ქალღმად, მომღვწილს ჩვენი ქვეყნის სასულიერო, იმ საზნაღად მძიმე მოღვაწეობის გამო, რაც შენ გადაიტანე. რუსთაველიანები გულწრფელად შემოგძახებთ: „ვაჟა ჩვენო ვალოო!“, „ვაჟა ჩვენს მამას!“, „ვაჟა ჩვენი ქართული თეატრის ჩანდლს“. შენი ახმეტელო“.

აი, იუბილეუც დამთავრდა. გამოცა წერილების სპეციალური კრებული. რედაქციის წინასიტყვაობის მიხედვით გადაწედა „კრებულის არაპერიოდული გამოცემა“. აქვე აღინიშნა, რომ ქართული ხალხს თეატრალური ხელოვნების დიდი ისტორია აქვს. „მისი ისტორია უძველეს ხანაში უნდა ვეძიოთ“. იგი რამდენიმე პერიოდს მოიცავს. მაგრამ არც ერთი საფუძვლიანად არ არის შესწავლილი. ამ ნაკლის დაღწევა კი მომავალი ისტორიკოსებისათვის გვერღებულებულია“. კრებულის ყველა მასალას ცნობილად ახმეტელი. მისი შეხედულებების კვალი აშკარად იგრძნობა კრებულის ერთი თეატრის რეპერტუარი 1920-1921 წლის სეზონიდან, 1933-1934 წლის სეზონამდე (ჩათვლით). აქ უკვე ნათლად ჩანს, რომელ სპექტაკლს თვლიდა თავისად და რომელს მარჩინიშვილის თანავტორობით დადგმულს. რეპერტუარში ისიც კარგად ჩანს, თანდათან როგორ მცირდებოდა ახალი სპექტაკლების რიცხვი. 1920-1921 წლის სეზონში დადგმულია ოცდაროც ახალი წარმოდგენა, ათი წლის შემდეგ უკვე ორ-სამ პრემიერამდე დაეკნინო. თვით ეს მოვლენა გარკვეულად ასახავს თეატრში მიმდინარე პროცესების ხასიათს.

კრებულში იხსნება აკაკი ხორავას წერილით. დაბეჭდილია 1930 წლის მცირე თეატრში გადაღებული სურათები: სურათზე აღბეჭდილი არიან სტალინი, კიროვი, ორჯონიძე, კახიანი, ახმეტელი და სხვები.

იმვე წერილში არის მთავრად სურათი: ახმეტელი საშეო წარმოდგენის შემდეგ ხვდება წითელდგვარდებულს. არის მესამე სურათიც: ბუღუ მდივანი, კახიანი, ახმეტელი და ენუქიძე. კრებულში შესულია სხვადასხვა ხასიათის წერილები, სადაც აღნიშნულია მხანობების დამსახურება. აქ არის საუბარი მხატვრებზე, კომპოზიტორებზე. გამრეკელის გარდა თეატრში სხვა მხატვრებიც იყვნენ: გულიაშვილი, ქობულაძე, თავაძე, იაყოლოვი, შავიშვილი; მუსიკალურ გადაწყვეტებზე უნდა აღინიშნენ: ვოკალი, ტუსკია, კილაძე. ხანინტერესოა ის ცნობაც, რომ თეატრი თავისთავს თვლის ქართული ესტრადის შექმნის ინიციატორად. კარგად, ასახელებს აფხაძეს, ქვინარას, ვასაძეს, სელარაძეს, ჭავჭავაძეს და შავიშვილს, როგორც ამ საქმის პიონერებს. ახმეტელმა შექმნა ორკესტრის კულტურა თეატრში. მასვე ეკუთვნის მუსიკისა და სიტყვის პარაოინული შერწყმის ის მაღალი დონე, რითაც ამაჟობდა რუსთაველის თეატრი.

რა მიიღო თეატრმა იუბილესაგან? სანდრო ახმეტელს 1933 წლის დეკემბერში მიწიქებული რესპუბლიკის სახალხო არტისტთა გამოუცხადება. რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდებები მიანიჭეს ხორავას, ვასაძეს, დავითაშვილს. ზოგი დამსახურებული არტისტი ვახდა, მაგრამ იმასთან შედარებით, რასაც თეატრი ელოდა იუბილესაგან, შედეგი მაინც მცირე იყო.

ზოგიერთის სულაც არაფერი ხვდა წილად. განსეხვებითა. თეატრში ადვილად იქმნება ხალხში საკონფლიქტო სიტუაციები.

თეატრის ისტორიაში თითქმის ყოველწინაწინაწინა უთორო იქმნება ხალხში ღრმა კონფლიქტური სიტუაციები, მაგრამ ახმეტელი მაინც არ ელოდა ასეთ შემოპრუნებას. ამბობენ: ყოფილ მეგობარზე სასტიკი მტერი არც არსებობდა. საკუთარ თვალში რომ გამართლოს თავისი ნაშრომდარი, იგი სიამოვნებით სცხებდს ჩირქს იმას, ვისაც დალატობს.

სანამ თეატრს აშენებენ, სულში იძებნენ ერთმანეთს. ცოცხლობდნენ თანამოაზრეობის დღათებრივი პრინციპები, მაგრამ, აი, ააშენებენ დიდებულ შენობას და მერე კი დასაზრუნავად ისეთი ძალით დაეძვებოდნენ, რომ აღარავის ინდობდნენ. გუშინდელი სულგრძობის ნაცრად სულმოკლენი ხდებოდა. პატრიოტურობის დადვლილი ზეიშობა... თანამოაზრეობა, რის საფუძველზედაც შენდებდა თეატრი, მალე იშვის კეთილ ნაყოფს, მაგრამ მისი განაწილება თანაბრად არ ხდება და თანდათან იწყება ერთიანობის დაშლა. ხალხი, მაჟურებელი სხვადასხვა შეფასებას აძლევს ყოველ მსახიობს. ეს კი ხელს უწყობს კოლექტივის ერთიანობის დაშლას. მაჟურებელმაც რა ქნას? — ვინც მოსწონს, იმას უტყვის მხარს. თეატრში კი ხშირად სხვაგვარად ფიქრობენ.

ახმეტელი იმასაც გრძნობდა, რომ თეატრი, რომლისკენაც ისწრაფოდა, უკვე შეიქმნა და მისთვის კარგი გავიქცილი უნდა ყოფილიყო მარჩინიშვილის ამაჟი. მის მხოლოდ ოთხი წელი დასცალდა რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობა. თეატრიდან მის წასვლაში, უნებურად, ყველას ხელი ერი.

ოთხი წელი დასცალდა მარჩინიშვილს მეორე სახელმწიფო თეატრშიც. მსახიობები როცა სახელს მოახვევენ, ადვილად იჭებენ, რომ მათაც უშეძლიათ სპექტაკლის დადგმა და თეატრის ხელმძღვანელობა. ამის მოსურნეები ცოცხან არ არიან. ამიტომ ისინი ერთიანდებოდა და კოლექტივურ ხელმძღვანელობას მოითხოვენ. დიდ თეატრალურ კონფლიქტებს, ფართულად თუ აშკარად, მაინც ეს სურათი უძებს საფუძვლად. კოტე მარჩინიშვილის წინააღმდეგ მოწყობილი ომსტრუქცია, რაც თბილისისათვის კარგად იყო ცნობილი, — სხვეზისთვისაც გამაფრთხილებელი უნდა ყოფილიყო. ახმეტელი გაქვეორ რაქციაზე ალბათ არ ფიქრობდა, მაგრამ ვერც უფურადღებოდ დატოვებდა მომხდარ ფაქტებს. ერთი წუთით შეეძლო წარმოედგინა თუ რას უსაყვედურებდნენ ახლოგოგორ შემთხვევაში? არსებობდა იგივეს, რაც მარჩინიშვილის თეატრში ითქვა: დისციპლინა მოიშალა, ახალი სპექტაკლები ცოტა იდგმება. დასი დაუტვირთავია. ეს თითქმის ასეც არის, მაგრამ, სამწუხაროდ, გამოწკლილის ხელმძღვანელებს გარდა — ასეთი ბრალდებები თეატრის ხელმძღვანელებს სებისმიერ დროს შეიძლება წაუყენო!

სანდრო ახმეტელი ყოველ წწრილმან ფაქტსაც კი უკვე განსაკუთრებულ ყურადღებით ეკიდებოდა. გრძნობდა, რომ რაღაც სხვა, აუხსენელი სიტუაცია მწიფდებოდა მის ირგვლივ. წარსულის სურათის რეტროსპექტივა შეიძლება ასე წარმოვიდგინოთ:

...კრება თეატრში. სანდრო დღას დარბაზში და თვალყურს ადევნებს მსახიობთა გამომეტყველებას.

ს. ამბეტლის პირით თუ გადმოვიკითხო, ასეც შეიძლება ვთქვათ: ჩემი სამი მეგობარი პარტირში ერთად დაქდა. ერთის წამით რაღაც არ მომეწონა. ვერ ვიტყვი, რომ ჩემთვის ცუდი უნდოდათ, ან რაიმე წინასწარი გარკვევით დასხდნენ ერთად. მაგრამ რა ვქნა, ამ ფაქტში რაღაცა არ მესიამოვნა. არ ვეკვიანობდი, ხელშესახები არაფერი მქონდა, მაგრამ ფაქტია, არ მესიამოვნა. ერთი-ორჯერ მაიყენ მწერალადაც გავიხედე, მერე, ერთმანეთს რაღაც გადაურჩურულეს. ესეც ცუდად მენიშნა. სანტიმენტალური კაცი არა ვარ, მაგრამ ყელში ბურთივით გამეჩხირა რაღაც, გრძნობა მისურთა. ვიგრძობდი, თვალები მიწყლიანდებოდა. ჩემი მიხვდისა შემტრცხვა.

— მინდა გითხრათ, — მივმართე კოლექტივს, თუ დასის მთლიანობა არ აღდგა, მაშინ სჯობია, თეატრი დამოშვარო. უკან დასახევი გზა მოჭრილია, წინ ვერ მივდივართ. მხატვრული დისციპლინა, რითაც თავი მოკვწინდა, მოშლილია. ყოველ ჩემს ბრძანებას, ყოველ ჩარმობს, საკვდელურს ზოგიერთი ისე მტკივნეულად აგვიცდის, რომ მათ პანტომიმეაგრობას საზღვარი არა აქვს. ასე რამ გაგათამამათ? ვინ გაქვებთ, ვისი იმედით ირგებთ ასე? თეატრის ირგვლივ საშინელი ატმოსფეროა.

უკანასკნელ თათბირზე, რომელიც სამ დღეს გაგრძელდა, ნათელი გახდა, რომ დიდი ჭკუფთა დარაზმულად ჩემს წინააღმდეგ აწავრა შეტევაზე გადმოვიდნენ, საგებლობენ თეატრის მერყევი ელემენტებით, განაწყვეტილი ადამიანებით. სამწუხაროდ, არის რაღაც ისეთი ძალა, რომელიც ყველას თოჯინასავით ათამაშებს. თეატრს არ შეუძლია ასეთ პირობებში მუშაობა. ვისაც უყვარს თავისი თეატრი, ვისთვისაც ძვირფასია დიდი სახელი, რომელიც ჩვენ მოვიპოვეთ, ვსოხვ: ნუ აყვება ათასგვარ ქორს, თავი შეიკავოს დასავლობი მოქმედებისაგან, თუ ერთსულოვნება აღდგება, კრიზისიც ადვილად დაიძლევა...

ჩემი გეგმა ასეთია: „ზამთური“ ახალი შემადგენლობით წავა. გაგრძელდება „ქართა ქალაქის“ რეპეტიციები. პარალელურად — „ინტერვენცია“. მართალია, „ნაბიჭვარში“ დიდად არ გავმობართლა იმედო, მაგრამ სასოლოგარტიოდან დავბრუნდებით და მდგომარეობას თანდათან გამოვასწორებთ. თქვენს გარეშე რა შემიძლია! ან უნდა მენდოთ და გამოყვეთ, ან არადა, დავშორდებით...

— თეატრს თურმე მუშაობის არც მეთოდოლოგია მქონდა, არც სისტემა. სახალხო განათლების კომისარიატის ოფიციალურად წარმომადგენელი იყო იმ თათბირზე. ჩვენ დღეს კრებაზე უნდა მოვიზიაროთ, რომ მოავრობამ მიიღოს გადამჭრელი ზომები ბრძოლების აღსავევთად. სასოლოგოების უდიდეს ნაწილს ლავამ უნდა ამოვდო... ეს ასეა, მაგრამ მართკო ეს უშველის ჩვენს საქმეს? შიგა ამბებს რა ვუყოთ. აი, წავგიტოხოვთ აკაკი ვასაძის წერილს, რომელიც მან ამ დღეებში მოქწერა.

— წავგიტოხო, აკაკი? — მიმართა ვასაძის.

— წავკითხეთ!

— ვასაძე მწერს: „თეატრში გახშირდა რეპეტიციებისადმი დილტანტური დამოკიდებულება. ხორავას, დავითაშვილის, საღარაძის, ლალიძისა და სხვა რამდენიმე კაცის გარდა, სეროუშული მუშაობა არ უნდათ. ასე მუშაობის გაგრძელება არ შეიძლება, თუ ზომები

არ მიიღებთ, ასეთი ამბები, არც დიქსიონარის, არც ენციკლოპედიის კარგს არაფერს გვიქადის. მე ვთქვარობ, უნდა გამოინახოს ჩარიმებზე მეტი უმეტიმეტი ბოთი ძალის სასუთალებები. ხალხს აღარ უნდა უნდა სხადის...“

აი, ამ წერილს პასუხად მე დავწერე მკაცრი ბრძანება და გამოვაკვეყენე დაკარგებულითა სია. თქვენ ეს უკვე იცით, — ამიერიდან თეატრიდან მოვხსნი, ვინც არ უნდა იყოს, თუ მუშაობაში ხელს შეეგვიშობს.

რუსთაველის ოეატრის მეგობრობა ელო საფუძვლად ამით ვეკავით ძლიერნი. ახლა კი, ვატყობ, მოირყა ეს საფუძველი.

— თქვენ, ალბათ, გაიგეთ, რაც ამას წინათ ჩვენს თეატრში მოხდა. გაილო კარი და უცებ ჩემს რეპეტიცივზე შეტევიდა ვიღაც უცხო პირი. მოვიდა ჩემთან და მუხებზე: გინარებენო. სიბრახისაგან ცინაბდ სიხსლი ჩამეკვა. რა უნდა მეუქვა? თქვენ ხომ გესმით, რას ნიშნავს რეპეტიცივზე შესესლა? დაუპატიებებლ სტუმარს მარკვერა მკლავზე მოვიკდე ხელი, მაგრამ მოვუყიერე და ვუთხარე: ჰადეპეიტი მისს, რომ შე ასე მას სხდომებზე არ ვუყვარდები. ახლა კი მიბრძანდით აქედან...“

— საშა! ეგ როგორ შეიძლება. ასეთ რამებს ვინ ვაპატიებთ!... თქვა ნინო დავითაშვილმა.

ვიცო, მაგრამ სხვანაირად რომ არ შემიძლია? ჩვენ ყოველგვარ ძალადობას უნდა დავუპირისპიროთ მტკივე მეგობრობა... ამბეტელმა უკანასკნელი ფრაზა ლოზუნგავით წარმოთქვა. დარბაზიდან რომ გადდიოდა, ერთ-ერთმა მსახიობმა ამბეტელს ჩუმად ჩაუღლაპკავა:

— აქ შენი ფხი არ იცანა, წადი სხვაგანს.. იქ დაგაფაქებენ!

ამბეტელმა გაოცებული თვალებით შეხედა მრჩეველს და თვისი კაბინეტისაკენ წავიდა. მაგლის უჭრა გამოალო. თითქოს რაღაცას ეძებდა. ხელში აკაკი ხორავას წერილი მოხვდა. გადაშალა. ერთმა ადგილმა მიიპყრო მისი ყურადღება: „ძალიან ვნარობ, — რატომ არ დავიბადე შენს ახლოს, რააა, შენგან როგორც მისს სუსტ არღლებს მიმელო ცხოვრებისა და ადამიანის ცოდნა; გამეგო ადამიანური არსებობის მიზანი და დანიშნულება. მაგრამ ბედს იმისთვისაც ვწირავ მაღლობას, რომ დღესაც, სიმწიფის ფაშს, შენს ხელში ვარ და მოწაფედ ვგრძნობ თავს...“

სანდროს გუნება გამოუყვთოდა. მხნედ წამოდა, ოთახში გაიარ-გამოთარა. ხორავასთან შეხვედრა მოუენდა, მარტო შეხვედრა. გაასხვავა, აკაკიმ როგორ განიცადა, მარკანთვილმა რომ „ლორის“ რეპეტიციება მოხსნა. ნეტავი კოტეს ენახა აკაკის ბერსენევი, ანსორის, კარლო... განა საოცარი არ არის, რომ კოტე არტირის შეუახებამი წეცდა? ის ხომ თითქმის არასოდეს არ ცდებოდა!...

სანდრო ამბეტელი კაბინეტიდან გასვლას აპირებდა გაილო კარი და აკაკი ვასაძე შეივდა.

— საშა! იქნებ არც ისე ცუდად არის საქმე, როგორც შენ დახატე კრებაზე.

— შენ არ მომწერე ის წერილი?

— მოვწერე. ეგ რა შუაშია. ისე რაღაცეები ჩვენც მოგვეკითხება, ძმაო!..

— მო, მოგკითხებთ... დიდი უფლებები გაქვთ თეატრში. ამბობენ, ზედმეტციკო.

— მე არც ერთი არ მოთხოვ, ყველა შენ მომივცო. თუ ძმა ხარ, გთხოვ, სხვებს ნუ უსმენ...

— მაინც ვის?.. დაყინებთო ჰკითხა და თვალთ ვა-
ლში გაუყარა აკაცის.

— რა ვიცი... ზოგს, იქნებ ზედმეტი ერთგულები-
თაც მოსდის. ზოგს სულ სხვა მიზანი ამოძრავებს. ხალ-
ხი ქრელია.

— ბაქოში უნდა წავიდეთ გასტროლებზე. ამასობაში
იქნებ სასწავარგარტის სათითხიც გადაწუდეს საბოლ-
ოოდ.

— არ დაგვაყენებს კი საშველი. თუ გვიშვებენ —
გავიშვებ, თუ არა და, პირდაპირ გვიხიზნან უარი...

— მე ჩველ მოსკოვში და სადაც საჭიროა, იქ
მივალ. ყველაფერს ვიტყვი.

— მაინც ფრთხილად იყავი.

— ბოლოს და ბოლოს, რა მაქვს სახვეწიარი.

— რა, ადგები და სხვა თეატრში წახვალ?

— ეგ რა თქვი, აჯაკ? ხომ ხედავ, ყველგან მიწვევ-
ენ და არსად არ წავდი. არ მითვალვინებ ჩემი თეატრი.
ვერც მოსკოვის, ვერც პარიზის და ვერც ბროდუეის
თეატრებში მიწვევამ მომიხილა... ყველაფერი შეცწირვ
რუსთაველის თეატრს. რატომ მაღაპარებენ ამ თემა-
ზე?.. შენ ხომ ეს ისედაც იცი?

— ეგრეთ გაცხარდებოდი, არ მეცინა. მე ხუმრო-
ბით გითხარი. განა არ ვიცი ჩვენი თეატრისადმი
შენი თავგანწირვა.

— ისე, თუ ქართველი კაცი ხარ, შენი ნებრგია და
ნიკი შენ ხალხს უნდა მოახმარო, — ასე მე შენას!

— სხვაგანაც შეიძლება ასახელო შენი ხალხი. მა-
გალითად, პირადად მე, ვამაუბო, რუსულ თეატრში
სუბმათაშვილის ღვაწლით.

— სუბმათაშვილი კოლოსია. სტანისლავსკის შემ-
დეგ რუსეთში მეორე კაცია, ნამდვილად დიდი, ევრო-
პული მასშტაბის კაცი.

იუთინი ნამდვილი ინტერნაციონალისტია! დიდე-
ბა არ დაკლებია.

— აჯაკი ჩემზე ინტერნაციონალისტი კაცი არ
მოგჩია. ამის თავადები ჩემი სექტაკლებია, მთელი ჩე-
მი მოღვაწეობა, — შენ ეს იცი, მაგრამ წყალსაც
წაუღია ყველაფერი, რაც ჩემს ხალხს არ არჯია.

— რაღაც უნდა მოვიფიქროთ თეატრში დისციპლინ-
ის აღსადგენად. მე ვერაფრით ვერ შევგავებ, თუ
თეატრში ჩემს განკარგულებას არ შეასრულებენ.

— აი, შენ, მსახიობიც ხარ და რეჟისორიც. გახსოვდეს,
მსახიობი, როცა სახელს მოიხვეჭს, შერე ვერავის უფ-
როსობას ვეღარ ითმენს.

— თუ ძმა ხარ, ასე ნუ მეღაპარებები. რაღაც ექვის
ქია შეგჯდომია და არ გასცნენებს.

— რისი ექვის? სულაც არა. შესანიშნავი არტისტი
ხარ. სტუდიის კარგად ხელმძღვანელობ, დადგომებშიც
მხარში მიღვარხარ. შენზე რა მითქმის სამღურავი...

— აბა რაშია საქმე! ეტყობა, ვიღაცა თეატრს მაგ-
რად უშერავს სულს...

— ცეცხლის ჩასაქრობად თუ გასაღვივებლად? აჯაკი,
დისციპლინა მეორეხარისისოვან მსახიობებს ეხება თუ
უკვე ცნობილებსაც?

— რა თქმა უნდა, ყველას, აქ შეღვათი არ შეიძ-
ლება, მაგრამ თუ მე შეუღლისხმობ, ცდები, შენ იცი,
როგორი დისციპლინირებულიც ვარ.

— ეგ მართალია. საერთოდ ვამბობ.

— საერთოდ?

— ზო, რაღაც თანასწორობა არ გამოდის, ერთი და
იგივე მოქმედებისთვის ერთს ესკიზი, მეორეს არ...

ხომ გვაქვს ჩვენს მუშაობაში ასეთი უფლებამოსი-
ლებები? — გვექვს და ამიტომ დავყვრებ ის, რაც უკეთესია
ქვეყნისთვის.

— გამოდის, რომ მოხვდები მაკრად და განუტრე-
ლად მოვექცე ყველას, ვინც თეატრში დისციპლინას
დაარღვევს.

— აგრე გამოდის...

— მეტე შენ დამიქერ მხარს?

— ხაზა, როდის იყო, რომ მხარს არ გიქერდი ასეთ
რამებებში?..

პირგადა და მფოთავდა დასი. ახალ-ახალ როლებს
დაჩვეულები კანტიუნებდა თამაშობდნენ ახალ სექ-
ტაკლებში. თეატრის ათმა წელმა თანდათან გამოყო
და გამოაყალიბა. ღირსეულად აღამაღლა ორი დიდი
მსახიობი — აჯაკი ხარაჯა და აჯაკი ვასაძე. ამ ამბავს
წინ ანალოგიური ისტორია უძღოდა მარჩანიშვილის
თეატრში, როცა კვარცხლბეგზე აყენდნენ უშანგი ჩხე-
ტიე და ვერიკო ანჭაფარიძე...

„მანისი“ რეპეტიციავე ერთ-ერთი მსახიობი ნა-
ჩევანი მოსულა. ამხეტელმა მასინეე მოხსნა რეპეტიცი-
ასწავლოდა სეკრებო დასი და სიტყვით მიმართა: „სა-
ჩქაროდ მოგიწევით, რადგან თეატრში ხდება ისეთი
ყოველად უფესავსო და დაუმეგებელი საქციელი, რო-
გორიც არის თეატრში მთავარი გამოცხადება. წარ-
სულ წლებში ჩემამდე ხშირად იყო ასეთი ამბები. მე
მოვხსე იგი, მაგრამ ნაშთი დავგრძე. ეს არის თეატრი-
ხადმი ყველაზე დიდი კრიზისი, ბოროტმოქმედება.
რომელიც გამოიწვევს სიყვარულსა და პატივისცე-
ბას თეატრისადმი, თეატრის ხელმძღვანელობისა და
თავისთავისადმი...“

მსახიობმა მოინანია თავისი შეცდომა. ამხეტელმა
აპატია, თეატრიდან არ დაიხიზნა...

და აი მეორე შემთხვევა. სექტაკლებს ნასვამი მი-
ვიღა ერთ-ერთი ცნობილი მსახიობი. ამხეტელმა წარ-
მოადგენა მოხსნა. მსახიობი მაკრად გააუბრძოლა, მა-
გრამ მასაც აპატია. დახი სეკრებო და მოსულ სიტყვით
მიმართა: ვეღარ მოვითმენ ასეთ ამბებს! ამიერიდან
მსახიობსაც მოვხსნი და სექტაკლსაც. მთელი შემო-
ხავლის ზარალს კი იმას გადავხდევინებ, ვისი მიზე-
ხითაც მოხსნება წარმოადგენა. სხვა გამოსავალი აღა-
რა მაქვს. თავზე მენგრევა თეატრი... არავის არაფერს
აღარ დაუფიქრობ...

...გადა დრო და აჯაკი ვასაძე იტყვის: „თეატრის წა-
მეკან ძალეობა და ხელმძღვანელს შორის უფესურული
უკვე თვალსაჩინოდ გაღრმავდა, ასეთ პირობებში 1933
წელს მიეწყო გასტროლები ბაქოში.“

გარეგნულად კი თითქოს არაფერი იგრძნობოდა.
მხოლოდ გარეგნულად! ამხეტელის ირგვლივ შიგნით-
აც და გარეაყ უკვე თავს იურიდნენ საადლო ღრუ-
ბლები.

დრო იცვლებოდა, ამხეტელის ხასიათი — არა, მის-
გან კი მოითხოვდნენ დამშობლობას, შემგუებლო-
ბას, მორჩილებას, ერთი სიტყვით, სხვად ქცევას. ამხე-
ტელი ბობიქრობდა, შფოთავდა...

სანდრო ამხეტელმა ბაქოს საგანტროლო რეპერტუ-
არში თავისი სასუეტესუს სექტაკლები შეიტანა.

თეატრის დიდი წარმატება ხვდა წილად.

ბაქოში წასვლის წინ გაავრთხილეს: საკუთარი თავით აგებ პასუხს, მოძმე რესპუბლიკაში რომ შეგვარცხენოთ!

გასტროლები კარგად ჩატარდა. ბოლო დღეს კი ერთმა კონფლიქტმა ყველაფერი თავუკუღმა დააყენა. ბაქოს კონფლიქტის ისტორია ელვის სისწრაფით გავრცელდა თბილისში.

გვა დრო და თანდათან ნისლი მოიცივს კონფლიქტის ისტორიას. ერთმანეთში აირევა სინამდვილე და მოგონილი. მხოლოდთავე ვინც გადაურტყდა წუთის-ოფელს, ისინიც ისე გაიხსენებენ კონფლიქტის ამბავს, როგორი პოზიციაც და რა ადგილიც ეჭირათ მათ შინ მიეღს იმ აურაზურში. ყველაფერი იქცევა შორეული ამბის მხოლოდ მოგონებად, ტყველის გახსენებად.

კონფლიქტის ისტორიაში უშეშარტების გვერდით თანდათან შეიქმნება ე. წ. „თეატრალური ფოკუსირაჟი“: ერთმანეთში აირევა სინამდვილე და მოგონილი. შეიქმნება იმ „ამბის“ შემონახვის ტრადიცია. და ფსიქოლოგიური განწყობილება, რომელიც ერთმანეთს დააკავშირებს ბაქოს კონფლიქტსა და დიდი რეჟისორის ცხოვრების ტრაგიკულ ფინალს. ექნება სწორად აქ არის ათასი შეცდომის სათავეც და ერთსადამივე დროს იმის საბაბიც, ერთი მოვლენა მეორის უშუალო გამგებნებად რომ მიიჩნეოს. მათ შორის დავს სრულად განსხვავებული დრო — ერთი წელი, მაგრამ სულ სხვა წელი...

და იქმნება ტრაგიკული სიტუაცია, როცა ადგილი რჩება ათასგვარი იმპროვიზაციისათვის. ყველაფერი უკვე იმაზე იყო დამოკიდებული, თუ ვის როგორ სურდა დენახა მოხდარი ფაქტი, ვის რა აღუღებდა, ვინ რას ფიქრობდა რეჟისორზე, მსახიობებზე...

ბაქოს კონფლიქტზე მოგონებები დაწერეს აკაკი ხორავამ.1 აკაკი ვასაძემ,2 თამარ წულუკიძემ,3 მურად ხიჩიკაძემ, ირაკლი შერაზადაშვილმა და სხვებმა. ყველა თავისებური ინტერპრეტაციით მკვება მოხდარი ინციდენტს. არც არის გასაკვირი. ყოველი მემუარის სუბიექტურია.

ერთხელ მსახიობმა და გრიმის ოსტატმა, ახმეტელთან და ხორავასთან დამოკიდებულება გიორგი სარჩინიძემაც ახე მიამბო: იმ დღეს გვერდით ვახლდეთ აკაკი ხორავას. დღისით წაიქეცა მეგობრებთან. სპექტაკლის დაწყებამდე კარგა ხანი იყო დარჩენილი. დავიჭირავ ტრანსპორტ და ერთი საათი ქალაქში ვასიონინე. შერე წაჩრებდა მთავრობა. საღამოს თეატრში იქნის როლის სათამაშოდ წავიდა.

სანდრო ახმეტელს სასწრაფოდ აუწყეს მოხდარი ამბავი. მისი რეაქცია იყო მძაფრი. გასტროლები დამთავრდა. სანდრო ახმეტელი და აკაკი ხორავა თბილისში შეხვდნენ ერთმანეთს.

დრო სავსებოა საქმარისი იყო იმისათვის, რომ კიდევ უფრო აემღვრაო წყალი. ძალიან ბევრს გაუჩინდა თავისი მოქმედების შემდეგური ეგზეგ, მისთვის სასურველი ვარიანტი. დატრიალდნენ ზემოთაც და ქვემოთაც. თბილისი კვლავ მოცივა თეატრალურმა ვნებთა ღელვამ.

დიდი დენატარა არ არის საჭირო, რომ ახმეტელისა და ხორავას სულიერი ტანჯვა წარმოვიდგინოთ. მათი მეგობრობა გულწრფელი იყო, ერთმანეთი იწამეს და შეიყვარეს. ახლა გუჯავრდილზე იდგნენ. იყრებოდა

მათი ზეგები, მაგრამ არცერთი არ ფიქრობდა, რომ ეს საბოლოო დასაბრუნა იყო. დიას, ისინი არ ფიქრობდნენ საბოლოო დამორებაზე.

თვალის ერთი გადავლებით გავიხსენოთ, როგორ უნდა აკაკი ხორავა ახმეტელის თეატრის პირველი მსახიობი გახდა.

ხორავა არ იყო რეჟისორი და არც საამისო სურვილი ჰქონდა. როცა მარჩანიშვილმა გული აიძრუა ხორავაზე, იგი ახმეტელის იმდღეთა დარჩა.

ამ დროს თეატრში ბრწყინავდა დიდი ვარსკვლავი უშანგია ჩხეიძე. უშანგაც ახმეტელთან დარჩა...

ხორავა თანდათან მხრებში გაიშალა და ბერსენევის როლით დიდი ვარსკვლავის ძალით გამოანათა.

იმავე წელს უშანგია ჩხეიძე თეატრიდან წავიდა. რა უცნაური ამბები ხდება?! მარჩანიშვილი უშანგის მწეს ფოცულობდა, მისი პირველი მსახიობი იყო, უშანგები კი ახმეტელთან დარჩენა გადაწყვიტა.

ახმეტელმა მზერა ხორავას მიაკურა. უშანგია დარწმუნდა, რომ მარჩანიშვილთან ვეღარ დაბრუნდებოდა და თეატრს გაეცალა...

„ახმეტელი თუ წავა, მე თეატრში არ დავრჩები“ — მაშინ განაცხადა აკაკი ხორავამ. ნათუ შეიცვალა რგი ახლა, 1934 წელს? რისი იმდელი? ახმეტელის გარდა სხვა რა გუა ცნაოდა, რომელ რეჟისორთან შეეძლო უკეთ გაეშალა თავისი უსარჩავარი ნიჭი? არა. მაშინ ამის წარმოდგენა მას არ შეეძლო. აი, ამიტომ, როცა ახმეტელმა იგი თეატრიდან გაათავისუფლა, სთხოვა: ნუ გააზარებოთ ამ ამბავსო.

ხორავა ფიქრობდა, რომ ახმეტელს დაუცხრებოდა მრისხანება და მალე აღადგენდა თეატრში. აკაკი ხორავას ჰქონდა სრული საფუძველი ასე ფიქრობა... იგივეს ფიქრობდა ახმეტელიც და აი ფაქტიც: იმ დღეებში სანდრო ახმეტელს შეჯდა შანშიაშვილი.

— საუა! — უოხრა მან, — რად მოხსენი ხორავა! ნუ უტრებ სხვებს. გაღიზიანდენ.

— თეატრი მწერევა, დისცლინა მოიშალა, კოლექტივში ახამელ მსახიობი მყავს, ზოგი წამუვანი, ზოგი საშუალო, რა უნდა ვუოხრა სხვებს. ხმრასპს მმ. რმ ისხა დავაშაშენ (ხაზი ჩემია, — ვ. კ.) ახლა უნდა დიხსავოს!

— ხომ იცი, იქ, — ხელი ზევით აიშვირა — იმას... პირივით ეზარები.

არ ველოცუები და იმიტომ...

ბაქოს გასტროლების ირგველი დატრიალებული დღეებში სულ სხვა მობაროთლებით წავიდა, სულ სხვა მასშტაბი შეიძინა. ინტერესთა თამაში ჩაერთო დიდი და პატარა. ახმეტელს აღარ მიეცა საშუალება, ხორავა აღედგინა.

ბედმა ახმეტელი და ხორავა ვერ განარჩია ათას ქორს, რათა ერთად გადაეტანათ თავიანთი ტკივილი, ერთად მიეშუშებინათ ტრელობა, რომელიც გაიხსნა და ბოლომდე ღლიად დარჩა...

აკაკი ხორავას უმად მარში მოუღდნენ მეგობრები. მათ გარკვევით უთხრეს ახმეტელს, რომ თუ ხორავას გაათავისუფლებდა, ისინიც დატოვებდნენ თეატრს. თუნდაც მხოლოდ ერთი — ვასანდ თუ დატოვებდა თეატრს — ეს უკვე ნამდვილი სკანდალი იქნებოდა. ვასანდ არა მარტო სახელმოხვეცილი არტისტი იყო, არამედ რეჟისორიც, სტუდიის ხელმძღვანელიც, თავისი ერუდიციით თაობის ყველა მსახიობისა-

გან გამორჩეული ადამიანი, ერთი სიტყვით, ავტორიტეტული ხელოვანი. მას მხარს უჭერდნენ თეატრის წამყვანი, მეტად მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ძალები.

— უღტიმატუმს მიყენებთ? ეს როგორ? შეთქმულებას მიწყოთ? — თქვა ახმეტელმა და ვასპის უფლებას შეზღუდვა გადაწყვიტა. განარგულდება ვასცა სარეისორო კოლეგიის წევრობისა და სტუდიის ხელმძღვანელის მოვალეობისაგან მისი განთავისუფლების შესახებ.

— ნიკიერი არტისტი და იყოს მსახიობად, — უთხრა პავლე კნდელაკს.

ახმეტელის მხრივ ასეთი გადაწყვეტილება თითქოს გარკვეულ კომპრომისსაც კი ნიშნავდა. ჭეფუჯი პროტესტს, რაც ახმეტელს მის წინააღმდეგ მიმართულ აქციად მიიჩნდა, — მხოლოდ ვასპის უფლებების შეზღუდვა დუპირისპირა. თეატრიდან არ გაუშვა ვასაძე. თუ იყო იმ მომენტში მთავარი. ახმეტელის გადაწყვეტილებას ვასაძე უკმაყოფილოდ შეხვდა. იგი არ დაეთანხმა ახმეტელს და წერილი მისწერა, მეც გამანათავისუფლეთ თეატრიდან, თუკი ხორავას არ ალაღერო. მაშინ ახმეტელმა აკაც ვასაძეც გაათავისუფლა თეატრიდან.

ბრძოლა გადავიდა სიჯიუტეში — სიჯიუტე ურთიერთობისპირებაში. სიტუაცია ყოველდღე მძაფრდებოდა, მალე უფრო და უფრო ძნელი ხდებოდა მოვლენების სარტყა. საზღვარგარეთის გასტროლები ჩაშლამ, თეატრის ათი წლის იუბილეს შედეგებით უკმაყოფილებამ, სამემსტროლებლო დისციპლინის მოშლამ, არტისტული თეორიის დარღვევებმა, ახალი მხატვრული ჯგუბის ძიების სირთულემ, მოთხოვნილებათა გამკაცრებამ, რთულ ფსიქოლოგიურ სიტუაციაში მიჰქცია ახმეტელი. ამასთანავე უკვე იგრძნობოდა საოკო სიტუაციის შეცვლაც. ქორკათის დამოკიდებულებაც მოითხოვდა გადასინჯვას. იგი ყველასაგან უსიტყვო მორჩილებას მოითხოვდა.

ახმეტელს კი სიკვდილი ეჩინა მორჩილებას!

1935 წლის 3 აგვისტოს გადაწყვეტილებით ახმეტელს დაევალა თეატრში აღედგინა ხორავა და ვასაძე. ამ ფაქტის შესახებ სანდრო შანშაშვილი თავის დღიურში ჩასწერს: „ახმეტელი ამ ბრძანებას არ დაემორჩილა და შეუთვალა: თეატრის შინაურ საქმეებში ნუ ერევით, მე უკეთ ვიცი, რაც უნდა გავაკეთო. ერთი სიტყვით — არ წესუნა“.

ახმეტელს გულბორკუკოლოდ სჭეროდა, თითქოს მართლა შეეღო ქორკათისთვის წინააღმდეგობის გაცევა. მას დღი იმედი ჰქონდა იმათი, ვისთანაც ერთად გადაიღო სურათი „ლაშარას“ სექტაკლის შემდეგ. მის თვალწინ კი ისტატურად იქსვევბოდა ბაღე, რომელიც იგი თანდათან ეტყობოდა. მოწინააღმდეგენიც და მამამებელი კომპანიც ნებსით თუ უნებლიეთ მისი დღი შემოქმედებისათვის აუთანელ ატმოსფეროს ქმნიდნენ.

ბედისწერა შემოქმედელს გამუდმებით უღრღნიდა შიგნიდან სულს. მაგრამ მკითხველი წუთითაც არ უნდა დაგვიწყნდეს, რომ ეს 1935 წლის ხდება. დიხს, 1935 წელს! მაშინ ვერაინ წარმოადგენდა, რომ სულ რაღაც წელიწადნახევრის შემდეგ კონფლიქტის ეყვლა მასალა სულ სხვაგვარად დალაგდებოდა, სხვაგვარ შეფასებას და სულ სხვა მნიშვნელობას შეიძენდა.

* * *

1935 წლის 5 სექტემბერი. რესპუბლიკის ერთ-ერთი ცენტრალური გაზეთის მესამე გვერდზე მთელი სარდაფი ეკავებოდა სხვადასხვადაც რუსთაველის თეატრს უკუიწინებდნენ — ნაკლოვანებათა აღმოფხვრას ავკიანებო.

სანდროს კაპიანეცი ია ქანთარია და ვანო ლალიძე შევიდნენ.

— წაიკითხეთ?

— წაიკითხეთ.

— ხმაშალა დაწერილი. ხელავთ? — ყველაფერი უკვე წინასწარი გეგმის მიხედვით ხდება. ყველაფერი იქ არის გადაწყვეტილი. — თქვა ახმეტელმა.

— ლაბთა! — უთხრა ია ქანთარიამ.

— რა ალბათობა უნდა. სამ ავიგობო განიხილეს ჩვენი საკითხი. გახსოვთ რა ჩაგვიწერეს? — „თეატრის მუშაობის შესუსტება ორი უკანასკნელი წლის მანძილზე იმის შედეგია, რომ რევისორთა კოლეგია საქმელო არ მუშაობდა. თეატრის საზოგადოებრიობას ანგარიში არ ეწეოდა; თეატრის გარშემო საკმარისად არ არიან ორგანიზებული საბჭოთა მუყრებელი, მწერლები, დრამატურგები, მხატვრები... ადგილი აქვს გადაჭარბებულ ადმინისტრირებას... თეატრი შემოქმედებითად არ წაწეულა წინ“...

— კიდევ რა გვითხრეს?

— კორნიეჩუკის ბეისის, მესასათე და ქათმის“ განსალი იდეა თეატრმა დაამახინჯაო, — თქვა ლალიძემ.

— სიმონ შოვარაძის — „შლეგი“ ნაციონალისტურად დადგაო, — თქვა ია ქანთარიამ.

— რაშიც თეატრს წარსულში შენიშვნებს აძლევდნენ, ის გაიმეორესო...

— დაუშვაო, რომ ეს ყველაფერი მართალია.

— მართალი როგორ არის! — გაცხარებით წამოიძახა ქანთარიამ!

— დაუშვათ, დაუშვათ. თუ მართლა საქმის ინტერესებდან გამომდინა, თუ ოდნავი ობიექტურობა აქვთ, შეიძლება ერთი თვის თავზე ასეთი წერილის გამოქვეყნება? ჭერ სეზონი არ დაგვიწყია და სანატრისოა, როგორ უნდა მოგვეზიდა მუყრებელი? ერთ თვეში, რა შემოქმედებითი გარდაქმნა შეიძლება მოხდეს? სუბიექტურობასაც ხომ აქვს საზღვრები?... ახლა ხომ ხვდებით რაშა საქმე?

— ჩემი ვაძება უნდაო, მაგრამ არ გამოუვათ. ამ წერილით ვითომ საზოგადოებრივ აზრს აშაადებენრა კვნათ, რამდენჯერმე ვაფრთხილეთ ახმეტელი, მაგრამ არ გაითვალწინა შენიშვნები. ამის შემდეგზა ყველაფრისათვის ხსნილი აქვთ. ადმინისტრირებას მსაყვედურობენ, თვითონ კი რაც უნდა, იმას აკეთებს... ძალი ხელ შეღწია!.. ახმეტელის სიტყვის აღრესაკრი თათვისთვის ვახავებო იყო. ახმეტელმა წერილი ჩათვალკირა.

— ხელავთ, რას წერენ, — „ისეთი დადგემბი, როგორიც იყო „ლაშარას“ და „თონფული“, გამოსატყვენენ თეატრის ქანაობას ნაციონალიზმისაკენ“. ამ წერილის შემდეგ კარგს რას უნდა ველოდოთ? აი აგერ კიდევ იგივე აზრი — თქვა ახმეტელმა და ის ადგილწილედ წაიკითხა: „შლეგი“ ამტიკობას, რომ თეტრის ხელმძღვანელობამ ჭერ კიდევ ვერ დასძლია თავისი ნაციონალისტური შეცდომები... ენეც ასე... — თქვა გზმეტელმა და ზაზეთი გვერდზე გადადო.

— საორკონო ლოგია. როგორც კი ქართულ პიესებს დადგენ, თუ შიგ ცეკვა დაიხსენს, ან სიმღერა გაიგონებს — უშაღვე ნაციონალიზმის იარაღებს მიაკრავენ. „რევუთაში“ ან „ანჰორში“ რამდენიც გინდა იცეკვენ და იმღერენ!...

— ბატონო საშა! აიღეთ და თქვენც მისწერეთ სტაჟინს.

ტელეფონის ზარი გაისმა. სანდრო ახმეტელი ვიღაცას გაუხარებით ელაპარაკებოდა. ჩანდა, რომ საწინააღმდეგოს უმტიციებდა, „არ აღუდაგენ“.. „უშავათოდ უმეჭმინ ახალ თეატრს“.. „რატომ არ შეიძლება?..“ ეს საუბარი ესმოდათ ლალიძესა და ქაიხარიას, რომელთაც გულწრფელად სჭეროდათ, რომ ახმეტელი ყველას მოერგოდა, მათ შორის ამა ქვეყნის ძლიერსაც... ტელეფონზე საუბარი რომ დაამთავრა, ლალიძესა და ქაიხარიას მოუბრუნდა.

— ხორავა და ვასაძე ცეკვას დადგენილებით არიან აღდგენილი და შენ უფლება არა გაქვს, არ დაემორჩილო... ♪ სექტემბერს კრებაა დანიშნული. ისევ ამ საკითხს განიხილავენ.

— აფეთიო არ იქნება ბრძოლა, — თქვა ახმეტელმა და ოთახიდან გავიდა...

♀ და 10 სექტემბერს კრებაზე ახმეტელი გააფორებით უტევდა ყველას — „ზემოთაც“ და „ქვემოთაც“. ცეკვ უარი თქვა კომისიის გადაწყვეტილებაზე — აღედგინა ხორავა და ვასაძე. ეს მისი უკანასკნელი გაბმობაა იყო. ამის შემდეგ კიდევ იბარებდნენ ზოგნი ბებრძონენ, ზოგნი აფორებდნენ. მას უოვრდელად ესმოდა გამამხნევებელი შეძახილები: „არ დაუთმო!“... „არ დაუთმო!“... ესმოდა მორჩილებისასკენ მიწოდებებიც. ამდენ ორმოტირიალში ვერავინ ვერ გაიგებდა, სად იყო გულწრფელიობა და სად სიყალბე, სად სიყეთე და სად ბოროტება, სად გონიერება და სად დამცირება. სანდრო ახმეტელმა ყველაზე კარგად მოხლოდ ერთი რამ იცოდა: — დათმობადა და სანდრო ახმეტელი აღარ იქნებოდა!...

13 სექტემბერს სანდრო ახმეტელი თეატრიდან მოხსენს.

შორე ღღეს გაზეთებმა აუწყეს საზოგადოებას თეატრის ხელმძღვანელის შეცვლის ამბავი. მოკლედ და კატეგორიულად იყო ნათქვამი:

1. ახმეტელი მოიხსნას რუსთაველის თეატრის დირექტორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობიდან.

2. რუსთაველის თეატრის დირექტორად დაინიშნოს განათლების სახ. კომისიის მოადგილე ე. გორდელაძე, შეთავაზებით.

3. თეატრის მხატვრული ნაწილის გამგედ დაინიშნოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, რეჟისორი ა. ვასაძე.

4. დამტკიცდეს გამსახკომის მიერ წარმოდგენილი თეატრის სარეჟისორო კოლეგიის შემადგენლობა: ა. ვასაძე (თავმჯდომარე), რეჟისორი აღსაბაძე, რეჟისორი პატარაძე, მოვარის მხატვარი გამრეკელი, მუსიკალური ნაწილის გამგე ტუსკია, სახალხო არტისტები ხორავა, დავითაშვილი, მხატვარი თავაძე.

აჭე დაინიშნულია, რომ თავის დროზე თეატრის ნაკლოვანებებს აკრიტიკებდნენ აღსაბაძე, პატარაძე, გამრეკელი, ტუსკია, აფხაძე, მუავია, ჭავჭავაძე, მაგრამ ახმეტელმა ყურად არ იღო მათი ხმაო. სულ რაღაც

ერთი წლის წინ ყველანი ახმეტელის მხეს ფიცხელობდნენ. დრო შეიცვალა. აღამაიხურმა სისულტემ რუს სატყვივარმა იჩინა თავი.

სანდრო ახმეტელს ვერავინ ვერ უშველა. უფროსად ძალის დაუპირისპირდა, რომ გამარჯვება შეუძლებელი იყო.

24 სექტემბერია. სანდრო ახმეტელი ბინიდან გავიდა. ქუჩაში გავლა მოუხდა. თეატრის მოპირდაპირე მხარეს გადავიდა, ოფიცერთა სახლის წინ ქაღართან გაჩერდა. დროდადრო თვალი თეატრისკენ გაქცეოდა ხოლმე. მერე ქაღარს მიეუბრუნო. თვალბეზი არა-ამქვეყნიური ნალექის ჩისდაგმოდა.

— დოლო? — დაუძახა ახალგაზრდას, რომელიც ოფიცერთა კლუბიდან გამოვიდა.

— ალექსანდრე ვასილიჩ, აქ რას აკეთებთ, სახუცე ფერი არ გადევთ.

— წამიყვანე სადმე...

— სახლიში წავიდეთ...

— არა, სხვავან სადმე, აი იქ, ბაღში... დოლო! მაცხოვრებ... ჩერ ყველაფერი არ დამთავრებულა!.. ხომ მანც ვერ გამბეზებს. მითხარი, ხომ ვერ გამბეზებს!

— დროებითი არა? მუდმივი რა არის?..

ახალგაზრდა რეჟისორი დამიტირი ალექსიძე თავის თეატრალურ ნათიასთან ერთად კომუნარების ბაღისაკენ გაუყვა. ალექსიძე მაშინ რას წარმოიდგენდა, რომ ოცდაორი წლის შემდეგ თეატრში ახმეტელის ადგილს დაიკავებდა და მერე მოუწევდა თეატრიდან წასვლა. რუსთაველის პრესპექტზე წელ-წელა ერთად მიაბიჭებდა ქართული რეჟისურის წარსული და მომავალი. სანდრო ახმეტელი ამაყად, თავაწეული მიდის პრესპექტზე და თითქოს ხმაშალა ესმის ხალხის გამამხნევებელი შეძახილი...

სანდრო ახმეტელმა გაწვითი „კომუნისტი“ გადაშალა. მთელი მესამე ვერდი რუსთაველის თეატრს ეხებოდა. „რუსთაველის თეატრი გარდაქმნის გვაზის“ — ეყურა დღეი ასოვითი. სულ რაღაც ორი კვირის წინ „თეატრი გარდაქმნას იკვანებდა“, ახლა უკვე გარდაქმნის გავზე შემდგარა!.. რა იყო ეს? — ტრაგიული ფანტია?...

ახმეტელმა ალექსიძეს გაზეთზე მიაჩინა და ჰკითხა:

— დოლო! ესეც თეატრის ისტორიაა, არა?

გაზეთის შესაზე ვერდებო, ცენტრში, რუსთაველის თეატრის საბუთისორო კოლეგიის წევრების ჭგუფურად გადაღებული ფოტოსურათი იყო დაბეჭდილი. ახმეტელს მისთვის არც დაუხედავს. თეატრის დირექტორის გარდელმას წამყვანი წერაილის გარდა, დაბეჭდილი იყო აკაკი ვასაძის, ირაკლი გამრეკელის, გიორგი დავითაშვილის, შოთა აღსაბაძის, კუკური პატარაძის და იონა ტუსკიას წერილები. ახმეტელს არც მათი წერილები წაუკითხავს, მაგრამ ის კი შეამჩინა, რომ გაზეთში აკაკი ხორავას წერილი არ იყო!

— დოლო! რას გაჩუმებულხარ? ესეც ისტორიაა არა?..

— დიახ, ბატონო საშა!..

— ისტორია!.. რომელი ისტორია... ვისი ისტორია? — ახმეტელმა თავისთვის ჩაილაპარაკა და ჩაფიქრდა. მის გონებაში აღბათ ერთბაშად გაიელვა ათასმა აზრმა, რომელიც მას უკავშირდებოდა, მანც რა საოცარად...

რი პოლარული სხვაობანი იყო ამ აზრებს შორის. ზოგიერთებისათვის იგი იყო მარჩანისევის მოწვევა და შემოქმედებითად ერთგული, ზოგისთვის მარჩანისევის მტერი, სხვებისთვის არც ერთი და არც მეორე; — მხოლოდ თვითმყოფადი შემოქმედი, ზოგიერთებისათვის გუბი და თავნება, უკამარომისო და ახირებულის, გაამაყებული და ზვიადი ხელოვანი. ზოგისთვის სიმბოლო ქართული ცრუნეულია დიდალბისა, ზოგიერთისთვის, — ნაციონალისტი, ეროვნული ბურჟუაზიის აპოლოგეტი, ეგზოტიკოსა.. სხვებისთვის თეატრის რომანტიკოსი, მონუმენტალისტი, ქართული არტისტიკის განამდიდებელი. იგი ხან თეატრალურ ეთნოგრაფად იყო მონათლული, ხან აქტიორული ხელოვნების შემწოდველად, დიქტატორ რეჟისორად, ფორმალისტად, სიმბოლისტად, ზოგისთვის ძველი ქართული თეატრის მოძულე, ზოგისთვის მსახიობების პატრონი და დამფასებელი, რუსული თეატრის მოწინააღმდეგე, ან რუსული თეატრის დიდი პატივისცემელი, რუსული დრამატურგის პროპაგანდისტი, ვაჟკაცური სტილის შემოქმედი, ახირებული მეოცნებე, ათასგვარ საქმეს მოკიდებული ფართო მასშტაბის ეროვნული მოღვაწე... აზრთა და ფიქრთა რა პოლარული სხვაობანი! ვინ არის იგი? რისთვის იბძრებს? რას ეძებს? უპირისპისუბი გასცეს ათას კითხვას.

ამ ქაოტური ნააზრებელან მკაფიოდ, ხელშეხსნებად გამოიკვეთა სიტყვები, რომელიც თითქოს ამბეტელის სახელის ქვეშ მიეწერათ:

— „რუსთაველის თეატრი მსოფლიო თეატრების პირველ რიგში წინაურდებდა“. — „თეატრი კარჩაეტილობდა და ეგზოტიკა იღიბებს ფესს!“..

— „რუსთაველის თეატრი ნამდვილ საბჭოთა ინტერნაციონალურ თეატრს“ ანახიერებს!..

— „თეატრი ნაციონალიზმისაყენ ქანაობს!“..

— „რუსთაველელუმბა მოიპოვეს თეატრალური ბეღლის მდგომარეობა!“..

— „კალიების თეატრია!“

— „თეატრმა იპოვა რევოლუციური იდეების გამოხატვის გზები. გაიგო ხალხის მასებთან კავშირის საიდუმლოება.“

— „ამბეტელი ცდილობს თეატრის მოწყვეტას საბჭოთა ცხოვრებისაგან!“.

— „გენერალურმა რეჟისორმა ამბეტელმა კიდე ერთი გამარჯვება მოიპოვა!“..

— „ამბეტელი თეატრში ახშობს ცოცხალ აზრს!“

— „ამბეტელი ქმნის ნოვტორულ თეატრს!“..

— „ამბეტელი დგამს მავნებელურ სექტაკლებს!“..

— „ქართულ თეატრს ჰყავს თავისი გენია, სანდრო ამბეტელი!“.

— „ამბეტელის თეატრი ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტური თეატრია!“

— „ამბეტელის თეატრის მიზანია მასების ინტერნაციონალური აღზრდა!“

— „ძალიან უპირის ამბეტელს ყველაფერი ეს ერთმანეთს შეუთავსოს.“

ეს სიტყვები სულ რაღაც ახლახან, სამოთხ წელიწადში წარმოათქვა.

ახლა კი ერთად თავი მოიყარა და ამბეტელის გონების თვალს, ცოცხალი ადამიანებოვით დაუდგა წინ.

— ალბათ ეს არის ჩემი ბედიცა და ჩემი თეატრის ისტორიაც! — ძალიან ხმადაბლა, თავისთვის თქვა, მაგრამ დღოლ აღექსიძის ყურს არ გამოგბარა. ერთხ-

ანს მდუმარედ ისხდნენ ბაღში. დუმოლო სიტყვებს დაარღვია:

— დოლი! ხომ გაგიგია, ამერიკაში ქვეყნის რუსთაველის თეატრი?

— როგორ არა?

— ევროპამ ცალკე მიგვიწვია. უნდა წავსულიყო ერთ ჭარ ვენაში, შემდეგ ბუდაპეშტში, პარალხა და ვარსაშეში, ციურხისა და პარიზში, ლონდონში, ამსტერდამში, ბრიუსელში, შესაძლოა ხილთაშიც. ეს ხომ ფაქტია, იწებთ გვატყუებდა ის ხლბო? ასე ყველაფერზე ხაზის გაღამა შეიძლება?... არა უშუაშ. ეს სიტყვადგბრუნდები. შენი მაღლობელი ვარ. წაიფ ახლა, სხვაგან უნდა გვაიარო...

— გააცილებთ, ბატონო საშა!

— არ მინდა!

იმ დამით სანდრო ამბეტელს შეხვდა მსახიობთა ერთი ჯგუფი. ოთახში ათამდე მსახიობი იყო თავმოყრილი. მოხსენებრად წრიალებდნენ, ხმაშალა ლაპარაკობდნენ, იმუტრებოდნენ. მერე უცებ წაიჭრად დადუმდებოდნენ. ზოგიერთი ამბეტელს თვალეში ვერ უყურებდა, ზოგიც თვალს ვერ აშორებდა მასწავლებლის, სულის სიღრმეში უნდაღ შედგენა. ია ქანთარის ერთ მაგიდულზე, ერთმანეთის გვერდით დადგნულა ამბეტელის „წარსულა“ დიდების აღმწესხველი და თამვე შემოქმედების მამილედელი პრესა. ქანთარია ითქვოს უაზრულად დასტეროდა გავითვის ფურცლებს, თითქოს სტრიქონებზე ვერ უღლებდნენ მის გაცეზულ შერას, ისე გაფანტული ეჩვენებოდა სტრიქონები, რომ თავს ვერ უტრიდა აზრს, სიტყვებს. და მანინ ღრომადრო გამოყვითილად იკითხებოდა ქორკაცის ხლბით ნაყოფობი სიტყვად: „თეატრის დირექტორი ა. ამბეტელი ატარებდა რუსთაველის სახელობის თეატრის საბჭოთა საზოგადოებისაგან, ფართო მასობრივი მაყურებლისაგან, მწერლებისაგან, დრამატურგებისაგან და მხატვრებისაგან მოწყვეტის ხაზს“. ამ განუკითხვ სტრიქონებს მოსდევდა: „ამბეტელის დატოვებას შემდეგში რუსთაველის სახ. თეატრის სათავეში, შეუძლია თეატრი მიიყვანოს კიდე უფრო მეტ ჩამორჩენამდე მხატვრულ-შემოქმედებით მუშაობაში, შეაჩეროს თეატრის ზრდა და გააძლიეროს მისი მოწყვეტა საბჭოთა საზოგადოებისაგან“. აქ კი ნერვებმა უშტყუნა ქანთარის, მაგიდაზე დაარტყა მუშუტი და იუკვირა: — რა არის ეს?

სანდრო ამბეტელი, რომელიც სხვა მსახიობებთან საუბრობდა, დინჯად მოტრიალდა ქანთარისაყენ, თაღლი გაუსწორა და თითქოს თავისთვის ჩაილაპარაკა:

— განაჩენი!

ქანთარია უცებ მოეშვა, მოდუნდა, თვალეზე ცრემლი მოადგა: — მერე, რისთვის, ბატონო საშა!..

ამბეტელს რაღაც უცნაურად გაეღმა და მშვიდად უთხრა:

— „კიდე უფრო“ რომ არ ჩამოვრჩინო თეატრი. ერთ-ერთი მსახიობი დადგა ოთახის ცენტრში და თითქოს სცენაზეაო, ისე პალტეყურად დაიძახა: — ფიცო მივციტ, ბატონო ბატონო, რომ პოლომდე დავ; რჩებით მასთან ერთად!

— დავიფიცოთ! — შეეხმანა მეორე და გვერდში ამოუდგა. მეორეს მესამე მოჰყვა და ჭარისკაცობოვით ერთ ხაზზე ჩამწყრიდნენ.

— ვფიცავთ! — გაისმა ხმა.

— ძალიან თეატრალურია! — უთხრა ღიმილით ახმეტელმა.

დრამატული სიტუაცია თითქოს ცოტა განვლდა. — ჩვენი ბრძოლა მოსკოვში გადავა — თქვეს მსახიობებმა.

წერილიც აფრინეს მოსკოვში.

* * *

მეორე დღით, თეატრის ფოიეში ვიღაცას „ლამარს“ აფიშა გამოეკრა. აფიშაზე მხსხვეთი ასოებით დაბეჭდილი სიტყვებია: „თეატრის დირექტორი, სამხატვრო ნაწილის გამგე და მთავარი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი“ — შავ, სამგლოვიარო არშიაში ჩავსვა.

მას შემდეგ, სანდრო ახმეტელის სახელი ადარასოდეს არ მოქცეულა სამგლოვიარო არშიაში..

შ ე ნ ი შ ვ ა ნ ე ბ ი:

1. ა. ხორავის მოგონებები დაღუპულია ოცი წლით, რეცენზირებულია ჩემს მიერ და ინახება საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის ისტორიის მუზეუმში.

2. აკაკი ვასაძე ამ ამბავს ასე ვაღმობეჭდებოდა: „საქვე გრძობ ვიკეთებდი, როდესაც აკაკი შემოხარუნდა საგრიზოროში, უკანაღან მკლავები შემომამულს სკამზე მქდას და მიიხრა, სტეპკო ლეკაშვილმა პირზე კოცინით მოგიკითხათო — მაინც არყის სუნი მეცა.“

— დალე ბჭო? — სარკიდან შევაშტერდი აკაკის.

— აბა რა შექნა, მთელი დღე მასლათში, კაი ფითიზე და ქაბაბზე თითო-თითო შემომეყვარა — მამიკო აკაკიმ“.

ამის შემდეგ აკაკი ვასაძეს უთხოვია: „წამოწევი ახლა და მოისვენე... მეოთხე მოქმედებამდე გამოიძინე და გამოიშუღებდი. შენ რა, დაგაფრწყდა თეატრის ვითარება?“

საგრიზოროს კარი ჩავეტე. აკაკი წამოწევა და კლდე ჩათვლია. მესამე მოქმედებამდე კაი ლაზათიანად გამოიძინა, რომ გავადოცე, ავაშენა ღმერთმაო და მეოთხე მოქმედებისათვის უკვე მზედ იყო“.

რე იყო თუ ასე, ფაქტი მოხდა. კონფლიქტისათვის სერიოზული საბაბი გახდა.

3. თ. წულუკიძის მოგონებებს წიგნში არის ამაზე საუბარი. აქ ერთმანეთს ეთხოვთ ა. წულუკიძისა და სანდრო შანშიაშვილის აზრი.

4. ა. ვასაძე იგონებს: „დაუქევი და მოკლე ბარათი დაწერე. მე პირდაპირ და მოურიდებლად განვუცხადე, რომ თუ ხელმძღვანელი წლის ერთგულებისა და თანამებრძოლობისათვის დამტყუებს არ ვინმანებრებდო: რომ თეატრში მამუხლარებს და მის სხვა „კეთილშურველებს“ კურიოზული ვითარება შემოქმონდათ, შემომედეგებთ მუშაობაზე ფიქრი ყოვლად შეუძლებელი ხდებოდა, რომ ან ერთობლივად უნდა გაერკვია თეატრში შექმნილი კურიოზული ვითარებანი ან კიდევ მსახიობად დარჩენაზეც უნდა ვამბობდი... განცხადება კონკრეტში ჩავდე და მეორე დღეს პავლე კანდელაკს ვთხოვე სანდროსათვის გადაეცა“.

პართული ხელოვნება საზღვარგარეთ

პართული
ხელოვნება



ბალეზი „ვეფხისტყაოსანი“ ამერიკაში

მიმდინარე წლის მაის-ივნისში ლენინგრადის კიროვის სახელობის აკადემიური თეატრის საბალეტო დასი საგასტროლოდ იმყოფებოდა კანადას და ამერიკის შეერთებულ შტატებში. თეატრის საგასტროლო რეპერტუარში სხვა ცნობილ საბალეტო სექტაკლებთან ერთად ჰქონდა ქართველი კომპოზიტორის ალექსი მაკავარიანის ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“ (ლიბრეტოს ავტორი ი. გრიგორევიჩი, ქორეოგრაფი ი. ვინოგრადოვი). როგორც ცნობილია, ამერიკის პროტესტანტული პოლიტიკის შედეგად (კულტურის სფეროშიაც) უკანასკნელი ათეული წლის მანძილზე თითქმის შეწყდა კულტურული კონტაქტები ჩვენს ქვეყანასა და ამერიკას შორის.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის გენერალური მდივნის ამხ. მ. ს. გორბაჩოვისა და ამერიკის პრეზიდენტის რ. რეიგანის უნებურ ცნობილი შეხვედრის შემდეგ დასაბამიში მივიდა ამ ორ ქვეყანას შორის კულტურული თანამშრომლობის ახალი ეტაპი.

ამ უკანასკნელ ხანს ამერიკაში საგასტროლოდ იყო მოსკოვის საბავშვო მუსიკალური თეატრი (ნ. საციის ხელმძღვანელობით), კიევის საოპერო თეატრი (ღირთორი ს. ტურჩაიკი), კიროვის სახ. ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის საბალეტო დასი, საბჭოთა კავშირის ხალხთა ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი (ი. მოსიგევის ხელმძღვანელობით) და სხვა კოლექტივები თუ ინდივიდუალური შემსრულებლები.

ჩვენი ურუნალობის მუდმივი რუბრიკით მისთვის ვთავაზობთ ამერიკის პრესის გამოხატულებას ა. მაკავარიანის ბალეტ „ვეფხისტყაოსანი“ (რმდ).

(გაგრძელება მე-40 გვ.)



„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილი

სულთა თანადგომობა

ჯუმბერ თითმერია

მართხილ, ნოდარ დუმბაძემ მასწავლებელთა ყრილობაზე ასე თქვა:

„როგორც მინიმუმი, ოთხ საიდუმლოს მაინც უნდა ფლობდეს მასწავლებელი:

1. უსაზღვროდ უყვარდეს ბავშვები.

2. უსაზღვროდ უყვარდეს საგანი, რომელსაც ასწავლის.

3. ჰქონდეს უნარი — ეს სოციალური სხვასაც შეჰყაროს, როგორც სენი უკურნებელი.

4. იყოს უღრესად თანამედროვე, ჰქონდეს ცოდვა-მადლის ანუ სამართლის გაჩენისა და მოთმინების დიდი უნარი“.

„როგორც მინიმუმი“, ამ ოთხ საიდუმლოს თვით ნოდარ დუმბაძე ფლობდა ზედმიწევნით, მას

ცხოვრებამ ყველაფერი სწორედ რომ „უსაზღვროდ“ მიაგო — სინარულიც და ტკივილიც, ჭირიც და ლხინიც. ბედნიერი კაცი იყო, უბრაოდ, მაგრამ არანაკლებ ტანჯა და აწამა ცხოვრებამ.

და მაინც, არასოდეს დაუკარგავს მოთმინების დიდი უნარი და არ დაცხრომიდა უსაზღვრო სიყვარულის ნიჭი.

ადამიანები უყვარდა და ადამიანებს უყვარდათ. სიყვარული — სიყვარულის წილ.

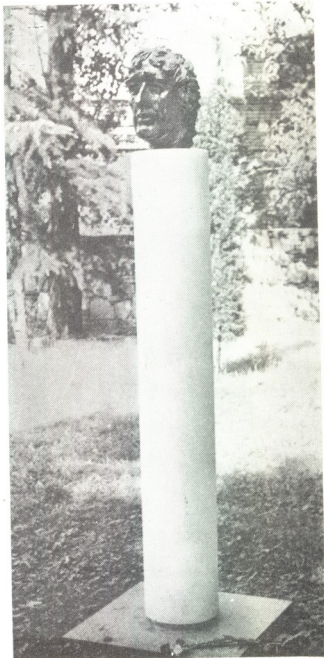
ერთხელ სინარულისა და სიამაყის დაუფარავი გრძნობით განაცხადა ზემოაღნიშნულს: ცხოვრებამ მიბოძაო „უძვირფასესი მეგობრები და სიყვარულის იმხელა საგზალი, კიდევ ორი ორმოცი წელიწადი რომ ვიარო ქვეყანაზე, არ დამეღევა. არ დამეღევა კი არა, იმდენი დამრჩება, ჩემს შვილებსა და შვილიშვილებს ეყოფა პარჩოდაც და საგზლადაც“.

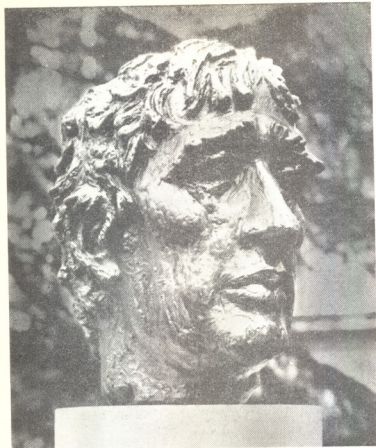
ეს სიტყვები მშობლიური უნივერსიტეტის შექმნის 50 წლისთავის საიუბილეო საღამოზე თქვა ორმოცი წლის ნოდარმა. ვაი რომ, მან ამის შემდეგ მხოლოდ თექვსმეტი წელი იცოცხლა. მაგრამ ჩვენ კი შეგვიძლია დავუდასტუროთ: ის, რაც მან დატოვა, კიდევ არა მარტო ორ ორმოც წელიწადს და არა მარტო მის შვილიშვილებს ეყოფა სარჩოდ და საგზლად.

...და ახლა ის, ვალმოხდილი, თავის ერთან და დროსთან პირნათელი, განისვენებს მისი ოცნების, მისი სახელობის ქალაქში, მე ვიტყვოდი, მხიარულ და სევდიან, სევდიან და მხიარულ ქალაქში, ისეთსავე ქალაქში, როგორც იყო მთელი მისი ცხოვრება და შემოქმედება. ნოდარ ღუმბაძის ამ ქალაქში ჩუმად, მორიდებით შედიხარ და იქიდანაც ასევე გამოდიხარ, არის ამაში აღ-

ამიანის სულისთვის დღესასწაულებრივი რაღაც. ასეთი ქალაქის ამგვარი კონტექსტით არსებობაში არის მაღალი ზნეობრივი გაცვეთილი. და რა საკვირველი, მომაჯადოებელი, თავბრუდამხვევი ზღაპრული სანახაობებითაც არ უნდა გაიჭედოს ვერც ხეობა თბილისიდან ბეთანიამდე, მისი ყველაზე ნათელი, სინარულის მომნიჭებელი, სულის გამწმენდელი და ამბალღებელი მონაკვეთი

ნოდარ ღუმბაძის ძეგლი.
მოქანდაკე მ. ბერძენიშვილი





ნოდარ დუმბაძის პატიოსანი და დიდლილი სხეულის საუფლო რქნება.

ეროვნული გრანდიოზული, ბრტყელკუთხედიანი აკლამების დრო წარსულს ჩაბარდა. ნოდარ დუმბაძის ძეგლი თვით ეს დიდი მზიური, მოქრიაბულე, მოხმაურე ქალაქია. და მინც, რაოდენ კარგი, კარგი და ბუნებრივი, მე ვიტყვოდი, კანონზომიერა ამბავია, რომ ნ. დუმბაძის ამჟამინდელი ფიზიკური სამყოფელი სწორედ მერაბ ბერძენიშვილის სულისა და ხელების ნაყოფმა დააკვირგვინა. ეს არის ორი ნამდვილი შემოქმედის, ორი ნათელი ვაჟკაცის იმ რაინდული, ფაქიზი მეგობრობის გაგრძელება, რომელიც ერთი მათგანის ამ საწუთროდან წასვლით არ შეწყვეტილა, პირიქით, უფრო გაღრ-



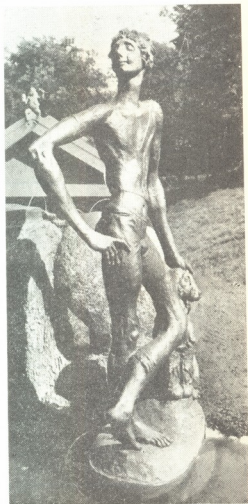
მავდა, განმტკიცდა, გამძღვერდა.

ის, რაც მერაბ ბერძენიშვილმა არა მარტო ნოდარ ღუმბაძის სულის ხსოვნას, არამედ მთელ საქართველოს, თბილისს, „მზიურს“ უძღვნა, არა მარტო მწერლის სამყაროს რეპროდუცირება, „მე, ბეზია, ილიკო და ილარიონის“ პლასტიკის ერთ ხორცშესხმა, არამედ თვით მოქანდაკის სულის რეპროდუცირება და სურათიცაა. ამ მონუმენტში ისიც არის, რაც უკვე იყო, რაც ნ. ღუმბაძემ, თ. აბულაძემ, გ. ლორთქიფანიძემ, ს. თაყაიშვილმა, ს. ჟორჯოლიანმა, მ. ტყაბლაძემ და ს. ორჯონიკიძემ შექმნეს და, არანაკლებ ის, რაც მ. ბერძენიშვილის დიდმა ნიჭმა გაანათა.

...ზვიადრ ნ. ღუმბაძის საფლავთან და კვითხულობ იმ სიტყვას, რომელიც მან არცთუ დიდი

ხნის წინათ უთხრა თავის სულს-
მიერ ძმას მ. ბერძენიშვილს:
სი დაბადების 50 წლისთავზე

„...ეს ყველაფერი ზრდასრულმა
დევ მეტი, მერაბ ბერძენიშვილის
მიერ ცის ქვეშ დაბნეული და მო-
ფენილი, ღვთიურ ნიჭში შეზავე-
ბული სიყვარულია. მის სახელ-
ოსნოში კი ერის განძი დევს უამ-
რავი და ფასდაუღებელი. როდის
მოასწრო ამ მეგობრის, სპორტის,
სიმღერის, ლექსის, ქეიფის მოყ-
ვარულმა 50 წლის ვაჟკაცმა ამდენ-
ის გაკეთება, ამდენი ფიქრის,
ტკივილისა და სიყვარულის ქვა-
ში და ტილოზე გადატანა? ღმერ-
თმანი, არ ვიცი. ეს ალბათ მხო-
ლოდ მისმა ოდნავ გაკვირვებით
მზირალმა უსახლბროდ ჰქვიანმა
თვალბმმა, დაკოჲრილმა ხელბმმა





და ოცდახუთსაუკუნოვანმა სისხლმა იცის, მეტმა არავინ“
 გავასხენებთ, როგორც კი დასრულდება მისი მუშაობა. ღუმბაძე ჩვენს მუშაობაში ერთ უღვთოდ ადრე წასულ გურამ ასათიანს:

„ვიდრე ჩვენ ყველანი, შენი მეგობრები, ცოცხლები ვართ და ვიდრე შენ ყველა ჩვენგანში ხარ განიფთებული სულით ხორცამდე, არც გარდაცვლილხარ და არც გარდაცვლები, ხოლო როდესაც ჩვენც შენთან მოვალთ და აღარ ვიქნებით ამ ქვეყანაზე, შენს ლამაზ სულს და მშვენიერ სახელს შენი შვილები, შენი წიგნები და შენი მადლიერი ხალხი მიხედავს. ასე იქნება უცილოდ“.
 ამ სიტყვებს ფიზიკური არყოფნისთვის უკვე განწირული ნოდარ ღუმბაძე თითქოს თავის თავზეც ამბობდაო.

ქართული ხელოვნება საზღვარგარეთ
ბალეზი „ვეფხისტყაოსანი“ ამერიკაში

„გლოზ ენდ მილი“

სამშაბათი, 20 მაისი, 1986.

„კიროვლებმა გაიბრწყინეს მშფოთ-ვარე რაინდში“.

სამწუხაროდ, კანადელებს მხოლოდ რამდენიმეჯერ მიეცათ საშუალება ენახათ სახელგანთქმული ქართული ეპიური პოემის „ვეფხისტყაოსნის“ ეგზოტიკური, ხელგაშლილი სანახაობრივი ინტერპრეტაცია.

სპექტაკლის ატმოსფერო მუქი და სევ-

დიანია. მურაზ მურვანიძის დეკორაციები გამოხატავს იმ მშფოთვარე, აბსტრაქტულ გარემოს, რომელიც უნდა განიწმინდოს. ალექსი მაჭავარიანის დახვეწილ მუსიკალურ პარტიტურაში იგრძნობა დასარტყამი ინსტრუმენტების სტრავინსკისეული სიმძიმე. მასში უხვად არის მგრძნობიარე რიტმები, დახეთქილია ძარღვიანი და რომანტიკული მელოდიების ოაზისებით.

(გავრძელება 51 გვ.)

სოხუმის ქ. გამსახურდიას სახელობის თეატრის
ბასტროლები თბილისში*

„ეკსხადებ დახურულად“

ვაჟა ბრეგაძე

თანამედროვე თეატრის რეპერტუარი წარმოდგენილია სადღეისო პრობლემების ამსახველი პიესების გარეშე. რეჟისორი გიორგი ჭავთარაძე თავის შემოქმედებაში ერთვულია ამ ელემენტარული ქეშმარიტებისა და ყოველთვის ცდილობს სცენისაკენ გზა გაუხსნას თანამედროვე, აქტუალურ თემას. ის ხშირად მიმართავს ა. ჩხაიძის ეურნალისტური ოპერატიულობით მოკვლეულ დრამატურგიულ მასალას, ითვალისწინებს რა მყარების დაინტერესებას მწერლის კრიტიკული დამოკიდებულებისადმი ზოგიერთი ნეგატიური ფაქტისა და მოვლენის მიმართ.

გ. ჭავთარაძე ა. ჩხაიძის ახალი პიესის გამოჩენისთანავე იწყებს მასზე მუშაობას, რაც სავსებით გასაგებია — „ცხელ კვალზე“ შექმნილი ნაწარმოები, საინტერესო შინაარსითა და საკითხის დაყენების სიახლით, დროის შესატყვისისა და თამამი პოზიციის მატარებელი — რა თქმა უნდა, დაუყოვნებლივ უნდა მიაწოდო მყარებულს.

დრო სწრაფად იცვლება. აჩქარების კონცეფციამ, საგაროობამ, მრავალ ადრე-შენიშნულ პრობლემას დაუკარგა კრიტიკული სიმწვავე. მიუხედავად ამისა, ა. ჩხაიძის პიესაში „ეკსხადებ დახურულად“ წამოჭრილი პრობლემები კვლავაც ინარჩუნებს აქტუალობას.

დღეს ფართოდ მიმდინარეობს ბრძოლა იმ უამრავ ნეგატიურ მოვლენათა წინააღმდეგ, რასაც განსაკუთრებული ადგილი აქვს დათმობილი ამ ნაწარმოებში.

სოხუმელთა სპექტაკლში დამდგმელმა რეჟისორებმა — გ. ჭავთარაძემ და ლ. ბულუხიამ პიესა ტრაგიკომედიად წარმოსახეს. სიტუაცია, რომელიც პიესაში თამაშდება, მართლაც შეესატყვისება ტრაგიკომიკურ განწყობილებას, მაგრამ დადგმის მათ უფრო ექსცენტრულ-ბუფონადურ ხერხს მიმართეს, რის გამოც ტრაგიკომედიის ყანრის თავისებურებანი საკმაოდ გაფერმკრთალდა. თვით პიესა, რომელიც თანამედროვე „უქანრო“ ნაწარმოებს უფრო განეკუთვნება, მეტად „მძიმედ“ დაემოჩილა რეჟისორთა თვალთახედვას. ექსცენტრულ ტრანსკრიფციაში მოქცეული ჩვეულებრივი დიალოგი ხელოვნური აღმოჩნდა და გარეგნული ძალდატანების ელფერი შეიძინა. თავისთავად ცხადია, რომ ასეთი გადაწყვეტა სავსებით ეწინააღმდეგება ავტორისეულ ხედვას, რამაც სპექტაკლში თვალნათლივ გამოკვეთა ორი საპირისპირო პოზიციის — რეჟისორისა და ავტორის პოზიციის შეუთანხმებლობა. რეჟისორთა მიერ შემოთავაზებულმა თამაშის ამ წესმა, ხშირ შემთხვევაში, უხერხულ მდგომარეობაში ჩააყენა მსახიობები, რომლებსაც გაუჭირდათ ექსცენტრიულ სცენურ გარემოში პლასტიკოსა და სიტყვის შეხამება, რადგან აჩქარებული რიტმი საშუალებას არ აძლევდა მათ ტექ-

* ეფერ გუგუშვილის რეცენზია სოხუმის თეატრის სპექტაკლზე „თოლია“ გამოქვეყნდება მე-12 ნომერში.



პროფესორი არდიშვილი — სერგო პაპკორია,
მერაბ შარაბიძე — დიმა ჭაიანი

ნიკურად დაეძლიათ სიტყვიერი მასალა. პერსონაჟთა ხასიათების სხვა რაკურსში წარმოჩენამ დამატებითი საზრუნავი გაუჩინა მსახიობებს. რეჟისორული ჩანაფიქრის მიხედვით ყველა უარყოფითი, ინერტული პერსონაჟი წარმოგვიდგა სატირულ-გროტესკულ პლანში, საციერკო ბუფონადის ელემენტების ქარბი გამოყენებით, რაც უტყობა ა. ჩხაიძის ამ ნაწარმოების სტილისტიკისათვის. მიუხედავად ამისა, ამგვარმა რეჟისორულმა „ოპერაციამ“, რაც არ უნდა ხელოვნურად მოგვეჩვენოს იგი, გარკვეულწილად თავის სასურველ მიზანს მიაღწია. მაყურებელმა მეტი ინტერესით აღიქვა ერთი შეხედვით დიდაქტიკური ხასიათის პიესა, რომელშიც ნაკლებია კომიკური ადგილები, მითუმეტეს გროტესკულ-ბუფონური ელემენტები. ჩანს, ჩვენს მაყურებელს მეტისმეტად ენატრება კომედიაური სპექტაკლები, სადაც სახასიათო მსახიობები სრულყოფილად გამოავლენენ თავიანთ შესაძლებლობებს და მთლიანობაში, კრიტიკულ პათოსთან ერთად, სიცილით მოიტანენ თავიანთ დამოკიდებულებას მრავალსაქირობოროტო მოვლენათა მიმართ.

პიესის ფაბულა მარტივია — მსცოვანმა პროფესორმა გადაწყვიტა საჯაროდ აღიაროს, რომ ის სამეცნიერო დაწესებულება, რომელსაც ათეული წლების მანძილზე ხელმძღვანელობს, უნდა გაუქმდეს, როგორც არასაპირო, ფსევდომეცნიერული ორგანიზაცია. ეს არის ძირითადი კონფლიქტის სათავე, რომლის ერთ მხარეს აღმოჩნდება პროფესორი ირაკლი არდიშვილი, მეორე მხარეს კი — მისი თანამშრომლები. ამ მოკლე რეცენზიაში

ზედმეტად მიგვაჩინა იმის განმარტება, თუ რას ელოდა წლების განმავლობაში მსცოვანი მეცლევარი, რამდენად მოტივირებულია მის მიერ მიღებული მოქალაქეობრივი გადაწყვეტილება, მაგრამ თავისთავად ცხადია, ასეთი ნაბიჯის გადადგმა მხოლოდ გამორჩეულ პიროვნებებს შეუძლიათ. რეჟისორებმა ეს საკვანძო მომენტი კონტრასტული დამოკიდებულების საფუძველად აქციეს და ექსცენტრულ-ბუფონადურ ფონს დაუპირისპირეს. პროფესორ ირაკლი არდიშვილის გარემო, მისი სცენური ქმედება რეალისტურ-ფსიქოლოგიურ ასპექტშია წარმოდგენილი. ამ ხერხმა კონცეფციის მნიშვნელობა შეიძინა სპექტაკლში. ადამიანი, რომელიც რეალური შეგრძნების მქონე პიროვნება აღმოჩნდა, განცალკევდა იმ დიდი ჯგუფისაგან, რომელთა ყოველდღიური საქციელი აბსურდის ზღვარამდეა მისული. მოვლენათა განვითარებას სწრაფ ტემპში გამოკვეთილად მიმდინარეობს პროცესი თანდათანობით გადასვლისა პროფესორის პოზიციებზე. ამ დაჩქარებამ ნიველირება მოახდინა სურვილისა, რათა ბოლომდე შევიგრძნოთ პერსონაჟთა ქმედების ლოგიკური საფუძველი. მართალია, ფინალი სალი აზრის საპირისპიროდ წარმოართება, მაგრამ თეატრის დამოკიდებულება პიესის პრობლემის მიმართ მძფრად კრიტიკული და მამხილებლურია.

სპექტაკლში გამეფებულ ბუფონადურ სიტუაციაში, სადაც ძირითადი მოვლენები კომიკური სიმახვილით ვითარდება, რაც საერთო მთლიანობაში გემოვნებითაა მოტანილი — შთამბეჭდავი სახე გამოკვეთა სერგო პაპკორიამ პროფესორ არდიშვილის როლში. განცალკევებით მდგომი, ყველასაგან გარიყული, ახლადდაბადებული მრწამსითა და იდეით შთაგონებული, სიბერის ყამს მთელ თავის ცხოვრებაზე დაფიქრებული, ათიქოს განწყენილი ძველი ცოდვებისაგან, კაცი, რომელიც უარს ამბობს განვლილ ვრცელ გზაზე — ყველაფერი ეს პიროვნული ღირსებებით, ღრმა განცდით, აქტიორული ტემპერამენტით მოაქვს მსახიობს. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, აგრეთვე, ს. პაპკორიას გამორჩეული თვისება — სოცარი გულისყურით უსმენს იგი პარტიიორს, მასთან ორგანულ კონტაქტს ამყარებს და ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ იცვლება მისი გუნება-განწყობილება სიტუაციათა განვითარების პროცესში. ამასთან

ერთად, ს. პაჭკორიას პერსონაჟის ხასიათს თანდათან ეკარგება სიძლიერე, რაც გმირის ტრაგიკულ ფინალს დამაჯერებელს ხდის.

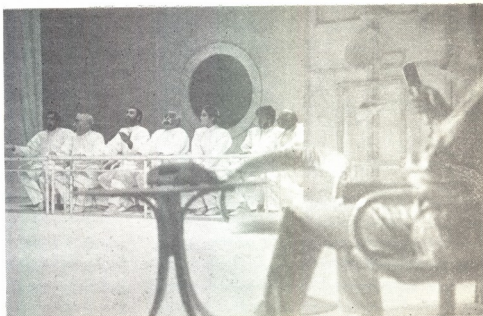
სოხუმელთა საგასტროლო რეპერტუარში აქტიორული მრავალფეროვნებით წარმოვადგა დიმიტრი ჯაიანი, რაც, ექვსგარეშეა, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის დადებით შემოქმედებით ტენდენციასზე მეტყველებს. ასეთი მიდგომა დიდად უწყობს ხელს აქტიორული ინდივიდუალობების გამოვლენას. სპექტაკლში ექსცენტრულ-ბუფონადური ხაზის წარმმართველია მერაბ შარაბიძე დ. ჯაიანის შესრულებით. მსახიობი ძალების მაქსიმალური ხარჯვის და, ამავე დროს, კომედიური პლანისთვის დამახასიათებელი სიმსუბუქით წარმოსახავს თავის გმირს. თუმცა, ზოგჯერ, მსახიობის პლასტიკა წინ უსწრებს ტექსტს, რის შესახებაც ჩვენ უკვე, პიესაზე მსჯელობის დროს გვქონდა საუბარი.

სპექტაკლში სოხუმის თეატრის სამივე თაობაა წარმოდგენილი. ეს, რასაკვირველია, გარკვეული რისკი იყო რეჟისორის მხრიდან, ვინაიდან უკვე კარგა ხანია ამ სტლისტიკაში მსახიობებს არ უმუშავნიათ. უნდა ითქვას, რომ ეს ერთგვარი სირთულე ყველა მათგანმა დასძლია — აქტიორები მოქმედებენ მთელი მონდომებით, ეტყობა ძალზე მოენატრათ ამ ქანში ძალების მოსინჯვა. ამას თან ერთვის

მაყურებლის გამამხნევებელი რეაქცია. თოეული ექსცენტრული სცენის გათამაშებას. საოცარი ორგანულობა ახლავს მსახიობებს ბაბლიძის თამაშს ნონას როლში. მთელი შეგრძნებით ეუფლება მსახიობი წარმოდგენაში შემოთავაზებულ განწყობილებას, მოქმედებს აბსოლუტური თავისუფლებითა და სილაოთი.

ასეთსავე მანერაში მუშაობენ — ბორის თოფურიძე (დიმიტრი), ნოდარ ქაროსანიძე (ვეკოლი) და ანაღაზრდა მსახიობი კახა შარაბიძე (მურმანი). გამოცდილი შემოქმედის ბ. თოფურიძის მიერ შექმნილი სახე გამოირჩევა მკვეთრი ინდივიდუალობით და აქტიორული სისადავით. ყალბი მეცნიერისთვის დამახასიათებელი პათოსი, ეგზალტირებული ენისტი, გროტესკულობამდე აზიდული ხაზგასმული მანერები და ზომიერი იუმორი ახლავს ნ. ქაროსანიძის შესრულებას. იმპროვიზაციული მიგნებებითა და თავბრუდამხვევი საცირო ბუფონადის ელემენტებითაა აღსავსე კ. შარაბიძის თამაში.

სოხუმელთა სპექტაკლმა — ა. ჩხაიძის „გაცხადებ დახურულად“ ერთხელ კიდევ დაგვანახა, თუ როგორ შეიძლება აქტუალური თემის სცენური განსხუელება, როდესაც ამისი სურვილი, შესაძლებლობანი და მონდომება არსებობს.



სცენა სპექტაკლიდან

„მოხუცი მსახიობი ქალი დოსტოევსკის სოლის როლში“

გიორგი ხუბაშვილი

დრო თითქოს გაჩერებულა სცენაზე დაძველებულ ნივთებსა და ფერშეცვლილ საგნებს შორის, უზარმაზარი აბლაბუდა გახლართულა ჩაბნელებული ოთახისა თუ საკუჭნაოს უძრავობაში. სპექტაკლის დასაწყისშივე მხატვარი და რეჟისორი გვთავაზობენ ერთი შეხედვით ამოუცნობ სამყაროს. უძველესი ნივთების წიაღში რაღაც მოულოდნელი ცხოვრება უნდა განდგეს, აღმოცენდეს ამ ძველებური ავეჯის, უქმად მიტოვებული გოლოზჩელოს, უცნაური ტელეფონისა და გამოშვებული როიალის გარინდებულ ატმოსფეროში. სცენურ ჩარჩოში უჩვეულო სივრცისა და სიძველის ბინდა დგას. შავი ფერი ბატონობს ყველაფერზე, იწვევს მიუსაფრობისა და სიმარტოვის შეგრძობას. ამავე დროს ეს უმოძრაო სიშავე არ მოასწავებს მხოლოდ დრამატულსა თუ ტრაგიკულ გამოუვალობას. აქ მალე ადამიანებთან ერთად შემოვა სინათლე და შუქის სითეთრე, შექმნის უცნაური და იღუმალი ვარემოს ფერწერას. შავი და თეთრი კონტრასტულად შეერწყმიან ერთმანეთს და ეს ანტიკარული სიძველე, შეხამებული ნივთების ხანდაზმულობასთან, ადამიანთა მოგონებებით გაიღვიძებს. ადამიანებთან ერთად აქ შემოვა ცხოვრება და თავის წარსულს გა-

იხსენებს. თვით ეს საგნები მეხსიერების იმპულსებია. და ჩვენ წარმოდგენის დაწყებამდე გვიპყრობს რაღაც უჩვეულოსთან და მოულოდნელთან შეხვედრის მოლოდინი. ქლორის ვედრო, ცენტრში აღმართული კიბე, ალბათ ოდესღაც წიგნების მაღალი თაროების მისაწვდომად გაკეთებული, თუ სივრცეში გამოკიდული ცხენის ფიტული ან ფანტასმაგორიულ უწესრიგობაში წარმოქმნიან მარტოსულთა და მიტოვებულთა ცხოვრების სულ სხვა პარმონიას. ყველაფერი კარუსელივით დატრიალდება სულიერი აფეთქებების ქარში და ჩვენც გავვიყოლებს ამიტომ უფარდო სცენაზე წარმოდგენა იწყება წარმოდგენის დაწყებამდე. უჩვეულო გარემო აღიზიანებს და ძაბავს ჩვენს წარმოსახვას, და თუ დაძაბული მოლოდინი უკვე ნიშნავს სპექტაკლის დასაწყისს, დარბაზში შემოსვლისთანავე ვართ თეატრის ამოუცნობსა და ჯადოსნურ სამყაროში. ხელოვნება კიდევ ერთ უჩვეულო პარადოქსს გვიპირდება. ჩვენ გვიჩვენებენ ედვარდ რაინსკის პიესას „მოხუცი მსახიობი ქალი დოსტოევსკის ცოლის როლში.“ (აქედანვე შევნიშნავთ უზუსტობას პიესის სათაურის ქართულ თარგმანში „მოხუცი მსახიობი ქალი დოსტოევსკის ცოლის როლზე“). სათა-

ურშივე უკვე აღიძვრება ინტერესი, ჩვენი ცნობისმოყვარეობა უკვე შეძრულია და თეატრის იდუმალი სამყარო თავის ჩამუქებულ წიაღებს ნელ-ნელა ანათებს. ორი უჩვეულო ხეიდრისა და ბუნების ადამიანი შემოვა ამ სამყაროში. ერთი მოხუცი ქალია რამოდენიმე დღით აქ შემოკვლდებული, როგორც ხანდაზმულთა თავშესაფარში. მეორე შემოვლილი მამაკაცი, რომელიც უცნაური დიოგენით როგორც კასრში, ისე ცხოვრობს ძველებური დივანის ქვეშ. მართლაც როგორი მოულოდნელი და უცნაური შეხვედრაა. ამ ორი ადამიანის ურთიერთობას, მათს მოგონებებს და ოცნებებს დავემორჩილებით მთელი ორი საათი, გავიცნობთ, დავიახლოვებთ და თანაუფერძნობთ მათ ცხოვრებას. ერთად იქნებიან ეს ორი ადამიანი და სუნთქვაშეკრული მთელი დარბაზი, რომელიც უსმენს, უფიქრდება, განიცდის და განსჯის ცხოვრებას იმ უცნაურ ორთან ერთად. მოხუცი მსახიობი ქალი (ფლორა შედანი) და შემოვლილი მამაკაცი, რომელიც თავის თავს ფედია დოსტოევსკის უწოდებს (დ. გაჩეჩილაძე) შექმნიან ჩვენს წინაშე უბრალოთა და უბედურთა ისეთ ცხოვრებას, რომელსაც ტევილიანი მოგონებები ფრთხილად ესხმებათ პოეზიის სფეროში ასაფრენად. საკანთა ეს უძრავი, მძიმე სამყაროც და მომორჩილება იმათ განწყობილებას და სიყვარულისა თუ სიკეთის ნათელი ისაღვრებს მიწვევებულსა და ქაოტიურად უწესრიგო ნივთების გარემოში. ეს კი უბრალო რამ არ გახლავთ. თეატრი თანავარძნობსა და გულისხმობს გვაწვავს. შემოვლილობისა და მოხუცებულობის თითქოს ავადმყოფურ ატმოსფეროში მიაკვლევს სილამაზეს და პოეზიას.

მართალი გითხრათ, ხშირად მაეკვებას ხოლმე ესოდენ იზოლირებული, ცხოვრების დინამური, ურიაშულით სავსე ატმოსფეროდან გამორიყული თუ გამოცალკეებული ორი ადამიანის ცხოვრება და დრამატული ურთიერთობა. თავისთავად პირბადე აღებული, თითქმის ანომალიური მომენტი — სიბერე მსახიობისა და დოსტოევსკის გენიით შეპყრობილი მანიაკისა ურთულესი ფსიქოლოგიური კვლევისა თუ დაკვირვებების მიღმა პოეზიის სანთლებს ანთებს. ეს კი იოლი ფეიერვერკი როდი გახლავთ. ეს ადამიანური იმედისა და სიცოცხლის მარადიულო-



მოხუცი მსახიობი ქალი — ფლორა შედანი, შემოვლილი მამაკაცი — დავით გაჩეჩილაძე

ბის ისეთი სანთლებია, პლანეტების მარადიულ ნათელს რომ უტოლდება. და ყველაფერი ამის შემქმნელი დრამატურგიც და რეჟისორიც ბევრის ხილზე გადაიან. მღვრად გარემოში მოქცეული ორი ადამიანის დიალოგი, მათი მოგონებანი და აღსარებანი თეატრის დინამიკური ბუნებისთვის შეუთავსებელი სტატუსობის პირისპირ აღმოჩნდება ხოლმე. ეს პერმეტულად დახშული სიმარტოვის სამყარო უსასრულო ელიფსური წრეებით წარმოქმნის სცენური ცხოვრების ხაზებს. მათ დიალოგში მინიშნებული საგნები მონაწილეობენ, უძრავი ნივთები მეტყველი ხდება და კალედოსკოპური უწყესრიგობა ემორჩილება გააზრებულ სულიერ მოძრაობათა ჰარმონიას. დაეკვებითა და მოლოდინით აღსავსე გარემო თავის წრებრტუნვაში თანდათანობით გითრევს და მიყვები ზიგზაგოვან გზებს ფინლისაკენ, სადაც სიცოცხლე და შეძრული გონება თავიანთი წარმოსახვის უჩვეულო გამარჯვებას ზემოებენ წარმავლობასა და ლოგიკურობაზე. ყველაფერი ეს ურთულეს ოსტატობას და ხილვის ძალას მოითხოვს, ყოველგვარ დილეტანტურ სითამამესა და გამოუცდელიობის გაბედულებას გამორიცხავს.



სცენა სპექტაკლიდან „მოხუცი მსახიობი ქალი დოსტოევსკის ცოლის როლში“

სიტყვისა თუ ფრაზის მაქსიმალური სიზუსტე ამ საგნებთან მიმართებაში ისეთ ნიუანსებს, დეტალებსა და შტრიხებს მოითხოვს, რომელთა მოძრაობა ლაგდება დიდი სიმართლისკენ მიმავალ უჩინარ გზაზე. ამიტომ მიკვირდა კიდეც სოხუმის თეატრში ასეთი წარმოდგენის შექმნა, ახალგაზრდა მთარგმნელის ზაზა მიქაძის (იგი სპექტაკლის ერთ-ერთი რეჟისორიც არის) ისეთი გაბედულება და თავისუფლება, რომელიც ხელოვნებაში და მწერლობაში ურთულეს გამოცდილებებს გულისხმობს. ასევე უღარესად საინტერესო აღმოჩნდა ახალგაზრდა რეჟისორის ლილი ბულუჩიას დებიუტი ამ პიესით სოხუმის თეატრში, საბედნიეროდ, თარგმანის ზოგიერთ არაზუსტ, კალკური ბუნების ფრაზებისა და ყარგონული არსენალიდან ნასესხები, თითქოს „უუფლებო სიტყვების“ მოშველიებით მიუზენდავად, უძნელესი დიალოგის მეტყველი, ქვეტექსტური ბუნება ძირითადად ქმნის იმ შინაგან მუსიკასა თუ ტონალობას, რომელიც დამაჯერებლობის ატმოსფეროს განაპირობებს სცენაზე. ტაქტი და გემოვნება უჩინარად ებრძვის სენტიმენტალობისა და მოწყენილობის აჩრდილს. „მხოლოდ ხელოვანი და ბოროტოქმედი აკეთებენ იმას, რაც სურთ“ (სომერსეტ მემი). ეს თითქოს მე-

ტისმეტი თავისუფლება ლილი ბულუჩიას მოპოვებული აქვს პროფესიული თავდადებათ და არა ხელაღებული გაბედულებებით, მან იცის, რასაც აკეთებს. ეს ობიექტულის ფაქიზად ქსოვის ძნელი ხელოვნებაა. აქ სკრუპულოზური ინსტრუმენტებით კეთდება ურთულესი ოპერაცია ადამიანისა სულისა, მკვდარი, დაყრუბული მუსიკალური საგნები, მტვერწყარილი ვიოლინო თუ ვიოლონჩლო, ამ გარინდულ გარემოში ისევე უნდა იქცნენ მუსიკად. და თან ისე შეუმჩნეალად, ფეხაკრფით, ოღნავ აცეკვებით, როგორც შემოდის მსახიობი ქალი, თითქოს მეგლისიდან მოქანცულად დაბრუნებული. „ჩვენ მეგლისზე ვიყავით“, წამღერებით ამბობს იგი და ასევე წამღერებით, თითქოს დამცინავად მოესმის დივანქვემიდან შემოლილი მამაკაცის ხმა „და ჩვენ მეგლისიდან გამოვკაძვევს“. ეს მათი მეგლისი ცხოვრება იყო და ის მიღმა დარჩა თეატრთან ერთად სამუდამოდ მოხუცებული მსახიობი ქალისა და დოსტოევსკის თაყიანისმცემელი შემოლილი მანიაკისთვის. დრამატურგიც და რეჟისორიც აქ, ამ თავშესაფარის მკვდარ გარემოში სხვა მეგლისს შექმნიან, უცნაურ, თითქოს რეალობას აცდენილ ადამიანთა გამოვლილ მეგლისს. ტრაგიკული სიგეჟეც და არანაკლებ ტრაგიკული სიბიერი წამიერად გაიმარჯვებს სიკვდილზე, თამაში აჯობებს სინამდვილეს, მოგონებები გადასაზვენ წარსულიდან აწმყოს ფარგლებს და მომავლისკენ მიიღვნიან. მხოლოდ ხელოვნებას ძალუძს ასეთი ძალისხმევა მიანიჭოს მოგონილ ამბავს. ამ ორი ადამიანის უცნაური შეხვედრის შემდეგ თითქოს სცენაზე არაფერი არ ხდება. ისინი მხოლოდ ლაპარაკობენ თავიანთ ცხოვრებაზე, უთვალავ კითხვას უსვამენ ერთმანეთს და ასევე პასუხობენ. ამიტომ ყოველ სიტყვას ენიჭება დრამატურგიული ფუნქცია. სიტყვა საჭიროებს ხილვადობის ძალას. ის ზოგჯერ მეტი უნდა აღმოჩნდეს იმ საგანზე, რასაც ქვია. არადა, ამ გაგრძელებულ დიალოგებსა, საუბრებსა თუ მოვონებებში ჩასაფრებულია მონოტონურობისა და მოწყენილობის აჩრდილი. სპექტაკლში არის „ყრუ ორმოები“ თუ „გაომვიათებული სივრცეები“, რომელშიც ხშირად ვარდება წარმოდგენის ერთიანი რიტმი, არის მომენტები დალილობისა და მოშვებულობის. მაგრამ მას ფრთები აქვს და ფი-

ნალამდე ინარჩუნებს აღებულ სიმაღლეს. რა-
ზინსკის პიესის დრამატურგული ბიძგი მა-
შინ იგრძნობა, როცა შემოიღო მამაკაც-
პოლინა სუსლოვას და ანა გრიგორიენას
როლებს თამაშს შესთავაზებს მოხუც მსა-
ხიობს. აქედან ორივესთვის იწყება მიღმა
დარჩენილი ცხოვრებისგან შორს წარმოსა-
ხული მეორე ცხოვრება. თითქოს მსუბუქად,
სიცილ-ღიმილით, ხან განრისხებითა და გა-
აფთრებით დოსტოევსკისა და ანა გრიგორი-
ენას მიმოწერებიდან ისინი გვამცნობენ თავი-
ანთი მოგონილი ცხოვრების დრამატულ
მღელვარებას. მოგონებები წარსულს აღად-
გენენ იმისთვის, რათა მომავალთან დაკავ-
შირდნ ისინი. სპექტაკლში ძნელად და მკაფი-
ოდ იკვეთება ეს აზრი, მაგრამ იგი მაინც
იგრძნობა და მოძრაობს, მოქმედებს, იკვე-
თება თითქოს უხმაუროდ მოქსოვილი აბლა-
ბუდის გადმოდმა, ნათდება პოეზიის ცისფერი
შუქით. ისინი გადააქცევიან დოსტოევსკად
და ანა გრიგორიენად, ახალ არსებობას ეძ-
ლევიან და თამაში სჭერათ, როგორც სინამ-
დვილი. მათი სულიერი ნათვისაობა გვიმ-
ტრაციებს ტრაგიკული ბედის მშვენიერებას,
წარმავლობის ძლევას წარმოსახვის ძალით
შექმნილი მოგონილი სინამდვილით. და
„სხვად ქცევა“ ისევ სიცოცხლის გაგრძელებ-
ბას ნიშნავს. სიგიჟე აღარ არის მომავლი-
ნებელი ავადმყოფობა. როცა შენს სულში
მკვიდრდება დოსტოევსკი. და არც სიბერეა
ტრაგიკული, როცა შეგიძლია თუნდაც ერთ
მასურებლის წინაშე, დოსტოევსკით შე-
პყრობილი მანიაკის წინაშე, ითამაშო უბრ-
წყინვალესი ქალის ანა გრიგორიენას როლი.
რამდენი ძალა და სასიცოცხლო ენერჯიაა
თურმე ადამიანში. და კი არ გვამშვიდებენ
უბრალოდ, იოლ ფსიქოთერაპიას კი არ მი-
მართავენ, გვაჯერებენ თავიანთი უცნაური
ცხოვრების ნამდვილობაში. მკვდარი, მუსი-
კალური საგნები კვლავ გამოსცემენ იდემალ
ქუსიკას. ეს პატრონაჟი სიღარიბე, დაძვლებ-
ბულ საგანთა ჩუმი სამყარო მოულოდნელ
აღმავრებით ივსება და „შეშლილის ამოძა-
ხილში — „გამომყვეით ცოლად“, ცხოვრების
რწმენა და იმედი ზეიმობს. უცაბედად ტყუ-
ილად შეიძლება შემობრუნდეს სცენიდან ამ-
გვარი მოულოდნელი ზეაწეულობა თუ პა-
თეტკა. ფლორა შედანიას მოხუცი მსახიო-
პი ქალი აქარწყლებს ამ ტყუილის საფრთხეს.
შან იპოვა პირველი სცენებიდანვე ის უბ-

რალი, ირონიული. იმავე დროს გულწრფე-
ლი ტონი, რომელმაც განაპირობა ბოლომ-
დე ამ ხასიათის წარმტაცი მუსიკა, მსახიობ-
ნაგანი სიმართლე და მომხიბლობა. პოეზიის
ვიწახებთ ის გამომწვევი მომხიბლობა სარა
ბერნარისა თუ ვერა ანჯაფარიძისა, რომ-
ლის ძალითაც შთავგონებული ტალანტი აქარ-
წყლებს სიბერის ტრაგიკულ შეგრძნებას.
შეგვძრა და აგვამალა ადამიანის გამარჯვე-
ბამ საკუთარ ბედობაზე. დავინახეთ მთე-
ლი მისი ცხოვრება და თუმცა იგი ულონოდ
ეშვება თავისავე გამართული თამაშის ბო-
ლოს, ცხენის ჭიხვინში გადასული მისი სი-
ციცხლე უსასრულობას უერთდება. პოეზია
არ საჭიროებს რეალური მოვლენებისა და
ფაქტების უბრალო დამოწმებას. როცა ის
ჩნდება, თვითონვეა დადასტურება ცხოვრე-
ბის წარმტაცი სიმართლისა. ასევე მჯერა
შეშლილის სულში წამიერად დაბრუნებული
ნათელის, რომელიც სიყვარულად კიფობს
და უცნაური ცეცხლით ათბობს ამ ორი ადა-
მიანის არსებას. ჩქნებ ეს იყოს სიცოცხ-
ლის სიბრძნე და მოგონილის ნამდვილობა?

ცოტა არ იყოს მკვირს. რატომ უკუაგდეს
სპექტაკლის დამდგმელებმა პრევეალსკის
ნათქვამი: „მე იმიტომ მიყვარს სიცოცხლე,
რომ შეიძლება მოგზაურობა“. ეს წარწერა.
შემთხვევით მოხვედრილი მოქმედების ინ-
ტერიერში, გარედან შემოტანილი და დავ-
წყებული, სრულიადაც არ არის დრამატ-
ურგისათვის შემთხვევითი. იგი მოგონებებში
მოგზაურობას გულისხმობს. ვინ იცის, შიძ-
ლება სულიერი ცხოვრების სივრცეები ნაკ-
ლები არც იყოს ეგზოტიკური ქვეყნების
გეოგრაფიულ სივრცეებზე. უფრო მეტიც:
მოგონებებში მოგზაურობა სიკვდილის წი-
ნაშე ქედუხრელობას თუ მეორედ განვლილ
სიცოცხლეს ნიშნავს. ამის რწმენა პიესის
და აქედან უკვე მთელი სპექტაკლის სასი-
ციცხლე ნერვია. ფლორა შედანიას მოხუ-
ცი მსახიობი თავისი ცხოვრების რომანტი-
ული დანახვის ნიჭით არის დაჯალობებუ-
ლი. იგი არ ხუჭავს თვალებს მკაცრი სინამ-
დვილის წინაშე, მაგრამ არც ილუზიური, პო-
ეტურად წარმოსახული ქვეყანა მიაჩნია
მტკნარი ფანტაზიის ნაყოფად. რაობისა და
აზარაობის ზღვარზე ცხოვრება ასე აერთი-
ანებს რეალურსა და ნაოცნებარს. ფსიქოლო-
გიური სიმართლის ძებნაში რეჟისორი თით-
ქოს ხელიდან უშვებს გააზრებული პოეტუ-

რობის ამ მომენტს. არადა, მას მომადლებული აქვს სწორედ პოეტური და რომანტიული პარტიტურის შინაგანი სმენით ამოცნობის ნიჭი. კონტრასტულ განწყობილებებსა და ნახევარტონებზე დაფუნებული სტილისტიკა სპექტაკლისა მიიწვწვით წარმოქმნის ენებათა თანდათანობით გამაფრებებისა თუ გრადაციის გარდუვალობას, მონოტონურობის საფრთხე იზრდება სპექტაკლის შუანაწილში. ალბათ აქ იყო აუცილებელი რეალურსა და ირეალურს, ცხოვრებასა და თამაშს შორის მკვეთრი მსაზღვრელი ხაზების გავლება. მეორე მოქმედებაში თითქოს ყველაფერი თავიდან იწყება და რაღაც მომბეზრებელი ერთფეროვნების საფრთხე ჩნდება. დეტალებზე და არა წვრილმანებზე დაკვირვებით მუშაობამ, რეჟისორი ახალი, მოულოდნელი ტენილების მძლავრად გაჩენის გარდუვალი აუცილებლობითაც დააფიქრა და აქ თითქოს ვაუტორდა, გაუძენლდა წვრილმანებიდან მთლიანობისკენ გზების მიგნება. საერთოდ დახვეწილ და ზუსტად აგებულ სპექტაკლში კიდევ უფრო მწვავედ გამოჩნდა მისი „ყრუ ადგილები“. ის ბოლომდე ვერ იწარჩუნებს ნიუანსური თხრობის უძნელეს კულტურას და ზოგჯერ ბანალურ სიმარტოვემდე ეშვება. თანაბრად აშინებს ზედმეტად დამიწებული სიმარტოვეც და საპირისპიროდ ამაღლებული რომანტიულობაც, ტალახსაც უფრთხის და ღრუბლებსაც. მაგრამ სადავეები სპექტაკლისა დაჯერებით უჭირავს ხელში. ნაფიქრია არა მხოლოდ მთლიანი სტრუქტურა სპექტაკლისა, არამედ ცალკეული მომენტებიც, თითქოს ძნელად შესაერთებელი ნაწილები. რეჟისორი არ ამარტოვებს ამოცანებს, თვითონვე მისიწრაფვის სირთულისკენ და ასე მიჰყავს თავისი გმირების სცენური ცხოვრება. შინაგანი ბრძოლის კვალი ატყვია სპექტაკლს. ბრძოლა კი იოლად არ არის მოგებული და ორი ადამიანის „წარსულში ჩაბირვა“ მიყვანილია ლოგიკურ დასასრულამდე. ეს დასასრული ერთ მთლიანობად აქცევს წარსულის მოგონებებს და წარმოსახულ თამაშს. საბედნიეროდ, სიკვდილის სიახლო-

ვეს გამართული ეს თამაშიც ადამიანების დაუმარცხებლობის აპოლოგიაც არის. ყველაფერ ამაში მე დავინახე რაღაც ძალზე თანამედროვე და მახლობელი. ესაა ყველაზე საუკუნის ურთულესი ტუკივლების გამოშვებაც და მისი დრამატისმის ირონიული გამოხატულებაც. ამ ადამიანთა რთულ ურთიერთობაში ღიმილი შუქად ჩნდებოდა და განწირულების ზღვარზე მხნეობას მატებდა მოხუც მსახიობ ქალს და მის პარტნიორს, დისტოვესკის ორეულს. დიახ, ისევ და ისევ თეატრი ადამიანისადმი ყურადღებას გვიკეთინებდა და გაფაქიზებული სულიერი ურთიერთობების თანაგანცდას გვთხოვდა. მიუხედავად მრავალი თვალშისაცემი ნაკლისა, პიესა და სპექტაკლიც ჩვენს თვალში ამაღლებდა თეატრის არსს, კიდევ ერთხელ განადიდებდა ლიტერატურის დანიშნულებას და მისი მაგიური ბუნების დაუშრეტელობას. მას მოქონდა ადამიანისადმი რწმენა და მისი არსებობის ტრაგიკული მშვენიერება. თუმცა სპექტაკლიდან ამოაგდეს მსახიობი ქალის მეტად მნიშვნელოვანი ფრაზა: „ჩემს როლებში იყო ყველაფერი ის, რაც თავს გადამხდენია ცხოვრებაში“, რამდენადმე მიიწვწვით შესძლეს ამ თვალსაზრისის პრინციპად ქცევა. თეატრით დაუახლოვეს თამაში ცხოვრებას და ცხოვრება თამაშს. მათ არა მარტო ის თქვეს, რომ სიბერე ტრაგედია არ არის, ისიც გვაჩვენეს, რა ძალა დევს ხანდაზმულობის უძღურებაში და როგორ ღამაზია თითქოს უკვე დახარკული და განძარცული სიცოცხლე და ეს მაშინ, როცა თეატრს შეუძლია გამოაჩინოს უხილავი მშვენიერება ადამიანური არსებობის რეალურსა და ირეალურ ზღვართან. აქ კვლავ თავს იჩინეს „ახალი ტიპის თეატრზე ოცნება, როცა ერთმანეთს შეერწყმოდა ცირკი, ქუჩის თეატრი და დრამა“. ერთხელ კიდევ ვხდებით იმის მოწმენი, თუ რა ძალა აქვს თეატრს, როცა „ჩვენი წარმოდგენა რეალობად იქცევა“.

„პიზგალონი“

„პიზგალონი“, რომელსაც ბერნარდ შოუ „ხუმორიკმედებიან რომანს“ უწოდებს, ერთ-ერთი ყველაზე ექსცენტრიული კომედიაა, სავსე გონებაშავილური სცენებით, რეპლიკებით, მოულოდნელი სვლებით. ეს ქმნის იმის ილუზიას, რომ მისი თამაში ადვილია. შოუ, მისთვის ჩვეული მზაკვრობით „ატყუებს“ რეჟისორს: — კომედიური სიტუაციები თვალნათელია, პერსონაჟების უცნაურობანი — ხელშესახები, კონფლიქტი — ადვილად მისაწვდომი — ერთის სიტყვით, ყველაფერი ზედაპირზე დევს, საჭიროა ყოველივე ამის გათამაშება და კომედიური ეფექტიც მიღწეული იქნება.

კოტე სურმავეს სპექტაკლმა დამარწმუნა, თუ რა ადვილად შეიძლება მოგქცეს რეჟისორი ამ ილუზიური მაგიის გავლენის ქვეშ. სცენაზე გადატანილი პიესის ყველა ძირითადი სცენა თუ პერსონაჟი, არსებითად მოკლებულია ნამდვილ კომედიურობას, დარჩენილია კომიკურობის დონეზე. რის გამოც სპექტაკლს არ ახასიათებს ის შინაგანი განვითარება და გარდაქმნა, რაც „თამაშს“ აზრსა და მნიშვნელობას სძენს ხოლმე.

მესმის რეჟისორის სურვილი: მას უნდოდა ჩვენებინა ვითარებათა კომიზმი, სურდა შეექმნა დინამიური მოქმედება, ცოცხალი და ხალისიანი ატმოსფერო, შეფერადებული მიუზიკლისათვის დამახასიათებელი მხიარული რიტმული მელოდიებით. მართლაც, სცენაზე ბერს და სხარტად მოძრაობენ, სუბრეტები თუ მოსამსახურე გოგონები პლატიკურ ქორეოგრაფიულ ეტიუდებს ქმნიან, მონდომებით და ერთდროულად აღებენ პირს, რათა „კადრს მიღმა“ მაგნიტოფონის ფირზე ჩაწერილ ლოუს მიუზიკლის მელოდიებს შეუთანხმონ არტიკულაცია, ხან „ავტოს“ შემოაგარიანებენ, რითაც ყვაილების გამყიდველი გოგონა — ელიზა დულატი ენჯალ კორტისკენ უნდა გაემშ-

როს, ხან კი ვეება კასრს, რათა იქ განბანონ და გაწმინდონ, ვითარცა ემბაზში — ეს თავნება და დამთხვეული არსება. მთელი ეს „მოულოდნელობანი“ უკვე იმდენად სტერეოტიპულია, რომ რგი კომედიურ ხალისიანობასა მოკლებული და კეთილგანწყობილი მაყურებელი მხოლოდ ცალკეულ რეპლიკებზე და „მარილიან“ ოხუნჯობებზე თუ იცინოდა.

გასაგებია, რომ თანამედროვე რეჟისურა ხშირად მიმართავს კოლაჟის პრინციპს. გარკვეული სცენური იდეის უკეთ გამოხატვისათვის შეგნებულად ხმარობს ელექტიზმის ხერხს. აქ ამგვარი სტილისტური გააზრება, სამწუხაროდ, არ ჩანს. სრულიადაც არა ვარ წინააღმდეგი ცნობილი მიუზიკლის „ჩემი მშვენიერი ლედის“ ზოგიერთი მუსიკალური პასაჟის, ან გროტესკულ-ბუფონური ელემენტის გამოყენების, მაგრამ იგი არ უნდა სტოვებდეს „მიკერებულის“ შთაბეჭდილებას. ჩემის აზრით, შეცდომა მდგომარეობს სპექტაკლის ყანრის — რომელიც განსაზღვრავს კიდევაც თამაშის სტილს, გაურკვეველობაში. სპექტაკლი „პიგმალიონი“ არც ბუფონური კომედია გამოვიდა, არც მიუზიკლი და არც ექსცენტრული ყანრის ნაწარმოები.

შეიძლება ვცდებოდე, მაგრამ რეჟისორს, ჩემის აზრით, რაიმე გარკვეული თეატრალური იდეა არ ჰქონდა. რასაკვირველია, თეატრალურ იდეად ვერ ჩაითვლება იმის სუროვილი, რომ თეატრის რეპერტუარში იყოს კომედია, არც ის, რომ ნიჭიერ ახალგაზრდა მსახიობებს ვ. არდულიანს (პიგინისის როლის შემსრულებელს) და ლ. ხურიძის (ელიზა დულიტი) სცენური პალიტრის გამრავალფეროვნების საშუალება მისცემოდო, დაბოლოს, არც ის, რომ უხვად ყოფილიყო გამოყენებული სხვადასხვა თეატრალური ხერხების „კრებული“.

პირველივე სცენა (თუ ბერნარდ შოუს დაეუჭერებთ, იგი თამაშდება კონკრეტ გარ-



ჰიგინსი — ვ. არღვლიანი
ელიზა — ლ. ხურთია

დენში, წმინდა პავლეს ტაძრის პორტიკის ქვეშ) როგორღაც მიიმედ იწყება. აქ არის ჰიგინსი, ფონეტის მაცი, რომელსაც შეუძლია ადამიანთა ლაპარაკის მანერის მიხედვით მათი სადაურობის განსაზღვრა და, როგორც შემდეგ გაირკვევა, ყოველგვარი ფონეტიკური ნაკლის აღმოფხვრა მეტყველებაში.

წვიმის ქვეშ მოქცეული ჩვენი სექტაკების გმირები, ალბათ ელიზას ეჯიბრებიან არასწორ მეტყველებაში. ასეა თუ ისე, პირველ ხანებში ვინატიერ ერთი ქართველი პროფესორი ჰიგინსი, რომელიც ორიოდ თვალსაჩინო გაკვეთილის ჩატარებას არ დაიზარებდა (საბედნიეროდ, შემდგომ სცენებში მსახიობების მეტყველება ასეთ შენიშვნას არ იმსახურებს).

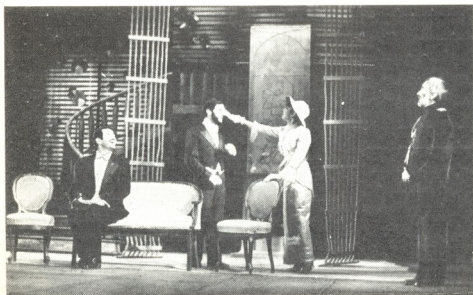
წვიმის ხმა ისმის და მსახიობების ერთი ნაწილი „აფექტურად“ გაითამაშებს ეტიუდს თემაზე: — „წვიმაში მოხვედრილი ადამიანი“, ზოგიერთი მსახიობისათვის კი სცენაზე,

როგორც ჩანს, „ისე არ წვიმს, როგორც უნდა“ და არხეინად გრძნობს თავს.

თუ ბერნარდ შოუს ამ პიესის დაუკვირდებით, შევნიშნავთ, (განსაკუთრებით ეს ითქმის ელიზაზე, პიგინსსა და ალფრედ დელუიტლზე) მოქმედების მანძილზე დიდ შინაგან ცვლილებებს განიცდიან. კ. სურმავას სექტაკლის გმირებიც განიცდიან ცვლილებებს, მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული ცვლილებებია (მარტო კოსტუმების გამოცვლას არ ვგულისხმობ) რეისორი და მსახიობები საკმაო გონებამახილობას იჩენენ ამ მხრივ და კომიკურ ეფექტსაც აღწევენ (აქ მსუფრს აღვნიშნო ალფრედ დელუიტლის როლის შემსრულებელი დ. გაჩეჩილაძე), მაგრამ ეს შოუს ამ პიესისათვის სრულიად არ არის საკმარისი.

შოუს უმთავრესი პარადოქსი „პიგმალიონში“ მდგომარეობს იმაში, რომ პროფესორი ჰიგინსი თავისი ნიჭითა და უნარით პირდაპირ ძერწავს ახალი პიგმალიონის, ელიზა დელუიტლის სულიერ სამყაროს და ამ პროცესში თვით იცვლება: უბირი, ქუჩურ სლენგზე მეტყველო გოგონა თვით ხომ იცვლება, ამავე დროს იგი ზემოქმედებს პიგინსის სულზე, ასე რომ, პიგმალიონის მითის ასოციაცია ამ შემთხვევაში ორმაგი აზრის მატარებელია.

ჰიგინსის როლის შემსრულებელი ვ. არღვლიანი სტატიურ პორტრეტს გვაწვდის. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრს მოძრაობს დრიტმისა და პლასტიკის გრძნობასაც ამჟღავნებს. ლ. ხურთია უეჭველად ნიჭიერი მსახიობია. მე ვგონებ იგი უფრო ლირიკული პლანის მსახიობი უნდა იყოს. ამ როლის თა-



სცენა სექტაკლიდან

მასს დიდი სცენური გამოცდილება და მა-
 ლალი ტექნიკა სჭირდება (ელიზას ერთ-ერთი
 პირველი ბრწყინვალე შემსრულებელი ინ-
 გლისურ სცენაზე, სტელა კემპბლი 47 წლის
 იყო!). გარეგნული მომხიბვლელობა და სცე-
 ნური სისხარტე, ეტიუდური გონებამახვილ-
 ლობა არ არის საკმარისი. მართალია, მეორე
 მოქმედებაში, მისის ჰიგინსთან (მსახიობი
 ფ. შედანი) სცენაში ლ. ხურითის თამაშში
 გაერთება გარდასახვის მაუწყებელი ნაპერ-
 წკალი, მაგრამ შემდეგ იგი აღარ იკრებს
 შეცვლებელ ძალას. უნდა გავიმეორო: ჰი-
 გინსისა და ელიზას როლების გარეგნულ
 ნახაზი, მოძრაობის „სცენარი“ მსახიობებ-
 სა და რეჟისორს გულმოდგინედ დაუშუშა-
 ვებიათ. როგორც ვთქვე, მაყურებელი ზო-

გიერთ ეპიზოდში გულწრფელად იცნის
 მაგრამ მუშაობა როლის ღრმა ჩაწვდომისა
 თვის, ჯერ კიდევ საჭიროა, არ ვაპრობებ
 (უტაქტობადაც მიმაჩნია) თბილისში სეგას-
 ტროლოდ ჩამოსულ სოხუმელ მსახიობებს
 დაეუპიროსპირო მ. ჯაფარიძის (ელიზა), ს.
 ზაქარიძის (ჰიგინსი) და ა. კვანტლიანის
 (დულიტილი) მიერ ბრწყინვალე შესრულე-
 ბული როლები. დაწმუნებული ვარ, კ. სურ-
 მავას კარგად ახსოვს ლ. იოსელიანის მშვე-
 ნიერი სპექტაკლი მარჯანიშვილის თეატრში,
 ტრადიცია, გამოცდილება იმიტომ არ-
 სებობს, რომ გავითვალისწინოთ დღევანდელ
 თეატრში.

ნოღარ გურბანიაძე

მართული ხელოვნება სხვებგარეშ

„მანიამი კარალდი“
 ოთხზაბათი, 21 მაისი, 1986.


„დასავლეთმა პირველად ნახა
 კიროველთა „ვეფხისტყაოსანი“.

ამ დღეებში შედგა კიროვის სახელო-
 ბის თეატრის მიერ დადგმული ბალეტის
 — „ვეფხისტყაოსნის“ ამერიკული
 პრემიერა. დაახლოებით ერთი წელი გა-
 ვიდა მას შემდეგ, რაც სპექტაკლმა პირ-
 ველად გააოცა ლენინგრადელი აუდიტორ-
 რია.

ეს არის გრანდიოზული დრამა, რომ-
 ლის დამდგმელი ქორეოგრაფია თეატრის
 მხატვრული ხელმძღვანელი იური ვი-
 ნოგრადოვი. ბალეტის ლიბრეტო დიდი
 თეატრის მთავარ ქორეოგრაფს — იური
 გრიგოროვიჩს ეკუთვნის. მუსიკის ავ-
 ტორია ალექსი მაკავარიანი, მისი საორ-
 კესტრო პარტიტურა პოსტ-შოსტაკოვი-
 ჩის პერიოდისაა. კოსტიუმებისა და მუ-
 ქი, ძვირფასეულობით მოფენილი დეკო-
 რაციების მხატვარია მურაზ მურვანიძე.

სტრუქტურულად ეს სპექტაკლი კე-
 თილისა და ბოროტის გოლიათურ ორ-
 თაბრძოლას წარმოადგენს და ამით მოგ-
 ვაგონებს დიდი პეტიაას დადგმებს.

მოცეკვავეთა მოძრაობები მკვეთრად
 განსხვავდება „პარიზის აღის“ აკრობა-
 ტული ნახტომებისაგან. შეიძლება ითქ-
 ვას, რომ იური ვინოგრადოვმა შეძლო
 გასცდნოდა დამკვიდრებული დინამიკურ
 ლექსიკონის შეზღუდვებს და ამავე
 დროს დარჩენილიყო დიდი ეპიური პო-
 ემის სახელებში.



World Festival
 The Kirov Ballet
 Oleg Vinogradov, Artistic Director

The Knight in the Tiger's Skin

Queen Elizabeth Theatre - 8:00 p.m.
 May 18 - 19, 1986

Prologue
Act 1
 A feast to announce a royal engagement
Intermission
Act 2
 A royal hunt several years later
Intermission
Act 3
 A prison
Epilogue

MUSIC: Alexei Machuranski
 Story: Yuri Ginzburg based on the poem by Shota Rustaveli
 Choreographer: Oleg Vinogradov
 Conductor: Valeriy Machuranski
 Set Designer: Roman G. Marvatski

The Knight in the Tiger's Skin is performed by arrangement
 with Gordon V. Thompson Music, a division of Canada Publishing
 Corporation, Toronto, Canada, at the behest of G. Schirer Inc., New York, New York, U.S.A.

სატელევიზიო ლიტერატურული

თეატრი

ნანა ღვედარიანი

დღევანდელ ტექნოვოლუციის აჩქარების ეპოქაში ტელევიზიის ხვედრი ერთობ სიმპტომატურია. დღიდან მისი პრაქტიკულად გამოყენებისა, გეომეტრიული პროგრესიით იზრდებოდა. სატელევიზიო ტექნიკურ საშუალებათა არსენალი და ამ „ტექნოლოგიური ბუმის“ მდგომარეობაში ტელევიზიამ „ერ მოასწრო“ საკუთარი შემოქმედებითი საშუალებების სრულად გააზრება და ერთიან ესთეტიკურ სისტემად ჩამოყალიბება.

ამიტომ, მით უფრო პრობლემურია ტელევიზიის პომეოსტაზის საკითხი ხელოვნებაში. ვგულისხმობთ ტელევიზიის ხელოვნების ზოგად განსაზღვრას, რომელიც ობიექტური სინამდვილის მხატვრულ-სახივრი ფორმებით ასახვას ითვალისწინებს. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მხატვრული ტელეგრაფიკა (ტელესპექტაკლები, ტელეფილმები და, დადგმითი ელემენტების შემცველი გადაცემები).

ტელევიზიას მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური მხატვრული ფორმები გააჩნია, თუ იგი ხელოვნების სხვა დარგებისათვის (კინოსა და თეატრისათვის) დამახასიათებელი ფორმებით აზროვნებს?

დასმულ შეკითხვაზე პასუხის გასაცემად, ეფიქრობთ, ყველაზე მართებულია მივმართოთ სატელევიზიო ლიტერატურულ თეატრს, ვინაიდან ტელეთეატრისა და ტელეკინოსაგან განსხვავებით, ლიტერატურული თეატრის სატელევიზიო მოდიფიკაციის თავისებურებანი პრაქტიკაში უფრო ნათლად გამოიკვეთა. გარდა ამისა, ზოგადად ლიტერატურული თეატრი ხელოვნების ორი დარგის... წმინდა ლიტერატურისა და თეატრის

ზღვარზე არსებობს, ხოლო ტელევიზიაში იგი დამატებით გამომსახველ ხერხებს იძენს და ამდენად, შედარებითი ანალიზისათვის სატელევიზიო ლიტერატურული თეატრი მეტად ხელსაყრელ ნიადაგს ქმნის.

ძნელია დაეთანხმო ე. სერგეევის აზრს: „ეს დაუგვეგავი აღმოჩენა, მხატვრული ტელევიზია მაშინ დაიბადა, როცა პარანსი უკვე მკიდროდ იყო დასახლებული. ხელოვნების დარგების როდენობა გაცილებით მეტი აღმოჩნდა, ვიდრე გამომსახველი ხერხები.“¹

სხვათა შორის, თუ თავის დროზე ტელევიზიას კინოხერხების „ცუდად მოპარვას“ უკიყინებდნენ, დღეს კინო თავად სესხულობს ტელევიზიისაგან მასალის რეგისტრირების ხერხს (ხელის კამერით გადაღება, როგორც თანამყოფობის და დამაჯერებლობის საშუალება), შემოქმედებით პოზიციას (ნ. მიხალკოვის ფილმის „მოწმეთა ვარეშე“ წმინდა სატელევიზიო კამერულთა).

სწორად, ნებისმიერი მოკლენის პროგნოზირებისას თავს ვერ ვარიდებთ პარადოქსებს: ისევე, როგორც XIX ს-ში, ფანტასტიკე ჩვენს ეპოქას „უნივერსალურ-აეროსტატულ“ სამყაროდ აღიქვამდნენ, ტელევიზიის სათავეებთან მყოფნიც, 30-40-იანი წლების ტექნიკური საშუალებების გათვალისწინებით: მსჯელობდნენ ხვალინდელი ტელევიზიის ესთეტიკური კანონზომიერებებზე.

ფ. ფლინი ტელევიზიას ბრალს სდებდა იმაში, რომ „ტელევიზიაში არ არის სახეებისა და ობიექტების მხატვრულად დაფსიქოლოგიურად განათების საშუალება... ძირს შექ-ჩრდილები, კონტრაქტური, თითქოს ეს ეფექტები არასოდეს არსებულა! ტელე-



ეზიზი ყველაფერი მკეთრად უნდა ჩანდეს...²

სადღესოდ მხატვრული განათება ტელევიზიაში პრობლემას აღარ წარმოადგენს. მაგრამ კვლევა ძალაში რჩება ის პრეტენზიები, რომლებსაც ეყრდნობა კვალიფიკაციის წარუდგენდა ტელევიზიის და საყურადღებო ისაა, რომ ეს პრეტენზიები სწორედ ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციას შეეხება: ხდება ნიუანსების ნიველირება, საქციელთა და მოვლენათა გამოკვეთა მოტივაციის უგულვებლყოფის ხარჯზე, რის გამოც „ვიზუალურ რომანს“ ველებლობთ. შესაბამისად, ტელერეჟისორი უფრო მეტად ინტერპრეტატორია, ვიდრე მხატვრული ნაწარმოების შემქმნელი. „ჩნდება განსაკუთრებული ხელოვნება: ესაა რომანი, რომელსაც კი არ კითხულობთ, არამედ ხედავთ. ხილვა შესაძლებელია მხოლოდ საქციელისა, მოვლენისა, კითხვა კი — ყველაფრისა, თუნდაც ყველაზე იდუმალი აზრების“³.

ეს „შეფარული, იდუმალი აზრები“ თეატრში ხმადალა, დიდი აუდიტორიის წინაშე ე. წ. „საჯარო მარტოობის“ ვითარებაში წარმოითქმება. კინოში — კადრა მიღმა შინაგან მონოლოგად ჟღერს, ხოლო ტელეეკრანზე შესაძლებელია ამავე ტექსტის კადრშივე წარმოთქმა, რის გამოც „თამაშის ხერხები“ არ დაირღვევა. აქ საკითხის სხვა მხარეა საყურადღებო: არ შეიძლება მთელი მასალა კინოხერხებით გადაწყდეს და მსგავსი ეპიზოდები ჩართულ ხასიათს ატარებდეს. აუცილებელია მთელი ლიტერატურული მასალის ამ ხერხით გადაწყვეტა. მაგრამ რამდენად მოკცემს ამის საშუალებას თავად ლიტერატურული პირველწყარო? ან იქნებ საკითხი სხვაგვარად უნდა დაისვას: — რა სახისა უნდა იყოს პირველწყარო მხატვრული ტელევიზიის ისეთი ეპიზოდის, როგორცაა ლიტერატურული თეატრი? უპირველესი და უმთავრესი მოთხოვნა, რომელსაც ლიტერატურული თეატრის პირველწყარო უნდა აკმაყოფილებდეს, მისი კუთვნილებაა მხატვრული ღირებულებაა. ამდენად, ჩვენი ყველა მომდევნო მოსაზრება ამ ფაქტორის გათვალისწინებით იქნება განხილული.

პირველ რიგში, ალბათ, უნდა გამოვრიცხოთ ისეთი ნაწარმოებები, რომელთა რეალიზაციაც კინოსა და თეატრში (ასევე ტელე-თეატრში) უფრო სრულადაა შესაძლებელი.

ლი. ესენია პიესები და მრავალპერსონაჟური პიესები.

მეორეს მხრივ, კინოშიც და თეატრშიც წარმოუდგენელია თუნდაც ბუნების ლიტერატურული აღწერის ადეკვატური სცენური ან კინემატოგრაფიული სახის შექმნა. რომელი ფიზიკურ გადამებული პიესაში შეედრება ვაჟასულ ბუნების სიტყვიერ ხატს!

თუმცა, აქ მხოლოდ ბუნების აღწერაზე როდია საუბარი. ასევე უფრო მწირი იქნება ანდრე ბოლკონსკის სიკვდილის ეპიზოდი სცენაზე თუ კინოეკრანზე, ვიდრე მისივე სიტყვიერი ვერსია. „თამაშის დონეზე“ იგი აუცილებლად შეიკუმშება და მოვლენის ფარგლებს ფერ გასცდება მაშინ, როცა რომანში მას ველოსმოფიური დატვირთვა აქვს.

მაგრამ, აი, რას წერს მსახიობი ს. იურსკი: „არის ისეთი ლექსები თუ პროზა, რომლებიც... წერილობით გადმოცემულ აზრებსა და გრძობებს წარმოადგენს, მაგრამ არსებობს ნაწარმოებებიც, რომელთა საფუძველში ზეპირსიტყვიერი საწყისი ძევს. ამგვარი ნაწარმოებებისთვის ბეჭდური სახით არსებობა დროებითი მოვლენაა, — ისინი მხოლოდ ავტორის ცოცხალი ხმის ჩანაწერია და კვლავ გახმავანებისაკენ ისწრაფვიან, როგორც ნოტები“⁴...

როგორც ჩანს, ლიტერატურული თეატრისათვის მასალის მოძიება სწორედ იმ ნიშნით უნდა მოხდეს, თუ როგორ „ითქმის“ ტექსტი და რამდენად უფრო ტყვადია იგი, ვიდრე მისი სცენური ან კინემატოგრაფიული ხერხებით ხორცშესხმა.

მაგრამ აქ კიდევ ერთი საყურადღებო მომენტი იჩენს თავს: შესაძლებელია, ამ სახის მასალა მხატვრული კითხვის საგნად დარჩეს. მხატვრული კითხვა კი ისევე განსხვავდება ლიტერატურული თეატრისაგან, როგორც პანტომიმა — ბალეტისაგან. თუკი არსებობს ცნება ლიტერატურული თეატრისა, უცილობლად უნდა არსებობდეს ლიტერატურული სპექტაკლიც, როგორც ან ეპიკური პროდუქცია. ხოლო სპექტაკლი, ლიტერატურული იქნება იგი, თუ არა, გარკვეულ კანონებს უნდა დაემორჩილოს. მას უნდა ჰქონდეს საწყისი, განვითარება, კულმინაცია და დასასრული. ამიტომ, ლიტერატურული თეატრის ტექსტუალური საფუძველი დრამატურგიული უნდა იყოს თავისი ბუნებით. ამის მიღწევა კი შეუძლებელია

ლიტერატურული ფრაგმენტების მექანიკური შეკავშირებით (თუნდაც ეს ფრაგმენტები მოთხოვნას აკმაყოფილებდეს).

3. ვილენკინი კაჩალოვის მიერ ბლოკისეული „სკივთების“ საკონცერტო შესრულების მიზნის ასე განსაზღვრავდა: „...სამხატვრო თეატრში იგრძნობოდა ახალი, რევოლუციური რეპერტუარის აუცილებლობა, ხოლო ახალი დრამატურგია ჯერ არ იყო დაბადებული“.⁵ ასევე მძაფრად იგრძნობა ლიტერატურულ ტელეთეატრში ახალი ლიტერატურული მასალის აუცილებლობა, სატელევიზიო ლიტერატურული თეატრის დრამატურგია კი ჯერაც არ დაბადებულა.

6. ქუთათელაძე სტატიაში „ლიტერატურული თეატრი“ ეყრდნობა ე. სერგეევის მოსაზრებებს და აღნიშნავს: „ლიტერატურულად ალბათ სწორედ ის თეატრი უნდა ჩავთვალოთ, რომელსაც შეუძლია სწორად გადმოგვეცეს ავტორისეული ტექსტი, ნაწარმოების საერთო ტონალობა და ამასთან ერთად მისი ცნაქეული სტრუქტურული ელემენტების მნიშვნელობა“.⁶... რა იგულისხმება ავტორისეული ტექსტის სწორად გადმოცემაში? განა დრამატულმა თეატრმა არ უნდა გადმოსცეს იგი სწორად? თავად ე. სერგეევის აზრი ამ საკითხზე ასეთია: „ეკრანიზაციისას თითქმის აუცილებელია უკიდურესად ფრთხილი დამოკიდებულება ლიტერატურული პირველწყაროსა და მისი უკვე არსებული ეკრანიზაციის მიმართ. შესაბამისად, დაიწყო ლიტერატურის სატელევიზიო წაკითხვის გარკვეული ტიპის შემუშავება, ტიპისა, რომელიც ზედმიწევნითი დელიკატურობით ეყრდნობა ორიგინალის ტექსტსა და მის ადრეულ წაკითხვას“.⁷ (იქვე, გვ. 48) მაგრამ რა კავშირი აქვს ეკრანიზაციას ლიტერატურულ თეატრთან? იქვე ე. სერგეევი გვთავაზობს პირველწყაროს ფორმულას:

საავტორო ვარიანტი + N გადაწყვეტა = საკუთარი ვარიანტი.

აღნიშნულ ნაშრომში ე. სერგეევი ერთი ხელოვნების ენიდან მეორე ხელოვნების ენაზე თარგმნას ეხება. ამ შემთხვევაში კი ტექსტის „მოფრთხილებას“ გადაწყვეტი როლი ვერ დაეკისრება, რადგან უცვლელი ტექსტის შემთხვევაშიც კი შესაძლებელია N რაოდენობის გადაწყვეტა. რაც შეეხება იმავე სტატიაში მოყვანილ აზრს „ნაწარმოების ცალკეული სტრუქტურული ელემენტების

მნიშვნელობის“ შესახებ, ეს ლიტერატურით-მცოდნეობის ფუნქცია უფროა, ვიდრე თეატრისა, — რაგინდ ლიტერატურული უნდა იყოს იგი. თუმცა, ამ საკითხზე, სპეციალურ ლიტერატურულ მასალაში წამყვანი და შენაკადი თემების დაპირისპირებაზე (და არამც და არამც მათ მნიშვნელობაზე) მხოლოდ მსახიობთან მიმართებაში შეიძლება საუბარი და ამას ჩვენ ქვემოთ შევხებით.

დაუბრუნდეთ გადაწყვეტას: ავტორისეული ტექსტის მოფრთხილებასთან ერთად უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ავტორისეული ქვეტექსტის სწორად ამოკითხვას და მის რეალიზაციას. აქ კი ყველაზე ხშირია ხოლმე უზუსტობანი იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ტექსტი ზედმიწევნითაა დაცული. ესეც ლიტერატურული თეატრის ერთ-ერთი პრობლემატური სიბრტყეა, რომელსაც ჯერაც არ ექცევა სათანადო ყურადღება.

მაგრამ, დაუშვით, რომ ავტორისეული ტექსტისა და ქვეტექსტის სრულადაა გაანალიზებული, რა ხერხებით უნდა მოხდეს მათი რეალიზაცია ტელევიზიაში, უფრო სწორად, სატელევიზიო ლიტერატურულ თეატრში?

6. ქუთათელაძის აზრით, ლიტერატურულ თეატრში „არ უნდა გვექონდეს ქმედება, არტისტის არტისტთან უშუალო კონტაქტი, გამოკვეთილი მიზანსცენები და წარმართველი ძალა სიტყვას უნდა ეკუთვნოდეს“ (იქვე). მაგრამ თავად „თეატრი“ ცნება ეწინააღმდეგება უძრაობას: იგი ქმედებას ითვალისწინებს. რაც შეეხება არტისტის არტისტთან უშუალო კონტაქტს, განა ბუნებრივია ლიტერატურულ სპექტაკლში დაკავებული იყოს ორი ან მეტი მსახიობი და მათ განზრახ არ ჰქონდეთ ერთმანეთთან კონტაქტი? ეს ხომ აშკარა ხელოვნურობის დაღს დაასვამდა სპექტაკლს! იქნებ ტექსტი არ იძლევა პარტნიორთა ურთიერთობის საბაზს? ასეთ შემთხვევაში ის მოკლებული დრამატურგიულობას და არც უნდა ავირჩიოთ ლიტერატურული თეატრის მასალად.

რამდენი მსახიობი უნდა იყოს დაკავებული ლიტერატურულ სპექტაკლში? ერთი? მაგრამ „ერთი მსახიობის თეატრი“ მხოლოდ ქვესახეობაა ლიტერატურული თეატრისა და მისი კანონების გაერცობა საზოგადოდ ლიტერატურულ თეატრზე ერთობ შეზღუდვადა ჩვენს წარმოდგენას მასზე. მიუხედავად

იმისა, რომ, მაგალითად, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა გოგი ხარაბაძემ სწორედ „ერთი მსახიობის თეატრში“ შექმნა თავისი საუკეთესო, დასამახსოვრებელი სახეები ტელეეკრანზე, მის ნამუშევრებში მოქალაქეობრივი და მსახიობური პოზიციის საოცარი უნისონი იგრძნობა.

ზღაპარში „მიწა თავისას მოითხოვს“ ყველა პერსონაჟის ტექსტს იგი გვაწვდიდა ყოველგვარი გარეგნული გარდასახვის თუ კოსტიუმისა და გრიზის გამოყენების გარეშე. მიუხედავად ამისა, მან მონტაჟურ დაპირისპირებაზე უარის თქმითაც კი, მშვენივრად გადმოსცა სხვადასხვა პერსონაჟის პოზიციათა შებლა, მაგრამ ეს თვისება ალბათ არცთუ ისე ბევრ მსახიობს ახასიათებს. მსახიობი ყველგან და ყოველთვის ზუსტად დადგენილ პოზიციას უნდა ატარებდეს, მაგრამ იქ, სადაც არ არის აზრთა, პოზიციითა ჰიდილი, ვერასოდეს ვერ შედგება თეატრი. სწორედ აზრთა ჰიდილია მისი ქმედითობა და ამ ნიშნით ლიტერატურული თეატრი, უდავოდ, ქმედითია. ამიტომ, ლიტერატურულ თეატრში იმდენივე პერსონაჟი უნდა იყოს, რამდენი პოზიციაც უპირისპირდება ერთმანეთს, ხოლო რამდენი მსახიობი ითამაშებს ამ რამდენიმე პერსონაჟს, ეს უკვე ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში რეჟისორსა და მსახიობზეა დამოკიდებული. დავებრუნდეთ ნ. ქუთათელაძის აზრს ლიტერატურულ თეატრში მიზანსცენიერების დაუშვებლობის შესახებ. რატომ არ უნდა იყოს ლიტერატურულ თეატრში გამოკვეთილი მიზანსცენა? იქნებ მიზანსცენა მხოლოდ რთულ გადასვლებს და ე. წ. „მასოკის“ განლაგებას ნიშნავს? განა თუნდაც ერთი მსახიობის მოთავსება კადრში, მისი ორიენტირება კამერის მიმართ, მსხვილი და შორი პლანის მონაცვლეობა უკვე მიზანსცენას არ წარმოადგენს? მაშინ გამოდის, რომ მსახიობმა უცვლელი ხედით უნდა წაიკითხოს (ოღონდ „მატერულად“) ლიტერატურული მასალა და ლიტერატურული თეატრიც სახეზე იქნება!

თუ წინასწარვე უარი ეთქვით ყველა სადადგმო ხერხზე, მაშინ ეგებ უფრო მიზანშეწონილი იყოს ამ ლიტერატურული მასალის რადიოში განხორციელება! მით უმეტეს, რომ ნ. ქუთათელაძის სიტყვებით „...ზიზიო: გატაცება თეატრალიზებით... ეს, რა თქმა

უნდა, აზრალებს ლიტერატურას, ჩრდილს აყენებს სიტყვას, როგორც მაყურებელზე შემოქმედების ერთ-ერთ საშუალებას, რაზეც გან თვალს გარეგნულ ქმედებასა და უფრო იოლად ამჩნევს, ვიდრე შინაგან გარდატეხასა და სულიერი მოძრაობას, რომელიც სიტყვის წარმოთქმას უნდა ახლდეს თან“ (იქვე). თუმცა, ვფიქრობთ, ძნელია ვერ შეამჩნიო „შინაგანი გარდატეხა და სულიერი მოძრაობა“, თუკი იგი ქვეშობილად ხდება მსახიობში. ამის გარდაც, ეს შინაგანი გარდატეხა და სულიერი მოძრაობა სიტყვის წარმოთქმას კი არ უნდა ახლდეს, არამედ სიტყვის დაბადების მიზეზი უნდა იყოს. ესეც ქმედითობის ნიშანია.

რაც შეეხება „თეატრალიზებას“ ლიტერატურულ თეატრში, ამ მხრივ საინტერესოა საქართველოს ტელევიზიის ლიტერატურული პროგრამების მთავარი რედაქციის ბოლო დროის ნამუშევარი აკაკის „გამზრდელი“, რომელშიც მხრობელის ხაზის პანტიონების მიერ პანტიონით თამაშდებოდა. როგორც გვახსოვს, ეს პოემა ამგვარადვე იყო ჩართული კინოფილმ „აკაკის აკვანშიც“. ჰაბუკი პოეტი პოემას უკითხავდა მეგობრებს და ამ კითხვისას მისი ფაბულა ცოცხლდებოდა. ოღონდ, თუკი ფილმში ამ ჩართულ „გათამაშებულ“ ეპიზოდებს აზრობრივ დატვირთვა — პოემის ცხოვრებისეული პრობლემატიკისა და რეალური ფაქტის შემოქმედებითი ტრანსფორმირების ჩვენების ფუნქცია ეკისრა, სატელევიზიო ლიტერატურულ სპექტაკლში, ამ ფუნქციის გაქრობისთანავე, პანტიონის ჩართვამ ნაძალადეგობის ელფერი შეიძინა, მიუხედავად იმისა, რომ მიხრობელს (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ა. ტაკიძე) საკმაოდ საინტერესოდ მოჰქონდა აზრი და ჩართულ ეპიზოდებშიც ფერის სიმბოლიკა და დეკორატიული გადაწყვეტა საყურადღებო იყო.

ალბათ, სწორედ აზრის ფორმირების, მისი სიტყვიერად ჩამოყალიბების პროცესი უფრო ფასეული იქნებოდა ამ სპექტაკლში, რადგან საზოგადოდ ლიტერატურული თეატრისთვის საინტერესოა სწორედ სიტყვის დაბადების მიზეზი და მომენტი, მაშინ, როცა დრამატულ თეატრში სიტყვა იარაღია სპექტაკლის კონფლიქტის გასასხნელად. ამ მხრივ საინტერესოა პამლეტის „ყოფნა-არყოფნის“

მონოლოგი, რომელიც აშკარად ლიტერატურული თეატრის „ქანას“ განეკუთვნება და ყოველთვის „განხეთქილების ქვის“ როლს ასრულებდა „ჰამლეტის“ დადგმისას. მისი სირაულეც იმიტოა გაპირობებული, რომ იგი დრამატული სპექტაკლისაგან განსხვავებულ კანონებს ემორჩილება და განსხვავებული თამაშის ხერხებს მოითხოვს.

რა თქმა უნდა, შეუძლებელია ჰამლეტის მონოლოგის წარმოდგენა რთული სცენური ნახაზითა და ფიზიკური მოქმედების თანხლებით, ვინაიდან მონოლოგში მოწოდებული აზრის განვითარება გამოირჩევა აქტიორის ყურადღების ხარჯვას ამ მიმართულებით. მაგრამ თუ მონოლოგის ტელევიზიონულ წარმოდგენაში, იგი აუცილებლად მოითხოვს ზედმიწევნით გააზრებულ ტელევიზიულ დადგმას ხერხებს. თეატრისაგან განსხვავებით, ტელევიზიაში ამა თუ იმ დეტალზე ყურადღების გამახვილება, შორი და ახლო ხედების მონაცვლეობა რეჟისორის მიერაა თავს მოხვეული და ამდენად, სპექტაკლის აღქმის თვალსაზრისით, ყველაზე ოპტიმალურ ვარიანტს უნდა წარმოადგენდეს. ასეთივე დიდი მნიშვნელობა აქვს ხედების ხანგრძლივობას სწორი ტემპისა და რიტმის შექმნის თვალსაზრისით, ხოლო კამერის პოზიცია მასყურებელს ოპტიმალური აღქმის წერტილს უნდა აძლევდეს. არანაკლებ მნიშვნელოვანია განათებაც, რომელიც თეატრისგან განსხვავებით, სიბრტყეზე მოცემულ ტელეგამოსახულებას სივრცობრივ ორიენტაციას ანიჭებს.

ხომ არ იქნება ყველა ამ ხერხსა და საშუალებაზე უარის თქმა თვითგანძარცვა, მიუხედავად, როცა ისინი სწორედ ავტორის ნაზრების გახსნაში გვეხმარებიან? ხომ არ იმალება, ძალზე ხშირად, ამ ხერხთა სიღარიბის მიღმა, ელემენტარული რეჟისორული გაუზრებლობა ლიტერატურული მასალისა? უმეტეს შემთხვევაში ტელე-სადადგმოს ხერხები ლიტერატურულ თეატრშია გამოყენებული (და არც შეიძლება არ იყოს გამოყენებული ტელევიზიის ვიზუალური ბუნებიდან გამომდინარე), ოღონდ ეს ხერხები შემთხვევით, სტიქიურ ხასიათს ატარებს. სხვა რით შეიძლება აიხსნას ე. წ. „ნეიტრალური“ ფოტოები, ან გაბნეული სინათლით განათებული ცისფერი ფონი, ან თუნდაც ბატის ფრთა, გადაშლილი წიგნი და გამხმარი ტო-

ტები, რომელთაც ასე ხშირად ვხვდებით ტელევიზიულ ლიტერატურულ მასალაში? ეს უსტრაციის სახით? ყოველივე ეს უნდა იყოს სიღარიბეზე მეტყველებს და არა უნდა კონსტრუქციულად. ლიტერატურული სპექტაკლის მხედებისას სადადგმოს ხერხები მკაცრად უნდა შეირჩეს მისი მიზნებიდან და ამოცანებიდან გამომდინარე, და არა იმიტომ, რომ ამა თუ იმ ქანაში ეს ხერხები „არ შედის“. გამომსახველ საშუალებებს ყოველთვის ლიტერატურული მასალა გვკარნახობს და მათ შორის უპირველეს ყოვლისა, იმ პრინციპით უნდა ვიმოქმედოთ, რომ ყველა კომპონენტი დაექვემდებაროს უმთავრესს: მსახიობს და სწორედ მას დაეხმაროს ტექსტის მოტანაში. გარკვეულწილად მსახიობის ფაქტორითაა გაპირობებული ლიტერატურულ თეატრში გადაწყვეტის პირობითობა, რომელიც ყველა კომპონენტზე ვრცელდება — სტუდიური სივრცის ორგანიზებიდან დაწყებული, რეკვიზიტითა და კოსტუმებით დამთავრებული. აი, რას წერს ამ საკითხზე ს. იურსკი: „აუცილებელია რეკვიზიტული შიშვლი, — სწორედ ეს აღვივებს წარმოსახვას. ხოლო თუ იქონიებთ ტექსტში დასახელებულ ყველა საგანს, მაშინ აუცილებელი შეიქმნება თეატრალური კოსტუმი და დეკორაცია. პირობითობისაგან ოდნავ უკანდახევაც კი სულ უფრო გაახლოვებთ კლასიკურ თეატრს და ასეთ შემთხვევაში მასყურებლის აღქმა აუცილებლად მოგთხოვთ თეატრალური ხერხების სრულ არსენალს, უპირველეს ყოვლისა კი დრამატულ მოქმედებას ჩვეულ ფორმებში“. (იქვე, გვ. 130).

ხერხთა ლაკონურობა მასყურებლის წარმოსახვასაც ისევე აღვიძებს, როგორც მსახიობისას. იგი ზედმიწევნითი კონკრეტულობის ნაცვლად ფანტაზირების საშუალებას აძლევს მასყურებელს. გარდა ამისა, დეტალებით გადატვირთვაზე უარის თქმა წმინდა ფუნქციურ ხასიათს ატარებს: ეს განაპირობებს მაქსიმალურ ყურადღებას მხატვრული სიტყვისადმი, ანუ უმთავრესისადმი, რისთვისაც არსებობდა და იარსებებს ლიტერატურული თეატრი.

მხატვრული სიტყვის მოტანაში გადამწყვეტ როლს მსახიობი ასრულებს, მაგრამ ამ ფუნქციის შესრულების საშუალებას ლიტერატურული ტელედრამატურგია უნდა აძლევდეს.

მანც რა შეიძლება ვიგულისხმით სატელევიზიო ლიტერატურული თეატრის დრამატურგიაში?

ე. სერგეევი ტელევიზიაში ლიტერატურის მიმართ ორ ტენდენციას აღნიშნავს:

1. უკიდურესად მიკრობული, ფრთხილი დამოკიდებულება და

2. სრული განკერძოება, გამოყოფა ახალ ნაწარმოებად. ორივე ეს ტენდენცია თანაარსებობს ტელევიზიაში, ორივე — ნაყოფიერია“. (იქვე, გვ. 50).

თუ პირველი ტენდენცია ერთი გარკვეული ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანზე გადატანას გულისხმობს, მეორე ითვისების სწორედ ახალი დრამატურგიული ნაწარმოების შექმნას, რომელშიც თანასწორუფლებიანად შეიძლება შევიდეს სხვადასხვა ნაწარმოების ფრაგმენტი. მაგრამ, დაუშვებელია ამ ფრაგმენტების მექანიკური შეკავშირება. მათ განვითარების ლოგიკა უნდა გააჩნდეთ. ნებისმიერ ლიტერატურულ მასალაში შეიძლება ერთი რომელიმე თემის პრეპარირება ერთი მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოებებიდან, ან თემის გამოკვეთა სხვადასხვა მწერალთა შემოქმედებაში.

ერთი და იგივე აზრი, შეხედულება, ზოგჯერ პერსონაჟიც კი ადვილი მოსაძიებელია, როგორც მწერლის სხვადასხვა ნაწარმოებში, ასევე მის წერილებსა და პუბლიცისტიკაში. მათ ამორეფას და ერთ დრამატურგიულ მთლიანობაში მოქცევას მეტად საინტერესო შედეგის მოცემა შეუძლია. ამავე დროს, ნებისმიერი მწერლის შემოქმედებაში შეუძლებელია არ შეხვდეთ „მარადიულ თემებს“. მათი თავმოყრა და დაპირისპირებაც ასევე იძლევა ახალი დრამატურგიის შექმნის საშუალებას, რომლის საფუძველს კომპილაციის მეთოდი შეადგენს. ეს კიდევ უფრო გააფართოებს ლიტერატურული თეატრის დიაპაზონსა და შესაძლებლობებს.

ანალოგიები მხატვრულ ლიტერატურას, პუბლიცისტიკასა და ეპისტოლარულ მეშვეობაში ნიშანდობლივია და ნაწარმოების ადრესატის საკითხს ემოქნება.

ამასთან დაკავშირებით ე. სერგეევი წერდა: „წიგნისა და მკითხველის ურთიერთობის დიაპაზონი საკმაოდ ფართოა და გარდა მიმართვისა „პირდაპირ ჩემდამი“ (რაც ძირითადად ლირიკას ახასიათებს და ისიც, ყოველთვის არა), არსებობს აგრეთვე მიმართვა

„ჩვენდამი“ (თაობის ან სოციალური ჯგუფისადმი და სხვ., როცა ნაწარმოების ერთ-ერთი ფუნქცია — ერთიანობის მანიფესტაციაა „არა ჩემდამი“ (მაგ. ჩერნიშევსკის რომანში „რა ვაკეთოთ?“ — მიმართვა „გამჭრიახი“ მკითხველისადმი). თუ შევადარებთ მწერლის წერილებს მის ნაწარმოებებს, ეპისტოლარულ მეშვეობაში საკმაოდ იოლად ისეთი აზრების, ფაქტების თუ გრძობების, ზოგჯერ კი სახეების აღმოჩენა, რომლებიც შემდეგ ლექსებში ან პროზაში შესულა შეცვლილი სახით. ცვლილება, სხვა მიზეზების გარდა, ადრესატის შეცვლით. ინტიმური მიმართვიდან არაინტიმურზე გადასვლითაცაა გაპირობებული“. (იქვე, გვ. 8).

სატელევიზიო ლიტერატურულ თეატრს გააჩნია ის, რასაც სრულიად მოკლებულია ხელოვნების ნებისმიერი სხვა დარგი: იგი ერთდროულად მიმართავს მილიონებსა და, ამავე დროს, ამ მილიონებიდან თითოეულს ცალკე, პირდაპირ ესაუბრება. ასე რომ, ლიტერატურული სპექტაკლის ადრესატი შეიძლება იყოს როგორც ცალკეული პიროვნება, ასევე თაობა, სოციალური ჯგუფი, ერი და ცალკეული „გამჭრიახი მკითხველი“.

მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში ლიტერატურული სპექტაკლის მზადებისას აუცილებელია მისი ადრესატის ზუსტი დადგენა, ვინაიდან მასზეა დამოკიდებული სპექტაკლის გადაწყვეტა, მისი საერთო ელერადობა, სარეჟისორო თუ აქტიორული გამომსახველი ხერხები, მთლიანად ლიტერატურული სპექტაკლის იერსახე.

ადრესატის განაკუთრებულ სიზუსტეს მოითხოვს სწორედ კომპილაციის მეთოდით შექმნილი ლიტერატურული სპექტაკლი. იგი ზუსტი ინდიკატორია იმისა, თუ სადაა დაშვებული დრამატურგიული, პოზიციური შეცდომები. ამის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენდა ლიტერატურული ტელესპექტაკლი „მე განუყრელად ვიქნები შენთან“ (ო. ჭილაძის პოემებისა და ლექსების მიხედვით), რომელიც ნ. ქუთათელაძის მოჰყავს მაგალითად. თემატურად იგი ტიპიური „ქალ-ვაჟიანი“ იყო, თუმცა რა ნიშნით გადანაწილდა აშკარად „მამაკაციური“ ლექსები ქალ-ვაჟზე, — გაუგებარია. თავად ან პრინციპმა უდავოდ მოითხოვა დიალოგის ფორმა. მაგრამ ამის ნაცვლად მსახიობებმა ხაზგასმით კამერასთან იყენებ ურთიერთ-

ბაში მაშინაც კი, როცა პანორამირებისას მეორე პერსონაჟი კადრში იყო. ეს, როგორც ჩანს, იმან განპირობა, რომ ნ. ქუთათელაძის აზრით „ლიტერატურული თეატრი გამოირჩევაჲს პირისპირ დიალოგსაც, ე. ი. მსახიობის მსახიობთან უშუალო კონტაქტს“. ამ აშკარად ძალდატანებელი მონოლოგური ფორმის შედეგად ის მივიღეთ, რომ ადრესატს საერთოდ გაურკვეველი დარჩა და აშკარად პარტნიორისადმი მიმართული ტექსტი რატომღაც ტელემედიუმების მისამართით აღქმებოდა.

ნ. ქუთათელაძე წერს: „გადაცემის ეს ფორმა (კომპილიციური — ნ. დ.), ცოტა არ იყოს გარკვეულ უხერხულობასთან არის დაკავშირებული. გადაცემის ავტორის მიერ მოთხრობისა თუ პოემის აღქმა შეიძლება განსხვავდებოდეს მწერლისეულისაგან.. და აი, როცა შევძლებთ კომპილიციის მაღალ დონეზე აყვანას, ალბათ უხერხულობაც მოისპობა“. (იქვე).

რა უხერხულობაზეა აქ ლაპარაკი? ან რატომ არ უნდა განსხვავდებოდეს გადაცემის ავტორის აღქმა მწერლისეულისაგან? მაშინ რა აზრი ექნებოდა ლიტერატურული მასალის ეკრანზე გადატანას და მით უმეტეს, ხელმეორე ეკრანიზაციას?

მაყურებელი ხომ ლიტერატურას ტელე-ეკრანზე სწორედ იმიტომ უყურებს, რომ მისი ახლებური აღქმა აინტერესებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი წიგნის წაკითხვას ამჯობინებდა. მაგრამ, საბედნიეროდ, ხელოვნებას ყოველთვის უბიძგებდა წინ ის, რომ „დაჯახებისაკენ სწრაფვა“ განპირობებულია ნაწარმოებისადმი. — როგორც კულტურის აქტისადმი დამოკიდებულებით. იმ რწმენით, რომ როგორი გენიალურიც არ უნდა იყოს ოსტატი, იგი მაინც ვერ ამოწურავს თემას“. (იქვე, გვ. 39). სწორედ ამ მიზეზითაა გაპირობებული მუდმივი სწრაფვა — ერთი ხელოვნების ენიდან „მეორე ხელოვნების ენაზე „თარგმნისა“. თარგმანი კი თითქმის ყოველთვის „განწირულია“ გარდაუვალ შემოქმედებით დანაკარგებზე. ძნელ მოსაძებნია ორიგინალის ადეკვატური მხატვრული ღირებულების თარგმანი.

ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანული ვარიანტის შექმნისას, როგორც წესი, მეორე საშიშროებაც იჩენს ხოლმე თავს: იგი ხშირად ერთადერთობის, ამომწურავო-

ბის პრეტენზიას იძენს ხოლმე კონტრეტული ვიზუალური ბუნების გამო.

„იქმნება შთაბეჭდილება, რომ, ექვეყნე-ვისორმა უფრო ობიექტურად აჩვენეს მსახიობსა ცლა, ვიდრე ამას ლიტერატორი ან ტოლსტოი ცდილობდნენ. გამოდის, ეკრანული ასახვა 'ლიტერატურული თანაბრად არსებობს, უფრო მეტიც, ისინი ისეთივე თანფარდობაში არიან, როგორც მოვლენის ფოტოგრაფიული (ე. ი. უკიდურესად ზუსტი) და სიტყვიერი (და ე. ი. უდაოდ მიახლოებული) პორტრეტები. არადა, ეს ხომ ასე არაა, აღწერის ლიტერატურული „არასრულყოფილება“ კინემატოგრაფიული ასახვის ზედმეტ სიჭარბესთან შედარებით დეფექტი კი არაა; არამედ წინასწარგანზრახულობა, და ჩვენის აზრით, სწორია ის, ვინც ეკრანიზაციისგან მოითხოვს განზრახ მეორადობას პირველწყაროს მიმართ. ვინაიდან ეკრანული თარგმანი ცხოვრების უშუალო ასახვა კი არაა, არამედ ასახვის ასახვა“. — წერს ე. სერგეევი. (იქვე, გვ. 49—50).

ეს საკითხი საკმაოდ სადავოა. როგორ უნდა განისაზღვროს ეკრანული ვარიანტის მეორადობა პირველწყაროს მიმართ? რაზე უნდა ითქვას უარი? ეკრანიზაცია გამოირიცხულია ვიზუალური ინფორმაციის გარეშე. მაშ როგორი უნდა იყოს ეს ვიზუალური ინფორმაცია, რომ არ გადაწონოს ლიტერატურული პირველწყარო? ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში ყველაზე უფრო მართებულია ფ. ფელდინის აზრი, რომ „სატელევიზიო კადრის შინაარსი სახიერი, სიმბოლური უნდა იყოს და არა საქმიანი“ (იქვე, გვ. 148).

მართალია, ზემოთ მოყვანილი მაგალითი კინემატოგრაფს განეკუთვნება, მაგრამ ეფექტობით, გარკვეულწილად მისი განზოგადება ტელეეკრანიზაციაზეც შეიძლება.

რაც შეეხება მეორად ასახვას, ეს საკმაოდ საკამათო საკითხია და მასზე მრავალი განსხვავებული აზრი არსებობს. მაგალითად, ცნობილი რეჟისორი ა. ედროსი წერს:

„ახალი მხატვარი მაშინ იბადება, როცა „ობიექტურობაში“ მისი ასახვის ათეულ გამოუყენებელ საშუალებას დაინახავს. მას წარმოუდგება, რომ მზის ჩასვლა ჭერ არავის დაუნახავს ისეთად, როგორც იგი სიჩამდვილეშია თუ გადაწყვეტა მართლაც ღირებულება, იგი გარკვეულწილად შეიძლება ობიექტურობას გაუთანაბრდეს და საკუ-

თრევ ანალიზსაც იმსახურებდეს. ეს ანალიზი მხოლოდ პირველწყაროსთან შედარებაში როდი მდგომარეობს... კეშმარიტი გადაწყვეტა, თავის მხრივ, შესაძლებელია პირველწყაროდ მივიჩნიოთ“.

ასევე, თუკი ლერმონტოვსა და ტოლსტოის დაუბრუნდებით, არც მათი ასახვა პირველადი, ვინაიდან არც ერთი მათგანი არ ყოფილა ბოროდინის ბრძოლის მონაწილე ან მოწმე. ათეული ასახვაც მეორადია და გარკვეულ წყაროებს ეყრდნობა.

ხელოვნების იმ სახეებში, რომელთა საბოლოო რეალიზაცია ადამიანის სხეულის, სახის, მთელი მისი ორგანიზმ-ინსტრუმენტის მეშვეობით ხდება, უარესად მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ის, თუ რა კეთდება, არამედ ისიც, თუ როგორ კეთდება. ამ მხრივ კი ერთ-ერთ გადაწყვეტ როლს მსახიობის პოზიცია თამაშობს, რომელიც თავისთავადი და დამოუკიდებელი ვერ იქნება. იგი უნდა ემორჩილებოდეს სპექტაკლის მთლიან სარეჟისორო იდეურ-თეატურ ჩანაფიქრს და მის განხორციელებას უნდა ემსახურებოდეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში დაირღვევა სპექტაკლის მთლიანობა, ვერ გამოიკვეთება მისი ზეამოცანა.

როდესაც ლიტერატურული თეატრის ზუსტი ადრესატის ამოცნობაზე ვლაპარაკობდით, განზრახ არ შევეხებოთ მის მნიშვნელობას მსახიობის პოზიციის დადგენის საქმეში. ეს საკითხი ცალკე კვლევის საგანია. სწორედ ადრესატზეა დამოკიდებული, თუ ვის ითამაშებს მსახიობი. ცალკე მდგომი საკითხია, როცა თეატრში გარდასახვაზე საერთოდ უარს ვამბობთ და მოქმედი პირები არიან მსახიობები, რომლებიც ამა თუ იმ პერსონაჟს წარმოგვიდგენენ. მაგ: „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“ — ეს პრინციპი თავად პიესაში, მის სტრუქტურაში დევს. გარკვეულწილად ამავე პრინციპზე იყო აგებული თ. კილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, მაგრამ აქ იმდენად გადინასკვია სპექტაკლის სცენური სინამდვილე არასცენურ სინამდვილესთან, რომ მათი გამოცალკევება საბოლოოდ შეუძლებელია.

აღნიშნული პრინციპი უახლოვდება ბრეტისეული გაუცხოების ეფექტს, რომელიც სტრუქტურულად ასე შეიძლება გამოიხატოს: მე ვთამაშობ, თუ როგორ მოგოთხრობთ მწერალი გმირის შესახებ.

უარესად საყურადღებოა, რომ მსახურული კითხვის ოსტატი ა. შვარცი ამ ეტაპზე მოდელს გვთავაზობს: „მატერული ოსტატი შეიძლება მიზნად არ გადასახვას, მან უნდა შექმნას მთხრობელის იერსახე, რომელიც „გვიჩვენებს მოქმედ პირს“. თუ მე მინდა ვაჩვენო მოქმედი პირი, მე შემიძლია გავწყვიტო თხრობის ხაზი, მშვენივრად ვითამაშო ეს მოქმედი პირი ორ-სამ ფრაზაში და შემიდეგ კვლავ დაუბრუნდე მთხრობელის ნიღას“. (იქვე, გვ. 71).

სამაგიეროდ, ს. იურსკის სხვა გზას არჩევს — ავტორად გარდასახვას, რაც პრინციპულად ცვლის თამაშის ხერხს: „წმინდა ლირიკული და ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებებზე მე არ გამომდიოდა და ყურადღება გავამახვილე ისეთ ნაწარმოებებზე, რომელთაც დრამატულ მოქმედებაში გადასვლა შეეძლოთ და ერთმანეთს უკავშირებდნენ გმირებისა და ავტორის ბედს: უკვე მომხდარი ამბავი, რომელიც ახლაც ხდებოდა ავტორის თავს, ანუ იმ ადამიანის თავს, რომელსაც მე ვთამაშობდი“ (იქვე, გვ. 121). რაც შეეხება წმინდა ლირიკული და ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებებს, ისინი სრულ გარდასახვას მოითხოვენ მსახიობისაგან ამიტომ „ვერ ჩაეტია“ ეს ჟანრები ს. იურსკის მოდელში. ამ ნიშნის მიხედვით საერთოდ საკამათოა, რამდენად მიზანშეწონილია, ლიტერატურულმა ენებმა მიმართოს ლირიკულ და ეპიკურ ჟანრს. გავიხსენოთ, რას წერს ამის შესახებ ე. დუბნოვა: „ლირიკული ნაწარმოები არ მოითხოვს უშუალო ურთიერთობას აუდიტორიასთან, არამედ წარმოადგენს ლირიკული სუბიექტის მონოლოგს, რომელიც განმარტებისას იბადება. და პირიქით, არის ორატორული ნაწარმოებები, რომლებიც იგება აუდიტორიასთან მაქსიმალური კონტაქტისაკენ სწრაფვაზე. „ორატორულ“ ხერხებში ა. შვარცი არჩევს ზოგად მიმართვას დიდი აუდიტორიასადმი და კონკრეტულ მიმართვას რომელიმე მსმენელისადმი“. (იქვე, გვ. 72-73). ეს უკანაყენელი მიმართვა დიდი აუდიტორიისა და ცალკეული პიროვნებისადმი, ყველაზე მეტად ახასიათებს ტელევიზიას!

ვინაიდან ლირიკული და ეპიკური ჟანრი სუბიექტის მონოლოგს მოითხოვს, ხოლო თავად მონოლოგის ფორმა „არატელევიზი-

ურია“, ლიტერატურულ თეატრში აღბათ უნდა ვერიდოთ მათ განხორციელებას.

ტელევიზიისთვის მინც ყველაზე დამახასიათებელია „აპარტე“, რომელიც თეატრში ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს და სპექტაკლის ძირითად ტენდენციას უსვამს ხაზს, ხოლო კინოში ეს დღემდე გამოჩაყლის წარმოადგენს („მარწყვის მდელი“, „ჩვენ უნდერკინდები ვართ“). „აპარტეს“ საპირისპიროდ, კინოში ავტორ-რეჟისორი ისევე იმალება ხოლმე, როგორც ოთარ იოსელიანი „პასტორალიში“ და ელდარ რიზანოვი „გარაჟში“. „აპარტე“ შეიძლება იყოს საავტორო და სარეჟისორ. ტ. მარჩენკოს აზრით, „აპარტე“ — მსახიობის მიერ მყურებლის მიწვევა პარტნიორად, გმირისადმი ირონიული ან თანამგრძობი დამოკიდებულების გაზიარება.⁸ მაგრამ განა „აპარტე“ მხოლოდ ირონიული შეიძლება იყოს? საავტორო „აპარტე“ ხალხურ კომედიურ თეატრში დაიბადა და მართლაც კომიკური ეფექტის მყურებელთან კონტაქტში სცილის ნავერწყლის დაბადებას ემსახურებოდა. სარეჟისორო „აპარტე“ — სპექტაკლის დედააზრის, ზემოცანის, მისი მსოფლმხედველობის გაზიარებას გულისხმობს.

თუკი მონოლოგი საკუთარ თავთან მარტო დარჩენა, „აპარტე“ გულის გადაშლაა მყურებლისთვის და ტელევიზიიდან ლიტერატურის აღსაქმელად, აღბათ, ერთ-ერთ ყველაზე უფრო მისაღებ ფორმას წარმოადგენს. ისევე, როგორც ლიტერატურულ სპექტაკლზე ზოგადად, მსახიობის ფაქტორზე და მის ამოცანებზე შეუძლებელია რეცეპტების შექმნა. ისევე, როგორც შემოქმედების ნებისმიერ სფეროში, აქაც პალიტრა ფერთა და ნიუანსთა უფართოეს სპექტრს მოიცავს. შეიძლება ზოგადი მსჯელობა მხოლოდ ამა თუ იმ მიმართულების პერსპექტიულობაზე.

ტელევიზია სინთეზურ მსახიობს და მისი გამომსახველი ხერხების სატელევიზიო მოდუფიკაციას მოითხოვს. მაგრამ, ამავე დროს, როგორც სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს ე. ივანოვა: „იერსახის არსებობის ის ხერხი, რომელსაც ე. სავაკმა ერთ დროს „აქტორული თამაშის რეფორმა“ უწოდა, დიდი ხანია უკვე აღარ წარმოადგენს სატელევიზიო თეატრის არსებობის ერთადერთ და საუკეთესო ფორმას. თანამედროვე ტელეატრი მრავალფეროვანია, როგორც თა-

ნამედროვე თეატრი ზოგადად, სხვადასხვა ტიპის სპორტებს სხვადასხვაგვარი ტელეეთეატრის აქეთ“⁹. მართლაც, რაგინდ საინტერესოა ნაფიქრი არ უნდა იდოს ტელესტუდიაში საფუძველში, მისი „საბოლოო რეალიზაციის ხარისხი ტელევიზიისთვის დამოკიდებული. ამ მხრივ იგი ტელევიზიაში უმაღლეს შემოქმედებით ინსტანციას განეკუთვნება.

რაც უფრო დიდია ტელევიზიის შემოქმედებითი პოტენციალი, რაც უფრო მდიდარია მისი გამომსახველ საშუალებათა არსენალი, მით უფრო რთული ხდება მათი სრული რეალიზაცია.

თუ ადრე ყველაზე სინთეზურ ხელოვნებას ჯერ თეატრი, შემდეგ კი კინემატოგრაფი წარმოადგენდა, დღეს ყველაზე უფრო მრავალკომპონენტური დარგი ტელევიზიაა.

იგი წარმოებაა მძლავრი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზით (ყოველ შემთხვევაში, ასე უნდა იყოს) და რათა ამ მატერიალურ-ტექნიკურმა მხარემ არ „ჩაყლაპოს“ ტელევიზიის შემოქმედებითი პოტენციალი, უბრალოდ აუცილებელია, რომ ამ დარგში მომუშავე ადამიანებს ზუსტად ესმოდათ ნებისმიერი შემოქმედებითი რგოლის თუ ტექნიკური სამსახურის ფუნქცია და მნიშვნელობა საერთო შემოქმედებით-საწარმოო პროცესში, რომელიც გადაცემის ეთერში გასვლას უძღვის წინ. უამისოდ სატელევიზიო პროდუქციის დონე დილექტანტურს ვერ გასცდება.

შენიშვნები:

1. Е. Сергеев. «Перевод с оригинала». М. «Иск». 1980, стр. 9.
2. Ф. Феллини. «Будем считать, что я не говорил этого». В кн.: «40 мнений о телевидении». М., «Иск.», 1978, стр. 148.
3. Е. Кавалерович. «Третий элемент». В кн.: «40 мнений о телевидении». М., «Иск.», 1978, стр. 157.
4. С. Юрский. «Кто держит паузу». «Иск.», Л., отд. 1977, стр. 113.
5. Е. Дубнова. «О литературной эстраде». М., «Знание», 1979, стр. 41.
6. ნ. ქუთათელაძე. «ლიტერატურული თეატრი». გაზ. «ლიტერატურული საქართველო», 16/IX—1983 წ.
7. А. Эфрос. «Профессия: режиссер». М., «Иск.», 1979, стр. 211—212.
8. Т. Марченко. «Сергей Юрский». В сб. ст. «Актер на телевидении», вып. 2, М., «Иск.», 1977, стр. 61.
9. В. Иванова. «Эмма Попова». В сб. ст. «Актер на телевидении», вып. 2, М., «Иск.», 1977, стр. 48.

ლილოზი ზურაბ სამხარაძესთან

რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი ზურაბ სამხარაძე თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტის 1959 წლის კურსდამთავრებულია. უნა ჭაფარიძისა და სერგო ქობულაძის მოწაფემ იმთავიდანვე განიხილა შემოქმედებითი ავტორიტეტი თანამედროვე სინამდვილის ამსახველი შეტყვევითი თემატური ტილოებითა და პორტრეტული სურათებით. ხელოვნებაში გზის დასაწყისს უკავშირდება მისი პედაგოგიური მოღვაწეობაც თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში, სადაც იგი ამჟამად ხატვის კათედრის პროფესორია.

ამას წინათ „მხატვრის სახლში“ გამართულ რეტროსპექტულ გამოფენაზე კვლავ ვიხილეთ ზურაბ სამხარაძის რამდენიმე ფერწერული ნამუშევარი, ძირითადად პორტრეტები, და კვლავ დავრწმუნდით, რომ მისი სახით ქართულ მხატვრობას ერთ-ერთი საინტერესო, ღრმად მოაზროვნე და მაღალი ოსტატობით აღჭურვილი შემოქმედელი უვსკ.

ხელოვნებათმცოდნე ირინე კომოროძემ სახელოვნოში ეწვია მხატვარს. გთავაზობთ მათ საუბარს შემოქმედებით საკითხებზე.

პატივცემულო ზურაბ!

თქვენი შემოქმედების თვალის მოვლების სურვილი აღგვიძრა ამ ცოტა ხნის წინ „მხატვრის სახლში“ გამართულ გამოფენაზე ექსპონირებულმა პორტრეტულმა ტილოებმა. ქართულ მხატვრობაში 60-იან წლებში მოსული თაობა, რომელთა შემოქმედების ნიმუშებიც აქ იყო გამოფენილი, ინტერესს იწვევდა ინდივიდუალობათა სიმრავლით (ისევე, როგორც წინამორბედი თაობები). სხვათაგან მკაფიოდ ირჩეოდა თქვენი შემოქმედებითი სახეც, მიუხედავად იმისა, რომ მხოლოდ პორტრეტული უპირით იყავით წარმოდგენილი. საზოგადოება კი კარგად იცნობს თქვენს თემატურ სურათებსაც. ამ პორტრეტებში საკმაო სისრულით აისახა ავტორის შემოქმედებითი კრედიო, პროფესიული ოსტატობის სიმაღლე და თავისებურება.

მიგაჩნიათ თუ არა, რომ როგორც მხატვარმა-ფერმწერადმა პორტრეტულ უპირით იპოვეთ საკუთარი თავი?

მართლაც, წინა თაობების შემოქმედებამოთიქოს უფრო მკაფიოდ იგრძნობოდა თი-

თოეული მხატვრის ინდივიდუალური სახე და თავისებურება, ეროვნული ხელოვნების მრავალფეროვნებას და მისდამი ხალხის ინტერესს რომ განაპირობებს.

ხელოვნებაში საკუთარი თავის პოვნა ყოველი შემოქმედის უპირველესი მიზანი უნდა იყოს თავიდანვე. პირადი დამოკიდებულება სამყაროსადმი, მოვლენებისადმი, უშუალო განცდის, თვალსაზრისის, მრწამსის ერთგულება საფუძველს უყრის და აყალიბებს ინდივიდუალობას.

რაც შეეხება თანრის შერჩევას, თავიდანვე ამაზე, რა თქმა უნდა, არ მიფიქრია, მაგრამ პორტრეტი და სურათი პორტრეტული გადაწყვეტით ყოველთვის უფრო მიზიდავდა. ამიტომაც, სხვა თანრში მუშაობის ნაკლები გამოცდილება მაქვს.

თუ გავიხსენებთ როგორც ადრინდელ, ისე მოგვიანო პერიოდის თქვენს ტილოებს, ადვილად შევნიშნავთ, რომ მათი ავტორი ერთგულია ერთხელ არჩეული გზისა, — ეს არის ყველაზე ძნელი და მხატვრისაგან ყველაზე მომთხოვნი გზა — რეალიზმის გზა, რომელიც გულისხმობს ძალზე ღრმა და



დავით გურამიშვილი

ძალზე მყარ პროფესიონალიზმს, თანამედროვეობის ინტერესებით სუნთქვას, შთაგონებულ ძიებასა და გულწრფელობას... ამ ერთადერთ ჭეშმარიტ გზას, რომელიც უსასრულოდ მრავალფეროვან ფორმებსა და სათქმელის ინდივიდუალურ გამოხატვას გულისხმობს, მიჰყვება ყველა, თუკი ხელოვანადაა დაბადებული, შედეგს კი უთუოდ ტალანტის ხარისხი განსაზღვრავს.

ძიების ადრინდელ ეტაპზე თქვენც გიცდიათ პალიტრის გამდიდრება ფერწერის პუანტილისტური ხერხების გამოყენებით (ამ ამოცანამ მაშინ ბევრი მხატვარი მოიცვა) მაგრამ ეს ცდა, ჩანს, მხოლოდ ეპიზოდური ხასიათის იყო.

რას იტყვით თქვენი ძიებების შესახებ ფერწერაში? ჰქონდა ამ ძიებებს როდისმე ცალმხრივი ხასიათი, თუ იერთებდა სხვა პრობლემებსაც, როგორიცაა კომპოზიციის აგება, ნახატი, პლასტიკური ფორმის მოდელირება, ე. ი. ჩანაფიქრის იდეური დედაჯარის გახსნის კომპლექსური ამოცანები?

ცნობილი ჭეშმარიტებაა, რომ პროფესიონალიზმი სახვით ხელოვნებაში (და არა მხოლოდ სახვით ხელოვნებაში) ნიჭისა და ცოდ-

ნის სინთეზია. მხატვრის პროფესიონალიზმის საფუძველი გამოხატვის საშუალებათა სრულყოფილ ფლობას გულისხმობს. და არა მხოლოდ ტექნიკურ ფლობას, სპეციფიკურ ხერხების თავისუფალ ათვისებას, არამედ მხატვრული აზროვნების სიღრმეს, კუშვალოდ განცდილის წარმოსახვის მაღალ ხარისხს.

ბუნების ღრმად შესწავლით მასთან მიხედვით, რაც მხოლოდ ძნელი და რთული გზით, ბევრი შრომით მიიღწევა — ერთადერთი ჭეშმარიტი გზაა მაღალი ხელოვნებისაკენ. მასთან მისასვლელი მოკლე ბილიკები არ არსებობს და ვინც ეცდება ამ ბილიკების ძებნას, უმალ ჩინში მოექცევა. რაც არ უნდა ვრცელი და უსასრულო იყოს ეს გზა, მე მაინც ამ გზით სიარული მირჩევნია. ცოდნას, მოგეხსენებათ, ზღვარი არ აქვს და მიღწეულზე შეჩერება ხომ ფაქტურად ერთ წერტილზე გაყინვას მოასწავებს.

ახალგაზრდულ წლებში ვის არ განუცდია ცნობილ მხატვართა გავლენა, ვის არ უცდია მიებაძა მისთვის, თუნდაც ექსპერიმენტის სახით. ბევრისთვის, ისევე როგორც ჩემთვის, ეს ეპიზოდური იყო, ზოგიერთმა კი სიამოვნებით გაითავისა სხვისი მხატვრული სამყარო...

ჩემი მხატვრული ძიებები, ძირითადად, ისევ საკუთარი თავის ძიებაში და მხატვრული გამომსახველობის მაღალი დონის მიღწევაში მდგომარეობდა. აკადემიის დამთავრებისთანავე პედაგოგიური მუშაობა დავიწყე, რამაც შუაზე გამიყო მხატვრისთვის აუცილებელი და ძვირფასი დრო, მაგრამ მასწავლებლობაშიც დიდ კმაყოფილებას ვგრძნობ.

როცა თანამედროვე უახლეს ფერწერაში გარდატეხის პერიოდად 50-იან წლებს მიიჩნევენ, გულისხმობენ ფერის, კოლორიტის გამომსახველობითი ფუნქციისადმი ყურადღების გაზივილებას. რა თქმა უნდა, ამ პერიოდში ახალი თაობის ბევრი ნიჭიერი ფერმწერალი გამოჩნდა და მათი წარმატებული ძიება-ექსპერიმენტები მრავალი მეთკველი ტილოს დაბადების საწინდარი გახდა. მაგრამ ნუ შევხედავთ ამ მოვლენას ცალმხრივად. განა ფერის მნიშვნელობას ნაკლებად გრძნობდნენ 50-იანელთა წინამორბედი მხატვრები? მათ შორის ხომ ქართული მხატვრობის ბუმბერაზები არიან! ყველა დიდი რეალისტი შემოქმედისთვის, ყველა დროსა და ყვე-

ლა ეპოქაში, ფერს, კოლორიტს თავისი ფუნქცია ჰქონდა და მხოლოდ დროთა სვლის მანძილზე, სხვადასხვა ინდივიდუალობათა შემოქმედებაში ეს ფუნქცია სხვადასხვა ხარისხსა და ასპექტში იჩინდა თა-ს, იმ ამოცანებთან კავშირში, რაც დროს მოჰქონდა და რასაც, კონკრეტულად, ესა თუ ის შემოქმედი ისახავდა.

ჩვენი ამ თვალსაზრისის ჩამოყალიბება იმისათვის დაგვიჭირდა, რომ ბოლო პერიოდში (ეს პერიოდი კი საკმაოდ გარკვეულა და გრძელდება) ფერმწერალთა ერთი ნაწილის შემოქმედებაში (როგორც უფროსი, ისე უმცროსი თაობის) ფერის გაფეთქება ხდება. ამ მოვლენამ მეტად უცნაური სახე მიიღო. ეს იმაში გამოიხატა, რომ სინამდვილეში ტილოებზე დაიკარგა ფერი, როგორც ფორმის, სივრცის გადმოცემის, ტონალური წერის საშუალება. გაჩნდა ყრუ, შხამიანი საღებავები, ზერეულ დეკორატიული ეფექტის შესაქმნელად გამოიზნული. საღებავმა დათრგუნა ცოცხალი პლასტიკური ფორმა, აზრი, გზა დაუზღო ნამდვილ განცდას. „საღებავებით“ ტილოების „კეთება“ ერთგვარ მოღალდეკა, გავრცელდა ეპიგონობა, მხატვრები ერთმანეთს დაემსგავსნენ... იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ავტორები ნაკლებად ფიქრობენ სურათის შინაარსის გასწავლე, მხატვრული სახის შექმნასა და გარკვეული განწყობილების გადმოცემაზე.

ხომ არ მიიჩნევდით, რომ ჩვენი ეს თვალსაზრისი გაზვიადებული ან მცდარია? თქვენ, როგორც თბილისის სამხატვრო აკადემიის უკვე დეკლარირებული პედაგოგი, ხომ არ თვლით, რომ ეს ტენდენცია განაპირობა ძირითადი აქცენტის გადატანამ ფერის პრობლემაზე? განა ასევე არსებითი არ არის მხატვრობაში ნახატი, მოცულობითი ფორმა, კომპოზიცია....

როცა ფერის ფუნქციასა და მნიშვნელობაზე ვმსჯელობთ, უმაღლეს წარმოგვესახება ფრანგი იმპრესიონისტების ფერწერა. ეს ბუნებრივიკაა. მათ ხომ ფერის მაქსიმალური შესაძლებლობა გახსნეს, რითაც დიდი წვლილი და სიახლე შეიტანეს ფერწერის ხელოვნებაში. მაგრამ არ უნდა დავავიწყდეს, რომ აღორძინების ხანის ფერწერაში ფერს უფრო მაღალი და უდავოდ რთული ფუნქცია გააჩნია. შეიძლება გარეგნულად ნაკლებ



მანანა ტუგაიძის პორტრეტი

ეფექტური, მაგრამ ძალზე მნიშვნელოვანი. აქ ფერი მაქსიმალურად უწყობს ხელს ფორმის სრულყოფილად გამოსახვას, სივრცის, სიღრმის და საგნის სიმკვრივის გადმოცემას. ფერის ტონალური გრადაციების მეშვეობით მხატვრები აღწევენ გასაოცარ ნიუანსურ და დახვეწილ ფერწერას. სურათის კოლორიტი მუდამ აზრობრივ კავშირშია კომპოზიციასთან და ხელს უწყობს საჭირო განწყობილების შექმნას.

მაღალი ხელოვნების მემკვიდრე — თანამედროვე ფერმწერლები მეტი პასუხისმგებლობით უნდა მოეკიდონ ფერის დანიშნულებას. დღეს კი ახალგაზრდა ქართველი მხატვრების ერთი გარკვეული ნაწილი ფერთა შესწავლად პალიტრას უკვე აღარ იყენებს. მათ ფერი ტილოზე გადააქვთ ერთბაშად, ყოველგვარი თანმიმდევრობის გარეშე. მდარე ნახატით მოხაზულ ტილოზე ფერების ასე უსისტემო მოხმარების შედეგად ლებულობენ აბსოლუტურად ბრტყელსა და უფორმო ფერწერას, კმაყოფილებიან ყალბი დეკორატიული ეფექტებით. ყოველივე უფორმო კი უაზრო და უშინაარსია.

ეს მავენ სენი სამხატვრო სასწავლებლებში სწავლის პროცესშივე უნდა აღიკვეთოს. აკადემიის კურსდამთავრებულის სადიპლომო ნაშრომი იმის გარანტიას უნდა იძლეოდეს,

რომ მისი ავტორი ქეშმარიტი გზით ივლის და გაიზრდება, როგორც ხელოვანი.

მე ვთვლი, რომ სტუდენტთა ყურადღების გამახვილება საჯიროა და აუცილებელი გამოხატვის საშუალებათა ძირითადი, ურთიერთშერწყმული პრობლემების — ფერისა და ფორმის მიმართ. ამ ამოცანების ერთობლივი გადაწყვეტისაკენ მისწრაფება კი ბოლო პერიოდის სადიპლომო ნამუშევრებში ნაკლებად შეინიშნება. სამხატვრო აკადემიის კედლებშივე უნდა ყალიბდებოდეს მომავალი მხატვარი. აკადემიის შემდეგ ის უკვე საზოგადოება ეკუთვნის. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ახალგაზრდას, რომელიც აპირებს აკადემიაში შესვლას, უფრო სწორი წარმოდგენა ჰქონდეს მხატვრობაზე. ქართველი ერი ნიჭიერი ერია და ასეთივე ახალგაზრდობაც ჰყავს, მაგრამ ცნობილია, მხატვრობას და, საერთოდ, ხელოვნებას განსაკუთრებული ტალანტი და შრომისმოყვარეობა სჭირდება.

გვიანტერესებს თქვენი თვალსაზრისი ქართული მხატვრობის (არა მხოლოდ ფერწერის. არამედ გრაფიკის, ქანდაკების) განვითარებაში კიდევ ერთ არასასურველ ტენდენციად რა გახლავთ ფორმათქმნადობის ზერელე ამოცანებით გატაცება, წვრილთემიანობა, მანერულობა და გაცვეთილი შტამები, საგნების დემატერიალიზაცია და დეფორმაცია, როცა მას საფუძვლად არ უდევს სახისმიერი ამოცანა, ტიპიზაციის ხერხი. ცხოვრებასთან, სინამდვილესთან გაუცხოება ვლინდება: რიგ ფსევდოფილოსოფიურ, უაღბო მნიშვნელოვანებით აღბეჭდილ ნამუშევრებში, რომელთა ნიმუშები არცთუ ცოტა ხოლმე ჩვენს სამხატვრო გამოფენებზე და, წარმოიდგინეთ, რიგ პერსონალურ ექსპოზიციებზეც. ახლობრივი ბუნდოვანება, რებუსებად ქცეული ალეგორია-სიმბოლიკა, ცხადია, გულგრილს ტოვებს მაყურებელს და აბნევს რიგით დამთვალიერებელს, რომელსაც ვერ გაუგია რაშია ამ ქმნილებების ღირებულება.

სინამდვილეში ამგვარი ნაწარმოებების „შექმნა“ არ არის დიდ სიძნელესთან დაკავშირებული და სწორედ ამიტომ ამ გზას უფრო ხშირად ნაკლებნიჭიერი მისდევენ. მათთვის ეპიგონობა, ნაწარმოების „კეთება“, გადამღერება უფრო ადვილია და „თანამედროვე“ ხელოვანის ავტორიტეტის მოპო-



ქალიშვილის პორტრეტი

ვების გზაც მიღწეული. სამწუხაროდ, მათ ტაშისდამკვრელებიც არ აკლიათ.

შედეგად რა მივიღებთ? არა მხოლოდ იდეურ-ესთეტიკურად ნაკლები ღირებულების ნამუშევრები, არამედ ეროვნულის ნივთიერებაც. ეროვნული სული ხომ მხოლოდ ღრმა გულწრფელობიდან და მხატვრული სიმართლიდან წარმოიქმნება. სანიმუშოდ ავიღოთ 70-იანი წლების თაობის შემოქმედების რეტროსპექტული გამოფენა. აქ იყვნენ წარმოდგენილი ავტორები, რომელთა ნამუშევრებში ვერ შეიცნობთ ქართველ მხატვარს.

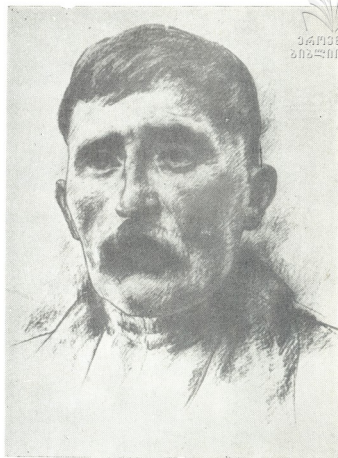
თქვენი აზრით, ხომ არ აჯობებდა დაბალი რანგის ნაწარმოებებიდან რაც შეიძლება გაწმენდილიყო საგამოფენო დარბაზები? თავის კომპეტენტურ სიტყვას, პირველყოფილსა, საგამოფენო კომიტეტი უნდა ამბობდეს, მაგრამ ეს აშკარად არ ხერხდება.

ასოლუტურად გეთანხმებით. საგამოფენო კომიტეტს ამ მიმართებით დიდი და საპასუხისმგებლო მისია აქვს. უკვე დადგა ამაზე სერიოზული დაფიქრების დრო.

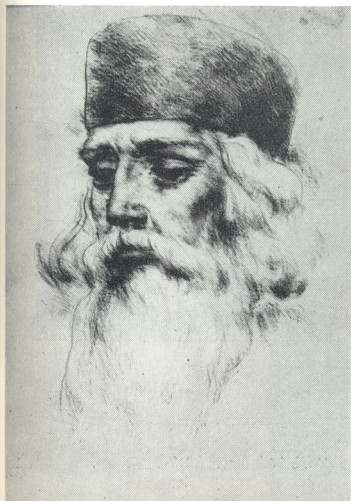
გამოფენის მოწყობის მთავარ პირობად უნდა იქცეს ხარისხი და არა რაოდენობა, წინასწარ უნდა იქნას შემოწმებული გამო-







ვაჟა-ფშაველა
სულხან-საბა ორბელიანი

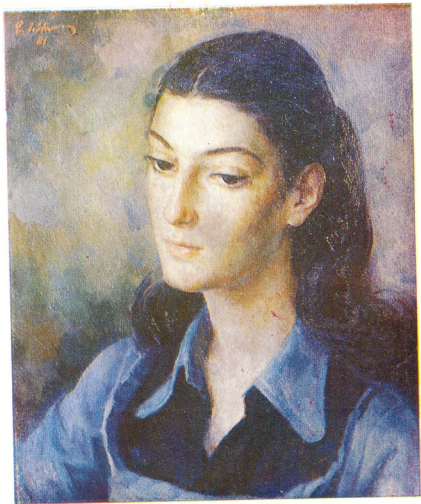


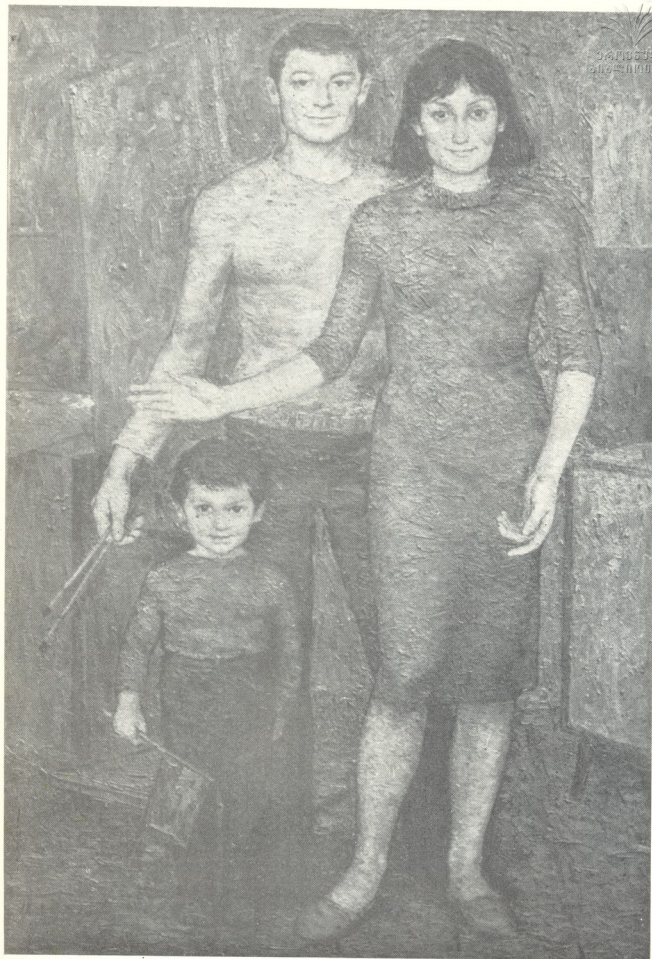


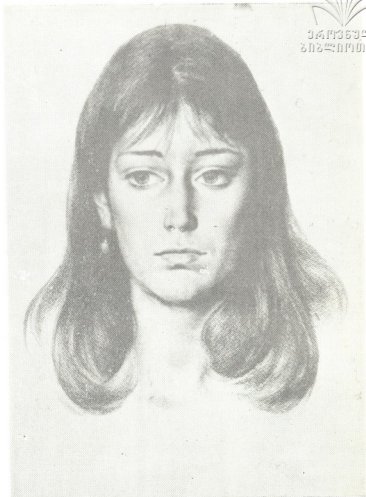
მეუღლის პორტრეტი



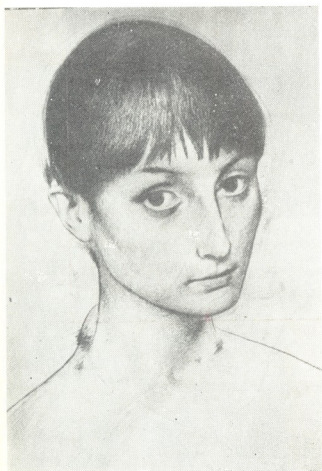
შემოდგომის პეიზაჟი
გოგოლას პორტრეტი

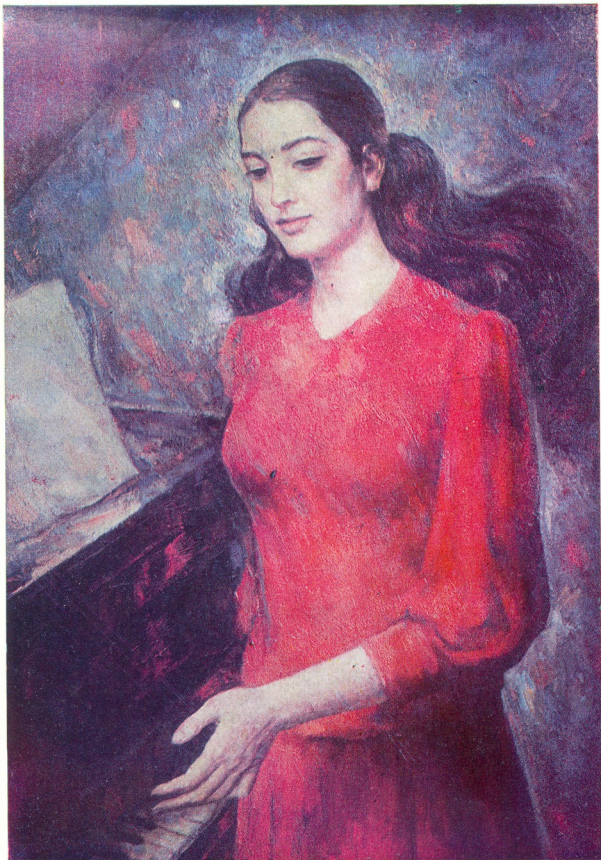






მ. ბაქრაძე





თავარ სიტროშვილის პორტრეტი

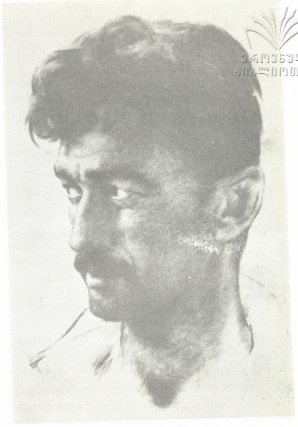
სად
მოც
მეც
მეც
რო
რო
ბ
გ
ზ
ეს
რ
ხე
დ
პ
რ
მ
მ

საფენი ნამუშევრები. სასურველია, თუ საგამოფენო კომიტეტი თვითონვე შესთავაზებს ამა თუ იმ მხატვარს მისი პერსონალური გამოფენის მოწყობას.

ახალს არაფერს ვიტყვი, თუ აღვნიშნავ, რომ ჩვენში თითქმის არ არსებობს თანამედროვე მხატვრული პრაქტიკის განმანალიზებელი ხელოვნებათმცოდნეობა და კრიტიკა. გამოქვეყნებული სტატიები და რეცენზიები ხშირად სახობთა და მეტი არაფერი. ეს მიმაჩნია დაბალი რანგის უიდეო და უაზრო ნამუშევრების წარმოშობის ერთ-ერთ ხელშემწყობ მიზეზად. ვიმეორებ, უნდა გარდაქმნას მუშაობა საგამოფენო კომიტეტმა, პერსონალური გამოფენის გამართვის პირობად უნდა იქცეს ხარისხი.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს დადგენილებაში „სახვითი ხელოვნების შემდგომი განვითარებისა და მშრომელთა კომუნისტურ აღზრდაში მისი როლის გაძლიერების ღონისძიებათა შესახებ“ ნათქვამია:

„კრიტიკოსთა და ხელოვნებათმცოდნეთა ძალისხმევა უნდა მოვახმაროთ სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების მიღწევათა ღრმა შესწავლასა და აქტიურ პროპაგანდას, დავამ-



ნოდარ ჩხეიძის პორტრეტი

კვიდროთ შეუწყნარებლობა უღიმამობის, უიდეობის, მსოფლმხედველობითი განუზრუნელობის გამოვლინებების მიმართ, აქტიურად ვილაშქრებდეთ ბურჟუაზიული ესთეტიკური კონცეფციების წინააღმდეგ; ვეწეოდეთ მრავალმხრივ მუშაობას სახვითი ხელოვნების დარგში მშრომელთა ცოდნის გასამდიდრებლად, მათთვის ჯანსაღი მხატვრული გემოვნების გამოსამუშავებლად“.

დადგენილება სახვითი ხელოვნების შემდგომი განვითარების შესახებ უაღრესად მნიშვნელოვანი სადღეისო დოკუმენტია. ცხოვრებაში მისი განხორციელებისთვის პრინციპულად და უკომპრომისოდ უნდა იბრძოდეს ყველა, ვინც მოწოდებულია თავისი წვლილი შექონდეს ხალხის კომუნისტურ აღზრდაში, ფართო მასებთან ხელოვნების კავშირის შემდგომი განმტკიცების საქმეში.

ალექსანდრა წერეთლის პორტრეტი



„თეატრი სსსრ-ის უნდა ქმნიდეს“

რძღმსაგ საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებული მეგობრობის თეატრი ლიტვის ორ ქალაქში კინომახილობა თეატრის საგასტროლო ხელშეკრულებას აფორმებდა, ჩვენი უურაღლეა მიიპყრო ერთმა პუნქტმა, რომელიც ითხოვდა, ჩამოსული კოლექტივის ყველა წევრი დიდი სიფრთხილით მოეპყრას საგრიმირებდა და თეატრის მთელ ინტერიერსო.

ვილინუსში ჩასვლისთანავე მიხვდით, ჩვენი მასპინძლები ამას იმიტომ არ ითხოვენ, რომ ლიტვის სსრ დრამის აკადემიური თეატრის განახლებული შენობა, სადაც მიმდინარეობდა გასტროლები, მათი განსაკუთრებული ზრუნვის ობიექტია. თუმცა 1981 წელს, რეკონსტრუქციის შემდეგ, მწყობარში ჩამდგარი თეატრი მართლაც ღირსია გამორჩეული უურაღლები, რადგან ვილინუსელთა თავშეყრის უსაყვარლეს ადგილად ქცეულა. მოდიან წარმოდგენის დაწყებამდე თითქმის ორი საათით ადრე, სხედან კობტად გამწვანებულ, ღამაშ ვესტიბიულში, ბარში ან აუზის გარშემო და რაც მოთვარია, ეცნობიან თავიანთი ახალგაზრდა მხატვრების ნამუშევრებს (ექსპოზიცია მუდმივად იცვლება).

ლიტველები ყველაფერს სიფრთხილით ეპყრობიან და სწორედ ამიტომ უშველესი კათოლიკური ტაძრები, ციხე-კოშკები, უმშვენიერესი სახლები, ქუჩები, მოედნები, რაღაცნაირი უცნაური სარდაფები, შორეული ისტორიის წიაღიდან, შუა საუკუნეებიდან კი არ გვიშვრენ გამოკობტავებულნი, განახლებულნი, არამედ ცოცხლოვნენ. ფეოქვეც, არსებობენ, მკვიდრად დგანან და დღევანდლობის ორგანულ ნაწილად ქცეულან. ხელოვნების ქემშარტი ნიმუშების მსგავსად წარსულისადმი უფრო ცნობისმოყვარეობასა და ინტერესს გიღვიძებენ, ვიდრე სენტიმენტალურ ნოსტალგიას.

გამგზავრების წინ მხატვრული თარგმანის სარდაქციო კოლეგაში ვიკითხებ, რა იყო თარგმნილი ლიტურ ენაზე ჩვენი ლიტერატურის ნიმუშებიდან. აღმოჩნდა, რომ უამრავი რამ უთარგმნილია: ქართული ხალხური ზღაპრები, რუსთაველი, ილია, აკაკი, ბარათაშვილი, ყაზბეგი, გამსახურდია, ტიციანი, ვალაკტიონი, შატერაშვილი, შენგელიაი, დუმბაძე, ჩვენს თანამედროვეებს ვერც ჩამოთვლი, იმდენი პოეტი თუ პროზაიკოსი თარგმნილი.

მიხიელ თუმანიშვილის შემოქმედებას ძირითადად რიცენზიებით იცნობდნენ და მისი მეორე წიგნი „რევისორი თეატრიდან წავიდა“. ამან განაპირობა ას ცხოველი ინტერესი, რასაც ყოველ სექტაკლზე ვაწუდებოლით.

კინომახილობა თეატრი ოთხი სექტაკლით წარსდგა ლიტველ მაყურებელთა წინაშე — „ბაკულას ღორები“, „დონ ტუანი“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“ და „წუთისოფელი ასეა“. მაყურებელს იზიდავდა იური შერიტოვის ფოტოგამოფენაც „ჩვენი პატარა ქალაქი კულისებს მიღმა“. ეს გამოფენა სახელდახლოდ მოაწყო ავტორმა ფოიეში, ადრე თბილისშიც იყო წარმოდგენილი კინოს სახლში.

მთავარი უურაღლება, ბუნებრივია, თავად მიხიელ თუმანიშვილზე იყო გამახვილებული. მას პატრიარქი უწოდეს და დიდი მოწინებითა და პატივისცემით, ერთგვარი დუნიშობითაც კი ითხოვდნენ მასთან შეხვედრასა და საუბარს.

ხელოვნების მუშაკთა სასახლეში გაიმართა შეხვედრა, რომელიც თეატრალური საზოგადოების თაოსნობით მოეწყო და მიჰყავდა ცნობილ თეატრმცოდნეს, იულიუს ლოზორაიტის (ეს შეხვედრა მილიანად გადაიციემაშიც ჩავრთეთ). შეხვედრა დასტური იყო იმისა, თუ რაოდენ მნიშვნელოვან მოვლენად მიიჩნიეს ლიტვის თეატრალურ ცხოვრებაში მიხიელ თუმანიშვილის ჩასვლა. ეს აისახა შეკითხვებშიც, ბაიონ მიშას რომ მისცეს, დაწყებული, რასაკვირველია, სტა. ნისლაქსის სისტემით და დამთავრებული არა მხოლოდ დღევანდელი სათეატრო ხელოვნების არსებ მსკელობით, არამედ მისი მომავალი განვითარების გზებზე ფიქრითაც.

„ჩვენ ვნახეთ პატარაქი. — წერდა კრიტიკოსი რ. ოგინსკაიტე.— რომელიც კვლავ შემოქმედებით ფორმასია. მან შეხედრის დროსაც გაიმეორა ის, რასაც წიგნი წერს: მე ვიძებ, ცდილობ ჩავწვდე. ყოველთვის არ გამოდის. მის სექტაკლებში რევისორი თითქოს არ არსებობს, მაგრამ როგორი სიზუსტით დირიჟორობს სცენაზე გამეფებულ მსახიობებს! ყო.

„მთავარია შენატებიდან არ ჩამოვარდე“ — ეუბნება ბნი მიხეილი იულიუს ლოზორაიტის და ხელოვნების მუშაეთა სასახლეში შეკრებილ საზოგადოებას



ველ პერსონაჟში ერთნაირი ძალით სჩქელს სიცოცხლე, მიუხედავად იმისა, მთავარი გმირია თუ მხოლოდ ერთხელ უნდა გაერთეს სადმე. „ბაკულას ღორები“ ჭრ კიდეც ინსტიტუტში დაუდგამთ, როცა მხოლოდ ოცნებობდნენ თავიანთ თეატრზე; ეს სპექტაკლიც და თეატრის ბოლო ნამუშევრებიც თვალნათლივ მეტყველებენ იმაზე, რომ სტუდიურობა მათი ღოწოგუნჯი კი არა, არსებობის საფუძველია“.

„თქვენი წიგნი, „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, —თქვა იულიუს ლოზორაიტისმა— ჩვენ მიგვანჩია უმნიშვნელოვანეს თხზულებად მას შემდეგ, რაც დაიწერა „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ და პირველად გავხდით მოწმე იმისა, რომ თეორიული მოსაზრებანი ასე ზუსტად ემთხვეოდეს ხელოვანის პრაქტიკულ მოღვაწეობას“.

მიხეილ თუმანიშვილი, რომელსაც მუდამ თრგუნავს მსგავსი შეხვედრები, იწყებს მისთვის ჩვეული სიღნაღით, გულწრფელობით იმაზე ფიქრს ხზამალდა, თუ როგორ ცხოვრობს მისი თეატრი. დაუფარავად უყვება იმ თითქოსდა უმნიშვნელო წვრილმანზე, რაც თეატრის ცხოვრებას, თავად თეატრს ქმნის და დარბაზში მსხდომნი უფრო გრძნობენ, ვიდრე იციან, რომ თეატრი დიდი ხელოვნებაა „უკვერა გამველდ-გამომვლდეს რომ თავისკენ ეწევა, აძლევს საშუალებას გამოეითოს და ჩაუფიქრდეს ადამიანურ ურთიერთობა, თა პარობლემებს“. ჩვენი თეატრის ნებისმიერი წევრი, დარბაზში მყოფთა მსგავსად, თითქოს პირველად ისმენს მრავალჯერ გაგონილს და სჭერა, რომ უპირველეს ყოვლისა ეს მისთვისაა ნათქვამი, მისცენა გამიხსული.

„ჩვენთვის, ვილიუსესლათის, ყველა თეატრის მოყვარულთათვის დიდი სიახლე იყო კინომახიობთა თეატრის გასტროლები“: —თქვა ლიტვის სსრ ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე

სიკიტას რენჩისმა ჟურნალისტ დალი გოგეშვილთან ინტერვიუში, „თავს ისე ვგრძნობ, თითქოს დედამიწაზე მოგზაურობისას რაღაც ახალი, სხვებისათვის ჭრ კიდეც უცნობი აღმომჩინოს. მადლობის მეტი რა გვეთქმის ესოდენ დიდი საიმოვნების მონიჭებისათვის. ჩვენი სურვილია ხშირად მოხდეს ურთიერთგაცვლ: ჩვენი ხალხების კულტურული მონაპოვართი.“

„ქართული თეატრი მაღალი ეროვნული კულტური“ მქონეა. მისი რეპერტუარი მუდამ საკირბოროტო თემებზეა აგებული. შიტაცებს ქართული სიმღერა, ცოცხალი ქართული იუმორი. ბოლო ხანს ძალზე დაკავებული ვარ და სიცილისათვის დრო აღარ მჩნება. გამადლობთ იმისათვის, რომ „დონ უიანზე“ მე ვხარხარებდი“ — იონას ავიუუსი, მწერალი, ლენინური პარტიის ლაურეატი.

„სამი სპექტაკლი ვნახე, სამივემ წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა“, —პიპოს ლიტვის ტელევიზიის მისიკალური რედაქციის მთავარი რედაქტორი ბერუტა ბრაუნსკაიტე, — „რადგან მათში დავინახე აქ ყვენად აღამიანს დანიშნულების არსი და მომხიბლა ახალგაზრდა მხახიობთა პარმიონულმა. შეხმატბილელულმა თამაშმა. ეს სპექტაკლები ჩემთვის ერთ მთლიან მუსიკალ უდერდა.“

ვილიუსესლთა არაჩვეულებრივი მიღებითა და გაცილებით აღუღებულნი მივეგზარებებით კაუნასისკენ. შუა გზაზე (გზა დაახლოებით 2 საათი) ახლა კაუნასის თეატრი გვეგებება დაფაფებთი, ლოზუნგებითა და მისალმებებით. სტუმართმოყვარეობის აუცილებელი რიტუალის ჩატარების შემდეგ მიგვაცილებენ ლიტვი უქედეს—კაუნასის სახელმწიფო დრამატული თეატრისაკენ. დღეს უკვე მნიშვნელოვანი ტრადიციების მქონე ეს თეატრი ოციან წლებში შეიქმნა. მოსკოვისა და პეტერბურგის თეატრალური სტუდიების აღზრდილებმა ვაიწყუსმა და გლინსკისმა შემოიკრიბა ლიტვის

შემოქმედებითი ინტელიგენცია. მათ სამხატვრო თეატრად. მიერწოდების და ვაბტანგოვის კულდების-დან შექმნილი გამოცდილების საფუძველზე კაუნასის თეატრი საინტერესო ექსპერიმენტების სარბილად აქციეს. ერთხანს მიხეილ ჩიხვასაც უმოღვაწეა ი თეატრში. დღეს კაუნასის თეატრში ორი, სტილისტიკით ერთმანეთისაგან სრულად განსხვავებული რეჟისორი ეწევა შემოქმედებით მუშაობას — იორნს ვაიტკუსი და გიტის პადგიმასი, რომელთა ხელოვნებას უკვე გავიცოთ თბილისის თეატრებელი.

კინომსახიობთა თეატრის დასს სასიამოვნო მოგონებად დარჩება ის ფაქტი, რომ ეს იყო არა უბრალოდ გასტროლები ვილნიუსსა და კაუნასში 1986 წლის 28 მარტიდან 13 აპრილამდე, არამედ ნამდვილი, დიდი შემოქმედებითი ურთიერთობა ლიტვის ორ მნიშვნელოვან თეატრს და აგრეთვე გულწრფელი მკობარული კონტაქტი ლიტველ მაყურებელთან. ამაზე ჰაგონ ფსი შეუძლებელია რაიმე გაანდეს თეატრს. მაგონ-

დება რამდენიმე წლის წინ ჩვენს თეატრში ნახაბი რეკონსტრუქციის ფილმი „პიტერ ბრუკის თეატრი აღდგო დას ფესტივალზე“.

მასში არა კრიტიკოსები და თეატრმედიანები არამედ თავად პიტერ ბრუკი და მისი ინტერნაციონალური თეატრის დასის წევრები გვესაუბრებოდნენ თვითან დამოკიდებულებებზე იმ საქმისადმი, რასაც იმსახურებთან, მაგრამ უშუალოდ არაფერი შეედრებოდა იმ სცენას, როცა აპირებენთან ერთად წარმუხსიხდნენ მსახიობები და რეჟისორი და მღეროდნენ სარიტუალო სიმღერას. მათ ერთმანეთის ეხმარები. ეს იყო ის სსწული, რომელსაც თეატრი ქნის.

გთავაზობთ კაუნასის სახელმწიფო დრამატულ თეატრის მსახიობის დილმონის პაზრამიტის წერილს „თეატრი სასწაულს უნდა ქმნიდეს“, რომელიც ეურ. ნალ „შეიტრისში“ („სუჟუა“) დაიბედა (1986-13)

მანანა ანთამაძე

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მსახიობთა თეატრი, რომელსაც ხელმძღვანელობს სსრკ სახალხო არტისტი მიხეილ თუმანიშვილი, ყოველდღე, ორ კვირაზე მეტი ხნის განმავლობაში, გვანიჭებდა სიხარულს ვილნიუსელ და კაუნასელ მსახიობებსა და მაყურებელს. ამ კოლექტივის გასაცნობად ლატვიიდან და ესტონეთიდანაც ჩამოდიოდნენ თეატრმცოდნეები და თეატრალური ხელოვნების მოყვარულნი. წარმოდგენის მსვლელობის დროს ზოგიერთი სცენის დასასრულს, მაყურებელი მხურვალედ უკრავდა ტაშს (ლიტველი მაყურებელი? ეს ხომ იშვიათი შემთხვევაა!).

რამ გამოიწვია ამგვარი დაინტერესება? რა აქვს განსაკუთრებული ამ თეატრს? ან რატომ შეგვიპყრო სეველი, როცა მათ კომიშიონარი სახეები ჩვენი თეატრის ბუფეტსა და კულისებს, მსახიობთა ფოიეს, სადაც ისხდნენ ხოლმე თავიანთ ხელმძღვანელთან ერთად. იცნოდნენ, ერთმანეთზე ოხუნჯობდნენ, კითხულობდნენ ჩვენს მიერ მოტანილ გაზეთებს, გაუთავებლად რაღაცას ლაპარაკობდნენ ქართულად, ხალისითა და ხშირობით პასუხობდნენ ხელმძღვანელის შენიშვნებს.

დაახ, შესაძლოა, დამიანებს გვჩვევია ვარიეტალებდეთ ყველაფერს. სხვისას, მაგრამ მათ მართლაც აერთიანებთ ჩვენი თეატრებისათვის (და იქნებ სხვა თეატრებისთვისაც) უცხო, უჩვეულო მეგობრობა, ერთგვარი ბავშვური დამოკიდებულება ერთმანეთთან. ისინი ჯერ კიდევ თითქოს „ბავშვობაში“ არიან. ასეთია მათი ხელმძღვანელიც, მიხეილ

თუმანიშვილი (იგი ზოგჯერ რაღაცას თვამაშება მათ, იქნევეს ხელუბს. მერე იცინის და ეხევეა რომელიმე მათგანს) მისი მეუღლეც — ლეილა, პროფესიით ექიმი, კეთილი ქალი, ბავშვებით გულლია და მხიარული (აღარაფრად ავდებს ნაოჭებს მის სანდომიან სახეზე). კარგია მათთან ყოფნა. უბრალოდ ყოფნა. ასე მგონია, რომ ჩვენი თეატრის კულისებმა, კედლებმა შესისხლხორცეს, აღიბეჭდეს მათი ხმები, მათი ღიმილი. წავედნ და ერთხანს დაგვრჩება სითბო. საიდან, როგორ შეიქმნა ეს ყველაფერი? რა უღვეს საფუძველად?

პასუხი უღდავია: ამის მიზეზია მიხეილ თუმანიშვილის განუმეორებელი პიროვნება, ნიჭიერი, ბრძენი და გულისხმიერი ადამიანის.

ბევრი რეცენზია დაიწერა. ზოგი ერთ რომელიმე სპექტაკლს იწონებდა განსაკუთრებით, სხვები კიდევ სხვას. ვილციის აზრი საკმაოდ იყო, ვილციის სასაყვედლოც, მაგრამ ყველა ერთხმად აღიარებდა იმ ნიშნულ თვისებებს, რაც განაპირობებს ამ თეატრის წარმატებას: დიდი არტისტიზმი და ოსტატობა, რიტმთა ელვისებური მონაცვლეობა, სიტყვის პაექრობა ბაუზებთან, უეცარი გადასვლა სიცილიდან ტირილში და პირიქით, პლასტიკური და შინაგანი სიმსუბუქე, გარდასახვის სითამამე, იმპროვიზაციული პარტნიორობა, მეტაფორულობის შერწყმა ზუსტ ფსიქოლოგიზმთან, ლაღი სცენური სიტყვით, გატაცება, იუმორი, რაც მაშინვე გადაედება მაყურებელს. ისეთ სეველიან ფინალშიც კი, როგორცა აქვს სპექტაკლს „უფ-

თისოფელი ასეა“, ჩნდება სიხარულის შეგრძნება.

ჩვენი თეატრების კოლექტივები ერთმანეთს გვიან ღამით შეხვდნენ „ღონ ქუანის“ დამთავრების შემდეგ. რეჟისორმა უარი გვითხრა დღისით ღონისძიების მოწყობაზე, რადგან „ეს გაფანტავს მსახიობთა ყურადღებას და ხელს შეუშლის მათ“, საღამოს კი უნდა ითამაშონო.

საღამოს ათი საათია. ჩვენი თეატრის ფოიე მეორე სართულზე სავსეა ხალხით. მოვიდნენ მუსიკალური თეატრიდან, დარჩა მკურებელთა ნაწილი წარმოდგენის შემდეგ. შეიკრიბა თითქმის მთელი ჩვენი დასი...

ოღნავ შემოკლებით, მაგრამ თანმიმდევრულად წარმოდგენით ამ შეხვედრას.

დილორეს კაზრაგიტე: ბატონო მიხეილ, მართალია, თქვენ დაღლილი ბრძანდებით, მაგრამ ვერ გაგიშვებთ, ვიდრე არ გვიპასუხებთ რამდენიმე შეკითხვაზე. ოცი წელია ასე „შორეული“ ქვეყნიდან საგასტროლოდ არავინ ჩამოსულა. პირველი ხართ, თანაც — თეატრი, რომელიც ჩვენთვის ცნობილია და განსაკუთრებით მას შემდეგ გვაინტერესებს, რაც წავიკითხეთ თქვენი წიგნი „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“.

რეპეტიციის თუ მონტაჟის დაწყებამდე მითხარით მგონი: „ოღონდ, ღვთის გულისათვის, ნუ მომცემთ ძალიან ჰკვიანურ შეკითხვებს, მე არ შემიძლია... მე მეშინია მათი...

და, აი, ვიდრე ჩვენი მსახიობები ემზადებიან მინდა მოგცეთ ყველაზე სულელური წიგნი: რა არის ჩვენი პოოფესიის მიზანი? მზაა თუ არა გააჩნია მას? ან გააჩნია კი საერთოდ? რადრო გადის, მით უფრო მეტს ვფიქრობთ ამაზე. (თქვენი მსახიობები ჯერ ახალგაზრდები არიან და ალბათ ასე არ ფიქრობენ). მახსოვს, თქვენ ერთხელ თქვით, „მაყურებელს მე ვერ გამოვცვლი და ამიტომ არც ვინმეს გაიცივებს ვაპირებ და არც ჰკუის სწავლებას, სჯობს ისევ ჩემს თავზე გავიცინებ...“

მიხეილ თუმანიშვილი: ხუთუ ეს მე ვთქვი! შეუძლებელია! თუმცა, იქნებ ვთქვი კიდევ, ხოლო უფრო სერიოზულად, ვფიქრობ, ჩვენი პროფესიის მთავარი მიზანი სწორედ ეს არის. ერთმანეთში რაღაც შეეცვალოთ. თუნდაც შეუმიხვევლად, თანდათან, მაგრამ შეეცვალოთ. ჩემი პედაგოგი, გ. ტოვსტონოგოვი ამბობდა, „ჩვენმა სპექტაკლებმა უნდა იმოქმედოს მაყურებელზე, მაგრამ ჰკუის დარიგებას არ უნდა მოჰყვე და შენი აზრი ძალით არ უნდა მოაწვიო თავს“.

მე ახლა უფრო მეტად ის მალელებს, თუ ჩვენ თვითონ როგორ ვიცვლებით, როგორ იცვლებიან ჩემი მსახიობები. ვუყურებდი დღეს „ღონ ქუანს“ და ვფიქრობდი, ჩავალ თბილისში, დავიწყებ რეპეტიციებს, თუ მექნება ამის საშუალება და აუცილებლად შეეცვლი ბევრ რამეს. მახსოვს, ბალანჩინის საბალეტო დასი იყო საქართველოში. დავეს-

სცენა სპექტაკლიდან „ბაკულას ღორები“



წარი მათ რეპეტიციებსა და სპექტაკლს. აი, ჩემი იდეალი! ჩემში, შიგნით, მოხდა ფსიქოლოგიური და შემოქმედებითი რევოლუცია. ადრე მხოლოდ ლიტერატურული ბალეტს მენახა. ზოგჯერ ოსტატურად, მომხიბლავად შესრულებული, ზოგჯერ, შედარებით უფერული, მაგრამ პირველად ვნახე, როგორ შეიძლება მუსიკის შინაარსის გახსნა პლასტიკის საშუალებით. ეს არის უმაღლესი პროფესიონალიზმი. მიუხედავად იმისა, რომ მთელი მსოფლიო მოიარეს თავიანთი ბალეტით, მაინც ოთხ საათს მიმდინარეობდა რეპეტიცია სპექტაკლამდე. ჩვენს პროფესიაში აუცილებელია დაეუფლო ხელობას. მაგონდება, ბავშვობაში, ერთი მეწაღე მუშაობდა ჩვენს ქუჩაზე, პირდაპირ ქუჩაში. ალტაცებული შეეცქეროდი, როგორი ზუსტი მოძრაობით აჭედებდა ლანჩას, აკერებდა ტყავს. ნამდვილი ოსტატი იყო, პროფესიონალი. ამის გარეშე წარმოუდგენელია ჩვენი საქმე.

თქვენ ამბობთ, რომ ჩვენი თეატრი ახალგაზრდაა. თეატრისათვის ეს ჭერ კიდევ „ბავშვობაა“ (რვა წელი). მე კი ვგრძნობ, რომ დაიწყო მისი დაშლა, ერღვევა საფუძველი. ყველაფერი ხომ ნგრევისკენ ისწრაფვის, ბუნებრივია...

მსახიობი პატა ბარათაშვილი (დარბაზიდან): თქვენ უკვე რვა წელია ამას გრძნობთ! (სიცილი დარბაზში)

მიხეილ ოუმანიშვილი: კოლექტივმა ყურადღებით უნდა ადევნოს თვალი რა ხდება

მა მის გარშემო. არ უნდა გამოხაროს ის თითქოსდა უმნიშვნელო ლეგენდებიც კი, ჩვენს ურთიერთობაში ჩნდება. თეატრი მაშინ იშლება, როცა მისი სახეობა საამისაზე რ. ჩვენ ასეთ ხანგრძლივ გასტროლზე პირველად ვართ. ყველაზე ბევრი ექვსი-შვიდი დღე გვიტოვებია ზედზედ. მე მგონია, რომ აქ, ჩვენს სპექტაკლებში უკვე შემოქმედებითი სული ნადგურდება. მსახიობები დაიქანცნენ. მათთვის ეს უჩვეულო მდგომარეობაა.

თუ შეპყრობილი ხარ სურვილით, თუ გეუფლება უცნაური, გამოუთქმელი განცდა, რომ არ შეგიძლია არ ითამაშო და რეჟისორიცა და მსახიობიც ამით სიამოვნებას განიცდის. მხოლოდ მაშინ ცხოვრობს თეატრი შემოქმედებითი ცხოვრებით. მაშინ არის თეატრი ცოცხალი. ბევრი თეატრი ეცი, სადაც მსახიობებიც და რეჟისორებიც მატერიალურად უზრუნველყოფილია. მსახიობები სცენის ოსტატები არიან, სპექტაკლებსაც გეგმით უშვებენ, რამდენიც საჭიროა, როგორც საჭიროა, ყველაფერი რიგზეა. ყველა კმაყოფილია. მოსკოვის ერთ ავტორიტეტულ თეატრში გამოვიდა ერთი ახალგაზრდა მსახიობი მაცურებლისათვის თავის დასაყრდელ და სალუკ რეზინს დეკლავდა! მე შეურაცხყოფილი გავიქციე, მოვშორდი იქაურობას. არ მპირდება ასეთი თეატრი! თეატრი რელიგიაა. გამუდმებით ვაკვირდები



სცენები სპექტაკლიდან „დონ კუანი“

ჩემს მსახიობებს, მეშინია, კმაყოფილება და სიმშვიდე არ მოეძალოს მათ.

დილაობით, თეატრში რომ მივდივარ, სულ ვნერვიულობ, რატომ არ ვეღვავ? რატომ ვარ მშვიდად? მეშინია ამის. ვცდილობ დავარწმუნო ჩემი მსახიობები — მთავარია რაღაც არ გასვენებდეს. ნამდვილი სპექტაკლი სასწაულია. თუ ის არ არსებობს, თეატრიც არ არსებობს.

ვიხსენებ, რას ვგრძნობდი, ჩემი პირველი სპექტაკლის პრემიერაზე რომ მივდიოდი. ეს არ უნდა დაიკარგოს. თეატრს არ უნდა შეეჩვიო, როგორც სამსახურს. გატაცების, განცდის გარეშე არ არსებობს სიყვარული.

თეატრში საჭიროა შემოქმედებითი კამათი, აზრთა ჭიდილი მსახიობებსა და რეჟისორს შორის. თეატრი ოჯახს ჰგავს და მხოლოდ ის ოჯახი ვარგა, სადაც ორივე მხარეს შეუძლია დაუთმოს მეორეს, ასე უნდა ხდებოდეს, თუ ერთად ყოფნა სურთ. არ უნდა ამტკიცო, მე ვართ უკეთესი. რაც ძალი და ღონე გაქვს, უნდა ეცადო, არ დაილიოს გულწრფელობა, მეგობრობა. კამათი აუცილებელია. ცუდია, როცა მსახიობი აღარ ეკამათება რეჟისორს. ეს საფრთხის ნიშანია! ე. ი. მისთვის სულერთია.

თეატრი ის ადგილია, სადაც სასწაული უნდა იბადებოდეს. მაგრამ ამას შენთვის უნდა ქმნიდე, იღუმალად. მაშინ მავურებელსაც გადაეცემა. თუკი სასწაულს შენ თვითონ შეიგრძნობ, მავურებელიც იგრძნობს.

დოლორეს კაზრაგიტე: მაინც რა არის პროფესიონალიზმი; ზოგი იმასაც ფიქრობს, რომ პროფესიონალიზმი ხელს უშლის მსახიობს

მიხეილ თუმანიშვილი: პროფესიონალიზმი ხელოვნებაში ეს არის „არ ჩამოვარდე პუნტებიდან“, როგორც პლისცეკაია ამბობს. მსახიობი ოსტატი უნდა იყოს. უნდა შეეძლოს, არასოდეს არ დაეშვას სავალდებულო დონეზე დაბლა. თუ ამას ვერ ახერხებს — მე იგი არ მჭირდება. ნამდვილი ხელოვნება, შემოქმედება კი იწყება იქით, ამ აუცილებელი დონის მიღმა. უნდა ხატო არა ისე, როგორც გამოგდის, არამედ როგორც გსურს. კანონებით და უფრო უკეთ.

რუტა სტალილუნიატე (მსახიობი): ჩვენ ხშირად გვსაყვედურობენ, რომ ყველაფერი ვიცით, მაგრამ გვაკლია სულიერება. ოსტატურად უზადოა, მაგრამ არ გვაღელვებს. ეს როგორ გამოდის?

მიხეილ თუმანიშვილი: ოსტატობა მუსიკოსს, მაგალითად, იმისათვის გჭირდება, რომ დაუტრა შოპენი ისე, როგორც შენ გსურს. შენი შოპენი. ამას ოსტატობის გარეშე ვერ შესძლებ. მაგრამ თუ ის არავეს აღელვებს, მაშინ რა ფასი აქვს. ვის ჰჭირდება. თეატრი იქ არის, სადაც ღელავ. დირიჟორი ხომ არ მიიღებს ორკესტრში მევიოლინეს, რომელიც ცუდად უკრავს. ჩვენ კი სამწუხაროდ, ვიღებთ ხოლმე, დღეს თეატრი ურეჟისოროდ წარმოუდგენელია, მაგრამ იგი არ არსებობს



მისი ორკესტრის წევრების გარეშე, რომელ-
თაც შეუძლიათ აგაღელვოს.

რეპლიკა დარბაზიდან: ეს აღრეც ასე იყო.
მიხეილ თუმანიშვილი: რა თქმა უნდა. ოლ-
ნონდ აღრე რეჟისორი თანაშემწე იყო, მრჩე-
ველი მსახიობისათვის. დღეს კი აუცილებე-
ლია უფრო მეტად მიუხედავთ ერთმანეთს
ყური, რადგან რასაც ჩვენ ვსრულებთ, თა-
ვად უნდა იყოს მუსიკა და არა მუსიკის
თანხლება.

რუტა სტალილუნიანი: მინდა გვიამბოთ
ტრაგიკულის შესახებ. დღეს დაცემის თამაში
უფრო აღვილია, ვიდრე აღმაფრენის. თქვენ
რა აზრისა ხართ. ნუთუ ადამიანი ყველაფერს
შეეგუა, მოერგო?

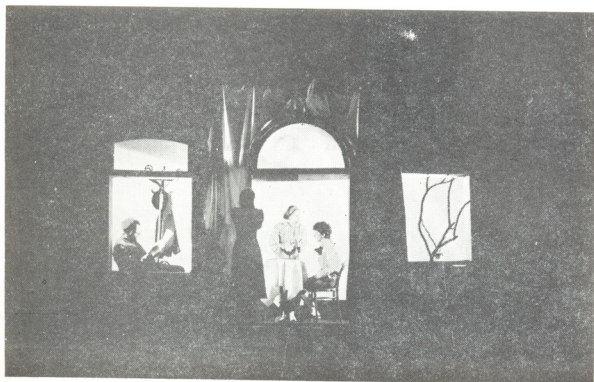
მიხეილ თუმანიშვილი: როდესაც ანუის „ან-
ტიგონეს“ ვდგამდი, თავდაპირველად ჩე-
მი კონცეფცია ასეთი იყო — პირდაპირ უნდა
მეთქვა, რაც ხდება სამყაროში, არ გამოვი-
და, გულს არ მოხვდა. მერე გადავწყვიტეთ
მარადიული პრობლემები ჩვენად გავგეხადა.
უცებ ყველაფერი შემაპრწუნებელიც გახდა
და ემოციურიც. მე ვფიქრობ, თუ გლობა-
ლურ პრობლემას ვდგამთ, მაშინ კლასიკას
უნდა მივმართოთ. ის მუდამ ძალზე აქტუალ-
ურია, თანამედროვეა. ამიტომაც არის კლა-
სიკა. მაყურებელი უნდა დააინტერესოს, ან-
თო, გაიტაცოს და არ შეიძლება არ მისცე
იმედი. სადღაც აუცილებლად უნდა ციმცი-
მებდეს პატარა უფლისწულის ვარსკვლავი.

მაყურებელი თუ გულგრილია, თუაქტიური
მაქნისია.

გიტის პადევიმასი (რეჟისორი): მარტინოვი-
ნი რომ წავეციოთ, მივხვდი, მთელი ცხოვე-
ლება იბრძვით, როგორც სიზიფი, როგორც
დონ კიხოტი. „ცარიელ ვაგზალზე“ ყო-
ფილხართ, და მაინც მიაგორებთ მაგ ქვას.
დგამთ. ქმნით. საიდან იღებთ ენერჯიას, ძა-
ლას, მხნეობას. როგორ შეგიძლიათ იყოთ
ცარიელ ვაგზალზე და ყველაფერი თავიდან
დაიწყოთ.

მიხეილ თუმანიშვილი: მე მიყვარს თეატ-
რი. მიყვარს მსახიობი. არ შემძლია სხვაგვა-
რად. მსახიობი ჩემი მეგობარე მასზე. ვცდი-
ლობდემ გამოვანთავისუფლო. გავხსნა მასში
ის სასწაული, რომელიც თვითონ თავის თავ-
ში არც ეგულება, უხილაია, მიჩქმალული.
ამიტომ უნდა მივუახლოვდე, ხელი შევახო,
მოვეხვიო. შინ რომ მოვდივარ, ვფიქრობ,
რომელი როლი მივცე. რა ვუყო მას. თუ
გულგრილად ჩამიარა გვერდით, ეს იმას ნი-
შნავს, რომ აღარ აინტერესებს ჩემთან ყოფ-
ნა. უნდა გავიგო, რატომ? ერთმანეთი არ
უნდა ვატყუოთ. ერთად ვიქნებით მანამდე,
სანამ ამიტანენ. მომიტყუნენ. ჩემი ატანაც ძნე-
ლია. საჭიროა მოთმინება. მოთმინება... მოთ-
მინება... ჩვენ უნდა ვვინდოდეს ერთად ყოფ-
ნა. თუ თქვენ ცოტა „არანორმალური“ ხართ,
ამას მოახერხებთ. რეჟისორი უნდა იყოს

სცენა სპეტაკოლან „ჩვენი პატარა ქალაქი“



„არანორმალური“. არ მსურს ბავშვობა დავ-
კარგო. თეატრი — ეს თამაშია.

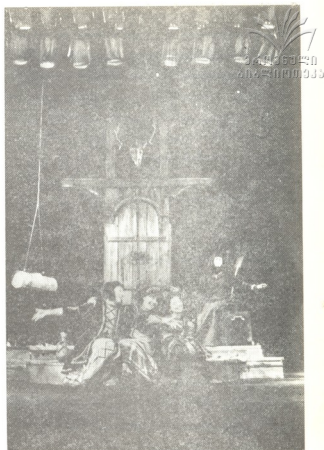
დანუტე იურონიტე (მსახიობი): ანზანის ცოდ-
ნაც ზომი აუცილებელია. სისტემაა საჭირო.
სტანისლავსკი არ უნდა დაევიწყყო.

მიხეილ თუმაშვილი: მე რომ მსახიობებს
ვუთხრა, მოდით სტანისლავსკის სისტემით.
ვითამაშოთ, ეს არის ზეამოცანა, სპექტაკ-
ლის იდეა ესა და ეს არის-მეთქი. იგი ვერა-
ფერს გახდება. გენიალური სტანისლავსკი-
საგან უნდა ავიღოთ მისი მოძღვრების არსი.
თან გვახსოვდეს, რომ არსებობს ბრეხტიც.
სტანისლავსკი თუ დედამიწაა, ბრეხტი კოსმო-
სია. განა საინტერესო არ არის, როცა მსახი-
ობი თავის თავს გარედან უცქერის. ანტიკურ
თეატრშიც იყო „გაუტკობის“ ეფექტი. მაგ-
რამ როგორი იყო ის. ამას ყველაფერს
ღრმად უნდა ჩავწვდეთ, შევივარძლოთ. ეს არც
ისე იოლია. მე, მაგალითად, არ შემიძლია
სიტყვებით გადმოვცე ჩემი მომავალი სპექ-
ტაკლის იდეა. რაღაც ძალზე მარტივი გამოვა.
ეს შეიძლება მხოლოდ იგრძნო. განა „დონ
ეუანის“ იდეა ფინალში ირკვევა, ან მხო-
ლოდ მოლოჩერის სიტყვებში ძევს? არა. იგი
პროცესია, დინებაა. თავიდან ბოლომდე გას-
დევს სპექტაკლს. ხელოვნება თამაშია, ნორ-
მიდან გადახარა, გამრუდება. რამდენჯერ
დაგვმართია, რომ რაღაც, ჩვენთვის კარგად
ნაცნობი უცებ სხვა კუთხით დაგვინახავს,
„აღმოგვიჩენია“. სხვა კუთხე მუდამ უჩვეუ-
ლთა და ხელოვნებაც ეს არის, ალბათ. რა
მშენივრად არის „გამრუდებული“ ელ გრე-
კოს, მიქელანჯელოს ფიგურები. ყოველ ფე-
ხის ნაბიჯზე „აღმოჩენია“, „აფეთქება“. თუ
ყველაფერი ვიცი, აღარაფერი მანციფრებს
და ალტაცებას არ მგვრის, იქ ყველაფერი
დამთავრებულია.

მსახიობმა თვითონ უნდა შეიქმნას რეჟი-
სორი, ამოჭანოს მისგან, რაც სჭირდება და
რაც რეჟისორს შეუძლია გასცეს. უნდა უბიძ-
გოს რეჟისორს „აღმოჩენებისაკენ“, ეკამა-
თოს, ედავოს. ოღონდ საერთო მიზანს უნდა
ემსახურებოდეს კამათი.

ერთმანეთს გული არ უნდა ვატყინოთ.
ხომ შესანიშნავად ვიცით ეს, მაგრამ სიყვა-
რული მაინც ვერ ვისწავლეთ.

მთავარია მოსინჯო, სცადო. თუ ჩვენ გა-
ნუწყებულვ ვცდილობთ ჩვენებურად გავ-
ხსნათ, თავდაყირა დავაყენოთ პიესა, დაეშა-
ლოთ ნაწილებად, ავუბრით ერთმანეთში და



სცენა სპექტაკლიდან
„წუთისოფელი ასეა“

მერე კვლავ დაეწყოთ ავტორის კანონების
მიხედვით. მაშინ შესაძლოა რაღაც გამოგვი-
ვიდეს კიდევ. ჩვენ ბევრი წელია ერთად
ვართ. უფლება არა ვაქვს ერთმანეთი მოვა-
ტყუოთ. უნდა ვიმუშაოთ ერთად.

რეჟისორი ქეთი დოლიძე: მე ვფიქრობ —
ბატონი მიშა ჩენი სული, ჩენი მასწავ-
ლებელი, მეგობარი, ის რომ არ იყოს, თეატ-
რიც არ იქნება. დაეწლებით. დაეფანტებით.
არიან ისეთებიც, ვინც წავიდა ჩვენი თეატ-
რიდან. არა მგონია უფრო ბედნიერები გახ-
დნენ. პირიქით, მათ უჭირთ. თეატრი სახლს
ჰკავს.

რეჟისორი ნუგზარ ლორთქიფანიძე: ხშირად
მეკითხებიან, როგორი დამოკიდებულება
მაქვს ბატონ მიშასთან. ადრე ჩვენს თეატრს
„სახელოსნო“ ერქვა. თუკი შეიძლება სპექ-
ტაკლი მსატერის ტილოს შევადაროთ, მე
ბედნიერი ვარ შეგირდი ვიყო. ჩენი სპექ-
ტაკლი „წუთისოფელი ასეა“, რთულად დაი-
ბადა. გეგონა, რომ არაფერი არ გამოგვდის.
მერე ბატონი მიშა მოვიდა, დაგუხმარა,
გაკვამინდა, რჩენა შეთავაზებდა.

მიხეილ თუმანიშვილი: განა რამდენჯერ მო-
ვედი. ალბათ სულ ორჯერ. (დოლიძე ჩამ-

ჩურჩულვებს — ბევრჯერ, ბევრჯერ მოვიდა). ცოტა გავეთამაშე, დაძაბულობა გავანელებიყვარს თამაში, როცა მასახუბობენ.

ნ. ლორთქიფანიძე: პრემიერის დღეს კი მოვდივართ თეატრში და ვხედავთ, ყველგან წერტილია გამოკრული. ბატონი მიშა გვილოცავს. წერტილი ჩვენს მუხებში იხანება. **მიხეილ თუმანიშვილი:** ეს მუხებში ერთი ჩვეულებრივი ყუთია (ყველანი იცინიან)

ნ. ლორთქიფანიძე: ციტირებას არ დაეწყვებ, მაგრამ მერწმუნეთ, ჩვენ ძალა ვიგრძენით, დავიჯერებთ, რომ სპექტაკლი გამოვა.

მიხეილ თუმანიშვილი: თუ ხელოვნებაში ყველაფერი რიგზეა, სადღაც შეცდომაა. ოდნავი პრასერიოზულობაა საჭირო. თეატრი თამაშობანაა. სპექტაკლები იმიტომ გვივარდება, რომ არ გვკერა მათი. გავულოთ კარიპეტეციაზე ჩვენს მეგობრებს. შეიძლება ვილაცამ შემთხვევით ისეთი რამ თქვას, სულ თავდაყირა დააყენოს ყველაფერი. ძალიან ბევრს ვლაპარაკობ, მაგონი...

დოლორეს კაზრაგიტი: ბატონო მიშა, ცოტაც კიდევ, ნუ ვაგვიჯავრდებით. თქვენმა მსახიობებმა ვილნიუსის ახალგაზრდულ თეატრში ნახეს ჩვენის „ძია ვანია“ (რეჟისორი ეიმუტის ნეკროშუსი, რომელსაც ქართველი მაყურებელი იცნობს სპექტაკლით „ფიროსმანი... ფიროსმანი...“) გვიტხრან მსახიობებმა თავიანთი აზრი. ჩვენ აქ ბევრს ვკამათობთ და თქვენი შთაბეჭდილებაც გვინტერესებს.

მიხეილ თუმანიშვილი: არა, არა, მსახიობებს სათქმელი არაფერი აქვთ. ყველა აღტაცებულია.

დოლორეს კაზრაგიტი: მაშინ თქვენ გვიტხრით აზრი.

მიხეილ თუმანიშვილი: ლიტველთა მშვიდ ტემპერამენტზე ბევრს ლაპარაკობენ. ამ სპექტაკლში კი ცოტა არ იყოს, მისი სიჭარბეც მომეჩვენა. რამდენიმე კარგი სცენაა. მაგალითად სცენა ეტაყერთან, სონია და ასტროვი, სანთელი და არყის ბრტყელი ბოთლი... იღვრება, იღვრება, წვეთავს, წვეთავს. აქეთ-იქიდან კი სონია და ასტროვი დაჩოქილან. სონიას წყნარი „ნუ სვამთ!“ სპექტაკლში ერთი ასეთი სცენა თუ მაინც არის, კარგი სპექტაკლია... მომეწონა პოლიფონიურობა, როცა მოქმედება ერთდროულად სხვადასხვა სიბრტყეზე მიმდინარეობს, მუსიკა, განათება, მოძრაობა, ენება, ყველაფერი ერთადაა და საინტერე-

სოა საცქერლად. ან ის სცენა, პალმასთან გადასცემს, მშვენიერი მიგნებაა. მსახიობები თამაშობენ კარვად, იმპროვიზირებულ. ჩვენ ახლა „აღუბლის ბაღზე“ ვხედავთ, მაგრამ ასეთ პოლიფონიურობამდე ჯერ არ მივსულვართ. „ძია ვანიას“ ფინალში ასტროვი მეტრისმეტად „გამხეცებულ“ მომეჩვენა. ჩეხოვი ასეთი სწორბაზოვანი არ უნდა იყოს თითქოს. შესაძლოა მე უკვე დაუბერდი და ტრადიციები მქანავენ ძველი, გარდასული ნორმებისაკენ. კარვად არ მესმის. ჩემი მსახიობები არ მეთანხმებიან. მათ მოსწონთ. თითქოს ცოტა სხვანაირი მომეჩვენა ელენა ანდრეევნაც. განა როგორია იგი სინამდვილეში? ჩვენი რანეგესია თუ ისეთი გამოვიდა, ჩვენ რომ გვინდა, ვილაცას „სხვანაირი“ მოეჩვენება.

მოდისარ ამ ახალგაზრდული სპექტაკლის მერე და ფიქრობ, ფიქრობ, ეკამათები შენს თავს. და ბედნიერი ხარ, რომ არაეობს თეატრი, და კიდევ, მათ უსახლვრო რწმენა აქვთ თავიანთი რეჟისორის. ისინი ჯერ ბედნიერები არიან.

დოლორეს კაზრაგიტი: გმადლობთ, ბატონო მიხეილ, დიდი მადლობა, ყველას. დარწმუნებული ვარ, ყველას აზრს გამოვთქვამ თუ ვიტყვი, რომ ჩვენს სულში გააღვიძეთ სეედა, „უკეთესი ცხოვრების მონატრება“.

მიხეილ თუმანიშვილი: კარვად თქვით „უკეთესი ცხოვრების მონატრება“.

დოლორეს კაზრაგიტი: მოგვეწერეთ, როდის გექნებათ „აღუბლის ბაღის“ პრემიერა. შეიძლება ჩამოვიდეთ.

მიხეილ თუმანიშვილი: ჯერ არ ვიცით, რა გამოვა... გმადლობთ. ნახვამდის.

გვინდა დავიჯეროთ, რომ ეს „ნახვამდის“ მართლაც ასდება. ისინი წაივინდნენ მოხიბლულნი ლიტვით, ჩვენი მაყურებლით, სტუმართმოყვარეობით, ვილნიუსით, კაუნასით, ჩვენი მონასტრებით, ჩურლიონისით. მსახიობები? ვინ ჩაიხედავს მათ სულში. მათსას რას გაიგებ. ზოგი ბედნიერი წავიდა, ზოგი ჩქნებ გულდაწყევტილიც კი დარჩა. ჩვენ მათ უსამართლოდ მოვექვით. მაგალითად, სვანარგლს. ამ როლს ბრწყინვალედ ასრულებდა ა. ამირანაშვილი. ასეთი სვანარგელი არასოდეს გვიანახავს. უჩვეულო, თამაში. ვერაფერს შეაღარებ. ყური მოვკარი, კოლეგები ამბობდნენ, სჩანს ლიტველ თეატრალებს სვანარგელი არც ისე ძალიან მოეწონათ. როგორ თუ

არა, რამდენი ტაში იყო, რამდენს ვლავარაკობდით. „რეცენზიებში კი არაფერი დაუწყურით...“ ვათვლიერებ რეცენზიებს. მართლაც, არც ერთი სიტყვა. ღონ უჟანზე რამდენაც ვენებოთ. ასენით როგორც გაურდეთ: შემთხვევით? ჩვენს მიმართაც ასე ხდება, ზოგჯერ არ გვამჩნევენ. ასეთები არიან კრიტიკოსები! ღონ უჟანზე უამრავი რამ იციან, წაუკითხავთ და ახლა თავისი ცოდნა სურთ გვაჩვენონ. იფლოსოფოსონ... ამასობაშე ვიწყულებათ მთავარი—მასახიობი! ჩავლენ შინ, წაუკითხავენ რეცენზიებს თავიანთ მეგობრებს, დაბეჭდავენ გაზეთში და მასახიობს (შესანიშნავ მასახიობს!) გული უნდა დაწყდეს. თუ უკვირია, სულ ოდნავ დაწყდება გული, მაგრამ ჩვენ რომ არა ვართ ისე ძლიერნი, რომ გულთან არ მივიტანოთ ყველაფერი.

ღიან, ეტყობა, საჭიროა კიდევ ერთხელ გავიმეორო მიხეილ თუმანიშვილის სიტყვები: „მსახიობი ჩემი მეგობარი უნდა იყოს.

მე მასზე უნდა ვფიქრობდე...“ კრიტიკოსების ვასაგონლ ვამბობ! ქებას არავინ იძულებ, მაგრამ საჭიროა გაუგო, დაეხმარო, არაჩვეულებულა რწმენა, რომ მსახიობს შეეუძლია.

მშვიდობით თეატრო, შენ ბევრი ნათელი, კარგი საღამო დაგვიტოვე. ზურგის ქარს გისურვებთ! მთავარია გასძლო!

წასვლისას თუმანიშვილმა მითხრა, „ორისამი წლის შემდეგ ეს თეატრი აღარც იქნება. მერე სხვები მოვლენ. ზოგი მსახიობი უკვე გვეითშება. კმაყოფილი, მაგრამ ერთფეროვანი და უინტერესო ცხოვრებისაკენ მიდინა...“

არა. არ შეიძლება ეს მოხდეს. ეს თეატრი მათი ღვიძლი ოჯახია. (ამას მერე უფრო იგრძობენ, როცა დაკარგავენ ცხოვრების კანონია ასეთი. ყველას ზომ არ ძალუძს განკვირების მომავალი). ჩვენ კი, ლიტველები, ვსურვებთ ამ ოჯახს სიმტკიცეს და ბედნიერებას.

ქართული ხელოვნება საზღვარგარეთ

„ნიუ იორკ ტაიმსი“

სამშაბათი, 3 ივნისი, 1986 წელი

„კიროვის სახელობის თეატრი ტრენტონში“

კიროვის სახელობის თეატრმა წარმოადგინა რამდენიმე ნაწევრი ახალი სექტაკლიდან. ეს არის ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“, რომელიც შექმნილია XII საუკუნის სახელგანთქმული ეპიური პოემის მიხედვით. შოთა რუსთაველის ეს პოემა, სხვა ცნობილ სასიყვარულო პოემებს მოგვაგონებს, მაგალითად „ტრისტან და იზოლდას“. სექტაკლი დადგა იური ვინოგრადოვმა, რომელიც კიროვის სახელობის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელია. პოემის გმირებს, შეუვარებულთა ორ წყვილს, ანსახიერებენ ელენა ევრედა, ევგენი ნევი, ტატიანა არისკინა და ოლგარა ალიფეი. ჩვენს მიერ ნაწილობრივ ნაწევრებიც კი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ შემდეგი: მოცემუბუნებები მუდმივად ქმნიან სკულპტურულ გეგმებს. აქ საგრძნობია ქართული სკულპტურულ-დეკორატიული სტილი, თვალსაჩინოა სიუვარულის მეტაფორა. მჭურებლებმა გულთბილად მიიღეს ნაწევრები ამ ბალეტადან, რომლის მუსიკის ავტორია ალექსი შავაქარიანი.

Shota Rustaveli and The Knight in the Tiger's Skin

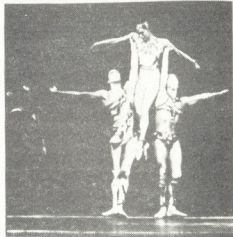
Shota Rustaveli's poem with an Epilogue for humans and freedom of the soul, has inspired the creation of this ballet.

"Tid is also lived in a world. What I feel is everlasting. Tid will be one one. In a Goddess is with us line."

The heroes of the ballet, the knights Tanel and Stradali, and the women they love, Nostan Dandalian and Tamara, whose names mean and rebelling and perfect, have decided for the sake of good, love and friendship, love fills each of them with strength of spirit, self-confidence and the ability to respond to the feelings of others. The knight that man cannot live in the world alone and that people can become someone good and live in happiness is a belief that each of the heroes comes to accept.

Created in the 12th century, this poem includes the philosophical thrust of the epics being Renaissance, the idea that man is his beauty and perfection part of the universe and his own greatest treasure. According to Rustaveli, human existence without the benefits of love, wisdom and goodness is immoral and fruitless. With love can create man to do great deeds.

The leader of the ballet, the choreographer, the idea that man is his beauty and perfection part of the universe and his own greatest treasure. According to Rustaveli, human existence without the benefits of love, wisdom and goodness is immoral and fruitless. With love can create man to do great deeds.



The Knight in the Tiger's Skin - The Story

Prologue

Act 1

"There is love in a higher spirit, a reflection of a higher happiness. To describe it, words are not enough. A gift of heaven, it often manifests the people. And sometimes those unknowns whose words have legend for it."

The knight Tanel secretly loves princess Nostan Dandalian. Both are overpowered by passion.

The match of the knight is led by the princess who has come to ask for Nostan Dandalian's hand. In desperation, the young girl demands that Tanel kill the princess in order to save her from an unhappy fate. In the middle of the engagement, Tanel raves in, kills the prince, and then disappears. Meanwhile the knight kills Nostan Dandalian and Tanel is left grieving the loss of his beloved.

ტოცხადი სკულპტურული სახეები

მოქანდაკე გურამ პაინაშვილი, რომლის ნამუშევრებს საგამოფენო ექსპოზიციებიდან კარგად იცნობს ფართო საზოგადოებრიობა, მალე პერსონალური გამოფენით წარსდგება დამთავლიერებელთა წინაშე. ეს გამოფენა გამოამუშევრებს მოქანდაკის ოცდახუთწლიანი შრომის ნაყოფს.

ჩვენი რედაქციის თანამშრომელი სახელოსნოში ეწვია მოქანდაკეს და რამდენიმე კითხვით მიმართა მას.

პატივცემულო გურამ! უკვე მრავალი წელია თქვენი სკულპტურული ნამუშევრები ყურადღებას იქცევს სამხატვრო გამოფენებზე. ეს ნამუშევრები ცხადყოფენ თქვენს განსაკუთრებულ ინტერესს პორტრეტული უანრი-საღმი. რომელ წელს დამთავრეთ სამხატვრო აკადემია და ვინ იყვნენ თქვენი პედაგოგები?

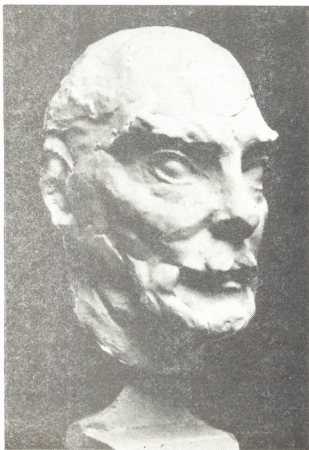
თქვენთვის რომელი ხელოვანის შემოქმედებითი პრინციპებია უფრო მახლობელი?

ჩემთვის, როგორც ამ შესანიშნავ ხელოვანთა შეგირდისათვის, ძალზე ძვირფასია ყოველი მათგანის გამორჩეული, განსხვავებული, თავისებური მანერა. უფრო მეტ სულიერ სიახლოვეს პორტ-

მიხეილ თუმანიშვილის პორტრეტი

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია 1963 წელს დავამთავრე. ჩემი თაობა შესანიშნავი ქართველი მოქანდაკეების --- ვალერიან თოფურაძის, კონსტანტინე მერაბიშვილისა და სილოვან კაკაბაძის პედაგოგიური პრინციპებით ეზიარა სახვითი ხელოვნების საიდუმლოებებს. მეც სწორედ მათ გამიხსნეს ამ ჯადოსნური სამყაროს კარი და ჩამინერგეს მშვენიერების სიყვარული.

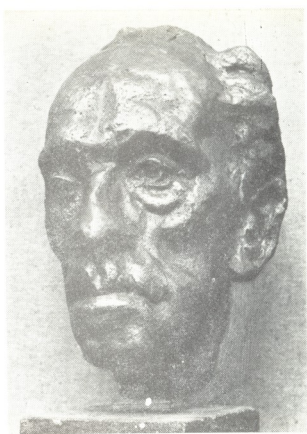
ქანდაკების ქართული სკოლა მრავალი შესანიშნავი ხელოვანის შემოქმედებით ამაყობს. იმთავიდანვე ამ სკოლას საძირკველს უყრიდნენ ეროვნული პლასტიკის დიდოსტატები --- იაკობ ნიკოლაძე, ნიკოლოზ კანდელაკი, შემდგომ კი მათი მოწაფეების მთელი პლეადა წარმართავდა მოქანდაკეთა თაობების აღზრდას.



რტის დიდებულ ოსტატთან — ნიკოლოზ კანდელაკთან ვგრძნობ, მაგრამ მაინც ძალიან ვცდილობ. არცერთ მათგანს არ დავემსგავსო, რადგან, როგორც მოგეხსენებათ, თუნდაც გენიალური მასწავლებლის მანერისადმი მორჩილება იგივე ბაძეა და არა — საკუთარი პიროვნების გამოვლენა. ამის დასტურად სიამოვნებით მოვიშველიებ ქართული პროზის დიდოსტატის — კონსტანტინე გამსახურდიას ერთ შეგონებას, რომელიც ზედმიწევნით გამოხატავს ჩემს მრწამსს: „ვინც შეგირდი არ ყოფილა, ვერასოდეს იქნება ოსტატი. ვერც იგი გასდება ოდესმე ოსტატი, მულამ ოსტატებს ვინც შეჰყურებს პირში“.

მე ყოველთვის ვცდილობდი და ვცდილობ შემოქმედებითი ინდივიდუალობის, საკუთარი ხელწერის შემუშავებასა და შენარჩუნებას. რამდენად ვალწვევას, დაე, ეს სხვებმა განსაჯონ. ისე კი, ობიექტური შემფასებელი ხელოვანთა შორის მსგავსებას კი არა, განსხვავებულობას უნდა ეძებდეს.

თქვენს მიერ შექმნილი სკულპტურული სახეების უმრავლესობა თანადროულობითაა ნაკარნახევი. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ნამუშევრები მთაბეჭდილებას ახდენენ მოდელთან არა მხოლოდ დიდი გარეგნული მსგავსების გამო, არამედ იმიტომ, რომ მათში მოცემულია პიროვნების სულის, ხასიათის, ტემპერამენტის, ინტელექტის განსაკუთრებულობისა და გამორჩეულობის ნიშნები. **✕** ალსანიშნავია, რომ **✕** გარეგნული მსგავსება თქვენს მიერ გამოქვეყნებულ პორტრეტებში არასოდეს ეშვება ფოტოგრაფიულობამდე და მულამ ხასიათის, ტიპიურის გამოკვეთის პრინციპს ხერხდნობს, როგორ შეარჩევთ უნდამე თქვენთვის საინტერესო მოდელებს?



თბილისელი მოქანდაკე

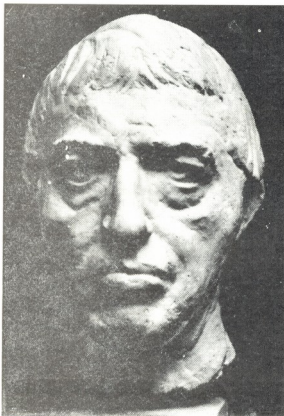
მოდელს ყოველთვის მე არ ვარჩევ, ზოგჯერ, ან — უფრო სწორად, უმეტეს შემთხვევაში, თვითონ მეძახის, თვითონ მიხმობს, თვითონ მიზიდავს, თავის მაგნიტურ ველში მაქცევს, რაღაცნაირი იდუმალი ძალით შეეყვარა თავის სულიერ ქვეყანაში, რომლის გარეგნულ გამოხატულებასაც სწორედ მისი სახე, მისი პორტრეტი წარმოადგენს. ასეთი სახე ათას ადამიანშიც გამოირჩევა, რაღაც შინაგანი გამოსხილებით მიიპყრობს ჩემს ყურადღებას, მიმაჯაჭვავს, დამმუხტავს და მაიძულებს ახალი სიცოცხლე მივანიჭო, საგნობრივი ფორმა მიეცე მის სულს. ჩემს პორტრეტებში სწორედ ამიტომ არ იგრძნობა ფოტოგრაფიული სიზუსტისაკენ ღტოლვა. ხელოვნება ხომ იქ იწყება, სადაც ფოტოგრაფირება მთავრდება! მატისი ამბობდა — სიზუსტე ჯერ კიდევ არ არის სიმართლე. მე სავსებით ეზიარებ ამ აზრს. ისე კი, გამოსახვის პროცესი სიზუსტიდან იწყება და არა-



ზ-ნა კვერცენხელაშვილის პორტრეტი

ვითარ შემთხვევაში იქ არ ჩერდება. შემდეგ ინტუიციის გზით განაგრძობს განვითარებას. მოდელთან მსგავსებას მეც ვცდილობ, მაგრამ ისე, რომ მარტო მისი გარეგნული ხატი კი არა, მი-

ირაკლი უჩანეიშვილის პორტრეტი



სი შინაგანი ბუჩება გამოქვამო. მისი ხასიათი, მასში ფარულად და ილუმინალად არსებულ ფუნქციურ-ლებრივი თვალისათვის უსწრებელი. ეს ინტუიციური პროცესია. ამ უნარის წყალობით, ადამიანს რომ შეეხება, მაშინვე თითქმის ზუსტად შემოიღოა წაეკითხო არა მარტო მისი ხასიათი, არამედ — თავდასავალიც, ბიოგრაფიაც, განცდილიც და გადატანილიც. ეს ზოგჯერ დიდ სიხარულს მანიჭებს, უფრო ხშირად კი — ტკივილს. ოღონდ სასიამოვნო ტკივილს. რადგან ამ თვისებაში არის რაღაც მძნური, ზებუნებრივი, ხელოვნისათვის ეგზომ აუცილებელი.

თქვენთვის სრულიად უცნია სტილიზებული, მოდერნიზებული, სქემატურობამდე აბსტრაგირებული პორტრეტული გამოხატულებანი, რასაც არცთუ იშვიათად ვხვდებით ხოლმე ჩვენს სამხატვრო გამოფენებზე. რას იტყოდით ამ სახის ნაწარმოებებზე?

ყველაზე მეტად მალიზიანებს მხატვართა გამოთქმა: „მე ასე ვხედავ“. შენს დანახვას „ასე“ თუ „ისე“ მხოლოდ მაშინ აქვს გარეკული მნიშვნელობა, თუ სხვა საც აიფულებ შენებურად დანახვას, შენებურად წარმოიდგინოს, დაიჯეროს და აღიაროს, რომ ეს მაინცდამაინც ასე უნდა გამოხატულიყო და არა — სხვაგვარად. თუ ასე დანახული სამყარო მხოლოდ შენი კუთვნილებაა და ამ ჩანადიქრს სხვა ვერ წაიკითხავს, მაშინ შენი განმარტება მარტოდენ პოზაა, ნილაბია, რომლითაც საკუთარი უძლურობის დაფარვას ცდილობ.

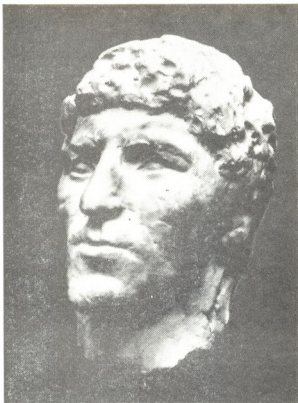
პირადად მე არა მწამს გენიალობის ისეთი დოზა, უთუოდ გაუგებრობის ბარიერით რომ უნდა გაემიჯნოს თანამედროვეობას, ან მხოლოდ რჩეულთა ენაზე რომ უნდა იკითხებოდეს. რაც უფრო გენიალურია მხატვრული ქმნი-

ლება, მით უფრო იოლად უნდა იკაფავდეს გზას ფართო მასებში. ეს მის ხალხურობის პრინციპს პასუხობს. ამ პრინციპის უგულვებელყოფა კი ხელოვნების ფუნქციის შეუფასებლობას ნიშნავს. „ფართო მასებში“, რა თქმა უნდა, სრულიად არ ვგულისხმობ მდარე გემოვნების ადამიანებს, ყოველად პრიმიტიული წარმოდგენა რომ აქვთ მხატვრულ ქმნილებაზე.

რაც შეეხება მოდერნიზმით გატაცებას, მე ხელოვნებაში არავითარი იზმის წინააღმდეგი არ გახლავართ, თუ ის, თქვენი თქმისა არ იყოს, სქემატურობამდე არღვიდა ან აბსტრაქციის ისეთ ზღვარს არ მიაღწია, საიდანაც უკვე შეუძლებელია მისი ობიექტური აღქმა. ისე კი, აბსტრაქციის ზომიერი დოზა თავისებურ სიცოცხლეს ანიჭებს სკულპტურულ ქმნილებასაც. ეს მომენტი არც ჩემთვის არის უცხო. ძირითადად კი რეალიზმის პრინციპებს ეზიარებ, რამეთუ სწორედ რეალიზმი მიმაჩნია გამოსახვის ყველაზე უფრო აქტიურ და სრულყოფილ სფეროდ, რადგან ის საუკეთესო ტრადიციებისადმი ერთგულებასაც გულისხმობს და ნოვატორობის, გამოსახვის ახალი ხერხებისა და საშუალებების ძიების შესაძლებლობასაც.

თქვენი პორტრეტული ნამუშევრების კომპოზიცია უკიდურესად ლაკონურია, უურადლება გამახვილებულია მოდელის სახეზე. როგორ გესახებათ თქვენი შემდგომი მუშაობა, — ისევ პორტრეტული ხაზით, თუ აპირებთ ეანრობრივი დიაპაზონის გაფართოებას?

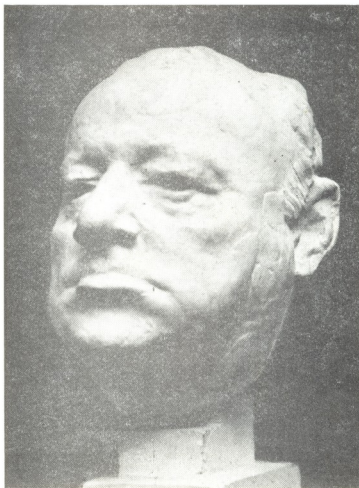
ჩემი არჩევანი, ან — უფრო სწორად, ჩემი გატაცება პორტრეტით არც ამ ენარის უპირატესობის შეგნებით არის ნაკარნახევი და არც შიშით გამოსახვის სხვა სფეროების მიმართ. უბრა-



სპორტაშენის პორტრეტი

ლოდ, მეჩვენება, რომ ფსიქოლოგიური სიღრმეების წვდომის თვალსაზრისით, შემოქმედებითი

აღუქსანდრე აღუქსიძის პორტრეტი



პორტრეტი გაცილებით რთული და საინტერესოა. ალბათ, ჩემი სულიერი წყობაა ისეთი, რომ ამ ქანში უფრო ნათლად ვაგლენ საკუთარ შექმნებლობებს. განა ვინმე დაობს იმაზე, მცირე მოცულობის მოთხრობა უფრო ავტორიტეტული ქანია თუ ვრცელი ეპოური ტილო?

რაც შეეხება საკითხს, ვიშუშავებ თუ არა სხვა ქანში, — ეს, ალბათ, მართო ჩემზე არ არის დამოკიდებული. თუ შინაგანი ხმა მიკარნახებს, უთუოდ ვიშუშავებ.

პლასტიკური ფორმის დამუშავება ოქვენს ნაწარმოებებში ცხოვრებატულია, ლაღი, აცილებელია აკადემიურ სიმშრალეს. ეს, ალბათ, თქვენი საკუთარი ზედწერაცვა და ოსტატობის და-

უფლებაც. შემოქმედებითი გზის დასაწყისიდანვე ასე მუშაობდით?

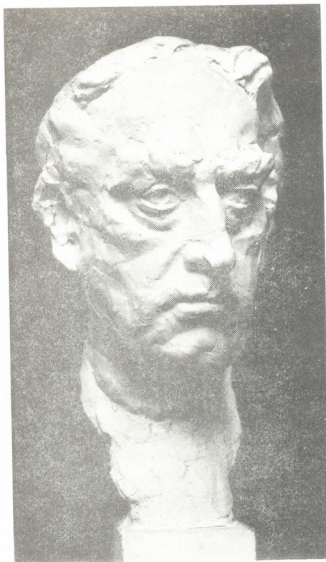
არა, შემოქმედებში მუშაობდა საწყისში ასე თამამად არ ვმუშაობდი. რაღაც მბოჭავდა, რაღაც მამუხრუჭებდა, მოდელის გაცუნის ქვეშ მაქცევდა. არ ვიცო, ეს შინა იყო თუ ახალბედის გაუბედაობა, მაგრამ მალე მოვიშორე ეს მარწუხები და საოცარი თავისუფლება ვიგრძენი. ახლა ისე ვმუშაობ, როგორც მინდა, ძალიან გთხოვთ, გადაჭარბებდნენ ჩამითვლით და, საოცრად ვბატონობ მოდელზე, ჩემს ნებაზე ვიმორჩილებ, ჩემს ხედვას ვუქვემდებარებ, ოღონდ ისე, რომ მისი პიროვნული უფლებები და თავისთავადობა არ შეილახოს, სკულპტურულ პორტრეტშიც იმავე ხასიათად დარჩეს, რაღაც მოველინა ქვეყანას.

ალბათ, ეს თავისუფლება განპირობებს იმასაც, რომ ჩემი თითქმის ყველა ნამუშევარი ერთ სეანსშია შესრულებული, დაახლოებით, საათნახევრის მანძილზე. თუ სათქმელი მაშინვე ვერ ვთქვი და სეანსი გადავდე, უკვე ვიცი, რომ ძნელად მივალწევ იმას, რისი კაცობაც მინდოდა, მაგრამ ეს ძალზე იშვიათად ხდება.

რომელ საქანდაკო მასალაზე მუშაობთ უფრო ხშირად? (თიხა, მარმარილო, ქვა). რომელ მასალაში გადაგაქვთ ხოლმე ნამუშევარი (თაბაშირი, ბრინჯაო...)? თვით სახე განსაზღვრავს, ალბათ, მასალის შერჩევას, ტონირებას და სხვ.

თიხა იმდენად მიყვარს, ლამის დავიჯერო, რომ ღმერთმა სწორედ მისგან შექმნა ადამიანი. თიხა თბილია, რბილი, მორჩილი, გამგები და თანამგრძნობი, იოლად და დაუყვედრებლად იტვირთავს ხოლმე შთაგონებას —

შოთა სოსნიანიძის პორტრეტი



ჩვენი სულის ამ სასიამოვნო ტვირთს. გახსოვთ, რას ამბობს ეკზიუპერი? — მხოლოდ სულმა აქციაო თიხა ადამიანად. მე მეჩვენება, რომ თვითონ თიხასაც უდგას სული.

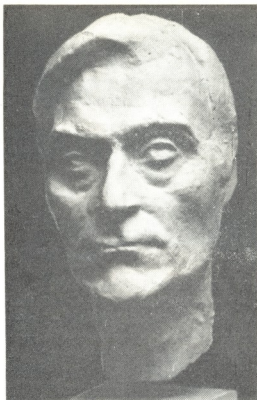
ძალიან მიყვარს მარმარილოც, მაგრამ, სამწუხაროდ, დღეს იმდენად დიდი დროის დეფიციტი, რომ ქვაში მუშაობის ფუფუნებას არ გვანებებს.

ნამუშევრის თაბაშირში დატოვება, ფაქტიურად, მისი დასაღუპავად განწირვაა. კარგი იქნება, მხატვრებს უფრო იოლად რომ მიუწვდებოდეთ ხელი ბრინჯაოში ჩამოსხმაზე. ზოგი ნამუშევარი პირდაპირ თვითონ გთხოვს ამ მასალას.

რა პრინციპით შეარჩევთ ნამუშევრებს პერსონალური გამოფენისათვის? ეს გამოფენა თქვენი შემოქმედებითი მუშაობის 25 წლიან გზას შეაჩამებს. კმაყოფილი ხართ განვლილი გზით? რას ეჭვობთ მომავლისათვის?

პერსონალური გამოფენისათვის იმ ნამუშევრებს შევარჩევ, რომლებიც უფრო მომწონს. საბედნიეროდ, უკვე შეგვიდო ოსტატობის იმ სტადიაში, როცა დაუნანებლად შემოიძლია დავამსხვრიო სველფერი, რაც შედარებით მდარედ მომეჩვენება.

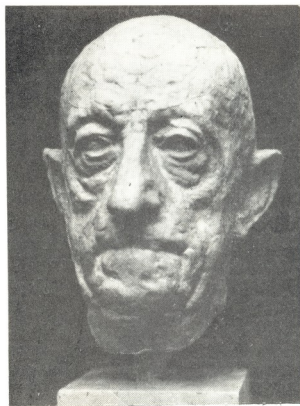
შემოქმედებითი მუშაობის ოცდახუთწლიანი გზა... ვარ თუ არა კმაყოფილი იმით, რაც განვლულ და გადავლახე? რა თქმა უნდა, არა, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ამ გზაზე უამრავი წინააღმდეგობა შემხვდა, მხოლოდ იმიტომ, რომ სულში გაცილებით მეტი მრჩება, ვიდრე თიხაში გადმომაქვს. უკმარობის განცდა მაწვავლებს მუდამ. ეს, ალბათ, სავსებით ბუნებრივიც არის. შენი მუშაობით დაკმაყოფილება ხომ იმას ნიშნავს, რომ ერთი ადგილი ტყეპ-



კახი კავსაძის პორტრეტი

ნო, წინ აღარ გაიხედო და უცნობი სივრცეები არ ეძიო. მეც სწორედ ამ სივრცეებისაკენ ვილტვი, ვიდრე საამისო ძალა მექნება.

მოხუცის პორტრეტი



ერთი „მონტაჟური მეტაფორის“

ისტორია*

ნაუმ კლეიმანი

60 წლის წინ ეკრანებზე გამოვიდა სერგეი ეიზენშტეინის ფილმი „ჩავშნოსანი „პოტიომკინი“, რომელმაც დასაბამი მისცა ახალ ერას არა მარტო საბჭოთა, არამედ მსოფლიო კინემატოგრაფის განვითარებაში. ამ ქეშმარიტად რევოლუციურ ფილმს საბჭოთა და უცხოურ კინოლიტერატურაში მიეძღვნა არაერთი სტატია და მეცნიერული გამოკვლევა, სადაც სხვადასხვა კუთხითაა განხილული და გააზრებული ფილმის სახიერი სისტემის ცალკეული თემები.

ეიზენშტეინის შემორჩალები კაბინეტის მეცნიერ-თანამშრომელი, კინომცოდნე ნაუმ კლეიმანი, წერილში, რომელიც მან საეციალურად ჩვენი უფროსი თარგმანის დაწერა, იკვლევს კინოხელოვნების ისტორიაში საყოველთაოდ ცნობილი კინომეტაფორის („აბრაილელები ღომში“) წარმომავლობას, მის ხელთ არსებული ყველა მასალის გულდასმით შესწავლის საფუძველზე ცდილობს აღადგინოს ამ მხატვრული სახის ჩამოყალიბების შემოქმედებითი პროცესი, განმარტავს ამ მეტაფორის აზრობრივ მნიშვნელობას და მის ფუნქციას ფილმის სახიერ სისტემაში.

ვცდილობ შეძლებისდაგვარად დეტალურად გავანალიზო ყველაზე მთავარი მაგალიტები, რათა ბოლოს და ბოლოს შეველოთ „ნაცნობ-ნათესავთა“ შეცნობა. არა პლაგიატი, არამედ კულტურული დასესხება მეთოდისა და ხერხისა, ამ სიტყვის წმინდა გაგებით.

ს. მ. ეიზენშტეინი

განა ეს სიახლეა, ეს ხომ მრავალჯერ უთქვამთ — აი, კრიტიკოსის ჩვეულებრივად. მაგრამ ყველაფერი ითქვა, ყველა ცნება ასწულულთა მანძილზე გამოიხატა და განმეორდა. გამოდის, რომ ადამიანის სული ახალს არაფერს აღარ ქნის? ნუ, ცილს ნუ დავწამებთ: გონება უმრეტლა ცნებათა გააზრებაში ისევე, როგორც ენა — სიტყვათა ურთიერთდაკავშირებაში. ყველა სიტყვა ლექსიკონში თავმოყრილი, მაგრამ წიგნებში, წამდაუწყებ რომ ჩნდება, ლექსიკონის გამეორება როლია. აზრი ცალკე არაფერს ახალს არ ნიშნავს; აზრები კი შეიძლება უსასრულოდ მრავალფეროვანი იყოს.

ბ. ს. პუშკინი

1934 წლის 28 დეკემბერს, „ჩავშნოსანი „პოტიომკინის“ პრემიერიდან ცხრა წლის შემდეგ, ეიზენშტეინი თავის სტუდენტებს მოუთხოვრდა:

„პოტიომკინის“ გადაღებისას სევასტოპოლში ვცხოვრობდით. როგორც ყოველთვის, შემთხვევას ხელიდან არ ვუშვებდით და ვცდილობდით რაც შეიძლება მეტი გვეჩახსა. დავარწმუნეთ ხელმძღვანელობა, რომ გადაღებისათვის აუცილებელი იყო <ყირიმის სა-

ნაპიროს> იალტის მხარის დავალიერება. რის ვაი-ვაგლახით მოგვეცეს ავტომობილი. დავთვალავდით ყველა სიმეიზი, კორეიზი და ა. შ.

გზად ალუპკაში შევიარეთ. იქ სასახლეა. სასახლეში კი — <მარმარილოს> ლომები.

აზრად მომივიდა ლომის სამი მდგომარეობის გაერთიანება. მაშინ ეკრანზე შეიქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ ლომი დგება.

ჩავშნოსანის გასროლა მაშინ უკვე გადა-

* იბეჭდება მცირე შემოკლებით.

ღებული გვერდია. გაჩნდა იდეა გასროლა და ლომები ერთმანეთზე „გადაგვება“.

გამოვედით პარკიდან. აპარატის გახსნა მებრუნებოდა. ვიდრე ვფიქრობდი, ერთი კლოგრაში ყურძენი შემომეჭამა.

ბოლოს მე და ტისემ მაინც მოვიმარჯვეთ აპარატი და სასახლისაკენ გავეშურეთ. იქ კი დარაჯი დაგვხვდა. გვითხრა: „გადაღება აკრძალულია“.

დარაჯს ხვეწნა-მუდარა დაუწყეთ. ბევრი ლაპარაკის შემდეგ იგი ლომს თავზე შემოაჯდა და შემოგვთავაზა ასე გადაგველო. არ დებნეულვართ, გთხოვეთ დარაჯს აღმინისტრაციას შეთანხმებოდა. ისიც მორჩილად წავიდა, როდესაც დაბრუნდა, ლომები უკვე გადაღებული იყო და ჩვენი კვალიც კი არსად ჩანდა.

აი, როგორ შემოდიოდნენ ლომები სურათში.³

თერთმეტი წლის შემდეგ იგივე ანეკდოტი ეიზენშტეინმა, „ვეკის“ ლექციისაგან რამდენადმე განსხვავებულად, გაიმეორა სტატიაში „თორმეტი მოციქული“:

„მისი გაცვეთილი ჩექმები და ჩამოჩაჩული შარვალი ლამის ეკრანზე მიძვრებოდა: იგი ჯიუტად იჭდა ერთ-ერთი ალუბკელი ლომის თავზე, გვიშლიდა გადაღებას და სპეციალურ ნებართვას გეუბნებოდა. გვიშველა იმან, რომ ალუბკის კიბეზე ექვსი ლომია. კინოკამერით ხელში ლომიდან ლომისაკენ დავბრუნდით და ბოლოსდაბოლოს ისე ავუბნინეთ თავგზა ამ მკაცრსა და ჰუკამოკლემ წესრიგის მცველს, რომ ბოლოს მან ხელი ჩაიქნია და საშუალება მოგვცა სამი მარმარილოს ლომის მსხვილი ხედები ფირზე აღგვებეჭდოდა.“⁴

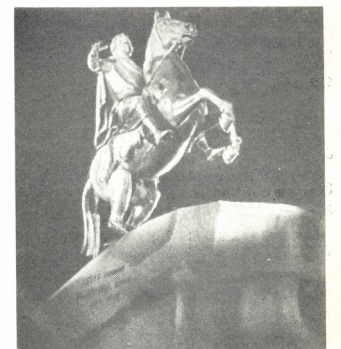
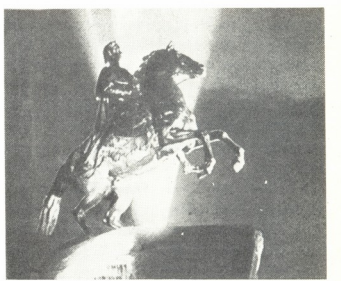
ამ ორ ვერსიას შორის არსებული ნაწილობრივი სხვაობა, ალბათ, „მემუარული“ მეხსიერების თავისებურებებით უნდა ავსხნათ. მაგრამ სტატიაც და ლექციაც ერთაზრს ამტკიცებენ:

„...წამომხტარი ლომებიც (ისევე როგორც ექიმის ტიპაჟი, ოდესის კიბე და ნისლებინ. კ.) მიგნებული იყო „ადგილზე“ — ალუბკაში, სადაც ერთი დღე დავისვენეთ...“

იხატება აღმოჩენის კლასიკური სქემა: საინტერესო მიგნება—მომენტალური გაცისკროვნება—გაბედული ხატის დაბადება, რომელსაც შემდეგ კინოხელოვნების ისტორიასა და პოეტოკაში დამკვიდრება უწერია...



„პეტრე 1“. ფილმ „1905 წლისათვის“ გადაღებული ფოტოკადრები



ჩვენ არა გვაქვს საფუძველი ექვის ქვეშ დავაყენოთ ავტორისეული მტკიცებანი. მაგრამ ალბათ უფლებამოსილები ვართ დავფიქრდეთ რამდენად სრულად და ამომწურავად ასახავს ავტორის (საკუთარი თვის მიმართ ეიზენშტეინისაირი ყურადღებებიან ავტორის) თვითშეგარჩევა და მესხ-ერება შემოქმედებით პროცესს.

დაუსრულებელ სტატიაში „НА-28“ შემორჩენილია ერთი „განმარტება“, რომელიც „პოტიომკინის“ პრემიერამდე ორნახევარი წლით ადრე დაიწერა:

„ერთ მსხვილ ხელამდე დაყვანილი ტიპა-ჟური ეიზოლდია (ლაქია, შპიკი და ა. შ.), როგორც ხერხი, „ვაფიცვამ“ მოიტანა.

შემდეგ „1905 წელი“. დამეული, წყალგადასხმული და პროექტორების შუქში გახვეული „პეტრე I“. ძეგლების „მოდა“ მისგან მოდის. ცხენზე ამხედრებულმა პეტრე I-მა, ფოტოსურათის სახით, პრესის ფურცლებს გადაუარა. ფირზე აღბეჭდილი კი კალათში ჩაეშვა. „1905“ „პოტიომკინით უნდა შემოიფარგლოს. „პეტრემ“ დაგვიტოვა მოდა სველ ძეგლებზე და ლომებად აღრიალდა ოდესის კიბეზე“.⁵

ამგვარად, „ბედნიერ იმპროვიზაციას“ წინაისტორიაც აღმოაჩნდა.

თავად ეს ფაქტი გასაკვირი არ არის. „პოტიომკინის“ თითოეული მიგნება (ნისლი, კიბე, ექიმის ტიპაჟი) როგორც ახლა ირკვევა, რეჟისორის ხანმოკლე, მაგრამ ინტენსიური შემოქმედებითი ბიოგრაფიის გამოცდილებით იყო შემზადებული.⁶

მაგრამ ჩვენ, ამჯერად, ეიზენშტეინის შემოქმედების ფსიქოლოგია კი არ გვაინტერესებს, არამედ „გაბედული ხატის“ სავარაუდო გენეალოგია.

2

...„პეტრე“... ლომებად აღრიალდა ოდესის კიბეზე“...

რას უნდა ნიშნავდეს ეს ფრაზა? ნუთუ მხოლოდ იმას, რომ ერთი ქანდაკება-ტიპაჟი მეორემ შეცვალა?

რა ვიცით „პეტრეს“ გამოსახულებიანი კადრის ჩანაფიქრსა და მის გადაღებაზე?

ლენინგრადული «Новая вечерняя газета» იტყობინებოდა, რომ 1925 წლის 15 აგვისტოს ღამის 2 საათზე შედგა იმ დროისათვის უჩვეულო კინოგადაღება:

„მშრომელთა ბაღთან და კომისრების ქუ-

ჩაზე იღებდნენ ფილმ „1905 წლის“ კულ-კულ სცენებს. გადაღებაში 14 პროექტორი მონაწილეობდა. ფირზე აღბეჭდილნიყნები 1905 წლის „მკედარი პეტრე I-ის“ სახველი იქნება. სცენები ისტორიული სიზუსტითაა წარმოსახული (საადმირალოს კოშკზე დაყენებული პროექტორები დამ-ლამობით მართლაც ანათებდნენ ელექტროენერჯის მოკლებულ, მკედარ ქალაქს)“.

„1905 წლის“ სცენარში ასეთი ეიზოლდი მესამე ნაწილის ბოლოსათვის იყო დაგეგმილი:

- 52. მოძრავი სილუეტების ნაკადი.
- 53. გარინდული ქალაქი.
- 54. ხელი აკრავს ტრეპოვის ბრძანებას: „ვაწნებდი არ დავიშორდით!“
- 55. ბნელში ჩაფლული ნევის პროსპექტი.
- 56. საადმირალოს პროექტორი კვეთს სიბნელეს.
- 57. გუშაგთა სილუეტები პროექტორის შუქზე“.⁷

არც აქ, არც სხვა ეიზოლდებში პეტრე პირველის ძეგლიანი კადრი არ გვხვდება.

კინოჯგუფი, „სცენარის თანახმად“, საადმირალოს შენობასთან მუშობდა, საკმარისი იყო მშრომელთა ბაღი (ყოფილი ალექსანდრეს ბაღი) გადაეკრათ, რომ თვალის დახამხამებაში დეკაბრისტა (ყოფილ სენატის) მოედანზე, ფალკონეს „პეტრეს“ წინ აღმოჩნდებოდნენ. თითქმის დაუშვებელია, რომ ძეგლის გადაღება იმ ღამის იმპროვიზაცია ყოფილიყო. ბრინჯაოს ძეგლის „დასასველებლად“ და „შუქში გასახვევად“ საჭირო იყო წინასწარი მომზადება: ბრანდსპოიტების შეკვეთა და მოედანზე პროექტორების დაყენება. საწარმოო დოკუმენტებში, როგორც ჩანს, მიუთითეს სასცენარო „ნომერი“ 53.

„გარინდული ქალაქი“ — რა თქმა უნდა, თემის მინიშნებაა და არა გამოსახულებისა. ეს მინიშნება შესაძლოა კადრების მთელ სერიას გულისხმობდეს. ამ „უკიდევანო სცენარის“ თითქმის თითოეული სტრიქონი პოეტი ეიზოლდის, სცენის, მონტაჟური ფრაზის შემდეგვლია (მოგვიანებით ამ სცენარის 44 „ნომრიდან“ მთელი „გავწმოსანი „პოტიომკინი“ განვითარდება). ასეთი „ტევადობის“ მიზეზი იმდენად სცენარისტ ნინა ავაჯანოვაშუტკოს გამოუცდელიობა არ არის, რამდენადაც მისი თანავტორის ურთიერთსაწინააღმდეგო მისწრაფებები, რეჟისორი შეპყრობი-

ლია იდეთი „მრავალმხრივ“ აჩვენოს ისტორიული პროცესი (რუსული რევოლუცია), ამიტომ ცდილობს ყოველი მოვლენა წარმოადგინოს „ტიპაჟურად“, გარკვეული ლაკონიზმით („...ერთ მსხვილ ხედამედ!“), ამასთანავე ყოველი სიტუაციის „ამპლიფიცირებაც“ სურს.

რას უნდა გულისხმობდეს „ნომერი“ 53? გაუკაცრიელებული ქუჩების ამსახველ კადრს (კადრებს), რომელიც „მოდრავ სილუეტებს“ მისდევს?

„გარინდული ქალაქი“ — ეს სცენარისტული ეპოეტი (სავაზეთო „მკვდარისაგან“ განსხვავებით) გულისხმობს დინამიკას სტატიკაში, ფაზას წარსულ და მომავალ მოძრაობებს შორის, სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის არა მარტო შუალედურ, არამედ ამ ორი წინააღმდეგობაში გამაერთიანებელ სტადიას. თემატურად ერთნაირი ქალაქის პეიზაჟების რიგის ნაცვლად ხომ არ უნდა იგულისხმებოდეს აქ ქალაქის ფალკონესეული სიმბოლო: იმპერატორი-რევოლუციონერი, უძრავად რომ მიაგველებს ცხენს? მხედარი ყალყზე შეყენებულ ცხენზე (ხალხის ტრადიციული განსახიერება) აღმართული მარჯვენით (ძალაუფლების კლასიკური ფესტი) კონფლიქტურად დაუკავშირებდა ჩრდილებად ქველში ადამიანების ამსახველ კადრებს გენერალ-გუბერნატორის არაადამიანური ბრძანების ტექსტთან.

„პეტრეს“ კადრის მეორე „წინაპირობა“ შეიძლება დაინახოთ ეიზენშტეინის მემუარულ მოთხრობაში ისტორიის „შეუმჩნეველი თარიღის შესახებ“, რომელიც მას (მაშინდელ სტუდენტ-არქიტექტორს) 1917 წლის ოქტომბრის ჩვეულებრივი დღე ეგონა:

„ალექსანდრეს ბაღში ერთი ძველი ფოთოლშემოხარცველი ხეა.“

მრავალი წლის შემდეგ, როდესაც „ცხრაას ხუთი წლის“ სცენარზე ვიმუშავე, ჩემს მხეხიერებაში აღიმკვდებდა სისხლიანი კვირადლის ერთ-ერთი მონაწილის ნაამბობი პატარა ბიჭუნებზე, რომლებიც „ბელურებივით“ ჩამომსდარიყვნენ ამ ხის ტოტებზე და ჯარისკაცთა თოფების პირველი ბათქისთანავე ძირს ჩამოცვენილან.

აქ მოხდა ცხრა იანვარი.

იქვე, მახლობლად — თოთხმეტი დეკემბერი.

ეს თარიღები, რა თქმა უნდა ვიცი, მაგრამ

იმ წლებში ისინი როგორცაც თავისთვის, ჩემგან შორის არსებობდნენ.“⁸

„იქვე, მახლობლად“ — სენატის (უფრო ლოეს მომავალში დეკაბრისტების) მრავალმხრივ

რომელ წელს დაუკავშირა ეიზენშტეინმა ერთმანეთს 1905 წლის სისხლიანი კვირადღე და 1825 წლის ტრაგიკული ამბოხება? 1946-ში, როდესაც მემუარებს წერდა? თუ 1925-ში, „საიათბილო ფილმის“ გადაღებისათვის მზადებისას? იმ წელს ხომ არა მარტო პირველი რუსული რევოლუციის ოცი წლისთავი, არამედ დეკაბრისტების გამოცვლის ასი წლისთავი აღინიშნებოდა. რეჟისორი, რომელიც ხელოვნებაში თავისი პირველი ნაბიჯებიდანვე „დროთა ესტაფეტის“ გამოვლენასა და ისტორიულ მოვლენათა გართიმვას ცდილობდა, უთუოდ არ გაუშვებდა ხელიდან შემთხვევას, რათა 1905 წლისადმი მიძღვნილ ფილმში გამოეყენებინა ძველი, რომლის ძირშიც 1825 წლის ტრაგედია დატრიალდა...

ასეა თუ ისე, გადაღება ყოფილ სენატის მოედანზე შედგა. მისგან „წყალგადასხმული და შუქში გახვეული“ მონუმენტის ფოტოებიღა შემორჩა. და თუკი ფოტოგადაღების წერტილები კინოკამერის მდგომარეობას შეესაბამებოდა, მაშინ გამორიცხული არ არის, რომ „პეტრე“, ყველაზე ცოტა, სამჯერ მაინც არის გადაღებული — სამ სხვადასხვა მდგომარეობაში.

ნიშნავს თუ არა ეს, რომ იმ ავგისტოს ღამის ეიზენშტეინმა უყვე განიზრახა სამი სტატიკური კადრის მონტაჟით გაეცოცხლებინა ქანდაკება? ხომ არ იმალება ეს ფრაზაში: „...„პეტრე“ ...ლომებად აღრიალდა.“?

შეუძლებელი ამ ჰიპოთეზაში არაფერია. ამგვარი იდეა — თუნდაც გაუცნობიერებლად — რეჟისორს შეიძლება გასჩენოდა მაშინვე, როგორც კი „პეტრე“ მომავალი ფილმის „ტიპაჟებს“ შორის აღმოჩნდა, რამეთუ რუსული კულტურის წიაღში ჩამოყალიბებული ნებისმიერი ადამიანისთვის სენატის (უფრო ადრე კი — პეტრეს) მოედანზე აღმართული ძველი მარტო რუსეთის პირველ იმპერატორს, ნევის ნაპირებზე გაშენებულ ქალაქს და დეკაბრისტების აჯანყებას როდუკავშირდება. უფრო ხშირად ჩვენს მეხსიერებაში იგი აღმოცენდება როგორც **გაცოცხლებული მონუმენტი** — როგორც პუშკინისეული „ბრინჯაოს მხედარი“.

"12. დახვრეტის საერთო ხელი ზევიდნ. დაზგაზე "დიუკიდან" ^{ერქენული} ^{ნიმუხი} ^{მედიკინა} ^{ნიმუხი} ^{მედიკინა}

...საბოლოოდ დამონტაჟებული "კიბე" იწყება ტიტრით: „და უეცრად“. ეპიზოდის ოთხ მოკლე მონაკვეთში, მსახიობურად და მონტაჟურად გათამამებული მკვეთრი ბიძგებით ქალიშვილი უკან გადასწევს თავს. ორ მომდევნო კადრში თავზარდაცემული ბრბო კიბეზე თავქვე ეშვება. მხოლოდ ამის შემდეგ ეკრანი გვიჩვენებს პანიკური შიშის მოხუცს — დამსჯელი რაზმის მწკრივს, რომელიც კიბას ზედა მოედანზე შემოდის.

ამ კადრში, წინა პლანზე, ჩვენსკენ ზურგით დგას (ვახსენეთ პუშკინისეული ლექსი) „ხელაღმართული კერპი...“

უზარმაზარ, ეკრანზე გამეფებულ ბრინჯაოს ფიგურაში ძნელი ამოსაცნობია ცნობილი „დიუკი“ — პერცოვ რიშელიეს პატარა ბებო, რომელიც ოდესაში, პორტისაკენ ჩამავალ კიბესთან (ყოფილი რიშელიეს, ახლანდელი — პოტიომკინის კიბე) დგას.

მოქანდაკე მარტოსმა ადამიანის სიმაღლის ფიგურა სადა პოსტამენტზე მოათავსა, რითაც ნოვოროსისკელი გენერალ-გუბერნატორის სკულპტურული გამოსახულებას ერთგვარი ინტიმურობა მიანიჭა. მისი წინ გაწვდილი ხელი მწყალობელის მშვიდობიან ქესტს გამოხატავდა.

ეიზენშტეინმა და ტისემ სახე უცვალეს ქანდაკებას. მათ მიაგნეს გადაღების იმ ერთადერთ წერტილს (კადრი გადაღებულია ფიცრული „დაზგიდან“ — პრატიკაბლადან) და ობიექტივის იმ ერთადერთ ტიპს, რომელმაც ქანდაკება მრისხანედ ამაღლა კიბესა და პორტზე. კადრის ჩარჩოს მიღმა დარჩა პიედესტალი და ფიგურის ფეხები, სამაგიეროდ, ხაზი ვაესვა ტოვასა და გვირგვინით შემკობილ თავს. ხოლო ბრინჯაოს ხელის „პარალელურმა“ რაკურსმა დაფარა ხელის მტევნის მდგომარეობა: მწყალობლის ქესტი მბრძანებლის ქესტს დაემსგავსა!

როგორც ჩანს, ფილმის ავტორები „დიუკის“ გამოსახულებიდან სულ სხვა მხატვრული სახის მიღებას ცდილობდნენ — იმ

* ცნობილი საბჭოთა მსახიობი, სსრკ სახალხო არტისტი მ. შტრაუხი რევოსორის ასისტენტად მუშაობდა ფილმებზე „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, „ოქტომბერი“, „ძველი და ახალი“ (რედ.).

აზრი პუშკინზე ფილმ „1905 წელთან“ დაკავშირებით გაჩნდა 1925 წლის ვახუშტულზე, ნემჩინოვკაში, სადაც სცენარი იწერებოდა.

ეს ვარაუდი კი არა, ფაქტია. ელემენტროსადგურზე გაფიცვის ეპიზოდს, რომელიც შემდეგ „გარინდული ქალაქით“ მთავრდება, წინ უძღვის სიუჟეტი:

„37. მიტინგი პუშკინის ძეგლთან!“

ალსანიშნავია, რომ ცხრა იანვრის მშვიდობიანი დემონსტრაციის სისხლით შებღალული თეთამპრობელობის წინააღმდეგ მიმართულ მრავალრიცხოვან მანიფესტაციებს შორის შერჩეულია პუშკინის ძეგლთან გამართული მიტინგი: თითქმის თვით პოეტი დესპოტიზმის წინააღმდეგ საზოგადოებრივი პროტესტის მონაწილეად ქცეულა.

სიუჟეტი 37, პუშკინის გამოსახულებით, არ გადაულაიათ. მაგრამ ქმედების მონაწილე ქანდაკების მოტივი შეიძლება გარდასახულიყო ბრინჯაოს მხედრის კადრად (კადრებზე?) — რომელიც, თავის მხრივ, სამი თვის შემდეგ აღრიალებულ ლომად გადაიქცევა.

უფრო მეტიც, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ მოტეს არ მიუტოვებია რევოსორის წარმოსახვა და ალუპკის სასახლის წინ თავის კულმინაციას მიაღწია. ცნობილი ლომი ხომ „პოტიომკინში“ გაცილებული ქანდაკების პირველი სახე არ არის. მას წინ უსწრებს (ფილმის კომპოზიციაშიც და გადაღების დროითაც) ჯავშნოსანის ბათქისაგან „აფრთხილებული“ ქვის ამური...

მარმარილოს ამურები, ოდესის საოპერო თეატრს რომ ამკობს, გადაღებულია 5 ოქტომბერს, თანაც გადაღებულია ისე, რომ ქანდაკება მონტაჟში გაცილებულყოფიერ იუნენშტეინს, რა თქმა უნდა, ახსოვდა ეს ერთი კვირის შემდეგ, როდესაც ალუპკაში ლომები დაინახა. ახსოვდა შემდეგაც, როდესაც „HA-28“-ში წერდა ქანდაკებებზე, როგორც „ტიპაზე“: ქანდაკებებმა „ითამაშეს“, როგორც ადამიანებმა...

მაგრამ ოდესის კიბის ეპიზოდის დასაწყისში არის მონუმენტის მონაწილეობით შექმნილი კიდევ ერთი სახე.

„ჯავშნოსანი“ გადაღების პირველივე დღეს — 1925 წლის 22 სექტემბერს ელუარდ ტისეს კამერამ „აღბეჭდა“ კადრი, რომელიც

მონუმენტის მხატვრული სახისა, რომელსაც ლენინგრადში, დეკაბრისტების მოედანზე, ჯერ კიდევ ალ. ლევიცკის კამერით იღებდნენ. „დიუციანი“ კადრი ისეა აგებული, რომ დამსჯელთა მწკრივი შემოდის ევრანის ქვედა კიდიდან — გიგანტური ქანდაკების უხილავი ძირიდან და მის მბრძანებლურ ექსტაზს ემორჩილება. თერთმეტი კადრის შემდეგ (იმ კადრებისა, სადაც ცეცხლდაშენილი ბრბოს სრბოლის სიშმაგე მატულობს) ქანდაკება კვლავ ჩნდება ევრანზე; ბრინჯაოს კერპი კვლავ ავზავნის დამსჯელთა ახალ რაზმს. იგი მესამეჯერაც გამოჩნდება და თავზარდაცემულ ბრბოში „შე-ქრება“.

ეს სამი ფაზა რომ გავაერთიანოთ, აღმოჩნდება, რომ გადაღებული იყო ერთი საკმაოდ გრძელი მონაკვეთი, რომელიც ეიზენშტეინმა მონტაჟის დროს სამად გაყო. მაგრამ სამივე ფრაგმენტი ფილმში ისეა ჩამონტაჟებული, რომ ქანდაკებიანი კადრი წინ უსწრებს ჯარისკაცთა მწკრივის გამოჩენას. აშკარაა, რომ რეჟისორი მაცურებლის აღქმაში ჯერ ბრძანების და შემდეგ ჩახშობის ხატის შექმნას ცდილობდა.

...„პოტიომკინისადმი“ მიძღვნილ უთვალავ წერილში, როგორც წესი, იხსენიებენ „გაუ-სახურებულ მწყობრს“ — „განადგურების გონებაჩლუნგ, არაადამიანურ მანქანას“, „რებრესიული რეჟიმის უსულგულო იარაღს“. ანალიზისას მიუთითებენ იმასაც, თუ რა ხერხებითაა მიღწეული დამსჯელი რაზმის მხატვრული დახასიათება. კადრის ჩარჩოს მიღმა რჩება მათი სახეები — „კიბის“ მთელს ეპიზოდში ვარირებულია ხან უნიფორმირებული მწყობრის გამოსახულება (გვერდიდან, ზემოდან, შორიდან), ხან სიკვდილის მფრქვეველი შაშხანები, ხან კი მსხვილი ხელით ნაჩვენებო ჩექმები. მაგრამ თითქმის ყველა მკვლევარს მხედველობიდან გამოორჩა მხატვრული სახე, რომლისგანაც იწყება მომაკვდინებელი მარში: ბრინჯაოს კერპის მბრძანებლური ექსტი.

მაგრამ ბრალი ამაში არც კრიტიკოსებს მიუძღვით და არც ავტორს: ფილმი, მისი ისტორიის დასაწყისშივე დაამახინჯეს და ამ სახით იგი მრავალი წლის მანძილზე არსებობდა 1926 წლის მარტში ეიზენშტეინი იძულებული იყო ნაწილობრივ გადაეკეთებინა გერმან-

კადრები ფილმიდან „კემუნოსანი პოტიომკინი“. „ოდესის კიბე“ მონტაჟური ფრაზები. (იხ. გვ. 89, 91, 93, 95, 97, 99)



ნიაში გაყიდული ნეგატივი. ცენზურის მიერ თავსმოხვეული კუპიურების გარდა, მან რამდენიმე კადრა გადაადგულა — მათ შორის „ოლდის კიბის“ დასაწყისშიც.

უპიზოლი, როგორც გახსოვთ, იწყება ტიტრით: „და უეტრად“. მას მოსდევს კიბეზე ბრბოს გამაღებელი სრბოლა, რის შემდეგაც აჩვენებენ პანიკური შიშის მიზეზს. ამგვარი მონტაჟური თანამიმდევრობა, სხვათა შორის, „ბრინჯაოს მხედრის“ კულმინაციაში პუშკინისეული „სიტყავანაწილებს“ («Словосостав» — ეიზენშტეინის ტერმინი) ანალოგიურია:

«...И вдруг стремглав
Бежать пустился: показалося
Ему, что грозного царя,
Мгновенно гневом возгоря,
Лицо тихонько обращалося...».

ბერლინში რეჟისორი (ალბათ გამჭირავე-ბელს ჩვეული თხოვნით — „მაყურებლისათვის გასაგებია რომ იყოს“) კომპრომიზზე წავიდა: ტიტრის შემდეგ მან ცეცხლმფრქვევი შაშხანებისა და მწყობრად მიმავალი ჩექმების მსხვილი ხედები ჩასვა. სამწუხაროდ, ამ კადრებმა „ჩაკლეს“ კერპიანი გამოსახულება. ეიზენშტეინი არც ვარაუდობდა, რომ გერმანულ მაყურებელს პუშკინის „პეტერბურგულ მოთრობასთან“ გაუჩნდებოდა ასოციაცია. მაგრამ არც იმას იფიქრებდა, რომ გადაკეთებულ ვარიანტის მაყურებლები მთელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში მისი თანამემამულენიც იქნებოდნენ!

მხოლოდ 1975 წელს, „პოტიომკინის“ თავდაპირველი ვერსიის აღდგენისას, ცხადი გახდა მბრძანებლის ქანდაკებიანი კადრის მნიშვნელობა. უფრო მეტიც, აღმოჩნდა, რომ ეს კადრი უცხო და შემთხვევითი აზ არის მთელი ფილმის სტრუქტურაში: მეოთხე მოქმედებაში („ოლდის კიბე“) ამ სახის ერთ-ერთ ნორცემსხმას ვხედავთ.

4

მოქმედება მეორე: „დრამა ტენდერზე“
ჯავშნოსანის გემბანზე, სადაც ეკიპაჟი ჩამწყობრებულა, ლიუჟიდან მეთაური გოლიკოვი ამოდის, მატროსებს უდიერად უქნევს თავს, ოფიცრებს კი სამხედრო წესისამებრ ესალამება. შემდეგ იგი შემორტირალდება და ფოლადის პიედესტალზე (ბაკარის დასამარებელ ტუმბოზე) ადის (აქ ეიზენშტეინს გამოსახულება მოულოდნელად უფრო ზო-

გად ხედზე გადაჰყავს, შემდეგ კი კვლავ უბრუნდება თავდაპირველ მდგომარეობას — მონტაჟორი მართლწერის კანონებს სწავნიან-აღმდეგოდ ერთსა და იგივე მოძრაობასთან-ჯერ გვიჩვენებს: მისი მნიშვნელობა არ უნდა დაიკარგოს!). ანლა თავის ეკიპაჟზე ამალელებული მეთაური ძალაუფლების განსახიერებად ქცეულა. იგი მბრძანებლური ქესტიით მოითხოვს წინ გამოვიდეს ის, ვინც თანახმაა დავმორჩილოს დამამცირებელ „წესრიგს“...

იგივე მბრძანებლური ქესტია ეკრანზე მაშინაც, როდესაც მატროსების დამორჩილებს ცდა ამოღ ჩაივლის: კაპიტანი ქესტიით მიუთითებს, რომ ურჩინი ქანდარაზე ჩამოახრჩონ.

(აქვე მინდა ყურადღება გავამახვილო ერა დეტალზე, რომელიც 1925 წელს შემთხვევით არ უნდა გაჩენილიყო: ანაზზე, რომლისკენაც გოლიკოვი მიუთითებს, ზმანებასავით, მომავალ მსხვერპლთა ფიგურები გამოჩნდება: ისინი ხუთნი არიან, ისევე, როგორც რუსეთის ისტორიისათვის ღირსსახსვვარ პეტრე-პავლეს ციხესიმაგრის კრონვერკზე).

იუტზე ყარაულის გამოძახების შემდეგ გოლიკოვი „პიედესტალს“ უთმობს გილიაროვსკის — ოფიცერთაგან უსასტიკესს, რომლის მეთაურობითაც განაჩენი სისრულეში უნდა მოიყვანონ...

შემთხვევითია თუ არა ეს გადაადგილება? მიზანსცენის კულტურა ეიზენშტეინმა კერ კიდევ მეიერჰოლდის სკოლაში შეითვია. უფრო ადრეც, სამოქალაქო ომისდროინდელ თეატრალურ პროექტებში შეინიშნება ტენდენცია მოქმედებაში არა მარტო სასცენო მიედნის ჰორიზონტალის, არამედ მისი ვერტიკალის, ჩართვისაკენ. აქ უთუოდ თავი იჩინა გატაცებამ შუასაუკუნეების მისტერიებითა და მირაკლებით, სადაც ერთ სათამაშო სივრცეში ცა, დედამიწა და ჯოჯობეთი ერთიანდებოდა. კინოში მოსულმა ეიზენშტეინმა გაიაზრა კადრი არა მარტო როგორც სივრცე გამომსახველი თამაშისათვის, არამედ როგორც გამომსახველი სივრცე, რომლის ყველა „ელემენტი“ და „განზომილება“ გათამაშებულია. ამიტომ მისი კადრების აღქმისა და ანალიზისას განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს სივრცითი განლაგებისა და გადაადგილების სემანტიკას.

დახვრეტის სცენაში არის პერსონაჟი, რომელიც „პიედესტალის ფიგურაზე“ მალა

დგას — ესაა გემის მღვდელი. იგი გამოჩნდება ვადამწყვეტ მომენტში — გასროლის წინ — ზედა გემბანზე, ჯვარცმით ხელში. გაბატონებული იდეოლოგიის თანახმად, ზეციური ძალუფლება მიწიერზე მაღლა დგას, მოწყალების პრინციპი კი ძალადობის კანონზე უმთავრესია. მაგრამ მღვდელი კი არ აჩერებს მკვლელობას, არამედ ლოცავს მას: „კულტის მსახური“ ჯალათების ლაქი-ად ქცეულა. ამიტომაც ოფიცრებთან შეტაკების სცენაში მღვდელს ლიუქში — „ქვესკნელში“ ჩააგდებენ.

ასევე შემთხვევით არაა, რომ აჯანყების დასაწყისში ვაკულინჩუკი უფრო მაღლა — საიარაღო კოშკზე აიჭრება, რათა ამ გიგანტური პოდუმიდან დანცხოს ყოცინა: „დათრგუნე ურწხუნლი!“...

მაშ ასე, გილიაროვსკი იკავებს მეთაურის ადგილს, მაგრამ იგი ვოლიკოვის ჟესტს როდი იმეორებს, მისი ხელის მუქარით სავსე მოძრაობა ყარაულის მიერ შაშხანების მომარჯვებაში გარდაისახება. ამ ჟესტის კიდევ ერთ პოპოსტასად აღიქმება განწირულთა მხარეა მრისხანედ მიმართული გემის ზარბაზნები.

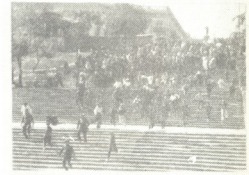
მბრძანებლური ჟესტის ამ მრავალრიცხოვან გარდაქმნათაგან ყველაზე ადრე გადაღებულია კადრი ძეგლით, რომლის წინ გაწვდილი ხელი ჯარისკაცთა შაშხანამომარჯვებულ მწყრივებს აგზავნის. გამორიცხული არ არის, რომ სწორედ ეს კადრი იქცა ორიენტირად ფილმის ძირითადი სიტუაციების დამუშავების დროს:

„პოტიომკინის“ გადაღების პირველსავე დღეს ფირზე აღბეჭდილი მრისხანე მონუმენტის სახეს შეეძლო განესაზღვრა მეორე აქტის თემა: „კაცი პიედესტალზე“, რომელიც ერთი თვის შემდეგ გადაიღეს;

ლიტონის უზარმაზარი, უსახური ესკადრის შემოტევა ახალი, უფრო მეტად დეჰუმანიზირებული სახესხვაობა ანტროპომორფული ბრინჯაოს კერპის სახისა, რომელმაც ადამიანებს დამსჯელთა უსულგულო მწყრივი გაუგზავნა...

თუ მრავალფეხა მწყობრით დაიძრა მათზე?

რადგან ეს უხმო, მაგრამ ამავე დროს ხმაურაინი ნაბიჯები და უიარაღო ხალხზე დაშენილი შაშხანების მუნჯი გრგვინვა საოცრად ეხ-



მიანება პუშკინის „პეტერბურგის პოემის“ სტრიქონებს:

«...Бежит и слышат за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжелозвонкое скаканье
По потрясенной мостовой...».

5.

ჩვენი ჰიპოთეზა იმის შესახებ, რომ ალუპკის სასახლის ლომის „გაცოცხლება“ ლენინგრადში პეტრეს ძეგლის გადაღებით შემზადდა, გადაიზარდა ვარაუდში, თითქმის მთელი თემა „პოტოომკინის“ სახიერ სისტემაში (გენეტიკურად? ანოზობრივად?) პუშკინის „ბრინჯაოს მხედარს“ უკავშირდება.

ჩვენ არ ვიცით გაახსენდა თუ არა გადაღების დროს ეიზენშტეინს „პეტერბურგის მოთხრობა“... მაგრამ განა ავტორის მიერ გაცნობიერებული რემინისცენაცია უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე კლასიკური ნაწარმოების მოტივსა და მხატვრულ სახეზე ინტელიცტური გამომხატურება?

ბოლოს და ბოლოს, ხელოვნების ისტორიკოსი უფლებამოსილია ერთმანეთს შეადაროს დამოუკიდებელი ქმნილებები, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ისინი ერთი კულტურის მაგისტრალურ ხაზზე დგანან.

უპირველეს ყოვლისა, შევეცადოთ, შემორჩენილი დოკუმენტების მიხედვით, თვალი გავადევნოთ თუ როგორ ყალიბდება ეიზენშტეინთან ჩვენთვის საინტერესო თემა.

„ოლისის კიბის“ მონტაჟურ სცენარში — საკუთრივ „პოტოომკინისათვის“ შეთხზულ პირველივე ეპიზოდში არ არის გათვალისწინებული არც „დიუკი“ და არც „პუშკინისეული“ ტიტრი „ღა შეცნარღ“:

1. საერთო ხედი. დიაფრაგმიდან. კიბე; უყურებენ.
 2. საშუალო. უყურებენ.
 -
 11. კადრში აყავთ ბავშვები
 12. მოხუცი უყურებს.
 13. მსხვილად. ბავშვი ყვირის.
 14. ხეიბარი ფეხებს შუა მიჰქრის.
 -
 20. კაცი ვარდება კადრში.
 21. ჯარისკაცთა ფეხები.
 22. ბათქი ზურგიდან, ზემოდან“¹⁰
- მივაქცით ყურადღება: დამსჯელები ეკრანზე ჩნდებიან იმავე ორი კადრით, რომ-

ლითაც დაიწყება დახვრეტის სცენა ცენზურით გადამოწაყებულ გერმანულ ვარაუდში...
არქივული აღწერა

ადელი წარმოსადგენია, რომ ამდენად მოხვევით მოხვდა კადრში. მაგალითად ასე:

1925 წლის 22 სექტემბერს, სამშაბათს, ზღვისპირა ბულვარზე შეკრიბეს ხალხი. ქვევით, სანაპიროზე დააყენეს „დიდი დაზგა“ — პრატიკალბი. ორი გადაძლევი კამერიდან ერთ-ერთი ამ დაზგაზე მოათავსეს, ხოლო მეორე — კიბის ქვედა მოედანზე. იღებენ პირველ (საბრით) ხედს: ოდესღაც მეამბოხე ეკიპაჟს მივსალმებიან. მეორე კამერის ხელსაძიგებელში — კადრის მთელ სიბრტყეს აესგებს ხალხი (იტალიურ ჟურნალ „ვიე ნოვაში“ გამოქვეყნებული 1905 წლის ფოტოსურათის თითქმის ზუსტი რეკონსტრუქცია), სამაგიეროდ, პირველი კამერა „დაზგიდან“ ხედავს ცას, რომლის ფონზე ბრინჯაოს ფიგურა იკვეთება.

იქნებ რეჟისორმა სწორედ ამ მომენტში თქვა უარი ეპიზოდის თავდაპირველ დამუშავებაზე და გადაწყვიტა ზედა წერტილიდან — „ზურგიდან“ გადაეღო ჯარისკაცთა მწკრივი? შტრაუზის სამუშაო დღიური გვაცნობებს, რომ „მშვიდობიანი კიბის“ ორი ხედის შემდეგ გადაიღეს უფრო ინვალიდი, რომელიც აქეთ-იქით აწყვდება:

„3. ქვედა ქუჩიდან. ხეიბარი წრიალებს. დაინახა 6 კახაკი“.

კიბის ზედა მოედანზე გადანაცვლებამდე ორივე კამერა ამ დღის მე-10 და მე-11 კადრებს იღებს:

„კიბის ქვედა მოედნიდან. ჯარისკაცები. შაშხანების ბათქი. კახაკები. ეკლესიიდან“.

დახვრეტის ეპიზოდის რეჟისორული დამუშავება ცხენისა და მსჯელობა მონაწილეობას არ ითვალისწინებდა. კახაკები ეკრანზე ჯავშნოსანის გასროლის შემდეგ უნდა გამოჩენილიყვნენ, როგორც მთავრობის კონტრდარტყმის სიმბოლო. გადაღების წინა დღეს ეიზენშტეინმა კახაკების ეპიზოდში შემოყვანა გადაწყვიტა: შიშისაგან თავზარდაცემული ბრო დამსჯელთა მარწყუხეში ექცევა — ზევიდან ტყვიები, ქვევიდან მათრახები..

მაგრამ ამ გადაწყვეტიან ფორმულა ჯერ კიდევ „1905 წლის“ სცენარში იყო მიგნებული:

- „73. ზამთრის სასახლის მოედანი.
74. პროცესიისა და ჯარების შეხვედრა.

75. ბრძანება: „ესროლეთ!“

76. ბათქი.

77. მსხვილად. შეძრწუნებული სახეები.

78. მსხვილად. ობიექტივისაკენ კაზაკები მოჰქრიან.

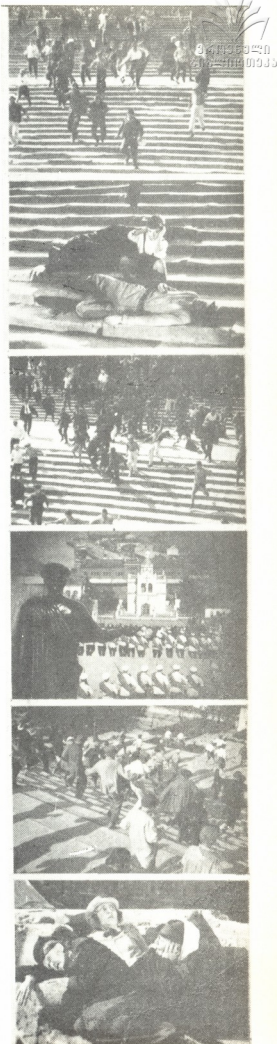
79. კაზაკი ხმალს ურტყამს ობიექტივს“. ნიშანდობლივია თავად ის ფაქტი, რომ „კიბის“ ეპიზოდის გადაღების წინ ეიზენშტეინს „დიდი“ სცენარი გაახსენდა და „ოდესის კიბის“ სარეჟისორო დამუშავება მისი მხატვრული სახეებით გაამდიდრა. მოგვიანებით იგი ხაზგასმით აღნიშნავდა: „კიბის“ სცენაში გაერთიანდა ბაქოს ხოცვა-ჟლეტაცა და ცხრა იანვარიც...“ („თორმეტი მოციქული“).

საინტერესოა, ადრეული ჩანაფიქრის რომელი მოტივების „გადარჩენას“ და ახალ ვარიანტში განვითარებას თვლიდა საჭიროდ რეჟისორი. ერთ-ერთი ამ მოტივთაგანია 1905 წლის ეპოქიდან პოპულარული სამეფო დესპოტიზმის განსახიერება: ყალყზე შეყენებულ ან გაჭენებულ ცხენზე ამხედრებული, შაშხანა ან მათრახმომარჯვებული კაზაკი....

ყველაზე საინტერესო კი ისაა, რომ „სისხლიანი კვირადღის“ ორი უკანასკნელი კადრი (78 და 79) უკვე გადაღებული იყო, ამასთან, გადაღებული იყო არა ლენინგრადში, არამედ ოდესაში, მაგრამ „კიბის“ ეპიზოდამდე, მანამდე, სანამ „1905 წელი“ საბოლოოდ იქცეოდა „პოტიომკინად“! ორივე კადრი ფილმის მონტაჟში შევიდა.

აზრსმოკლებული არ იქნება, თუკი რამდენიმე სიტყვით ამ კადრების ისტორიაზე შეგჩერდებით.

სამხრეთში ჩამოსვლისთანავე ეიზენშტეინის ჯგუფმა გადაიღო ეპიზოდი „სიტინის ტიპოგრაფიის მუშათა ვაფიცვა“. თავდაპირველი ჩანაფიქრით ამ ეპიზოდს მოსდევდა ვაფიცვების ტალღა მთელს რუსეთში. სცენარის ჩანაწერში სიტინელებს მხოლოდ ოთხი „ნომერი“ ეთმობა. ოდესაში გადაღების დროს კი ეს ეპიზოდი მბეჭდავებსა და კაზაკებს შორის ბატალიაში გადაიზარდა. გადაღებული კადრები, შინაარსითა და სტილით, ეიზენშტეინის წინა ფილმის — „ვაფიცვის“ საფინალო ეპიზოდის კადრებს ეხმიანება. კაზაკების ჯგუფი, რომელიც ტიპოგრაფიის ეზოში მიაკუნებს ცხენებს, ვალენტინ სეროვის სარკასტული ნახატის „ყოჩაღი ჯარისკაცების“ პარაფრაზია. მათრახმოლერებული,



განრისხებული კახაის მსხვილი ხედი მოგვაგონებს ლენინარდო და ვინჩის ესკიზს — კონდოტიერის თავს „ანგვიარის ბრძოლიდან“. სწორედ ეს მსხვილი და მის წინა საშუალო ხედები, რომელიც ვიზენტინმა „სისხლიანი კვირადლისთვის“ მოიგონა, აუცილებელი გახდა „ოდესის კიბის“ ეპიზოდში.

ორივე ხედი ჩამონტაჟებულია ეპიზოდის კულმინაციაში — გადაყირავებული საბავშვო ეტლის შემდეგ, ჯავშნოსანის გასროლის წინ. ეს ხედები „პოტიომკინისათვის“ უჩვეულო ხერხითა გამოყენებული — ერთი „ობიექტი“ თანამიმდევრული გამსხვილებით: კახაის საშუალო და (ნახტომით) მისივე მსხვილი ხედი. ორივე კადრში აღებულია ერთი და იგივე ფაზა — დარტყმის წინ მათარხის მოქნევა (თავის გამოგონებულ ამ ხერხს ეიზენშტეინმა პირობითად „ტა-ტა“ უწოდა). ფაზის გამეორების ეს ხერხი ფიზიკურ (ნატურალისტურ) დარტყმას კადრში ცვლის მონტაჟური (ფსიქოლოგიური) დარტყმით მაყურებლის აღქმაში. დარტყმას აძლიერებს ნახტომი მიმიკაში: შუა ხედზე კახაის პირი მოკუმული აქვს, ხოლო მსხვილ ხედზე კი — ყვირის.

მომდევნო მსხვილ ხედზეც ყვირილია, ოღონდ თვალში დაჭრილი მასწავლებლის ტკივილის გამოხატველი ყვირილი. ამ კადრშიცაა ნახტომი: რეჟისორმა თავის მოძრაობის შუა ფაზა ამოჭრა და სტატუკურ დასაწყისს პირდაპირ მიაბა საბოლოო ფაზა. ცოცხალი სახე ორ თანამიმდევრულ რაჟურსში გადაღებულ და შემდეგ კვლავ გააცოცხლებულ ნიღაბს დაემსგავსა.

მასწავლებლის მსხვილი ხედი გადაიღეს მეექვსე დღეს, 29 სექტემბერს, იმ მომენტის საშუალო ხედის შემდეგ, რომელიც შტრაუხს ასე აქვს ჩანიშნული: „პოლტავეცა — ქანდაკებასავით...“ ეს ის მომენტია, როდესაც ჯარისკაცთა მხეცობით თავზარდაცემული მასწავლებელი ტოვებს თავშესაფარს, წელში იმართება და ხელგამოიღო მიმართავს ქვეებს ამოფარებულ ხალხს: „წვივდეთ, შევეხვეწოთ“. მოწყალეების იმედის გამოხატველი ამ გულუბრყვილო შეძახილიდან იწყება ძალადობის მსხვერპლთა უკუქცევა კიბის ზედა მოედნისაკენ. „პოლტავეცეას ჯგუფს“ იქვე ტყვია მოცეცავს. მაგრამ თვით მასწავლებელი, მოჯადოებულივით, „ქანდაკებასავით“ გაქვევდება მოკლულთა შორის, რათა

ხვილიანი დედის სიკვდილი დაინახოს და კახაის მათარხის ქვეშ მოექცეს...

ცხენოსანი და მასწავლებლის მსხვილი ხედების შემდეგ ფილმში ჩანს მსხვილი, რომელზეც ჯავშნოსანის უზარმაზარი სათარალო კოშკი თითქოს ცოცხლდება, ლულის „ქესტი“ კახაის ყესტს „ერთიმება“, ხოლო მოძრაობის შინაარსით — მსხვერპლს ესარჩლება.

შემდეგ არემარეს სროლის ხმა გააყრუებს აფორთხილდება ამური, აღრიალდება ლომი... უნებლიედ ისმის კითხვა:

ნუთუ მხოლოდ რიტმისა და სანახაობის სტილური მთლიანობის მისაღწევად მიმართ ეიზენშტეინმა „გაციცხლებულ“ ქანდაკებათა კადრების წინ ცოცხალ პერსონაჟთა „გაქანდაკებას“?

ნუთუ შემთხვევითია, რომ დახვერტა კობეზე, რომელიც მბრძანებელი-კერპის ფიგურით იწყება, ცხენოსანი ჯალათის ფიგურით მთავრდება?

იქნება რეჟისორმა პირველ გადაღებაზე კავალიერისტები იმიტომაც გამოიძახა, რომ მის წარმოსახვაში უკვე მაშინ გამოკრთა ეპიზოდის ეს „ჩარჩო“: დამსჯელი მხედრის თითქოს გარებულ და დისტანციურად სინთეზირებული მხატვრული სახე?

6

ენახოთ, როგორ გაჩნდა სარეჟისორო „დამუშავებაში“ თვით „სკულპტურული ხაზი“.

„ოდესის კიბის“ ხელნაწერი ამჟამად ორფენოვანია: ლიტერატურული ნომრებით აღნიშნულია „სამონტაჟო სცენარზე“ მუშაობის მერვე ეტაპზე მოფიქრებული სტრუქტურები:

91. სხეულები კიბის ძირისაკენ მიგორავენ
91 ა. ფეხები (მსხვილად).
91 ბ. ბათქი.
92. პოლტავეცეას გასისხლიანებული თავი.
92 ა. საბავშვო ეტლი.
ესეობიან საბავშვო ეტლს ყირავდება. აყირავებული ეტლი. ნახვერტები. დაბრეცილი ღერძები.
- 92 ბ. პოლტავეცეა გატეხილი პენსნით. ვერტიკალური წაფენა.
93. გასროლა ჯავშნოსნიდან.
93 ა. ამურები.
93 ბ. ეტლი (ავახები).
94. კურვის დარტყმა.
94 ა. ავახები (მსხვილად).

- 95. ნგრევა. (მიახლოება).
95 ა. ფიგურა ეტლზე.
- 96. მსხვილად. გასროლა.
96 ა. ნილზიანი ამური.
- 97. რღვევა (ცხაური).
97 ა. იგივე.
97 ბ.

- 98. კახაკები ცხენებს მიაჰენებენ.
- 99. მორბის ჯარი.
- 100. გასროლა¹¹

„სკულპტურული“ კადრების სერია სცენა-ში საბავშვო ეტლის ხაზთან ერთად გაჩნდა. რიგე ხაზი არა მარტო სინქრონულია ჩანა-ფიქრით, არამედ, კინომოდუნე ლ. კოზლო-ვის შენიშვნით, პარალელურია „მასალის“ მიხედვით:

საბავშვო ეტლი — ეტლი, ბავშვი — ამუ-ღე, დედა — მუხა...

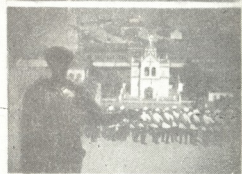
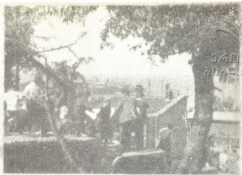
მაგრამ სემანტიკურად ეს კონტრასტზე აგე-ბული პარალელიზმია: ადამიანთა და ქანდა-კებათა რიგები უპირისპირდება ერთმანეთს როგორც მსხვერპლი და ჯალათი.

როგორი იყო ამ მხატვრულ სახეთა თანა-მომდევრობა თავდაპირველ ჩანაფიქრში?

ეიზენშტეინმა ჯერ ბავშვიანი ეტლი (რო-ორც უმანკოებისა და უმწეობის სიმბოლო) როგონა და შემდეგ მას თეატრის ფრონტონს ჩანდაკება დაუპირისპირა? თუ სასტუმრო „ლონდონსკიაში“ (რომელიც „დიუკსა“ და „პერის შენობას შორის მდებარეობს), „სამო-ნტაუო სცენაზე“ მუშაობისას ყურადღება მიაქცია სკულპტურულ ალეგორიებს და მათი პარალელი-ანტითეზა შეთხზა?

ასეა თუ ისე, „მონტაჟური სცენარის“ ამ კარიანტში ეიზენშტეინი ეკრანულ სახიერებას სკულპტურული სახიერების „პარადოქსულ შემობრუნებაზე“ აგებს: მხეცური ინსტინქ-ტების მომთვინიერებელ ღვთებრივ მუხას გაიაზრებს როგორც ძალაუფლებას, რომელ-საც საბელიდან მტაცებლები აუხსნია.

ჩაფიქრებული თანამომდევრობის იდეოგ-რაფია სავსებით ცხადია და ისევე ცალსახაა, როგორც „ცხაურის რღვევა“ და „ნილაბ-ახსნილი“ ცარიზმის დასაცავად დაძრული კა-ხაკებისა და ჯარისკაცების „ზვავი“. სქემატი-ზმამდე მიყვანილი ტანჯვის პაროქსიზმის შემ-დეგ (საბავშვო ეტლის დაღუპვა, მოწყალეების იმედის კრახი), ერთმანეთს დესპოტიზმისა (სკულპტურული ხაზი) და ამბოხების (სრო-ლისა და აფეთქებების სერია) ძალები ეჯახე-



ბა. ეს არის რევოლუციის ლოკაცა, დათრგუნვისა და შურისძიების ლოკაცა, რომლის სათავეა ძველი აღთქმის მორალურა მაქსიმა „თავალი თვალის წილ“.

„...ჯავშნოსნის საბასუხო გასროლის მომენტში, — აღნიშნავს სასცენარო დამუშავების კომენტარში ლ. კოზლოვი, — ავაზების ქანდაკებები ჩნდება. ეიზენშტეინს ისლა დარჩენია იპოვოს ახალი „ნატურა“ — მარმარილოს ლომები, რომ სცენის განზოგადებულ გადაწყვეტას უკიდურესი ლაკონიურობითა და სიმძაფრით შეესაბამებოდეს.“¹²

მართლაც, ხომ არ შეიცავს ოდესაში ჩამოყალიბებული პროექტი ალუპკის იმპროვიზაციის ყველა წინაპირობას? იქნებ „ბრინჯაოს მხედარი“ რეჟისორს აქ არც გახსენებია?..

მაშ რაზე ფიქრობდა ასე დიდხანს („ერთი კილო ყურძენი შემომეკვამა“) ეიზენშტეინი მარმარილოს ლომების წინ?

ახალდმოჩენილა „ნატურის“ უპირატესობა აშკარა იყო: ლომები „თავად“ წამოხტებოდნენ ალუპკის სასახლისაკენ აღმავალ კიბეზე.

გაცოცხლების „ტრიუკი“ ბევრ ფიქრს არ მოითხოვდა — იგი უკვე ნავარაუდევო იყო ამურის გადაღების დროს. მაგრამ ახლებურად იყო გასაზრებელი „კიბის“ ფინალის სახიერება.

მართლაც „მბრძღენიანი ავაზები“ ერთი აზრის მატარებელი სახე იყო, ხოლო „ლომების“ გააზრება გარკვეულ სირთულეებს უკავშირდებოდა.

საქმე ისაა, რომ ლომის საუკუნეთა მანძილზე დაგროვებული „ტრაპაურობა“ აზრობრივად ამბივალენტურია. „ნადირთა მეფე“ ასოციაციას იწვევდა კანონიერ ძალაუფლებასთან და გაცნობიერებულ ძალასთან; შემტევე სამხედრო ძლიერებასთან და ძლევამოსილ თავდაცვისუნარიანობასთან; ქედმაღლურ თვითმპყრობელობასთან და ამაყ კეთილშობილებასთან...

„პოტიომკინის“ პრემიერის დღიდან მოყოლებული, ჩვენს დრომდე მეორდება „აღრიალებული ლომის“ ურთიერთსაწინააღმდეგო გააზრება. ზოგიერთი კრიტიკოსი მასში სახალხო რისხვის განსაზიერებას ხედავდა, სხვები — დამხოზოლი ცარიზმის სიმბოლოს. ეიზენ-

შტეინი არცერთ ამ მოსაზრებას არ იხიარებდა.

მაგრამ 1925 წლის იმ ღირსსაღმადგინებელს (როდესაც სევასტოპოლ-იალტის ვახუშტი, ალუპკაში მან მარმარილოს ლომები და მათი გამომსახველობითი შესაძლებლობები დაინახა და დაფიქრდა კიდევ გაეხსნა თუ არა კამერა) ხომ არ მერყეობდა თავად რეჟისორი მომავალი მეტაფორის ორ შესაძლებელ გააზრებას შორის?

როგორც ჩანს, „ლომების“ გადაღების შემდეგაც, იგი ჯერ კიდევ ბოლომდე იყო დარწმუნებული. მოსკოვში, მონტაჟის დროს, ეიზენშტეინმა, ავტორიტული გაცემის გავლენით („რა ქანდაკება გაჩნდა ოდესის კიბეზე?“) თუ შინაგანი ექვის ზემოქმედებით („გაიგებს თუ არა მყურებელი მეტაფორის აზრს და თუ გაიგებს, როგორ?“) უკან დაიხია — „კიბის“ მთელი სკულპტურული ეპილოგი მან ტიტრებით დაანაწევრა:

„და მაშინ ოდესის სამხედრო ხელისუფალთა მხეცობას ჯავშნოსნის ჭურვებმა უბასუხა...“

„...გვეწერალთა შტაბს“ (!)..

„...სამიზნე — ოდესის თეატრი“ (!!)..

„...მემიზნის ღალატის გამო“ (!!!).

წარწერებმა სკულპტურული კადრები სიუჟეტურად გააერთიანა (თანაც შემოიტანა შემთხვევითი ფაბულური სვლა — „ღალატი“ გეშე!) და მათი მეტაფორული აზრი მიჩქმალა. საბედნიეროდ, ორი უკანასკნელ ტიტრი მალე ამოვიარდა, პირველი ორი კი ფილმში დარჩა. ეიზენშტეინი მათ არასოდეს იხსენებდა. მის თეორიულ ტექსტებში „აღრიალებული ლომი“ ხშირად გვხვდება და ამ „კლასიკური მაგალითის“ მოყვანისას როგორც წესი, ყოველთვის ხაზგასმულია სახანაბობის გადასვლა ახალ ხარისხში — აშკარა მეტაფორულობაში, რომელიც მანამდე ფილმის წყობაში სტილის „დოკუმენტურობით“ ინიღბებოდა. მითითებულია ამ კომპოზიციური „ჟესტის“ მიზანი: მყურებელში თანდათან დაგროვებული პათეტური ემოციის აფეთქება...“

რატომ ვერ მიადწია (ვერ მოასწრო ან ვერ შესწლო?) ამ მიზნის მეტაფორამ „მბრძღენიანი ავაზებით“? რატომ ამჯობინა რეჟისორმა „აღრიალებული ლომის“ კადრები?

ოდესაში გადაღებული ავაზების მსხვილი ხედვის ფოტონაბეჭდებიც კი არ შემორჩენილა. „ნატურის“ მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პლასტიკური გამომსახველობის თვალსაზრისით ისინი, ლომთან შედარებით, აგებდნენ. თუმცა, გამოიცხადდა არ არის, რომ ედუარდ ტისეს სასწაულმოქმედმა კამერამ მათ გამოსახულებებს საკვირო მრისხანება მიანიჭა.

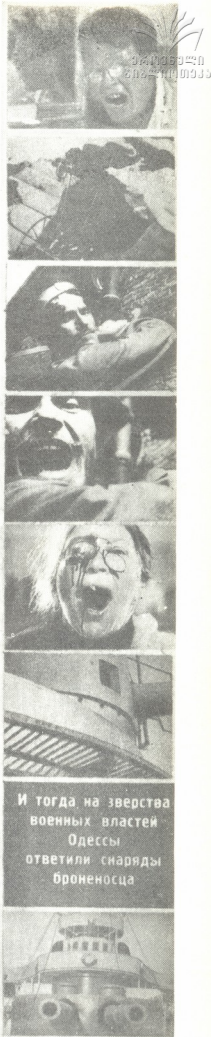
ერთი თავისი თვისებით ავაზებიანი ვარიანტი რადიკალურად განსხვავდებოდა ლომიანი ვარიანტისაგან — იგი ცალსახად „უკავშირდებოდა“ დამთრგუნველი რეჟიმის ხაზს...

ცალსახა ალევგორიზმის დაძლევას ეიზენშტეინი ჯერ კიდევ „მონტაჟური სცენარის“ სტადიაზე ცდილობდა.

„ოდესის კიბის“ ზემოთ მოყვანილ ფრაგმენტებში ლიტერიანი ნომრები, როგორც ჩანს, გაჩნდა მას შემდეგ, რაც მომავალი „პოტიომკინის“ დანარჩენი „მოქმედებები“ დაიწერა. ნომერმა 92 ბ — „პოლტავცევა ჩამტყრული პენსნეთი“ — თავგანწირული მასწავლებლის სახე გაამდიდრა დეტალით, რომელიც ეიზენშტეინს პირმოთენე ექიმის „ატრიბუტად“ ჰქონდა გააზრებული. მოწინააღმდეგეთა ბანაკში „გამოჩენისას“ პენსნე არა მარტო იცვლის თავის ნიშანს, არამედ ცალსახა ატრიბუტიულობისაგანაც თავისუფლდება.

ზუსტად ასევე, ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალებზე გადის და თითქოს ერთ სემანტიკურ ველზე მათ მოზიდვას ცდილობს პიედესტალის მოტივი.

მაგრამ ალუპკის ლომებმა რეჟისორი პარადოქსული სიტუაციის წინაშე დააყენა: გაცოცხლებული ქანდაკების სახე, „მასალით“ რეპრესიული რეჟიმის ხაზს (მბრძანებელი კერპი — მექანიკურიზმად გავსახურებულ ქარისკაცები — ბათქით შემფოთებული სკულპტურები) უკავშირდებოდა, **ამავე დროს**, წამომხტარი და აღრიკლებული ლომის მეტაფორა დესპოტიზმის წინააღმდეგ ამბოხების ხაზშიც (ჩვილიანი დედა — შეწყალების მადედრებელი მასწავლებელი — მსხვერპლს გამოსარჩლებელი ჯავშნოსანი) „მონტაჟდებოდა“. ერთი და იგივე პოეტური ტროპი შეიმღებოდა განსხვავებული — თემატურად კონფლიქტური! — ძალების „კუთ-



И тогда на зверства
военных властей
Одессы
ответили снаряды
броненосца

ენილება“ გამხდარაყო, რის გამოც მეტაფორა შინაგანად წინააღმდეგობრივი — აზრობრივად ამბივალენტური ხდებოდა.

შეეძლო თუ არა ეიზენშტეინის ლომების გადაღების წინა მომენტში ლოგიკურად დაცხადებულბინა ამგვარი ამბივალენტურობის მართებულობა. საფიქრებელია, რომ მაშინ იგი მხოლოდ ინტუიციურად გრძნობდა ამ „ორ-გააზრების“ («ДВУ-ОСМЫСЛЕНН» ეიზენშტეინის ტერმინი) უპირატესობას ცალსახა ალევგორიზმთან შედარებით.

მრავალი წლის შემდეგ, ერთი წერილის („სიტუაცია, როგორც ტროპის სტადია“) მონახაზში ეიზენშტეინი აზრობრივი ამბივალენტურობის პრობლემას ჩაუღრმავდა. მაგრამ იქ მოტანილ მაგალითებში ვერც ლომს და ვერც პუშკინისეულ სახეებს ვერ შეხვდებით.

მაგრამ კიდევ ხუთი წლის შემდეგ (1947 წლის ივლისში) პუშკინისა და გოგოლისადმი მიძღვნილ მასალებში გაჩნდა ჩანაწერი „თვითპაროდია პუშკინთან“:

„პუშკინის ჩანაფიქრი ყოველთვის ორ პლანშია გადაწყვეტილი: პეროიკულ-პათეტიკურში და იმავდროულად პაროდიულშიც. ეს აზრი მჭირდება იმის დასამტკიცებლად, რომ „რევიზორისა“ და „მკვდარი სულების“ თვით ჩანაფიქრიც კი (რომელიც პუშკინმა გოგოლს გადასცა) შეიცავს პუშკინისეული თვითპაროდიათა ელემენტს: აქ აშკარაა პაროდია „ბორისზე“—„თვითპარკეიობა“, „შებლა-ლული სინდისი“. „მკვდარი სულები“ უფრო შენიღბულად შეიცავს თვითპაროდიათა საკუთარ ტენდენციას ახასოს გაქანდაკებული ცოცხლები და გაცოცხლებული ქვები (ქანდაკებები):

პიკის ქალი („მკვდარი სახე“ და ა. შ.), ტუნ-წი რაინდი, სალიერი, მახუპა, ონგინი...

და ბრინჯაოს მხედარი, კომანდორის ქანდაკება, მეკუბოვე.

ზოგჯერ პუშკინი თავად და ერთგვარი „შემოქმედებითი ერთდროულობით“ წყვეტს ამ ამოცანას: „ქვის სტუმარი“ და „მეკუბოვე“ (ორივე ნაწარმოები ბოლდინოში, 1830 წლის შემოდგომაზე შეიქმნა...»¹³

„თვითპაროდიათა“ პრობლემა სიტუაციისა და მხატვრული სახის ამბივალენტურობის მხოლოდ ერთი, კერძო შემთხვევაა. ეიზენშტეინი სიტუაციის უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებით იყო აღინტერესებული ამ პრობლემით. მას შეეძლო უფრო ფართოდ დაეს-

ვა საკითხი—„ამბივალენტურობა პუშკინის შემოქმედებაში“. ხოლო ამ ამბივალენტურობის მიღწევის „შემოქმედებითი ერთდროულობის“ მაგალითად ერთი ნაწარმოები — „ბრინჯაოს მხედარი“ მოეტანა. ამ ნაწარმოებში კი მხოლოდ ერთი მოტივი — „გაცოცხლებული ქვების („ქანდაკებების“) მოტივი“ მიეთითებინა:

„პეტერბურგის მოთხრობაში“ მარტო ევგენის ამბოხით გამოღვიძებული პეტრეს ძეგლი როდი ცოცხლდება.

მანამდე, ორჯერ — იმისთვის რომ გადაარჩინოს და გამოაღვიძოს გმირი — ცოცხლდება... მარმარილოს ლომი!

8

პირველად ეს სახე პუშკინს პირველი ნაწილის ფინალში, მის კულმინაციაში შემოჰყავს:

«Тогда, на площади Петровой,
Где дом в углу вознесся новый,
Где над возвышенным крыльцом
С подъятой лапой, как живые,
Стоят два льва сторожевые,
На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений»

II
П обращения к нему спиною
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Невую
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне.»

ზმენებისა და ზმნისგან წარმოქმნილი ეპითეტებს («вознесся» «возвышенным», «подъятой») ზუსტი თანამიმდევრობა კმნის წამოხტომის შთაბეჭდილებას, რასაც მოსდევს პირდაპირი დახასიათება: „Как живые, стоят два льва...“

პუშკინი მარმარილოს ლომების ამ დახასიათებას მეორე ნაწილის კულმინაციაშიც გმირის ამბოხისა და ბრინჯაოს მხედრის გაცოცხლების წინ გაიმეორებს:

«Он очутился под столбами
Большого дома. На крыльце
С подъятой лапой, как живые,
Стояли львы сторожевые,
И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.»

გვირგვინოსანი მხედრისა და უბრალო მოკვადვის ეს „უცნაური დაახლოება“ საუკუნე-ნახევრის განმავლობაში ათასგვარად იყო განზრტებული.

მათთვის, ვისაც პუშკინის „პეტერბურგის მოთხრობა“ (განსაკუთრებით მისი უუკოეს-კისეული რედაქცია) პეტრესა და მის საქმეთა სადიდებელ ოდად მიაჩნდა, ლომზე ამხედრებული ევგენი ულმობელ „სახელმწიფოებრივ აუცილებლობასთან“ კონფლიქტში მარცხისათვის განწირული „შეზღუდული კეძო პირის“ განსახიერება იყო.

ის, ვინც პოემაში თვითმპყრობელობის მხილებასა და „პატარა ადამიანის“ უფლებათა დაცვას ხედავდა, ორი მხედრის შეპირისპირებას, სულ ცოტა, „ევგენის სიმართლისა“ და „პეტრეს სიმართლის“ გათანაბრებად მიიჩნევდა.

ზოგიც ურჩევდა მკვლევართ ტვინი არ ექყლიტათ და მხეცზე ამხედრებულ პერსონაჟში სიმბოლო და მეტაფორა კი არ ეძებნათ, არამედ წმინდა დოკუმენტი დაენახათ. ნიმუშად მოჰყავდათ ქრონიკებში მოძიებულ ინეკლოტი, რომლის თანახმად ვინმე ჩინოვნიკმა იაკოვლემა წყაღილობისას თავად ლებანოვ-როსტოვსკის სახლის წინ მდგომ ლომზე ამხედრებით უშველა თავს.

სხვა მკვლევარნი არა მარტო მხედრებს, არამედ ცხენსა და ლომსაც უპირისპირებდნენ და იმოწმებდნენ თვით პოეტის ირონიულ ლამენტაციას „ჩემი გმირის საგვარეულო შტოდან“ იმის შესახებ, რომ:

«...геральдического льва
Демократическим копытом
Теперь лягает и осед...»

პოემის ყველა დეტალი და სემანტიკური პლასტი ვერცერთმა ამ თვალსაზრისმა ვერ მოიკვა, ვინაიდან ამ ნაწარმოების ტრაგედული კონფლიქტურობა „მარმარილოს ლომზე ამხედრებული“ გმირისა და „ბრინჯაოს მხედრის“ შეპირისპირებამდე როდი დაიყვანება.

პირველი ნაწილის ზემოთ მოყვანილ ფრაგმენტებში გვაოცებს არა მარტო კონტრასტული მსგავსება ორი მხედრისა, რომელთაგან ერთი მეორისავე ზურგშეჭყევით დგას: არა მარტო „თითქოს გაქვავებული“ გმირი „თითქოს ცოცხალ მარმარილოზე“, არამედ „პატარა ადამიანისათვის“ თითქოს მოულოდნელი უესტი — მკერდზე გადაჯარედინებუ-



По штабу генералов



ლი ხელები («Руки сжав крестом») და თავისი არსით პარადოქსული, «დოკუმენტურობის» თვალსაზრისით მაქსიმალურად ზუსტი შესიტყვება „лвы сторожевы“.

პუშკინმა „პეტერბურგის პოემის“ მხატვრული სისტემა „სრულ წინააღმდეგობებზე“ ააგო და ეს წინააღმდეგობები არა მარტო განსაზღვრავს „ძალთა“ შეპირისპირებას, არამედ მსკვალავს თითოეულ მათგანს — თითოეულ სიტუაციას, თითოეულ სახეს, თითოეულ ლექსს. თვით პოეტური წყობა კი „არსის მარადიულ წინააღმდეგობათა“ (პუშკინის გამოთქმა) შთაწვდომასა და ხორცშესხმას წარმოადგენს.

ამასთანავე, პოეტმა მიაღწია იშვიათ მთლიანობას ნაწარმოებისა, რომელიც ვითარდება ერთდროულად რამდენიმე განზომილებაში: რეალურსა და ფანტასტიკურში, ისტორიულსა და თანამედროვეში, დოკუმენტურსა და მეტაფორულში.

ეს მთლიანობა პოეტური ხერხებისა და საშუალებების მთელი კომპლექსითაა მიღწეული.

მათ შორისაა სიტუაციათა „გამოტრიალნი“ და „რითმები“; მათ შორისაა სიტყვალიტიმოტივები, რომლებიც სხვადასხვა სიტუაციებსა და „ურთიერთსაწინააღმდეგობალებს“ ვასდევს ისე, რომ ხან ავლენს და ხან კი ცვლის მათ აზრს: მაგალითად ბოროტება («зло») ქალაქისა, რომელიც პეტრემ ამპარტავანი მეხოხლის ჯინბრზე («назло надменному соседу») დააპირა, ან კიდევ აბობქრებული ნევის ბოროტი ტალღები («злые волны») და ბრახისაგან აცახცახებული («злобно задрожав») ევგენის მუქარა კერპს.

მათ შორისაა ამბივალენტური სახეები, რომლებიც თავს უყრიან, იკრებენ ტრაგიკულ წინააღმდეგობებსა და სხვადასხვა მიმართულების ტენდენციებს: მათ შორისაა თითქოს წარღვნის წყლებიდან აღმდგარი და სასწაულებრივად გაცოცხლებული მარმარილოს ლომები. ლომები უკანასკნელი მხატვრული სახეა, რომელიც აშხალებს ბრინჯაოს მხედრის თავზარდამცემ გარდასახვას. მათი საშუალებით თხრობა „რეალური“ პლანიდან „ფანტასტიკურში“, უფრო სწორად, აშკარად მეტაფორულში გადადის...

...ყველაზე მარტივი იქნებოდა „ბრინჯაოს მხედრის“ გაცოცხლებულ ლომში „პოტიომ-

კინის „ალრიალებული ლომის“ პირველსახე დაგვეჩხა.

მართლაც: მთუ ეიზენშტეინმა „გაორილებული პეტერბურგისათვის“ სააღმდეგობაობა (რისაკი) ტაძრისა და პეტრეს ძეგლის გადაღებისას, ყურადღება არ მოაქცია იქვე მდგარ „ლომებიან სახლს“ და პუშკინი არ გაიხსენა?

მთუ მას „პეტერბურგის მოთხრობა“ არც აღუპკავი განხილვითა, როდესაც ახირებული დარაჯი, თითქოს საწყალი ევგენის გადარჩენის პაროდირებას ცდილობს, მარმარილოს ლომს შემოაჯდა?

„ესაძლებელ რემინისცენციებზე დაყრდნობითა და ფილმისა და პოემის შედარებით შევეცადოთ განვსაზღვროთ, თუ რაში მდგომარეობს „ცნებათა ახლებური გააზრება?“

9

ეიზენშტეინს „ალრიალებული ლომი“ ათასგვარ თეორიულ კონტექსტში მოუხსენიებია.

სამი სტატუკური ქანდაკების გაცოცხლება ეკრანზე მათი თანამიმდევრული ჩვენებით მისთვის იყო ყველაზე მკაფიო, ყველაზე ნათელი მაგალითი იმისა, რომ მონტაჟი ახალ ხარისხსა და ახალ დონეზე იმეორებს კინოს საწყის თავურფენომენს («Urphänomen») — უბრავე ფოტოგრაფიათა სწრაფი ცვლით მაყურებლის აღქმაში მოძრაობის ეფექტის მიღწევას.¹⁴

„ლომის“ წარმატებამ, რეჟისორის აღიარებით, წარმოქმნა „ლემრთების“ ცნობილი სეკვენცია „ოქტომბერში“, თვით ავტორი კი „საგნებსა და მოვლენებს შორის ურთიერთობაზე“ აგებული „ინტელექტუალური კინოს“ პიპოთეზისთანაც მიიყვანა.¹⁵

სწორედ პოტიომკინისეული ლომი იქცა მონტაჟური მეტაფორისა და საერთოდ, კინოში პოეტური სახიერების ქრესტომათიულ ნიმუშად, თუმცა მას უძლიერა სხვადასხვა სახის (მათ შორის მონტაჟურიც) კინოტროპები მელოდრია და გრაფიკის, შტრაპიომისა და ვერტოვის ფილმებში.

ყველაზე ხშირად ეიზენშტეინი ლომს იხსენებდა მაშინ, როდესაც აყალიბებდა თავის შეხედულებას პათეტურ კომპოზიციაზე, რომელიც მას თხრობის ან საინახობის ახალ ხარისხში („დოკუმენტურიდან“ — იგავურში, რეალურიდან — ფანტასტიკურში, ეესტიდან — შედახლში) გარდამავალ სტრუქტურად მიაჩნდა.¹⁶

გარდა ამისა, ეიზენშტეინმა ამ სახის გააზრებაც კი შემოგვთავაზა, რომელიც კრიტიკოსების არცერთ გააზრებას არ ემთხვეოდა. წერილში „დიკენსი, გრიფიტი და ჩვენ“ მოცემულია ყველაზე ცნობილი ფორმულირება: „ჩვენსოსან „პოტიომკინში“ სხვადასხვა მდგომარეობაში წარმოდგენილი სხვადასხვა მარმარილოს ლომების სამი ხედი ერთ წამომხტარ ლომად ერთიანდება, უფრო მეტიც, სხვა კინოგანზომილებაში გადადის — მეტაფორული შემახილს: „ქვანი ლაღაღებდენვე“ ზორცმესხმად იქცევა“.¹⁷

ახლა, ალბათ, შეუძლებელია იმის დადგენა თუ როდის აღმოცენდა რეჟისორის ცნობიერებაში ეს „შემახილი“ — ფირზე უკვე ჩამოყალიბებული და მაყურებელზე შემოწმებული კინოსახის შემდეგ თუ იმ წუთებში, როდესაც „კამერის გახსნა“ ეზარებოდა“ და „ერთი კილო ყურბენი შემოეჭამა“. მაგრამ მას უთუოდ ახაოვდა ამ გამომსახველი სიტყვიერი მეტაფორის წყარო.

სერგეი ეიზენშტეინს — „რევოლუციის წასულ „გამგონე ბიჭს“, რომელსაც საღვთო სკულში „ფრიადი“ ქონდა, ეს მეტაფორული შემახილი ლუკას სახარებდან (თავი 19) უნდა სცოდნოდა:

„37. და ვითარცა მიიწია იგი შთაპავალსა მას მთისა მის ზეთისხილთაჲსა, იწყო ყოველმან სიმრავლემან მოწაფეთამან სიხარულით ქებად ღმრთისა კმითა დიდითა ყოველთა მათთჳს, რომელნი იხილეს ძალნი.

38. და იტყოდის: კურთხეულ არის მომავალი მეუფე საჩელითა უფლისაჲთა! მშვიდობაჲ ცათა ზედა და დიდებაჲ მაღალთა შინა!

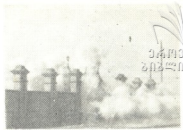
38. და ფარისეველნი ვინმე ერისა მისგანნი ეტყოდეს მას და ჰრქუეს: მოძღუარ, შეპრისხენ მოწაფეთა შენთა!

40. ხოლო იესუ მიუგო და ჰრქუა მათ: გეტყ თქვენ, დაცათუ ესენი დუმნენ, ქვანი, ქვანი ლაღაღებდენვე“.

სახარებისეული იგავის ფინალური ხატის სათავე კი ბიბლიური ამბაკუმის მრისხანე წინასწარმეტყველებაა:

9. ჰი რომელი ანგარობდეს ანგარებასა ბოროტსა სახლთა თჳსთა, დაწყებად სიმაღლისა შორის ბუდეთა თჳსთა დაფარვად ქელისა შინა უკეთურთასა.

10. მოუპოო სირცხვილი სახლსა შენსა მოსრულებად ერთა მრავალთა, და ცოდო სულმან შენმან,



11. მით რამეთუ კლდემან ზღუდით წხმა ყოს, და მუაურმან ძელით გამო ვმა ყუნეს იგინი.

12. ვაჲ მაშენებელსა ქალაქისასა სისხლი-სა მიერ და განმზადებულსა ქალაქისასა უსა-მართლობითა მიერ.

ამბაკუმის თამამი მეტაფორა შეიცავს პირდა-პირ მხილებას, რომელიც არაორაზროვნად განმარტავს „დრამას ტენდერზე“ და „ოდესის კიბეს“...

რალა საჭირო იყო ეს ვრცელი პედანტუ-რი ანალიზი, თუკი თავად რეჟისორი მიუ-თითებდა „თამამი სახის“ გენეზისსა და სე-მანატიკაზე? განა საკმარისი არ იქნებოდა კომენტარებში მიგვეთითებინა მონტაჟურ ტროპში გამოყენებული სიტყვიერი მეტაფო-რის წყარო?

მაგრამ რა ვუყოთ ეიზენშტეინის მითითე-ბას პეტრეს ძეგლზე, მისგან გამომდინარე ყველა შედეგით, რასაც დასჭირდა ეს ვრცე-ლი გამოკვლევა?

ამასთანავე, — განა ამბაკუმის ინეექტივა პუშკინის „პეტერბურგის მოთხრობასთან“, მის პრობლემატიკასთან და სახიერებასთან არ მიგვაბრუნებს?

როგორც ჩანს, „... სიმალლისა შო-

რის ბუდეთა...“ (რომელიც „სისხლსა ჩერ აშენებულ“ ქალაქად იქცევა) რტულსახეს შეიძლება დაუკავშირდეს მისი ტო დამოუკველი ამაღლება-პიედესტალის შე-მა ეიზენშტეინთან, არამედ სიმალის («вы-шина») მოტივი პუშკინთან («...В неколе-бимой вышине», «...прямо в темной вышине», «Простерши руку в вышине»), რომელმაც აპოგევას მიაღწია ავტორის მი-მართებაში პეტრეს:

«О мощный властелин судьбы
не так ли ты над самой бездной,
на высоте, уздой железной
России поднял на дыбы?»

ავტორისეული მონოლოგის უშუალო გაგ-რქმელება გმირის ამბოხი „ამაყი კერპის“ (იმავე ამბაკუმის სიტყვებით—„ამ ჩამოსხმუ-ლი ცრუმოძღუარის“¹⁸) წინააღმდეგ. განა არ შეესატყვისება ბიბლიური გაცოცხლე-ბული ქვების დადაღის საბრალო ევგენის ჩურჩული, რომელმაც პიედესტალიდან ბრინ-ჯაოს მხედარი ჩამოიყვანა:

«Добро, строитель чудотворный!

Ужо тебе!»

„პოტიომკინის“ ზარბაზნათა მრისხანე გრგვინვა, ეიზენშტეინის მიერ ვიზუალურად

ოდესის კიბის საერთო ხედი. „ჯაგუნოსან“ „პოტიომკინის“ გადაღების პირველი დღე



სორცმეხმეული „აღრიღებუღი ლომის“ მეტაფორაში, აღიქმება როგორც პოეტის წინასწარმეტყველება, რომელიც თვითმპყრობეღურბა დესპოტიზმბა არ შესიბინა.

მგარამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამბოქმისეული მხატვრული სახე, რომელსაც პოემისა და ფიღმის კულმინაციები უკავშირდებბა, არ ამოწურავს მბთ საბოლოო აზრს და რომ თავად მეტაფორა „ცნებბათა სხვადსხვბგვარ გაზარებებში“ გარდაისახებბა.

თვბთ ლუკა მხარბობელბან მღაღღებელი ქებბის მხატვრულბა სახემ აღტერნატივად მოწაფეთავან „ღმერთისა სიხარულითა ქებბა“ პოევა. გამანადგურებელი ღღთის რისხვის თემას უპირისპირდებბა თემბ „მშვიღობისა ცბათა ზედა“ და მისი გამობახიღი მიწაზე. ეს ობოზიციბა ერთღრბოულად ხბზგასმულიცბა და მოხსნიღც ქრისტეს პასუხში ფარბსეველბა მიმბრბთ. სამბრბთღიან მრბსხანებბისგან შობიღი, მექბრბთ აღსავე მეტაფორბა, მამბიღებელი აზრბს დაუქარგებად, აშკარბად გამობცხადებუღი იღღაღის კონტექსტში შევიღბა.

პუშკინის პოემაში ამბობისბა და ღღენის სიტუაციიდან ვბთარდებბა ტრბგიკული ფინალი, რომელიც ვასბოცბრბბა თავისი ორბზროვნებბთ (უფერბ სწორბად კი — დიბღექტკურობბთ). უღღაეობ: პოემის დასასრული — სბბრბლო ევეგენის მწუხარე რექვიემიბა. მბგბრბამ მწუხარებბას, ამბვე ღრბს, თბნდათბნ ნბთღის სხივე ეფინებბა. არბ მბრტბ იბიტომ, რომ სბფინბლო სიტუაციბა პუშკინის მიერ ლბკონბურბბდა მონიშნული ბნ დახბსბბთებბ: ამბბივბღენტურბბ — ორბ ურბთიერთსბწინბბღმღღეკ მნიშვნელობბთ გბიზარებბა¹⁹, არბმედ უბრრველბთ ყოვლისბ, იბიტომ, რომ ზბრბისბა და მწუხარებბის სბწინბბღმღღეკო კბბბრბზბსული მოქმედებბა იწყებბა კულმინბკურ პერიბბეტბბში — ჩურჩულ-გმინვის მომენტში, რომელიც უნდა ნიშნბვენღს „ვბღ...“, ხბლო ჟღერს როგორც „კურბთხეულ...“!

ეიზენშტეინის ფიღმბს მეხბუთე მოქმედებბში მბყურებელი შეიცნობს სბბბრბლო კომპის „ეესტს“ (ჯავშონსისბც და ესკბდრისბც) მბნ უქვე იცბს, თუ რბს მოსბწივებბს დბძბბულბად გბრბინდებუღი ზბრბბზნის პირბ. მბგბრბამ სიკვდიღის მონბსწბბებელი „გრგვივის“ ნბცვლბდ ორბვე მხრბდან ქექს ხმბბბღლი „მბებბო!“ და გამბრჯებუღი „ვბზბ!“, რომელიც უკბნბსკენლ კბდბბმდე არ წყდებბა. ასე იქმნებბა მხატვრული სახე დღღბმწიზზე მშვი-

ღობის დამბყარებბის იმედისბა და „სბბბუღი დღღებბისბ“.

„აღრიღებუღი ლომის“ მეტაფორბტიკული თბესებბბმ არბ ფინბლში, არბმედ სხვბღმწივბბ კულმინბციბბში, მბსში ჩბღდებუღი პოზბტიკური პოტენციის ძღვევბმოსიღებბა გბმბბვღბისბა და უზრბუნველყო იმ იღღებბის ახლებური გბზარებბბ, უხსბვბრბი დროიდან რომ აღღღებბს კბცობრბობბს.

შენიშვნები:

- 1 1929 წლის უსბბბურბ ჩბნწერბიდან. ცბტ: ლიტერბტურბისბა და ხეღღენების ცენტრბლურ სხეღღმწიფო არქივში, ბცული ხელნწწერბიდან, ფ. 1923, ბღ. 1, ღ. ე. 1001.
- 2 «Об обязанностях человека», Сочинение Сильвио Педлико. Пушкин А. С., Полное собр. соч. в 10 томах, изд. 3, М., «Наука», 1964, т. 7, ст. 472.
- 3 „ევივის“ სარვეისბრბ ფბვულტეტზე წბკბთხული ლექციის ტეგოგრბბიდან (ლიტ. და ხელ. ცენტრ. სხ. არქივი, ფ. 1923, ბღ. 2, ღ. ე. 623)
- 4 Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 томах, М., «Искусство», 1964—1971, т. 1, с. 129.
- 5 ცბტ: ლიტერბტურბისბა და ხეღღენების ცენტრბლურ სხეღღმწიფო არქივში ბცული ხელნწწერბიდან (ფ. 1923, ბღ. 1, ღ. ე. 980, (ხბზბ ჩემბბ — ნ. კ.)
- 6 „მოშბღებუღი“ იმბროვიზბციის ნიშნში „ნის-ღღბის“ სიღბბ — კბდრებბ, რომელიც „ეკვულინ-ჩუკის გღვის“ ებზბრბის უვერბტურბდ იქცბ. სტბტიიდან „თბრმეტი მოციქული“ სბყოველბბბღ ცნობიღი გბსბ ისტორბბ იმ დროისბთვის უჩვეული კბნბგბღღებბისბ, რომელიც შეღბბა პობრტში, მბბოღღენბლბდ ჩბმწოღიღი ნისღის ღრბს. მბგრბმ შტრბუბი 1925 წლის 5/X, ანუ ამ გბთვბღისწინებელი გბდბღებბმდე ი. ს. გღზერს წერბა, რომ ეიზენშტეინი აბირებბ ბღღუღული მეზღვბურბს ბბბრბების გბდბღებბს ღბბბნდღული გბმბსახლებბთ — თბბბის „ცრბმღბბი თვბლით“ (ლიტ. და ხელ. ცენტრ. სხ. არქივი, ფ. 2252, ბღ. 1, ღ. ე. 1726)
- 7 იხ. კრებუღი: «Броеносец «Потемкин», Серия «Шедевры советского кино», М., «Искусство», 1969, с. 33.
- 8 Эйзенштейн С. М., т. 1, с. 278.
- 9 შტრბუბის ჩბნწერბბი ბცულიბ ლიტ. და ხელ. ცენტრ. სხ. არქივში, ფ. 1923, ბღ. 1, ღ. ე. 41
- 10 Эйзенштейн С. М., т. 6, с. 57—58.
- 11 ცბტ: ლიტ. და ხელ. ცენტრ. სხ. არქივში ბცული ხელნწწერბის მბხებღბთ (ფ. 1923, ბღ. 2, ღ. ე. 8)
- 12 იხ. სბსცენბრბ ბღღუშევებბის კომენტბრბი: Эйзенштейн, т. 6, с. 523—524
- 13 1947 წლის 13 იენისის ჩბნწერი (ლიტ. და ხელ. ცენტრ. სხ. არქივი, ფ. 1923, ბღ. 2, ღ. ე. 406)
- 14 იხ. მბგ, გბმბკვლევბში „Монтаж“ (1937) — Эйзенштейн, т. 2 с. 398
- 15 იხ. Эйзенштейн, т. 1, с. 478
- 16 იხ. «О строении вещей» (1939—1947) — Эйзенштейн, т. 3, с. 65.

18 წიგნი წინასწარმეტყველია ამბავში, 1, 18
 19 პოემის მეორე თავის ფინალური ლექსი ტრადიციულად გაიხსნა როგორც ბინჯვის მხედრობის მისხანე ვაციცხლებითა და ამოკალიტური ნახტომით შეშინებული ეგვიპტის ტრაგიკული დამარცხება. მაგრამ საქმარისა ჩაუვლებრდეთ პუშკინის რეალურ ტექსტს, რომ არამატო ვაივებრდ მასში ყრბის წინააღმდეგ ამბოხების გამოძახის, არამედ დავინახავთ კიდევ მისი „გადოქრული“ ძალუფლებისგან განთავისუფლების სურათს. მოვიყვან სიტყვათა ამბივა-

ლენტური გამოყენების მხოლოდ სამ მაგალიტს. «В сго лице изобразалось Смятение (არა მალტა დანეულობა, არამედ ამბოხიე — «мятеж»), «Смутных глз не подымал» (ეპოტორ არა ჰმდგნენ მშენსარიღებას გამოხატავს, რამდენადაც ამბოხს — «СМУТА»); «Картуз изношенный сымал» (სასწაულომოქმედი აღმუშენების მიმართ პატივისცემის ნიშნად? თუ მის მსხვერპლის — «ომ მოედის» მსხვერპლის დასატირებლად?). „ბრინჯაოს მხედრობის“ — მსოფლიო ლტერატურის ერთ-ერთი ურთულესი ნაწარმოების ინტერპრეტაცია დღესაც აქტუალური პრობლემაა.

ქართული ხელოვნება საზღვარგარეთ

Cast

<p>Yuri Grigorievich (Scenarist)</p> <p>Born Leningrad, U.S.S.R. Studied Leningrad Chomolovsk School. Danced with Kiro Ballet. Ballet Master with Kiro Ballet (1942-44). Artistic Director Kirova Ballet (1944-present). Choreography includes The State Flower, Legend of Love. Awards include People's Artist of the U.S.S.R., Lenin Prize.</p>	<p>Yekaterina Muravinskaya (Art Director)</p> <p>Born Tbilisi, U.S.S.R. Works include Chant for Love, an architectural project for the architectural school center; a war monument to commemorate fallen soldiers and sailors in the battles of Hanke, Romen and Islet, Plog, and Bero, Minsk, the opera Building in the Mountains, Sverdlovsk Fair, the drama Caucasus Chalk Circle.</p>
--	--

Shooters Unlimited

Safety & Handling courses
 Gunsmithing
 7.25 Yard Pigeons
 5-50 Yard Pigeons
 2-50 Yard High Power Rifle Positions
 Combat Shooting Course

Olympic Target Training
 All Indoors
 Air Conditioned
 Home
 Electric Revolver Targets
 Soap & Lardshot Bar

932 Greenwood (west of building)
 Belvidere, Maryland 421-5050

Valkeang
 Manufacturer
 (Co-ordinator)

Born Tbilisi, Georgian Republic. Studied Pilsudski State Conservatory of Tbilisi, State Conservatory of Moscow with Professor K. Bakhmurov; Victor Meux Academy with Carl Eichenberg; Victoria Opera with Maestro L. Masci, privately with Professor V. Ustinski. Conducted Georgian State Philharmonic Society, Kiro Theatre of Opera and Ballet Orchestra, B. Edin Theatre of Opera and Ballet Orchestra, Philharmonic Societies of Moscow, Leningrad and Moscow, Central Television and Radio Symphony Orchestra.

„სინტონი“
 ოტაპა, შაბათი, 14 ივნისი, 1986.

„კიროვის სახელობის თეატრი გვაოცებს ახალი ბალეტით“.
 ეს შესანიშნავი წარმოდგენა, სექტაკლის ავტორებმა ამ ბალეტის დადგმის განსახორციელებლად არ დაიშურეს არც ენერგია და არც სახსრები.

სექტაკლი მართლაც ბრწყინვალეა. მურაჷ მურვანიძის დეკორაციები იმდენად ძლიერია, რომ დომინირებს სცენაზე, რომელზედაც მიმბრუნება უზარმაზარი ძვირფასი ქვები. ვარდებზე გამოსახულია რეალური ზომის ძლიერი ფიგურები.

სექტაკლის მსუღელობისას ზშირად იცვლება დეკორაციები, რომლებსაც ერთნაირად დაუვიწყარი დრამატული ძალა აქვთ...

ამ ქეშირბიტად ვიზუალური სექტაკლის დრამატულბისას ამბაურებს საეცარი კოსტუმები. ცეკვით შექმნილ განწყობილებას აძლიერებს განათება, რომელიც ხან ნისლისფერია, ხან კი წითლად მოვლავრ ან ცისფერია.

და, ბოლოს, თავად მუსიკალური პარტიტურა, რომელიც განაპირობებს დადგმას. იგი ეკუთვნის კიდევ ერთ ქართველს — ალექსი მაქვარიანის. მუსიკა იქვე სასიამოვნოა სმენისათვის, როგორც დეკორაციები თვალისათვის. მუსიკალური ენა ელასტიურია, იგი შეიღროდ არის დაკავშირებული პოემის რთულ სიუჟეტთან, რომელიც თანდათან ვითარდება ბალეტის მსუღელობისას.

კომპოზიტორისა და მხატვრის ასეთი მეტოქეობა მაყურებლის ცნობიერი და არაცნობიერი უურადლების მოსაოველად ბევრ სიმწიფეს უქმნის ქორეოგრაფს, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მან ბრწყინვალედ გაართვა თავი ამ რთულ ამოცანას.

სიუჟეტი საქმაოდ რთული და ჩახლართულია, მაგრამ, სახედნიეროდ თვით ცეკვა იმდენად შთამბეჭდვია, რომ მაყურებელი აღარ მიჰყვება სიუჟეტურ ხაზს და უბრალოდ ტტებმა სცენაზე წარმოდგენილი სანახაობით.

თანამედროვე ქართული ხელოვნების

სათავე

ნათია ამირეჯიბი

1955 წელს საქართველოს, ხოლო 1956 წელს საკავშირო ეკრანებზე გამოვიდა ფილმი „მაგდანას ლურჯა“. გადაღებული მოსკოვის საკავშირო კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტის ორი კურსდამთავრებულის, თენგიზ აბულაძის და რეზო ჩხეიძის მიერ. სულ მალე, 1956 წელს, ჯერ კანის, ხოლო შემდგომ ედინბურგის საერთაშორისო ფესტივალებზე იგი უმაღლესი პრემიებით დააჯილდოვეს. თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე უმალ სახელოვან კინორეჟისორებად იქცნენ, როგორც შინ, ასევე საზღვარგარეთ...

ფილმის წარმატების მიზეზი იყო უწინარეს ყოვლისა, რეჟისორების მიერ მაღალმხატვრულად ასახული ეროვნული ზნეობა და თვითმყოფადობა...

„მაგდანას ლურჯამ“ ესთეტიკური ამბოხების მისია იკისრა, მან ეკრანზე ნოვატორული მხატვრული ხერხების განსახიერების გარდა, ქართული კინოს წარსული გაითვალისწინა და ამგვარად დაიბრუნა ნაციონალური ელფერი...

თენგიზ აბულაძემ და რეზო ჩხეიძემ ეროვნული ზნეობა ადამიანთა ერთობაში, თანავარსებობა და მხარდაჭერაში გამოსახეს. ნიკოლოზ შენგელიას „ელისოში“ წარმოჩენილი სოციალური, პოლიტიკური და ეროვნული ჩაკვრის წინააღმდეგ აღმდგარ ადამიანთა სოლიდარობა და სიცოცხლისუნარიანობა კვლავ აღორძინდა „მაგდანას ლურჯაში“. სოციალურ-პოლიტიკური ძალმომრეობისგან დამარცხებული ადამიანების სულიერი უძლეველობა იყო და არის ეროვნული ენერჯის და ეროვნული ზნეობის დაუსრეტელობის გამომსახველი „ელისოსა“ და „მაგდანას ლურჯაში“.

თენგიზ აბულაძემ და რეზო ჩხეიძემ კინოდრამატურგ კარლო გოგოძესთან ერთად ფილმის ფინალი შეცვალეს, არ გაიზიარეს ეკრანინე გაბაშვილის დასკვნითი მოსაზრება. რადგან იგი სხვა ეპოქას ეხმინებოდა... მათ კანონმდებლობისგან დაჩაგრული მაგდანას და მისი თანასოფლელების სულიერი ერთობა აჩვენეს, ამგვარა ფინალით უფრო აამტყვევეს საქართველოს ტრაგიკული ისტორიული ბედის აღმნიშვნელი სიმბოლო.

„მაგდანას ლურჯა“ ქართული კინოხელოვნების საეტაპო ფილმი. მან თავისი მხატვრული სხარისით უარპყო მანამდე არსებული, უკონფლიქტობის „თეორიით“ დაკონტებული სქემები; ხელოვნურად მოპირკეთებული, გარემოსგან განყენებული ადამიანის ყალბი პათეტიკა, რაც ომისშემდგომ პერიოდში გარკვეული ისტორიული მიზეზების გამო აჩვენებოდა.

კინოს ისტორიაში, 1945—1955 წლებს, „მცირეფილმიანობის“ პერიოდად მიიჩნევენ. ამ ხანად, საქართველოში მხოლოდ ცხრა კინონაწარმოები გადაიღეს. რიცხოვრებ სიმცირეს თან სდევდა მხატვრული დაძაბუნება და ამ ხარისხობრივი დაქვეითების მიზეზს წარმოადგენდა მაშინ გაბატონებული „უკონფლიქტობის თეორია“, რომლის მიხედვით ხელოვნების ნაწარმოებში შეუძლებელი იყო ადამიანის უარყოფითი თვისებების ასახვა, პირიქით, ყველა მოქმედი გმირი ლამაზი და კეთილი უნდა ყოფილიყო. თანამედროვეობის ამსახველ ფილმებში ბოროტება-სიკეთის დაპირისპირება აკრძალეს, დაუშვეს მხოლოდ კარგისა და ძალიან კარგი გმირების ურთიერთობა, ანუ ერთობ შელამაზებული და მოფერებული „კონფლიქტი“.

იმ პერიოდის ქართული ფილმის ყოველი გმირი ერთმანეთს ჰგავდა და აგრეთვე ყველანი ერთად ჰგავდნენ უკრაინულ, რუსულ, სომხურ, ყაზახურ, უზბეკურ და სხვა რესპუბლიკების კონონაწარმოებთა მოქმედ პირობებს. გავრცელდა ერთი კარდინალური მითითებით შექმნილი ფილმების სტანდარტი. ეს კი, ეროვნულ კულტურათა ინდივიდუალობის და თავისებურების მიჩქმალვას, ამგვარად, კულტურის მრავალსახეობის და მრავალფეროვნების ერთ ფერში წარმოჩენას და გაღარიბებას ნიშნავდა. კაცობრიობის კულტურის ესთეტიკური ფენომენი კი უზარმაზარ ორკესტრს ჰგავს, სადაც ყოველსაკრავს თავისებური ფერადობა გააჩნია და სწორედ ეს თავისებურებაა ერის თვითმყოფადობის გამოხატველი, რომელიც გულისხმობს ისტორიულ სვე-ბედს, სოციალურ-პოლიტიკურ ეთარებას, გეოგრაფიულ ადგილ-მდებარეობას, ეთნიკურ სახეს... ყოველივე ეს კი კინონაწარმოებში ადამიანისა და გარემოსთან მის ურთიერთობაში გამოიხატება...

თენგიზ აბულაძემ და რეზო ჩხეიძემ ფილმის თვითმყოფადობის ნათელსაყოფად უზრალად ადამიანი მოაქციეს ყურადღების ცენტრში, შეისწავლეს, ფსიქოლოგიურად „გა-შფრეს“, მის ყოველდღიურ ცხოვრებაში ნივთიერი და ბუნებრივი გარემო ჩართეს, დროისა და განწყობილების, ზნე-ჩვეულებისა და ეროვნული ხასიათის განმასახიერებელი მოქმედება აჩვენეს.

„მადანას ლურჯაში“ გამოჩნდა სერიოზული, ნოვატორული ცდა ადამიანის ფსიქოლოგიის შევნიშვნისა; განსაკუთრებით ეს ითქმის ბავშვების ხასიათების წარმოჩენისას.

ხშირად, როცა ევრანიდან ბავშვების დიალოგებს ვაჰმენთ, მეტად ეფექტურად ხმოვანებენ უფროსების ლექსიკით „აღჭურვილი“ პატარებზე. ბრძენი კაცის სენტენციებით მოსაუბრე ენამოწმეპილი ბავშვები თავისი მჭევრმეტყველებით აკვირებენ ხოლმე მასურებლებს, მაგრამ ეს ეფექტური ზედაპირულობა თავის პოტენციაში სიყალბეს შეიცავს...

მასურებლის გასაკვირვებლად მოპოვებული ამგვარი იოლი გზა აბულაძემ და ჩხეიძემ „მადანას ლურჯაში“ უარჰყვეს... მათი ფილმის ბავშვები თავისი დამახასიათებელი ენით ლაპარაკობენ და ეს მეტყველება სრულიად ორგანულად გამოდინარეობს „ბავშვური

ფსიქოლოგიიდან, ხასიათიდან, მოქმედებიდან.

ბავშვები ქვეცნობიერად განიცდიან თავისი ძალის, სიმადლისა და სხვა ფუნქციების საპატარავეს და გარემოცვის მეტი მოცულობის ხარჯზე საკუთარი თავის ძლიერების ჩვენებას, „თვითგანდიდებას“ და ამავე დროს თვითგანმტკიცებას ცდილობენ. ისინი თავისი ქცევით უფროსების ცხოვრების მოდელს აგებენ, მაგრამ ეს „ნაგებობა“ ზუსტი ასლი არაა უფროსების ყოფისა, მათ თავისი საკუთარი შესწორება შეაქეთ განმეორებაში. ბავშვების კორექტივია სწორედ ის ინვანტილური და ინდივიდუალური, რაც მათ უფროსების ქცევისგან განასხვავებს, როცა ბავშვები ლურჯას მდინარეში აბანაებენ, ვარცხნიან და თანაც უმღერაინ. რეჟისორების მიერ წარმოჩენილია ერთი დეტალი — კატო დედობრივი მზრუნველობით ლურჯას კუდს უფარცხნის და უწინს. სწორედ ამ მოქმედებაში ვხედავთ, თუ როგორ იმეორებს პატარა გოგო დედის მოქმედებას, როგორ გადააქვს აგრეთვე თავისი ბავშვური კორექტივი ლურჯას კუდზე...

ფილმში „მადანას ლურჯა“, ბავშვების სულიერი სამყარო წარმოჩენილია დედისადმი, მეზობლებისადმი, ამხანაგებისადმი დამოკიდებულებაში და აგრეთვე სახედრისადმი ყურადღებაში, პირუტყვის მოვლაში გამოხატული ბავშვის მოქმედება, ერთის მხრივ, უფროსების საქციელის განმეორება და მეორეს მხრივ — თავისი შინაგანი, პირველქმნილი ბუნების გამოძახილია; ბუნების პირმშოთ — პირუტყვისა და ცხოვრებისაგან ჯერ კიდევ ხელშეუხებელი და გაუხუნავე ბავშვის ურთიერთობაში უფრო მეტი პარამონია და აგრეთვე „დემოკრატიული თანასწორუფლებიანობა“, ვიდრე მოზრდილთა პირუტყვისადმი დამოკიდებულებაში; რადგან ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, ძირითადად, მომხმარებლური ელემენტიც შეიმჩნევა და ამიტომ ბავშვების ქცევას სხვა ფსიქოლოგიური ნიუანსი გააჩნია. მათ შორის უშუალო, ემოციური და ინტუიტიური კონტაქტი არსებობს... ბავშვის მიერ გაწეული ამაგი პირუტყვისადმი უფრო თამაშის სურვილითაა გაპირობებული და ამდენად ამ ხალას ურთიერთობაში მომხმარებლობა გამორიცხულია. სწორედ ლურჯასადმი ზრუნვის და მისთან გართობის მხოლოდ ბავშვისთვის და-

მახასიათებელი ფსიქოლოგიური ასპექტი წამოსწივს წინა პლანზე რეჟისორებმა...

თენგიზ აბულაძემ და რუხო ჩხეიძემ ბავშვების საქციელში სათავგადასავლო ფაქტორებს ჩართეს, რაც ორგანულად შეერწყა ფილმის დრამატურგიულ ქარვას და ბავშვის ფსიქოლოგიას.

ლურჯას გამოსაკეთებლად „ენინანთ ეზოდან“ ბაბახის მოპარვა ბავშვური სათავგადასავლო ილუზიის ერთგვარი განხორციელებაა. ბავშვის ფანტაზია ხშირად სინამდვილისგანაც გამომდინარეობს; ლურჯას წართმევის რეალური შესაძლებლობით შეშინებული მიხი ნაღებს ნაბდებით აუკრავს პირუტყვს და შუღამით მის გატაცებას ლამობს.

ფილმის მთავარი მოქმედი პირი — ბავშვები არიან; ისინი იპოვნიან სახედარს, მოუალერესებენ, მოუვლიან, იზრუნებენ და ბოლოს, ასე უსამართლოდ დაკარგავენ მას. სოციალური დრამა ძირითადად ბავშვების „ხარჯზე“ გათამაშდა და უფრო ღრმა კვალი დასტოვა, ვინაიდან თან ახლდა მათი ფსიქოლოგიური ხატის სახეა...

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბავშვების ფსიქოლოგიის წარმოჩენაში დიდი როლი ითამაშა კინოსთვის დამახასიათებელმა ლაიკონურმა და ფუნქციონალურმა დიალოგებმა.

მოთხრობა „მაგდანას ლურჯა“, ხალხოსნური ლიტერატურის ნიმუშია და ამიტომ მოქმედ პირთა დიალოგები, ისევე როგორც თვით მოთხრობა, უბრალო ხალხური ენითაა დაწერილი და თავისთავად ცხადია, ამ გარემოებამაც ითამაშა გარკვეული როლი კინოდიალოგების ყოფითი უშუალობის წარმოჩენაში. მაგრამ აგრეთვე გასათვალისწინებელია ფილმის ავტორების ნოვატორული როლი კინოსთვის დამახასიათებელი ხმოვანების ჩამოყალიბებაში. მათ, გარდა იმისა, რომ მოქმედ პირთა მეტყველება აზრობრივად დახვეწეს და ფუნქციონალური მნიშვნელობით აღჭურვეს, ამასთანავე იპოვეს სმენით ინტონაცია და ამგვარად, გაკვალეს გზა სპეციფიკური კინოდიალოგისკენ. ეს შემოქმედებითი ძიება კი იმდროინდელ ქართულ ხმოვან ფილმებში, გარკვეული ისტორიული მიზეზებისა და ესთეტიკური სახეცვლილების გამო, იშვიათობას წარმოადგენდა...

ჯერ კიდევ, მუხჯ კინოში და განსაკუთრებით, ავტორპოეზიკურ და კულტურული მხარის წარწერებში, შეიჭრა ლოზუნგისა და

ლაკატის ინტონაცია... ეს იყო ოციანი წლების ძახილი, მოწოდება ახალი სახელმწიფოს შექმნისა და სოციალისტური მშენებლობისთვის ხალხის კოლექტიური დარგვისთვის ამ წარწერა-ლოზუნგებში შედიოდა რელიგიური კარნაველიზაციის, კერძო მესაკუთრების, კლასობრივი მტრების საწინააღმდეგოდ მიმართული მოწოდებანი. მუხჯი კინოს მოკლე მონტაჟს, კადრების მონაცვლეობის ტემპი-რიტმს, პეტერს სიმბოლოს და მეტაფორას ეს პლაკატური მოწოდებანი თან ერთვოდა. გარდა პოლიტიკური პათოსისა იგი თითქმის ესთეტიკური დანაკლისის ერთგვარ შეესებად აღიქმებოდა. წარწერების „მახილი“ მუხჯ კინოს პირობითად ახმოვანდება. მაგალითად, „ჯიმ შევანთეს“ წარწერებში ანგვარ მოწოდებას ვკითხულობთ: «Гляди зритель! Сванам большевикам нет преград! Твой промфилплан сильнее религии и быта!» (წარწერები მხოლოდ რუსულად არსებობს).

ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში პლაკატურმა მოწოდებებმა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ უმეტეს ხმოვან კინოწარმოებში მექანიკურად გადაინაცვლა. მაგალითად, ფილმში, „ნარინჯის ველი“, ჯარიდან ახალჩამოსული გიორგის ამგვარ დიალოგს ვისმენთ: „წოელი არმა ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს რკინის ღობეა, რომ დინგი არავინ შემოპყოს!“ თავისთავად ცხადია, ასეთ ლოზუნგს თან სდევს თავისი შესაბამისი ზეაწეული ინტონაცია და პათოსი, რაც არ ესადაგება შინაურულ სიტუაციას...

„მცირეფილმიანობის“ პერიოდის უკონფლიქტობის „თეორიით“ გამსჭვალულ ფილმებში დაალოგი სრულიად გამოიფიტა, დარჩა პარადულობის, თვითდაჯერებულობის, მოჩვენებითი კეთილდღეობისა და სვესვიანობის გამოჩნატევი სქემა. დიალოგები გამოხატავდნენ საბჭოთა ადამიანების ზარზეიმულ სვლას გამარჯვებიდან გამარჯვებამდე; კვლავ გაისმოდა ავტორპოეზიკურების ლოზუნგური ინტონაცია, ოღონდ, დროის ვითარებისა და მსვლელობის გამო, ოდნავ ნორმეცვლილი, ვინაიდან, თუ მუხჯი კინოს წარწერება სიკეთე-ბოროტების სოციალურ-კლასობრივ დაპირისპირებას ასახავდნენ, ახლა მხოლოდ სიკეთის ზეიმური ინტონაცია სუფევდა და აქედან გამომდინარე, საეჭიანო სახეების

სიყალბეს და უნიადგობას გამოხატავდა. ამგვარ ტექსტებს ვერც ერთი მსახიობი ვერ გაუმკლავდებოდა, ამიტომაც იშვიათი იყო კინოსამსახიობო მიღწევები.

მაგრამ ეს შემოქმედებითი შეყვანება მარტო ქართული კინოს დამახასიათებელ ნიშნად არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რადგან მთელ კინემატოგრაფიულ სამყაროში მუნჯა კინოს აერიოდის დამთავრების შემდგომ, ხმოვანების ესთეტიკური არსის და პლასტიკური სახვის შემოქმედებითი შერწყმის და ხმა-ხედვითი მთლიანობის ძიება მიმდინარეობდა.

თუ ხმოვანი კინოს დაბადების თარიღად 1926 წლის 6 აგვისტოს, ნიუ-იორკში ნახევნებ პირველ ხმოვან ფილმს, „დონ-ჟუანს“ მივიჩნევთ, მაშინ საფიქრებელია, რომ პირველი ფილმი-შედგენი, რენუარის — „დიდი ილუზია“ (1937 წ.), ხმის მოსვლიდან 11 წლის შემდეგ დაიდგა. თვით ჩარლი ჩაპლინი, ხმოვანების თვალსაზრისით თავის სრულფასოვან ფილმს, „დიდი დიქტატორა“ 1939 წელს დგამს... იგივე რენუარის თამაშის წესები“ (1939 წ.), ორსონ უელსის — „მოქალაქე კენი“ (1941 წ.) და კიდევ სხვა რამდენიმე ფილმი, მოზღვავებულ ხმაურიან კინოსურათებში იძირებოდა.

ხმის შემოსვლისთანავე სრულიად შეიცვალა ფილმის პლასტიკური მხარე. ხმა კინომოღვაწეებმა მიიღეს, როგორც ნანატრი მალალი სტუმარი და „დააბრძანეს“ უწინარეს ადგილას. ეკრანზე დაისადგურა სტატიკამ, გაქრა მოძრაობა, დინამიკა (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ცალკეულ ნომრებად ჩადგმულ ცეკვებს), გაქრა პოეტური სიმბოლო და მეტაფორა, მოკლე მონტაჟი, ტემპო-რიტმი და სხვა მხატვრული ხერხები, რომლის ქვეტექსტში ვკითხულობთ კინონაწარმოების აზრს, ხატის თავისებურებას. ქვეტექსტი შეცვალა ხმაურთანა და „ხეტექსტმა“. ყველა მხატვრული ფუნქცია დიალოგს აკიდეს, რაც კინოს მძიმე ტვირთად დააწვა. ეკრანი ახმურდა, აყვირდა, მაგრამ „გაქვავდა“. კინემატოგრაფში უგულვებელსკვეს სახვითი დინამიკა და პლასტიკა. კინოს მოძალე პათეტურად მტყუველი მსახიობი, რომელიც ლაპარაკობდა შრომისა და მოქმედების შესახებ, ეკრანზე კი არ ჩანდა არც შრომა, არც მოქმედება; მსახიობი, რომელიც მოსწყდა ბუნებრივ გარემოს (თითქოს იგი იდგა არანამდვილ, არამედ დეკორატიულ ბუნებაში), მოსწყდა მიწას (თითქოს მის ფეხქვეშ ნია-

დაგი კი არ იყო, არამედ სცენა). დინამიკის გარიყა ცხოვრებისეული სინამდვილსგან, თვით ფართალზე გაშუქებულმა ილუზორულმა ჩრდილებმა სცენური ჩვევა უმეცრესად ვისა. სწორედ, ამ კრიზისული ვითარების დროს გამოჩნდა „მაგდანას ლურჯა“, რომლის დიალოგებმა თან მოიტანა ცხოვრებისეულ უშუალობა, შინაურული, ყოფითი ინტონაცია, ადამიანური ინტიმი.

ფილმის ავტორები მარტო ხმოვანი რიგის დახვეწას არ დასჯერდნენ: მათ დიალოგებს მსახიობის ყოფითი პლასტიკა და აგრეთვე გარემოს სახვა მიუსადაგეს. ადამიანის მოქმედებაში გარემომცველი საგნების აქტიური ჩართვით, მისი განწყობილების გადმოსაცემად ბუნებრივი გარემოს კომპოზიციური განწყობით მხატვრული სახეები ჩამოაყალიბეს. პლასტიკურისა და ხმოვანი წყობის შედღეობებით ადამიანი უფრო ბუნებრივ სიტუაციაში მოექცა, იგი თავის საკუთარ გარემოში აღმოჩნდა: ლაპარაკი და თან მუშაობა, თუ ქურჭლის ან სარეცხის რეცხვა, ბავშვების დაპურება და კარ-მიდამოს მოვლა უხდებოდა. ადამიანი თავისა ყოფით მოქმედების შედეგად უფრო სრულფასოვნად წარსდგა მაყურებლის წინაშე. სოფლისა თუ ქალაქისთვის დამახასიათებელმა საქმიანობამ მსახიობთა ინტონაცია შეცვალა, რადგან ხმოვან ბილიკს ეკრანული დინამიკა დაერთო. ამ გზით შესძლეს რეჟისორებმა კინოსთვის დამახასიათებელი „ხმის დაყენება“, „კილო-კავის“ გამომუშავება...

თენგიზ აბულაძემ და რეზო ჩხეიძემ არა მარტო დიალოგები, არამედ პლასტიკურ-დინამიკური სახვისას სიმღერები აახმიანეს, მაგდანას სახის ბანზე პირველქმნილი გუნჯკაცური ცეკვით შესრულებული ტან-ფანდურა, შენახშირეთა სიმღერები თუ პაპა გვიგის „ურმული“, ყოფით მოქმედებას დაუკავშირეს და ამგვარი მხატვრული გზით ხმა-ხედვით „კონტრაპუნქტს“ მიიღწიეს.

ხმოვანი ბილიკისა და სახვითი პლასტიკის გაერთიანება გულისხმობს მატერიალური სამყაროს ფსიქოლოგიურ-მხატვრულ სახესთან ერთგვარ თანაზიარობას. ადამიანის ყოფით მოქმედებაში არამარტო საგნები ჩაერთო, არამედ გარემომცველი ბუნებაც... იგი აქტიურ დრამატურგიულ ერთეულად აქცია კინონაწარმოების გმირების მხატვრული სახის ჩამოყალიბებისას...

მოლოდინის ეპიზოდში სახლის ბანზე

ასული ბავშვების კომპოზიციური ვანლაგება და მათ ფონზე მიმოფანტული ღრუბლის ქულაათა ნაკლებები, ცის სიშორეში მარტოობის, მიუსაფრობის, უღედობის სიმწარედ იკითხება და ამავე დროს დედა-შვილის შეხვედრის სიტკბო მაგდანას კარ-მიდამოს დანგრეული ღობის, უთიფო სახლის, ფოთოლ-გაცეცილი ხის, ამ პირქუში გარემოს ფონზე, სულიერი სიბნობა და სიმდიდრის გამომსახველია.

უბრალო ადამიანების პარმონიული ურთიერთდამოკიდებულება, სიყვარული, თანაგრძნობა და სულიერი ენერჯია ვაპარტახებული გარემოსა და მწარი ბუნების პირქუშ ფონზეა ნაჩვენები, ამ კონტრასტის გამო: ადამიანთა შორის არსებული სიყვარული, მხარდაჭერა, თანაგრძნობა სანტიმენტალობის ელფერს არ ატარებს. პირიქით, ეს ხრიოკი გარემო უფრო ხაზგასმით აჩენს ადამიანის სულიერ ატანაობას და ძალას.

„მაგდანას ლურჯაში“ ძალიან საინტერესოა წარმოდგენილი ადამიანი და გარემო. აქ ადამიანის ყოფაში მხატვრების* და რეჟისორების მიერ შექმნილი პირობითობა იჭრება. მათ მიერ შექმნილად და კომპოზიციურად სავანგებოდ გაწყობილი კადრები ბუნებრივ მონაცემებზე გადათამაშებული პირობითობაა და კინონაწარმოების „ადამიანურ“ მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს. (მაგალითად, მაგდანას კარ-მიდამო, სოფლის ორღობე, ქალაქის დეკორირებული ნატურა და სხვ...) „მაგდანას ლურჯაში“ კვლავ წინა პლანზე წამოაწია შექმერულმა კომპოზიციამ, რაც მის წინა თხუთმეტწლეულში თითქმის არ ჩანდა.

თენგიზ აბულაძემ და რეზო ჩხეიძემ ახალგაზრდა მხატვრებთან — გივი გიგაურთან და კახი ხუციშვილთან ერთად ააღორძინეს ქართული კინოს შექმერული სახვის ტრადიციები, რომელიც დავით კაკაბაძის, ლადო გულიაშვილის, ირაკლი გამრეკელის და სხვა ცნობილ მხატვართა სახელთან იყო დაკავშირებული.

ფილმის ერთენული თვითმყოფადობის ასახვაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს აგრეთვე მსახიობებმა, სოციალური კინოდრა-

მის ტრადიციული სქემის მიხედვით ისინი ასახიერებდნენ ორ საპირისპირო კლასს: მქონებელთა და უქონელთა, მზავრეველთა და ჩაგრულთა, რაც თავისთავად ბორცვს ქმნიდა კეთის დაპირისპირებას გულისხმობს. ასეთი ტრადიციული სქემის თავიდან აცილება ინდროისთვის დიდ სიძნელეს წარმოადგენდა, ამიტომ ახალგაზრდა რეჟისორებმა თავისებური ინტერპრეტაციით გამოსახეს მზავრეველთა, ანუ მქონებელთა კლასის წარმომადგენლები: ისინი მისტიური ბოროტები კი არ არიან, არამედ დამოწყებული, ადამიანური სისუსტეების და ნაკლოვანებების მქონენი: დაუნდობლები, ხარბები, მექრთამეები და ამავე დროს თავზაიანები, ოხუცეები, დარდიმანდები. ეს თითქოსდა უმნიშვნელო კომიკური და სახასიათო თვისებები მხატვრულ სახეებს ყოფით კოლორიტს მატებს.

„მაგდანას ლურჯაში“ კინოსამსახიობო ფილმი და ამ „ტიტულის“ მოსაპოვებლად გარკვეული შრომა გასწია ფილმში მონაწილე ყველა მსახიობმა: აკაკი კვანტალიანი, კარლო საკანდელიძემ, ალე ომიძემ, აკაკი ვასაძემ, ალექსანდრე თაყაიშვილმა, დუდუხანა წეროძემ და ეპიზოდური როლების შემსრულებელმა მსახიობებმა... მათი მხატვრული და ამ მხრივ, მთავარი მხატვრული ამოცანა მაგდანას როლის შემსრულებელს, დუდუხანა წეროძეს უნდა ამოეხსნა. მსახიობმა საუკეთესოდ შეუნიღბავი სისადავით განასახიერა ყოფითი ეპიზოდები, მაგრამ იგი ეპიზობამდე ვერ ამაღლდა. კულმინაციური სცენა, როცა მაგდანას სახედარს ართმევენ, დუდუხანა წეროძემ პათეტიკურად ჩაატარა. ამ შთაბეჭდილებას აორმაგებდა ემოციური ზემოქმედების სწორხაზოვანი ხერხი: სცენის გათამაშება ქვეა-ქუხილსა და კოკისპირულ წვიმაში, სიმფონიური ორკესტრის ახმაურება. ყოველავე ეს იმდროინდელი კინოს მკოროდენ ნაჩვენად იკითხება. ამგვარი მხატვრული ხარვეზის არსებობა, ალბათ ბუნებრივად იყო, ვინაიდან თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე, ერთი ხელის მოსმით ვერ მოცილებდნენ მამინდელ კინემატოგრაფიულ ჩვეულებს...

კინონაწარმოების ქარგიდან ერთი ეპიზოდის სტილური ამოვარდნა მსახიობებთან რეჟისორების მიერ გაწეულ შემოქმედებით მუშაობას არ აბათილებს. მათ შექმნეს დახვეწილი სამსახიობო ანსამბლი, რომლის ყოველი წევრი ოსტატურად ასახიერებს კი-

* ტიტრებში მხატვრად მოხსენებულია ი. სუმბათაშვილი, რომელსაც ფილმის ესკიზები შეუქმნია, ფილმის ვადლებების დროს კი აქტიურად მუშაობდნენ ახალგაზრდა მხატვრები გივი გიგაური და კახი ხუციშვილი.

ნონაწარმოებში წამოკრილ მხატვრულ კონცეფციას... უპირველეს ყოვლისა კი, აღსანიშნავია აკო კვანტლიანის მიერ შემკრულეული — მენახშირე მიტუა. მსახიობმა თითქმის სრულიად მოიშორა სცენის პირობითობა, პათეტიკა და მყოფებლის წინაშე წარმოაჩინა კინემატოგრაფიული უშუალობა. იგი მთლიანად განსავად მეწვრილმანე მოქალაქის ხასიათში. მის მიერ შექმნილი სახე არის ხარბი, უღმობელი, პრაქტიკული, გამკრიახი, ეშმაკი ადამიანისა, რომელმაც კარგად იცის ვის მოუღეროს ხელი დასარტყმელად, ვინ დაჩაგროს, ვის მიეგებოს წელში მოხრილი და თავაზიანი სკლმით.

გასაკვირი ჰუმანური სათნოების სახე შექმნა მსახიობმა ალე ომიადემ, იგი გაცირეებულის შემწე, შინაურული და ადამიანური თანაგრძობის შემძლე სოფელი ღარიბი გლეხაკია, რომლის გულითადობა და სიღინჯე ფილმის ინტიმურ ინტონაციას ქმნის.

„მაგდანას ლურჯაში“ კინოს, თეატრის და აგრეთვე არაპროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობენ. თენგიზ აბულაძემ და რეზო ჩხეიძემ განსხვავებული საშემსრულებლო შესაძლებლობანი ერთ მხატვრულ მთლიანობაში გააწონანსწორეს. ბავშვების პირველქმნილება რეჟისორებმა ხელშეუხებლად დატოვეს და აგრეთვე მათი არტისტიკაში გამოამყდავენეს, ხოლო სხვა მსახიობებთან კი, კინოხელოვნების სპეციფიკისთვის საჭირო უშუალობა, ანუ პირველქმნილება ამოტივტივეს...

„მაგდანას ლურჯაში“ თანამედროვე ქართული კინოს დამკვიდრების ახალი პროცესი დაიწყო, იგი მხატვრული ნაირსახეობით დღემდე გრძელდება; თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე თავისი ღრთის მხატვრული ინფორმატორები და რომელის წინასწარმეტყველები აღმოჩნდნენ. მათი შემოქმედება რამდენადმე მიესადავა პროგრესულ კინემატოგრაფიულ მიმდინარეობას, იტალიურ ნეორეალისმს, რომელმაც ეკრანზე განსახიერა ეროვნული თვითმყოფადობა, პუმიანობა, უბრალო ადამიანისადმი მაქსიმალური ყურადღება, ადამიანის ფსიქოლოგიური ხატე; სამსახიობო თამაშის ცხოვრებისეული სიმართლე. ქრონიკალური დოკუმენტურობა, რეპორტაჟულობა ანუ ანტისანახაობა და კიდევ სხვა მხატვრული მონაცემები.

რა აშორებს და აკავშირებს „მაგდანას ლურჯას“ იტალიურ ნეორეალისმთან?

იტალიურმა ნეორეალისმმა პოლიტიკური

და ანტიფაშისტური იდეა განსახიერა ამაგზით იდეოლოგიურ-ესთეტიკური რეკონსტრუქცია მოახდინა. იტალიაში „ჩვეულებრივი ყარაულების შეცვლა“ კი არ მოხდა, არამედ მოისპო ადრინდელი ფაშისტური წყობა.

„მაგდანას ლურჯას“ კი მხოლოდ ესთეტიკური ვადატრიალების მისია აკისრია.

იტალიური ნეორეალისტური ფილმები მიხნად ისახავდნენ ქრონიკალურ-დოკუმენტურ რეპორტაჟულობას, კონკრეტულ-ისტორიული მოვლენისა და ფაქტების დოკუმენტალურ აღდგენას...

„მაგდანას ლურჯა“ კი XIX საუკუნის ხალხისური ლიტერატურის ეკრანიზაციაა და ფილმში ასახულია გასული საუკუნის ადამიანთა ყოფა... აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ როცა ვისკონტიმ ვადაილა „გრძნობა“ (1954 წ.), იტალიელ კინომოდეაწთა შორის უკვე წამოიჭრა საკითხი ნეორეალისმის რეალიზმად გარდაქმნის შესახებ. უმრავლესობა ამტკიცებდა, „გრძნობა“ უკვე ნეორეალისტური კინონაწარმოები აღარაა, ვინაიდან მასში XIX საუკუნის ამბავია მოთხრობილი; მხოლოდ ძაეატინი არ ეთანხმებოდა ამ მოსაზრებას და სინანულს გამოთქვამდა ნეორეალისმიდან სიტყვის — ნეოს ჩამოშორების გამო.

ნეორეალისმი რეპორტაჟული ხასიათისაა, ამიტომ მისი დამახასიათებელი ნიშანია — ანტისანახაობა, ანუ ანტისახეობა.

„მაგდანას ლურჯაში“ კი, დიდი ხნის შესვენების შემდეგ, კვლავ გამოჩნდნენ პირველ პლანზე მხატვრები (სუმბათაშვილი, გვაგური, ხუციშვილი), რომლებიც ფილმის იდეას საგანგებოდ გაწყობილი, დეკორირებული ნატურით, შერჩევითი ხასიათის პეიზაჟით, მსახიობთა სამოსელით ასახიერებდნენ. ისინი პირობითი კადრის შუქწერული კომპოზიციით ბუნებრივ „სანახიობას“ ქმნიდნენ. ეს იყო ქართული ტრადიციული შუქწერის აღორძინება და ამავე ღრთს, სრულიად ახალ, თანამედროვე სახეითი აზროვნება.

„მაგდანას ლურჯაში“ დეკორირებული ნატურა კინონაწარმოებისგან გამომდინარე იდეურ-მხატვრული კონცეფციას მისადაგებით საგანგებოდ იქმნებოდა და „ინატებოდა“, რაც იტალიელი ნეორეალისტებისგან კატეგორიულად იყო უარყოფილი. მაშინდელი იტალიელი კინორეჟისორების უმრავლესობა რეპორტაჟული ვადაღების მანერას აღიარებდა და ფილმის ეპიზოდებს დოკუ-

მენტურ და აგრეთვე მათგან ხელშეუხებელ ადგილებზე იღებდა. ლუკანო ვისკონტიც კი, რომლის გვიანდელი ფილმები ცნობილია კადრის კომპოზიციური ვაწყობით, თავისი შემოქმედების ნეორეალისტურ პერიოდში ნატურის მხოლოდ შერჩევით მეთოდს იყენებდა, იგი ბუნებრივ გეოგრაფიულ ფონს საგანგებოდ კი არ „ხატავდა“, არამედ არჩევდა...

„მაგდანას ლურჯასა“ და ნეორეალისტური ფილმების განსხვავება და მსგავსებაც კინონაწარმოების ხასიათის ეროვნულ თვითმყოფადობაშია გამოხატული. ეროვნული კოლორიტის წინა პლანზე წარმოჩენა და ამგვარად, იტალიელთა ყოფისა და ზნეობის ასახვა იყო იტალიური ნეორეალისტიკის დამახასიათებელი. სწორედ ამ საერთო ტენდენციით უახლოვდება და აგრეთვე მეტად შორდება „მაგდანას ლურჯა“ მათ, რადგან თიომში წარმოსახულია ქართული ეროვნული ზნეობა და თვითმყოფადობა, რაც სრულიად დამოუკიდებელი, თავისთავადი, განუმეორებელია და ამიტომაც განსხვავებულია იტალიური ნეორეალისტური ფილმებისგან.

რაც შეეხება სხვა მხატვრულ მონაცემებს, როგორცაა უბრალო ადამიანისადმი მაქსიმალური ყურადღება, ბავშვების ფსიქოლოგიური არსის განსახიერება — ყოველივე ეს უდავოდ ესადაგება ნეორეალისტური კინოს მხატვრულ მანერას, ანუ მაშინდელი პროგრესული კინოს შემოქმედებით ვითარებას.

ქართული კინო პროგრესული კინოსამყაროს მხარდამხარ მიაბიჯებდა და ამავე დროს, თავისი თვითმყოფადობით, განუმეორებელი ეროვნული კოლორიტით აკვირდებოდა მაყურებელს და საერთაშორისო აღიარებაც მას სწორედ ამ მხატვრულმა არსმა მოუტანა. კანისა და ედინბურგის კინოფესტივალების ყოფრის წევრებს, მასში ნეორეალისტიკის დიდი გავლენა რომ დაენახათ, ისინი არ მიაჩნებდნენ ფილმს უმაილეს ჯილდოებს, რადგან 1956 წლის კინოსამყაროსთვის ნეორეალისტიკა უკვე ვანელილი ეტაპი იყო. მათ პრიზი მიაჩნდეს თვითმყოფადი ეროვნული ზნეობის ამსახველ მაღალმხატვრულ ფილმს, რომლის რეჟისორები იყვნენ თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე.

„იბრაჰიმ და გოლდარკი“ ანუ რა შეგვახსენა ერთი კვალი ფილმის აღდგენა

გიორგი დოლიძე

რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს ტელევიზიით შედგა კიდევ ერთი პრემიერა ახალდგენილი ძველი ქართული მხატვრული ფილმისა „იბრაჰიმ და გოლდარკი“ (სცენარის ავტორი სამსონ სულაკაური, დამდგმელი რეჟისორი ზაქრო ბერიშვილი, აღდგენის რეჟისორი გიორგი სხირტლაძე).

რით არის ეს ფილმი საინტერესო, ვინ და რა შეგვახსენა მისმა აღდგენამ და ეკრანზე ჩვენებამ?

ეს არის ქართული კინოს ერთ-ერთი პიონერის, შემდგომში ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ზაქრო (შაქრო) ბერიშვილის (1887-1965) კინორეჟისორული დებიუტი (ფილმი გამოვიდა 1927 წელს, იმავე წლის მიწურულს, კერძოდ, 13 დეკემბერს შედგა მისი საჯავშრო პრემიერა).

ამ დროისათვის ზ. ბერიშვილი თეატრისა და კინოს საკმაოდ გამოცდილი მუშაკი იყო. თეატრალური მოღვაწეობა მან ჯერ კიდევ 1905 წელს დაიწყო და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე მრავალ დასში გამოდიოდა, 1921 წლიდან კი საბოლოოდ დამკვიდრდა კინოში, სადაც პირველად ძალა, როგორც მსახიობმა, 1913 წელს მოსინჯა, ვ. გუნიასთან ერთად მონაწილეობდა საქართველოში გადაღებულ რუსულ ფილმში „კავკასიის დამორჩილება“.

ზ. ბერიშვილის კინოაქტიური მოღვაწეობა განსაკუთრებით ნაყოფიერად წარიმართა პირველსავე ქართულ საბჭოთა მხატვრულ ფილმებში („სურამის ციხე“, „მამის მკვლელი“, „არსენა ყაჩაღი“, „წითელი ეშმაკუნები“, „სამი სიცოცხლე“ და სხვ.), 1926-27 წლებში ჯერ ალ. წუწუნავას ასისტენტი გახდა „ორი მონადირის“ გადაღებისას, შემდეგ კ. მარჯანიშვილის თანარეჟისორი ფილმზე „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომლის დამთავრებისთანავე შეუდგა თავისი პირველი დამოუკიდებელი სურათის გადაღებას.

„იბრაჰიმ და გოდერძი“ ასევე დებიუტი იყო დრამატურგ სამსონ სულაკაურისათვისაც (1899-1969), რომელიც ზ. ბერიშვილივით, თეატრიდან მოვიდა კინოში. მან 1924 წ. დაამთავრა აკაკი ფაღვას დრამატული სტუდია, ერთხანს რუსთაველის თეატრში იმუშავა მსახიობად, შემდეგ კი კ. მარჯანიშვილის ასისტენტი იყო „სამანიშვილის დედინაცვალზე“. სწორედ კ. მარჯანიშვილის რეჟიმენდაცით მიიღეს ს. სულაკაურის პირველი სცენარი დასადგმულად. აქვე შევნიშნავ, რომ ს. სულაკაურმა და ზ. ბერიშვილმა მომდევნო ფილმიც ერთად გადაიღეს

(„ღრუბელთა თავშესაფარი“, 1928 წ.).

ახლა კინოაქტიურულ დებიუტებზე მოვახსენებთ.

„იბრაჰიმ და გოდერძი“-ში პირველად გადაიღეს დღეე ძნელაძე (1889-1971), რომელსაც ამ დროისათვის თეატრალური მოღვაწეობის 14 წლის სტაჟი ჰქონდა და რომელიც შემდეგ ცნობილი თეატრალური მოღვაწე გახდა, თბილისის მუსიკალური კომედიის ერთ-ერთი დამაარსებელი და წლების მანძილზე მისი დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი. მონაწილეობდა ფილმებში: „ჯანყი გურიაში“ „ღრუბელთა თავშესაფარი“, „საკანი № 79“.

ამავე ფილმში პირველად წარსდგა მსახიობის წინაშე სრულიად ახალგაზრდა გოგონა და ახალბედა მსახიობი ლილი ქეზბაქიანი-ყიფიანისა, რომელიც 20-იანი წლების პოპულარული მსახიობის დიმიტრი ყიფიანის მეუღლე იყო. სწორედ დ. ყიფიანთან ერთად მიიწვია ლილი ყიფიანი 1928 წელს ივანე პერესტიანიზმა ოდესაში, სადაც მსახიობმა მთავარი როლი შეასრულა ფილმში „ჭორი“. ბოლო მთავარი როლიც ლილი ყიფიანმა ითამაშა ისევე თავისი „ნათელი მამის“ ზ. ბერიშვილის ფილმში „მდინარის გაღმა“ (1935 წ.).

„იბრაჰიმ და გოდერძის“ აღდგენილი ვარიანტი ტელეპრემიერა იმითაც იყო საინტერესო, რომ მასში მონაწილეობა მიიღო ქ-მა ლილიმ, რომელიც ამჟამად ლოლობერიძის გვარს ატარებს. ქ-მა ლილიმ მოიგონა ამ ფილმის გადაღების ამბავი და ზოგი მისი იმდროინდელი კოლეგაც წარმოგვიდგინა, კერძოდ, ცნობილი მომღერალი და მსახიობი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ლადო კავსაძე (1886-1953), რომელიც მანამდე ორ ფილმში იყო

გადაღებულია (კ. მარჯანიშვილის „ქარიშხლის წინ“ და ალ. წუწუნავას „ხანუმა“), ისია ნაზარიშვილი, (1899-1975), რომელსაც უკვე ნათამაშევი ჰქონდა „ხანუმაში“ თავად ლევან ფანტიაშვილის (ლ. კავსაძე) დის თეკლეს როლი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ნიკო გვარამე, რომელმაც შესანიშნავად ითამაშა „მამის მკვლელობა“ ნინია, კინორეჟისორი ნიკოლოზ კახიძე (ავტორი ფილმებისა: „ორი ცელქი“ და „ნორჩი მფრინავი“), რომელიც აქ ერთერთ მთავარ როლს (ომარ ხანი) ასრულებს და სხვ.

მაგრამ გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ფილმის აქტიორული ანსამბლიდან ყველაზე დიდი ინტერესი ბადრი სვანმა (1902-1942) გამოიწვია.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ინტერესის საფუძველი არა მხოლოდ ბ. სვანის აქტიორული უნარი, არამედ, ალბათ, უფრო მეტად, მისი პიროვნება. სამწუხაროდ, თანამედროვე ფართო მაცურებელმა ხსენებულ ტელეგადაცემამდე იმის შესახებ თითქმის არაფერი იცოდა. როცა გულდასმით გავიკითხ-გამოვიკითხე, მხოლოდ ერთი ინფორმაციული სტატია აღმოჩნდა დაბეჭდილი, ისიც მაშინ ახალდაარსებულ ბიულეტენ „ახალ ფილმებში“ (1975 წლის № 5). არადა როგორც ძიებამ დაგვანახა, ბადრი სვანზე არსებობს ერთობ მდიდარი საარქივო მასალა, რაც ცალკე შესწავლა-გაანალიზებასა და გამომზეურებას მოითხოვს. ახლა კი მოკლედ ვიტყვი, რომ ბადრი სვანის კინოსახიობური დებიუტი შედგა 1924 წელს, როცა თავის განუყრელ მეგობარ სიკო ფალავანდიშვილთან (ავტორი ცნობილი ქართული კინოკომედიისა „უუუუნას მზითვეი“) ერთად, ლენინგრადელმა კინორეჟისორმა ვლადიმერ კასიანოვმა გადაიღო

ფილმში „ადათის მარწყუხეხი“ ამ ფილმში მონაწილეობდა რეჟიორი კიდეც ერთი ქართველი ნომსახიობი — თამარ კასიანოვიძე.

1925-26 წწ. ცნობილმა რუმა კინოოპერატორმა და რეჟისორმა იური ქელიაბუქსკიმ (1888-1955), რომელიც ცნობილი თეატრალური მოღვაწის მარია ანდრეევას შვილი იყო და თბილისში დაიბადა, კინოსტუდია „მეკარბომ-ფილმინსათვის“ საქართველოში გადაიღო ფილმი „დინა ძაძუ“ ვ. ანჯაფარიძის, აკ. ვასაძის, გ. დავითაშვილის, თ. ჭავჭავაძის, ჩუტა ერისთავის, კ. მიქაბერიძის და სხვათა მონაწილეობით. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ ფილმში შედგა საქართველოს სახალხო არტისტის ალექსანდრა (შურა) თოიძის კინოაქტიორული დებიუტი, იგი მთავარ როლს — დინა ძაძუს ასრულებდა. ი. ქელიაბუქსკი იმდენად მოხიბლა 23 წლის ბ. სვანის კოლორიტულმა გარეგნობამ, რომ უკვე დამტკიცებულ სარეჟისორო სცენარში საგანგებოდ ჩაუმატა მისთვის აფხაზი ყმაწვილის ეპიზოდი. ამ ორ რუსული ფილმის გამოსვლისა და განმაურების შემდეგ ზ. ბერიშვილმა ბ. სვანი მიიწვია და ორი როლი (ჭერ გოდერძის მამის, შემდეგ კი — იბრაჰიმისა) განასახიერებინა თავის კინორეჟისორულ დებიუტში. სამწუხაროდ, ეს ერთადერთი ქართული ფილმი აღმოჩნდა, რომელშიც ბ. სვანმა მიიღო მონაწილეობა. შემდეგ რამდენიმე წელი თეატრში იმუშავა, ჯერ, როგორც მსახიობმა მონარდ მაცურებელთა თეატრში, შემდეგ კი 1936-1942 წლებში სოხუმში გადავიდა და იქაურ თეატრში 12 სპექტაკლი დადგა. 1942 წელს თბილისში დაბრუნდა, კინორეჟისორმა კ. პიპინაშვილმა, რომელმაც ის იყო დაამთავრა მხატვრული ფილმი „ხიდი“ და

შეუღდა მოსამზადებელ მუშაობას მორიგ ფილმზე („ოქროს ბილიკი“). იგი ასისტენტად მიიწვია. მაგრამ ბ. სვანი მუშაობა არ დასცალდა — იმ დროისათვის მძიმე სენმა მისი ჯანმრთელობა შეარყია და 40 წლის ენერგიული და მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული ხელოვანი სულ მალე გარდაიცვალა.

ბ. სვანის არქივი ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის მასზე, როგორც მსახიობზე, რეჟისორზე, მხატვარზე და გამომგონებელზე. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა პატენტის (№ 21453), რომელიც მას 1927 წელს სტერეოსკოპული კინოხელსაწყოს გამოგონებისათვის მიუღია ლენინგრადის გამომგონებელთა კომიტეტიდან...

მაგრამ დაუბრუნდეთ ზ. ბერიშვილის ფილმს „იბრაჰიმ და გოდერძის“. არაფერი, თითქმის არაფერი ვიცი თბის ორ მონაწილე მსახიობზე — რ. ქარუხნიშვილსა და კ. ლვამიჩავაზე. იქნებ თქვენ დაგვეხმაროთ ამ მხრივ, პატივცემულ კითხველო.

ისე გავერთეთ ფაქტობრივი მასალებით, რომ არა გვითქვამს რა იმის თაობაზე, თუ როგორაა ფილმი აღდგენილი, რა ითქმის ამ მხრივ ფილმის აღმდგენელი კოლექტივის მუშაობის შესახებ?

ორიგინალის ერთგულების მხრივ იგი სანიმუშოა, მაგრამ ორი შენიშვნა უნდა გამოითქვას. პირველი ის, რომ ტექსტი (ე. ი. წარწერები) უყურადღებოდ არის გადატანილი ეკრანზე — მხატვარს წარწერების დახატვისას შეცდომები დაუშვია, უმოთარესად პუნქტუაციის მხრივ, რაც, (რაკი წარწერებია) უმალ თვალში გეცემათ და მეორეც, თანამედროვე მაყურებელი ძნელად ეგუება მთლიანად წარწერებიან ფილმს. წარწერა თავისთავად იტაცებს თვალს და გამოსახულების აღქმას

ან ელარ ვასწრებთ ან ბეკრს ვაკლებთ, მაგრამ ეს ისე არ უნდა ვაგვიგონ, თითქოს იმის მომხრე ვარ, რომ ფილმი მსახიობებმა გაახმოვანონ. არა, ამ სტრიქონების ავტორი წლების მანძილზე მუშაობს როგორც აღდგენითი ფილმების რეჟისორი, მაგრამ არცერთი მუხჯი მხატვრული ფილმი მსახიობებით არ გაუსმოვანებია — დიქტორი ქალი და კაცი სავსებით საკმარისია ამ მხრივ. ასე რომ, „იბრაჰიმ და გოდერძის“ უსათუოდ მოიგებდა, დიქტორით რომ აღდგენილიყო, მით უმეტეს, რომ ტელეეკრანზე წარწერების წაკითხვა ძალიან ჭირს.

ფილმს „იბრაჰიმ და გოდერძის“ თავისი ადგილი აქვს ქართული კინოს ისტორიაში. აღდგენის მთელი კეთილშობილება კი ის არის, რომ ფილმი 58 წლის შემდეგ ისევ გამოვიდა ეკრანზე, უმალ გადაიკა საქართველოს ტელევიზიით და ამით რამდენადმე შეავსო თანამედროვე მაყურებლის წარმოდგენა 20-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფზე, შეგვახსენა მივიწყებული სახელები.

დასასრულს უნდა მივითითო ფილმის, ასე ვთქვათ, ოფიციალური ფილმოგრაფიის (იხ. ქართული მხატვრული ფილმების ფილმოგრაფია. თბილისი, გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1978 წ., გვ. 27) რამდენიმე უზუსტობაზე: 1. მთავარ მოქმედ გმირ ქალს ჰქვია არა ზარი, არამედ ზურბული; 2. ერთ-ერთი მთავარი გმირის შემსრულებელი მსახიობის (კ. ლვამიჩავა) გვარი სავრთოდ არ არის მითითებული; 3. არც ის არის ნათქვამი, რომ ბ. სვანი ფილმში ორ როლს ასრულებს. ასე რომ, ფილმოგრაფიის ხელახალი გამოცემისას (ამ გადაუღებელ საქმეს დროზე უნდა მიხედვა), იმედიან, ეს უზუსტობანიც გასწორდება.

დავით არსენიშვილი*

დიმიტრი ლიხაჩოვი

საპარტიზომო ყოვლის უწინარეს ქართველებია. და თუმცა საქართველოს ბუნება ბენდიერცაა, მრისხანეცაა, ტრაგიკულიცაა, ესე იგი, ისეთია, რომ ძალუქს ამქვეყნად ყველაფერი დაგვიწყოს, მაგრამ იგი ქართველ ადამიანებს ვერ ჩრდილავს. ქართველებს საქართველოში ყოველთვის წინა პლანზე არიან: მთები მათ თანსდევენ, ახლავენ.

ქართველთაგან ყველაზე ქართველ კაცს მოსკოვში გავეცანი ამ ოცდაათი წლის წინათ. ის იყო დავით ილიას ძე არსენიშვილი — ახლა უკვე მთელ მსოფლიოში ცნობილი ანდრეი რუბლიოვის სახელობის ძველრუსული ხელოვნების მუზეუმის ორგანიზატორი და დამაარსებელი. სამუდამოდ აღმებგჭდა მესხიერებაში მისი სახე. იმ დროისათვის უკვე არც თუ ახალგაზრდა კაცი, თანაც, არა ხელოვნებათმცოდნე, მაგრამ „ხელოვნების ალლომიადლებული პიროვნება, გატაცებული იყო ძველრუსული ხელოვნებით სწორედ იმ ხანაში, როცა ეს ხელოვნება ყველაზე ნაკლებ ფასდებოდა ჩვენს ქვეყანაში — ორმოციანი წლების მიწურულსა და ორმოცდაათიანი წლების დასაწყისში. ის მოსკოვში სავსებით ლატაკი კაცის ცხოვრებით ცხოვრობდა — არც ბინა ჰქონდა, არც ფული ებადა, მაგრამ ამაყი და დამოუკიდებელი გახლდათ. რომელიღაც სამსახურის შენობაში საწოლარზე იწვა, ერთადერთი, მაგრამ ყოველთვის აკურატულად გაუთოებელი კოსტუმი ეცვა, ყველაზე დიდ უფროსობას, როგორც თანასწორი თანა წიორს, ისე ელაპარაკებოდა, ის ყოველთვის მოითხოვდა, კი არ ითხოვდა, მოითხოვდა. ის თავის თავს უფლებამოსილად გრძნობდა. ამ შეგრძნებას ძველრუსული ხელოვნებისთვის მისი რაინ-

დული მსახურება ანიჭებდა. ის ძველრუსული ხელოვნების მსახური იყო და ამიტომაც მბრძანებელი, უფალი გახლდათ იმათთან ურთიერთობაში, ვისაც ეს რუსული ხელოვნება არ ესმოდა, ამავე დროს მორიდებული და მოკრძალებული იყო მასზე უფრო მცოდნე ადამიანების მიმართ. ის გულისყურით ეკიდებოდა თავის იმ ქვეშევრდომებს, ვისშიც თავის საკუთარი „იდეით წვას“ გრძნობდა. სწავლობდა მათგან, მაგრამ სრულებით არ ეპუებოდა იმ „უფროსებსა“ და „თავმჯდომარეებს“, რომელთაც არ თვლიდა იმის ღირსად, რომ რუსული ხელოვნების ბედ-იღბლის გადაწყვეტა დაეკისრებოდათ.

ის ცოცხლობდა ერთადერთი იდეით, რომ მოსკოვში, ნაშთში ანდრონიკის მონასტრისა, სადაც რუბლიოვი მუშაობდა და აღესრულა, ძველრუსული ხელოვნების მუზეუმი დაეარსებინა. რამდენად უფრო ძნელია რაიმე ახლის ორგანიზება, ვიდრე უკვე არსებულის „მართვის სადაფების“ ხელში აღება! ის იყო სწორედ ორგანიზატორი, მეზრძოლი, თავისი კეთილშობილური მიზნის ხორცშესხმისთვის თავდაუზოგავად მოღვაწე კაცი, კეთილშობილება, რაინდულობა, თავგანწირვა საკუთარი ღირსების შეგნება, შეგნება უმაღლესი იდეისთვის თავისი მსახურებისა — აი, რა გახდა მთავარი ქართველებზე ჩემს წარმოდგენაში.

ქართული ხასიათის მარადის და საუკეთესო ტეგლად მარადეამს ქართველის მიერ დარჩება მოსკოვში დაარსებული ანდრეი რუბლიოვის სახელობის ძველრუსული მუზეუმი. ქედს ვუდრეკ დავით არსენიშვილს. რასაკვირველია, ის არ გახლავთ ერთადერთი ქართველი, ვინც მთელი გულით მიყვარს.

დავით არსენიშვილზე მეტის გაგება თუ გნებავთ, ნახეთ მასზე შექმნილი ფილმი „მრავალუამიერ“.

* ნაწყვეტი ამოღებულია წიგნიდან „Прошлое и будущее“ 1965 წ. თარგმნა ჯ. თითმერამ.

საქართველოს შავიზღვისპირა ქალაქების არქიტექტურული სახის ფორმირება

გოჩა მიქიაშვილი

საქართველოს შავიზღვისპირა რეგიონის კომპლექსური განვითარება ისეთი პრობლემების გადაჭრას ითვალისწინებს, რომლებიც სხვა საკითხებთან ერთად განსახლების, ინფრასტრუქტურის, დასახელებულ ადგილთა ყოველმხრივი განვითარების ინტერესებსაც მოიცავენ. მათ შორის სულ უფრო მხარდ ყურადღებას ითხოვს განაშენიანების სიერციით ორგანიზაციასთან, მისი არქიტექტურული სახის ფორმირებასთან დაკავშირებული ამოცანები. განსაკუთრებით აქტუალურია ამ ამოცანების გადაწყვეტა ზღვისპირა ქალაქებში, რომლებიც, სპეციფიკური გეოგრაფიული მდებარეობის გამო, კარგად აღიქმებიან როგორც ხმელეთის, ასევე ზღვის მხრიდან და ორგანულად ეწერებიან თავისი მრავალფეროვნებით განუმეორებელ ბუნებრივ გარემოში.

საქართველოს შავიზღვისპირეთს, რომელიც 305 კილომეტრის სიგრძის სანაპირო ზოლს მოიცავს, ზღვისკენ გახსნილი გიგანტური ამფითეატრის ფორმა აქვს. მის ფარგლებში ერთმანეთს ენაცვლებიან დიდი და პატარა მდინარეები, ტბები, აპარისა და აფხაზეთის მთები, კოლხეთის დაბლობის დამრეცი ბორცვები და ბრტყელი რელიეფი, განაშენიანებული ტერიტორიები და ძვირფასი სუბტროპიკული სასოფლო-სამეურნეო კულტურები; ბაღებითა და პლანტაციებით და-

კავებული ვრცელი ქალაქთაშორისი სივრცეები, მთისწინა და მთიანი ზონის ტყით დაფარულ ციცაბო ფერდობებში რომ გადადიან.

ამ რეგიონისათვის დამახასიათებელმა ისტორიულმა, სოციალურ-ეკონომიკურმა და უნიკალურმა ბუნებრივმა პირობებმა დიდი ზემოქმედება მოახდინა სანაპიროს ათვისების ხასიათზე, განაპირობა საქალაქო დასახლებათა ძირითადი ნაწილის უშუალოდ ზღვის პირზე კონცენტრაცია, განავითარა საკურორტო-რეკრეაციული, ადმინისტრაციულ-სამეურნეო, კულტურულ-საყოფაცხოვრებო, სატრანსპორტო ფუნქციები, ხელი შეუწყო მათ ყოველმხრივ ზრდას.

ამ ქალაქების განაშენიანებისას ხშირად არ იყო გათვალისწინებული ადგილობრივი ლანდშაფტის ძირითადი ელემენტებისათვის (რელიეფი, აკვატორია, კლიმატი, მცენარეული საფარი და სხვა) დამახასიათებელი ფორმა, განლაგება, კონფიგურაცია და მრავალი ისეთი თავისებურება, რომელიც განაპირობებს ქალაქის ტერიტორიული განვითარების შესაძლებლობას, მისი დანაწევრების ხარისხს, კომპოზიციური კვანძების რაოდენობას, განაშენიანებული და ღია სივრცეების შეფარდებას. ამან კი განსაზღვრა ზღვისპირა ქალაქების განაშენიანების მონოტონურობა, მოსაწყენი ერთგვაროვნება და ბევრ შემთხვევაში უსახურობაც. (სურ. 1).

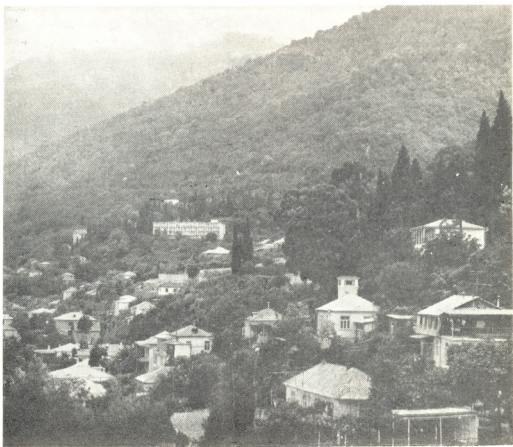
რეგიონის სახალხო მეურნეობრივმა პროფილმა (საკურორტო და სოფლის მეურნეობა) დიდად განსაზღვრა სანაპირო პანორამის მთლიანი სახე, რომლის წინა პლანზე მხატვრული სახეების სასურველ ცვალებადობას მოკლებული სარეკრეაციო დაწესებულებების კომპლექსთა შენობები გამოდის. მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქებში საცხოვრებელი რაიონები, ჩვეულებრივ, ზღვისპირა ზოლიდან მოშორებითაა განლაგებული, ისინი მოცულობის მიხედვით იმდენად აღემატებიან სხვა სახის განაშენიანებას, რომ ქალაქების არქიტექტურულ-მხატვრული სახის ფორმირებისას მათი როლი არანაკლებ მნიშვნელოვანი ხდება (მითუმეტეს, რომ უმრავლეს შემთხვევაში რელიეფს ზღვის მიმართ ამფითეატრალური განლაგება აქვს). ასეთ შემთხვევაში ყოველად შეუწყნარებლად მიგვაჩინა საცხოვრებელი რაიონების ერთსართულიანი ინდივიდუალური სახლებით განაშენიანების პრაქტიკა, რის შედეგადაც ეს ქალაქები, თავისი არქიტექტურულ-გეგმარებითი მახასიათებლებით, სასოფლო დასახლებებს ემსგავსებიან (სურ. 2).

ეს ყველაფერი ხდება იმ დროს, როცა საქართველოს შავიზღვისპირა რაიონებს აქვს საკუთარი ეროვნული ქალაქგეგმარებითი კულტურა, რომლისათვისაც დამახასიათებელია

ლია პეიზაჟის სილამაზის ღრმა, მხატვრული აღქმა, განაშენიანების და ლანდშაფტის გრძელ-განული შერწყმა, სივრცითი კომპლექსური მოქნილობა, პლასტიკურობა, საზოგადოებრივი და საცხოვრებელი შენობების ფერადოვნება, კოლორიტი. სანაპიროს არქიტექტურულ-მხატვრული ღირსება დიდადაა დამოკიდებული მშენებლობისას ამ თავისებურებების, აგრეთვე განსახლების სისტემაში ქალაქების იერარქიული მდგომარეობის გათვალისწინებაზე. ამ მიმართებით ზღვისპირა ქალაქების არქიტექტურულ-სივრცით განაშენიანებას გარემომცველი ბუნების ინდივიდუალური შტრიხების გამოვლენაში განსაკუთრებული როლი ენიჭება, ხოლო მისი კომპოზიციური ამოცანების დასაბუთებული გადაწყვეტა არქიტექტორისაგან, პროფესიული ინტუიციის გარდა, მაღალი ესთეტიკური თვისებების მქონე არქიტექტურულ-ბუნებრივი კომპლექსის ჩამოყალიბების კანონზომიერებების ცოდნასაც მოითხოვს.

ამასთან დაკავშირებით, არსებული მეთოდის საფუძველზე საქართველოს შავიზღვისპირა ქალაქებში ჩატარდა ლანდშაფტური გარემოს შესწავლა, შეფასება და ანალიზი (არა მარტო ფუნქციონალურ, სარეკრეაციო ასპექტში, არამედ ესთეტიკური კუთხოთაც),

სურ. 1



რომლის შედეგებმა ასახვა ჰპოვა ქვემოთ მოყვანილ რეკომენდაციებში.¹

როგორც ცნობილია, თანამედროვე ქალაქ-გეგმარებაში ლანდშაფტის ესთეტიკური თვისებების წარმოჩინების ორი ხერხი არსებობს. პირველი მათგანი გარემოს ბუნებრივი და ანთროპოგენური შემადგენელი ნაწილების შეხამებას ემყარება, ხოლო მეორე — მხატვრული საშუალებებით მიღწეულ მათ კონტრასტზეა დაფუძნებული.²

ზღვის ნაპირის გასწვრივ დასახლებათა გრძივი განლაგებისას სანაპირო ტერიტორიების საერთო სურათი იმ ცალკეულ ეიზულურ შთაბეჭდილებათა შეჯამების შედეგად შეიძლება იქნეს გაცნობიერებული, რომლებიც მისი ნაწილების თანდათანობითი გაცნობით მიიღება. ასეთ პირობებში ორივე ხერხის მონაცვლეობა უთუოდ ხელს შეუწყობს განაშენიანების მრავალსახოვნებას. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეს დებულება სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის დაჩქარების პერიოდში, როცა მნიშვნელოვნად იზრდება ხმელეთზე და 'ზღვაზე' მოძრაობის სიჩქარეები, რაც საშუალებას გვაძლევს მთელი სანაპიროს დათვლიერებას 3-4 საათი მოვანდომით.

აქედან გამომდინარე, ქალაქების განაშენიანების მაღალი მხატვრული გამომსახველობის

მისაღწევად აუცილებელია არქიტექტურულ-სივრცითი კომპოზიციის ცალკეულ სტრუქტურული ელემენტების აგებულება, რომელიც რჩილოთ სანაპირო ზონის ერთიან მხატვრულ-მხატვრულ ჩანაფიქრს და, ამავე დროს, დავიცვათ მთავარისა და დაქვემდებარებულის გამოვლენის პრინციპი.

იმ ფაქტმა, რომ სანაპიროს ქალაქები საქართველოს შავიზღვისპირა რეგიონის სხვადასხვაგვარი ფუნქციონალური კავშირების ფოკუსებს წარმოადგენენ, ასახვა უნდა ჰპოვოს ქალაქების, მათი ცალკეული ნაწილების გეგმარებით სტრუქტურაში და მათთან მჭიდრო კავშირში მყოფ არქიტექტურულ სახეში.³

ამ პრინციპის გათვალისწინებით საერთო-საქალაქო და საკურორტო მომსახურების ცენტრებს, ქალაქის გეგმარებით სტრუქტურაში მათი წამყვანი მდგომარეობის შესაბამისად, თვალსაჩინო არქიტექტურულ-კომპოზიციური გამომსახველობა უნდა მიენიჭოს, ამავე დროს, როგორც აღვნიშნეთ, მხედველობაშია მისაღები ქალაქის სიდიდე და მნიშვნელობა, მისი საერთო არქიტექტურულ-გეგმარებითი და კომპოზიციური როლი განსახლების სისტემაში, აგრეთვე სანაპიროს რელიეფის და ზღვისპირა ზოლის ხასიათი, რადგან ეს პირობები ძლიერ შემოქმედებას

სურ. 2



სურ. 3



ახდენენ ქალაქის გეგმარებაზე და, აქედან გამომდინარე, განაშენიანების მასშტაბსა და მხატვრულ სახეზე.⁴

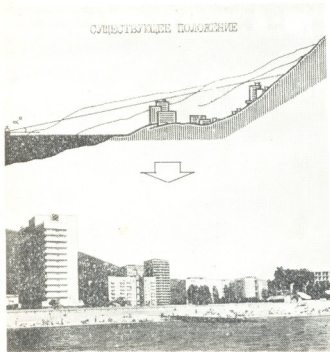
დამრეცი და ბრტყელი ერთგვაროვანი ნაპირისათვის, რომელიც მთლიანობაში აღიქმება, დამახასიათებელია სანაპირო პანორამის მშვიდი, ნიუანსური განშლა. ასეთ შემთხვევაში განაშენიანების როლი კონტრასტული გეგმარებითი ხერხების გამოყენებით მონოტონურობის შესუსტებასა და ლიკვიდაციაში მდგომარეობს. მთიანი ან ტერასული ტიპის ნაპირის პირობებში კი წარმოიქმნება „მოსრილ“ არქიტექტურული ან ბუნებრივი დომინანტების ეფექტი, რაც მხედველობის არეში სხვადასხვა მანძილით დაშორებული ობიექტების განსხვავებული სიჩქარით გადაადგილებითაა განპირობებული. ასეთი ნაპირისათვის დამახასიათებელი ხდება პანორამის დინამიური, კონტრასტული განშლა, ღია და დასურული სივრცეების მონაცვლეობა, რომლის დროსაც იკარგება მთლიანობა და სივრცე პორიზონტალურად ნაწევრდება.⁵ ამ შემთხვევაში განაშენიანების როლი სანაპირო პანორამის აღქმის დინამიური, მრავალპლანოვანი ხასიათის შენარჩუნებით და გაძლიერებით განისაზღვრება. ამის მიღწევა კი ზღვის ნაპირის გასწვრივ მაღლივი განაშენიანებისაგან თავის არიდებით შეიძლება.

ქალაქის განაშენიანების ესთეტიკური საფუძვლები გენერალურ გეგმაშია ჩადებული და შემდგომ განვითარებას მისი ცალკეული ელემენტების — საერთო საქალაქო ცენტრის,

საცხოვრებელი რაიონების, დასვენების და საწარმოო ზონების დეტალური დაგეგმარების პროექტებში ეღებულობს. ამასთან დაკავშირებით ქალაქის მოცულობით-სივრცითი აგებულების საერთო ჩანაფიქრმა ასახვა უნდა ჰპოვოს არა მარტო საერთო საქალაქო დონის, არამედ მისი სტრუქტურული ელემენტების (ცალკეული სახის განაშენიანების) ლოკალური მასშტაბის კომპოზიციების გადაწყვეტაშიც. რაც უფრო მრავალფეროვანი და გამომსახველი იქნება ამ ელემენტების სივრცითი ურთიერთკავშირები, მით უფრო თავისებური და ორიგინალური იქნება ქალაქის გარეგნული სახე.

ამგვარად, ქალაქების არქიტექტურულ-სივრცით კომპოზიციის და ესთეტიკური სახის ფორმირების ჩამოთვლილი პირობები და კანონზომიერებები შესაძლებლობას გვაძლევს სხვადასხვა ტიპის ქალაქებისათვის განვსაზღვროთ მათი განაშენიანების სრულყოფის კონკრეტული ხერხები.

ბათუმში და სოხუმში მთების ფონზე განლაგებული ზღვის ნაპირის სწორი რელიეფი ქალაქის განაშენიანებისადმი კომპინირებულ მიდგომას განსაზღვრავს, რაც უზარუნველყოფს მის მრავალპლანოვანობას (სურ. 3). ამ ქალაქებში მიზანშეუწონელია სანაპიროს მაღლივი შენობებით განაშენიანება, რათა მათი ზღვის მხრიდან აღქმისას არ შეიქმნას ხელოვნური „თეჯირი“. ამ ქალაქთა მაღალი სივრცული გამომსახველობის მიღწევა სიღრმით პანორამაში ბუნებრივი დომინან-



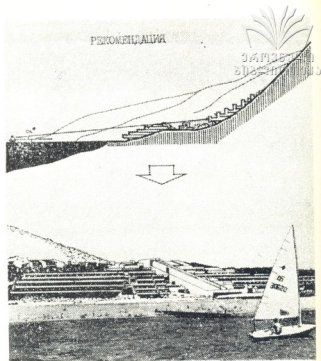
სურ. 4

ტების, ლანდშაფტური აქცენტების, ღია სივრცეების უნარიანი ჩართვით და ზღვისპირა ტერიტორიაზე 4-5 სართულზე უნიკალური ადმინისტრაციული და საკურორტო-რეკრეაციული შენობების ნაგებობების მოშენებით შეიძლება (სურ. 4, 5).

არ შეიძლება დავივიწყოთ ამ ქალაქების მორგანიზებული მნიშვნელობა, რაც უნდა გაძლიერდეს დამახასიათებელი ორიენტრების საერთო-საქალაქო ცენტრების ცალკეული შენობების მაღლივი კომპოზიციების საშუალებით.

იმის გათვალისწინებით, რომ ამ ქალაქების სიღრმეში არსებული მაღალი ესთეტიკური თვისებების მქონე ლანდშაფტების შემონახვა დასვენების ზონების ორგანიზაციისა და ნაკრძალი ადგილების შექმნისათვისაა მიზანშეწონილი, უმჯობესია ამ ფერდობებზე, შექმნის დაგვარად, შევზღუდოთ ინდივიდუალური საცხოვრებელი განაშენიანება და მათი კონცენტრაცია შედარებით ნაკლებად გამომსახველ მონაკვეთებზე მოვახდინოთ, რომლის დროსაც უპირატესობა მკვიდრო, დაბალსართულიან გაშენებას მიენიჭება, ასეთი განაშენიანება, როგორც ცნობილია, შეამოკლებს მონტაჟის ვადებს, შეამცირებს პროექტირების ღირებულებას და მომსახურე პერსონალის შენახვის ხარჯებს.⁶

დაახლოებით ასევე შეიძლება განაშენიანდეს ქალაქი გუდაუთა, რომლის დახრილი რე-



სურ. 5

ლიეფის ფონზე არსებული ხაზოვანი ნაპირი პანორამის დიდი სიმაღლით და სხვადასხვა მანძილით დაშორებული ობიექტების გადაადგილების უმნიშვნელო ეფექტებით ხასიათდება (სურ. 6). განაშენიანების მასშტაბის განსაზღვრისათვის აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული თვით ქალაქის კომპაქტურობა და უშუალოდ სანაპიროზე განლაგებული საერთო-საკურორტო ცენტრის წამყვანი როლი, რისთვისაც მის გამომსახველ სილუეტს უმჯობესია დაუშვებედგებარდეს მთელი საკურორტო ზონის ხალიჩის ტიპის მკვიდრო განაშენიანების ხასიათი.

როგორც ცნობილია, კოლხეთის დაბლობის ზღვისპირა ტერიტორიები ხასიათდება ბრტყელი პორიზონტალური რელიეფით. ამიტომ აქ არსებული ქალაქები (ფოთი, ქობულეთი, ოჩამჩირე) მიზანშეწონილია სხვა კომპოზიციური ხერხების გამოყენებით განაშენიანდეს.

ქალაქ ფოთში, საზღვაო პანორამის ფორმირებისას, ძირითადი როლი ეკისრება საზღვაო ტრანსპორტსა და მასთან დაკავშირებულ საწარმოო ნაგებობებს, რომლებსაც ქალაქის განაშენიანების ცენტრალური ნაწილი უჭირავთ. ასეთ შემთხვევაში საწარმოო, სატრანსპორტო, საცხოვრებელი და საერთო-საქალაქო ცენტრის ზონების არქიტექტურულ-სივრცითი ორგანიზაცია პორტებისა და საზღვაო ხომალდების გადმოსატ-

ერთი მოწყობილობის დინამიკურ სილუეტებთან კომპლექსში უნდა გადაწყდეს.

თუ მხედველობაში მივიღებთ გეოლოგიურ პირობებს და აგრეთვე ისტორიული მნიშვნელობის მქონე, არსებული საერთო-საქალაქო ცენტრის ბირთვის ჩამოყალიბებულ სივრცით კომპოზიციას, ამ ქალაქში საცხოვრებელი (განსაკუთრებით ზღვისკენ გამავალი) კვარტლების მშენებლობისას მიზანშეწონილად გვესახება 4-5 სართულიანი შენობების გამოყენება, რომელთა საზოგადოებრივი ცენტრების დომინანტური მდგომარეობა ნაგებობების არქიტექტურულ-მხატვრული გამომსახველობის ამაღლებით იქნება ხაზგასმული.

სხვაგვარ-სიტუაცია იქნება ქობულეთსა და ოჩამჩირეში, სადაც ადგილის წყნარი რელიეფი ერთგვარად უნდა „გამოცოცხლდეს“ დინამიკური არქიტექტურული კომპოზიციების, აქცენტების შექმნით. ნაპირის გასწვრივ საკურორტო დაწესებულებების მაღლივ შენობათა კომპლექსების არქიტექტურული ვერტიკალების განთავსება, მათი კონტრასტი რელიეფის და წყლის სარკის პორიზონტალურ ზედაპირთან, ეჭვგარეშეა, გაამდიდრებს სანაპიროს მთლიან პანორამას.

ტერიტორია, რომელზედაც განთავსებულია ქალაქი-კურორტი ვაგრა, ყველაზე უნიკალურია თავისი ლანდშაფტური თვისებებით არა მარტო საქართველოს შავიზღვისპირა ქალაქებს შორის (სურ. 7). ქალაქის ჩრდილო ნაწილი, რელიეფის ტერასული ხასიათის გა-

მი (რაც მის „აქტივობას“ განაპირობებს) ზღვის მხრიდან დინამიკურ, ვერტიკალურ და პორიზონტალურად დაყოფილ პანორამულ ალიქმება. ამავე დროს, ქალაქის სამხრეთ ნაწილში მთები უკან იხვევენ ზღვის ნაპირიდან და რელიეფი ბრტყელ, დაბლობისათვის დამახასიათებელ ფორმას ღებულობს. გრძივი მიმართულებით ქალაქის საკმაოდ დიდი ზომების (18 კილომეტრზე მეტი) მიუხედავად, ეს ორივე ნაწილი სანაპირო ზოლის მოხრილობასთან დაკავშირებით, ხედვის ერთ „კადრში“ ხვდება, რაც ქალაქის ორივე ნაწილის განაშენიანების პარამონის მისაღწევად, დამპროექტებლისგან შემოქმედებითი შესაძლებლობების მაქსიმალურ გამოვლენას მოითხოვს. ამ დროს გასათვალისწინებელია, რომ ქალაქის ძველ, ჩრდილოეთ ნაწილში უმჯობესია თავი შევიკავოთ განუმეორებელი სილამაზის მთის ფერდობების განაშენიანებისაგან და ქალაქის ეს ნაწილი, ძირითადად, რეკრეაციული მიზნებისათვის გამოვიყენოთ. სასურრორტო და საცხოვრებელი განაშენიანების რეკონსტრუქცია, განთავისუფლდეს ტერიტორია ამორტიზირებული ინდივიდუალური შენობებისაგან და მთის ფერდობების მკაცრად განსაზღვრულ, ნაკლებ გამოშახველ ნაწილებში კონცენტრირებულ იქნას კურორტის მომსახურე პერსონალისათვის განკუთვნილი საცხოვრებელი ბინები, რომლის დროსაც მიზანშეწონილად გვესახება ტერასული, მლა-

სურ. 6



ლი სიმპოდროვის, დაბალსართულიანი განაშენიანების გამოყენება. ვინაიდან ქალაქის ახალი, სამხრეთი ნაწილის ზონა საკურორტო განაშენიანებისათვისაა განკუთვნილი, მისი არქიტექტურულ-სივრცითი კომპოზიციის ფორმირებისას მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული რეკრეაციულ დაწესებულებათა კომპლექსების მაღალი შენობების ფარდობა საერთო-საქალაქო ცენტრის სილუეტთან, რომლის წამყვანი როლის წარმოჩენისათვის მიზანშეწონილია ამ კომპლექსების მატერიკის სიღრმეში განლაგება.

ქალაქის გარემოს აღქმისას ფერი აქტიურად მოქმედებს ამ სივრცეში მყოფი ადამიანის ფიზიკურ, ოპტიკურ და ემოციურ მდგომარეობაზე.⁷ აქედან გამომდინარე, ქალაქის არქიტექტურულ-მხატვრული სახის ფორმირებისას, ფერის აღქმის კანონზომიერებების გამოყენებით, შესაძლებელია სასურველი განწყობილების შექმნა.

ამ ასპექტში საქართველოს შავიზღვისპირა ქალაქების განაშენიანების ფერთა ღია გამა ლანდშაფტის მწვანე და ცისფერ ტონებთან შეხამებაში, ექვევარეუა, ხელს შეუწყობს მისი ესთეტიკური ხარისხის ამაღლებას, არქიტექტურისა და ლანდშაფტის კავშირის გაძლიერებას და პარმონიულობას.

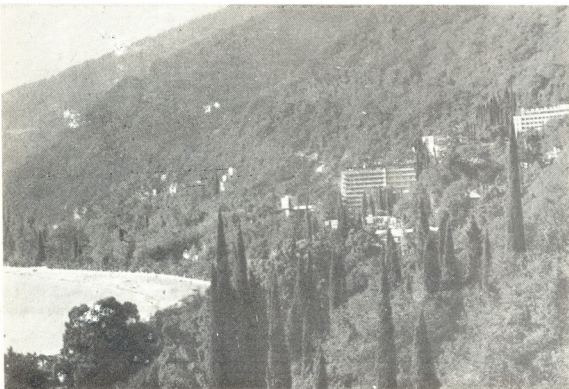
მოცულობით-სივრცითი ხერხების ამ კომპლექსის გამოყენება საშუალებას მოგვცემს

თავიდან ავიცილოთ პანორამის ერთგვარობა, ხელს შეუწყობს განაშენიანების არქიტექტურულ-სივრცითი სახის მაღალხარისხის ტიკური დონის მიღწევას.

შ ე ნ ი შ ე ნ ბ ა ბ :

1. Стаускас В. П. Систематизация аспектов и критериев оценки ландшафта при планировке зон отдыха. В сб. Места отдыха и озеленение городов. — Будивельник, 1969, Киев.
2. Владимиров В. В., Микудина Е. М., Яргина З. Н. Город и ландшафт. — Москва: Мысль, 1986.
3. Салуквадзе Г. Г. Некоторые вопросы формирования архитектурно-художественного облика системы городов. В сб.: Город и его архитектурно-художественный облик ЦНИИП градостроительства. — М., 1975 г.
4. Кострыкин Н. Д. План города как основа формирования его художественного облика. — М.: Изд. Мархи, 1977.
5. Талалаев В. В. Особенности архитектурно-пространственной композиции прибрежной жилой застройки с учетом зрительного восприятия ее при движении. В сб.: Планировка и застройка городов. Киев НИИП градостроительства, — Киев, 1975.
6. Трубишкова Н. М. Градостроительные возможности малоэтажной застройки городов (зарубежный опыт). В сб.: Градостроительство, Вып. 35.— Киев, Будивельник, 1983.
7. Сенник И. П. Вопросы восприятия городской среды. В сб.: Градостроительство. Вып. 26. Киев, Будивельник, 1979.

სურ. 7



კამიუს თეატრალური მოღვაწეობის

მოგვიართი ასაკები

ირინე ლოლო ბერიძე

დსაბვლურ პრესაში დღესაც გრძელდება პოლემიკა იმის შესახებ, თუ „ვინ არის ბენი კამიუ? მწერალია იგი, დრამატურგი, თუ ფილოსოფოსი?“ თავად კამიუს თუ მიუგდებთ ყურს, ერთადერთი მსოფლმხედველობრივი წიგნი, რომელიც მას ოდესმე დაუწერია, არის ესეი „სიზიფის მითი“. მაშ, როგორ განესაზღვროთ სხვა ესეები: „ამბოხებული ადამიანი“, „აქტუალობების“ 4 ტომი და „წერილები გერმანელ მეგობარს“? რომელ ქანრს უნდა მივკეთებინოთ წიხი პუბლიცისტური წერილები და თეორიული ნარკვევები თეატრის, მსახიობის ხელოვნების, ან ტრაგედიის დანიშნულების შესახებ. ალბერ კამიუს სრულყოფილი შემოქმედებითი პორტრეტის შექმნა მხოლოდ იმ შემთხვევაში გახდება შესაძლებელი, თუ მოღვაწეობის ყველა სფეროს გავითვალისწინებთ, განვსაზღვრავთ და შევკავშირებთ. კამიუ ერთნაირი ოსტატობითა და ნიჭით ფლობდა მწერლის, მთარგმნელის, პუბლიცისტის, ესეისტის, რეჟისორის და მსახიობის ხელოვნებასაც კი. მრავალფეროვნების თვალსაზრისით მისი შემოქმედება უნიკალურია XX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში. უნიკალურია იმიტომაც, რომ უმოკლეს დროში (მწერალი 43 წლისა ტრაგიკულად დაიღუპა საავტომობილო კატასტროფაში) მან დიდი ოსტატობით გამორჩეული სრულქმნილი და სავსებით მომწიფებული შემოქმედება დაგვიტოვა სამემკვიდრეოდ და 1957 წ. უმაღლესი ლიტერატურული ჯილდოს — ნობელის პრემიის ახრისიც გახდა. კამიუ მეცხრე და ყველაზე ახალგაზრდა იყო იმ ფრანგ მწერალთა შორის, რომელთაც ნობელის პრემია მიენიჭათ.

აქვე დავაზუსტოთ, რომ პრესამ მეტად საპირისპიროდ შეაფასა ეს ფაქტი.

„მე ბედნიერი ვარ, რომ კამიუ არსებობს. როცა საკუთარი სული მოუსვენარია, ბედნიერებაა გრძნობდე დიდი მწერლისა და უზადო ადამიანის შემოქმედებას, რომელიც მზადაა დახმარების ხელი გამოვიწოდოს.“¹

„კამიუ აბსტრაქტული თავისუფლების მითის „ფილოსოფოსია“, იგი ილუზიების მწერალია.“²

„თანამედროვე ლიტერატურის წარმომადგენელთა შორის ა. კამიუ წარმოადგენს ერთადერთად დიდ მწერალსა და დიდ ხელოვანს — ამ სიტყვის კლასიკური მნიშვნელობით. კამიუს უდიდესი დამსახურებაა ის, რომ თანამედროვეობის აღქმა მან კლასიკური ფორმის სრულყოფამდე აიყვანა.“³

„მინიჭა რა თავისი ჯილდო კამიუს, ნობელის კომისიამ ამით უკვე ამოწურული შემოქმედება დააჯილდოვა.“⁴

ძოწინავე საზოგადოების აზრის რეზიუმედ გაიხმა სტოკჰოლმის ცერემონიაზე საჯაროდ წაკითხული ულიამ ფოლკნერის დეკლარაცია: „მევესალმები გონებას, რომელიც მუდმივ ძიებაშია და განუწყვეტლივ სვამს კითხვებს.“⁵

ჩვენ, სტოკჰოლმის მუნიციპალიტეტში გამართულ ბანკეტზე კამიუმ ტრადიციისამებრ წარმოთქვა სიტყვა, რომელშიც საზოგადოებრიობას ამცნო თავისი მოსაზრებანი მწერლის როლისა და დანიშნულების შესახებ თანამედროვე ცხოვრებაში: „მწერალმა უნდა ზიდოს ის უზენაესი ტვირთი, მისი შემოქმედების სიდიადეს რომ ჰქმნის, მე მხედველობაში მაქვს სიმართლისა და თავისუფლების უანგარო სამსახური.“⁶ უდაგთა, რომ „სი-

მართლისა და თავისუფლების უანგარო სამსახური“ ჯერ კიდევ ალჟირში დაისახა მწერალმა გზად და ხიდად, როცა 22 წლის ასაკში მოყვარულმა დასს ჩაუდგა სათავეში და ახლად შექმნილი თეატრის დევიზად „სიმართლე და უბრალოება, გრძნობათა სიძლიერე და გულწრფელობა“ გამოაცხადა. თეატრით გატაცება და სიყვარული არც მეორეხარისხოვანი და არც შემთხვევითი ყოფილა კამიუსათვის. მისი შემოქმედებითი გზა სწორედ თეატრალური მოღვაწეობით დაიწყო და, თუ სწორედ ალჟირის განუყოფელმა ხელმა ყოფამ და მცხუნვარე მზემ შთაგონა, პირველი კრებულის „პირი და სარჩულის“ თემატიკა და მზესთან, ზღვასთან, ღამესთან — მიჯულ სამყაროსთან „ჯერისწერის“ გაცხოველებული სურვილი აღძრა მის არსებაში, თეატრით ცდუნებაც ალჟირისეული ყოფის თავისებურებამ განაპირობა. უპირველეს ყოვლისა კი იმ ფაქტმა, რომ ამ ულამაზეს და ეთნოგრაფიულად მეტად საინტერესო მხარეს თავისი თეატრი არ გააჩნდა. კამიუმ იტვირთა თეატრის ორგანიზაციის ურთულესი საქმე და ალჟირის საზოგადოებას ჯერ მოკრძალებული სასცენო ადაპტაციები (მალროს „ჟანი ზიზისა“, ესქილეს „პრომეთე“, გორკის „ფსიქოზე“, დოსტოვესკის „ქმები კარბასოვები“) წარუდგინა. შემდეგ კი ზღვისპირა, ღია ცის ქვეშ განხორციელებული კალდერონისა და დე რახას, შექსპირისა და მარლოს ფანტასმაგორიული დადგმები. იმ პერიოდის სარეპეტიციო დღიურებში ნათლად ამოკითხება თეატრისა და, კერძოდ, ხელოვნების განსაკუთრებული, კამიუსეული აღქმა და შეფასება: „თანამედროვე ხელოვანი არის მემამოხე, რომელმაც უნდა გამოსცეს მის მიერ დაცნობიერებული და ვანცდლილი სინამდვილე. ხელოვნება რეალური სინამდვილის გარეშე არაფერს არ წარმოადგენს, თავისთავად სინამდვილედ უსუსურია ხელოვნების გარეშე; ხელოვნება ვერ იარსებებდა მსოფლიო რომ კონფლიქტებსა და შეჯახებებს მოკლებული ყოფილიყო, ყოფილიყო ნათელი და გასაგები“... ამგვარად, თეატრი კამიუსათვის სიმართლის და ჭეშმარიტების გამოხატველ საშუალებად იქცა. მან შეიყვარა ის მორალური და ფიზიკური დისციპლინა და წესრიგი, რომელსაც სცენა მოითხოვდა. ცოტა მოგვიანებით კამიუმ აღიარა, რომ თეატრი არის ის ადგილი, სადაც იგი თავს ბედ-

ნიერად გრძნობს და ამ ბედნიერებაში უერთველეს ყოვლისა, ურთიერთგაგება, ურთიერთობისათვის აუცილებელი კონტაქტი ეძებდა. გარდა ამისა, ბედნიერება ზუსტად იმას ნიშნავდა, რომ, ალჟირის პერიოდში კამიუ თავისი სპექტაკლების ავტორიც იყო, რეჟისორიც და მსახიობიც. იგი ქმნიდა ერთი ადამიანის, ერთი გონების მიერ გააზრებულ და ერთი დღევით შეპყრობულ სპექტაკლებს, სადაც მთლიანობაში იყო მოქცეული წარმოდგენის იდეა. კომპოზიცია, სტილი და რიტმი.

„თეატრი ადამიანს ამაღლებულს ხდის“ — მიუღო გულწრფელდობით წერდა თავის დღიურში კამიუ და კიდევ: „მე ვწერდი თეატრისათვის იმიტომ, რომ მე ვთამაშობდი და ვდგამდი. მოგვიანებით მე მივხვდი, რომ თეატრი ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ქანარია. მე არ მინდოდა რაიმე განსაკუთრებულის გადმოცემა, მე მინდოდა შემექმნა პერსონაჟები, ვანცდლები, ტრაგედია“. კამიუ უთუოდ ბევრს ფიქრობდა თანამედროვე ტრაგედიის პრობლემებზე. მისი პიესები „გაუგებრობა“, „ალყა“, „მართალნი“ სხვადასხვა გზით და განსხვავებული სტილით თანამედროვე ტრაგედიასთან მიახლოვების და შექმნის ცდაა. კამიუს ოთხივე პიესის პერსონაჟები, როგორც წმინდა ტრაგიკული გმირები, ბოროტებასთან შეჯახებისას იღუპებიან. მაგრამ მათი გზა სიკვდილისაკენ და თვითონ სიკვდილის გამოშვევით მიზეზებიც აბსოლუტურად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. „მართალნი“ იღუპებიან, რათა კაცობრიობას ბედნიერი მომავლის იმედი ჩაუნერგონ; დიეგო „ალყაში“ თავს სწირავს მშობლიური ქალაქის თავისუფლებას; ბოროტმოქმედებით დამძიმებული დედა „გაუგებრობაში“ შვილთან ერთად სიკვდილში ჰპოვებს შვებას. მხოლოდ ცოდვით მოკლულნი მართა და კალიგულა კვდებიან განმარტოებით და მათი სიკვდილი მარცხი: და არა მსხვერპლი უკეთესი მომავლისათვის.

კამიუ ინტენსიურად მუშაობდა დრამატურული სტილისა და ხერხების დახვეწის თვალსაზრისითაც. თეორიულ ასპექტში მან თავად დასვა პრობლემა: პიესის სტილი და ენა ადექვატური უნდა იყოს, როგორც თანამედროვე სინამდვილისა, ასევე თეატრის კანონებისა. აქედან გამომდინარე, „გაუგებრობის“ ლიტერატურული სტილი უკიდურესად მკაცრი და ზოგჯერ მშრალიცაა, რაც

ორგანულად შეესატყვისება პიესის გმირთა შორის გამეფებულ გაუგებრობას, მათ სისასტიკეს და უღმობელობას. „მართალი“ კი პოეტური, ამაღლებული სტილის პიესაა, აქ ხაზგასმულია გმირების სულიერი ტკივილი, მათი ღრმა განცდები და მგრძობიარე სულისკვეთება.

1938 წელს ალბერ კამიუმ თითქმის ერთდროულად გამოაქვეყნა „კალიგულა“ და ერთი პირველი ნარკვევთაგანი, რომელიც სარტრის „გულზიდვის“ კრიტიკას შეიცავდა. მეტად სიმბოლურად გვეჩვენება ამ ორი ნაწარმოების ერთდროულად გამოჩენა. ჯერ ერთი, კამიუს სახელი პირველად დაუკავშირდა და შეუპირისპირდა ჟან-პოლ სარტრის სახელსა და მსოფლმხედველობას. მეორე, და ალბათ, უფრო მთავარი იყო ის, რომ პირველი კრებულის მოთხრობებში აღმოჩენილი სამყაროს ორი მხარე, მისი „პირი და სარჩული“, ბედნიერება და უბედურება, სამართალი და უსამართლობა, სიყვარული და სიკვდილი კამიუმ თავის პიესაში ერთმანეთს შეაჯერა და ამ შეჯერებით გაჩენილი, აბსურდთან ნახიარევი, ამბოხებული პერსონაჟი შემოიყვანა ფრანგულ ინტელექტუალურ დრამაში. მიუხედავად იმისა, რომ „კალიგულა“ და ესეი „სიზიფეს მითი“ გაცილებით უფრო ადრე დაიწერა, ვიდრე სარტრის პიესები და ესეი „ყოფა და არყოფა“, ორმოციანი წლების ფრანგული მკითხველი და მაყურებელი მათ ერთდროულად გაეცნო. („კალიგულას“ პრემიერა 1944 წ. შედგა პარიზში). ამდენად საკვებით ბუნებრივი იყო, რომ ყველა გაცილებული დარჩა იმ ანალოგიებით სარტრის „ბუზებსა“ და კამიუს „გაუგებრობაში“, „ქუჩუკიან ხელებსა“ და „მართალის“ ტექსტში რომ ადვილად ამოიცნობოდა. იმ პერიოდში არავინ დაფიქრებულა იმაზე, რომ ორივე მწერალი ერთი და იგივე „ცოდვიანი საუკუნის“ კატაკლიზმებით საზრდობდა, რომ ორივე იყო პირში იმ საუკუნის, რომლის შესახებ ჯერ კიდევ 1944 წელს ფრანგი ეგზისტენციალისტი — კათოლიკე გაბრიელ მარსელი წერდა: „თითქმის არავინ ვფიქრობდით, რომ ესოდენ ფაქიზი და არამყარი აღმოჩნდებოდა საბურველი ჩვენი ცივილიზაციისა, ცივილიზაციისა, რომელსაც საუკუნეთა სიძრავლემ ისეთი სიმყარე მიანიჭა, რომ მასში ექვის მიტანა სიშლევე იქნებოდა.“⁸

ამ გამართობიანებელ ფაქტორზე იმ სტილის არავის უფიქრია და კამიუს სარტრის პიესების ტონაც კი დააბრალებს, მით უმეტეს, რომ ერთი და მეორეც „ცივილიზაციის ინაბილიტაცია“ რობის“ და სამყაროს „უგუნურობის“ ფაქტის კონსტატაციას ახდენდა. მართალია, სარტრი გულზიდვისა და გაუცხოების მომენტზე ამახვილებდა ყურადღებას, ხოლო კამიუ აბსურდისა და ეულობის ჩიხში აქცევდა თავის პერსონაჟებს, მაგრამ ერთიც და მეორეც ადამიანური არსებობის უკლდმართობას პირისპირ შეაჯახებდა თავის გმირს, რათა სასოწარკვეთისა და ჯანყის გზის გავლით თავისუფალი არჩევანის აუცილებლობა შთაეგონებინა მისთვის. სწორედ „თავისუფალი არჩევანის“ გაკეთების მომენტიდან ცხადდება სარტრისა და კამიუს მსოფლმხედველობრივი მრწამსის და მხატვრული მეთოდის განსხვავება. სარტრის გმირები, რომლებიც „შიშველი ნებისყოფით“ თავისუფალი არჩევანის თანახმად შეთვისებულ გზას მისდევენ, ფაქტიურად ისაზღვრებიან (ხანდახან იზღუდებიან კიდევ) ერთხელ დადგენილი სქემამოქმედებით. ისინი თითქმის „ანგაჟირებულნი“ (ტერმინი სარტრისეულია) არიან არჩეული „როლის“ განსასახიერებლად. (მაგ. გეცი ეშმაკი და უფალი ღმერთი“). თავად სარტრი მათ ქმედობას რაციონალურად განკურეტს და ექსპერიმენტატორის დარად ერთი და იგივე სიტუაციის რამოდენიმე ასევე აბსტრაქტულად გააზრებულ გადაწყვეტასაც კი გეთავაზობს. ასე მაგ. პიესაში „დაუმარხავი ცხედრები“ ლაბორატორიულად სტერილურ პირობებში არის განხილული (სწორედ განხილული) გამყიდველობის და ერთგულეების თემა და მისი მამოძრავებელი მოტრეები. კამიუს პიროვნება და მისი დამოკიდებულება ამა თუ იმ პერსონაჟის მიმართ თითქმის ყოველთვის ამოიცნობა პიესის ქვეტექსტში. კამიუს გმირები არჩეული გზის დასასრულს თავის ქმედობას თვითონ განსჯიან და, შეიგნებენ რა არჩეული გზის უკეთურობას, სიკვდილში ან თვითმკვლელობაში პოვნებენ შეებას (კალიგულა, მავალიადა, აღიარება, რომ მან ვერ გააკეთა სწორი არჩევანი და მისი თავისუფლება არ იყო სიკეთის მომტანი).

არის კიდევ ერთი უტყუარი განსხვავება სარტრისა და კამიუს მსოფლმხედველობასა და მხატვრულ მეთოდს შორის. როცა 1938 წ. კამიუ სარტრის „გულზიდვის“ აკრიტიკებდა,

აღნიშნავდა, რომ „სარტრი ტრაგიკულს ჰქმნის და ყოველივეს ხედავს უბედურებასა და სიმახინჯიდან გამომდინარე“, ხოლო მისთვის ტრაგიკული „სილამაზისა და სიკვდილის კონფლიქტით და თანაარსებობით აიხსნება“. ამ აზრის ნათელსყოფად მოვიყვან სარტრისა და კამიუს მიერ სხვადასხვა დროს ჩაიშნულ, პრაქტიკულად, ერთი და იგივე რაობის მქონე ფრაზას. სარტრი წერს: „აღამიანურება სასოწარკვეთის მეორე მხარეს იდგება დასაბამს“. კამიუს დღიურში ვკითხულობთ: „სიცოცხლისადმი სიყვარული სასოწარკვეთის ვარეშე არ აღმოცენდება“.⁹

ერთ-ერთ გამოკვლევაში, რომელიც ფრანგულ ეგზისტენციალურ თეატრს ეხებოდა, შესანიშნავად ითქვა: „სარტრის მშრალი ეგზისტენციალიზმის გვერდით თანაარსებობს ალყირის მზით შემთბარი კამიუს ეგზისტენციალიზმიც. თუ სარტრის პირველი წიგნი „გულზიდა“ პერის ნისლიანი ცის ქვეშ შეიქმნა და მას მუნციპალური სამკიოხველოს დამახასიათებელი სევდიანი სურნელი შემორჩა, კამიუს პირველი ნაწარმოებები ალყირის კაშკაშა მხემ შეათბო. სწორედ მზის სიმსურვალემ განაპირობა მათი მგრძობიარე პანთეიზმი და ენებიანი ლირიკა. კამიუს ეგზისტენციალიზმმა თითქოს შთანთქმა და შეისისხლბორცა ტალღების, ქეშის, სინათლის, ფორმისა და ფერის — ერთი სიტყვით თავად „ეგზისტანსის“ სიუხვე და მრავალფეროვნება“.¹⁰

ფოლკენრის, მარლოს, დოსტოევსკისა და გორკის სასცენო ადაპტაციებს თუ არ ჩავთვლით, ალბერ კამიუ 4 პიესის ავტორია. მის დრამატურგაის ორ პერიოდად ყოფენ, „ამსურდის“ და „ამბოხის“ პერიოდებად. თვით კამიუც ადასტურებს ერთ-ერთ ინტერვიუში ორი ციკლის არსებობას და მათ „სიზიფესა“ და „პრომეთეს“ ციკლებს უწოდებს. პირველში „კალიგულა“ და „გაუგებობა“ დასახელებული, ხოლო მეორეში „მართალნი“ და „ალყა“.

პატარა ესეიში „მგრძობიარე მკვლევები“ კამიუმ ტერორისტების ზნეობრივი ფილოსოფიის განხილვა სცადა. პიესა „მართალნი“ (1950) სწორედ ამ ესეის მიხედვითაა შექმნილი. კამიუს აზრით, როცა ტერორისტი მკვლევობას გადაწყვეტს, თვითონაც უნდა იყოს მზად საკუთარი სისხლით გამოისყიდოს თავისი შეგნებული დანაშაული. პიესის სახელწოდება მიუთითებს ავტორის სიმატიებზე რევოლუციის პიონერებზე მინათ. დრამატურგიულად, დინამიურად აწარმოებულ პიესაში, ოსტატურად განლაგებული სიტუაციებით, კამიუ ატარებს იმ აზრს, რომ იძულებული ტერორის და პოლიტიკური მკვლელობის აუცილებლობად ქცევის მომენტში პიროვნებამ არ უნდა დათმოს ზნეობრივი ფასეულობანი და ადამიანური თვისებები. მას უნდა ანსოვდეს, რომ არავითარ სიტუაციაში სისხლი უდანაშაულოდ არ უნდა დაიღვაროს.

„პრომეთეს“ ციკლის მეორე პიესა „ალყა“ (1948) შეიქმნა ეან-ლუი ბაროსთან თანამშრომლობის შედეგად. ბარო თავის წერილებში იხსენებს, რომ იმ პერიოდში მას სურდა სპექტაკლის დადგმა „პირის მითის“ მიხედვით და ამ თვალსაზრისით დახილდ დეფოს წიგნის „პრობანობის წლის ქორნიკის“ ადაპტირებაც კი ჰქონდა ჩაფიქრებული. სწორედ ამ დროს გამოაქვეყნა კამიუმ რომანი „შავი ქირი“. ბარო რომანის მიხედვით დილოგების დაწერა სთხოვა ავტორს და 1948 წლის 27 ოქტომბერს „მარინის“ თეატრში ეან-ლუი ბარომ, მარია კაზარესმა, კამიუმ და ცნობილმა კომპოზიტორმა არტურ ონეგერმა წარმოადგინეს პიესა „ალყა“. სადაც მეფე-პირის როლს ბარო ასახიერებდა. პიესას არავითარი წარმატება არ ხვდა წილად. ბარო სინანულით წერდა, რომ მაყურებელმკვერ გაუგო და ვერც გაუძლო იმ ცეცხლს, რომელიც ბ-მა კამიუმ მას თავზე დანარცხაო.

თვით კამიუ აღნიშნავდა, რომ „ალყაში“ მას ზოგიერთი თანამედროვე ზნეობრივი თვისებების ჩვენება სურდა: „ეს არის პიესა, რომელიც მე ძალიან მგავს, მასში მე საკუთარი მისწრაფებები და ენებები ჩავაქსოვე“.

სხვა ბედი ეწვია „სიზიფეს ციკლის“ ორივე პიესას: „კალიგულას“ და „გაუგებობას“. ამ ნაწარმოებთა აზრობრივ დატვირთვაში (ადამიანის მიერ ბუნების მიუღებლობა, პიროვნების გაუცხოება, კომუნიკაბელობის დაკარგვა: და ა. შ.). მხოლოდ იგულისხმება ამსურდის ნიშნები, „სიზიფეს მითი“ უკვე განმსკვალულია ამსურდის აღმოჩენით და ამ აღმოჩენით განცილილი ღრმა, სულიერი ტკივილით.

პიროვნება, რომელიც მოკლებულია ცხოვრების აზრის თუნდაც ილუზიას, არ არის დასლვეული იმისაგან, რომ ერთ დღეს თავი გაუცხოებულად არ იგრძნოს. იქმნება ადამიანისა და სამყაროს, მსახიობისა და გარე-

მომკველ დეკორს შორის ერთგვარი გაყრა. ამ გაყრას კამიუ აბსურდს უწოდებს, ხოლო იმ შეგრძნებას, რომელსაც ასეთ დროს ადამიანი განიცდის — აბსურდის შეგრძნებას. აბსურდულობის გრძნობამ ადამიანი შეიძლება შეიპყროს ყველგან და ყოველთვის. ამ გრძნობის ამოცნობის მომენტი თითქმის შეუძნობადია (კალიგულას, მაგ. აბსურდ შთანთქავს დრუხილას სიკვდილის შემდეგ. ადამიანის დაკარგვა მისთვის მხოლოდ საბაბი, ბოძია აბსურდის დაბადებისათვის, რადგან იგი (აბსურდი) უკვე დიდი ხანია მზადდებოდა კალიგულას არსებაში). ადამიანი შეიგრძნობს რა ცხოვრების არარაობას, გასტანჯავს რა მას მორალური ტკივილი, სვამს კითხვას: „რატომ?“ ამ ერთ დიდ კითხვაში ჩადებულია უამრავი კითხვა, მრავალი, პასუხის გარეშე დარჩენილი, სულის სიღრმიდან ამოხეთქილი, ტანჯვაში ნაფიქრი შეკითხვა: რატომ ცხოვრობს ადამიანი ამქვეყნად? რისთვის მოსულა იგი? რა გზა უნდა აირჩიოს? რას წარმოადგენს მისი არსებობა? ამ დრეკადი, ნიადაგამოცლილი მდგომარეობიდან გამოსავალი ორია: თვითმკვლელობა ან იმედი, რომ ყველაფერი მოწესრიგდება. ადამიანი თავისუფალია თავის არჩევანში. მან თავად უნდა განსაზღვროს თავისი „უგზისტანის“ და შემდეგ დემორჩილოს მას (კალიგულა, მაგ. მეორე გზას არჩევს და ამიტომაც დიამეტრალურად ცვლის თავის ცხოვრების წესს).

აბსურდი არ არის არც თვით ადამიანი, არც სამყარო; მხოლოდ მათ შორის ურთიერთდამოკიდებულება არის აბსურდული. სამყაროს გაუტეხარ, გაყინულ სიჩუმეს ეჯახება ადამიანის ტანჯული მოწოდება და ჩნდება აბსურდი — გაუტეხრობა. თავად სამყარო აბსურდული არ არის, — ამტკიცებს კამიუ — იგი უგუნურია. უგუნურობა და ადამიანური ნოსტალგია ერთმანეთთან პირისპირ შეხვედრისას წარმოშობენ აბსურდს და წრე იკვრება. სახეზეა დრამის სამი ძირითადი კომპონენტი, რომელთაც ძალუძთ ბოლო მოუღონ ადამიანის მასულდემსკლებელი არსებობის ლოგიკას: 1. სამყაროს უგუნურობა, 2. ადამიანური ნოსტალგია და 3. მათი შეჯახებით წარმოშობილი აბსურდი.

„სიზიფეს მითი“ იწყება თვითმკვლელობაზე მსჯელობით. თვითმკვლელობა, კამიუს აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვან ფილოსოფიურ პრობლემას წარმოადგენს. „აქვს თუ არა აზრი ცხოვრებას და ღირს თუ არა იგი

იმად, რომ განაგრძო არსებობა?“ ამ კითხვაზე პასუხის ვაცემამდე კამიუ გვთავაზობს მრავალითებს ყოველდღიური ცხოვრებიდან, როდესაც ადამიანი შეიგნებს ღრმა უტანხმობას ყოფასა და მის საშუალებებს შორის, იმედებსა და მოქმედებას შორის. თავდაპირველად კამიუ უარყოფითად პასუხობს ამ კითხვაზე. თუ არსებობას აზრი არა აქვს, თუ ადამიანს ცხოვრების ძალა აღარ შესწევს, თვითმკვლელობა ლოგიკურია. ამ მომენტში შეგნების დაწებისყოფის საკითხი წამოიჭრება: აბსურდი შეგნებიდან დაიბადა, იგი ადამიანში, მის შეგნებაში არსებობს, ე. ი. თვითმკვლელობის შეგნებულად გამართლება შეუძლებელია, არ შეუძლია რა თავი მოიკლას, რადგან თვითმკვლელობა ყოველთვის წინააღმდეგობაშია აზროვნებასა და შეგნებასთან, ადამიანი ცხოვრებას მოუბრუნდება, მაგრამ იგი მოგდის ცხოვრებაში აბსურდით, რომელიც კვლავ არსებობს მის სულში. აქედან გამომდინარე პიროვნება ცხოვრებას უბრუნდება გარდაქმნილი. ცხოვრებისეული ყველა პრობლემა, წინააღმდეგობა, ღირებულება იგივე რჩება, მაგრამ თავიდან გააზრებას, თავიდან შეფასებას მოითხოვს. ადამიანმა უნდა განაგრძოს ცხოვრება, წინააღმდეგობა უნდა გაუწიოს გაუცხოებულ სამყაროს, შეეცადოს სხვებს არ აგრძნობინოს აბსურდულობის, სამყაროსთან გაყრის გრძნობა. კამიუს მსჯელობა სტოიციზმამდეც მიდის: ადამიანის სიდიადე სწორედ იმაშია, რომ განაგრძოს არსებობა, მაგრამ ისაზრდოს ამბოხით, რომელიც მას საკუთარ ბედს აატანინებს.

როგორც აღვნიშნეთ, სიზიფეს ციკლი ზერთიანებს „გაუტეხრობასა“ (1944 წ.), და „კალიგულას“. (1937).

ქრონოლოგიურად „სიზიფეს მითი“ უფრო გვიან დაიწერა (1938 წ.), ვიდრე „კალიგულა“, მაგრამ „კალიგულა“ — პრაქტიკული „სიზიფეს მითის“ თეორიული ნაწილის კიდევ ერთი საილუსტრაციო ლიტერატურული მაგალითია, რადგან კალიგულა გაიფიქრა ყველა იმ ეტაპს, რომელთა დახასიათება კამიუმ სიზიფეს მითში მოგვცა: აბსურდის აღმოჩენა და მისი აღიარება, თვითმკვლელობის უარყოფა და აჯანყება, ცხოვრებისეული გზის დიამეტრალურად შეცვლა და ახალი ზნობრივი ორიენტირების ძიება და აღმოჩენა. კალიგულას აბსურდი აღმოცენდა იმ ჰემზარიტებიდან, რომელიც მან თავისი დის, დრუ-

ზილას ნაადრევი სიკვდილის შემდეგ ვაც-
ნობიერა: „ადამიანები კვდებიან და ისინი
უბედურები არიან... ყოვლისშემძლე ღმერ-
თები კი ყველაფერს დაუნდობელი გულგრი-
ლობით შეჰყურებენ“. ღმერთების დემილ-
მა, სამყაროში მიძალბებულმა უკეთურებამ
გამოიწვია კალიგულას ამბოხიც, რამაც თა-
ვის მხრივ, აქტიური მოქმედებისაკენ უბიძგა
მას. აბსურდის განცდის შედეგად შეთვისე-
ბულმა თავისუფლებამ კი არჩევანი შთაა-
გონა ახალგაზრდა იმპერატორს: „ჩემი ტვირ-
თი სამყარო, სადაც მიუწვდომელი უნდა მე-
ოდოდეს... მე შევეართებ ცას და დედამიწას,
ერთმანეთში ავრევ სიმახინჯს და მშვენივას,
სასოწარკვეთილებიდან სიცოცხლე გავაჩვენებ...
ჩემს საუკუნეს თანასწორობას ვუსაჩუქრებ
და, როცა ყველაფერი გათანაბრდება... მე შე-
ვიცვლები და სამყაროც ჩემთან ერთად შე-
იცვლება, ადამიანები აღარ მოკვდებიან და
ისინი ბედნიერები იქნებიან“. ამგვარად,
კალიგულას მიზანი ჰუმანური და ამაღლებულ-
ია, მაგრამ ამ მიზნის განსახორციელებლად
არჩეული გზა და საშუალებები იმთავითვე მა-
რცხის მომასწავებელია: „ადამიანის უფლება
და მოწოდება ბოროტებასთან ბრძოლაა. მაგ-
რამ ის, ვინც ამ ბრძოლაში თავის სულს
სისხლით კვებავს, თავიდანვე განწირულია“.¹¹

— ამ ჭეშმარიტებას კალიგულა ბოროტმოქ-
მედებით აღსავსე გზის დასასრულს აღმოა-
ჩენს და, ვინაიდან ახალი გზის ძიების არც
უფლება და არც სურვილი არ გააჩნია, შეგ-
ნებულად ნებდება სიკვდილს. (მან იცის,
რომ მის წინააღმდეგ შეთქმულება მზადდება,
მაგრამ არაფერს იღონებს თავის გადასარ-
ჩენად. პირიქით სინანულით (თუ ბოროტად?)
დასძენს კიდევ, რომ მისი მკვლელებიდან
ახალი, მასავით აბსურდთან ნაზიარევი კალი-
გულები და-ბადდებიან. ამგვარად, კალიგულას
სიკვდილი იმიდრება, როგორც „თვითმკვლე-
ლობის უმადლესი შეგნებული ფორმა“¹²,
როგორც ერთადერთი გამოსავალი.

„კალიგულამ“ მეტად თავისებური როლი
შეასრულა II მსოფლიო ომისდროინდელ
ფრანგულ დრამატურგიაში. უპირველეს ყოვ-
ლისა, მან 20-30-იანი წლებს ფრანგული ინ-
ტელექტუალური დრამის მონაპოვარი შეაჯა-
მა და იწინასწარმეტყველა ეგზისტენციალის-
ტური მიმართულება ფრანგულ ინტელექტუ-
ალურ დრამაში. „ანტიკურ“ ეგზისტენცია-
ლიზმსაც „კალიგულამ“ მისცა დასაბამი,

ვინაიდან სარტრის „ბუზები“ და ანტონიან-
ტიგონე“ მომდევნო პერიოდში შექმნეს*.
მეტად მნიშვნელოვანია ისიც, რომ მთავარ
თითქოს წინასწარ განკვირება ბრძოლაში
დებიდა და სისხლით აღსავსე გზა, რომელიც
ფაშოზის უნდა გაეყო და გასაოცარი სიძ-
ვიერით წარმოგვიდგინა დესპოტიის და ტო-
ტალიტარიზმის აღსასრულის სურათი. სწო-
რედ ეს ხაზი იყო განსაკუთრებულად გამოკ-
ვეთილი 1944 წელს ოკუპირებულ პარიზში
წარმოდგენილი პრემიერის დროს.

კალიგულას როლს იმ დროს უცნობი ახალ-
გაზრდა ყურარ ფილიპის ასახიერება აღსა-
ნიშნავია, რომ კრიტიკოსთა უმრავლესობამ
„კალიგულას“ წარმატება ყურარ ფილიპის
აქტიურულ ნიქს მიაწერა. გაზეთი „ფიგარო“
წერდა: „კამიუ, ყურარ ფილიპის მიერ განსა-
ხიერებული, სასწაულად მოგვეკვლინა“.¹⁵ ცნო-
ბილმა მწერალმა ქალმა სიმონ დე ბოვუარმა
პრემიერის მეორე დღეს თავის დღიურში
ჩაიწინა: „მე დავესწარი კალიგულას, რო-
მელმაც წაეთხვის დროს საკმარად გულგრილი
დამტოვა. ყურარ ფილიპმა გარდაქმნა პიესა,
საკუთარ თავს ვუსურვებდი, რომ ჩემს პიე-
სასაც ასეთივე სასწაულებრივი გარდაქმნა
განეცადოს“.¹⁶ უფრო ობიექტურად უნდა ჩა-

* ამ მოსაზრებასთან დაკავშირებით არაზუსტად შენ-
ვენება სამი ტერმინის „ეგზისტენციალისტური დრა-
მა“, „იდეათა დრამა“, „მოთხრობის დრამა“ სინონიმური
მნიშვნელობით ხმაზეა.¹³ „იდეათა დრამა“ ფრანგულ-
ლი ინტელექტუალური დრამის განვითარების პროცე-
სის ერთ-ერთ ეტაპს წარმოადგენს, მოიცავს 20—30-
იან წლებს და ეანრული სპეციფიკით მხოლოდ ამზადებს
40-იანი წლების „ეგზისტენციალისტურ დრამას“. ასევე
მცდარია „მოთხრობის დრამის“ ეგზისტენციალისტურისა
და იდეათა დრამის სინონიმად ქცევა. მითის მოდერნი-
ზაცია და არქიტექტურულ გახარება საერთოდ დრამის
(და არა მარტო დრამის) ტრადიციულ უნდა ჩაი-
ვალოს. ფრანგულ თეატრში მითოლოგიური და ბიბ-
ლიური სიუჟეტები მერ კიდევ 20—30-იან წლებში
სიკეთიერებს ეძიებ (ვეფ ქანდავეს — 1901, ოლი-
პოსი — 1931), კოქტომ (ოლიპოსი — 1928, გოგო-
ხეთური მანქანა — 1934), კიროლუმ (ამფიტრიონი,
38 — 1928 წ. ივლითი — 1931, ტროას ომი არ იქ-
ნება — 1935, ელექტრა — 1937) და სხვა დრამა-
ტურებში, რომელთაც ეგზისტენციალისტურობის ვე-
რასგზით ვერ დაეპარალებოდნენ. ფართო მნიშვნელობით
აქვს გამოყენებულ ეს ტერმინი საერთაშორისო ანთის
„ანტიგონეს“ თაობაზე (1946 წ.) გამოქვეყნებულ წე-
რილში „მოთხრობის მკვლელი“, სადაც, მართალია, ეგ-
ზისტენციალისტურ ნაწარმოებზე მსგელობს, მაგრამ
„მოთხრობის მკვლელს“ უწოდებს ყველას, ვინც მითის
„მუდმივ მოდელს“ ახალი ფილოსოფიურ-ეთიკური
შინაარსით შეეცვას.¹⁴

ითვალს ცნობილი კრიტიკოსის, მომავალში კამიუს შემოქმედებითი გზის ამსახველი ბრწყინვალე მონოგრაფიის ავტორის რობერ კამპის აზრი, რომელიც არ ამცირებს რა შე-
რარ ფილიპის უდავო ნიქსა და სცენურ მომ-
ხიბველობას, მაინც თავად კამიუზე ამხვი-
ლებს ყურადღებას: „როდესაც ვუსმენ კა-
ლიგულას, განუწყვეტლივ კამიუზე ვფიქრობ.
იგი უფრო დიდია, ვიდრე მისი გმირები. ფორ-
მა, დეკორაცია კამიუსათვის შეზღუდულია.
მე არ მაინტერესებს, რას მოიმოქმედებს კა-
ლიგულა, რაზე ფიქრობენ ქერვა და სციბი-
ონი, მე გამუდმებით ვეკითხები ჩემს თავს
„რას ნიშნავს ბატონი კამიუ“.¹⁷

ყურადღებია, აგრეთვე, პრესაში გამოქ-
ვეყნებული კამიუსა და „პარიზის თეატრის“
(Théâtre de Paris) დირექტორ ტრუაიას
შორის გამართული პოლემიკა. ტრუაია
ამტკიცებდა, რომ „კამიუს პიესა არის სარ-
ტრის ეგზისტენციალისტური პრინციპების
ილუსტრაცია“. კამიუს გამოხმაურება ამ
სტბრიაზე გამოწვეულია: წარმოადგენდა
რადგან კრიტიკოსთა ხშირ შემოტევებს, მწე-
რალი უმეტეს შემთხვევაში უყურადღებოდ
სტოვებდა. კამიუ წერს: „კალიგულა დაიწე-
რა 1937 წ. ამ პერიოდში ფრანგული ეგზის-
ტენციალიზმი იმ ფორმით, როგორითაც იგი
დღეს გვესმის, არ არსებობდა. ე. ი. არ არ-
სებობდა ათეისტური ეგზისტენციალიზმი.
სარტრს კი ამ დროს არც ერთი ფილოსო-
ფიური ნაწარმოები არ ჰქონდა გამოქვეყნე-
ბული, იგი მხოლოდ ქმნიდა თავის ფილოსო-
ფიას, მე დიდი ილუზიები არ გამაჩნია „კალი-
გულას“ შესახებ. მაგრამ მიმაჩნია, რომ
გაკრიტიკება შეიძლება მხოლოდ არსებული
და არა გამოგონილი ან დამახინჯებული ფაქ-
ტების. მეჩვენებინა შეუძლებლისაკენ ლტო-
ლვა, გამეშუქებინა ნაგრევა, მეჩვენებინა
მარცხი — ასეთი იყო ჩემი გეგმა და სწო-
რედ აქედან გამომდინარე უნდა განსაჯოთ
ეს ნაწარმოები“.¹⁸

ჩვენც, ალბათ, კამიუს სიტყვების მიხედ-
ვით უნდა განვსაჯოთ და შევაფასოთ ეს პიე-
სა. დაუშვებელია მხოლოდ, რომ კამიუს სწო-
რი გზის არჩევის აუცილებლობის ჩვენებაც
ჰქონდა ჩაფიქრებული. მას უთუოდ სურდა
შთაგონებინა ჩვენთვის ის ერთადერთი ქეშ-
მარიტებაც, რომელიც ალბერ კამიუ — მწე-
რალმა, ესეისტმა, დრამატურგმა და საზოგადო
მოღვაწემ შეითვისა და თავის შემოქმედება-

ში წარმოაჩინა: სამყაროს უგუნურობასთან
კიდილში პიროვნებას ყველაზე უტყუარი
შეალება უპყრია ხელთ — მას გააჩნია
რი „ჰქმნას თავისი ხელობა ადამიანისა“.¹⁹

შ ე ნ ი შ ვ ე ბ ა ი :

- 1 Le Figaro Litteraire. P., 1957.
- 2 L'Humanité, 18.X.1957.
- 3 Ficon H. Panorama de la littérature française, P., 1957.
- 4 L'Humanité, 24.X.1957.
- 5 A Albert Camus. P., 1962.
- 6 Camus A. Pages choisies. P., 1962.
- 7 Camus A. Théâtres, Recits, Nouvelles. Pleiade, P., 1962.
- 8 Марсель Г. Опыт автобиографии. М., 1963.
- 9 Simon P.-H. Théâtre destin. P., 1971.
- 10 Corvin H. La laboratoire de théâtre. P., 1973.
- 11 Camus A. Caligula. Piece en 4 acte.
- 12 Камо А. Кириллов. Сб.: Писатели Франции о литературе. М., 1978.
- 13 იხ. ვ. ქართველიშვილის წერილი „თეატრალური ინტელექტუალიზმის დრო და სივრცე“. ე. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5. 1985 წ.
- 14 Sartre G.-P., Essais. P., Universitaire, 1968. ასევე განიხილავს „მოთების დრამას“ საბჭოთა კრიტიკა. იხ. Мелетинский Е. «Поэтика мира», М., 1976. Бачелис Т. Границы интеллектуализма. Театр, № 7, 1969; Современная зарубежная драма. М., 1972; Гозенпуд Л. Пути и перепутья. Л., 1969; Дорошевич А. Миф в литературе XX в. Вопросы лит-ры, № 2, 1970.
- 15 Coombs I. Camus homme de théâtre. P., 1960.
- 16 Baüer G. Chron'ques. P., 1964.
- 17 Camp R. La table ronde. P., 1961.
- 18 Le Figaro Litteraire. P., 1957.
- 19 Камо А. Избранное М., 1969.

საუბარი ლუკინო ვისკონტისთან

წელს მსოფლიოს კინემატოგრაფიული საზოგადოებრიობა აღნიშნავს დიდი იტალიელი რეჟისორის ლუკინო ვისკონტის დაბადების 80 წლისთავს. განუზომელია ამ ქვემარტივი დიდოსტატის წვლილი მეოცე საუკუნის მხატვრული კულტურის ისტორიაში. მისი შემოქმედების მასშტაბებზე მიუთითებს თოთხმეტი დიდი და ხუთი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი, სამოცოც დრამატული და საოპერო სპექტაკლი და კიდევ ოცდაოთხი დადგმის სცენოგრაფია. ვისკონტის მდიდარი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, მისი ფილმების თემატიკა, პოეტიკა და პრობლემემატიკა კინოხელოვნების მკვლევართათვის უმდიდრეს მასალას შეიცავს.

უახლოეს ნომერში გამოქვეყნდება კინომცოდნე გ. გვახარაას წერილი „დრო და სივრცე ლუკინო ვისკონტის შემოქმედებაში“. ამ ნომერში კი გთავაზობთ ჟურნალისტისა და რეჟისორის ჯუზეპე ფერარას ინტერვიუს ვისკონტისთან.

— როგორ მუშაობდით ჟანრენუართან და რა ზეგავლენა მოახდინა მან თქვენს შემოქმედებაზე?

— რენუარი საფრანგეთში გავიცანი და მასთან ვიმუშავე მხოლოდ მესამე ასისტენტად ფილმზე „ქალაქგარეთ ვასეირნება“. სხვათა შორის, ამ ფილმზე კოსტიუმების მხატვარიც მე ვიყავი. საფრანგეთში გატარებულმა წლებმა და ისეთ ადამიანთან დაახლოებამ, როგორც ჟან რენუარი, თითქოს თვალი ამიხილა. ბოლოს და ბოლოს მივხვდი, რომ კინოს საშუალებით შეიძლება მიუვახლოვდე ყველაზე ფარულ, შენიღბულ ქვემარტებასაც.

რენუარმა სხვაგვარადაც იმოქმედა ჩემზე: მე ფაშისტური ქვეყნიდან ვიყავი ჩამოსული და აქამდე ვერც კი ვხვდებოდი, როგორ გარემოში ვცხოვრობდი. რენუართან ურთიერთობამ მოქალაქედ ჩამომაცალიბა, ამიტომ იტალიაში სულ სხვა კაცი დავბრუნდი. გარდა ამისა, რენუარმა სამშობლოში გამატანა ჯეიმს კეინის რომანის „ფოსტალიონი მხოლოდ ორჯერ აკაკუნებს“ ფრანგული თარგმანი, თან მითხრა: „წაიკითხე, შეიძლება დაგაინტერესოს“.

რომანი მომეწონა. ასე დაიბადა „ცდუნების“ იდეაც.

— რა ფილმები ნახეთ საფრანგეთში და თუ მოახდინეს მათ თქვენზე გავლენა?

— ჩემზე ყველაზე მეტად იმოქმედა რენუართან გატარებულმა დრომ, მასთან საუბრებმა, მასთან ახლოს ყოფნამ. ისე კი, უფრო მეტი რუსული ფილმი ვნახე, ვიდრე ფრანგული. მე დავეყუბოდი რენუარს, რომელიც მუდმივად დადიოდა კინოთეატრ „პანთეონში“, სადაც ძირითადად საბჭოთა სურათებს უჩვენებდნენ. აქ ვნახე ეკის, პუდოვკინის, ეიზენშტეინის ფილმები. ძალზე დიდი შთაბეჭდილება ჩემზე „ცხოვრების საჯურმა“ და „ჩაპაევმა“ მოახდინა.

— „ცდუნება“ ნეორეალისტური ფილმი?

— ამ ტერმინის ავტორი ჩემი მემონტაჟეა... დიახ, მემონტაჟე, რომელიც მუშაობდა „ცდუნებაზე“ და დღემდე ჩემთან თანამშრომლობს. მასთან მუდმივი მიმოწერა მაქვს, როცა მილანიდან მივემგზავრები ხოლმე. „ცდუნების“ პრემიერის შემდეგ იგი რომში იმყოფებოდა, იქ სხვა „ცდუნება“ და გრძელი წერილი მომი-



ლუკინო ევკონტი და ანა მანიანი ფილმ „ყველაზე ლამაზის“ გადაღებისას

როსელინის ხასიათს. ამ დროისათვის თვის ანა მანიანი უკვე დადიანის ფალი იყო და როსელინიმ ახლას მოიწვია.

„ცდუნების“ გავლენა კიდევ კარგა ხანს იგრძნობოდა იტალიურ კინოში. თუმცა, უნდა ვაღიარო, რომ როსელინისა და დე სიკას ფილმები უფრო ფროვენული იყო. „ცდუნება“ კი ერთგული რეალიზმის — რენუარის, დიუვივის, კარნეს შემოქმედების გავლენით შეიქმნა.

— „რომი ღია ქალაქია“ ნეორეალიზმის ეტალონად მიიჩნიათ. ჩემის აზრით კი ნეორეალიზმის მწვერვალაა ფილმი „მიწა იძვრის“ — იტალიური კინო ამაზე ზევით აღარ ასულა. თქვენ როგორ ფიქრობთ, იქნებ ახალგაზრდებს შეუძლიათ ჩვენი კინემატოგრაფის ცოტათი წინ წაწევა?

— „რომი ღია ქალაქია“ პირველი მასშტაბის ფილმი იყო (როსელინიმ სურათი პირველად სამინისტროში უჩვენა). როცა მანიანის გმირის სიკვდილის ეპიზოდი დასრულდა, ფეხზე ტაშის ცემით წამოვხტი. გულწრფელად აღფრთოვანებული ვიყავი ფილმით. „მიწას“ ასეთი წარმატება არ ჰქონია, მეც მოუწესრიგებელ, დაშლილ ფილმად მომიჩვენა. შემდგომში ნეორეალიზმის ალარ გაუმეორებიათ ის, რაც როსელინიმ „რომში“ შეძლო. ვგრძნობდი, რომ ნეორეალისტური მოძრაობა თანდათან პრესტიჟს კარგავდა, აუცილებელი იყო სოციალური პრობლემების ზედაპირული ასახვიდან საწყისებს, სათავეებს, უმანკო სიმართლეს მივბრუნებოდი... სწორედ ამ მიზნით გადავიღე „მიწა იძვრის“. ამ ფილმს დიდი დრო და ენერგია შევაღიე. თავიდანვე მოვთხოვე ჩემს თავს — არ წავსულიყავი არავითარ დათმობაზე, რათა ჰქონ-

წერა, რომელშიც, სხვათა შორის, აღნიშნავდა ამ სტილის ფილმს პირველად ვხედავ, მე მას... „ნეორეალიზმს“ ვუწოდებდით. ასე გაჩნდა ეს ტერმინი.

ფიქრობ, ამ ფილმმა მართლაც დიდი გავლენა მოახდინა ნეორეალისტურ კინოხელოვნებაზე — დე სიკაზეც, როსელინიზეც, სხვებზეც, თუმცა ზოგჯერ მათ არ სურთ ამის აღიარება. სურათს პირდაპირი კავშირი აქვს როსელინის ფილმთან „რომი ღია ქალაქია“. „ცდუნებაში“ მთავარი როლი ანა მანიანის უნდა შეესრულებინა, მაგრამ ბავშვის ელოდებოდა და ამიტომ იგი კლარა კალამაიმ შეცვალა. როსელინის მოეწონა მსახიობი და როდესაც ფილმის „რომი ღია ქალაქია“ გადაღებას იწყებდა, მთავარ როლზე სწორედ კალამაი მოიწვია, აღნიშნა კიდევ, რომ „ცდუნების“ ნახვის შემდეგ დარწმუნდა კალამაის დრამატულ ტემპერამენტში, რომელიც გამოწერილი იყო მისი ფილმისათვის. ორისამი დღის გადაღების შემდეგ კალამაიმ უარი თქვა როლზე, რადგანაც ვერაფრით ვერ შეეწყო



მარტი, აბსოლუტური რეალიზ-
მისთვის მიმდევია. დამეთანხმე-
ბით ალბათ, რომ დღეს კომპრო-
მისები არც ისე იშვიათია.

— ახალგაზრდებზე რას იტყ-
ვიო?

— როგორც წესი, ახალგაზრ-
დები ჩვენ გვიყურებენ, მაგრამ
შემდეგ სულ სხვას აკეთებენ. ახ-
ალგაზრდებს რომ შეეძლოთ მემ-
კიდრეობის ათვისება, წარსული-
დან ღირებულის აღება და შემ-
დეგ მისი გაღრმავება, ისინი უთ-
ულოდ დაჩქარებდნენ წინსვლას.
მათ პასუხი უნდა აგონ დღევან-
დელ დღეზე. ცხადია, მე არ
ვთვლი, რომ ჩემი თაობისთვის
უკანდასახევი დრო დადგა... მაგ-
რამ ლოგიკურად მიმაჩნია, რომ
ჩემს ასაკთან ერთად „მივებოძე“,
და არა მაქვს სურვილი ხელოვ-
ნურად გავხდე ახალგაზრდა. 20
და 25 წლის ახალგაზრდებს კი
მრავალფეროვანი იდეები უნდა
ჰქონდეთ, ვალდებულნი არიან
ანგარიში გაუწიონ დროს, ცვლი-
ლებებს. თავის დროზე ხომ ჩვენ
სწორედ ის პრობლემები წამოვ-
ჭერთ, რომლებსაც ისტორია
გვკარნახობდა. ჩვენ საკუთარ
ბრჭყალებსაც კი ვნმარობდით,
რათა ვილაყისთვის ჰქრილობა მი-

გვეყენებინა. თანამედროვე ახ-
ალგაზრდები კი აღარაგის ებრ-
ძვიან. მე ვკითხავდი მათ—რას აკ-
ეთებთ, რისი ვაკეთება შეგიძ-
ლიათ? აი, მაგალითად „ბანდი-
ტები ორგოზოლოდან“... დე სე-
ტა განათლებული, ჰკვიანი, სიმ-
პატიური ყმაწვილია, რომელმაც
საკმაო წარმატებას მიაღწია. მაგ-
რამ ჩვენთვის ეს საკმარისი არ
არის, აღარ არის, მითუმეტეს, რომ
უკვე გადაღებულია „მიწა იძვ-
რის“. ახალგაზრდებს მეტი წინ-
სვლა მოეთხოვებათ, ხოლო მათი
გაუთავებელი წუწუნი იმაზე,
რომ უჭირთ, არაგინ ეხმარე-
ბათ, რომ უამრავი ტექნიკური
პრობლემა აქვთ გადასაწყვეტი,
სულ უფრო აუტანელი ხდება...
ჩვენც გვიჭირდა, მათზე უფრო
მეტად გვიჭირდა, მაგრამ ამით
თავს არასდროს ვიმართლებ-
დით. როცა ვიღებდი ფილმს
„მიწა იძვრის“, კომუნისტურ
პარტიას სამი მილიონი ლი-
რა ვთხოვე. ფული მალე დამე-
ხარჯა და პარტიამ უარი მითხრა
დახმარებაზე. მე აქტიურ შეტე-
ვაზე გადავედი, ვეუბნებოდი:
„ — ბატონებო, ფილმის გადა-
ღება ეს-ესაა დაიწყო, მხედველ-
ობაში მიიღეთ რის გადაღებას

ვაპირებ, რისი გაკეთება მინდა — აუცილებლად უნდა დავამთავროთ ფილმი“. ათასგვარი ეშმაკობით, ვილაცის დახმარებით და მხარდაჭერით, ვილაცის ნდობით და იმედით, შექმელი გამეგრძელებინა სურათის გადაღება... ამით იმის თქმა მინდა, რომ სირთულეები, რომლებსაც დე სეტა „ბანდიტების“ გადაღების დროს წააწყდა, ჩვენს წინაშე წამოჭრილ სირთულეებს ვერ შეედრება. უბრალოდ ჩვენ უფრო აგრესიულები, უფრო თამამები, ენინანები, კაპასები ვიყავით... დღეს კი, ყველაზე ბასრი ბრჭყალები, მგონი, მხოლოდ ბოლონინის აქვს.

— კი მაგრამ, ფრანჩესკო როზი, მისი „სალვატორე ჭულიანო“ და „ხელები ქალაქზე“?

— როზის აღარ ვუყურებ. როგორც ახალგაზრდას. თანაც ის ჩემი ახლობელია. როზი — მომხიბლავი ნეაპოლელი ინტელიგენტი, ომის შემდეგ რომში აღმოჩნდა და არ იცოდა რა გაეკეთებინა. ეუთხარი: „წამოდი ჩემთან სიცილიაში, კინოს გადაღებას გასწავლი-მეთქი“. წამომყვა, შემდეგ „გარმობაზე“ იმუშავა ასისტენტად, სცენარებს წერდა და ა. შ. ასე ჩამოყალიბდა რეჟისორად. დღეს ფრანჩესკო სერიოზული პროფესიონალია, ძალიან ვაფასებ მას და ვამაყობ კიდევ „სალვატორე ჭულიანო“ შესანიშნავი ფილმია, მე ვიტყვოდი, აბსოლუტურად ზუსტი ფილმია, „გამომწვევად“ კარგი სურათია, პროფესიული ნამუშევარია. მაგრამ მაინც, „ჭულიანო“ თავისი სითამამით გამოირჩევა. ბევრი ახალგაზრდა ვერ დაიკვივნის ასეთი სურათის შექმნას, რადგან ჩვენი ახალგაზრდები უფრო ერთობიან, ხუმრობენ და სერიოზული, ღრმა ფილმების გაკეთებას არ ცდილობენ. ერთადერთი რეჟისორი, რომელსაც როზის გვერ-



ფილმ „უღანაშულოს“ გადაღებისას

დით ვაყენებ, ელიო პეტრია. მაგრამ მაინც, იქ, სადაც ბოლონინი რაღაცას წარმოადგენს, ცხადია, ღონე ძალიან დაბალი უნდა იყოს. ჩვენი ახალგაზრდები არ არიან შემტვენი, მათ სითამამე აკლიათ. სულ ვუჩიჩინებ: „თქვენი ფილმები ცუდად გააკეთეთ, ოღონდ გულწრფელად თქვით სათქმელი, დაუშვით შეცდომები, მაგრამ უფრო გამბედავნი იყავით“. ისინი საქმეს კარგად აკეთებენ, მაგრამ მათი უნაკლო ფილმები მე არ მალეღვებს. ფილმის სწორად გადაღება ყველას შეუძლია, მაგრამ მხოლოდ ხელობის ცოდნას, სწორ კადრირებას ფასი არა აქვს. მთავარია რა ზდება შიგნით. ახალგაზრდებს იზიდავს „ახალი ტალღა“, გატაცებულნი არიან ანტონიონიზმით, ბაძევენ რენეს და ამ გატაცებაში ორიენტაციას კარგავენ. როცა ვინჩენცო განაა ფილმი „ღრობითი ცხოვრება“ ვნახე, ვერაფრით ვერ დავიჯერე, რომ ეს ახალგაზრდა კაცის ნამუშევარია. განა კატასტროფის მომასწავებელი არ არის, როდესაც ახალგაზრდა ბრმად მიბაძავს ანტონიონის ფილმს და სიმართლის ძიებისა და თქმის სულმცირე, იოტისოდენა სურვილიც

კი არა აქვს. ანტონიონის მიბაძვით გადაღებული სქემები არაფერს შეძენს ჩვენს კინოს. ანტონიონის თავისი სამყარო აქვს, ახალგაზრდას — თავისი უნდა ჰქონდეს, და არ უნდა ეშინოდეს, რომ ამ სამყაროს ვიღაც გააკრიტიკებს. თავისი თავის არ უნდა ეშინოდეს. დღევანდელი კინოს დემოკრატობა, ახალგაზრდების სწრაფვა სხვისგან გადაიხატონ, გადაიწერონ, ნამდვილ ტრაგედიად მიმაჩნია.

— და მაინც, შეგნება დროსთან ერთად მოდის... აი, მაგალითად, დროთა განმავლობაში თქვენი გადაღების ტექნიკა თუ შეიცვალა?

— თუ ტექნიკაში კამერის მოძრაობას გულისხმობთ, პირდაპირ გეტყვით — ჩემს ფილმებში ეს მოძრაობა არ შეცვლილა. ჩემთვის ძალიან ძნელია ისე ვამოძრაო კამერა, როგორც ამას ფელინი აკეთებს. კამერის მოძრაობა ჩემს ფილმებში სივრცით გადაადგილებას, სივრცის შიგნით ცვლილებას უნდა ემთხვეოდეს, სივრცეს უნდა აწესრიგებდეს. კამერის მოძრაობა ჩემს ფილმებში არასოდეს გამოიყენება წინასწარი განზრახვით. კამერა მოძრაობას იწყებს მხოლოდ მაშინ, როცა ამას თვით სცენა, ეპიზოდი მკარანახობს. საერთოდ, მიმაჩნია, რომ რეჟისორმა მაქსიმალურად უნდა გააუბრალოს, სადა გაქაღდოს თავისი ხელწერა, დიდი რომანისტი მსგავსად უნდა დახეწოს თავისი სტილი, ზედმეტობისგან გაანთავისუფლოს... თავიდან აიცილოს ზედსართავეების, პუნქტუაციის, შედარებების სიმრავლე, „დაწმინდოს“ თავისი ნაწარმოები.

— თქვენ ბრალს გდებენ დეკორის, ავეჯის, კოსტიუმების ჭარბ, გადამეტებულ გამოყენებაში, უფრო სწორად, ამ ნივთების ხანგრძლივ, მომქანცველ ძიებაში.

— მცდარი აზრია. ძიება არასდროს არ არის ზედმეტი, თანაც, მე მგონია, დეკორს ჩემს ფილმებში არასდროს დაუთრგუნია პერსონაჟები. და კიდევ აი, რას მოგახსენებთ ძიების შესახებ: როცა გსურთ მაყურებელს სრულყოფილი, ისტორიულად ზუსტი ნაწარმოები უჩვენოთ, გააცოცხლოთ პერსონაჟები, ამოქმედოთ ისინი ნამდვილ და არა ბუტაფორულ სამყაროში, მაქსიმალურად სრულად გამოხატოთ ეპოქა, მაშინ დეტალების სიზუსტის დაცვა აუცილებელია, გარდაუვალი.

— თქვენი გადაღების მეთოდებზე, თქვენი პედანტიზმზე ლეგენდები და ანეკდოტები დადის. რა არის აქედან მართალი?

— ეს იმ ცრუმემატიანეების შეთხზული ჭორებია, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო კინოხელოვნებასთან, სძულთ კინო. მათ არ ესმით ამ პროფესიის არსი, ცოტა შურთ კიდევ და მიაჩნიათ, რომ კინო შემოიღებია, ევანტიურისტების სამყაროა, ჰგონიათ, რომ ადამიანები აქ ერთობიან. მათ არ იციან და არც სურთ გაიგონ, რომ ეს მომქანცველი შრომაა. თანაც ექსტავანტიურობაში, ნორმალურიდან გადახრაში გვედებენ ბრალს.

მე გულდასმით ვმუშაობ. ასეთი მეთოდი მე თავად მეხმარება. კინოში ჩემი მოღვაწეობის მანძილზე არ მახსოვს გადამეკეთებინოს, ხელახლა გადამეღოს ერთი ხელიც კი, შემეცვალოს ის, რაც უკვე მზად მქონდა. შეიძლება ეს ჩემი მხრიდან ზედმეტი სიამაყეა. არ იფიქროთ, რომ მომწონს ყველაფერი, რასაც ვაკეთებ და არასდროს არ ვცდები. მერწმუნეთ, პირიქით, მე ძალიან ხშირად ვცდები. გაცნობიერებელი მაქვს შეცდომები, მაგრამ ეერასოდეს ვერ ვასწრებ, აღარ შემიძლია ხელახლა დავუბრუნდე სცენას, რომელიც არ მომ-

წონს, არ შემიძლია ხელახლა გადავიღო. თავის დაზღვევის მიზნით ერთი და იგივე ეპიზოდს სამი კამერით ვიღებ ხოლმე. ასე გადავიღე „როკო“ და „ლეოპარდის“ მნიშვნელოვანი სცენები. ამასთან, გადაღებისას უკვე ვიცი, რა გამოადგება მონტაჟის დროს და სამივე კამერას სხვადასხვა პოზიციაში ვაყენებ: ორ კამერას — მონტაჟის ფუნქციის შესატყვისად, მესამეს კი, ფაქტიურად, როგორ ვთქვა, არ ვიცი... იმპროვიზაციისთვის, შემთხვევისათვის, რადგანაც გადაღების პროცესში მე ძალიან მიყვარს დაევიპრო ხოლმე ისეთი რამ, რაც მსახიობმა არ იცის, რაიმე აქცენტი გავაკეთო მსახიობთან შეთანხმების გარეშე. მესამე კამერას იმ სცენის საპირისპირო პოზიციაში ვაყენებ, რომელსაც ვიღებ, რადგანაც ეს კამერა საშუალებას მაძლევს მივანო ფარულ შემთხვევითობას, იმპროვიზებულ გამოჩენდვას, გაუთვალისწინებელ ექსტრას და ხშირად, სწორედ ეს შემთხვევითობა იქცევა ხოლმე ფილმში კანონზომიერ, აუცილებელ მოვლენად, უფრო რეალისტურს ხდის ეპიზოდს. სამი კამერით არასდროს ორჯერ არ გადავიღებ ერთი და იგივე ხედი. ყოველთვის ვიცი სად უნდა დავაყენო კამერები. ამაზე დროს არ ვხარჯავ არა იმიტომ, რომ ამაზე არ ვფიქრობ, არამედ იმიტომ, რომ წინასწარ ვიცი, თითოეული კამერის ადგილი. დანარჩენ დროს კი მსახიობებთან მუშაობას ვახმარ. მე არ ვიცი ყოყმანი გადაღების პროცესში. ამიტომ იმ აღმართა ბრალდებები, რომლებიც კინოს სიგიჟედ თვლიან, უსაფუძვლო და აბსურდულია. მე არასოდეს ვადამიკეთებია სცენა, არ შემიცვლია დეკორაცია, კოსტიუმი, სწორედ იმიტომ, რომ ყველაფერი წინასწარ გააზრებული მქონდა. მოსამზადებელ სამუშაოს

ჩემს თანამშრომლებთან ერთად ვატარებ. ვაძლევ მათ მითითებებს, ვარჩევ საცნებს. მიკვირს, როგორ მეუბნებიან ხოლმე: „თქვენ უკმაყოფილების გრძნობა რომ დაგზადებოდეთ გადაღების დროს, შეიძლებოდა გავეუქმობესებინათ თქვენი ნამუშევარი, თავიდან აგეცილებინათ შეცდომები“. მე ვპასუხობ, რომ ცხადია, შემემლო გამეუქმობესებინა, მაგრამ ეს ხომ აღარ იქნებოდა ის, რაც ჩაიფიქრე, ამით მე ჩემსავე თავს ვუღალატებდი, ჩემს პირველ ჩანაფიქრზე უარს ვიტყვოდი. ჩემი ერთადერთი მიზანია ვანჯახორციელო ის, რაც თავიდან მქონდა გადაწყვეტილი. ცხადია, მუშაობის სხვა მეთოდებიც არსებობს. მაგრამ მე ჩემი მეთოდი მაქვს. ხელოვნების ნაწარმოები ამ მეთოდს, პიროვნების საკუთარ ნიშანს უნდა ატარებდეს.

მე ვიცი, რასაც ამბობენ ჩემს ფილმებზე: —

ამბობენ, რომ ჩემი სურათები ცოტათი თეატრალურია და ჩემი თეატრი — ცოტათი კინემატოგრაფიული. მერე რა? რა არის ამაში ცუდი, საძრახისი? ყველა საშუალება კარგია. ჩემის აზრით, თეატრმა არ უნდა უარყოს კინოს გამოსახველობითი საშუალებები, თუკი მას ეს ეხმარება, და პირიქით...

შეიძლება ვცდები, შეიძლება ვაჭარბებ კიდევ და ჩემს ფილმებში ზედმეტად ვიყენებ კინოსთვის არატიპიურ ხერხებს. მაგრამ თეატრალურობის შიში უსაფუძვლო მგონია.

ფრანკულიდან თარგმნა
ი. საპანდელიძე



ჩხეიძე. (ისევ სასიამოვნო ქათიხბურთი) თქვენს პირქით, ხანში რომ შეხვედით სწორედ ახლა გაახალგაზრდადებით, ქალბატონო თათია...

(ქალებს ელიმებათ)

სოსო, ძილი ვის არ უყვარს, ქალბატონო თათია, განსაკუთრებით ზამთარში.

პირ. ქალი. როდის მობრძანდება ნეტა თეიმურაზი?!

მეორე ქალი. რა უბედურებაა მინც, ასე ზუსტად როგორ ინახავს უურნალებს?

მესამე ქალი. ეგ მე მგონი სიკოზე უარესია. მეორე ქალი. უარესია, აბა რა...

ნანა. შეიძლე ვდგები, მინც მაგვიანდება სულ.

გოგი. ეგ როგორ ძვირფასო?!

ნანა. მარტო საუზმეს ორი საათი სჭირდება ჩემი გოგო. მერე იშხელა თმა აქვს, ვერ შევაჭრენ ვერაფრით. ავდგებით და იწყება — ე დედოკო, დროზე დაიბანე, ე დედოკო გადაულაპე, დროზე ჩაიცვი და გავიდა ამასობაში ორი საათი... გუშინ ვუყურე „მამინა ჯოლას“. არასოდეს დაჩქაროთ ბავშვები ქამისას, რადგან ლეკვის დროს სიჩქარე ყველაზე მეტად ნერვიულ სისტემაზე მოქმედებსო... ისედაც უხასიათო ბავშვია, ყოველ ღამით სარაჯიშვილს ვასმევ, გამისკდა გული. სულ რომ დაინგრეს აწა უჩემოდ აქაურობა, ბავშვის დამჩქარებელი არა ვარ...

მანანა. ვითომ სულ ერთი არაა ასეთ პირობებში ათზე დავიწყებთ მუშაობას თუ თორმეტზე.

კოტე. შენ ეგა თქვი...

(შემოცქუტქუტდება კაფანდარა, მოძრავი სერგი).

სერგი. სალამი საზოგადოებრიობას.

(არაფინ რომ არ უბასუბებს დაასკვნის: ესენი ეტყობა სერიოზულ საკითხებზე ბასობდნენო)

სერგი. პა, რა ქნენ მინც ამ მხეცებმა, არ გადაირია კაცობრიობა სულ?!

გია. (გაევირეებით). რაზე ამბობთ, ბატონო სერგი?

სერგი. როგორ თუ რაზე, ჩემო გია, რაზე და როგორც ხეხურები იტყოდნენ (გერმანულად ჩაურთავს რომე ციტატას ვეჟკაცობაზე...) ყველაფრის პატვისიცემა დაიკარგა. ქალს, კაცო, ქალს დააყარებდა უფინ ვინმე ზელს? სულ დაყარგეს სირცხვილ-ნამუსი. ქალი და ისიც რა ქალი! პრეზიდენტი! გამოასალმეს წუთისოფელს...

(პათეტიურად).

(ყველანი გაევირეებით მისჩერებთან ხან სერგის, ხან ერთმანეთს).

ჯაჯა. (მუნჯის ენა დედამ იცისო ისე უხსნის თანამშრომლებს). განდოზე ამბობს.

გია. მაგ ქალმა კასტრაცია უყო ნახვარს ინდოეთს, როგორც ამბობენ.

სერგი. (დაკანკით, ვითომ როგორ შეიძლება ამის გამეორებო) კაკო ჩუშ, კაკო ჩუშ...

ნატა. თუ მართლა ეგარა, ღმერთი არ შეარჩენდა, გია. ღმერთი მეთაურებს არ ერჩის, ქალბატონო ნატა...

მაკა ჯოხანძე

ორი ცხოვრება

მომხმედი პირნი

ინსტიტუტის თანამშრომლები
მსახიობები
მედიკოსები
ქაბუჯი მსახიობი

მომხმედა პირველი

სურათი პირველი

(ორსართულიანი სცენა. პირველი სართულის მარჯვენა მხარეს პატარა ოთახში დგას შავიდა, რომლის უჯრაშიც ინსტიტუტის განყოფილებათა ექრნალება ჩაკეტილი. რამდენიმე დაგვიანებული თანამშრომელი თეიმურაზს ელოდება. შემობრძის ერთი თანამშრომელი ქალი და თავისთვის ამბობს:)

თათია. დღესაც დამაგვიანდა...

(არაფინ გაეპასუხება)

თათია. (ისევ შეწუხებული) სულ მაგვიანდება ამ ბოლო ხანებში...

(ისევ სიჩუმე და უცებ ჩხეიძე მოფერებით პასუხობს):

ჩხეიძე. ეგ არაფერი, ქალბატონო თათია...

თათია. რა ვიცი, ვახტანგ, ადამიანი ასაკში რომ შედის, ცოტა სძინავსო...

მე რა დამემართა, სწორედ ახლა შემიყვარდა ძილი...

ნატა. მაგ სიმაღლიდან თუ ვისმსჯელებთ, ყმაწვი-
ლო, დემტოთა საერთოდ არ ერჩის ადამიანს, ეს ჩვენ,
ადამიანები ვერჩით დემტოს.

ჩხეიძე. (სახუშპარო მუქარით). ჩტო ზა რელიგიო-
ზინი დებატითი.

ნატა. გუშინ წირვაზე ვიყავი და პირველად მოვუ-
სმინე პატრიარქს ასე ახლოს...

ნანი. (ისე ეკითხება, ეტყობა ხშირად დადის ეკ-
ლესიაში) რა იქადაგა, ქალბატონო ნატა?

ნატა. საზოგადოება და პიროვნება. მაგრამ ეს
იციო რა იყო.

(აღფრთხილებით)

ჩხეიძე. (ცრთვარით ნოსტალგიური სინანულით)
პიროვნება, პიროვნება...

ნატა. დიან, პიროვნება... ბოლოსდაბოლოს აუტა-
ნელია ამდენი ცინიზის, ირონიის, ლიქნისა და უყე-
თურების მოსმენა ყოველდღე... მერე კიდევ ისე გალო-
ბენ, საოცრება იყო, ამ ხნის ქალბატონი პირველად დეკარ-
ტე სხეულის განცდა, ასე მეგონა საღაღე დავფრი-
ნავდიო...

ნანი. ბელა, წავიდეთ რა ორშაბათს!

ბელა. (ცრთავით შემხმარით). ვნახოთ, თუ მოვა-
ხერხე...

ჯაჯა. რა იყო ნანა, ფრენა მოგინდა?

ნატა. ნუ ვიქნებით ყოველთვის ილიოტები, ვიყოთ
ხანდახან საინო...

ნატა. ბოლოსდაბოლოს რა არის იმაში ცუდი, რომ
ხანდახან წირვაზეც იაროს კაცმა. ათას სისულელეზე
ვფიქვართ საათობით და ათასი, უკაცრავად პასუხია,
წავივით ვივითრათე ვგონებანს.

გია. ნავაზე გამახსენდა, გროზა გოზალბეგაშვილი
ლექციას კითხულობს სამ საათზე.

სერგი. თქვენგან გამკვირვება, ქალბატონო ნა-
ტა, თორე გოგო-ბიჭებისაგან კიდო გასაგება, მოდას
არაინ აულოლები, თავისუფალი დრო რაში მოკლან
ადარ იციან.

ნატა. (მკაცრად). მე მაგ საკითხზე ჩემი პრინციპული
შეხედულებები გამაჩნია და სულ არ ვაპირებ თქვე-
ნიან კამათს (თითქმის გასული უყანე შემობრუნდე-
ბა) ერთ რამეში კი ღრმად ვარ დაწმუნებული,
რაც უფრო ხშირად შეახსენებ ადამიანებს, რომ ისი-
ნი ადამიანები არიან, მით უყეთესი იქნება მათთვის...
(გლიჯინებული და ირონიული განაგრძობს) დღევან-
დელი ქართული ეკლესიის არეალი იქნებ ძალიან შე-
ვიწროებული ეგონოს ვინმეს მხოლოდ იმიტომ, რომ
კრწანისის, ანდა ბასიანის ბრძოლაში მიმავალი ქართ-
ველები დროშას საჭაროდ ვეღარ აყურთებდეს. მცდა-
რი შეხედულება გახლავთ ეს. ისევე როგორც არასე-
როგოზულობად და გონებაში გოზდულობად მიმაჩნია ქა-
რთული ეკლესიის რეპუტაციაზე მსჯელობა, რომელიმე
ტიტია, თანაბლ მშველბის წყალობით...

სერგი. (რიდოტური კმაყოფილებით მიმართებს და-
ნარჩენებს). თუ გინდა ძველ ქართულში მომუშავე
სპეციალისტების ღიომინებლად გამოყვანა, ბიბლია
უნდა გაუბითურო...

ნატა. ბიბლია, სერგი (ხაზგასმული აგლებითაა ეს
სერგი წარმოთქმული). ძველ ქართულში მომუშავე
სპეციალისტების კი არა, კაცობრიობის კულტურული

მონაყოფია და კარგი იქნებოდა ცალი თვალით რომ
მინე ჩაგეკვირება მასში ოდესმე, იქნება მაღლმსახე-
რი მოცუბეობა რამე... (გაბრაზებული ტოკეტი)
ურბოპია).

სერგი. უცნაური ქალია ეს ჩვენი ნატალია...
დაუყენინე ვითომ ახლა ასეთი... (უცებ გაბრაზებით)
ისე საქმე საქმეზე თუ მიღგა, სოკრატეს არ აპტი-
ისე ახალგაზრდების გარყვანა და ჩვენი ინსტიტუტის
რიგით წარმომადგენელს ვინ მისცემს მაგის უფლე-
ბას...

(შემოდის მრეველი, გადაფერდილად მთარული ჭე-
მალ ხორბალაზე, პირდაპირ გამორჩეული სერგის ართ-
მებს ხეღს და ხმაშლო, საგაგებოდ, ყველამ რომ
გაიგონოს, ულოცავს):

ჭემალდი. ოოო! ბატონო სერგი, ბატონო სერგი,
პომოლოცავს, პომოლოცავს... (სერგი ვითომ დარცხე-
ნული, ვითომ შეწუხებული, მაგრამ ძალიანაც ნასიამო-
ვნები, გადაბადრული პასუხობს).

სერგი. კაი, ჩემო ჭემალ, კაი, კაი...

ჯაჯა. შვილიშვილი შეგეძინათ, ბატონო სერგი?
ნანი. ბატონი სერგი უყოლოა.

ჭემალდი. ახლავე აგისნით, ახლავე ჩავაყენებთ
საქმის კურსში (საიდუმლოდ მცოდნის უპირატესობით,
თანაც ირონიულად) როგორც იქნა მიიღეს მხედველო-
ბაში, როგორც იქნა მოაგონდათ, ჩემო ბატონო, რო-
გორც იქნა ინაშუსეს და გაითვალისწინეს ეს ზღვა და-
მსახურება, ურთიერთობა ფრანციასთან, შვეიცასთან,
ანგლისთან, იაპონიასთან... დააჩილოყვეს ბატონი სე-
რგი ქოიავა ხალხთა მეგობრობის დროშის ორდენით...

სერგი. (ამპარტავული მოსაწყვლებით). რა ვიცო,
ჩემო ჭემალ, ადამიანობაზე ერთსაათიანი ლექცია წა-
მიყთებს ეს წუთია, რა ვუყო, რა ქვენა...

მინდოკაუარი. (ფრთხილად). კი მაგრამ პრესაში
აღინიშნა?

ჭემალდი. იქნება ბატონებო, ყველაფერი წესისა
და რიგისამებრ იქნება...

ჩხეიძე. მაგას წესისა და რიგისამებრ დასველებაც
სჭირდება, ბატონო სერგი.

სერგი. ეგეც იქნება, ჩემო ვახტანგ, გენაცვალე,
ეგეც იქნება...

ვახტანგი. კი მაგრამ რას ველოდებით, მეგობ-
რებო, აჟ?

ჯაჯა. თქვენი არ ვიცო და მე გოლოს ველოდებთ,
ბატონო ვახტანგ!

სერგი. გოლო ვინაა, კაცო?!

ჯაჯა. ჩვენი ახალი თანამშრომელია, ბატონო სე-
რგი.

(იციინიან).

ჯაჯა. რა, მართლა არ იცნობთ გოლოს, ბატონო
სერგი?

სერგი. არ ვიცო რომელია, რა ხნის კაცი იქნება
მინე?

(აერთო გულიანი ხარხარი).

სერგი. (დაეკვიებით). რა, არაა კაცი?

გია. მამათავალია, ბატონო სერგი.

(საცილო).

სერგი. (არ იბნევა). მამათავალი თუა, შენ რატომ
ეკვლიები?

(ამაზე კიდევ უფრო გულიანი ხარხარი ატყდება).

ნანა. არა, მართლა, როდემდე უნდა ველოდოთ თეიმურაზ ბატონს?

ვახტანგი. თეიმურაზ ბატონი ვინაა, ძვირფასებო?

ნანა. ნინიძე, ბატონო ვახტანგ, ვახტანგი. კი, მაგრამ უფრნალების კაცს არ ველოდებით ჩვენ აქ?

ნანა. დიახ, უფრნალების კაცს.

ვახტანგი. აბა, ნინიძე რა შუაშია?

გია. ნინიძეა ახლა „ნაწალსკა“.

ვახტანგი. როგორ, სიკო აღარა?

გია. რაღა დროის სიკოა, ბატონო ვახტანგ.

ნანა. (თან განცივებული, თან ეშმაკურად). ბატონო ვახტანგ, თქვენ თურმე ორი თვეა ინსტიტუტში აღარ დადიხართ...

გია. სიკო გავუშვით პენსიაში.

ვახტანგი. მერე არ დავასველებთ?

გია. დავასველებთ კიდეც.

ვახტანგი. (აღშფოთებული). როგორ, მერე მე რატომ არ დამირეკეთ?

გია. (შეწუხებული, თან ისეთი კილოთი, ვითომ დარეკვა მე არ მიხებოდამ). ეგ უკვე აღარ ვიცი, ბატონო ვახტანგ...

ვახტანგი. ეეე, აბა თქვენა უყოფიხართ აი... (უღრესად ნაწყენი სტოვებს იქურბას).

ნანა. რა გალაპარაკებდა.

გია. მე რა ვიცოდე ეგ თუ ეგეთი გურმანი იყო.

ქემალი. რა იცოდე, კაია, ეგეთ საქმეში მაგის დალატი საშობლოს დალატია.

პირ. ქალი. ისე, წავიდეთ მართლა, როდემდე ველოდოთ?..

მეორე ქალი. (სინანულით). ამდენხანს ველოდეთ, მოვა აღბათ საცაა.

პირ. ქალი. მერე ჩამოვიდეთ.

მეორე. მერე ვეღარ დაჯერებთ ძალიან რომ არ დაგვიკვირანება.

ნანა. ისე ვინა თქვა ამაზე სიკოს ჯობიაო?!

ლამარა. აჰ, დეტჩა, რა შედარება?

ნანა. რა, ჯობია, ქალბატონო ლამარა?

ლამარა. რა ოქმა უნდა, არც შევადარებ...

ნანა. მაინც რითი ჯობია ვერ გავიგე, ამდენს რომ გვაურუტებს უოველ დღეში?...

თათია. (შეწუხებული, დანრიგებული კილოთი). ნანა, შენ ხომ იცი როგორ მიუვარხარ, შეილო, მაგრამ ერთი ცხვრისკენ და მეორე მგლისკენო, ნათქვამია.

ვახა. ვინაა ცხვარი, ქალბატონო თათია, ნანა? სამწინეთიანს ვერ გაავადინებ ხელიდან.

თათია. (ხუმრობაში გატარებასავით). ეგ არ ვიცი, მაგრამ უოველდღე უურუტუტში კი ნამდილად ჩვენს ვართ დამნაშავეები, მოვსულიყავით დროზე...

გია. რა შეიცვლებოდა, ქალბატონო თათია, ნაციოთი?

თათია. წევლით აღბათ არაფერი, მაგრამ ისე უვლადფერს აქვს თვისი წესი...

გია. თემურს ეგ ნიწეტი მაგრა ეკაიფება... მოვა და შემოვცვა უოველ დღეში ოღონდ დარუხვნილი, ოღნავ ამაუი, ოღნავ შეურაცხყოფილი და მაინც უო...

ველთვის უვლადფერს მიმტევებელი ქართული ინტელიგენცია...

ვახა. ეკაიფება კაია, ვის არ დაეკაიფება პარფესორს და მეცმუშაობას შესახვენი რომ შენთან...

ნანა. ენა ვაჩუშეთ, მოდის...

(ოთახში ჩურჩული ატუდება „მოდის“, „მოდის“... შემოდის მომცრო ტანის ჯმუხი, ახალგაზრდა, დაკუნსულტანიანი კაცი, თან თავის კანტურთი იმეორებს ერთიდაიგივეს).

თემური. გამაგიუებს ეს ხალხი, გამაგიუებს ეს ხალხი (ტუცვ გიბრახდება). დღიდან დაკვიანებულბს მხოლოდ დაკვიანებულა უფრნალო...

გია. ვა, ეგეთი უფრნალო არსებობს?

ვახა. არსებობს რომელია, ეპიგრაფი არა აქვს რო... „სჯობს გვიან, ვიდრე არასდროს“.

გია. ეპიგრაფი ვინ დააშეცა?

ვახა. ვინ დააშეცებდა, ბეგიშვილმა.

ქემალი. ბეგიშვილი გლოჯავს ბოლო ხანებში.

ნანა. ბოლო ხანებში რატომ?

ქემალი. შენ გეტუბა პრესას არ კითხულობ, სტატია ჰქონდა „გათიადლი“ დაბეჭდილი.

ნანა. რა სტატია, არ ვიცი.

ქემალი. „გაზისტენცია ფრანც კაჟას და ეგზეკუცია ეგნატ ნინოშვილის შემოქმედებაში“.

გია. წადი (ვითომ რას იტყუებო!)!

ქემალი. მე მოვკვდებ, თუ ვიტყუებოდე... (ხალხი ამასობაში ხელს აწერს უფრნალებში, თემური მიმართავს ვიას).

თემური. სამი მანეთი რომ მოგიწევს მარტო ხელფასი, ისიც დაგლიჯავს... მოაწერე დროზე (აწვიდის კალამს).

ვახა. თემო, არ დაიდო მაგის ცოლშვილის ცოდვა.

(თენო ახედავს და არ პასუხობს).

(მაია ჩუმად მიმართავს ნანას).

მაია. ამას თემური კვია?

(ნანა თანხმობის ნიშნად თავს უქნევს).

მაია. დედა, ჩემი სიყვლილი, მთელი წელია ამირანს ვეხება.

ნანა. ნეტა ერთი შენც, სულერთი არაა? (გია ეშმაკურად და ინტერესით ჩარგავს გოგოებს შორის თავს).

გია. რა არის სულერთი, გოგოებო?

ნანა. (სიცილით ჩუმად) რა და ამირანი გქვია თუ თემური.

გია. სულერთია კაია, ამირანი მითოსიდანაა და თეიმურაზი ვინ ჩემი ფეხებია?

თათია. (შეურაცხყოფილი, ახალგაზრდების ვასიგონად). ვაი ჩენენ ცოდვა, როგორ უვლადფერს ფასი და სატვისცემა იკარგება თანდათან...

გია. გეთანხმებით, ქალბატონო თათია... როგორც ბატონი ილია ჭავჭავაძე ბრძანებდა...

ვახა. (გაბრაზებით, კატეგორიული მოთხოვნით) უფალი ჯობია, გას ვენაცვადე, უფალი ჭავჭავაძეო, თარჯ სუ ბატონებთაა ეს ინსტიტუტი გატენილი, უქარხულია...

ნანა. იმ დღეს ხომასურთივე გადაირია კრებაზე, დედა შემეგინეთ თუ გინდათ, მაგრამ ილიაზე კრინტი არ დაძრათ.

გ. ი. ხომასურთიძე რომელია?
ნ. ა. ნ. რომელია და მუსოლინს რომ ჰგავს...
ზ. ა. ა. რა იყო, ილიაზე ვინმემ რამე თქვა ისეთი?
ნ. ა. ნ. პო, სერგი ამტკიცებდა, ჩემი თვალთ ვნახე არქივში, ვინმე ასოთამაშუვლი ბუფუკაშვილი ამტკიცებს ილიამ ფრანგული არ იცოდა, ამიტომ „ნანა“ მაგის თარგმანი არააო... დახოცეს კინაღამ ერთმანეთი...
გ. ი. ვაი სერგის პატრონს, ილიამ ენები არ იცოდა და შე ვიცი ენებო, არა?
ნ. ა. ნ. ვილა დარჩათ, ახლა ილიასაც მიადგებინა...
თ. ა. თ. ი. ილიას ვერაფერს მიადგება, სანამ საქართველოს სული უდგას (კატეგორიულად ტოვებს ოთახს).
გ. ი. (თითქოს ქალ. თათიას დაადგენებს). როგორც უფალი ჰქვამდა ბრძანებდა, ერის გაღაშებება მაშინ იწყება...

ზ. ა. ა. ილიას უყუთესი სიტუვა აქვს ნახმარი!
გ. ი. ერის გათახსირება მაშინ იწყება...
თ. ა. თ. ი. რა ზო. გამაფრთხილებს ეს ხალხი, ქალები კიდევ პო, სადილიო, სარეცხიო, ბავშვიო, სახლიო, კარიო... ამხელა ვერზილების დაგვიანება რაღა უბედურებაა.

ზ. ა. ა. (გიაზე ანიშნებს ხელით). ამას ახალი მოყვანილი ჰყავს ცოლი და ეპატიება...

თ. ა. თ. რ. ი. ეე! შენ კიდევ სულ უნდა მაიმუნობდე...

(გია და ზახაც აწერენ ხელს და ზედა სართულისაკენ მიემუხრებიან, გზაში):

გ. ი. ძაან დასერიოზულდა აი...
ზ. ა. ა. მაგ დასერიოზულებაში სამასი მანეთი გაირტყა თვეში.

გ. ი. სამასი არა.
ზ. ა. ა. მართლა გეუბნები, მართლა.

გ. ი. ახლა არ გამაგიო.
ზ. ა. ა. ვა, ეგრეა და ნუ დაიჭრებ...

გ. ი. აბა რად მინდა მეცმუშაკობა, ავადები და გაუფუცვლი.

ზ. ა. ა. რა გაუფუცვლი, თუ გაგიცვალა... დღეს რა რიცხვია?

გ. ი. არ ვიცი, მგონი თორმეტი, მგონი ცამეტი, იქნებ თოთხმეტიც.

ზ. ა. ა. აუ, ბიჭო, რა გაძლებს ჩვილმეტამდე...

გ. ი. რა იყო, ფული აღარა გაქვს?
ზ. ა. ა. სამი მანეთი მიგდია გიბეში.

გ. ი. გაეოფა ხელფასამდე, სამი მანეთით ხანდახან მთელი ოჯახი გავდივართ, შენ რა გიჭირს, მარტო ხარ...

ზ. ა. ა. (გაცხარებით). რატო გაქვთ ამ ცოლიანებს ასეთი ილიოტური ფილოსოფია, მარტო კაცი რომ უფრო იმეტს და უფრო ხელგაშლით ხარჭავს, ეგ არ იცით ხო თქვენ? დაგავიწყდათ თქვენი ბავშვობა?

გ. ი. ბავშვობა რა შუაშია?
ზ. ა. ა. ჩემთვის აღამაინის ასაკი ორ ნაწილად იყოფა, ბავშვობის ხანა ცოლის შერთვამდე და სიბერე ცოლისშერთვისთანავე.

გ. ი. შენი ჰკუთხე მე უკვე ბებერი ვარ!
ზ. ა. ა. გადაბერებული.

გ. ი. თორმეტი წლის ბიჭმა რომ ცოლი მოიყვანოს?

ზ. ა. ა. ისიც ბებერია.

გ. ი. კი მაგრამ, თორმეტი წლისა ორმოცისას ხომ

არ მოიყვანს, შეირთავს ასე ათისას, დიდი დღეი თორმეტისას. პოდა, იქნებინ, ითამაშებენ, ილდექებენ...

ზ. ა. ა. ცელქობა არ ვიცი შე, ცოლი ცოლია გინდა ათისა იუოს, გინდა ოცდაათისა...
გ. ი. ა. შენ ძმაო, მაგ ფილოსოფიით ქაღალდზე უნდა იყვანო.

ზ. ა. ა. რა ჩემ ფეხებად მინდა ქალი, თავისთვის ვერ მომივლია და ახლა ქალს უარე თავისი ცოლური ხრიკებით.

გ. ი. ა. შენც ადგილი და აქეთ რომ მოგიაროს და შეგინახოს, ისეთი მოიყვანე.

ზ. ა. ა. ხო, არა? შენ რატომ არ მოიყვანე მასეთი, თუ კია.

გ. ი. ა. არ მოვიყვანე და ძალიანაც მიქვარე.

ზ. ა. ა. მოიცა ვნახო ნინიო...

გ. ი. ა. აუ, რა შუამაშია „სანტერათი“.

ზ. ა. ა. თორემ არ გეწინია მაგ „სანტერის“, იმიტო არ იყურები სულ საათზე.

გ. ი. ა. შე ილიოტო, გუშინ მარჯუეს (თან საათზე იყურება, უცებ მოწყენით) ისე მართალი ხარ, იგულავე ძმაო სანამ დრო გაქვს, ცოლს ყოველთვის მოეწონება.

ზ. ა. ა. (ქენოში ხელს წააგვებს), პა, რა იყო, დასევალიანიდ შე დემოგრაფების მტერო, რა დროს სევდა, შეუბრე, ქართველებს გამზავლება გვჯობდა. (ერთმანეთს სცილდებიან კიბის თავზე, სანამ თავთავიანთ ოთახებში შეიკეტებოდნენ, ერთხელ კიდევ გადასახებენ ერთმანეთს).

ზ. ა. ა. შენ, რას ვშვრებით, მივდივართ „ბასენიზე“.

გ. ი. ორშაბათიდან დაიწყეთ.

ზ. ა. ა. აღარ დაგვლია რა ეგ ორშაბათები...

ს უ რ ა თ ი მ ე ო რ ე

(სცენა წარმოადგენს განყოფილების ოთახს. ოთახში აწევი რამდენიმე ერთმანეთზე წაწყობილი ხის უბრალო, იატუისანი საწერი მაგილები. ერთ მაგიდაზე დგას რეფლექტორი. მოპირდაპირე მხარეს, მაგილის ფეხთან იატაზე დგას ქურა. ფანჯრებს არა აქვთ ფარდები. შემოსასვლელში მარჯვნივ კედელთან დგას დიდი მასიური სეიდგი, ხოლო ერთ-ერთი მაგილის გაღალმა კუთხეში მაკეარო. კედელზე ჰქილია ორადორი სურათი. უფრო სწორედ, ერთი რომელიღაც მხატვრის პეიზაჟი ცხენებით, ხოლო მეორე ქართული ანბანის პლაკატი. ყოველზეც ეს დანთქმულა სიბნელეში, უფრო ზუსტად, ბინდში; იქვე, კედელზე დაკიდულ პაწია თაროზე, დგას ბაღა, ხოლო სეიდგის თავზე, ნახევარკილიანი ქილაში პაწია ეკლებიანი კავტუსი).

ოთახი იღება და შემოდის ძვირფას „დუბლონკაში“ გამოწყობილი ნელი. ფეხზე აცვია წლობით ნახმარი და საკმაოდ შელახული, მოდიდან გამოსული ფორმის ჩექმები პლათფორმებზე. პირველად დარაბებს გამოაღებს. თან თავისთვის ბუსტლებს „ფუ, რა სენია“. ოთახში იღვწავს განათლება, შემდეგ ერთხელ შუქს. დღის ნათურის მონიტორური ზუზუნე იღვრება ოთახში. იხდის ქურქს, ფუმფულა ქუცსა და ასეივად ფუმფულა კაშნეს იხდის ყელდიან. სეიდგ ხსნის წვალებით,

იღებს იქიდან წითელი ფერის ჩანს და წმინდს ყველა მაკრიდინს მტერს. ჩანს ისევ სიფთხო კეტავს. ამაზე შემდეგ ხელუბნის ღმრთეს რთავს ქურას და რე-ფლექტორს. მის დგომაში, მოძრაობაში უნდა იგრძნობოდეს როგორი საყინელა ეს თანაი. ქურა ჩაირთო, რეფლექტორის წინ რამდენჯერმე ამობრავდება ხე-ლებს და თავისთვის შეწუხებული ამბობს „ისევ გა-ფუქტებულა ეს ოხერი“. ჯდება ქურასთან ახლოს, შემ-დეგ წამოდგება, ვერ მოისვენებს და იხურავს ქურას, შედგება ისევ ჯდება. დამჯერანი გაფასვლება იქვე მა-გიდაზე მივდებულ ნაჭრის დიდ ჩანთას. ეს ჩანთა მთე-ლი სპექტაკლის მანიპულ გატენილი უნდა იყოს, იქიდან იღებს საქსოვს, ნახევრად მოქსოვილ ზოლი-ან სერტის. იწყებს ქსოვას. გაღის გარკვეული დრო. მობარდაიერ მხრიდან იძახის საქმეთა მმართველი ხათუნა.

ხ ა თ უ ა. ნელიი...

(ნელი მიდის ფანჯარასთან და გამოუღებლად ხე-ლით ანიშნებს, რა იყო).

ხ ა თ უ ა. ტელეფონზე.

ნ ე ლ ი. (თავითვის) **მივდივარ.** (იღებს ჩანთას, ახ-ირებს გასვლას, ისევ შემობრუნდება, საყოფზე დაიკ-ედულ ქურდს იხურავს, იხეებს „აჰნენს“, ისხამს ღუ-ბლიონკას და მთელი ამ ბარკი ბარხანით გადის. ამა-სთანაში ვიღაც ვიღაცეები შემოიხედავენ ოთახში, ორიოდ წუთის მერე ნელი ბრუნდება. იმეორებს იგივე მოძრაობებს. უნდა იგრძნობოდეს, რომ ეს ახ-იდაცხა ხდება ნივთების დაკარგვის შიშით. ე. ი. ქუ-რბობას უყვ. ჰქონია ამ დაწვებულუბაში ადგილი. ქსოვს, იღება კარი, აღსანიშნავია, რომ კარი ყოვე-ლითვის იღება და იხურება საშინელი ჭრილით. შე-მოღის თბილ პალტოში შეფუთული მეცი).

მ ე გ ი. **მოსული ხარ?**

ნ ე ლ ი. **ჰო, ვიყინები დიდიდან.**

მ ე გ ი. **ორივე ჩართე?**

ნ ე ლ ი. **რეფლექტორი ისევ გაფუქტებულია.**

მ ე გ ი. **მარტო ეს რას გაათბობს (იხლის თანდათან)**

უნდა ეთხოვო ერთი კობას გასაღები და გავმარჯღე-ბინო, მომკლა ამ თანახმების წინ და უკან თრევამ. (ხელუბნის ფუნქციით) დედა როგორ ცივა, ტკილა გავიხადე (ისევ იხურავს პალტოს) როგორ ძლებთ აქ %ამთარში?

ნ ე ლ ი. **ვძლებთ რა, თუ გაძლება ჰქვია ამას, კა-ციშვილი არ დადის...**

მ ე გ ი. **არა, გენაცვალე, აქ გაძლება შეუძლებელია, ძაანაც სწორია თუ არ დადიან, ვერავინ ვერაფერს იტყვის...**

ნ ე ლ ი. **გეგონოს! ისეთი შუხური ატება წინა კვი-რას ბეგევიკომა. მოწერილი მქონდა შენზე, ლიაზე და ლევანზე. შეამოწმეს. იმ დღეს საერთოდ მარტო მე ვიყავი. დამიწყო ჩაჭლანი. რატომ აწერ სხვების მაგი-ვრად ხელსო. არა მეთქი, არ მომიწერიათქო და გაგი-ყდა. ახლა ექსპერტს რომ მოვიყვან და გაგაგდებენ ამ ინსტიტუტადნო, მერე იძახე, არ მომიწერიაო. გასაგ-დები ვინცა, იმას მიხედეთ, მყვადარი სულდებო რომა გუავს ინსტიტუტი სავსე მეთქი. გაცოფდა. ვის უბედა-კო. ვის უბედავ და შენმეთქი და ისე მოვაგახუნე კარი, ხათუნა გამოვარდა დერფანში, რა მოხდაო.**

მ ე გ ი. **ხათუნა ვინა?**

ნ ე ლ ი. **საქმეთა მმართველი.**

მ ე გ ი. **რატომ არ მოვეცდები, ნეტა ნოსტალიკა დროზე, ვერ გამოვიტოვო გენაცას გადაწყვილება...**

ნ ე ლ ი. **კაი ერთი, მაგ დამალმა ასე იცის, (თუ არაა) ხასიათზე ააქოვებს მთელს ინსტიტუტს.**

მ ე გ ი. **არ გაგიფუქოს რამე.**

ნ ე ლ ი. **ნუ გეშინია, შემხედა ოთხშაბათს კიბეზე და რამ გავაცოფა იმ დღესო, მონიბოდინსავით. მე ვიცი მაგას რაც აცოფებს...**

მ ე გ ი. **რა აცოფებს?**

ნ ე ლ ი. **ვერ მოინდა დღემდე განყოფილება რომ გაუყო ბადრამ. დაუკვირალი ჩვენი განყოფილების გა-რდა თუ რომელიმე უტრანდი უტვირავს თემურს ხელში.**

მ ე გ ი. **ხო, ეგ შენ შემინჯავა, მაინცდამაინც ახ-ლოს უნდა მიგიყვანოს და თავის ცხვირწინ მოგაწე-რინოს ხელო...**

ნ ე ლ ი. **მიზნარა ერთხელ რომ შევეზღვირე, წასვ-ლაზეც ვაწერდი ხელს და წამოსცდა, ჩემგან რა ვინ-დათ, ბეგევიკომა განსაკუთრებული მეთავალურებოა თქვენს უტრანალზე დაწესა, ყველაზე უწესო განყოფი-ლებაა, არავინ დადისო...**

(ჭრილით იღება კარი, შემოდის ვიკა. ფუნთულა, რუსული ყვიდის სასიამოვნო გარეგნობის გოგო. მეტ-ყველებს რუსულ კილოზე, ჩიქორთული ქართულით, თუმცა აქა-იქ წმინდა, ძველ ქართულ სიტყვებსაც გამართულად ამბობს)

ვ ი კ ა. **მომაწვიეთ რა, გოგოებო!**

ნ ე ლ ი. **აიღე, ჩანთაშია (ანიშნებს ქსოვისაგან ნულწყვებლად)**

ვ ი კ ა. **იყინებით?**

მ ე გ ი. **ვიყინებით.**

ვ ი კ ა. **ჩვენთან შედარებით თბილა.**

ნ ე ლ ი. **რა ვიცი, სულ ჩვენთან კი ზიხარ და...**

ვ ი კ ა. **(ვიითი გაბრაზებით) რა იყო, გოგო, მოვეწვე და გავალ.**

ნ ე ლ ი. **(შეხუმრებით) წადი და თქვენთან მოწვი.**

ვ ი კ ა. **ვისთან, გოგო, სპირიტონთან? ხო გამხალა ერთ წუთში ბოზი.**

ნ ე ლ ი. **სპირიტონი რად უნდა მაგას.**

ვ ი კ ა. **სმარტი! გოგო, ხო მართლა ეგონება მეგის?**

მ ე გ ი. **(სიცილით) არ მეგონება, ნუ გეშინია.**

ვ ი კ ა. **როგორ არ გეგონება, შენ ჭერ ახალი ხარ.**

ნ ე ლ ი. **ახალია, მაგრამ კარგი ხდება აქვს.**

ვ ი კ ა. **ნუ, რაზე ტყ, ნეჩეყო ბიაატსა. ეგრეც რომ იყო, ამან ყველანაირ ტითან უნდა იმეგობროს, ცხო-ვრებას რომ კარგად გაეცნოს, ტკილაა მწერალი ზოგზოგიერთებითი.**

ნ ე ლ ი. **(საიდუმლოსმცოდნესავით) ვინ ზოგიერთი-ვით, მაინც?**

ვ ი კ ა. **ია ნე სკაჰალა ზოგიერთითი, ია სკაჰალა ზოგიერთებითი.**

ნ ე ლ ი. **ვინ ზოგიერთებითი?**

მ ე გ ი. **კარგი, რას გადაეკიდე?**

ვ ი კ ა. **(სიცილით). გვარს და სახელს არ დავასახე-ლებ... ჩვენმა შეშმა იცის, გაგაღწაღავს, გაგათხოვს სხდომაზე, თან როგორ, იცი, ვითომ ინკუინტოდ, მაგრამ ჭეშმარიტ ფერი, რა ფერის სააკი, თემის სა-თაური, ყველაფერს იტყვის და ბოლოში — გვარს და სახელს არ დავასახელებო...**

(იცინიან, იღება კარი, შემოდის ლილი).

ლილი. ვაი, როგორ ცივა თქვენთან?
(ისევე იცინიან)
ლილი. რას კიხიხებთ ასე გემრიელად, მეც გა-
მაცინეთ რა?!

ნელი. რა იყო, ცუდ ხანითზე ხარ?
ლილი. ისე რა (მობრუნდება მეგის) შეჩვიე
აქაურობას?

მეგი. ვეჩვევი ნელ-ნელა.
ვიკა. ვითომ რა გვიკრს შესაჩვევი?
ლილი. (აგღებთ) ისე ვკითხე რა.
ნელი. რაღაც ხომ უნდა ექვა?

ლილი. რა აუტანლები არიან (მიმართავს მეგის)
ამათთან მართლა ძნელია შეჩვევა.

(ჭრიალით იღება კარი, შემოდის მავა, ჭერ თავს
შეგოყოფს, მერე ერთ ნაბიჯს გადმოდგამს, როგორც
იქნება, შეშოვა. თან შეძახიბებული ამბობს):
მავა. ხალხი ვაფიქნე, ვა-ვი-უ-ნეე...
ნელი. მდი ვიყავიან და გავათბობს.
მავა. ვიყუნა, ჩაგებუდები რა!
(ვიკა იცინის, ქურქის კალთას შეიხსნის და მავას
შეიყუევებს).

მავა. მეგი, როგორა ხარ?
მეგი. კარგად. მავა. შენ რას შვრები?
მავა. ახლა ნიჩო, ქეთი მყავდა ავად.
მეგი. ვაგიცოვდა?
მავა. ჰო, ვაიცოვდა იმ დამამალ ბაღში, მოკვდა ბავ-
შვი ხველებით.

ვიკა. ია ტიბე ნაუჩუ, ჩემიც ავად იყო... აიღე
ხახვი, მთელი თავი...

მავა. (ანუვეტირებ, ხელით ანიშნებს ვე უკვე ვა-
უქუთო) ეგაც და სხვაც, რა არ მასწავლეს, გარჩი-
ჩნიებო, კომშის თესლო. გვირილის ნაყენიო, არა-
ფერმა არ მოუხსნა...

მეგი. რომელ ბაღში დაგყავს?
ნელი. რა მნიშვნელობა აქვს, უკელა ერთი ნა-
გავია.

მავა. შენ ეგა თქვი... მეგი, შენ სად დაგყავს?
მეგი. მე კერძოში.
მავა. კმაყოფილი ხარ (დაეკევიბით)?

მეგი. ძალიან მავა. სულ ისე ვუყურებდი იცი ამ
კერძობებს. არადა საირმეზე დამყავდა ადრე. ჩვენც
კინალამ გავაფიქნე, რამდენჯერაც გავუშვით იმდენ-
ქერ ანგინა აიქიდა. დავსვანდი სახლში, მოვუვლიდი
გამოვავიეთებდი, წვაიღოდა, მობრუნდებოდა გავარჯა-
რებულბი... ოცდაჩვიდმეტი ბავშვი იყო გჭუფში...

მავა. აი, ზუსტად ანუა ქეთიც.

მეგი. აქ სულ ექვსნი არიან. პარტან ახლოს ცხო-
ვრობს. როგორც წესი სამი-ოთხი საათი ჰაერზე თა-
ნაშობს. ენების გარდა ეს ქალი შესანიშნავად უკრავს,
მღერის... გამოსაშვებ გჭუფს ვუსმინე შარშან, კინალამ
გავგუიდი, ისე დაგაგუუნეს ბავშვებმა მრავალმამიერი.
ინტელიგენტი ქალია, ასაკოვანი, მშვიდი, მშვიდი, რაც
მთავარია ბავშვები უყვარს ძალიან. უზარმაზარი ოთა-
ხი აქვს, ეღუნე ახვლიდარის და ეკატერინე ბაღდავა-
ძის ნაჩუქარი ქვეყნის სურათები. თუთიულები
ჰყავს, ოქროს თევზები. არაჩვეულებრივი საბავშვო
წიგნები აქვს, ფირფიტები, დრაკაჟე უზავენის ინგლი-
სიდან, ვაგვილდი, რომ მოვუსმინე, ისე კითხულობენ
საბავშვო ზღაპრებს ლოურენს ოლივიე, ვივიენ ლი...
ერთი სიტყვით, ძან კარგი ვინმეა...

მავა. ვაი, მეგი, გიხევიბი, მიპრობედე რა!
მეგი. კი ბატონო, ოღონდ ალბათ წელს ანდარ
აიყვანს, რაღა დარჩა და გაიხიდან აუცილებლად
ვიკა. (საებტიურად) ღარა ჩდება ეს კლასიკური
მეგი. ცოტა ძვირი.
მავა. (შეწუხებული). მაინც?
მეგი. ოთხმოცი.

მავა. (ამოიხუტის). არაფერი ძვირი არაა, ჩვენს
მეზობლებს დაგყავს და ასს უხდინე, არაფერი მაგლა-
ვარი იქ არ ხდება, თან სადილიც უყოვლად შენ
უნდა მიიტანო.

მეგი. არა, სადილი მორიგეობით მიგვავს.

მავა. რა თქმა უნდა ეგრე გობია.

ვიკა. კი გობია, თუ საშუალება არის.

მავა. ჩემი საშუალება მოგუხსენებთ, მაგრამ არ
დავძებ, უკელაფერს დავიკლებ ოღონდ...

მეგი. სწორია, ჩვენც ვავივირდა, მაგრამ სამა-
გიეროდ მომეხსნა რადანცარიად დანაშაულის შეგრძ-
ნება. დღით რომ მიმყავდა და ვტოვებდი იმ ძველ
ბაღში, ისე გამომეტირებოდა ხოლმე, სულ გაულიმეწ-
ურებოდა, მთელი დღე წაშხამებული მქონდა და ველა-
ვარფერს ვაკეთებდი. ამასთან კიდევ მფირიავს. წინა
დღეს, აი ქარი რომ იყო საშინელი, დაგვეზარა წაყ-
ვანა და მთელი საათი იღრიალა მისის ნონსთან მინ-
დაო. წაფივანეთ, რაღა უნდა გვექნა...

ნელი. მისის ნონს ეძახიან?

მეგი. ხო, ბავშვებმა დაარქვეს.

(მავა გადის და კარებიდან კიდევ უბრუნდება).

მავა. მეგი, შენი ჰირიმი, რა?

მეგი. კარგი მავა, დღესვე ვეძუვი.

ვიკა. (უაზროდ იმეორებს) მისის ნონა, მისის
ნონა...

(მავა გადის და კარი ნახევრად მიუხურავი რჩება).

ლილი. (დგება, ხურავს კარს) ნეტა ამ ხალხმა
კარის დაქეტვა იცოდეს.

ვიკა. არა, მაინც როგორ შეუძლია ამხელა ფულის
გადახდა, სუმა მოენა...

ნელი. კარგი შენც ერთი, ვის რა შეკვიძლია,
მაგრამ ვახერხებთ რაღაცას...

ვიკა. ნე ა ტიბე რჩე, შენ თვალებს ითხრი მაგ
ქსოვით და ახერხებ ამიღობ...

ნელი. ოღონდ ეგვე მოახერხებს რამეს...

ვიკა. რითი, რა იცის მაგან.

ნელი. ვა, რა კაი ტიპი ხარ, შენ რა იცი, რა იცის
მაგან, იქნება აცხობს ქალი, ას სულაც ბეჭდავს, შარ-
შან საბჭოეტი მანქანა იყოდა.

ვიკა. ოი, ოი მამჩა, მავას გამოიმცხარი...

ლილი. ის ბიჭი კი ეხმარებთ?

ვიკა. (დაიწვიო). არ თავზევა გადაყოლილი... მეო-
ნი არც უნახავს ბავშვი.

ნელი. ოოო, შენც ერთი, როგორ არ უნახავს.

ლილი. რა სისულელე გააკეთა მაინც მაგ გოგომ?

ნელი. არაფერი სისულელე არ გაუკეთებია, შეი-
ლი უზრდება, უფლის, ზრუნავს, მიზანი აქვს... იცი რა
კარგი დედა!

ვიკა. თუ კარგი გააკეთა ჩვეო ტი ფლიომ?

ნელი. დე, ფლე. ვიკა, ცოტა ხანს კიდევ ფლე.
ვიკა. ნე დადილიოუსია.

ნელი. (მეგის თვალს უკრავს) მშვიდად, ვიკულა,
მოახერხებ რამეს...

ლილი. დიდი მოხერხება უნდა მაგას.
ნელი. ჩვენ ვეროპაში არ ვცხოვრობთ, შუაგულში საქართველოა, ამიტომ დიდი ვაჟაკობა უნდა ძვირფასო...

მე გი. რა. ქმარი არა ჰყავს მაგას?

ვიკა. (ატეგორიულად) ქალი უყვლან ქალია, (მეგის) ქმარი არა, ტროლია...

ნელი. ისეთ იდოტს რომა სულ არ გვაქვს.

ლილი. ისე ამბობენ, ბოლოს უჩოქებდა თურმე და ეს აღარ წაუვაო.

ნელი. ეგ მეც ვაგვიკ. ძანაც კაი, თუ არ გაპყვა, რაც იმან აწამა...

ვიკა. ია ბი ნე სკაწალა, ჭერ კაცით რა მხელია, ახლა უკაცოდ შეილის გაზრდა, მერე კიდევ დაიწყება მამარჩემი სად არის, მამარჩემი ვინ არის...

ნელი. მანამდე იქნე ჩაძაღდეს.

ვიკა. რას ერჩი იმ კაცს, კაცი უყვლა კაცია.

ლილი. რას ნიშნავს მხოლოდ რუსულ ლიტერატურაზე რომ ხარ აღზრდილი.

ვიკა. პრი რომ ტუტ ეტა?

ლილი. პრი რომ და ქართულ ლიტერატურაში ერთმა მწერალმა იყიბა „კაცია—ადამიანი?“ ესე იგი, უყვლა ადამიანი კაციაო?

ვიკა. და, ია ჩიტალა, ეტა სავსემ დრუგაია პრობლემა.

(ჭრილით იღება კარი, თავს შემოყოფს სოსო და მიმართავს ლილის):

სოსო. ლილი, სხდომამა.

(ლილი ზანტად წამოდგება)

ლილი. უსმინე ახლა იმ იდოტის ბუტურს ორი საათი. წავედი, გოგოებო. (გაღის).

ვიკა. სხვებზე ჰკორობს, თვითონ სუ ლია ტოვებს კარებს (ეტყვის ვარს).

ნელი. (გაკვირვებული და ირონიული, აქათდა შენ მაგას ვისზე ამბობო) დიდი არასოდეს არავიზე არაფერს ამბობს.

ვიკა. აბო კაცზე, ანა შე პოეტესა, სლუში, მეგი, ტი იო ჩიტალა?

მე გი. (შშვილად, დარწმუნებით). კარგი პოეტია ლილი.

ვიკა. კარგი რა, სკოლყო მოფნა კარგი პოეტი, ნუ სკოლყო მოფნა (დაქლანვით).

ნელი. რას იზამ, ქართველები ნიჭიერები ვართ.

ვიკა. ასობენო ტი.

მე გი. მე არ ვამბობ რომ ანა კლანდაძეა, ან გაბრიელ მისტრალი, მაგრამ უყველთვის მაინტერესებს.

ვიკა. ა ჩტო ტა ინტერესნეგო?

მე გი. ის, რომ გულწრფელია, ეს დღეს ძალიან ძნელია, თითქმის შეუძლებელიც.

ვიკა. ესლი გულწრფელია კმარა პოეზიისათვის, ისეთ რამეებს გადმოვკვადებ...

ნელი. თავი რომ მოიკლა, პორნოგრაფიას ვერ გასცდები...

ვიკა (ოდნავ შეშვებული) ნუ ტაგდა, პარდონ, ია ნიჩუო ნე პანიშაუ.

ნელი. ახალი ამბავი.

ვიკა. (უცბადი გატარებით) რატომ ნელი, პაჩემუ ტაქ ვაჯარიშ? ესლი ია დიქციონარა პანიშაუ, ესლი ია ცვებავა, ახმადელია პანიშაუ, კტო ეტა ვაშა ლილი ტაკეო, ჩტო იო ნე მოფნა ბილო პანიატ.

მე გი. ვიკა, რა თქმა უნდა, გებულობ, უბრალოდ არ მოგწონს, მორჩა და გათავდა. შეიძლება კარგი მწერალი იყოს და არ მოგწონდეს ან სტილითა და მსოფლმხედველობით.

ვიკა. (ირონიულად) და, კაკ ელუარა, ნაპრიმერ... (იღება კარი, შემოდის თამაზ მიმინოშვილი).

თამაზი. გაუმარჯოს ღამაშებს.

(მეგის გარდა არცერთი არ პასუხობს საღამზე).
თამაზი. მარტო მეგის აქვს ამ ინსტიტუტში ზრდილობა.

ვიკა. ჭერი არ გიცნობს, ვაგიცნობს და აღარ მოგესალმება.

თამაზი (მეგის). შენ არ იცი რა ძვირად ფასობს ამითი საღამოც კი.

ვიკა. საღამო ქალამი არ ვიცი, პურმარილი დაგვიძვლავ, თამაზ.

თამაზი. აი, ხომ გეუბნებოდი. ეგ, პურმარილი, პურმარილი (რუსული აქცენტით იმეორებს თამაზი, თან ეივას ხელს გადახვევს).

ვიკა. ეევი, პრიჩოსკა, პრიჩოსკა (თავს დაიძვრენს, მაგიდას მიუჭდება, ამოლაგებს სარკეს, პარფიუმერიას და იწყებს თვალგების დატუშვას).

თამაზი. ვერ მოასწრო სახლში გაღამაზება (სიცილით დაადგება თავზე).

ვიკა. ი, ტაქ (ხელით ანიშნებს, ვითომ ამის გარეშეც ლამაზი ვარო).

თამაზი. ქალი მანაზა ერთი ამ ინსტიტუტში, ლამაზი ან გენიოსი რომ არ ეგონოს თავი და...

ნელი. (ჩასაფრებულვით) და რას იზამდი?

თამაზი. ცოლად შევიერთავდი.

ნელი. ჩემნაირი უტვიზო და მახინჯი ქალი არ დაღის ამ ინსტიტუტში.

ვიკა. რა იყო, თამაზის ცოლობაზეც უახლესა ხარ, შე უბედურო?

ნელი. (ეშმაკურად) რატომ უბედურო, ამბობენ ახმეტაში სახალე უდგას სანდროსო.

მე გი. სანდრო ვინაა?

ვიკა. სანდრო მიმინოშვილი, სანდროს ბიჭია ეს, არ იცოდით?

მე გი. არ ვიცოდი.
(თამაზი შეწუხებული, ვითომ არ იმჩნევს, ხუმრობაში ატარებს).

თამაზი. სახალე არა, ხახვი.

ნელი. არა, ბიჭო, ბონდომ თქვა, ვასვენებაში უოფილა ახმეტაში და ვაგაფიდი, იხელა სახლი არავისა აქვს მთელს რაიონშიო...

თამაზი. ბონდო ჩვენთან არ უოფილა.

ნელი. მაგის ჩიტია სანდრო, ბონდოსთანა საქონელმცოდნე შეუშვას სახლში.

თამაზი. შო, კაი, მილოინერები ვართ, ახმეტაში იცხოვრებდი ვითომ ჩემთან? (მიმართავს ნელის).

ვიკა. რატო შენთან, მილიონებთან.

ნელი. შენთან ერთად ჭოჯობეთშიც ვიცხოვრებდით, თამაზ.

თამაზი. (მიღის კარისაკენ. გასვლის წინ) კაი აბა, მოვიფიქრებ და პასუხს ხვალ გეტყვი.

ნელი. მეც ვიფიქრებ ამაღამ, მართლა ასე კი არაა საქმე.

(თამაზის გასვლისთანავე ნელი ამბობს).

ნელი. ვაი შენს პატრონს...

მე გი. ცოტა ვერაა ხო კარგად, როცა არ უნდა ნახო, ყურებამდე აქვს პირი ახელი.

ნელი. სულ ცოლზე ლაპარაკობს.

ვიკა. ახაპოჩენია.

ნელი. გეგონოს, აღენ დღეონი ჰგონია თავი.

ვიკა. კაცია ტი ახსენებია, რაღა დროს აღენ დღეონია, არ ჩქლენდნო რომ გეთქვა, სხვა ამბავია...

ნელი. მე სულ არ მომწონს ეგ შენი ცხენივით ჩქლენდნო.

ვიკა. მაჩიმუ ჩემი, ვსე ატ ნეგო სუმა სხოლიატ, არ მოგწონს, მეგი?

მეგი. კი მომწონს, ტოლყო სუმა ნე სხაუუ.

ვიკა. როგორ შეიძლება სლუსაი, ასეთი კაცისაგან არ გაგიუდ, ჭერი მარტო მხარა-ბევი, კაცი მანერი, კაკ კურიტ, კაკ ტანცუეტ, კაკო გოლოს!

ნელი. ეგეთი მომღერლები იტალიაში ურია.

ვიკა. (ირონიით) კი, ურია ყოველ ფეხის ნაბიჯზე...

ნელი. ერთი იყო ამა სწინათ იტალიაში და უკე-ბოდა, იმხელა მათია აქვს შექმნილი თურმე, რომ ნებისმიერი გრუპისა თუ მომღერლის ფული სულ მაგის ხელში გადის...

ვიკა. ვინაცვალუ, ტყვილა კი არ მიუვარს, ვოტ ეტა მათოფსკაია ძალა ვსიო ვრემია ჩუესტვეუტსა, კაგდა ონ პაიოტ.

(ისმის ხათუნას ხმა, ეძახის ნელის).

ნელი. (წამოღებება და ხელითაც აწმუნებს). რა იყო?

ხათუნა. ტელფოწზე. (ნელი ჩანთას წამოაღებს ხელს, მაგრამ იქვე მიაგდება).

ნელი. სად მიმქონდა, აქ არ იქნებო?

ვიკა. ია უხაუუ.

ნელი. მეგი, შენც მილიხარ?

მეგი. არა, მე აქა ვარ.

ნელი. დატოვებ მაშინ ამგენს.

მეგი. დატოვე, აბა სად უნდა ათირო...

ნელი. (დატყვებით). მაინც რამდენხანს დარჩები?

მეგი. რა ვიცი, ჭერი აქა ვარ.

ნელი. წაივლებ მაინც, რო წინაღობ და შენ წახ-ვიდე...

მეგი. როგორც გინდა...

(ნელი ახაბავდება და გადის, მეგი აგრძელებს წიგ-ნის კითხვას. შემდეგ აღებს ფანჯარას, რომ გაკემ-ლული ოთახი ჯანიაიოს. ფართოდ იღება კარი. შემო-დის მალდი, წარმოსადგება, ასე ორმოცი-ორმოცდა-ხუთი წლის მამაკაცი... უახლოვდება მეგის).

გიგი. მეგუშუა, მარტო ხარ? (მიუახლოვდება და თავის პეშუში მოიქცევს მეგის სახეს, ფაჩიხად კოდნის ლოყაზე. მეგი უხერხულად დიმილით შორდება და თბილად პასუხობს)

მეგი. გასულები არიან...

გიგი. მეგულია, წამოიღე ბიჭვინთაში.

მეგი. როდის მიღიან?

გიგი. აი ახლა, მაისში...

მეგი. მაისში არ შემოდია.

გიგი. როდის შეგიძლია?

(მეგი მხრებს იჩეჩავს).

მეგი. რა ხდება ბიჭვინთაში?

გიგი. არაფერი, დრამატურგთა სექცია აწყობს

განხილვებს, თან დაისვენებ...

მეგი. თან მე პიესა არა მაქვს დაწერილი...

გიგი. კარგი ერთი შენც, (უახლოვდება და მოკლე მხარზე ხელებს ხვევს) მე რა, მაქვს პიესა? ვისა აქვს პიესა, წამოხვალ, დაისვენებ, სიტუაციას შეიცვლი... მზე... წლევა... პა, მეგულია... წამო, წამო რა?! (სადე-რად, თან ისევე ლოყაზე აპირებს ხელის მოსმას, მეგი უხერხულად სცლოვდება და თან მოულოდნელად ეკით-ხება).

მეგი. გიგი, რატომ მეფერები?

(გიგი მოულოდნელობისაგან განცვიფრებული, საქ-ციელწამბარო იცინის).

გიგი. აი, მესმის!... ეგეთი შეკითხვა ჩემთვის ქალს არ მოუცია ჭერი...

(მეგი ამასობაში ფანჯარას ხურავს და ქდება ქურას-თან... შემდეგ უხერხულ სიჩუმეს თვითონვე არღვევს).

მეგი. მე მახსოვს თქვენი ლექციები გალაკტიო-ნე...

გიგი. (გაკვირვებული). მე რა, გიკითხავდი შენ?

მეგი. არა, ჩვენ არა, მაგრამ რამდენიმე კაცი ჩვენი კურსიდანაც გესწრებოდიო ხოლმე, ძალიან მო-დაში იყო თქვენი ლექციები. ისე მართლა საინტერე-სოდ კითხულობდიო, რაღაც სხვაწარად, შთაგონებით, ასე მეგონა თქვენსავით გალაკტიონის პოეზიას არავინ იცნობდა...

(გიგი დაფიქრებით იმზირება ფანჯარაში).

გიგი. კაი დრო იყო, მართლა ძალიან მიყვარდა პოეზია...

მეგი. ახლა აღარ გიყვართ?...

(ტიბუში ხელეჩაწყობილი გიგი ბოლისცემას მომ-ყვება, სავანგებო ემოციის გარეშე, ისე თითქოს რა-ღაცა გაიხსენაო, ამბობს).

გიგი. ახლა შენ მიყვარხარ... გასაგებია?! (შეაჩერ-დება მეგის სახეზე). (მეგი ხუმრობაში გატარებით, საშხედრო ყიღაზე ამბობს).

მეგი. გასაგებია...

(გიგი ისევე ნაბიჯს დგამს მისკენ, მეგი სასწრაფოდ რაღაცის ძებნას იწყებს მეგის ჩანთაში და თან ეკითხება).

მეგი. თქვენი რომელი უკრაა აქ?

გიგი. გამაგებებ გოგო, რა გადასვლები გაქვს?!, რად გინდა ჩემი უკრა (იღება კარი, შემოდის აპოლო-ნი, პალტომიხურული).

აპოლონი. გამარჯობათ, ხალხნო... აუ როგორ ციკა, კაცო, აქ... გურამი არ გამოჩენილა მეგი?

მეგი. არ გამოჩენილა, ბატონო აპოლონი...

აპოლონი. გიგი, როგორა ხარ?

გიგი. კარგი ხარ აპოლონი, გიბილუ „მანეში“...

აპოლონი. (ხუმრობანარევი შეფერვებით) უკვლამ რომ შენსავით იცოდეს ჩემი ფასი... მეგი შენ წაიცი-თხე ჩემი წერილები?

მეგი. (დამწაშვესავით). ჭერი არ წამიკითხავს, ბა-ტონო აპოლონი.

აპოლონი. იცოდე, წაიკითხე და მითხარი შენი აზრი...

მეგი. აუცილებლად, ბატონო აპოლონი, რომელ ნომერშია?

გიგი. გათხოვებ, დამშვიდიდი.

(აპოლონი გადის, მეგი იცინის).

გიგი. რა გაციენებს, მეგუშუი?

მეგი. თქვენ ერთადერთი აღამაინი ხართ დღეს,

ვინც ისე შემოხვდით ამ ოთახში, რომ ცივად არ დაყოლიეთ...

გი. ი. ეგად მაკლია, შენ აქ მეგულებოდე და შემცივდეს (უახლოვდება).

მე. გი. რა კარგ ხანაოზე ხართ, ბატონო გიგი.

გი. ი. ბატონო აღარ დამიძახო იყოდე, შეთანხმდით? ბოლო ზოლო, რა გაეპირე საქმე (ვიითი გაბრაზებით) არც ისე ბებური ვარ... (უახლოვდება, მეგი მიიწვეს სეიდისაკენ, სეიდის თავზე შემოდგმული ქილადაც კატუსის იღებს და აწმობს):

მე. გი. კატუსებზე რომ გივლებიან, არ მესმის ამათი სიყვარული.

გი. ი. (კბეში ხელგანწყობილს ელიძე და ამბობს) ო, რა ნერვების მოშლული ვინმე ხარ...

მე. გი. აი კომპლიმენტი!

გი. ი. ესე იგი არ მოდიხარ ბიჭვინთაში.

მე. გი. (გამომწვევი ეშპაობით) ვერა, ქმარს ვერ დავტოვებ...

გი. ი. (ხაზგასმული გაყვირებით) შენ რა, ქმარი გავს?

მე. გი. (ისევე ეშპაობად) დიიიი, არ იციოდი, არა? შეილებიც მკაეს, მართო ქმარი კი არა.

გი. ი. ესე იგი, ქმარშვილიანი კატუსი ხარ, არა?

მე. გი. (სიცილით) დიახ, დიახ.

გი. ი. (ოდნავი დაღუპვით შემდეგ გაღწყვეტით) არაფერი შეიცვლება მაგით, მაინც ნერვებისმოშლული ვინმე ხარ.

მე. გი. დიიიი მაღლაა ქათინაურისათვის.

გი. ი. (სიცილით განთავსუფლებული და რაღაცნაირი მაღლიერების გრძნობით აღსავსე საქმიანად კითხულობს). კობა არ ყოფილა, დღეს?

მე. გი. კობა არ ყოფილა.

მე. გი. მოქალა მაგანაც, ერთი თვეა დავატრევ ამ წიგნს.

მე. გი. უტრაში ჩაკეტეთ.

გი. ი. დაკარგული მაქვს გასადები.

მე. გი. მაშინ მომეცით, მე წავულებ.

გი. ი. (ოდნავ გაყვირებით). სად წავულებ?

მე. გი. მეზობლები ვართ...

გი. ი. (უფრო მეტად გაყვირებული). შენ რა, კობას სახლში ცხოვრობ?

მე. გი. (დამილით, თავის ქნევით) აბა... ასე ერთბაშად აღმომაჩინეთ აძენი წლის მერე...

გი. ი. რა კარგი სიცილი გაქვს, სულ უნდა იცი. ნოდე...

მე. გი. მართლა, დამიტოვეთ, რატომ უნდა იწვალოთ, დღესვე ავუტან-

გი. ი. კარგი მეგუშა, თუ ძაან არ შეგაწუხებ (აწვდის წიგნს...) შენ რა, აქ უნდა იქდე დღეს?

მე. გი. სანამ ზურა არ მოვა...

გი. ი. ზურა ალბათ, მსუღლდა არა კატუსის?

მე. გი. დიახ, დიახ (სიცილით).

გი. ი. კარგი, წავედი, შე ნერვებისმოშლელი (მსუბუქად კონის ლოყაზე და გადის. მეგი ეზოში იყურება, მერე წიგნის კითხვას იწყებს... შემოდის სილა, მოღარე სილა. თბილი დამილით) გამარჯობა, მეგი...

მე. გი. (ოდნავ წამოიწვეს) გამარჯობათ ქალბატონო სილა...

სილა. კარგი რა, მეგი, ნუ გეძახი ქალბატონს, მე ისე უყვებ გაგიწინაურდი.

(მეგის უხერხულად ელიძედა).

სილა. ბაკურამე არ ყოფილა დღეს? (არაჩინებულად)

მე. გი. გერ არ მოსულა.

სილა. ამოკლა მაგ გოგომ, ასე იცის სულ, დამიგროვებს. მო ასადებ ხელფასებს და მიქორს მეგი, მეც შენახავ... შენთან რა მაქვს დასაძალი, ვინახავ ერთი დღე, ორი დღე, მა, კი ერთი კვირა იყოს... მერე მხარაგება, ადამიანი ვარ მეც, ვართ მევე გაწამაწამა... დაჯაბრუნებ და იბრუნა ცხვირს ჩამოუშვებს ხოლმე, გეგონება მმართებდეს რაჟე მაგისი.

(პაუზა)

მე. გი. პო ძნელია, გამომიცლია, ლიფტის ფულს ვაკროვებდით ერთხელ მე და ჩემი ქმარი... შემოგვეხარჯა...

სილა. ძნელია რომელია, მოკვდი, მერე კიდევ ჩვენი დარჩეს და დიდი უფშური ქალია, ერთ მაღლობას არ იტყვის ბერიანად, ისე (საიღუმლო ინტონაციით) რა ვალდებულა მოღარე თვეობით ინახოს თანამშრომელთა ხელფასები... მეტი კი არ უნდა ჩვეს დასაბუ ბუღალტერს, ისედაც სულ ეჩვენება, რომ ვშენდები ხელფასის დღეს... რაღაცა კაიკები მრჩება (პაუზა, წამოდგება).

მე. გი. თუ მოვალა, მაშინვე თქვენთან გამოგვზავნი, ქალბატონო სილა...

სილა. (თითის ქნევით). დილა სილა, კარგი მეგი, შენ შემოგველი, არ დაგაიწყებ... (გადის, უყვებ უკანვე შემოყოფს თავს):

სილა. ძაან შემაყვარე თავი მეგუნა...

(მეგის უხერხულად ელიძედა).

სილა. შელო, გაითოშები აქ.

მე. გი. აღარ დავრჩები დღხანს...

სილა. პო, ცოლო ხარ, ქვეითი მგონი უფრო ათობენ (გადის).

(შემოდის ნელი).

ნელი. შენ კიდევ აქა ხარ? (იხდის და ალაგებს ბარგი-ბარხანას) იყო ვინმე?

მე. გი. იყენ, შემოდინ, გადიან...

ნელი. (ჩანთაში ფათურით) გი. ი. იყო?

მე. გი. კი, გიგიც იყო ცოტა ხანს.

ნელი. მაინც რამდენ ხანს ცოტა ხანს (ოდნავი გულიზანებით).

მე. გი. (გაყვირებული) არ ეცი, არ დამითვლია... რა იყო?

ნელი. მოახსრო სიყვარულის ახსნა?

მე. გი. (შემცბარი, ცოტათი გულშისუფლი) ჩემთვის რატომ უნდა აეხსნა სიყვარული?

ნელი. შენ რა, გეწეინა? (უყურებს სახეში) ისე გითხარია... იცის ხოლმე... განსაკუთრებით ახლების მიაღერებება...

მე. გი. მე ბავშვიმოდან ვიცნობ გიგის (ნაწეინი).

ნელი. (ოდნავ შეწუხებული) რა იყო, ისე გითხარია... გაგაცანისავით. რაღაცნაირი ხარ, გულუბრ-

ვეილო...

მე. გი. სულ არა ვარ გულუბრვეილო... შენი ქვეით გამაფრთხილე, არა?

ნელი. პო, გაგაფრთხილე, საშიში ვინმეა... არ გეწეინოს, მართლა.

მე. გი. რა უნდა მეწეინოს, პირიქით, მაღლობელი



ვარ გაფრთხილებსისთვის, ისე გიგი მაინც არაა საშისი
კაცო.

ნელი. გეგონოს, იცი რა შებერტილია?

მე გი. შებერტილი რომაა, იმიტომ არაა საშისი...
არასოდეს მიზიდავდა შებერტილი ხალხი... საშისი
მაშინაა კაცო, როცა გიზიდავს. მო, რას მომჩერები-
ბარ გაკვირებული, ასე არაა?

ნელი (ოღნავი იმედავრებულით). რა ვიცი, მე ვე-
რასოდეს ვატყობ ხოლმე, თავიდან ყველა შეყვარებუ-
ლი მგონია.

მე გი. შენ თვითონ გინდა ვინმე აუცილებლად
გაყვარდეს და იმიტომ.

ნელი. შენ რა, არ გინდა? (მერე გონისმოსულივით)
თუმცა შენ რატომ უნდა გინდოდეს, ოქროსავით ქმარ-
შვილი გყავს...

მე გი. შენ წარმოიდგინე მეც მინდა, ოღონდ თავი
რომ მოვიტოვო ვეღარ მოვახერხებ, იმიტომ რომ ერთ-
ხელ უკვე მიყვარდა.

ნელი. შენ რა, მართლა გჯერა რომ სიყვარული
მარტო ერთხელ შეიძლება?

მე გი. ძაან მინდა სხვანაირად მჭეროდეს, მაგრამ
ახლა და (შლის ხელებს. შემოდის ანიკო).

ანიკო. ვიყინები, გოგოებო, გა-ვი-თო-შე... იმ
იდიოტ სერგის ახლა მოუნდა მაინცდამაინც პერიო-
დიკაში ქექვა... ვეღარ გამოვადრევი...

მე გი. ბიბლიოლეკაში ცივა?

ანიკო. ჩვენთან ცივა თუ ცივა, აქ ქურა მაინც
გაქვთ ჩართული... სიგარეტი არა გაქვთ?

ნელი. აიღე, ჩანთაშია.

(ანიკო იქექება ჩანთაში, თან ამბობს).

ანიკო. ისე რა წესია სხვის ჩანთაში ქექვა.

ნელი. მე არ მცალია, ვესოვ.

ანიკო (მეგის) მეგო, იცი რატომ ბრაზდება? მაგის
სიგარეტი რომ ეწვევი.

ნელი. (თავაუღებლად) დაიბ, შენიც უნდა მოწიო
ხანდახან...

(ანიკო იღებს ერთ ღერს თავისთვის, მეორეს მეგის
აწვლის „არ გინდა?“ მეგი უპრის ნიშნად თავს უქნევს)

ნელი. ახლა ხალხიც დამოხატოვ.

(ანიკოს თითქოს არ ესმის).

ანიკო. არ ეწვევი?

მე გი. არა.

ანიკო. ბედნიერო!

ნელი. (თავაუღებლად) თუ ასე ადვილად გაბედ-
ნიერდები, გაანებე თავი (შემოდის ზეზვა).

ზეზვა. ხელფასამდე ათი მანეთი მასხნებო რა?
ანიკო. სხვათაშორის, ხელფასი ღლებს იქნებაო.

ზეზვა. ღლებს ვერა, მომავალ ხელფასამდე, ღლებს
ვალები მაქვს გასასტუმრებელი.

(მეგი ხსნის ჩანთას...)

მე გი. აი, მე მაქვს, გამომართვი.

ზეზვა. უი, არა, თქვენ როგორ შეგაწუხოთ
(იღებს უკან)

ანიკო. აუ, ბიჭო, რას გაინაზა.

ნელი. ასე იციან ახლებთან.

მე გი. ზეზვა, მაქვს, რომ შპირდებოდეს, ხომ არ
მოგაკემლი...

(ზეზვა რდილი ართმევს ფულს და თან მაღლობს
უხდის)

ნელი. წავლენ ახლა და ჩახტოქვენ.

ზეზვა (კარბთან). არა, კაცო, ფირფიტები მაქვს
გამოსატანი.

ანიკო. შენ და შენი ფირფიტები, უნდა გინდოდეს?
ზეზვა. დიდი მაღლობა (ვალს). გიზიდავს
(შემოდის ვიკა).

ვიკა. რას მაცდევინებ, ქალო, აღნენ ხანს?
(ნელს).

ნელი. უი, სულ დამაყენდა (წამოდგება) მეგი
იქნები აქ?

მე გი. სამამდე ვიქნები, ზურა უნდა მოვიდეს.
ანიკო. მომკლა ამათმა მარადიულმა პედმებმა,

რანდენი წლის ცოლ-ქმარი ხართ?

(მეგი იცინის, არ პასუხობს).

ნელი. (გეწუხებული) წავიღებ მაშინ ამგენს
(იღებს პარკიზარხანას, ანიკოც წამოდგება).

ანიკო. ჩაველი მეც, მეგი, არ მოიწინო.

მე გი. კარგად, ანიკო.
(გალიან, ცოტა ხნის შემდეგ შემოდის ზაზა).

ზეზვა. პრივებ, მეგი.
მე გი. გაგიმარჯოს ზაზა.

ზეზვა. მარტო ხარ?
მე გი. მარტო ვარ.

ზეზვა. ცივა არა?
მე გი. კი, ცივა (ცოტათი ცივად და მოკლედ პა-
სუხობს).

ზეზვა. გაბრაზებული ხარ ჩემზე?
მე გი. (გაკვირებული). საიდან მოიტანე?

ზეზვა. რა ვიცი, ამ ინსტიტუტში ყველა გაბრაზე-
ბულია ჩემზე... რას შენდა ზურა?

მე გი. არის რა, შენ რას სვები?
ზეზვა. ვიბრადები (დაცხადით).

მე გი. რა გქირს, კიდე პახმელიაზე ხარ?
ზეზვა. მო, შევასკლით გუშინ.

მე გი. ამ ბოლო ხანებში ძაან მიაყოლე.
ზეზვა. მო, ჩაშვებული ვარ, მეტყობა არა?

მე გი. აბა არ გეტყობა, შუშუბებული ხარ სულ.
ზეზვა. ეგრეთა (უხერხული პაუზა) მამუკა არ ყოფი-
ლა დღეს?

მე გი. მამუკა არა, გიგომ გიკითხა.
ზეზვა. ერთი მაგისი.

(მეგი არ იმჩნევს).

ზეზვა. შენ ჯერ აზრზე არა ხარ რა სიღამაღამი
მოხვდი.

მე გი. ყველგან ეგრეთა თითქმის.
ზეზვა. ისედაც თავს არ ვიკლავდი და სულ ჩე-
ლი აქ.

მე გი. მე კიდე მენანება, აღარაფერს რომ აღარ
აკეთებ.

ზეზვა. რა უნდა გაკეთო ამითან, მე ამათ ძალათ
მუშაინტარების... ერთადერთი გამოფხიზლება და გამო-
ცოცხლება გამოცდების დროს იწყება, კომისიებში
რომ ნაწილდებიან... (პაუზა, მეგი არ პასუხობს, ისევ
თვითონ აგრძელებს) ისე კი მიღებს ექვსი, შვიდი
წერილი სახლში.

მე გი. რას უყურებ მერე, დაბეჭდე...

ზეზვა. მო, უნდა მოვაბა თავი... ისევის რა ჩემ
ფეხებად უნდა, თუ ძმა ხარ.

მე გი. როგორ არ უნდა, რა კარგი წერილი გქონდა
ყაზბეგზე...

ზეზვა. ყაზბეგიც დიდი ბოდიში და რა ჩემფეხ-

ბაღ უნდა ვინმეს (ოღნაგ გამოცოცხლებული). ხეც იგი მართლა მოგეწონა, რახან დაგამახსოვრდა.

მე გი. მართო მე არ მომწონებია, ბევრს მოეწონა.

ზაზა. კიდევ ვის მაინც (დაეკვებულ).

მე გი. ამას წინათ ენციკლოპედიაში ვიყავი და იქ თქვენს ქალბა, ერთი მასწავლებელია კიდევ ექსპერიმენტალურ სკოლაში, ძალიან საინტერესო ქალია ზაზა. კაია თუ ეგრა, ისე ყველაზე მეტად მიხარია შენ თუ მოგეწონა, შენი წერილები მაგრა შევაიფება მეცნიერულის გარდა, რადაცნარი სითბო დავს ხოლმე შეიგ, რასუნდაც არ უნდა წერდე... ამჟამად ყელში ამდენი „კლევა“ და რახარუხი (ხაზგასმული ირონიით).

მე გი. აუ, ბიჭო, რას ვაკებთ ერთმანეთს.

ზაზა. არა, მართლა, მართლა (ცერა თითს უჩვენებს, ვითომ შავარი ხარო) რას აკეთებ ახალს?

მე გი. პიესას ვწერ, თუ რამე გამოვიდა.

ზაზა. რა იყო, მათუთი მოგიანდა?

მე გი. (ნაწყენი) მაშინ სცენარს დავწერდი, კინოს მდტი ფულა...

ზაზა. რა იყო, გეწყინა?

მე გი. (ნაწყენი) არა, რა მეწყინა.

ზაზა (აკვირდება ქვეშეიდან) გეწყინა, ჩემი იდიოტი თავი რა ვკითხვ...

მე გი. კაი კაცო ერთი, რა უნდა მწყენოდა.

ზაზა. არ გეწყინოს, მე სუ მათუთე ვარ გადასული, მომწყინდა ამდენი ღრტიანი, ბოლობოლო მრცხვენია ჩვენების.

მე გი. ჰოდა, აკეთე შენც საქმე.

ზაზა. ჩემი საქმე წერა-კითხვაა.

მე გი. ჰოდა, წერე მერე შენც.

ზაზა. მერე როდის იყო წერა-კითხვაში ფულს იძლეოდნენ.

მე გი. გამოეცი შენი სტატიები წიგნად, ჰონორარს აღდებ.

ზაზა. ჰონორარიტ გამოიღრებული მწერლის დედა ვიბრე... (პაუზა) ჩვენში...

გი გი. აბა რა გინდა?

ზაზა. ნეტა რამე მიწოდდეს, არაფერიც აღარ მინდა, მეგი.

მე გი. ზაზა, რა იყო, შევარებული ხომ არა ხარ შენ.

ზაზა. ვკვარ შევარებულს?

მე გი. რა ვიცო, რას გაიგებ, რადაც სხვა სტილის შევარებულები წამოვიდნენ დღეს.

ზაზა. როგორები მაინც?

მე გი. რადაცნარიები, მოშვებულები, აღმაფრენები აღარ ეტყობათ...

ზაზა. აღმაფრენები? (ელიმება) მოშვებულები კი არა, ჩაშვებულები ვართ.

მე გი. ეუღლია მერე.

ზაზა. ცუდია, ვინ ამბობს რო კარგია, ნეტა ვიყო შევარებული, მაგას რა აჯობებდა.

მე გი. მოვა, ზაზა, მოვა.

ზაზა. ნუგზარო რო იყოს, გეტყოდა—ან მოვა ან არა... ოპტიმისტი კაცია. ნუგზარი, კაი რამეა როცა შეგიძლია თქვა ანო... წავიდე მეგი, შემცივდა, ისე შენთან ძან კაია ყუველთვის... მამშვიდებ... (მიდის).

მე გი. (დააწყებს) გამოვკვირე, სადამოიბით სულ სახლში ვართ.

ზაზა. მოგეხატათ ნერვების აშლა?

მე გი. შეგიჩვიეთ უკავ, ვეღარ აგვიშლი.

ზაზა. მაშინ გამოვიდით, მოიკითხე ზურა.

მე გი. ზაზა, აქაც გამოჩნდი ხანდახან.

ხალს.

ზაზა. ვინ ხალსს, ამათ, ერთი ამით... (გაღის). (მეგი რჩება მარტო, ბინდებდასავით, ქვევიდან იბინის ზურა, მეგი ფანჯარაში გადახედავს).

მე გი. მოვდივარ, სადა ხარ ამდენ ხანს (გამორთავს ქურას, ხურავს დარაბებს, სიბნელეში გაისმის ხათუნას ხმა: „იხო, ტელეფონთან!“).

მიორა მოქმედება

სურათი პირველი

(სცენა წარმოადგენს სცენას, რომელზედაც ეშხადებიან რაღაც სცენების გასათამაშებლად ნაწყვეტი სექტაკილიან დეკორაცია: ჭერი—გამჭირავალი, აბლაბუდა-მაგვარი უმსუბუქესი ქსოვილისაგან. მარჯვენა კუთხეში დაბალ მაგიდაზე უწყნარგოდ აწყვია ყვეის ფრენები, მსახიობი ქალები იყურებთან ქიქებში. იქვე, სიღრმეში პარაფინის სანთლების ფონზე ატარებენ სპირტიზმის სეანსს. კუთხეში რამდენიმე წყვილი ერთმანეთს ეფერება. ისმის შშვილი ჯახის მუსიკა სცენის წინ, მარჯვენა მხარეს ჯაჭვის თორანში ჩამული წარმოსადგეი ყმაწვილი ლოლზე ჩამომქდარა, დაახლოებით იმ პოზოში, რომელშიდაც ზის კობულაძის ნახატში ტარიელი. გრიზიორი ქალი, რომელსაც საკმაოდ მოკლე თეთრი ხალათი ადევია და თმაც უკანასკნელი მოდის მიხედვითა აქვს გაჩენილი, სცენაზე უხარბზარი ფეხების და პალირით ხელში დაიარება. ყველას სხეზე უსვამს გრიმს. გრიმს წასმის დროს უცხო მოყვას გარდა, აბოლუტურად ყველისა აქვს რეაქცია — ზოგი მაღურსებით, ზოგი მსუბუქი მინიშნებით, ზოგი უხეში ხელისკრით, ზოგი ლიმილით, ტირილით, გამბრახებით და ა. შ. ეგებება ქალს. ყველაზე ხშირად სწორედ უცხო მოყვას გარშემო დაბორილობს გრიზიორი ქალი. უცებ გაისმის მავორული, მარშული ხასიათის მუსიკა. მეორე სართულიდან კიბეზე ჩამობის ახალგაზრდა რეჟისორი. ამ მომენტთან სცენაზე ყველაფერი იმუხტება. ჩამქარალი, მიძინებელი სხეულები თითქმის გამოდევნებას იწყებენ. განათება ქმნის ელვის ილუზიას, ძალიან ყრულ, სადღესა შორს გაისმის ხანდახან ქექა-ქუხილის მავარი ხმაური.

მოქმედება მიდის ალერგოს ტემპში.

რეჟისორი (პირველ სართულზე ჩამოსული ენერგიული, ხალისიანი ტამისკრითა და ყვირლით, მოწოდებით), აბა, ჰეირფასებო, დროა გამოვფხიზლდეთ. გავხალისდეთ... აბა, აბა, გამოვფხოვოთ ჩაქვისპერანგანიათა როლებს (იხედება ქაბუქოსად, უცხო მოყმე არ იმარევა, ისე ჩაფიქრებულია) აბა, აბა, დროზე, წამოდექით, სწრაფად, ნუ ზოწონობთ, დაიგრა აქვყანა (იხედება ჰეირფასზე, აქა იქ წყდება კიდევ ძალაბუდას ქსელი. ფეხზეწამოდგარ მსახიობებში აქა იქ გაისმის აღფრთოვანებული შეძახილები. „ახალი რეჟისორი გლჯავს, გლჯავს“. თან ჰეირსაყენ იყურებთან)

რევისორი (დარბაზისაკენ) ნეიტრალურად წი-
ვიერ მსახიობთა გულზე მართალია ჯერ ძვრა ვერ
ვუყავი. (იხედება მოალერსე წყვილებისაკენ) სამგი-
ეობლ სკანსანი ავაზუზუნე ამათი მთვემარე გონება.

(ახლა დაწყებული დილოგები თავისი სისწრაფითა
და მონაცვლებითი მართლაც სკის ზუზუნს უნდა
მოგვაგონებდეს; ძირითადად ასაკოვანი მსახიობები
იძლევიან შეთხზვებს):

მ.ს.ხ. ქალი. ნეტა ვის შეიყვარებს ყველაზე მე-
ტად?

მეორე ქალი. ნეტა რა სტილის სექტაკლებს
დადავებს?

ლამაზი ქალი. ნეტა ვინ იქნება დღეიდან პრინა?
მ.ს.უ. ქ. კაცო. ნეტა რა უფრო იზიდავს, ტრაგედია,
კომედია თუ ვოდევილი?

მ.ს.ხ. კაცო (უწყვეთია ტრაგიკომიკურ სახიანი ნი-
ლაბი). ნეტა რა აზრისაა ისეთ უფნებელ ტანზე, როგო-
რიც ტრაგიკომედია.

მ.ს.ხ.ინ. ქ. მ.ს.ხ. ფიზიონომისტია თუ ქემშარიტი
ნივის თუვანისმცემელი?

მ.ს.ხ. ქალი. ნეტა პედანტია თუ ლაღი ბოპე-
მისტი?

ქაფანდარა კაცო. (შეაქრულად თვალბმონწ-
ქრულად) ემგვა უფრო ხშირად უნის გვაში თუ
ღვთური ნაქრწყალს უფრო ხშირად აღვივებს?

გამხდარი კაცო (ჩუმად, რატომღაც დარცხე-
ნით) ნეტა ხელფასზე რა აზრისა ბრძანდება?

მეორე კაცო. (ჩუმად, საიდუმლოდ ვადელაპა-
რაქებს), გაჩნია როგორი სოციალური წარმოშობისა.

ქალი. ჩჩჩ, შეგობრბო, უხერხულია, მოდის.

რევისორი (სანახევროდ დარბაზისაკენ შეგბრუ-
ნებულ, მსახიობებზე მუთთობებს) აი, ესა მებრბრე-
ბო ბრძოლა ხელფასებისათვის კი არა... არსებობისა-
თვის. ასე, ამ ფიქრებით იწყება სექტაკალი კი არა,
სექტაკლად მიღმა დარჩენილი ნამდილი ცხოვრებისე-
ული ომი. (უცებ შეტრბრდება ლოღვ გაუნბრეულად
მქლარი ჭბუქისაკენ) ჭკუისებრანგაინ უცხო მოუმე
კი თავისი ახთვის აღნგობით ისეც იძლევა ეროვ-
ნულ, მაგრამ ახლებურად შეტრნულ შთაგონებას.

(მკვეთრი, ენერგიული ნეიტრალეობითა და ამავი
ყვირილით) დროა ასეთმა ტორსმა საომარი ველოდან,
საღი კლდეებთან დაბრსილი ნებრხის, ანდა ფანე-
რის თანამედროვე ფიცარნაზე გადინაცვლის. წარ-
სულს ჩაბარდა გოგლისდროინდელ რევისორთა პრი-
მიტიული გახრება, როცა ჩინოვნიკი უცილობლად
სათვლიანი, ჩია ტანის კაცო უნდა უოფილიყო
(ტივისასეთი გამოავდებს ამ ტიპის მსახიობს, დანარ-
ჩენები თანდათანობით ყველანი უტრადლებდნ იქვე-
ვიან. მოალერსე წყვილებიდან ერთი ვევი რევისორი-
საკენ იყურება, მაგრამ ქალი არ ანებებს და კონცის.
მთელი ამ ხნის განმავლობაში მხოლოდ უცხოოდ
მქლარი ჭბუქთა. გაუნბრეულად ჩაფიქრებულ, მას
ფეხაქრეფით ეპარება რევისორი).

რევისორი (ყვირილით). მაშ, ასე, ამ უცხოს.
თორანში ჩასმულს, ძალიან მოუხდება თანამედროვე
ჩინოვნიკის როლი, უფრო შთამბეჭდავი იქნება ვინემ
აი ეს (ქაფანდარა სთვლიანს ისე შეაქანჯარებს,
კინაღმ წააქტევი. „უცხო ჭბუქს“ წელზე შეხსნის
სანჯალს და როგორც რუქის საჩვენებელ აჯობს ისე
აბატარ-ჩამოატარებს მის ფართ ზურგზე, თან ლაპარაკს

ვანაგრძობს). შესაძლოა ეკონომიტიკი კარგად გამოუ-
ვიდეს. მაშინვედლოს, მძღოლის, ანდა რომელიმე
თანამდებობის მქონე პირის როლზედაც შეეძლება
მუშაობა. ვთქვათ პირზე, რომელსაც ასე უყვარს ნახა-
ნიმური წერილების ოსჯე კლდეებზე... (მკვეთრად)
ამას დასს ელაპარაკება, თან ხაჯლის წვერს ისეც
ამოძრავებს ჭბუქის ზურგზე. ჭბუქი გაუნბრეულად
ზის. რამდენიმე მსახიობი სინანულით გადააქანებს
თვს და თითქის ჭბუქი ავადმყოფი იყოს, ისე ამ-
ბობენ მისი მისამართით „აფსუსს“, „აფსუსს... რევი-
სორი ახლა ხაჯლის წვერის სხეულის სხვა ნაწილებზე
ჩამოტარებით ვანაგრძობს):

რევისორი. უცხო მოუმის ზორმა კიდურები
განსაკუთრებით მოუხდება ისეთ კონფლიქტურ სი-
ტუაციებსა და მოულოდნელად აფეთქებულ მოზანს-
ცენებს (უცებ ამის გაგონებზე მთელი დასი მიანანს-
ცევის წარმოსაჩინად პათეტიურად ერთბაშად რკაშ-
მოიქცევს რევისორსა და უცხო მოუმეს) როცა ვთქვათ
ახალგაზრდა რედექტორი (უთითებს ჭბუქზე) უარს
შებებდავს ზემდგომ ორგანოზე მოთხოვნაზე, რომ არ
დაბეჭდვს რომელიმე სოლოდური დაწესებულებე-
ბისაღმი მახვილივით შემართული კრიტიკული სტატია,
(სიტყვები „კრიტიკული სტატია“ ამ ეპარისაღმი, დამა-
მკირბელი ინტონაციით წარმოთქმის) აი, ნამდვილ
ნენსაცაი! (აღვთოვანებულად დასი ტანსკვითი ხსნის
ილყას. რევისორი ვანაგრძობს): ანდა რა ეფექტური
იქნება ნარკომანის ახალი ტიპის ჩვენება. ჩინოვნიკისა
და თეთრი ლქვისა არ იყოს, ევროპაში დღეს უავე
განვლილი ეტაპია ფერტილთალი, კიდურებგაგულდ
ანუ ატროფირებული გარეგნობის ნარკომანი. რა შთა-
მბეჭდავი და მოულოდნელი იქნება საზოგადოებისა-
თვის (თანდათან ენთება, მასთან ერთად დასიც) მუტ-
რუკი, ზორმა ნარკომანი, რომელსაც კლდიაშვილის
თქმისა არ იყოს, ასე მოუხდებოდა ოყიანი თობი
ხელში (უქცევის იმერულად) ეს ევარბება ვითამ ჩვენს
ფეარშივლობას? (იხედება სიორბისაკენ, ვილაცს ექვსს
ვაკლებით) ასეა მგონი კლდიაშვილთან, არ მახსოვს
ზუსტად? (სიღრმადან ყბაღლაზმოვლებული პლატონ სა-
მანშივილის ტიპის შემოვლომის ახნაური ზრდილობი-
ანდ უტრავს თვის და პასუხობს): მასე გაბლავთ, ბა-
ტონო ჩემო (მერე მსახიობი სიერცეს გაყვურებს და
იწყებს) ისე წველდლავ კი პირი უჩანს ჩვენს სახა-
ხებს, ხეხილც გვარანანდა დახუბმლოდი, ისე რავა იქნე-
ბა, ჭუჭუბი არ დაბთივის ცოლიყარმა და ოჯალშმა,
ისე რავა მოხდება (შელის ექსტაზში) ასი, ასოცი ცენ-
ტნერთი არ გადავკარბობთ... (რევისორი აწყვეტინებს).

რევისორი (ყვირილით). შეწყვეტ გრამი ტრა-
ბახის ეტლებით. პლატონ! (ტრბისეცითავე მიანინებს
ამ მოთხოვნას) ოტიმიზმი იდიოტებს გადაულოცოთ...
(მიმართავს დასს) აღარ მოგწყინდათ მაინც?. (დასის
სიღრმეში აქა იქ გაუბედადა გაისმის „მოგწყინდა“
„მოგვეყინდა“...)

(უცებ სიღრმეში სრულად მოულოდნელად გაისმის
უცხო ჭბუქის სასოწარკველილი ყვირილი)

უცხო ჭბუქი. რატომ?
(შემინებულ დასი უჩან იხევს).

რევისორი (შემინებულ, გაოცებული) რა რა-
ტომ?

ჭბუქი. რატომ ეუბნება ზემდგომ ორგანოებს
დაბეჭდავზე უარს?

(დასის სიღრმეში ვიღაცა გაკვირვებული: „უფრო მეტი, ყველაფერს ისმენდა თურმე... მეორე ვალაპრან-პული ქალი პასუხობს „ტყუილა კი არაა ნათქვამი —“ უ ტიხომ ბალოტე ჩირტ სიღტ...“)

რ ე თ ს ო რ ი. როგორ თუ რატომ, იმიტომ რომ პრინციპული, პატიოსანი, სამართლიანი ადამიანია!

ქ ა ბ უ კ ი (მომუშებულ სასწორკვეთით). რატომ?

რ ე თ ს ო რ ი. რა რატომ? (ჯერ ისევ ვაოცებულა).

ქ ა ბ უ კ ი (მშვიდად, დაბეჭდებით). რატომაა პრინციპული, პატიოსანი, სამართლიანი ადამიანი რედაქტორი?

რ ე თ ს ო რ ი (ვაოცებული უხსნის). იმიტომ რომ არ მიდის კომპრომისებზე, რა არის ამაში გაუგებარი?!

ქ ა ბ უ კ ი. რატომ არ მიდის კომპრომისებზე?

რ ე თ ს ო რ ი (გაღვიანებული). იმიტომ რომ იგი პატიოსანი, ძლიერი ადამიანია.

ქ ა ბ უ კ ი (გაბრაზებული, ცინიკურად) არ გეჩვენებათ, რომ შეფურაცხუოფთ ისეთ ცნებებსა და მნიშვნელობებს, როგორცაა პატიოსნება, ერთგულება, ძლიერება...

რ ე თ ს ო რ ი (აშკარად ვაღვიანებული) კი მაგრამ, რატომ?

ქ ა ბ უ კ ი. იმიტომ, რომ ასეთი უფასული და მარადული რამების წარმოსახვად ძალიან ხშირად ვწვილიანდებით, როცა მათ გამოხატავს ვინმე რედაქტორი იმითი ახერხებს, ანდა ცდილობს მოახერხოს, რომ დაბეჭდვას ან არ დაბეჭდვას პასკვილს თანამედრობის პირზე. რატომ ითვლება ეს ჩვეულებრივი, ნორმალური საქციელი გმირობად? რა არის ამაში ისეთი?

რ ე თ ს ო რ ი (ცოტათი დამუშვილებული, ცოტათი ირონიული, ცოტათი მოღიმარი). აა! გასაგებია უმარადილი. ახლა კი მივხვდი, რისი თქმაც გინდა (პაუზა, მოძრაობით მიუბრუნდება დასს, რომლის წინაც ამდენხანს ზურგმუქკეით იდგა) შენ აბა რას შემოგვთავაზებ, ისევ ის ვება ხმალი გვეპირის ხელში და სოფლის პრისტივას, ანდა რომელიმე სადისტ მოურავს როგორც ცხრაოთიან დევებს, როგრობით გაავადებინოთ თავები? (დასი მასთან ერთად იცინის, რვეისორი გაშლის მკლავებს და მისმართავს მსახიობებს აღარ მოგწყყნდათ? აქაიქ გისმის ხმები „მოგწყყინდა“, „მოგწყყინდა“...“)

ქ ა ბ უ კ ი (დაბნეული ხან რვეისორს უყურებს, ხან მსახიობებს). მე ეგ არ მოთქვამს...

რ ე თ ს ო რ ი (რატომღაც თქვენობით ფორმალზე ვაღვიდა). აბა რა გინდათ? (პაუზა) დღეს ძლიერება დაბა ამ ფორმებით, ასე გამოიხატება. გიბრძანებენ და თუ ეს ბრძანება სამართლიანი არაა, კი ბატონო. გაუწიე წინააღმდეგობა, არ შეასრულო, გეთანხმებით. რომ არც დაგზერტენ და არც ხიშტზე ავაგებენ ანისათვის (ნარკომანთა და მოალერსე წყვილთაგან ვიღაც ჩაილაპარაკებს: „უფრო ტეხნიერად მოგიხაზავენ“).

რ ე თ ს ო რ ი. დიდი დიდი სკამი დაკარგო, მაგრამ ამ სკამის დაკარგვა იქცა დღეს ყველაზე დიდი ტრაგედია და სარკაზმსაც სწორედ ეს ტრაგედია იხსახურებს... მოქმედმა თეატრმა სწორედ ეს დრამა უნდა უჩვენოს მაყურებელს (პაუზა, უყრბ რვეისორი გამწვანებული მიმართავს დასს) რა, არ მოგწონს ასეთი პაწია ვნებები და ინტერესები, ლომგულა ქართულენ-

ბო? (დასი უკან-უკან იხევს და ხელსუფლებით ახეშნებს მოგწონს, მოგწონს) არც მე მომწონს, ვინ გითხრაო, რომ მე ადვოტოვანებული ვარ... აქაიქაი ბიბი, მაგრამ ისტორიული ექსპრესები, შიშები, ერთადერთი გზა სიმართლის წარმოსახვად ამოვიდა ყელში. საქმარისია, გვეუ. აი, ასეთი პაწია ვნებები. თა და ინტერესებისაგან შეგოწნებული სამუშაოს ემპირიის ჩვენებაა საქორს დღეს (მობრუნდება ქაბუკი) შენი აზრით პატიოსნება მართლ ლეჩიანინ ქალები იცავდნენ არა? (როგორც ტყინას დასიდან ხელს წამოავლებს და წინ გამოათავებს ქართულ ტანსაცმელში გამოწყობილ გამხდარ მალე ქალს.) ამითი ჩაღნილი ცოდვებით და ამ თვალაური მაქმანებით (ხელს უკრავს მოსასხამზე) არაერთხელ დაღუპულა ქვეყანა. დაბ. შეიცვალა როლები, მასწავლები, გაოხატვის ფორმები (გამხეცებული კი არ ხდის, თიქმის ტანზე ახვს ქალს სამოსს. ქალი რჩება შერეიტუსსა და მაისურში, მიზიდავს ძლიერად, თითქმის მიკრავს სხეულზე. ახლაგზრდა მსახიობები დაუღვევად იღიმებია, ხნიერები ჩურჩალებენ): „რევისორი კია. მაგრამ ამდენის უფლებას არ უნდა აძლევდეს თავს“ „ეხ. სადაა არიან ახლა პირივინება მსახიობები, ისიც ქალები, ახლანდელ გოგოშეებს ოლონდ...“ (აღარ ამთავრებს).

ქ ა ბ უ კ ი. (მშვიდად) გამოხატვის ფორმები არაფერ შუაშია, პრობლემები გაუფასურდა...

რ ე თ ს ო რ ი (ჯერ ისევ უჭირავს ქალი ცალხელი) პრობლემები, ამითი არ იუოს (ქალზე ანიშნებს) დროს ემორჩილება, დრო აუფასურებს მათ (უხეში ხელსუფრით მოიცილებს ქალს, რომელიც დასის სიღრმეში გადავადდება. დასი ეღვის სისწრაფით გამოსის რეზონის მანქანს, ქალი თბილად დადევნა ამ ვიქიმულ მანქანზე და რამდენჯერმე აკრობატითი საღტოს აყვებებს).

ქ ა ბ უ კ ი. მარადიული ღირებულებები ხომ გაუფასურდა?

რ ე თ ს ო რ ი. ეგ მაინც როგორ?

ქ ა ბ უ კ ი. ახლა ათი უფლის გამჩენ დედას აუცილებლად გმირის ორდენი უეთია.

რ ე თ ს ო რ ი. უნდა ეკეთოს კიდევ, ჩვენ თითო-ორულა ვერ გაკვირენია, თუ გავაჩინეთ იმათაც ვერ ვჭრდით.

(დასიდან გამოდის ქალი „დაბა, ხელოვნებას, მალა მატერიებს ვეშახურებოთ და არა გეცალია“).

რ ე თ ს ო რ ი. (ნიშნისმოგებით) ხომ გესმის რას ვამბობდი... ღაღულებითი თუ ამ მატრონას შვილმა ზედმიწევნით დავსია აქცენტით არ წამოიხსოვია გარდატების ასაკში სიტყვა ს ი ყ ვ ა რ უ ლ ი ინგლისურად... მთავარია სიტყვები, სიტყვების სიყვარული შეიძლება თუ არა, ეგ არაა სამბოლმე...

ქ ა ბ უ კ ი. ადრე არ იყო ასეთი სარეკლამო დანატერუსება, მაგრამ აჩენდნენ ქალები...

(დასიდან, როგორც ჯარისკაცთა მწკრივიდან ერთი ნაბიჯით წინ გადის ქალი და ამბობს: „დაიხატე ვაჩენდით და ათივეს ომისათვის, სამშობლოსათვის ვიპეტებლით კიდევ“).

რ ე თ ს ო რ ი (მსახიობ ქალებს). ახლა რომელიმე თქვენათგანი გაიმეტებს თუნდაც ოსოს?

ქ ა ბ უ კ ი. ქალ. (გაბეჭდულად) ახლა, ახლა (გამოაჯერებს რვეისორს) ახლა სხვა დროა, ბატონო (რე-

ვისორი ხელით ანიშნებს ქაბუჯს ამ ქალზე, ვითომ ხედავ რას გეუბნებიო, ქალი განაგრძობს):

ქალი. ადრე ჩიორაზე ნათქვამ ზღაპარსაც დიდი გასავალი ჰქონდა ჩატარებში, წაღღუნას შიშით რიგ-რიგობით რომ შევაქამა მელას ბარტყები. ახლა დიდებისა არ ვიცი და პატარებს კი ნამდვილად ენარებათ ჩიორას კიდელობაში ეჭვი.

ხნიერი მსახ. ქალი. ევეკი კი არა და, ბატონო, იმ დღეს ჩემი ხუთი წლის შვილიშვილმა მთელი სეროიწულიობით გამოიძახადა, ეგ სადისტი ჩიორა იმისი ღირსი იყო, ბარტყებს თითონ უნდა გადაეგდოთ ხიდაწო...

ხნიერი მსახ., კაცი. და! სულ სხვა თაობა წამოვიდა მეგობრებო. „ოჰი ვნახით ვენახს“ უკითხავდა ჩემი ქალი ბავშვს. დაგებრდი კაცი, აზრად რომ არ მომსწავლა, ისეთი კითხვა დაუხვია ბებიაშის „რატომ ქამენ ბებო ესენი ყველა ერთმანეთს.“

ახალგაზ. მსახ. ქალი. ადრე ქვეცნობიერად ქამდა ხალხი ერთმანეთს, ახლა კიდევ დედის-მუსტლიდანვე ეცნობიერებენ, ვინ ელოდებათ შესაქმელი...

(რადაც ამბის მოყოლას იწყებს, მაგრამ ამ დროს ხმაურსა და მოთქმა-მოთქმავს შაშინლად ბრძანდება რეჟისორი და ყვირილით მიუბრუნდება ქაბუჯს)

რეჟისორი. რა გინდა, ბუნტოვნო, არ მოგწონს პიესა, დაწერე, შვილო, უკეთესი...

ქაბუჯი. მე ვარფრის დაწერი არა ვარ, მე მსახიობი ვარ და როდეს ველოდები.

რეჟისორი. შენ არც მსახიობი არა ხარ (გაბრაზებით)

ქაბუჯი. (იწყებს ჩემი შეტევით და გადადის ღლიაღზე, მთელი ეს მონოლოგი ეკითხება თავგანწირულად, სასოწარკვეთი ექსტაზით):

რატომ არა ვარ მსახიობი, ზემდგომ ორგანოებს უარი რომ შევკადრე და ეს „გმირობა“ დაბეჯითებით არ გამოიშვილა სცენაზე, იმიტომ. (მუბრუნდება დასს და მატარორის მოძრაობით თითქოს ბროშაში იწყებს აღნიშნებს ავტოს ერთად და თითოეულს ცალ-ცალკე) მოგონილია ეგ თქვენი კრიტიკული სტატიები, ამაყრედაქტორები და იმიტომ ვერ ვთამაშობ. იმიტომ არ გამოცხვია ეგ თქვენი ობლის კვერი, რომ ობლობაც, ტივილებიც, პატრონებაც მოგონილია. თითქოს სულერთი არაა ობსეკუთხედ მაგადასთან ვიუბლებთ თუ მისვალთან მოვივებთ გენტილურად პატრონიები პაწია გულუბს. ეგ თქვენი სტერიომანტიკონები, პარაფინის შერალი საწთლები, მოკაიფე სულები, დაღლილი გზები, ყაზის ფინჯები, ყველაფერი მოგონილია — თანამედროვეობისათვის გამაზნული ანტურაჟი. მე მაგ დამაღლ ბუტაფორიას ერთი გულუბრ-ყვილო, ტყის ძველმოდური დეკორაჟია მიჩრქვინია, გაულბრყვილო მანისცა და მწვანე ფერი მანინ დადამკრავს. ლექსიც ისეთი მიჩრქვინია, რომელიმე დაკრეფული გმირი გულზე მუშტს კი არ იბავუნებს, კამაჩის ზანტი კაიფი უჭირავს (უცბე შეშლილია, დროილთ დიდელს დასის რიგებს) დაიხ კაიფი! ნამდვილი კაიფი! რადგან არაფერი ხდება (უმატებს ყვირილით) მართლდა არაფერი არ ხდება! (მოალერსე წყვილები თვინან საქმიანობას შეეშებთან და ცოტანით სხებუნთ ერთად ქაბუჯს შესცქერინან) საცა არავის ელიან (შვიარდება რეჟისორს და მხრებში ჩაა-

ფრინდება) სულ არაფერი არ ხდება, გესმის, არაფერი არ ხდება (ანგლრეს რეჟისორს, ხვეწნით, მუღბლით) დადგი სექტაკალი, საცა არაფერი არ ხდება, ხვეწნით სრული გაუცხოებაა, საცა ფუფუნებად შეგვრბუნდება ფერი მერსედესი ანდა ბრილიანტის ცივი ნათება კი აღარ იოვლება, საცა ცის და ვარსკვლავების დაწახა იქცა ფუფუნებად. ერთმანეთის თვალის ფერის და მახსოვრება... (უცბე რეჟისორს სახეში ჩააშტერდება და ეკითხება): რა ფერის თვალები მაქვს, შიშხარის რა ჩემი ფეხების რეჟისორი ხარ თუ არ იცი რა ფერის თვალი აქვს შენს მსახიობს? გახლავარსკმელს—ცის ჩამოგვირის, პურის არ იყოს, საქმარისა არა, ნაქერი ცა? დადგი სექტაკალი, რომელიმედაც „დაბინდული ქლიავისფერი“ კი არა და საცა ისე გამოვლიო-ავდით, სირცხვილის ფერიც კი აღარ არსებობს. სოლს კი არა, ისე გადავვარდით ერთმანეთის სხეულსაც კედარ განვიცდით და თანდათან ის ტკივილიც რომ ვეღარ განვიცდით, მიჩრქვითი ფერმკრთალებდა, ქრე-ვა. დადგი და ნახავ თუ ვერ ვითამაშებ, ნახავ როგორი ქართული ხასიათი შეგნება შენს კოსმოსოლო-ტურ ტკივილებში, როგორი ქართული ინტონაციით ვითამაშებ ამ ეპოქალურ გამიწვინარებას, ამ ორმაგ ლამობას, ამ გაქრობას! სადაა ასეთი სექტაკალი, სადაა ამაზე ფიქრი, სადაა ნამდვილი სექტაკალი!

(დასიდან რბულიცა, სექტაკალი კი არა, კაცი აღარ იშეგება დღეს ნამდვილი)...

ქაბუჯი. (რეჟისორს). გესმის რას იძახის კახა, როგორც ყოველთვის ცხოვრებასათვის მართალი კახა. ვის რაში სჭირდება შენი პატრონებთან საგან შერვაგამობიხული ბუღალტერი (დასში წამოივლება ხელს შუა ხნის შარვაღვამიხული კაცს და უცნალოთ უჩვენებს დარბაზს, ბუღალტერი შემობრუნდება და რეჟისორისაკენ საკონცელა მიიწევს, რეჟისორი ხელით იშორებს, თან დასს მიმარბნობს და ყვირის) „აბა, აბა მოგეშვადით, ადელინა, შენი ჭირია“.

ქაბუჯი. ვის რაში სჭირდება შენი მილიონერი კახა.

(ტიბიური პროფესიონალი მეძახის ფორმში გამოიწვიებული ადელინა გამოიწვევდა გაიღვინ სცენაზე, თარ გაბრაზებული, აგრესიული ამბობს).

ადელინა. ყველამ თავის მაიძიას მოუაროს.

(მეორე სართლის აივანზე გადმოშდარი ბიჭები სტენით, ხმაურით ელაზღანდარაგებიან ადელინას):

ბიჭი. რა იყო ადელინა, სცენაზე იფურჩქნებო?

რეჟისორი (გაბრაზებით) ესენი ვინ არიან, რა უნდათ ამათ აქ?

ადელინა. ჩემთან არიან.

რეჟისორი. მერე შენ არ იცი, რეპეტიციასე უცხო პირები რომ არ დაიშ...

ადელინა. უცხოები შენთვის არიან, ჩვენ ერთ ლოკინში გავიზარდეთ... (ბიჭები სიცილით კვდებიან).

ბიჭი. ადელინა, რეჟისორმა აღმოგჩინა?

ადელინა (მხიარული დაკნინით) ბებო მაგისამ ეგაც ფელინი უყავს, აღმოგჩინა... რა აღმოგჩინა მინდა სახეზე არა ვარ (ისედაც მოკლე კაბის სულ მთლად აიწევს).

ბიჭი. ჭიარები ხარ ადელინა.

ადელინა. თუ ბიჭია მკარონები აღმოაჩინოს, წინდადებს რომ თამაშობენ ჭიარობით.

(თვალეზგამოკარკული ქაბუჯი რეჟისორსაა ადევ-

ნებელი და შეითხვევით ტენის უბურღავს „ვის რაში კირდება შენი ანგლოზივით რაიკომის მდივნები, შენი შრომით ფურხელში ჩაბმული კოლშეურნები“... რევისორი ცდილობს ხელით მსახიობებს, თან ადვლინას ეძახის „ადვლინა, სად დაიკარგე?!“.

ადვლინა, მოვდივარ, მოვდივარ (თან ბიჭებს ასძახებს) ჩაო, მემამის ფედერაიკო... (ტანის რხევით შემევა უკვე შემოჩქოლებულ მსახიობებს).

ქაბუჯი (ისევ რევისორს აკიდებელი). ვის რაში უნდა შენი ასაროცენტაინი ვეგემები, შენი გარდამავალი დროშები, შენი გულლია მინისტრები?..

რევისორი (ხელსკვრივით). შემეშვი, არ მცალია ადვლინა, სად ოხრობაში ხარ, ადვლინა.

(მსახიობებში თანდათან მატულობს გაღიზიანება და ხმაური, თანდათან იმუხტება სიტუაცია, საერთოდ დასი უნდა ასრულებდეს მსახიობის ფუნქციას, მეტწილად მათ დიალოგში ხნიერი მსახიობები მონაწილეობენ).

მსახ. ქალი. რას ამოიკვიტა ეს გაფუჭებული, პროფესიონალები უსაქმოდ ვერცხვართ.

მეორე ქალი. კინოტენდენციამ თეატრშიდაც გადმოინაცვლა... პირდაპირ ქუჩიდან ხიკავენ აქტიორებს.

მსახ. კაცი. ეგრა, სამწუხაროდ. ვიღას უნდა შენი მეტყველების კულტურა, შენი სტანისლავსკის სისტემა, მონოლითური ხასიათები, უკვლავრმა კირი მოგვაძა.

მეორე კაცი. შეტის ღირსნი ვართ, ახია ჩვენზე-ქალი. კანონზომიერი „პროკრესია“.

მეორე ქალი. პროკრესია კი არა უფსურლისა-კენ მივექანებით, დასასრულია.

პირვ. ქალი. რას ნიშნავს კანონზომიერი, რას ნიშნავს დასასრული?

კაცი. რას ნიშნავს და რეპერტუარი, თამაშის ხალისით მოხეტიალე დასმა გაგვიწრო... მოსწყინდა ხალხს თეატრში თეატრი... ამოუვიდა უელში.

ქალი. რას ნიშნავს თეატრში თეატრი, აბა ქუჩაში ვითამაშოთ?

კაცი. ქუჩაში არა, ქუჩა უნდა ითანაშო, უკეთ ჩანს ქუჩაში ვნებები.

ქალი (ბრონიულად) ქუჩის ესთეტიკა! ხომ კარგავა უფერს თამარ?

(ადვლინა ხან ერთი გიხურის წინ დგება, ხან მეორესი, ათვალერებს ათას კრელაპრულა წვრილმანს, რევისორი თან თვალმგაღმორკრულ ქებუცს იცილებს, თან ისევ ადვლინას ეძებს).

ქაბუჯი. ვის რაში კირდება შენი ოჯრის ზანდუკებზე გადაჭდარი სამყაროსერთა გობსეკი, როცა გაიფსო ქვეყანა გობსეკებით, როცა თვითულ ჩვენ-თავანში უფრო ორიგინალური, უფრო ტრაგიკული გობსეკი ზის. დიახ ორიგინალური, რადგან იმ სიკივრით ჩვენშიც მილიონი სიკეთა ჩაწილილი, დაუხარკავი მილიონი ტყვილი, მილიონი სითბო, მილიონი ცრემლია დათვთვლილი. ეს დაუხარკავი, გაუმედანენებელი, ათასჯერ აწონილი და გათვლილი სიკეთე გვაღობს, გვანადგურებს და აღარც კი შურაყვე-უყოს იმის გასვლა, რომ ჩვენც მიღადარი მათხოვრები ვართ. ე. ი. სიკეთით სავსე ბოროტები. დამყარებული ვნებები, ბაუაყც რომ აღარ იკადრებს მალე.

რევისორი (ხელსკვრივით იმორებს), შემეშვი თუ

ძმა ხარ, იქით გაიწი (თან ელაცას ეძახის) მახარე, მახარე, სადა ხარ კაცო!?

ქაბუჯი. პო, ეგრე ილია, აჩენო მახარე რანჭული ბოროტებით) ბოროტი გლეხი დამლაშობენ ქვრივის ბოსტანში მიმავალ ნაკადულს რომ გადაუქცავს ხოლმე გზას და თავის ნაპატივ უანაში რამდენიმე არხად გადახსნის. რითი ეჭობივართ ჩვენ ამ ხარბ გზაგაზე, უნა რომ ჩაუღსა ზედმეტი წყლისაგან? ვის ვაზმართ, რას ვაზმართ ჩვენს პოტენციურ სიყუთეს? (ამ მომენტიდან მსახიობთა დასი ფეხდაფეხ დაყვება ქაბუჯ მსახიობსა და რევისორს და ქაბუჯთან ერთად იმორებს შეითხვევს).

ქაბუჯი (შემოილივით) ვის ვეფერებით? რატომ ვეფერებით, რატომ კლავს ცოლი ქმარს? მანა—შეღოს? და—მმას? რა უნდურდება ჩვენს თავს? (დასწი სასინეულ გენისია, შემოხვეული რევისორი ელაცებს ხასძახის და თან ხელით ანიშნებს „დარკეთ, დარკეთ“, დასი ქაბუჯთან ერთად მოძრაობს და სევამს კითხვებს: „რა ხდება? როგორ ხდება? საით მივდივართ? რა გვეშველება?!“).

(სულ უფრო და უფრო იზრდება ხმაური, შორიდან გაისმის სასწრაფოს სირენების ხმა, სასოწარკვეთილი შეითხვევის დასმის დროს ახოვანი ქაბუჯი თანდათან გიწონხება, პატარავდება და იტაცებე გაიშობება, აცისმის კვიცილი, უცებ ჩამოვარდება სამარისებური სიტუცე, დასიდან გამოდის შთასანი ხნიერი ქალი, ქაბუჯთან ჩაიჩქებს, თავს ცალთაში ჩაიღებს და ჩუმი ქეთითი ელაპარაკება, თან თმაზე ხელს უსევამს. ელაპარაკება ჩუმად, მურვალურ).

ქალი. გენაცვალის დედა, ჩემო ვეჟაკო ჩემო ერთადერთო ნუგეშო და სიხარულო ამ ქვეყანაზეყეიმ თათალოო! ჩემო საწყალოო! ჩემო სილღოლო შვილოო, ჩემო კეთილო, ჩემო გულიანო, ჩემო დამღუპველო შვილოო! (დასწი ქალები აქეთინდებიან, რევისორი შემოკრებულ ხალხს უხეშად მიმართავს).

რევისორი. გაიარეთ, გაიარეთ, არაფერი სასიცილო (უცებ ქალს მიმართავს) შენ, ეი, დედოლო, ჩაიჩიე, გაჩენო როგორ უნდა, (ჩაიჩქებს მის გვერდით და იწყებს): „თქვენი კირიმე ყორნებო,

ღლოვა არ იციო მკვდარზედა, რაც უნდა კარგი უნა მოკვდეს, ცრემლ არ მოგივით თვალზედა, შაიშობებით შევადა, თუთის არ ჩაიკომოთ ტანზედა, გაიღებებით სისხლითა, გადახვალთ ილტოს წყალზედა!“ (უცებ რევისორი ყვირის)

უცლოზე ღირსულად სიკვდილის თავი ისევ ფოლკლორმა შემოგვინახა...

(შორიდან ისმის სირენების ხმა, დასწი ისევ იწყება ჩოჩქოლი)

„საშიენდებაა“, „რა მკრეხულობაა“, „უკვლავრის დადგმა როგორ შეიძლება“, „შვილის დაბრუნება მანან თანაში ზონია“, „თაობისა არ იყოს, ე რა რევისორები წაშოვიდნენ, ხალხიზო? ვინ არიან, ჩანი არიან, ვერაუერზე გულს რო ეღარ აიჩილებენ...“

(ისევ ისმის დედის ჩუმი ქეთითი და დატირება

მოხლოვდა სირენების ხმა. ჩოჩქოლში სულ უფრო მკაფიოდ და ისტერიულად გაისმის):

„აღარ შეიძლება ასე“;

„გასკდა თავი“;

„გასკდა გული“;

„როდემდე ხალხო, როდემდე ვეყაროთ ასე უქმად“;

„როდემდე ეს ლაქაქი, არაფრისმომცემი, არაფრის შემცველი...“

(შეშინებული რეჟისორი მათ დაწყნარებას ცდილობს).

რეჟისორი. დაუნარდით მეგობრებო!

(დასიდან), „ვინაა შენი მეგობარი?“

რეჟისორი. ნუ გეშინიათ, ნუ აწრიალით.

(დასიდან ახალგაზრდები „ჩვენზე უფრო შენ გეშინია იუზგარ“).

რეჟისორი. რა იყო, რა მოხდა, იყო ოდესმე ეს დიალოგი (ყვრილით) ეს ყველაფერი ნამდვილად იყო?

(დასიდან — „ეს ყველაფერი ნამდვილად...“ მეორე სართულიდან ჩამობიან ქუჩის ბიჭები, რეჟისორი სასოწარკვეთილი ყვირილთ ვანგარძობს).

რეჟისორი. იქნებ იყო, იქნებ არც იყო. იქნებ ესეც წარმოსახვა, რომელიმე ახალგაზრდას, იმედისმოწყემი დრამატურგის მხატვრული სიმაართლე, ნაწყუბტი პიესიდან.

მოხუცი მსახ. (დამძიმოლი, ყველაფრისნაწიხი კაცის ინტონაციით ცდილობს განეიტრალებას) ალბათ... ალბათ. რადგან მსგავს სიმაართლეს განსაკუთრებით ორ სამუაროს შორის უჩნდება გულშემატკიავი (პათეტურად) ორი სამუარო — სცენა და პარტერი! მარადიული შუღლი და შტრობა სიცოცხლისა და ცხოვრების.

საშუალო თაობის მსახ. სცენიდან პარტერამდე არც თუ ისე დიდი მანძილია, ამიტომ მხოლოდ სცენაზე ვიცით ცხოვრებისათვის (სინანულით) მაგრამ ვიცით ისე გულწრფელად (იყურება ძირს აღდგებული დედა-შვილისკენ) ისეთი ვნებით, მთელი არსებით, თითქოს საკუთარი თავის შეცნობა მხოლოდ სცენაზე შეიძლებოდეს. სცენაზე, რომელიც სულ რაღაც ორიოდვე საათით გვათხოვს... (ამ დროს სირენების ხმაურით ჩერდება სასწრაფო დახმარების მანქანები და იქიდან დღბიანებოთა და „შლანგებით“ გადმოდიან სანიტარი-პოლიციელები).

ახალგაზრდა მსახ. მათხოვრები ხართ და იმითმე ვამოხვებს, მე არ ვითამაშებ ამ მათხოვრულ სცენაზე, და დამალ სცენაზე, მე აღარ ვიცი, აღარ მინდა თამაში (აჩრებენ, პირზე ხელს აფარებენ უფროსი მსახიობები, მალავენ, მაგრამ სანიტრები მაინც გაქაჩავენ და მაქანისაკენ მიათრევენ. რეჟისორი ისტერიულად ყვირის „დაუშვით ფარდა, დაუშვით ფარდა...“ ნახევრად დაშვებული ფარდის გარეთ გამოდის მოხუცი მსახიობი და პათეტურად აცხადებს):

მოხუცი მსახ. ზავის აღმის ნათხოვარი ფარდის მიღმა დაეშვა (უყურებს ფარდას, ფარდა არ ეშვება, გაქაჩული ახალგაზრდა მსახიობი მოხუცს უყვირის):

ახალგაზრდა მსახ. ლამაზად ამბობ, ბებერო.

(რეჟისორი ისტერიულად ყვირის „დაუშვით ფარდა, გამორთეთ მიკროფონი“ მსახიობებიც ზოგიერთებმა აყვებიან „დაუშვით ფარდა, დაუშვით ფარდა...“).

სანიტარი. პოლიციელები.

ნო, დაიშალე.

ახალგაზრდა მსახ. (ცისერმოგრილი ყვირის) ფარდა არა, ჩემი ფეხები!

რეჟისორი. გამორთეთ მიკროფონი, დაუშვით ფარდა!

ახალგაზრდა მსახ. მათხოვრული ზავის აღმის (სანიტრები თავში არტყამენ და შეაგდებენ მანქანაში. დასში ვილაცა სასოწარკვეთილი დაიძახებს „ვინაა შელო“.

რეჟისორი ყვირილით: გამორთეთ მიკროფონი, დაუშვით ფარდა!

(ხალხი წელწელა იშლება, ისმის მანქანების კარების მიხურების ხმა. თანდათან შორეული ხდება სირენების ხმაც, ფარდა ეშვება).

სურათი მეორე

(სცენა წარმოადგენს იმავე ინსტიტუტის იმავე განყოფილების ოთახს. უკვე გაზაფხულია... ოთახში სხედან ირინე და სალომე, ათვალერებენ, თან კომენტარებს უკეთებენ ფრანგული მოდების კატალოგს. იქვე ქსოვს ნელი, რომლის წინაც ისევ აწყვია გატენილი ფარდა ჩანთით, პარტეტი).

ირინე. კარგი სილუეტებია, არა? მოდაში რომ არ იყო მაშინაც მომწონდა.

სალომე. მეც მომწონს, მაგრამ მაინცდამაინც არ მიხდება... რა მეშველება, ისევ დედაზე მომიწევს გადასვლა.

ირინე. რა გინდა, ძალიან კარგადა ხარ.

სალომე. როგორ უნებ გამოთბა, არა, ფეხზე, როგორც უკვედითვის არაფერი მავს.

ირინე. შენც რომ მავს იტყვი.

სალომე. ძან კარგი იტყვებია, სახლში ვერ გამატან?

ირინე. სახლში ვერა. იზას შევპირდი, მერე თამარიკა რიგში...

სალომე. მერე მე აღარ ვიქნები, მიყვივარ.

ირინე. სად მიდიხარ?

სალომე. პორტუგალიაში.

ირინე. მაშინ ბოდიში, ადექი და პორტუგალიელი მანქანებით ნახე ორიგინალი.

სალომე. კიდევ კარგი „ჩუჩქოლს“ ნახვა მაინც მოვასწარია.

ირინე. მე არ მინახავს ჭერ, რაზეა?

სალომე. რაც ხდება საერთოდ. ნიკოლინია არაჩეულები. რუსული ინტელიგენციის უქანასკნელ მოპიკანს თამაშობს...

(შემოდის გიგი, წელი საგანგებოდ ერევა საუბარში). ნელი. რა კარგი ბავშვია.

(გიგი ჩამოუჭდება მგიგიაზე, თავზე ხელს გადაუსვამს და ეშვება).

გიგი. შენც კარგი იყავი ბავშვობაში.

ირინე. (თან უფრნალს ათვალერებს, თან ირონიულად ეკითხება გიგის).

თქვენ რა, ბავშვობაშიც იცნობდით ერთმანეთს? ნელი. (ირონიულადვე). გიგის არ მქონდა ბავშვობა, გიგი პირდაპირ დიდი დაიბადა (საქსოვს დებს და გარეთ გადის).

სალომე. ისე ფხუციანობს მგონი ისე უყვარხარ გიგი.

გიგი. ერთი მაგისი.

სალომე. გიგი! (ვითომ ეს რა თქვი გიგიო).

გიგი. პარდონ, ანგელოზებო!

(იღება კარი, შემოდის ელაც გოგო).

გოგო. გელაშვილი მინდოდა.

ირინე. გელაშვილი არ გახლავთ.

გოგო. მოვა დღეს?

ირინე. წესით უნდა მოვიდეს.

(გოგო უაზროდ ჩერდება, როგორც იქნა, მოიფიქრებს წასვლას).

გიგი. რაღაც ძან საექვო ტიპები აკითხავენ გელაშვილს, ხომ არ გავითუქუსუსხა?

ირინე. (დაქლანვით) კაი, რა, ამასთან?

გიგი. ნუ, დღია ნაჩაღა...

სალომე. რას სულელობ, ინფორმაციის კათედრაზე მიიღეს ახლახან, დიდი ბიუუში ვინმეა.

გიგი. შენ, ბიუუშზე გამახსენდა, ეს ჩვენი მეგი რა ტიპი ყოფილა? არადა ისე იჭდა ხოლმე, მეგონა ბუუს არ ააფრენდა.

სალომე. მერე რომელი ბუუები აფიგრინა.

გიგი. (ფრთხილად, შემოწმებით) სექტაკლი არ მოგეწონათ?

სალომე. გუშინდელზე ამბობ? (მრავალმნიშვნელოვნად).

გიგი. ჰო, მეგის პიესაზე.

სალომე. გულწრფელად რომ გითხრა, უფრო დიდ იმედებს ვამყარებდი მაგ ქალზე.

გიგი. ასე ადვილი რომ იყოს დრამატურგია.

ირინე. შე უბრალოდ ვერ გავიგე რა უნდოდა რომ ეთქვა, ვერც ის გავიგე რა უნარი იყო, ტრაგედია თუ კომედია??

გიგი. ეგ ავტორის სასარგებლოდ მეთქველებს, ისე გაუგებარი არაფერი იყო.

სალომე. ეგეც ახლა მეთერლინიკია, სიმბოლოებზე რომ თავი იტყობო... ისე საოცარია არა, გიგი, (დაქლანვით) ქალი და ამხელა ღვარძლი.

სალომე. სარკაში ჰქვია ოფიციალურად, გაანაწესული ხელოვნებათმცოდნეებისათვის... შე თუ მკითხავ, ნორმალურ მაყურებელს, ბოდმის მეთი არაფერი იყო..

ირინე. ღვარძლიანი ხალხით არასოდეს შექმნილა ნაწვლილი ლიტერატურა.

გიგი. ქალბო! ფრთხილად! შურმა, როგორც ამტკიცებენ, კიბო იცის...

ირინე. (გაბრაზებით) ეგლა მაკლია, შური.. ეგეთ პიესას კვირაში თუ გინდა ათს დაეაცხოზ.

სალომე. (მრავალმნიშვნელოვნად) გიგიმ რაღაც ძან გამოიღო თავი.

ირინე. რა იყო, ხომ არ შეგიყვარდა ავტორი?

სალომე. ე. ი. ტყუილად წერენ ფრანგები, კაცს არ უყვარს, როცა ქალი ნაკლზე მიანიშნებსო.

ირინე. მიანიშნებს კი არა, პირველი სიტყვიდანვე ვიცანი.

გიგი. (გაოცებული) ვინ იცანი?

ირინე. ვინა და შენ (ეშმაკურად) რა იყო, შენ ვერ იცანი შენი თავი?

გიგი. რაღაცა გეშლებათ, კულდაქებო.

ირინე. ჩვენ არაფერიც არ გეშლება, არც შენ გეშლება არაფერი...

(კისმის ხათუნს ხმა „თათლი ტელეფონიანი“ გიგი. ეს ქალი საქმეთა მმართველთა უნივერსიტეტი ფონისტკა“ ვეღარ გავიგებ.)

სალომე. რა ქნას, ამხელა ინსტიტუტი ერთი ტელეფონია...

ირინე. მეთი არცაა საჭირო, აქ მაინც ვარ ტელეფონისგან დასვენებული.

(შემოდის ელაშვილი).

ე. კაი გამარჯობათ თქვენი.

გოგოები. (თითქმის ერთდროულად) გაგიმარჯობათ...

გიგი. ედიშერ, არც შენ მოგეწონა მეგის პიესა? ედიშერი. რა პიესა, არ ვიცი?

გიგი. მეგის პიესის პრემიერა იყო გუშინ. ედიშერი. (შემბებარი). მართლა? არ ვიციოდი (უკმა ნაწყენი) საიდან მეცოდინებოდა, არ დამატობდა.

გიგი. ახლა მივლს ინსტიტუტს ხომ არ დაატოვებდა, შე დალოცვილო.

ედიშერი. ჰო, კაცო, ეგ არაფერი, არ მოგეწონათ აბა, გოგოებო?

ირინე. ჩვენ არ გვიქვამს არ მოგეწონათო, გიგი (გაბრაზებული მიმართავს).

ედიშერი. აბა, ჰე, არ წაიცილოთ ახლა (გაღის). ირინე. (გაღის). უკელა იდიოტთან არაა საჭირო ჩვენი აზრების გმხელა.

(იღება კარი და საშინელი გაბრაზებული შემოდის კოკი).

კოკი. მაგის მათხოვარი დედა ვატირე, მაგისი... სალომე. რა მოხდა კოკი, ფერი არ გადევს.

კოკი. არ მოთრეულა?

ირინე. რა მოხდა, გაგავებინე?

კოკი. მაგის ძალათ დრამატურგიული ნაბიჭრობა არ გაიშვა.

გიგი. მოგიე ამბობ?. (გაკვირვებული).

კოკი. ჰო, მაგაზე ვამბობ.

ირინე. რამ გაგაცოვავა?

კოკი. ვინ არის მაგის საბითურო, მაგ ნაბიჭვარს ხომ არ მგონია, რაღაცას რომ ჭლანის, მართლა მწერალია?

სალომე. (სავანგებო, ნასამოვნები სიმშვილით). კი მარტო, რა მოხდა, აღარ იტყვი?

კოკი. არ იცით, არა?.. მეთი რა უნდა მოხდეს — სცნაზე რომ საღისტი შოხოლი გამოჩნდა, მაშინვე გიცანიოთ, გოგოებმა მითხრეს.

გიგი. მერე მეგი რა შუაშია?

კოკი. აბა ვინაა შუაში?

ირინე. ვინაა და შენი იდიოტი გოგოები.

გიგი. მეგიმ რა, თქვა იმ ტიპზე კოკი ქვათაქაო?! კოკი. ოოო, შენც ერთი, ნაღდად შენა ხარო, ილუშამაც მითხრა.

გიგი. რა ვიცი, ძმაო, ისე დამთავრდა სექტაკლი, მე შენ არ გამხსენებხიარ.

(შემოდის ვიკა).

ვიკა. რაზეა საუბარი, მეგის სექტაკლზე? (გოგოები არ პასუხობენ, კოკის ამშვილებენ).

ირინე. ისე, კოკი, შენ მართლა არაფერ შუაში

ხარ, ადარ გამოეორო, თორემ შენ თვითონ იგდებ თავს უხერხულ მდგომარეობაში.

კოკი. რა არაფერ მუშაა ვარ, ყოველ სიტყვაზე თურმე „იუზგარ, იუზგარო“ აკრია იმ ტიპს პირზე. (ვიკა აქეთ-იქით იყურება დაბნეული, გვიგ ეშმაკურად მიმართავს ვიკას).

გიგო. ვიკა, ჩანსო სუაფი, ტი ტამ კოკი უზნალა? (გოგოები ხელით ანიშნებენ არაო).

ვიკა. კანენა, ვსე ტამ ივო უზნალი, ნუ იჩრო? კოკი. აი, ხედავთ. მე თქვენ ილიტო ხომ არ გგონივართ.

ვიკა. შენ არ იყავი ხო? კოკი, შენ მაინც იმ ფონზე ყველაზე საინტერესო ტიპი ხარ.

სალომე. საინტერესო კაია, გოგოებს უთქვამთ შოხიოდ სადისტს თამაშობსო.

ვიკა. ჭერ ერთი, სადიშში არაფერ მუშაშია (გასიძის ხათუნას ყვირილი „ვუაა ტელეფონთან“) მეორე კიდევ, ეგ ტიპი იმ იმიტომ მომეწონა, რომ იმ ნოდ სიტუაციაში არა, ყველაზე ცოცხალი ტიპია, კაკ მატორ, გამორნდება და რაღაცა იცვლება, თუნდაც ტემპი.. თუ გაბრაზდება, ყველაზე მეტად ნელი უნდა გაბრაზდეს, მთელი სექტაკლი ქსოვს და ქსოვს, მეტს არაფერს აკეთებს...

გიგო. ქალმა უნდა ქსოვოს, ან უნდა რეცხოს. ირინე. როგორ უჩერდება ამას ის ანგელოზივით ქალი?

სალომე. მართლა ეგ იდეები კი არ აწუხებს, ეგ ისე, საგარეო აზრებია აზრისათვის, ცოლთან ევროპული უქირავს.

(იკინიან).

ვიკა. (კოკის მიმართავს) ეგრე მეც უნდა გავგიჟებულყოფი, რას ვაკეთებ მეც იქ, არაფერს, მივდივარ, მოვდივარ, დილით ვეღარიკები თემოს, საღამოს ვეღარიკები, ამ ოთახში ვეწევი, იმ ოთახში ვიტუშები, ვილაკებებს ვქორავ. ვილაკებები შქორავენ, ვსიო პრაქონლა, ყველაფერი ასეა, ნეჩევი აბიუტას... რა გეეთი იუვაკი, რომ მოვიდე? სულ ვოცნებობდი, ეტა ნაიშუ, ეტა სდელაჟი, კონფერენციებიო, თუზისებო... ა ტეპერ ჩტო? უფე ნიჩიო. ესლიბ ნე იპორდომ, ნავერნო ატ სუკი სუმა ბი სასლა...

გიგო. ჰო მართლა, როგორ არიან შენი ცხენები?

ვიკა (ღიმილით). მადლობო, კარგად... (კოკის) ტაკ ჩტო კოკი, არაფერი არ არის გასაბრაზებელი. მწერალი მაგიტომაც არის, რომ აჩვენოს ვსიო ეტა (ხელით მოხაზავს ექაურებას).

ირინე. ისე მაგისთვის სარკე არსებობს ვიკა და არა მწერლობა.

ვიკა. და ნო, სარკეს დინამიკა არ გააჩნია, სარკე ეტა სტატია, სინამდვილის ასახველი სტატია.

ირინე. რატო სტატია, თუ იტირებ, ცრემლი სარკეშიც გამოჩნდება, როგორ მოგორავს ცრემლი ლოყაზე.

ვიკა. კი, მაგრამ სარკეში არ გამოჩნდება ამ ცრემლის მიზეზი, ამას მხოლოდ სიტყვებით გამოაჩენ. სარკეში კი სიტყვები არ ჩანან.

გიგო. ისე როგორც სული არა ჩანს სარკეში (პათეტიკურად) ..

ვიკა. ვოტ იმენო, სარკეში მარტო ცხვირი და თვალი ჩანს, დიდი, დიდი მიმიკაც, მეტი არაფერი...

გიგო (ვიკას გაღაბევენ ხელს) მიუყარს ჭკვიანი ქალები.

კოკი. ჭკვიანი ქალი რა უბედურება?

სალომე. (კოკის) შენი ცოლი უჭკუა? კოკი. ჩემი ცოლი ცოლურადაა ჭკვიანი, ისე უჭკუა (იკინიან).

ვიკა. ზნაუ, დრუზია, ლინო ნენე პარავილას, პატალიტო ვსიო პრაქონლა... (შემოდის ლილი).

ლილი. თქვენთან რა კაია, ყოველთვის რაღაცა ხდება (სინანულით).

ვიკა. თქვენთან რა, არ ხდება, მე ვიცი რომ თქვენი დიდი ობებების უფროსს გაუცა ცოლად.

ლილი. იო, ეგებთბი ხდება შიგადაშიგ, მე დისკუსიები მშურს თქვენი.

გიგო. თქვენთან არ დისკუსიობენ?

ლილი. ჩვენთან რა მკვდრული სიტუაცია, იცო? დილილი სძინავს პროფესორს. მომავლიენით რა!

ვიკა. შენთვის არავის უთქვამს, რომ მოწევა არ ვინდება?

ლილი. შენ და ბებიაჩემის გარდა არავის. კოკი. ვა, ეგეც მოხდენაზე?

ლილი. (ირონიულად) მოხდენაზე ყოფილა... (შემოდის ნელი).

ნელი. სამ საათზე კრებაა.

ლილი. საერთო თუ თქვენი? ნელი. მთელი ინსტიტუტის.

გიგო. ლილი, შენ არ მოგეწონა სექტაკლო?

ლილი. ისე რა... ყველაფერი გასაგებია, მაგრამ ყველაფერი ისედაც გასაგებია.

კოკი. ყველაფერი ისედაც გასაგებია როგორაა? ლილი. როგორ და კარგად. ის რომ ასე ვცხოვრობთ, ამის დანახვა ყველას შეუძლია და ბოლოსდაბოლოს ყველამ ვიცით, რომ ასე ცხოვრება არ შეიძლება...

გიგო. ლიტერატურა არასოდეს იძლევა კარგად ცხოვრების პოტენციალს.

ლილი. მე მაგას არ ვამბობ, რომ ლიტერატურა დაედეს და იმანწავლებლობ, მაგრამ სცენაზე რაღაც მნიშვნელოვანი მაინც უნდა ხდებოდეს.

ვიკა. ეგრე არც ბეკეტთან ხდება არაფერი.

ლილი. ბეკეტთან ბოდიში, იქ უზარმაზარი დრამა, დრამა მოლოდინისა და იმედისა, ბეკეტთან იმედოვანი კი სასოვნარმკეთია, იქ თვითონ მოლოდინი და იმედი არიან პერსონაჟები.

ვიკა. აქ კიდევ თვითონ მოლოდინიც არ არსებობს, როგორ ფიქრობ, რატო არა ჩანს, ერთხელ მაინც გილოვ? იმიტომ, რომ თავის მიხედვით გილო გილობაღურია, იგი სიმბოლო უფროა, თითქმის ღმერთის უტოლდება, ღმერთი კი არასოდეს არ უნდა ჩანდეს თუ გინდა რომ რწმუნა შერჩეს ადამიანებს.

გიგო. სწორია, როგორც კი ხორცის შესისხამს, მაშინვე მოეხაზება, მაგიტომაც მოეხაზა იესოს.

ლილი. კარგი, ხაღწი, არ გამაგიჟეთ, რომეღ იდეაზე, დრამაზე და ტრაგედიკა ლაპარაკი, როცა მისწვლს და იმეს თემურბა და იაშა ვიკა...

ვიკა. აი ზუსტად მაგიტომ მომეწონა პიესა.

ლილი. შენ რა გინდა თქვა, რომ პატარა ადამიანები ვართ?

ვიკა. ყოველ შემთხვევაში პატარა ადამიანებივით ვცხოვრობთ...

ირინე. ვიკა, გააჩნია ვინ ცხოვრობს ჩერვიაკოვი-იო... მაგალითად, ზუსტად თავის ნაჩაღნიკი ისე უფა, ვინც თავა საავადმყოფოში წევს.



ვიკ. ამიტომ შენი აზრით ზეზევა დიდი ადამიანია, არა?

კოკ. დიდი არა, მაგრამ დროული რეაქციები აქვს სალომე. დღეს უკვე იგივე ძვირი სახილველია.

ვიკ. ვოლკო, იმერტი, სექტაკლში კიდევ რა ხდება, არავითარი რეაქცია, არავითარი სიცოცხლე, არავითარი სიყვითე, არავითარი სიუფები... მე მაგალითად მალიან მომეჩინა, რომ არაფერი არ იწყება და ამიტომ არაფერი არ მოთვლება, რომ სერგითი დაწვებული დილა თემურითი უნდა დამთავრდეს და პირქით...

გიგი (ლიმლით) თემურის დაწვებული დილა სერგი შემოქმედმა დაადასოხ...

(შემოდის ვახტანგ ჩხეიძე)

ვახტანგ. რატომ ხართ ერთად, რა ხდება, ქიუფობა?

ნელი. ვფილოსოფოსობთ (დაცინვით)

(შემოდის დიმიტრი)

გიგი. აი, გვეტუვის გვიგარი, მოეწონა თუ არა სექტაკლი.

დიმა. სექტაკლი არა, პიესა კი.

კოკ. (თავისთვის) ვა როგორ მოხდა?

ვიკ. ეგრე როგორ?

დიმა. როგორ და კარგად. იმას, რაზედაც პიესაა, სულ არ სჭირდება პირუტები, მიმი და ქორეოგრაფია. ალბათ არსებობს ტექსტი, რომელიც ამით შევსებას ითხოვს, ოღონდ არა ამ პიესის ტექსტი. აქ უფლაფერი ხელისგულზეა დადებული, ამიტომ სცენარე ხელისგულითი შიშველი და საწია უნდა იყოს.

ლილი. (დაცინვით) და ამ საწია ხელისგულზე დიდი ვნებები უნდა თამაშდებოდეს.

დიმა. დიდი ვნებები რომ არ თამაშდება, ეგ ავტორის ბრალი არაა, ეგ ცხოვრების ბრალია.

ვიკ. ვისი პრავილია, ძაან ძნელია, მაგალითად, ქუჩაში მოვდივარ და ვინმე კაცს შევეუყვარე მე ძაან ვნებიანად, ე. ი. ტრაგიკულად.

გიგი. ეგ სულ არაა ძნელი (ლიმლით ამოუღებდა გვერდიერ).

ვიკ. ძნელია იმიტომ, რომ ჩემი ჩანთიდან ქათმის გვეყვითელი ფეხები მოჩანს, თანაც მარჯვენა მკლავში ცოცხი მაქვს ამოჩრილი.

სალომე. შენ გინდა თქვა, რომ სიყვარული ფუფუნების საგანია და მხოლოდ მარტივებს, ანდა ბარონებს შორის უყვარებოდა... მე შენ მოგაყვები ჩვენი მეზობელი მარგუშას სიყვარულზე, შეიძლება გააფრინო...

ვიკ. მე შენ მარგუშას სიყვარულზე არ გელაპარაკები, მე გელაპარაკები ჭულიტაზე, იზოლდაზე, კარენიანზე...

ლილი. ერთი სიტყვით, ლტერატურაზე.

ვიკ. ლტერატურა ცხოვრებაა.

ლილი. თუ ცხოვრებაა, რა საჭიროა ორი ცხოვრება, დიდი ტვირთია, ერთიც გვეუფა.

დიმა. ის საჭიროა, რომ ვითხარას — ადამიანო, შენ სული გაქვს, სულიერი ცხოვრებითაც უნდა იცხოვრო.

ვიკ. ცხოვრება კიდევ პირქით, ხანდახან ისე გვა მოცილი თუე, რომ სულ მაკიწყდება, რომ სული მაქვს და ოდესღაც მეც მივკარდა. როგორც პოეტები იტყვიან, კი არ ვფუნდები და ვლამდები, არამედ კაც

ზავადანია, მოვიპარებთ დიდიდანვე და დაავი, პაშლა მთელი დღე...

ლილი (დაფიქრებით და მონატრებით) არადა, რა კარგია, როცა თინდება.

გიგი. შენ (ლილის ანიმებს ვიკაზე) უნდა ვიკა მთელი ვასწავლოთ ამას, თუ ხვდები.

ვიკ. ქართული დედაჩემმა მასწავლა.

დიმა. ვიკ, დედაშენი ქართველია?

ვიკ. ქართველია.

ირინე. ე. ი. ვიკაც ქართველია, დედა როცა ქართველია, შეილიც ქართველია.

კოკ. სწორია, მაგ პრივილეგიით განსხვავდებიან ქართველები სხვა ერის წარმომადგენლებისგან, ყოველთვის ქართული გენი გაზნის მეორეს.

ირინე. ქართველი ქალის გენი და არა კაცის, ქართველი კაცის ცოლი თუ რუსია, ბავშვიც რუსია.

სალომე. მაგაში არ გვთანხმები.

დიმა (ჩჩევის სახით). რთული საკითხია, ნუ ვიკამათებთ.

(შემოდის სოსო, ზანტად, მაგრამ ერთგვარი უპირატესობის გრძობით ამბობს):

სოსო. რას შობით, კრებაზე არ ჩამოდიხართ? იცოდეთ დაესწარით, მკაცრი აღრიცხვითო ნაჩაღსკამ.

ირინე. ხვალ გაბიძავილის ლექციაა დარბაზში.

გიგი. ბებო მაგისამ, მაგისმა ვირმა ბავშვები აუპატორუს და ჩვენ ლექციაზე მოგვთხოვონ დასწრება.

ირინე (ცბენით) შენ არავინ მოგთხოვს, ახალგაზრდებო.

გიგი. ვერც თქვენ მოგთხოვენ და ფეხი არ ჩაადგათ იცოდეთ!

სალომე. არც არავინ აპირებს, დაწყნარდი.

ლილი. მართლა, რას ვშვებობი, ჩველივართ კრებაზე?

(წამოღებთან).

ირინე. მე არ მცალია, ძლივს ჩავიგდე ტატა ხელში.

სალომე. შენ, მაგარია არა, მართლა?

ირინე. ზღაპრულად კერავს, ოღონდ ძაან თავის ხუმსტრებზე.

ლილი. სწორია, როცა ზღაპრულად კერავ, ხუმსტრებიც უნდა გამოუროო, თორემ ისე არავინ დაიჭერებს, რომ მაგარი ხარ, არა, დიმა?

დიმა. პო, ალბათ ეგრე ჯობია.

ვიკ. ალბათ კი არა და შენი იმიტომაც მჭერა, მაგარი ნთარგნეელი რომა ხარ, რომ შენი ხუმსტრები გაქვს.

ლილი. (ლიმას) იცოდე მხოლოდ მაგიტომ სჭერა, ლექსები არა აუქს წაკითხული.

გიგი. ვინა, დიმა, დიმა ხო მხეცია.

კოკ. ეგ ხო თითონაც იცის, შენ რამე ახალი უთხარია.

ვიკ. ისე ახალი თქვენ უნდა თქვათ, მიმდინარე პროცესების შესწავლელი ხალხი თქვენა ხართ.

გიგი. დიმიტრი უკვე ისტორიის კუთვნილებაა, ასე რომ ჩვენი შეფასება მაგას ვერც ვერაფერს მოაჯლებს და ვერც ვერაფერს მიუმატებს.

დიმა. ეგ კი, მაგრამ მაინც კაია ტკბილი სიტყვა (გაღიღუ).



ლილი. აუ, ბიჭო, არ მოუნდა ტკბილი სიტყვა ამ ყველაზე დიდ ცინიკოსს მსოფლიოში.

კ. კ. ი. მაგის გაუბითურებელი კაცი არ მეგულება დღენიაზე.

სალომე. ისე, როგორ გამოვირდა იცი, პესა მომეწონაო რომ თქვა.

კ. კ. ი. მოეწონა არა... არავის რომ არ მოეწონა, იმტომ თქვა, თქვენ მასწავლით, რა შებერტკლამაქცაა.

ნელი. (დგება და გასკვის წინ კარებიდან მოუბრუნდებათ) ცინიკოსი კი არა და კომპლექსებითაა კაცი დატენილი.

ი. ი. ნე (ნელის გასკვის შემდეგ ამბობს) ნელიმ იცით რამდენი იმუშავა მაგის კომპლექსების მოხსნაზე (ქალბერი ქიჩქილით იცინიან).

გ. გ. ი. ოოო, რა ოხრები ხართ თქვე თუქუსებო... (გადიან და სიცილ-ხარხარით ტოვებენ ოთახს...)

სურათი მესამე

(სცენა წარმოადგენს ქვედა სართულის ბატარა ოთახს, ოთახში ძირითადად ასაკოვანი ხალხი იცდის, აქა-იქ ახალგაზრდებიც).

გიორგი. რას შევბა ეს დალოცვილი, შესრულდა ხუთი საათი (თან საათზე იყურება).

თათია. ჩერ არ შესრულდებულა, სამი წუთი აკლია.

ზაზა. საცაა გამოჩნდება ჩვენი შვეიცარული საათი. (იცინიან, შემოიხედავს ვახტანგი)

ვახტანგი. კიდეც არ მოსულა „უფრნალების კაცი“?

ცერცვაძე. გამოჩნდება ალბათ, საცაა.

სერგი. კი მარა, სად მიდის ხოლმე მთელი დღე? ნანა. შეთავსებით მუშაობს ურუმუნჯთა საზოგადოებაში.

ზაზა. ურუმუნჯებს როგორ ექაჯანება ნეტ... ცერცვაძე. ხელფებით (იცინიან, შემოდის სერგი).

სერგი. ვის ველოდებით, ბატონებო?

ზაზა. გოდოს ველოდებით ყველანი, ბატონო სერგი, თქვენ არ დაელოდებით გოდოს?

სერგი (უცებ საშინლად გაბრაზებული ყვირის). რას გეტყვი იცი შენ, მაიმუნობას თავი დაანებე, შენ მაიმუნო, ვის უბედავ თუ იცი, უფურე ერთი ამ ცივანს, ლაწირაკო, სვოლოჩ (რალა ცრემლ ციტატას ამბობს გერმანულად ყველანი გაოგნებულები დგანან, ხმას არავენ იღებენ).

ზაზა. (აღუბებით და ესეც გაბრაზებით) რა მოხდა სერგი, რატომ გადაირიე?

თათია (გაფრთხილებასაკეთ, თან ახლობლურად თვალდასაც უბრალებს). ზაზა! არა გრცხვინია?

ზაზა. კიდეც მე უნდა მრცხვენოდეს, ქალბატონო თათია, დედა დარჩა მართლ შესაგინებელი.

სერგი. ისე შენი დედა მართლა შესაგინებელია.

ზაზა. რა თქვი! (სერგისკენ გაიქანება, შუაში ჩაუდგებიან, შემინებული სერგი უკან იწევეს, მაგრამ იხტბარის მაინც არ იტებს ვითომ).

სერგი. შენგან არც მაგი გამოვიკირდება.

ვახტანგი. ისე რა გითხრათ, სერგი ბატონო, ასეთი? ჩვენ ყველანი ლიტერატორები ვართ, რა მოხდა საქმეში ლიტერატურული პერსონაჟებიც რომ გავიყვანოთ ხანდახან.

სერგი. არ ხართ თქვენ საქმის კურსში, არ ხართ

ბატონო და ნუ ესარჩლებით. შეხედე შენ, არ გამე-ქანა ლაწირაკი, მე კაცი არ ვიყო, შენ თუ ამ ინსტიტუტში გაგაჩერე, მოიკა, შევიდე ლიტერატორთან.

ზაზა. ფხეხე არ მომკამო ძირში, შენ ვაშლი... (ქალბერი: ზაზა, ზაზა!!)

ვახტანგი. იდიოტო, შენი ნაგიფარი თავი (გადის)... ვახტანგი. რა მოხდა, კაცო, მაინც ვერ გავიგე? სერგი (შეშინებული ისტერულად) უწრდელი, გათახსირებელი...

ლამარა. ბატონო სერგი, არაფერი ისეთი არ უთქვამს.

სერგი. არა ხართ არც თქვენ, ქალბატონო ლამარა, საქმის კურსში და არაა საჭირო ზედმეტი ლაპარაკი, გამოუჩნდნენ უფსოო აქეურები! (გაბრაზებული გადის).

ვახტანგი. ეტყობა, გაუგია, ვინცაა გოდო. (იცინიან).

ქალი. ის ეს ვერაა კარგად, მაგრამ არც ზაზაა მართალი, რაც არ უნდა იყოს, უფროსი კაცია...

(არავენ პასუხობს, უცებ ჩხეიძე ფანჯარაში იხედება და ამბობს).

ვახტანგი. გოდო გოდოა, მაგრამ ჩვენ როდის გავალთ ბუნების წიაღში?

ნანა. ექსპურსიები პროფკომის საქმეა, ბატონო ვახტანგი.

ვახტანგი. მოდა, დავატრიალოთ ზაქრო.

ნანა. ზაქრო აღარაა პროფკომი, ბატონო ვახტანგი.

ვახტანგი. რას ამბობ, კაცო, ანა ვინაა ახლა პროფკომი?

ნანა. ანჯაფარიძე უჩა.

ვახტანგი. ზაქრო გააციდეთ ხომ უჩრემოდ პურ-მარილი?

ნანა. რა პურმარილით, კინამა დაახარო ჩაჩავა, შენი ბრალია ჩემი გადაყენებაო.

ვახტანგი. ჩაჩავას ვინ კითხავს მასეთ რამეებს. ნანა. ჩაჩავა ხომ ღირებულების მოადგილეა გადაიყვანეს.

ვახტანგი. რა ამბები მომხდარა, კაცო უჩრემოდ მერე არ კისრულობს ჩაჩავა პურმარილს, პატარა ამბავი ხომ არაა მოადგილეობა...

ცერცვაძე. ჩაჩავას ნაკისრი პურმარილი არ გაიშვა.

ვახტანგი. რატო კაცო, ქართველები ვართ რაც არ უნდა იყოს.

ცერცვაძე. (სიცილით) გვარი აქვს გადაკეთებული.

ვახტანგი. გადაკეთებული რო ქონდეს, ბაგრატიონზე დაეწერებოდა (იცინიან).

ნანა. მობრძანდა როგორც იქნა.

თემურ. კაი ძალს მოგვირიათ თავი.

ცერცვაძე. ანა არ გამოჩნდით დროზე და შევ-გუდით, რაღა უნდა გვექნა...

თემურ. ი (აღებს უჩრას და მივიღებ ალაგებს ეურნალებს). ცუდა ხო ლოდინი? ანუ მომკლა თქვენმა ლოდინმა ყოველ დღით, არ გადის მაინც არავისთან პატივისცემა...

ნ. ნ. ი. კ. ლ. რა ბრძანებაა, თეილურა? ბატონო, ჩვენ ყველანი მაღლები ვართ თქვენი.

ნანა. განსაკუთრებით მე, თერთმეტი მანეთი ავი-დე ხელფასი.

თე მუ რ ი. თითოეულს შრომის მიხედვით... თერ-
მეტს არ აიღებდი, მეტს აიღებდი ცოტას. ისე როცა
ვერ მობრძანდები, ქალბატონო, სამსახურში და ვერც
ცნობა მოგაქვს, დარეკვა მაინც უნდა იყავი.

ნ ა ნ ა. კაი კაი, თეიმურაზ, წლობით არ დადის
ხალხი და მნახეს მე დაბალი ლობე! (დამკონვეად)
თუმცა თქვენ რა უნდა ქნათ, თქვენც თქვენი გეგმა
გაქვთ შესასრულებელ.

თ ე მ უ რ ი. გეგმა მაქვს თუ რა მაქვს, ამას არავინ
გეკითხება შენ, ხოლო წლობით რომ არ დადიან, იმა-
თზე შედი და ღირქეტორს ელასარაყე.

ნ ა ნ ა. ხო, შიონობას ვიწუებ ახლა, მაგ ჭეუაზე
ვარ წუსტად, დამსმენი ვინცაა, ისიც არ იყოს ნეტა...

(ნანა საერთო დემოლში გადის, თანდათან გადიხა
ღანარჩენებიც, ოღნავ ბინდდება, მაგდის ნათურის
შეჭე თეიმურაზი ეურნალებს ამოწმებს და იქიდან
დაგვიანებულთა და არგამოცხადებულთა სიას იწერს.
სცენაზე აბსოლუტურად ბნელდება, პაუზის მერე ნა-

თდება და კვლავ გაერთო განცხადებას კითხე-
ლობს ერთ-ერთი თანამშრომელი).

თ ა ნ ა მ შ რ ო მ ე ლ ი :

ს ა მ ს ა ხ უ რ შ ი და გ ა ვ ი ა ნ ე ბ ი ს გ ა ვ ი ა ნ ე ბ ი ს
მ ო ე ვ ს ა დ ო ს ს ა ს ტ ი ე ი ს ა ე ვ ო ლ ო ვ ი ა ნ ე ბ ი ს
ბ ო გ ლ ო ვ ი ს, ლ ი თ ა ნ ი შ ვ ი ლ ს, მ ა მ ა მ ა ვ ა რ ი შ ვ ი ლ ს, ლ ა მ ა მ ს.
ს ი ს ტ ე მ ა ტ ო რ ა ა გ ა ც დ ე ნ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს
ს ა ს ტ ი ე ი ს ხ ა ვ ე დ ო რ ი პ ი რ ა დ ს ა ქ მ ე შ ი
შ ე ტ ა ნ ი თ: ბ ა რ ი ს კ ი რ ა შ ვ ი ლ ს, ი ა ნ კ ო ვ ი ლ ს, ხ ო მ -
ს უ რ ი ძ ე ს, გ ო ვ ა ი ს.

ხ უ თ ი დ ღ ი ს ხ ე ლ ფ ა ს ი და ე ქ ვ ი თ ო თ: ო გ -
ა ნ ზ ო შ ვ ი ლ ს, ნ ა ვ რ ო ზ ო შ ვ ი ლ ს, ხ ა რ ე ბ ა ვ ა ს, მ შ ვ ე ნ ი რ ა ძ ე ს,
კ ო მ ა ლ ა ძ ე ს, ნ ა ნ ე შ ვ ი ლ ს, ნ ა ქ ე ბ ი ა ს, თ ა ე ა ი შ ვ ი ლ ს.

(გ ა რ და — მ უ ს ი კ ა)

(დასასრული)

1984 წელი
თბილისი

პანორამა

„მოგზაური“ გამომშენა

ლონდონში დასტამბულმა კატალოგმა „სხვა ამე-
რკია: ხელოვნება და მუშათა მოძრაობა შეერთე-
ბულ შტატებში“ — დიდი რეზონანსი გამოიწვია. ეს
კატალოგი ასახავს პროგრესულად მოაზროვნე იმ
ამერიკულ მხატვართა გამოფენას, რომლებიც სამი
წლის მანძილზე მოგზაურობენ დასავლეთ ევრო-
პის ქვეყნებს.

1983 წლის გაზაფხულზე; დასავლეთ ბერლინში
გაიხსნა ერთ-ერთი ყველაზე დიდი გამოფენა, რომე-
ლიც ასახავს აშშ-ში მუშათა მოძრაობის ისტორიას, ხე-
ლოვნებასა და კულტურას. მას ქალაქის ცენტრალურ
ი მუ ზ ე უ მ ი ს სამი სართული ეკავა და დოკუმენტების,
პლაკატების, სურათების, ჩანახატების, წიგნების,
ფოტოგრაფიის და სხვა მრავალფეროვანი ექსპონა-
ტებისაგან შედგებოდა. ამის შემდეგ გამოფენა ეწვია
პამპბურგს, სტოკჰოლმს, რომს.

გამოფენის კატალოგი თავდაპირველად 500-ზე მეტ
გვერდს შეიცავდა, მაგრამ როცა გამოფენა ლონ-
დონში გაიმართა, იგი სპეციალურად ითარგმნა ინგ-
ლისურ ენაზე, ასე რომ, ახლა ამერიკელებსაც მიეცათ
საშუალება ამ დიდი ნაშრომის გაცნობისა.

ინგლისის კომუნისტური პარტიის გაზეთმა „დეი-
ლი უორლდმა“ ფრედ უაიტმენის ვრცელი გამოკე-
ლევა უძღვნა ამ კატალოგსა და გამოფენას. „სა-
ჭრთო შთაბეჭდილება პირდაპირ გამოგნებელია:
თითქოს პირველად ხედავდეს საუთარ კულტურას.
აშშ-ში განმტკიცებელი იყო სტიერეობი, რომლის
მიხედვით 30-იანი წლების — პროლეტარიატის ამ
აოწმულებს — ხელოვნება მოსაწყობი პროპაგანდა
და მომამზარებელი პროტესტი იყო. ეს კატალოგი
პირდაპირ აცამტვერებს იმ მიოს, თითქოს მუშათა
კლასის მერე ან მუშებისათვის შექმნილი ხელოვნება
ზედაპირული და მოსაწყენია“.

ჭერ არსად არ ყოფილა ერთად ექსპონირებული
(და კატალოგზირებული) საუკეთესო ნამუშევრები
ისეთი მხატვრებისა, როგორებიც არიან რალფ ფა-
წანელა, პეკლი, ტომას პარტ ბერტონი, ფილიპ ევ-
ერგული და ბენ შენი. „განა ყველა ამერიკელი იც-
ნობს რობერტ ეკლერს, რომლის სურათი „1888 წ.
გაფიცვა“ (გრაფიურა) უამრავი ევროპელი მუშის
ოჯახში ეციდა?“ — კითხულობს რეცენზიის ავტო-
რი.

„ეს წიგნი აჩვენებს შრომის აბსოლუტურად ცენტ-
რალურ ადგილს როგორც ამერიკულ ხელოვნებაში,
ასევე საერთოდ კულტურაში. ზერეგე და პრაგმა-
ტული აბსტრაქციონიზმის შემდეგ ეს გამოფენა ნამ-
დვილი აღმოჩენაა და გასაოცარია თუ აქამდე რო-
გორ იყო ეს ყოველივე დამალული.“

ამ კატალოგის მიხედვით შესაძლებელია ღრმად
შევისწავლოთ ხალხის კულტურა, მისი მრავალფე-
როვანი სტილისტური გამოვლენანი, ცხოვრების
პერიოდები, ტექნიკა და ა. შ.“.

პარადოქსი (თუ კანონზომიერება?) ისაა, რომ ეს
გამოფენა ევროპის ერთი ქვეყნიდან მეორეში მოგ-
ზაურობს, მაშინ როცა ამერიკაში არ აღმოჩნდა არც-
ერთი მუზეუმი, რომელიც გაბედავდა ამ გამოფენის
მიღებას. „ამავე დროს — შენიშნავს უაიტმენი —
ამერიკული მუზეუმები მზად არიან გაიმართონ ფუ-
ფუნებით გამოკედილი გამოფენები, გამოამზებონ
სამეფო კოსტუმები, ან ყველაფერი ის, რასაც რაიმე
კავშირი აქვს მონარქებთან, ალექსანდრე მაკედონე-
ლიდან მოყოლებული დღემდე. ახლა კი — მიმართავს
რეცენზენტი ამერიკელ მკითხველებს — თუ თქვენ
ევროპაში წასვლას ვერ შესძლებთ ამ გამოფენის
სანახავად, შეგიძლიათ იგი „ნახოთ“ ამ ენციკლო-
პედიური წიგნის მეშვეობით“.

ქრონიკა

ქ. არაქელის კლასში სხვადასხვა დროს არაქელის წამყვანი ქართველი კომპოზიტორები: გ. ყანჩელი, ნ. მამისაშვილი, ვ. აზარაშვილი, და სხვები. მუსიკისმცოდნეები: ს. კეცბა, დ. არუთინოვი, ე. მესხიშვილი, დ. მიხაილოვი, ნ. დიმიტრაძე, და სხვა. წლების მანძილზე ქ. არაქელი კონსერვატორების საბითქოთურ დახმარებას უწევს აფხაზეთის მუსიკალურ-სასწავლო დაწესებულებებს, ხელმძღვანელობს თბილისის კონსერვატორიის კვალდიფიციის ამაღლების ფაკულტეტის მშენებელთა სამეცნიერო-კვლევით მუშაობას. ერევნის კომიტაის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხელმძღვანელობის მიწვევით ლექციების ციკლი წაიკითხა ქართული ხალხური პარმონიის საკითხებზე.



გ. არაქელი

ხლოში მცხოვრები გლეხის ოჯახში. სადაც ხშირი სტუმრები იყვნენ — მედუღეანი, მეთარეები, ელერა და სომხური, ქართული, აზერბაიჯანული ხალხური მელოდიები.

მუსიკალური სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ქ. არაქელი ვი ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ჯერ ქ. ფოთში და ქ. ზესტაფონში, ხოლო 1940 წლიდან თბილისის ერთ-ერთ მუსიკალურ სკოლაში.

სამაშულო ომის დაწყებიდან დამთავრებამდე ქ. არაქელი მოქმედ არმიშია. გერმანელ ფაშისტებთან ბრძოლაში მამაკაცობა და თავდადებისათვის დაჯილდოებულია სამაშულო ომის I ხარისხის ორდენით და მედლებით. ომის დამთავრების შემდეგ ქ. არაქელი ვი კვლავ პედაგოგიურ საქმიანობას აღებურდა. 1946-50-იან წლებში იგი მუშაობდა თბილისის IV მუსიკალური სასწავლებლის პედაგოგად და თეორიული ნაწილის გამგედ. 1950 წელს დაამთავრა თბილისის ვ. საჩაველიძის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, 1951 წელს — ასპირანტურა, გამოიჩინილი ქართველი მუსიკისმცოდნის, ქართული მუსიკალურ-თეორიული სკოლის ფუძემდებლის პროფესორ მ. ასანაშვილის ხელმძღვანელობით.

1950 წლიდან დღემდე ქ. არაქელი მუშაობს თბილისის კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრაზე (1984 წლიდან პროფესორის მოვალეობის შემსრულებლად). კონსერვატორიაში მუშაობის პერიოდში მან წაიკითხა სხვადასხვა სახის კურსები ფორმის ანალიზში (კერძოდ, დაამუშავა და წაიკითხა ფორმის ანალიზის ექსპერიმენტული კომპლექსური კურსი, რომელიც მოიცავდა პარმონიის, მუსიკის ისტორიის, მუსიკალურ-თეორიულ სწავლებათა ისტორიის ელემენტებს). ქართულ პარმონიაში, სოლფეჯიოში.

● მუსიკის ცნობილ თეორეტიკოსსა და პედაგოგს ქრისტეფორე არაქელის 70 წელი შეურულდა. ეს თარიღი ემთხვევა თბილისის კონსერვატორიაში მისი მოღვაწეობის 35 წლისთავს. მისი მშენებელთა წვლილი, რომელიც მან შეიტანა საქართველოს მუსიკალურ ცხოვრებაში. ამ დაკვირვებულ მკვლევარის სახელს უკავშირდება ისეთი განსხვავებული პრობლემების დამუშავება, როგორებიცაა რუსულ-ქართული მუსიკალური ურთიერთობანი და მასშტაბურ-თემატურ სტრუქტურათა თეორიის შეუსწავლელი ასპექტები, ქართული ხალხური პარმონიის საკითხები და მუსიკალურ-თეორიული დისკალინების სწავლების მეთოდოლოგია; ქ. არაქელი ვი, როგორც პედაგოგმა, თავის ლექციებში მიაღწია ეროვნული თეორიული მუსიკისმცოდნეობის საუკეთესო ტრადიციების შერწყმას ორიგინალურ ანალიტიკურ კვლევასთან; იგი გახლდათ ნაყოფიერი მუსიკალური კრიტიკოსი. 50-60-იან წლების ქართულ პრესაში იგი სისტემატურად იბეჭდებოდა ფსევდონიმით „თბილელი“.

ქ. არაქელი ვი მუსიკისადმი სიყვარული ჩაესახა მისი მამის, შამქორის რაინის დაბა ჩარდა-

ქ. არაქელის შრომებიდან უმთავრესია „რუსულ-ქართული მუსიკალური ურთიერთობის საკითხები“ (1970), შემდგარი სამი მონოგრაფიული ნაშრომისაგან: „გლინკას შემოქმედებაში აღმოსავლური თემების წარმოშობის შესახებ“, „ს. ტანევი და ქართული მუსიკალური კულტურა“ და „დ. არაქელი ვილი და რუსული ხალხური სიმღერა“.

აღსანიშნავია ქ. არაქელის შრომები მ. ბალანჩივის შესახებ, სადაც გამოკვლეულია მისი მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მემკვიდრეობა და ოპერა „თამარ ცბიერი“ ამ ეთნოგრაფიული მასალის გამოყენების პრინციპები. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ქ. არაქელი ვი მიაკვლია მ. ბალანჩივის მიერ ჩაწერილი 42 ქართულ ხალხურ სიმღერას.

თვალსაჩინოა ქ. არაქელის გამოკვლევები ქართული ხალხური პარმონიის სფეროში. ქართული კლანხების ბუნებისა და ფუნქციონების შესწავლასთან ერთად მან გამოავლინა კლანხების უცნობი ტიპები — ე. წ. მუსეჟ და მეოხე სახის ქართული კლანხები, წარმოდგენილი ქართლ-კახურ და აგრეთვე მთელ რიგ მეგრულსა და სვანურ სიმღერებში; გამოიკვლია კილოთა კლასი, რომელიც ადრე არ მოქცეულა სპეციფიკალურად აღების არეში—ე. წ. მდიანტური კილოები და პოლიტილო-

რი წარმონაქმნები; პირველად დაამუშავა პოლიცილოგობის პრობლემა ქართული (ქართლ-კახური) მრავალზნაობის მოდულურ მარშონიაში, შეადგინა ამ პოლიცილოგების ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ქ. არაქელის რედაქციით შ. ასლანიშვილის შესანიშნავი ნაშრომის „ქართლ-კახეთის ხალხური სიმღერების მარშონია“ — რუსულ ენაზე გამოცემის ფაქტი.

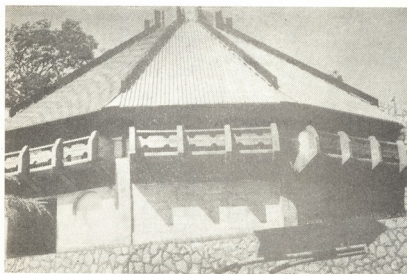
ახვევ თვალსაჩინოა ქ. არაქელის შრომები მუსიკალური ფორმის ანალიზის სფეროში. ამ გამოკვლევებში მან გამოყო მასშტაბურ-თემატური სტრუქტურების ახალი ტიპები, გამოავლინა და შეისწავლა მუსიკალური ნაწარმოების თემატური მონაკვეთების

ფორმირების ზოგიერთი სპეციფიკური კანონზომიერება, ნათლს რომ მფენს მიკროლონზე მუსიკალური აზროვნების ლოგიკას; მუსიკალურ სტილთა ფართო ასექტში გამოყო ახალი სტრუქტურული სექციები, ჩამოაყალიბა მასშტაბურ-თემატურ სტრუქტურათა ახალი ტიპოლოგია. ქ. არაქელის მასშტაბურ-თემატური სტრუქტურათა (მასვე ეკუთვნის ეს ტერმინი) და შეიმუშავა მათი კლასიფიკაცია. ამ ფორმის ნიმუშები მან გამოავლინა ქართულ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში (მაგალითად, ს. ცინცაძის კვარტეტებში). ყოველივე ეს შედეგია დიდძალი მუსიკალური მასალის დაკვირვებულ კვლევასა, რომლის საყრდენია ფაქტი „ანალიტიკური სენა“;

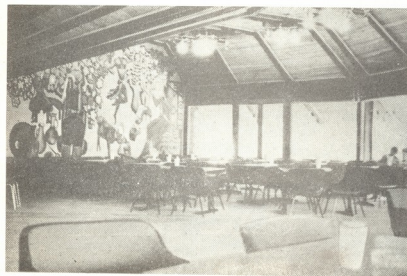
ღრმა ინტერესი მუსიკის ინტონაციურ-შინარსობრივი მხარისადაში.

ქ. არაქელის შემდგომი მოღვაწეობას მაღალ შეფასებას აღმევდნენ დ. არაქიშვილი, ს. სკრებოვი, ვ. პროტოპოპოვი, შ. ასლანიშვილი, ვ. დონაძე, გ. ჩხიკვაძე, ა. ბაღჩიანი და სხვები, ქ. არაქელის მრავალმხრივ მოღვაწეობას ახასიათებს უნარი — იპოვოს დომინანტა ცხოვრებასა თუ შრომაში, დიდსა თუ მცირე მოვლენებში, გულისხმირება ადამიანების მიმართ, შუალედურა კეთილი რჩევისა და დახმარებისათვის; ერთგულდ და კეთილსინდისიერება — ასეთად აღიქვამენ ბატონ ქრისტეფორეს მისი შეგობრები, მოწაფეები და კოლეგები.

მოსე გორღა



ქ. ქიათურა. ახალგაზრდული კაფე-ბარი. არქ. თ. ჩხაიძე



კომეზია სურთომოდვრებასა და მხატვრობაში

მაღალინიჭიერი არქიტექტორი უთუოდ მხატვარიცაა, — სილამაზის, ჰარმონიის გამახვილებული გრძნობით, ხუროთმოძღვრული იდეების ქალღმრთელად გადატანის საგანგებო უნარით დაჭილდოებული. როცა არქიტექტორის სულში მხატვარიც სახლობს, როგორც ამობუნ ხოლმე, — ხუროთმოძღვრული ქმნილება „გაქვავებულ მუსიკას“ ემსგავსება. არქიტექტურული ხელოვნების სპეციფიკა ხომ თავისთავად გულისხმობს რაციონალურისა და მხატვრული აზროვნების ერთობლიობას.

არქიტექტორების — თენგიზ მახარაშვილისა და თენგიზ ჩხაიძის ნამუშევართა გამოფენამ, რომელიც ამას წინათ გამოცემილია „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში იყო ექსპონირებული, ნათელაყო ავტორების შემოქმედებითი ბუნება და თვალსაწიერი, პოეტური ხედვა და მხატვრული ინტერესები.

„ინტურისტ პროექტის“ შთავა-
რმა არქიტექტორმა თ. ჩხაიძემ,
ბოლო წლებში მისი პროექტებით
განხორციელებული ნაგებობები
გაგვაცნო, ხოლო თ. მახარაშვილმა
— ფერწერული მინიატურები.

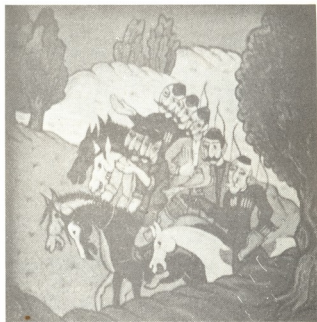
„ჩაის სახლი“ სოფელ ჩაქვ-
ში, კაფე-ბარები მახარაძესა და
ბაკურიანში, „კაფე მუხის ქვეშ“
გაგრაში, პარფიუმერიის მაღაზია
თბილისში და მრავალი სხვა ნაგე-
ბობა ნათლად ავლენს ზუროთ-
მომღვრის უპირველეს მიზანს —
მაქსიმალურად „შოარგოს“, შეუხა-
მოს შენობა გარემოს, გახალს
მის განუყოფელ ნაწილად, ამავე
დროს ზიანი არ მიაყენოს ბუნე-
ბას, შეუნარჩუნოს სახსიათო
იერი და მცენარეთა საშუარო.

ექსპოზიციაზე გამოჩნდა თუ
რამდენი რამ შეუქმნია თ. ჩხაიძეს
მისი პირველი პერსონალური გა-
მოფენის შემდგომი ათი წლის მან-
ძილზე. დაიხვეწა ზუროთმომღვრის
ხელოვნება, პროფესიული ოსტა-
ტობა, ახალი, თანამედროვე არქი-
ტექტურული ფორმების ძიება მის
პროექტებში ორგანულად უკავში-
რდება შენობის ფუნქციურ დანი-
შნულებას და გამოირჩევა ნატიფი
სისადავითა და გამომსახველობით.

თენგივ მახარაშვილი — ვ. ი.
ლენინის სახელობის პოლიტექნი-
კური ინსტიტუტის არქიტექტორის
ფაკულტეტის დოცენტი იმ ქარ-
თველ ზუროთმომღვართა შორისაა,
ვის პროფესიულ მოღვაწეობაში
არქიტექტურა და მხატვრული-
სახვითი შემოქმედება ცალ-
ცალკე განსტობებდა ჩამოყალიბ-
და და დამოუკიდებელი ღირებუ-
ლება შეიძინა. უკანასკნელ წლებ-
ში თ. მახარაშვილი მინიატურამ
გაიტაცა და ექსპოზიციაზე წარ-
მოდგენილმა მრავალრიცხოვანმა
ნამუშევრებმა ცხადყო თუ რა ნა-
ყოფიერად მუშაობს იგი ამ სფე-
როში. არქიტექტორი-მხატვარი
თვლის, რომ დიდებული ეროვნუ-
ლი ტრადიციების მქონე და საღ-



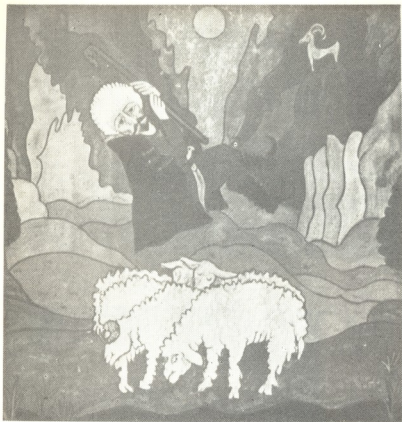
ქ. გაგრა. კაფე მუხის ქვეშ. არქ. თ. ჩხაიძე



თ. მახარაშვილი. „გუმის შეიღნი გურჯაანელი“

თ. მახარაშვილი. „დავით აღმაშენებელი“





თ. მახარაშვილი. „შეცხვარე“

თ. მახარაშვილი. „ხუროთმოძღვრები“



ღიხოდ თითქმის მივიწყებული ეს უანრი, თავისი ფორმითა და შესრულების კრინციკებითა და მხოლოდ თანამედროვე სუბიექტს, არამედ ლეგენდების, ხალხური თქმულებების, ლიტერატურული სახეების წარმოსახვისა და ინტერპრეტაციის ფართო შესაძლებლობას იძლევა. თ. მახარაშვილის ნამუშევრები მოწმობს, რაგვარი მხატვრული სიმალეების მიღწევა შეიძლება მინიატურაში, როცა გუოფნის ოსტატობა, ფანტაზია და გემოვნება, როცა გაქვს სათქმელი, თვითგამოხატვის სურვილი.

ექსპონირებული ორმოცდათამდე ნამუშევარი მცირე ზომებისაა. მითუმეტეს რთულია ნაწარმოებთა განხორციელების ტექნიკა, რომელიც ფილიგრანულ ოსტატობას საჭიროებს. ეს სირთულე კი თ. მახარაშვილს შესანიშნავად აქვს დაძლეული. მინიატურები ხასიათდება შეკრული, გაწონასწორებული კომპოზიციებით, მყარი, მკაფიო ნახატიო, ზუსობრივი და ფერადოვანი რიტმის ფაქიზი შეგრძნებით. სახვითი გადაწყვეტის მხრივ მრავალფეროვანი ნამუშევრები მოიცავს ისტორიულ თემატიკას, ქართული ხალხური პოეზიისა და ლეგენდების მოტივებს. გამოჩენილ მოღვაწეთა ცხოვრების ეპიზოდებს. ბევრი მინიატურა ეძღვნება თანამედროვეობას, მშრომელი ადამიანების საქმიანობას, წარმოსახავს ქალაქის ხედებს... კომპოზიციური და კოლორისტული გამომსახველობით განსაკუთრებით შთაბეჭდილია „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი...“, „საქართველო კიდით-კიდემდე“, „კვარძია“, „ვეფხი და მოყმე“, „ძველი თბილისი“, „კახელი მეცხვარეები“ და სხვ.

არქიტექტორთა ნამუშევრების გამოყენამ დაწვავალიერებულთა დიდი ინტერესი დაიმსახურა.



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 11, 1986

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Валерий Асатиани

НЕОТЛОЖНЫЕ ЗАДАЧИ

В статье министра культуры Грузии речь идет о задачах, которые стоят перед деятелями грузинского искусства и культуры в свете преобразований, происходящих в нашей стране (стр. 3).

Александр Гвенцадзе

**СЕРГО ОРДЖОНИКИДЗЕ И
КИНЕМАТОГРАФ**

Исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося деятеля Коммунистической партии и Советского государства Григола (Серго) Орджоникидзе. В связи с этой знаменательной датой в журнале публикуется материал, в котором речь идет о роли С. Орджоникидзе в становлении грузинской кинематографии, о кинодокументах, запечатлевших образ революционера-ленинца, а также о художественных фильмах, посвященных отдельным страницам его жизни и деятельности (стр. 12).

Нодар Гурабанидзе

СЛОВО О САНДРО АХМЕТЕЛИ

Статья печатается в связи со 100-летием выдающегося грузинского режиссера Сандро Ахметели (стр. 20).

Василий Кикнадзе

ЖИЗНЬ САНДРО АХМЕТЕЛИ

Журнал завершает публикацию книги В. Кикнадзе, посвященной жизни и творчеству Сандро Ахметели (стр. 26).

**БАЛЕТ «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»
В АМЕРИКЕ**

Недавно с успехом прошли гастрольные Ленинградского академического театра оперы и балета им. Кирова в США. В гастрольный репертуар был представлен балет А. Мача-

вариани «Витязь в тигровой шкуре». Под рубрикой «Грузинское искусство за рубежом» печатаются отклики американской прессы об этом спектакле (стр. 35).

Джумбер Титмерия

РОДСТВО ДУШ

Недавно в Тбилиси, в детском городке «Мзиური», идея создания которого принадлежит известному прозаику Нодару Думбадзе, на могиле писателя был открыт мемориал. Наряду со скульптурным портретом-памятником здесь установлена скульптурная группа, в которой оживили персонажи из повести «Я, бабушка, Илико и Илларион». Народный художник Грузии, скульптор Мераб Бердзенишвили создал глубоко впечатляющий мемориальный ансамбль (стр. 26).

**ГАСТРОЛИ СУХУМСКОГО ТЕАТРА
ИМ. К. ГАМСАХУРДИЯ В ТБИЛИСИ**

Недавно в Тбилиси прошли гастрольные Сухумского государственного драматического театра им. К. Гамсахурдия. Публикуются рецензии на гастрольные спектакли «Объявляется закрытым» (рец. В. Ерегадзе), «Пожилая актриса на роль супруги Достоевского» (рец. Г. Хухашвили), «Пигмалион» (рец. Н. Гурабанидзе), (стр. 41).

Нана Девдарияни

**ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕАТР**

В статье речь идет о природе телевизионного литературного театра, особенностях его драматургии, режиссуры, актерского исполнения, а также зрительского восприятия (стр. 52).

ДИАЛОГ С ЗУРАБОМ САМХАРАДЗЕ

Под рубрикой «В мастерской художника» печатается диалог искусствоведа Ирины Кощоридзе с профессором Тбилисской государ-

ственной Академии художеств, живописцем Зурабом Самхарадзе. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции работ художника (стр. 61).

«ТЕАТР ДОЛЖЕН ТВОРИТЬ ЧУДО»

В Вильнюсе и Каунасе успешно прошли гастроли «Театра-студии киноактера» киностудии «Грузия-фильм». С ходом гастролей читателей знакомит статья заведующей литературной части театра М. Антадзе. Печатается также статья актрисы Каунасского драматического театра Долорес Казрагитэ, опубликованная в литовском журнале «Швитурис» № 13, 1986 (стр. 66).

ЖИВОПИСНЫЕ СКУЛЬПТУРНЫЕ ОБРАЗЫ

Под рубрикой «В мастерской художника» печатается беседа нашего корреспондента со скульптором Гурамом Папинашвили. Талантливый портретист готовится к первой большой персональной выставке (стр. 76).

Наум Клейман

ИСТОРИЯ ОДНОЙ «МОНТАЖНОЙ МЕТАФОРЫ»

Фильму С. М. Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин», 60-летие которого отмечалось в этом году, посвящено множество статей и исследований, в которых с разных точек зрения рассматриваются и осмысливаются отдельные темы его образной системы. В предлагаемой вниманию читателей статье хранитель научно-мемориального кабинета Эйзенштейна, киновед Н. И. Клейман исследует происхождение известной «монтажной метафоры» («Взрешвиши лев»), пытается восстановить творческий процесс становления этого художественного образа, интерпретирует его смысловое значение и функции в образной системе фильма (стр. 82).

Натия Амiredжиби

НАЧАЛО НОВОГО ПУТИ

30 лет тому назад на экраны вышел фильм Тенгиза Абуладзе и Резо Чхендзе «Лурджа Магданы», положивший начало новому, современному этапу развития грузин-

ского кино. В статье речь идет об особенностях поэтики этого фильма (стр. 103).

Георгий Долидзе

«ИБРАГИМ И ГОДЕРДЗИ»

В статье под рубрикой «Из истории грузинского кино» речь идет о создателях и участниках фильма «Ибрагим и Годердзи» (1927 г.), восстановленный вариант которого недавно был показан по Грузинскому телевидению (стр. 109).

Дмитрий Лихачев

ДАВИД АРСЕНИШВИЛИ

Печатается отрывок из книги академика Д. Лихачева «Прошлое — будущему» (стр. 113).

Гоча Микиашвили

ФОРМИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗА ГОРОДОВ ЧЕРНОМОРСКОГО ПОБЕРЕЖЬЯ

Комплексное развитие черноморского побережья Грузии ставит много важнейших взаимосвязанных проблем, таких, как пространственная организация, формирование архитектурного образа городов (стр. 114).

БЕСЕДА С ЛУКИНО ВИСКОНТИ

Вниманию читателей предлагается беседа журналиста Джузеппе Феррара с выдающимся итальянским режиссером Лукино Висконти, записанная в 1963 году (стр. 128).

Ирина Гогоберидзе

НЕСКОЛЬКО МОМЕНТОВ ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АЛЬБЕРА КАМЬЮ

Одна из граней творчества известного французского писателя XX века Альбера Камю освещена в контексте его эстетических и философских воззрений (стр. 121).

Мака Джохадзе

ДВЕ ЖИЗНИ

Печатается пьеса молодого писателя, лауреата премии ЛКСМ Грузии Маки Джохадзе «Две жизни» (стр. 134).

გადაცემა წარმოებს 22. 09. 86 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 25. 11. 86 წ.
საბუქები ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108^{1/16}
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიკულო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 2191. უფ 08953. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის
და ი. კვაკანტირაძის ფოტოები.



