

საქართველო სელთმეცა

ISSN 0132-1307

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

12

1986

180
1986

საქართველოს სსრ კულტურის საინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი



ს ა ჯ ტ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ჯ ა

12 / 1986

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოღარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოღარ გაგუნიძე,
მერაბ ბეგია
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოღარ მგალოგლიშვილი,
ზურაბ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო შავთავაძე,
ნოღარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეოროგრაფია
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩინავო

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1986



თეატრი

ნათელა არველაძე —
 კართული ღრამატული თეატრის ერთი სეზონი 2

ნოდარ გურაბანიძე —
 თელავის თეატრი — 200 17

ირაკლი ხიმშიაშვილი —
 ადამიანური ყოფის არსი 22

ეთერ გუგუშვილი —
 „თოქლია“ 27

მერაბ გეგია —
 სიყვარულის მიტაფორა 36

არჩილ დავითიანი —
 მიგობროვის ბასტროლიები 43

გურამ მათიაშვილი —
 სოფლის გარდაცვალება (პეესა) 117

მუსიკა

ზორის საბუნდლო მუსიკის ფესტივალი 50

რუსუდან სანიკიძე —
 საოკეანო ხელოვნების ზეიმი ქუთაისში 55

გია ყანჩელი —
 მუსიკა — ეს იმადია 78

ლუჩანო პავაროტი —
 ცნობიერებაში აღვივალ არაფერი გვიქვამს 111

მხატვრობა

დავით ანდრიაძე —
 მხატვრის კარიკულ-რომანტიკული იდეალი 62

მანანა ხიდაშელი —
 უძველესი სარიტუალო ძეგლი 93

მარინე კერესელიძე —
 რეჟო მსაქის ნახატების გამოფენა 98

ირმა მათიაშვილი —
 ქაშვიტის საკურთხევლის გონიერება 103

კინო

კართული მულტიპლიკაცია — 50

გელა კანდელაკი —
 მიწანი — ეროვნულობა 80

დათო სიხარულიძე —
 ჩვენი მთავარი ამოცანა 82

დიდლოვი 88

გვალინდელი გამარჯვების საწინდარი 88

ჩესლავ დონძილო —
 „ნიილონის ნაძვის ხე“ 100

გიორგი გვახარია —
 ღრო და სივრცე ლუჩანო ვისკონტის შემოქმედებაში 137

1986 წლის ნომრების საქმიანობა 154

**ს ა ტ ჭ ო ტ ა
 ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა**

გარკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: თამარ აბაკელია — „კვა-
 ფშაველას „ეთერის“ დასურათება; „შურს ვიძიებთ!“, „თბილისის ხელი“.

1986 წ. № 12

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

ქართული დრამატული თეატრის ერთი სეზონი

ნათელა არველაძე

ყოველი სეზონის სათეატრო შემოქმედება ორგანულადაა დაკავშირებული საზოგადოებრივი ცხოვრების მაჯისცემასთან. წარსულის ბალავარზე წარმომართული სასცენო ხელოვნება მომავლისაკენც მიაპყრობს ჩვენს თვალს. ერთი ნაკლებად ღირებული სეზონი ბევრად განაპირობებს მომავალი სეზონის ნაკლოვანებებს. ამიტომაც გვმართებს ღრმად ჩაუქვირდეთ და გავანალიზოთ ის მიღწევები თუ მარცხი, რამაც თავი იჩინა სეზონის დაძაბულ მუშაობაში.

ქართული თეატრის 1985-86 წლების სეზონი კი ნამდვილად ითხოვეს საგულდაგულო ჩაფიქრებასა და განსჯას. მხოლოდ რამდენიმე პრობლემის თაობაზე შევაჩერებ მკითხველის ყურადღებას.

შემოქმედებითი კოლექტივი დიპლომატიის იწვევს მაყურებელს. თეატრის დიპლომატი, თეატრის განსჯა ახალი თვალსაზრისის მიკვლევის მცდელობაცაა და შეგონების ქმედითი საშუალებაც. თანამედროვე საზოგადოებრივი ყოფის უმნიშვნელოვანეს პრობლემებზე თხრობისა და დაფიქრებისათვის უნდა განეწყოს მსახიობიცა და მაყურებელიც. ესაა სათეატრო ხელოვნათა მოღვაწეობის თავიდათავი.

ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფის ყველაზე მტიკინეულ საკითხს ზნეობის საკითხი წარმოადგენს. დაუშვებელი დასაშვებად იქცა, დაუსჯელობისა და ხელშეუხებლობის იმედი პრინციპად გვექცა. მოგვეძალა განუსჯელობისა და განუკითხაობის სავალალო სენი, რამაც ადამიანის ფსიქიკის რყევა და სულიერი სიძაბუნე გამოიწვია. რთულმა ყოფამ,

ზოგიერთის ვიწრო, პირადულმა ინტერესთა თარეშმა დისპარმონია წარმოშვა, რომელსაც ემსხვერპლა საზოგადოებრივი, სახელმწიფოებრივი კატეგორიებით აზროვნებისა და საქმიანობის მოთხოვნობა. სულიერებით ცხოვრების სიღიად ბევრისათვის შეუთავსებელი აღმოჩნდა პირადული კეთილმოწყობის მცირედი თვალსაწიერისათვის. დღეს ამ სენზე საჯაროდ ელაპარაკობთ პარტიულ ფორუმებზე, სხვადასხვა თავყრილობის ტრიბუნლიდან. პრესის ფურცლებზე დაუფარავად მხილებული ფაქტები გულისწყრომას იწვევს, საერთო სახალხო განგაში საერთო სახალხო ატმოსფერომ წარმოშვა. რეკდა თუ არა ამ სახალხო განგაშის ზარი ჩვენი თეატრების სცენიდან?

პირუთვნელად უნდა ითქვას: ამგვარი ზარი ქართულ თეატრს ამ სეზონში არ შემოუქრავს! საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ნაბათის ცემამ საჯაროობის ფორმა მიიღო. თეატრი კი, ყველაზე აქტიური და ქმედითი ტრიბუნა, ამ საერთო სახალხო განგაშის შედარებით პასიური მესიტყვე აღმოჩნდა. თეატრმა დაკარგა საზოგადოებრივი ცხოვრების ავანგარდის როლი, დაკარგა პირველმთქმელის პრიორიტეტი, დაკარგა „საერო სამსჯავროს“ ავტორიტეტი. სანახევროდ ცარიელი მაყურებელთა დარბაზები ამაზეც მიგვანიშნებენ.

სამართლიანად აღნიშნავს ჯორჯო სტრელები: „...მოღვაწეობა თეატრში — ეს არის შემეცნების გზა... მოღვაწეობა თეატრში — ეს არის სწრაფვა თანამედროვე ადამიანის მარტოობის დაძლევისათვის, ეს არის — თეატრის ყოველი მუშაკის არსებითი, დიალიქ-

ტიკური და არაფორმალური ერთიანობა, საერთო მეთოდოლოგიის შემუშავებით თანაზიარი ამხანაგობის შექმნა. ეს ამხანაგობა კი გრძნობებით, აზროვნებებით, გამოცხადებულობებით საშუალებებით, ნიჭით, საერთო გამოცდილებით, სცენაზე წარმოქმნილი სიტყვებით შემოქმედებს საზოგადოებაზე. მოღვაწეობა თეატრში — ეს არის გამუდმებული მცდელობა ჯერ „შექმნა“ მყარებული, შემდეგ კი ჩაითრიო იგი შემოქმედებით პროცესში. უბრალო, მრავალრიცხოვანი ჯგუფებისაგან ჩამოაყალიბო ადამიანთა საკრებულო“. სცენის მოღვაწეთა უპირველესი საზრუნავი — ადამიანთა გონიერი საკრებულოს შექმნა, მისი სახელმწიფოებრივი მიზნებით გაერთიანება და წარმართვა. ამ მაღალი მიზნის შესრულება კი მრავალფეროვან, მდიდარ, პრობლემატურ რეპერტუარს ძალუძს; მაღალმატერულ, პროფესიულ სასცენო შემოქმედებას ხელეწიფება.

ძირითადად ამ ასპექტით მინდა განვიხილო ქართული თეატრის გასული სეზონის სარეპერტუარო პოლიტიკა, წარმოდგენების მხატვრული დონე.

თბილისის დრამატული თეატრების გასულ სეზონში

ჩვენი დედაქალაქის დრამატული თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრება ერთი სეზონის მანძილზე საშუალებას გვაძლევს დავფიქრდეთ იმ პროცესებზე, რაც გამოიკვეთა თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში. თავდაპირველადვე უნდა აღინიშნოს, რომ გასულ სეზონში ვერ შეიქმნა მაღალი რანგის ხელოვნებისეული ნაწარმოები — სპექტაკლი, რითაც განვხილავთ იყავით ქართული თეატრის სპეციალისტები და მყარებული. სამწუხაროა, რომ არ გამობრწყინდა არც ერთი სრულქმნილი აქტიორული თუ რეჟისორული ნამუშევარი, რომელსაც უნდა დაემშვენებინა სეზონის სათეატრო ცხოვრება.

და მაინც, რით იყო მნიშვნელოვანი 1985-86 წლების სათეატრო სეზონი? ორ მოვლენას გამოვყოფდი: პირველი ალბათ მაინც რუსთაველელთა წარმატებული გასტროლებია აგსტრალიის კონტინენტზე, მეორე კი შადი-

მან შამანაძის მეტად საინტერესო პიენის გამოჩენა გახლავთ („ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“).

რუსთაველელთა წარმატებულ სავასტროლო მოგზაურობას თითქოს შევეჩვიეთ კიდევც. ქართული თეატრის, ჩვენი კულტურის, საერთოდ მთელი ჩვენი ქვეყნის საერთო სახალხო სიხარულად მესახება ეროვნული სათეატრო ხელოვნების ასეთი საერთაშორისო აღიარება ახლა უკვე დედამიწის ოთხივე კონტინენტზე და რა თქმა უნდა, სიამაყით გვაგონებს, როდესაც ასეთ სტრიქონებს! ვკითხვლობთ: „SUPERB THEATRE“.

ასევე სიამაყით აღვსილი ვადევნებთ თვალყურს თანამედროვე დრამატურგიაში ახალგაზრდა მწერალთა გამოჩენას. მწერალთა კავშირის, საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ერთობლივი ღონისძიება გახლავთ ახალგაზრდა დრამატურგთა სემინარი, რომელსაც ხელმძღვანელობს თამაზ ჭილაძე. შესაძლებელია ითქვას, რომ ასეთმა ფორუმმა ბევრად განაპირობა ამდენი მწერლის დაინტერესება დრამატურგით. შადიმან შამანაძე, ირაკლი სამსონაძე, თამაზ ბაძაღვა, თემურ აბულაშვილი, თამაზ მეტრეველი, მამუკა დოლიძე, ზაურ კალანდია და სხვები ქართული დრამატურგიული ხელოვნების მნიშვნელოვანი შენაძენია. აქვე უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ თავად თეატრების ხელმძღვანელები ნაკლებ დაინტერესებას იჩენენ აღნიშნული მწერლების პიენების მიმართ. ამას მოწმობს მიმდინარე სეზონიც. ვერ ვიტყვი, რომ თბილისის დრამატული თეატრების რეპერტუარში საგულისხმოდ აისახა ის მიღწევები, რაც ახალგაზრდა მწერალთა მიერ იყო მიგნებული. რეჟისორთა ინერტულობა შესაძლოა იმ ზღუდელ იქცეს, რომელმაც შეიძლება დააბრკოლოს საინტერესო დრამატურგთა დაახლოება თეატრთან. ამ მხრივ ბედნიერ გამოცდის წარმოადგენს შადიმან შამანაძე. მისი ორი პიენით „ღია შუშანდი“ და „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ სრულიად ნათელი გახდა, რომ ჩვენს დრამატურგიაში მოვიდა ახალგაზრდა მოაზროვნე მწერალი, ინდივიდუალური ხედვით, მოქალაქეობრივი ტიპილითა და სინამ-

8.2.18
81

დვილის ჭერების განსაკუთრებული უნარით. ისიც უნდა ითქვას, რომ შადიმან შამანამემ თავისი, მხოლოდ მისი პიესებისათვის დამახასიათებელი სათეატრო ლექსიკა და მხაფრად გამოკვეთილი საშემსრულებლო მანერა მოითხოვა. ყველაზე მნიშვნელოვანი სწორედ ეს გახლავთ. ყოფისა და სიმბოლური აზროვნების ორგანული შერწყმა, პერსონაჟთა ყოველწამიერი ფუსფუსის მიღმა დიდი სოციალური სიმართლის ამეტყველება, რეალური გარემოს ბედისწერის რანგში აზიდვა და ამ მაღალი თვალსაწიერიდან მოქალაქის ღრმად დაფიქრებული განსჯის მინიშნება ადვილად არღვევს მოქმედების ლოკალურ სარტყელს და ყოფიერების უფრო ღრმა შრეებში გვახედებს. საკულუხში ფაქტად მესახება ის, რომ სადღეისოდ დედაქალაქის ორ წამყვან თეატრში დაიდგა შ. შამანაძის მეორე პიესა. რუსთაველის თეატრში იგი განახორციელა გულსუნდა სიხარულიძემ, ხოლო მარჯანიშვილის თეატრში — გიორგი თოდაძემ. იგი რაიონული თეატრების სცენაზეც დაიდგა და ერთგვარად გამოაფხიზლა საკმაოდ უღიმღამო სეზონი ქართული თეატრისა.

იმისათვის, რომ წინამდებარე სტატია მხოლოდ საერთო მოსაზრებათა გახიარების ცდად არ გადაიქცეს, მოუხმობ ფაქტებს. რუსთაველის თეატრში იანვრამდე ახალი დადგმა ვერ განხორციელდა, ხოლო სეზონის მეორე ნახევარში მაყურებელმა იხილა რობერტ სტურუასა და აიბრან ჭიჭინაძის „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის ამონსაველური საკრავების თანხლებით“ და უკვე აღნიშნული „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“. პირველი სპექტაკლი ჩვენი ქვეყნის კომუნისტთა ფორუმს მიეძღვნა. აქტუალურმა თემატიკამ სქემატურობისაგან ვერ იხსნა პიესა. რობერტ სტურუას ამ ნამუშევარში კი მისი რეჟისორულ მიგნებათა ვარიაციები შეინიშნება. ორი პერსონაჟის ურთიერთშეპირისპირება, რასაც ეთმობა პირველი მოქმედება, ვერ ამაღლდა პოზიციათა შერყენების ოსტაბტობამდე, რაც ინტელექტუალური დრამისთვის უნდა შესძენდა პიესას. გიორგი გეგეჭორისა და გიორგი ხარაბაძის საშემსრულებლო მანერაში შეიგრძნობა შინაგანი ორთაბრძოლების სიძლიერე, მაგრამ დიალოგის ბუნებრივად და სიმართლური წარმართვის მიღმა მთელი ძალით ვერ წარმოჩინდა ჩვენი დღეების ისტორიული ქრონიკისათვის დამახასი-

ათებელი სინამდვილე. მიუხედავად იმისა, რომ რეპლიკებით მძაფრი სიტუაციის გააქვანება მოიწადინა დამდგმელთა მხარეში, სპექტაკლში ვერ მოხერხდა დიდი სიმართლისა და მხატვრული სიმართლის ორგანული შერწყმა, თეატრი ვერ იქცა იმ ადგილად, სადაც „ისტორია ამოძრავდება“ მთელი თავისი სიცხადითა და სიღრმით.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ საგასტროლო მოგზაურობამ თავისი დალი დაამჩნია თეატრის წლებანდელ სეზონს. ერთის მხრივ, უაღრესად მნიშვნელოვანია რუსთაველთა ასეთი აღიარებული გამოსვლები არაერთ საერთაშორისო ფესტივალში, მაგრამ ამით არ უნდა გაღარბდეს მიმდინარე სეზონი. ამაზეც მართებულ თეატრის ხელმძღვანელობას დაფიქრება. დასში ოთხმოცზე მეტი მსახიობია. ახალგაზრდების დაოსტატებაზე ზრუნვა, ოსტატთა საშემსრულებლო ხელოვნებაზე ფიქრი, უდიდესი პასუხისმგებლობით ითხოვს დასის პოტენციურ შესაძლებლობათა გამოიხეურებისათვის ზრუნვას. როგორც ცნობილია, დასის ნაწილი არ მონაწილეობს საგასტროლო მოგზაურობაში. თბილისში რჩებიან რეჟისორებიც, ხომ შესაძლებელია რთ იმეზონ ახალ დადგმაზე? დრო ვადის, უმოქმედობა კი დისკვალიფიკაციას იწვევს. პროფესიონალიზმზე რუდუნებით არის საჭირო ზრუნვა. სადღეისოდ მთელის სიცხადით გამოიკვეთა ეს საშიშროება რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელთა წინაშე და დაყოვნება მხოლოდ ხვალინდელი დღის საზიანოდ იქცევა. ვფიქრობ, ამაზე უნდა დაფიქრდნენ თეატრის რეჟისურა, სამხატვრო საბჭო, თავად მსახიობები.

მარჯანიშვილის თეატრმა ოთხი სპექტაკლი უჩვენა მაყურებელს: „ისევ ვოდევილები“ — რეჟისორი გიორგი თოდაძე, გელმანის „პირისპირ“ — დამდგმელი თემურ ჩხეიძე, ტ. უილიამსის „იგუანას დამე“ — რეჟისორი მედეა კუჭუხიძე, „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“. ხოლო „ექსპორტად“ წოდებული სანახაობა ვვონებ თავისი არსითა და გემოვნებით არ შეეფერება აკადემიური თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას და ამჟამად მასზე არაფერს ვიტყვი. „პირისპირ“ — პარტიის ოცდამეშვიდე ყრილობისადმი მიძღვნილი სპექტაკლია და თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების საჭირობოტო საკითხს ეხება. რა თქმა უნდა, რეპერტუარში თანამედროვე რუსული დრამატურგიის

შეტანა მხოლოდ მისასაღებელი ფაქტია, მაგრამ უმჯობესია, რომ მხოლოდ საუკეთესო ნიმუშებს დავეთვოთ დრო. ისიც უნდა გაითვალისწინოს თეატრის ხელმძღვანელებამ, არის თუ არა პიესა ჩვენი მასურებლისათვის ახლობელი, მნიშვნელოვანი და აქტუალური. სპექტაკლი ორგანული ნაწილი უნდა აღმოჩნდეს ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრებისა. არა მგონია ორიგინალურ დრამატურგიაზე არ შეიძლებოდეს ყურადღების შეჩერება, თეატრის ხელმძღვანელობას მეტი გულისყურით რომ გადაეხედა თანამედროვე ეროვნული პიესებისათვის. ასეთი სვლა კი თეატრის აშკარა კომპრომისზე მიივანშნებას.

კვლავ გამოჩნდა მარჯანიშვილელთა რეპერტუარში ძველი ქართული ვოდვილები. ვასო გოძიაშვილის ნათელ ხსოვნას მიუძღვნეს სპექტაკლი. საშემსრულებლო ოსტატობის დაუფლებისათვის თავად ამ ქანრის რეპერტუარში დამკვიდრების აუცილებლობა სრულიად აშკარა შეიქმნა სადღეისოდ. ფერადოვანი გამომსახველობითი საშუალებანი, შეფასებათა მოულოდნელობა, ნაირგვარი სცენური კომბინაციები, ღია თამაშის წესის ორგანიკა — უთუოდ გადაახალისებს საშემსრულებლო კულტურას. სერიოზულისა და მხიარულის ორგანული თანაარსებობა, სათეატრო კომპონენტთა პარამონიული სინთეზი, რთული მისაღწევია სასცენო ხელოვნებაში. თუნდაც ამ მხარეთა გაწონასწორებისათვის იძენს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვოდვილის ქანრი. თანაც მასურებლის დინტერესებაც უნდა მივიღოთ მხედველობაში, მაგრამ თუ თეატრი ვალდებულია მასურებლის მოთხოვნა გაითვალისწინოს, მაშინ მსუბუქი სათეატრო სანახაობა გემოვნებითა და დახვეწილი ფორმით უნდა მივაწოდოთ მას. დროსტარებას მოწყობილი მასურებლის მაიმებლად არ უნდა იხარჯებოდეს დრო და ენერგია. საჭიროა დაფიქრდეთ იმაზე, რა ზარისხისაა წარმოატება, ასე რომ ამაყობს დამდგმელი ჯგუფი.

რა თქმა უნდა, ორიგინალური დრამატურგია ყოველი თეატრის სასიცოცხლო არტერია. სამართლიანად აღნიშნავდნენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი, რომ თანამედროვეობის გარეშე არ არსებობს თეატრი, რომ ყველაზე დიდი მასწავლებელი თეატრისათვის ჩვენი ეპოქაა. თანამედროვე ადამიანის მისწრაფებათა ანალიზი და შინაგანი სამყაროს კვლევა ჩვენი სცენის მოღ-

ვაწეთა უპირველესი საზრუნავია. ეს არის ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი თეატრის აქტუალური დამოკიდებულება. თუ ვინაა, სარეპერტუარო პოლიტიკის მხარდამხმარებელი, მის ერთ-ერთ განშტოებას კი საზღვარგარეთული კლასიკა ან თანამედროვე ავტორთა პიესები წარმოადგენს. მათ საშემსრულებლო კულტურაში აზროვნების ახალი სისტემა, ახალი თვალსაზრისიც მოაქვთ. ეს კი მხოლოდ ამდიდრებს ჩვენს სათეატრო ცხოვრებას. ამის საუკეთესო მაგალითებია 30-იანი წლებისა და 60—70-იანი წლების ქართული თეატრის ხელოვნების ნიმუშები.

ამ მხრივ, მიმდინარე სეზონი დარბად გამოიყურება. ტენესი უილიამსის დრამატურგია, ვფიქრობ, საინტერესო მასალაა როგორც დასის პოტენციური შესაძლებლობების გამოშვებებისათვის, აგრეთვე სადადგმო კულტურაში ახალი პორიზონტის მიკვლევისათვის. ვფიქრობ, ახლა უკვე არსებობს დისტანცია უილიამსის შემოქმედებისადმი, რაც გონიერულ ჰკრეტას თხოვს. მარჯანიშვილელთა სადადგმო ჯგუფმა მაინც სასიკეთო ნაბიჯი გადადგო. ერთგვარად გაამდიდრა კიდეც თეატრის რეპერტუარი, მაგრამ საგულისხმო შედეგს ვერ მიადწია. ოთარ მეღვინეთუხუცესის საინტერესო ნამუშევარმა შესამე მოქმედებაში სპექტაკლის წარმატება მაინც ვერ განაპირობა. ვფიქრობ, აქცენტებია გადაადგილებული სპექტაკლში. განწირული მარტოსულის ძახილი მთავარი ნაწარმოებში, ადამიანის ბუნების ქვეცნობიერი პლასტების შეცნობისათვის განაწყოებს ავტორი თეატრს. საშემსრულებლო კულტურის გადასინჯვას საჭიროებს უთუოდ მარჯანიშვილელთა ნამუშევარი.

გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრისა და შალუმიანის სახელობის სომხური თეატრის ფუნქცია ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ვფიქრობ, უფრო მეტად გამოკვეთას საჭიროებს. გრიბოედოვის თეატრი ჩვენში რუსული კულტურის პროპაგანდისტად უნდა იქცეს და ქართულ სულიერი კულტურისადმი გამძაფრებული გულისყურით უნდა ახასიათებდეს. თეატრის ამგვარი სვლა კიდევ უფრო დაახლოვებს მას ჩვენს კულტურულ ცხოვრებასთან. თანამედროვე რუსული თეატრის მექანიკური ასლი, რუსული სათეატრო პროცესების გადმოტანა ჩვენს სცენაზე არ მიმართავს ყვე-

ლაზე ოპტიმალურ გამოსავალად. ამ მხრივ მართებს რეპერტუარის ვადახალისება ლენინური კომკავშირის სახელობის რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრსაც. მეორე სეზონია, რაც მას სათავეში ჩაუდგა ნიკოლოზ ჯანდღერი. თეატრის რეორგანიზაციისათვის დაძაბულად იღვწის თეატრის რეისურა. წლევეანდელი სეზონი მიღწევათა ფეიერვერკით ვერ აღინიშნა, მაგრამ ხელმძღვანელობის თავგანწირული შრომის ნაყოფი თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას უთუოდ დაეტყობა მომავალში.

რაც შეეხება სომხურ თეატრს — რეპერტუარში ყოველთვის საგულისხმოდ ადგილი ჰქონდა დათმობილი ქართულ დრამატურგიას. ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ ამ თეატრისათვის სეზონის მნიშვნელოვან დადგმას წარმოადგენს.

რთული გახლდათ წლევეანდელი სეზონი თბილისის დრამატული თეატრისათვის. დასის ნაწილისა და ხელმძღვანელობის დაძაბულ წინააღმდეგობას შეეწირა შემოქმედებითი ცხოვრება. ლერი პაქსაშვილის მიერ განხორციელებულმა სპექტაკლმა „უკანასკნელი პატრიარქი“ და — თამაშ მესხის ელდარ დე ფილიპოს „აჩრდილებს“ დადგმამ ვერ იხსნა სეზონი. „აჩრდილებს“ პრემიერა სეზონის ბოლოს განხორციელდა. შემოქმედებითი კოლექტივი უთუოდ გააგრძელებს მასზე მუშაობას, დაიხვეწება აქტიური ნამუშევარიც.

კარგი ტრადიცია დაამკვიდრა ახალგაზრდულმა დრამატულმა თეატრ-სტუდიამ წლების მანძილზე. სათანადოდ დაინტერესდა ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებით და არაერთი მწერლის დებიუტი სწორედ ამ თეატრის სცენაზე შედგა. ამ სეზონის მიწურულს აფიშაზე გამოჩნდა (მხოლოდ აფიშაზე) მამუკა დოლიძის პიესა „მდგმურები“. თეატრის ხელმძღვანელის, სანდრო მრეველიშვილის პიესამ „საბა ხუროთმოძღვარი“ და მისივე ადაპტაციით შექმნილმა „განდგეილმა“, ისევე როგორც ავთანდილ ვარსიმაშვილის კომპოზიციამ „ჩემი ცხოვრების გზა სიხმარია“ — მთელის ძალით ვერ გამოავლინეს შემოქმედებითი კოლექტივის შესაძლებლობანი.

ჩვენი დედაქალაქის სათეატრო ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებული მისია აკისრია კინოსახიობთა თეატრს, რომელსაც ხელმძღვანელობს მიხეილ თუმანი-

შვილი. ამ თეატრის ხელოვნება უთუოდ საჭიროებს საგულდაგულო შესწავლას და გააზრებას. ერთი კია, მთელს სეზონში მხოლოდ რამდენჯერმე ითამაშეს სხვადასხვა წლის ნამუშევარი, რადგანაც უკვე მეორე წელიწადია რაც ავარიული მდგომარეობის გამო სარეჟონტო სამუშაოებისათვის გამოიყენეს დასი შენობიდან. მშენებლობის დასასრული კი ჯერ არ ჩანს. მთელი სეზონის მანძილზე მხოლოდ გოგოლის „შეშლილის წერილები“ დაიდგა. თეატრში კი ორი ათეული იმედის მომცემი ახალგაზრდა შემოქმედია. მართალია, ისინი კინოფილმების დადგმაში მონაწილეობენ, მაგრამ მათი შემოქმედებითი დაოსტატებისათვის, ჩვენი ქალაქის სათეატრო ცხოვრების მრავალსახეობის წარმოჩენისათვის, ახალგაზრდა მაყურებლის აღზრდისათვის, უთუოდ გვმართებს ზრუნვა, რომ დროულად დაითავრდეს შენობის რემონტი, სამუშაო პირობები შევექმნათ ამ ნიჭიერ შემოქმედებით კოლექტივს.

ლენინური კომკავშირის სახელობის ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის წლევეანდელი სეზონის საუკეთესო სპექტაკლს ნოდარ დუმბაძის „კუკარაჩა“ წარმოადგენს. შალვა გაწერელის რეჟისორული ძიებანი მნიშვნელოვანი ნაკადია ქართული კულტურის თანამედროვე ეტაპისა. შალვა გაწერელიამ ვააფართოვა თავად მცნება მოზარდ მაყურებელთა თეატრისა და იგი ახალგაზრდულ თეატრად აქცია. თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი ახალგაზრდობის პირადი პასუხისმგებლობის გაზრდას ემუშავება თეატრი და ყველაზე მნიშვნელოვნად ეს მესახება.

ზნეობის ნორმათა რყევის შესახებ, საზოგადოების ინერციისა და პიროვნების ნიველირების თაობაზე მღელვარედ მოუთხრო თეატრმა ახალგაზრდა მაყურებელს და აქტიური ხელოვნებით დაამუხტა მათი ცნობიერება.

წლების მანძილზე რკინიგზელთა სასახლეში შეყუთულია ქართველ მოზარდთა თეატრი. ჯერ კიდევ არ არის გადაწყვეტილი სად ან როდის აიგება მათთვის შენობა. მეტი პასუხისმგებლობის გამოჩენა და უკომპრომისობა ბრძოლა იყო საჭირო, რომ თეატრისთვის შენობა შეგვენარჩუნებინა. რესპუბლიკის მოედნის რეკონსტრუქციისათვის მშენებლობის დასრულებამ ნათელი გახადა, რომ აუცი-

ლებელი არ იყო დასის გამოსახლება. მათი ადგილსამყოფელი არ უშლიდა დედაქალაქის ამ უბნის შეცვლას. ისე კი უნდა აღინიშნოს, ახალგაზრდული თეატრის არსებობა მხოლოდ დაამშვენებდა რესპუბლიკის მოედნის მიმდებარე ტერიტორიას.

როგორც განხილული რეპერტუარიდან ირკვევა, თეატრების ძიებათა მიმართება, მიგნებათა ხარისხი დრამატურგიული მასალის ღირსებებში განაპირობებს. სასცენო შემოქმედების ვულკანურ ამოფრქვევას ვულკანური ძალის მასალა იწვევს. მნიშვნელოვნად დააკლდა სეზონს კლასიკური დრამატურგია, თანამედროვე საზღვარგარეთული თუ ორიგინალური პიესები. მაგალითად, სამი წელია მარჯანიშვილის თეატრში საორიენტაციო რეპერტუარში შეტანილია თემურ აბულაშვილის პიესა „წეროს ვუთანი უბია“. მაგრამ მუშაობა ჯერ დაწყებულაც კი არ არის. რუსთაველის თეატრში, მიუხედავად ასეთი დიდი წარმატებისა, მაინც ვერ მოახერხა, შემოეკრიბა ქართული ავტორთა საინტერესო ბირთვი.

ყველასათვის ცნობილია, როდენ მნიშვნელოვანია თუნდაც სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურის ამღობისათვის, ახალი პლასტების მიგნებისათვის მაღალი რანგის პროზის არსებობა რეპერტუარში. ჩემს გაოცებას იწვევს ის გარემოება, რომ თბილისის არც ერთი თეატრი არ დაინტერესდა ოთარ ჭილაძის, გურამ გეგეშიძის, გურამ დოჩანაშვილის, თამაზ ბიბილურის, ოთარ ჩხეიძის, ნარია გელაშვილის და სხვათა პროზით. შესაძლებელია გარკვეული სამუშაოები ჰიმდინარეობს კიდევ, მაგრამ სარეპერტუარო პოლიტიკას ეს არ ეტყობა.

გურამ რჩელიშვილის დრამატურგიისადმი და საერთოდ მისი შემოქმედებისადმი გასაოცარი უყურადღებობაც ჩემთვის მეტად გაუგებარია. ამ ხნის მანძილზე კი რამდენი ნაკლებად ღირებული ნაწარმოები ავიდა ჩვენი თეატრების სცენაზე.

ვეფქრობ, თეატრების სალიტერატურო ნაწილის გააქტიურებაზე ზრუნვაა საჭირო. სალიტერატურო ნაწილს ავტორიტეტი არ განიხია ჩვენს თეატრებში, ისინი მთავარ რეჟისორთა ქვეშევრდომის პასიური როლით კმაყოფილდებიან. ეს საკითხი ცალკე მსჯელობის საგნად უნდა იქცეს ახლო მომავლში.

აი, გასრულდა კიდევ ერთი სეზონი/საფიქრალი კი ჭეშმარიტად ბევრია, პრობლემები და საზრუნავი — ათსგვარობა

საქალაქო თეატრების რეპერტუარი ბასშულ საზონში

თუ გადავხედავთ სეზონის სპექტაკლების ნუსხას, შემდეგ სურათს აღმოვაჩინოთ: ქართული მწერლობა მთელი თავისი ძალითა და სიღრმით არ არის წარმოდგენილი. თეატრების ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა: დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, — ფოთის თეატრი; მიხეილ ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ — მესხეთის თეატრი; პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ — ქუთაისისა და ჭიათურის თეატრები; ავქსენტო ცავარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ — სოხუმის ქართული თეატრი; ავაკი გეგეშაძის „გზა, ყარამანს ქალი მოჰყავს“ — მესხეთის თეატრი; ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ — ფოთის თეატრი; „მე ვხედავ მშეს“ — მახარაძის თეატრი; გუგა ნახუციროშვილის „ჰინკუჩაქა“ — ზუგდიდისა და მესხეთის თეატრები; კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „მთას დაუბრუნდა მთიელი“ — გორის თეატრი; ალექსანდრე ჩხაიძის — „დაცხადებ დახურულად“ — სოხუმის ქართული თეატრი; „მიღობის დღე“ — ქუთაისის თეატრი, „ჩინარის მანიფესტი“ — ცხინვალის ოსუბრი დასი, „მესამე ზარის შემდეგ“ — ბათუმის თეატრი, „ოქროს თევზი“ — რუსთავის თეატრი; „ჩინარის მანიფესტი“ — ჭანანას სახელობის აფხაზური თეატრი; ლაშა თაბუკაშვილის — „შენკენ სავალი გზები“ — ქუთაისისა და ბათუმის თეატრები, ცხინვალის ქართული დასი; „მადიან შამანაძის“ „ღია შუშაბანდი“ — ჭიათურისა და ბათუმის თეატრები; „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ — თელავის თეატრი; გურამ ბათიაშვილის „წერილები შვილებს“ — ზუგდიდის თეატრი და სხვა.

როგორც ვხედავთ, სრულიად ნათლად გამოიკვეთა, რომ რაიონული თეატრების რეპერტუარს უმეტესად დედაქალაქის სცენაზე განხორციელებული დადგმების პარალელიზმი ახასიათებს. გამოჩაგვისთა შორის კი უპირველესად თელავისა და სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის ქართული თეატრის კოლექტივს დავასახელებდი. პარალელიზმს მრავალი ფაქტორი განაპირობებს.

სამართლიანობა მოითხოვს ისიც აღვნიშნოთ, რომ არა ვართ განუხილველნი მრავალსახოვანი თანამედროვე პიესებით და როგორც კი ასეთი გამოჩნდება, ყოველი თეატრი ემუშრება შეიტანოს იგი რეპერტუარში. ეს გასათვალისწინებელი ვითარებაა.

ქართულ კლასიკურ მწერლობას სარეპერტუარო პოლიტიკაში საგულისხმო ადგილი არ ეთმობა. მაგალითად, შალვა დადიანის სახელობის ზუგდიდის თეატრს დროდადრო მაინც მართებს დადიანის დრამატურგიაზე შეაჩეროს ყურადღება. ვალერიან გუნიას მიმართ ფოთის თეატრს მაინც მართებს გულსყურის მიღვენება. ილია ჭავჭავაძის თხზულებები, საერთოდ მისი მოღვაწეობა და პიროვნება მხოლოდ საიუბილეო თარიღებისათვის არ უნდა ახსენდებოდეს ქართულ თეატრს. მრავალსაუკუნოვან ქართულ მწერლობას უდავოდ მოეპოვება მრავალი ნაწარმოები, რომელიც სცენური ადაპტაციის დროს ახალ სიტუაციებს შეიცვლის, ხოლო მკურებელი მნიშვნელობა აქვს სულიერ საზრდოს მიღებას. თანამედროვე ქართული პროზის მიმართაც შეუწყნარებელ ინერტულობას იჩენს ქართული თეატრი. არაერთი მაღალი რანგის ნაწარმოები შეიქმნა უკანასკნელ წლებში ქართულ მწერლობაში, მაგრამ აღნიშნული თეატრების რეპერტუარში ისინი არ მოხვდნენ. ამ მხრივ მისასაღებელია თელავის თეატრის ხელმძღვანელის, ალექსანდრე ქანთარას სურვილი ითანამშრომლოს თანამედროვე მწერლობის თვალსაჩინო წარმომადგენელთან — გურამ გეგეშიძესთან. იმედი მაქვს, ჰუმარიტ მწერალთან შემოქმედებითი კონტაქტი ისეთივე მნიშვნელობის აღმოჩნდება თეატრისათვის, როგორც რევაზ ინანიშვილის ნაწარმოებებზე შექმნილი სპექტაკლი „ჩემი წყალ-ჭალის ხმები“, ვახლავთ.

ალექსანდრე ჩხაიძის პიესებისათვის დამახასიათებელმა აქტუალურმა პრობლემატკამ განაპირობა უთუოდ დრამატურგის ასეთი პოპულარობა. მაგრამ აქტუალური საკითხი, საჭირობოტო პრობლემის მკაცრევა, აქტიური პოზიცია, მებრძოლი პათოსი ზოგჯერ ფსევდო-მებრძოლ ინტელექტუალურ ნილბად გვევლინება, რომლის მიღმა დიდადამიანური ვნებები და განცდები, დიდი სიმართლე და ჰუმარიტი ვითარება მთელის ძალითა და სიღრმით ვერ შეიგრძნობა. სქე-

მატურობა კი ძნელი დასაძლევია ხდება სცენურ ქმედებაში. ძირითადად ეს ნარევი უერთიანებს ალექსანდრე ჩხაიძის პიესებზე შექმნილ სპექტაკლებს, რომლებშიც მსმისების უნიითა და აქტიური მოქალაქეობრივი პათოსით მაინც ვერ დაძლიეს წლივადელი სეზონის საერთო სათეატრო ინერტულობა. მფეთქავი, მებრძოლი სულისკვეთება, ძიების ყინი, მიგნებათა სიხარული არ შეიძინებოდა გასული სეზონის სათეატრო ცხოვრებაში. უფერულმა რეპერტუარმა ბევრად განაპირობა ამგვარი უღიმღამო სეზონი.

ამასთანავე უნდა შევნიშნოთ, რომ თუკი 70-იანი წლები და 80-იანი წლების დასაწყისი ქართულ თეატრში სწორედ კლასიკის თანამედროვე ინტერპრეტაციის მდევლობა და საინტერესო მიგნებით იყო აღსანიშნავი, ბოლო ორი სეზონის მანძილზე საერთოდ შეინიშნება კლასიკური რეპერტუარის სიმცირე. ამის მრავალი მიზეზი შეიძლება დაეასახელოთ, ერთ-ერთი კი ის ვახლავთ, ჩემის ფიქრით, რომ როლზე მუშაობის სპეციფიკა, ტექსტის თეატრალური ანალიზის სახეობა, მონოლოგის წაკითხვის ოსტატობა, მრავალბლანიანი ხასიათის შექმნის ხელოვნება სწორედ იმ სქემატურმა, ფსევდო-მებრძოლმა, ულტრათანამედროვე, უფრო სწორად, ფსევდოთანამედროვე თემატიკამ, ფხიზელმა დიდაქტიკამ, იმ სტერილიზებულმა პერსონაჟებმა განდევნეს სცენიდან, დრამის მკეთებელთა პიესებს რომ ახასიათებს.

წლებადღელ სეზონში კლასიკის სიმწირე უკვე დამაფიქრებელი შეიქმნა.

ამ მხრივ სასიხარულოა, რომ თელაველთა შემოქმედებით ცხოვრებაში გამოჩნდა შექსპირის „რიჩარდ II“, სოხუმის ქართულ თეატრში დაიდგა ჩეხოვის „თოლია“, ცხინვალისა და რუსთავის თეატრებმა განახორციელეს ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“ (თუმცა ეს პიესა არაერთგზის იქნა დადგმული სხვადასხვა თეატრის სცენაზე); მახარაძის თეატრმა წარმოადგინა ა. ოსტროვსკის „უღანაშაულო დამნაშავენი“, ბერნარდ შოუს „პიგმალიონი“ კი — სოხუმის ქართულმა თეატრმა.

განსაკუთრებით მინდა გამოვყო თეატრების ნაკვიანვეი გამოხმაურება თანამედროვე უცხოური დრამატურგიის მიმართ. ჭიათურის თეატრში ლევან სვანიძის მიერ განხორციელებული ეღვარდ ოლბის პიესა,

„შემთხვევა ზოპარკში“, თითქმის გამოწე-
ლის წარმოადგენს, თუკი ეღუარდო დე
ფილიპოს „ცილინდრს“ უკვე კლასიკის მივა-
კუთვნებთ. სადღესოდ ქართული თეატრი
ძალზე იშვიათად მიმართავს თანამედროვე
დასავლეთ ევროპულსა თუ საერთოდ უცხო-
ურ პიესას.

მისასალმებელია, რომ კვლავ გრძელდება
ჩვენში შემოქმედებითი კონტაქტები. სო-
ხუმის ქართული თეატრის სცენაზე დაიდგა
სლოვაკი დრამატურგის რუსნიაკის პიესა
„ღამე მშვიდობისა, მელოებო!“ სლოვაკი
რეჟისორის სპიშაკის მიერ: ხოლო მსახარა-
ძელთა სპექტაკლში „უდანაშაულო დამნაშა-
ვენი“ კრუჩინინას როლი რამდენჯერმე შეას-
რულა ცნობილმა მსახიობმა სვეტლანა კორ-
კოშკო. უღარესად საინტერესო მწერლის,
იონ დრუცეს გამოჩენაც რუსთავის თეატრ-
ში სავეტისსხმო ფაქტს წარმოადგენს.

განვლილი სეზონის სარეპერტუარო პო-
ლიტიკა თვითდამშვიდების საბაზს არ იძლე-
ვა. ქვეყანაში გარდაქმნის ატმოსფერო მკვიდ-
რდება, სათეატრო ცხოვრების მაჩისცემა კი
ამ ვითარების გამოშხატველი ვერ შეიქმნა,
რაც მეტად დამაფიქრებელია.

საკალაქო თეატრების ნაშუაშვართა მხატვრული დონე

რთული აღმოჩნდა გასული სათეატრო სე-
ზონი გორის თეატრისათვის. მხოლოდ ერთი
წარმოდგენა უჩვენეს მაყურებელს — ლორ-
თქიფანიძის „მთას დაუბრუნდა მთელი“. დადგმა
განახორციელა თეატრის იმეამინდელ-
მა ხელმძღვანელმა იური კაკულიამ. სე-
ზონის მიწურულს შეიცვალა მთავარი რეჟი-
სორი, ახლა თეატრს სათავეში ჩაუდგა ილია
მაცხოვანაშვილი. ერთი სეზონის მანძილზე
ორჯერ შეიცვალა ხელმძღვანელობა რუსთა-
ვის დრამატულ თეატრში. სრულიად ნათელია,
რომ ასეთი ვითარება მოქმედებს შემოქმე-
დებით პროცესზე, იწვევს დასში შინაგან წი-
ხალმდებობას, მსახიობების ენერგია და
დრო იხარჯება ორგანიზაციული საკითხების
მოგვარებაზე, ბრკოლდება შემოქმედებითი
ცხოვრების ჰარმონიული განვითარება და,
რაც მთავარია, მთელი ენერგია როლსა და
სპექტაკლზე მუშაობას ვეღარ ხმარდება.

ორიოდ სეზონია, რაც ჭანბას სახელობის
აფხაზურ დასს სათავეში ჩაუდგა რეჟისორი
ვალერი კოვე, ჭიათურის აკაკი წერეთლის

სახელობის დრამატულ თეატრს ახალგაზრდა
რეჟისორი — ლევან სევანაძე, ქუთაისის
ლაღო შესხიშვილის დრამატულ თეატრში
კი — ედგარ ევაძე.

მთავარ რეჟისორთა ხშირი მონაცვლეობა
კარგს არაფერს უქადის თეატრებს. ქუთაი-
ის დრამატულ თეატრში ამჟამად დასისა და
მისი ხელმძღვანელის შემოქმედებითი გაც-
ნობის, საერთო ენის გამოწახვის პროცესი
მიმდინარეობს. მოუშხადებელი სეზონი ჩაი-
ბარა ედგარ ევაძემ. გამოკვეთილი პოზიცია არ
გაჩნდა თეატრს, რაც მეტად ძნელი დასაძ-
ლვევი აღმოჩნდა. გასაგებია, რა რთული პრობ-
ლემებია წამოჭრილი დასისა და რეჟისურის
წინაშე. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემო-
ებას, რომ წლების მანძილზე თეატრი საზო-
გადოების სიყვარულითა და მხარდაჭერით
ნაზრდობდა, აქტიურად მონაწილეობდა ქარ-
თული სათეატრო აზროვნების წარმართვაში,
გასაგებია ის გულსტიკილი, რასაც შემოქ-
მედებითი კოლექტივის ბოლო წლების ნა-
მუშევარი ბადებდა. რა თქმა უნდა, ერთი
სეზონი სრულიადც არ არის საკმარისი, რა-
თა გადაიჭრას ყოველი სახის პრობლემა, მაგ-
რამ საერთო ინერციის დაძლევა კი შესაძ-
ლებელი შეიქმნა. ექვსი ახალი დადგმა გა-
ნახორციელა თეატრმა გასულ სეზონში: კა-
კაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, ა. ჩხაი-
ძის „მიღების დღე“, ლ. თაბუკაშვილის „შენ-
კენ სავალი გზები“, ეღუარდო დე ფილი-
პოს „ცილინდრი“, ვ. იაქაშვილის „იადონას
თავდადასავლი“, ხოლო „სენიორ ამილკარი“
სეზონის მიწურულს დადგა ედგარ ევაძემ.
ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლე-
ბზე თეატრმკოდნე ეყა ძიგუამ დადებითად
შეაფასა ედგარ ევაძის მიერ განხორციელე-
ბული „მიღების დღე“.

ახალგაზრდა რეჟისორის, გოგი გაბელა-
ის მიერ განხორციელებული სპექტაკლი
„შენკენ სავალი გზები“, ჩაფიქრებელია რო-
გორც გულახდილი განდობა, წრფელი და
ფიქრიანი განსჯა ახალგაზრდობის ხვედრზე.
მსახიობთა შესრულებაში მართალი და ცხოვ-
რებითული ინტონაციები შეიგრძნობა, მაგ-
რამ მათი პერსონაჟები ვერ იქცნენ მთელი
თაობის ყოფისა და მისწრაფებათა გამოშხატ-
ველნი. კერძოში ზოგადი მოვლენის კონტუ-
რის მონიშვნა უთუოდ გაზრდიდა დადგმის
საზოგადოებრივ რეზონანსს. დრამატურგის
მიერ მიგნებულ მარაიმის, კახასა და ორინს
ხასიათებმა უფრო ლოკალური მნიშვნელობა

შეიძინეს, ვერ მოხერხდა სახიერი გამომსახველობითი საშუალებებით აზროვნების უფრო მასშტაბური ჰორიზონტის წარმოჩენა, მსახიობები შეგონებებს უმეტესად რეჟულტატის სახით აწვდიან მაყურებლებს, სათეატრო ქმედების აქტიურობას კი პროცესის სახით შეპარებულ განსჯა უფრო გამოკეთდა. მაგრამ თვით ის ფაქტი, რომ დამდგმული ჯგუფი, ახალგაზრდა რეჟისორის თაოსნობით, ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების მტკივნეულ პრობლემებზე დაფიქრებით მსჯელობს, ამაზე მიგვიბრუნებს, რომ თეატრი ცდილობს აამაღლოს სცენის შემოქმედთა აქტიურობა, გააღვივოს მათში ბრძოლის ყინი.

გასაგებია თეატრის ხელმძღვანელობის პოზიცია, ედუარდო დე ფილიპოს დრამატურგიით მას სურს ერთგვარად გადაახალისოს დასის საშემსრულებლო კულტურა. იმპროვიზებული, ღია თამაშის წესით მიაკვლიოს გამომსახველობით საშუალებათა ფერადოვნებას, ერთგვარი ექსპერიმენტული ხასიათი შეიძინა თეატრის ამ ნაშუაგვარმა.

ნორჩი მაყურებლისათვის არის განკუთვნილი ე. იაკაშვილის ზღაპარი „იადონას თავგადასავალი“ (დადგმა განახორციელა ნ. ფურცხვაიძემ). შეუნიღბავი დიდამქტავა სანახაობრივ მრავალსახეობას ითხოვდა, რათა ნაწარმოების დრამატურგიული ხარეზი ნაწილობრივ მაინც შეცვებულყო. ვფიქრობ, სამომავლოდ უფრო სასურველია, რომ ქართული ხალხური ზღაპრების სცენური ადაპტაციისათვის თეატრმა რომელიმე დრამატურგთან ერთად იმუშაოს, დიდაქტიკური მოტივი მდიდარ ქართულ საყმაწვილო მწერლობაშიც დაიძებნოს, რომ წარმოდგენას ჰქმნარიტი ლიტერატურა დაედოს საფუძვლად.

თანამედროვე სათეატრო ესთეტიკის გააზრებით და საშემსრულებლო ოსტატობის ახალი პლასტების მიკვლევით უნდა ცდილობდეს შემოქმედებითი კოლექტივი სასცენო ხელოვნების გამდიდრებას.

ბათუმის დრამატული თეატრი სავალალო მდგომარეობაშია უკვე რამდენიმე წელია. შენობის ხანგრძლივმა რემონტმა თითქმის მოაშთო ამ ნიჭიერი სათეატრო კოლექტივის ერთუზიანობი და შემართება. ქალაქკარეთ, კულტურის სახლის მოუწყობელ შენობაში მართავენ ისინი სპექტაკლებს. რა თქმა უნდა, ასეთ დროს მალაღ პრინციპებზე მსჯე-

ლობა გაუმატოლებელია. ქალაქის კოვილმესვერთა მიმართ უთუოდ გვეთქმის სიყვედური. ნუთუ ასე ძნელია ამ კულტურულ მხარის მოვლა-პატრონობა, გულისყურის მიღვენება, რომ დროულად დასრულდეს რემონტი, რათა შემოქმედებითმა კოლექტივმა ნორმალურ პირობებში შესძლოს მუშაობის წარმართვა. ილიას საიუბილეო წელია ახლა. იქნებ მოხერხდეს, რომ ილია ჭავჭავაძის სახელობის ბათუმის დრამატულმა თეატრმა თავის შენობაში იზეიმოს უპირველესი მამულიშვილის იუბილე.

ზუგდიდის თეატრი ქალაქისა და რაიონის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში უკვე რამდენიმე წელია, რაც აქტიურად აღარ მონაწილეობს, უღიმღამო აღმოჩნდა გასული „სეზონი“. სპექტაკლების დაბალი მხატვრული დონე, ერთგვარი ინერცია, მოდუნება, ერთგვროვნება სრულიად აშკარად მიგვანიშნებს, რომ თეატრის შემოქმედებით-ორგანიზაციულ ცხოვრებაში მკვეთრი ცვლილებებია საჭირო. დრო აღარ ითმენს. საღამოს 8 საათზე ფარდის ახდა ჯერ კიდევ არ იწინავს, რომ სპექტაკლი, როგორც ხელოვნებისეული აქტი, შედგა. ზუგდიდის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება ვერაფერია ზეგაღწევის ვერ ახდენს იმ პროცესებზე, ამყვამბ, თუნდაც, ამ რეგიონში რომ მიმდინარეობს. ერთი კი უნდა ითქვას, ზუგდიდი და მთელი რაიონი ეკონომიურად საკმაოდ მოძქლაკრებული მოსახლეობით გამოირჩევა. თეატრი თითქმის ერთადერთი აქტიური კულტურის კერაა, სადაც შესაძლებელია სულიერი საზრდო მიიღოს მოსახლეობამ. თეატრის სანახევროდ ცარიელი დარბაზი კი იმაზე მეტყველებს, რომ ორმხრივი კავშირი დარღვეულია. თეატრი ვერ ასაზრდოებს თავის მაყურებელს და საზოგადოებაც თავის მხრივ გულგრილია თეატრის მიმართ. ხალხი რომ მეტ პასუხისმგებლობას იჩენდეს თავიანთი თეატრის მიმართ, დასი რომ გრძნობდეს მათგან თანადგომასა და მხარდაჭერას, უთუოდ მეტი შემართებით, ენთუზიაზმითა და სიხალისით იმუშავებდა. მეტისმეტად რთული პროცესები მიმდინარეობს დასის ცხოვრებაში. მრავალგვარი მწვავე პრობლემების გადაჭრა კი დახანებას ედღარ იტანს.

ცხინვალის კოსტა ხეთაგუროვის სახელობის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში ერთგვარი გამოცოცხლება შეინიშნება. წინა

წელთან შედარებით საინტერესო სპექტაკლები შეიქმნა ქართულსა და ოსურ დასში: ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“ — რეჟისორი ლებანიძე და გელმანის „ქვეყნიერებასთან პირისპირა“, დადგმა განახორციელა ქართული დასის მთავარმა რეჟისორმა უშნავი მინდიაშვილმა. ოსური დასის მთავარი რეჟისორია გურამ აბესაძე.

გასული სეზონის ერთგვარი წარმატებანი არ ნიშნავს, რომ კოლექტივის წინაშე მწვავედ არ დგას შემოქმედებითი, თუ ტექნიკურ-საორგანიზაციო პრობლემები. უმნიშვნელოვანესი ამოცანა მთელი დასის დატვირთვა და მეტი ენთუზიაზმით მუშაობის წარმოთქვა. გასულ სეზონში ქართული დასის მსახიობთა ნაწილი დაკავებული არ იყო რეპერტუარში. ისიც უნდა ითქვას, რომ შემოქმედებითი კოლექტივი დაკომპლექტებულია უმეტესად არაპროფესიონალი მსახიობებით.

ოსური დასის შემოქმედებითი ხელწერის გამოკვეთას ხელს უშოლდა წლების მანძილზე მთავარ რეჟისორთა ხშირი მონაცვლეობა, რაც აბრკოლებდა სტაბილურ მუშაობას.

მომწიფდა საკითხი ქართული დასის პროფესიონალი მსახიობებით დაკომპლექტიებისა. ქალაქის პარტიულმა ხელმძღვანელობამ, საქართველოს კულტურის სამინისტრომ უდავოდ უნდა იზრუნონ, რომ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში მომზადდეს მიზნობრივი ჯგუფი ცხინვალის ქართული დასისათვის. შემდგომ კი ახალგაზრდა სპეციალისტებს მატერიალური და შემოქმედებითი პირობები უნდა შეუქმნან, რომ მოხერხდეს მათი სტაბილური მოღვაწეობა ცხინვალში.

მახარაძის დრამატულ თეატრს უკვე რამდენიმე სეზონია სათავეში ჩაუდგა რეჟისორი ვასო ჩიგოჯიძე. თანდათან გამოიკვეთა შემოქმედებითი კოლექტივის შესაძლებლობანი.

ნოდარ დუმბაძისა და გიგა ლორთქიფანიძის „მე ვხედავ მზეს“ მახარაძის თეატრმა თბილისელ მაყურებელსაც უჩვენა. თეატრმცოდნე ვეაა ბრეგვაძემ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დადებითად შეაფასა თეატრის ეს ნამუშევარი.

კიდევ ერთი პრობლემა წამოიჭრა ჩვენს სინამდვილეში. ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებთა სცენურ ადაპტაციას უკვე საკმაო ისტორია

გააჩნია. ბოლო ხანებში შეიქმნა ერთგვარი სტერეოტიპი, მომრავლდა ერთგვარი სპექტაკლები. დადგა დრო, როდესაც სწავლა როა ახალი თვალსაზრისით, თანამედროვე სათეატრო ესთეტიკის მიღწევათა თვალსაწიერიდან გაგრძელდეს ძიებანი მწერლის პროზის ახალი ასპექტით აუღერებისათვის.

სწორედ მომავალ წელს ოცი წელი შესრულდება, რაც მესხეთის მიწაზე კვლავ აღორძინდა კულტურის კერა დრამატული თეატრის სახით. ოცი წელი იარსება დასმა და ამ ხნის მანძილზე მას უძლებდა ნანა დემეტრაშვილი. ეს კი ჩვენში უნიკალური შემთხვევა გახლავთ. შემოქმედებით კოლექტივში მუშაობენ რეჟისორები — გურამ მაქვინაშვილი, თამილა პატაშვილი. უთუოდ საინტერესო აქტიორული ძალაა ლია სულუაშვილი, ლუდა მახანაშვილი, ოთარ რეხვიაშვილი და სხვები. მაინც უნდა ითქვას, რომ გასულ სეზონში ვერ შეიქმნა ისეთი სპექტაკლი ან მსახიობთა ნამუშევარი, რომელიც დამშვენებდა ამ შემოქმედებითი კოლექტივის ოცწლიან ისტორიას. მიუხედავად იმისა, რომ სცენიდან გაისმოლა ცხოვრებისეული და გულწრფელი დიალოგები — დადგმაში „ჩვენებურები“, მოხეტიალე ბერიკებისათვის დამახასიათებელი იმპროვიზებული სილაღეც შეიგრძნობოდა — სპექტაკლში „ქინკრაქა“, იუმორიცა და სიხალისეც ქარბობდა წარმოდგენაში „გზა, ყარაშანს ქალი მოჰყავს“ — მათში მაინც შეინიშნება დასის ერთგვარი მოღუწება. განვიღო სეზონში წარსული წლების ენთუზიაზმი და შემართება გადაფარა გარკვეული დონით მომძლავრებულმა ინერტულობამ.

სულ ორიოდ სეზონია, რაც განახლებულ და გამშვენიერებულ ნაგებობაში მუშაობს ფოთის თეატრი. ჩვენში იშვიათია ასეთი კეთილმოწყობილი და ტექნიკურად აღჭურვილი სათეატრო შენობა. ქალაქის მესვეურთა და თეატრის ხელმძღვანელის ლევან ჰირცხულავას თანდადგომითა და თავდადებით დასრულდა სარემონტო სამუშაოები.

განვიღო სეზონი იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებმა უკვე შემოქმედებითი ბიოგრაფია შეიქმნეს რეჟისორების ოთარ ცერაძის, ზურაბ სიხარულიძის, ალექსანდრე ჯანელიძის, სერგო ბაზიაშვილის სპექტაკლებში, სა-

დაც მათ მთავარი როლები განასახიერეს. მართალია, დასს ცამეტი ახალგაზრდა მსახიობი შეემატა, მაგრამ ახალგაზრდული შემართება, სიხალისე და მფეთქავი რიტმი მთელის ძალით ვერ შეივსებინათ თეატრის ცხოვრებაში. საერთო ინერციას დაემორჩილა შემოქმედებითი კოლექტივიც. ძიებათა სითამამითა და გამომგონებლობით არც რეჟისორული აზროვნება გამოირჩევა. სპექტაკლები უმეტესად ილუსტრაციულნი არიან. თანამედროვე სასცენო შემოქმედებას კი ვგონებ ყველაზე მეტად აქტიური, სახიერი და აღმაზრის შემოქმედ მინიშნებათა კომბინაციები ახასიათებს. ამ მხრივ უთუბოდ მართებს შემოქმედებითი კოლექტივის ძიებათა წარმართვა, რომ კიდევ უფრო მეტად გამოიკვეთოს დასის შესაძლებლობანი.

თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების წარმართვა მეტად რთულია. ხელებდაკაპიწებულის, თავგადასული პრაქტიკული მოღვაწეობაა საჭირო, რომ გადაიჭრას ის მტკივნეული საკითხები, რაც ფოთის თეატრის წინაშე დგას (თავის დამშვიდება იმით, რომ სხვაგან უფრო რთული სიტუაცია — კრიტიკიუმი და არ გამოგვადგება). რაც არ უნდა ნიჭიერი იყოს თეატრის ხელმძღვანელი, დასი საჭიროებს თეატრის ყოველდღიური საქმიანობის წარმართვაში მის აქტიურ მონაწილეობას.

ჭიათურის თეატრის განვლილი სეზონის სპექტაკლებს შორის გამოვყოფდი პოლიკარბე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“, რომელიც რეჟისორ ლევან სვანიძის ინტერპრეტაციით „ყვარყვარეს“ სახელოვანებით მიიღის. დამდგმელმა პიესის სცენური ადაპტაციის დროს მოიწადინა გაერღვია ნაწარმოების ჩარჩო და ყვარყვარეზმის რეალური საშიშროება ამ „საერთაშორისო“ თვალსაწიეროდან წარმოეჩინა. ღია თამაშის ხერხი ამგვარი ესთეტიკის შესისხლბორცებულ განსახიერებას ითხოვს. ამ თვალსაზრისით ექსპერიმენტული გამოდგა სპექტაკლზე მუშაობის მთელი პროცესი. სახიერი მიგნებაა, რომ უნიათო და ვნებადამცხრალი ხალხი უსახსრობისა და ერთფეროვნებისაგან თავდახსნას წინამძღოლის მოვლინებაში ხედავს. ხალხი ელის ყვარყვარეს დაბადებას. უფრო მეტიც, ერთი მიყარდნლი და მიყრუებული დაბის ბინადარნი მხოლოდ მაშინ შეჩოჩილობდებიან, როდესაც მომავალი წინამძღოლის დაბადების ჟამი ჩამოდგება. ყოველი მათგანი

ახლა უკვე ხელებდაკაპიწებული ხაერევება ამ დაბადების პროცესში; ახალშობილს საწოლარას ჩასჩრიან, ეხმარებიან, კოფტულის სწავლაში, ცდილობენ ნამალევეკმბლსწესებათეუად ჩააბან თავიანი ცხოვრების ფერხულში, რომ შემდგომ მოზარბაცესა და ფეხარეულს თავად შეუწყონ ნაბიჯები! აჰყვენენ და გაჰყენენ მას ცხოვრების ფათერაკიან შარავხაზე. როდამ ჩაჩანძის ყვარყვარე იოლად მოირგებს, იოლად გაითავისებს ამ საზოგადოების ცხოვრების წესს და გაუსწრებს კიდევ მათ. ეს საინტერესო სვლად მესახება (რამდენიმე ცოცხალი ეპიზოდი წარმოდგენაში).

სპექტაკლის ექსპოზიციამში გამოკვეთილი პოზიხია შემდგომ ითხოვდა მრავალბანიან განვითარებას, განშტოებას, მაგრამ სანახაობის გადაწყვეტის პრინციპმა ხელი ვერ შეუწყო საინტერესო ჩანაფერის ლოგიკურ განსხეულებას. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც იდეა, რეჟისორული ხედვა, მატერიალური ხორცშესხმის დროს მარჯვე კარკასად ვერ იქცა. სპექტაკლის გადაწყვეტის პრინციპიც არა მგონია პიესის ბუნების ორგანული იყოს, ეხმარებოდეს ყვარყვარეს როლის შემსრულებელს ხასიათის მრავალსახოვნად და მასშტაბურად წარმოდგენაში. მოქმედება აბანოში ხდება — უარესად გამოშვლებულ გარემოში, რეგალიებისაგან განძარცვულ ადამიანთა სამყოფელში. კაკაბაძის ყვარყვარე კი გამუდმებით ირგებს, ეხამება და ეფარება სხვადასხვა ნილაბს. ნაცარს ქექავს და გზის გამყვანის საფარს ირგებს, რევილოუციონერობის ძალით დასწამებენ, შიშით მუხლებში იყეცება, მაგრამ მოირგებს და შეიფერებს — დროის კაცია და იმიტომ. დროებითი მთავრობის წარმომადგენლად შერაცხავენ, ახლა უკვე სამითა და კმაყოფილებით გაყოფილებული თავად წაეტანება ამ ნილაბს, შეიფერებს კიდევ — პატივმოყვარეა და იმიტომ, შეყვარებულის ნილაბსაც ჩემულობს — ამქვეყნითი სილაღისათვის არის ცხად გაჩენილი და იმიტომ. აი, ტუტე ნატურტარის იდეოლოგიურ შეგონებებს მოჩვენებითი გულისყურით ისმენს, შემწყნარებლის ნილაბაფარებული — აქტიორია და იმიტომ... ასე თანდათან რთულდება პიესაში მისი ნილაბი და მასშტაბურ მოვლენად იქცევა. სცენაზე შექმნილი გაშიშვლებული გარემო კი გათანაბრების, ნიველირების, განძარცვის ვითარებას წარმოქმნის. ორმაგი მინიშნების სიმძი-

მე კი ველარ ზიდეს მსახიობებმა. ამ მხატვრულ გადაწყვეტაში წინასწარვე კოდირებულია ბიბლიური მნიშვნელობით „განბანვის“ სიმბოლიკაც. სპექტაკლმა იმაზეც უნდა დაგვაფიქროს, შესაძლებელია თუ არა ამ საზოგადოების „განბანვა“ და „განწმენდა?“ დამდგმელი ჯგუფის პოზიცია თამაშის ხერხის თავისებურებაში უნდა შეგვეგრძნო, ვერც ეს გამოიხატა სცენურ ქმედებაში. მიუხედავად იმისა, რომ საკმათო ბევრია, მარცხის მიზეზიც საცნაური და გასათვალისწინებელია, უნდა ითქვას, რომ ეს სპექტაკლი იმით მაინც გამოირჩევა, რომ სათქმელს ბადებს, კამათის საშუალებას იძლევა, იმის იმედსაც გვისახავს, რომ რეჟისორი რაციონალურ მარცვალს უთუოდ მიაგებს, დასკვნებს გამოიტანს დამდგმელი ჯგუფი. თავის შემოქმედებით ალღოს დაეყრდნობიან ისინი და ჩაუფიქრდებიან წარმატებისა თუ წარუმატებლობის მიზეზებს.

თელავის თეატრის გასული სეზონის სპექტაკლებს შორის მინდა გამოვეყო შექსპირის „რიჩარდ მეორე“. ალექსანდრე ქანთარია მწარმოდგენა ჩაიფიქრა როგორც მასისა და მისი წინამძღოლის, ერთმმართველის, ურთიერთობათა რთული პერიპეტეციები აღსაქვს სანახაობა, მაგრამ უკვე ნაკად გზას დაადგა და მოულოდნელობის ხიბლი დააქლდა თავად გადაწყვეტის პრინციპს.

უსახური და შიშნაკრავი, მხოლოდ მოლხენის ყინით შეპყრობილი ხალხია სცენაზე, მაგრამ ისტორიულ აებელითობაში არ მონაწილეობს. გაპირუტყვეებისა და ნიველირების ზღვარზე მყოფნი მხოლოდ იარაღს წარმოადგენენ ხელისუფლებისათვის ბრძოლაში. გასაგებია ის პოზიცია, რაც ჩაქსოვილია მასის სცენური ფუნქციის განსაზღვრაში — როკავს ღრეობას მიჩეული საზოგადოება და ამ ორგანოში დაკნინების, განწირულებისა და გადაგვარების სურათი იხატება. ვფიქრობ, მასის სცენური არსებობის მთლიან პარტიტურას ბევრად დააკლდა გემოვნებით მიგნებული და დამუშავებული გარეგნული სახიერება. მასისა და მისი წინამძღოლის ურთიერთობის სცენური ისტორიისათვის თელაველთა სპექტაკლმა სრულიად ახალი თვალსაზრისი ვერ განავითარა და უკვე არსებულის ვარიაცია შემოგვთავაზა. თელავის თეატრისა და მისი ხელმძღვანელისაგან უთუოდ ორიგინალურსა და საკუთარი ხელწერის

გამომხატველ ნაწარმოებს მოცელით და მათთან ამან გამოიწვია სპეციალისტების მხრივ რი მსჯელობა მათ სპექტაკლზე. ^{არქივშია} ^{განმარტებულია} საკამათოდ შესახება რეჟისორის რაბ ანთელავას რიჩარდ მეორის ხასილის გადაწყვეტის, გარეგნული სახიერების ძიების პრინციპი. ზომიერების გრძნობაც დააკლდა საერთოდ სასცენო ქმედებასა და რიჩარდის შესრულების მანერასაც. ტოტალური რეჟიმის შემქმნელი თავად ემსხვერპლა ამ გაუსაძლის მრინხანებას და ეს აზრია ჩაქსოვილი რიჩარდის როლის გადაწყვეტაში. რიჩარდ მეორის, როგორც პოლიტიკოსის მოჩვენებითი სიძლიერე და ადამიანური სიუსტე, თავად მისი წრეგადასული უზნეობის და პირუტყვეული სიძვირის წარმოჩენაში ვლინდება. შემდგომ კი ტაუერის ციხეში თავისთავთან განმარტოებული რიჩარდი პიროვნებად ქცევის ზღვარს მიუახლოვდება, რაც ცხოვრების არსში წვდომის სიცხოველემ უნდა წარმოშვას. რეგალიებისაგან განთავისუფლებულ მმართველში ადამიანი მთელის ძალით ალაპარაკდა. ვფიქრობ, სპექტაკლის პირველ ნაწილში მონიშნული რომ ყოფილიყო რიჩარდის პიროვნული თვისების უმთავრესი ასპექტი — გონიერება, მაყურებლისათვის მოულოდნელი აღარ იქნებოდა მისი ასეთი მეტამორფოზა, ხასიათი მრავალპლანინი შეიქმნებოდა და შექსპირული ვნებათღელვაც უფრო რელიეფურად აისახებოდა სცენურ ქმედებაში. ხასიათის ინტერპრეტაციის სიცხადე გადაფარა ზურაბ ანთელავას პედალიზებულმა მეტყველებამ, არაბუნებრივი ინტონაციების სიჭარბემ „სასტიკი თეატრი“ ესთეტიკისათვის დამახასიათებელმა გამომსახველ საშუალებათა უხვად გამოყენებამაც შეუწყო ხელი სცენური აქცენტების გადაადგილებას. თავდაპირველადვე ერთმმართველი სუსხიანი, მკაცრი და მჭექარე ფერების მსუყე მონასმებით წარმოგვიდგა სცენაზე. შესაძლოა, ამის გამოც გადაიფარა რიჩარდის სხვა ადამიანური თვისებები.

ზურაბ ანთელავას ნიჭიერება, მდიდარი აქტიორული ბუნება, რეჟისორ ალექსანდრე ქანთარიას მსახიობთან მუშაობის უნარი იმის საწინდარია, რომ სპექტაკლი მომავალში დაიხვეწება, შინაგანი კავშირებით შეიკვრება როლის მრავალპლანინანობა და კონდენსირებული გააზრება ერთ მთლიანობაში წარ-

მოგვიდგენს შექსპირული პერსონაჟის რთულ ბუნებას.

აზრიანი მონოლოგით დაიწყო სპექტაკლი. მსახიობმა თემურ ხუნაშვილმა დამდგმელ ჯგუფის პოზიციაც გამოხატა და მონოლოგის წაკითხვის კულტურაც გაამჟღავნა. ვფიქრობ, ასეთი აზრიანი და შინაგანად დამუხტული დიალოგები სპექტაკლის ქვეტექსტის ამოკითხვას შეუწყობდნენ ხელს.

სახიერია თეიმურაზ ნინუას სცენოგრაფია. სცენური სივრცის ორგანიზაციასა და დეკორაციის ფერების გადაწყვეტაში დამდგმელ ჯგუფის პოზიცია შეინიშნება. კოსტიუმები კი, ჩემი ფიქრით, თანამედროვეობასთან მოჭარბებული გადაძახილით ერთნიშნა მნიშვნელობას იძენენ, მით უფრო, რომ შეთქმულთა და მასის წარმომადგენელთა კონტრულული მონახაზი საინტერესო შინაგანი სელებით ვერ შეივსო.

ამ ნიჭიერი სათეატრო კოლექტივის მუშაობა შექსპირის დრამატურგიაზე გამდიდრებს დასის საშემსრულებლო ხელოვნებას და სადადგმო კულტურას.

აქვე მინდა აღვნიშნო ვანო იანტბელიძის საინტერესო, გააზრებული და ზომიერებით გამორჩეული აქტიორული ნამუშევარი სპექტაკლში „ამბავი კაცთა და თავეთა“, რომლის დადგმაც განახორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა მალხაზ ასლამაზაშვილმა.

სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის ქართული დრამატული თეატრის წლებიდან სეზონის აფიშა სპექტაკლების მრავალგვარობით გამოირჩევა. თავად თეატრის ხელმძღვანელს, გოგი ქავთარაძეს, არაერთგზის გამოუთქვამს მოსაზრება, რომ იგი ისწრაფვის შექმნას თეატრი — მრავალსახოვანი, სადაც პარალელურად იარსებებენ სხვადასხვა ჟანრის, სტილის, მიმართულების სპექტაკლები. ეს ხელოვნებისეული კრედიო თავისთავად ითხოვს საშემსრულებლო მანერის, სტილისტიკის, აზროვნების მრავალპლანოვან განშტოებათა შენეითებას, ზოგჯერ ურთიერთსაპირისპირო თანარსებობასაც. ამავე დროს საჭიროებს სადადგმო, სარეჟისორო, სამსახიობო თუ სცენოგრაფიული გამომსახველობითი საშუალებების მთელი არქონალის მობილიზებულ ტრანსფორმაციას, ელასტი-

კურ „გარდასახვასა“ და ლოგიკურ ვადართვას ერთი სახეობიდან მეორეში, რაც პროფესიული აზროვნების მაღალ დონეზე და ტექნიკას ეყრდნობა. რა თქმა უნდა, ასეთი ამოცანის გადაწყვეტა, მაგრამ ამ ნიჭიერ და მეტად საინტერესო შემოქმედებით კოლექტივს უთუოდ ძალუქს ურთულესი სიმწიფეების შეჭიდება და გადალახვა.

ამ თვალსაზრისის წარმოჩენის ფაქტად აღიქმება მიუზიკლის საშემსრულებლო მანერისა და ახალი დრამის თვისებათა თანარსებობა სპექტაკლში „პიემალიონი“. დამდგმულმა — კოტე სურმავეამ მოიწადინა სანახაობრივი ფერადოვნებით გაერონა ახალი დრამის აზრობრივი ქარგა. ბერძნულ შოტს პერსონაჟებმა მიუზიკლისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქე შეიძინეს. მაგრამ ამ ენართა თანარსებობაში ყოველთვის ვერ მიაღწია დამდგმულმა ჯგუფმა დახვეწილ ფორმას. პირველ მოქმედებას აშკარად დაჰყვება ლოუს მიუზიკლის ზეგავლენა. ის პლასტიკური პარტიტურა, რაც აგრერივად შთაბეჭდავი და ორიგინალური იყო კინოფილმისათვის „ჩემი მშვენიერი ქალბატონი“, მექანიკური აღმოჩნდა სხვა მსახიობთა ბუნებისათვის. მეორე მოქმედებაში საინტერესო შინაგანი სელებით წარიმართა ელიზა დულიტლის, ჰიგინსისა და პიკერინგის ურთიერთობანი. დამდგმულმა და მსახიობებმა (ლილი ხურიოთი, ვალერი არღვლიანი და ბექა ბექაური) გამოაქვინეს ნაწარმოების ღრმა შრეების წყდომის უნარი და ნიჭიერება. სცენური თავისუფლებისა და ტექნიკის ხელოვნებით გამოირჩევა ახალგაზრდა მსახიობი ლილი ხურიოთი, მისი სხიით საინტერესო აქტიორული ძალა შეემატა თეატრს.

ორკაციან სპექტაკლში (ეღვარდ რაძინსკის „მოხუცი მსახიობი ქალი დოსტოევსკის ცოლის როლზე“) რეჟისორმა ლილი ბულუხიამ (თანარეჟისორი და მთარგმნელია ზაზა მიქავა) და მსახიობებმა ამოხსნეს ადამიანთა ურთიერთობების ურთულესი ხვეულები, თვალწინ გადაგვიშალეს კატაკლიზმებით აღსავსე ორი ადამიანური სამყარო.

თანამედროვე სტილისტიკით გადაწყვეტილ გარემოში (სცენოგრაფია ნუგზარ მგალობლიშვილისა), რეჟისორული აზროვნების

გრაფიკულ სახიერებაში ორგანულად ჩაიქ-
სოვა შემსრულებელთა ფერადოვანი მიგნე-
ბანი.

ნამდვილობის, ოცნების, გამონაგონისა და
ცხარე ზმანების ერთიან სისტემაში ძალუმიად
ჩავეყვამის მარტოსულის ყივილი, ასე რომ
ენებულება ამქვეყნიურ უსულულობას. ფლო-
რა შედანიასა და დავით გაჩეჩილაძის შინა-
განი სისავსე, გააზრებული დიალოგები, რე-
ქისორული აზროვნების სიცხადე უპირვე-
ლესად თანამედროვე სამყაროს ქაოტურ
წრებრუნვაზე გვაფიქრებს და ადამიანთა
ერთუროთისაკენ მარადიულ სწრაფვაზეც მი-
აპყრობს ჩვენს მზერას... ფლორა შედანიას
ოსტატობა და დავით გაჩეჩილაძის მდიდარი
აქტიორული ბუნება ნათლად გამოვლინდა
თეატრის ამ ნამუშევარში.

გოგი ქავთარაძის მიერ ჩეხოვის „თოლია“
ჩაფიქრებულია როგორც თეატრის დისპუტ
და პაექრობა ხელოვანის ხვედრზე, ნოვატო-
რულ შემოქმედებაზე. „თეატრში თეატრის“
გათამაშების ხერხი არაერთგზის მოსინჯულა
ჩვენს სცენაზე. რეალობის, როგორც თამა-
შის აღქმა, სასცენო სამყაროს, როგორც თა-
მამის თამამად გაცხადება, ტრანსფორმაციუ-
ლად ღია და პედალიზებული სანახაობის
სისტემით, თანამედროვე სათეატრო ესთე-
ტიკის ერთ-ერთ განშტოებას წარმოადგენს.
ძიებათა ამ რკალში ხედება სოხუმელთა
„თოლია“.

ღია თამაშის პრინციპმა როლიდან განდ-
გომისა და კვლავ პერსონაჟის ტყავში შესვ-
ლის თანახმიერებამ, ასეთი სათეატრო ესთე-
ტიკის გათავისება და ვირტუოზული ტექნიკა
მოითხოვა. სპექტაკლში ფორმისეული მიგ-
ნებები ყოველთვის ვერ წარმოაჩინეს „ადა-
მიანის სულის ცხოვრების“ მრავალგვარ
სპექტრს. დანაწევრებულმა სანახაობამ ერ-
თიანობის პრინციპი დაარღვია. მსახიობებმა
ცალკეულ ეპიზოდებში უფრო მეტად გამოკ-
ვეთეს პერსონაჟთა სცენური ცხოვრების
ტეხილები. რთული შინაგანი სვლებით აღ-
სავსე ორთაბრძოლების პროცესები ერთიან
ნი გარეგნული პარტიტურით ვერ გამოისახა.
სპექტაკლზე გაგრძელება მუშაობა და უთუ-
ოდ დაიხვეწება რეჟისორული გადაწყვეტაც

და მსახიობური შესრულებაც. ამ სპექტაკლზე
უფრო ვრცელი და საგულდაგულო მუშაობა
გაიმართება ალბათ არაერთგზის. ასევე
დაესქენ, რომ ასეთ მასალაზე შემსრულებელთა
ვალოდ არ ჩაივლის, თეატრის არაერთ დად-
გმაში თავს იჩენს ის გამოვლილება, დამდ-
გმელმა ჯგუფმა ახლა რომ შეიძინა.

ქართული თეატრის ისტორიის ანალიზი
უთუოდ მიგვაკვლევინებს ერთ საგულისხმო
ტრადიციას. პარტიტურული მოტივი სასცი-
ცხლო და წარმმართველი ნაწილი იყო ქარ-
თული თეატრის რეპერტუარისა. მეოცე სა-
უკუნის თეატრმა მემკვიდრეობით მიიღო
ჩვენი წინაპრებისაგან ეს მოტივი, მაგრამ
თანამედროვე სასცენო შემოქმედებამ სათანა-
დოდ ვერ განავითარა იგი. მამულის სიყვა-
რულის ქადაგება მოქალაქეობრიობის გრძნო-
ბის გამაფრების კონტექსტში განხილული
და ასახული, უთუოდ გაზრდის თეატრის,
როგორც სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტის
პოტენციალს. ჩვენს თეატრებს ამ მხრივ
უთუოდ მართებთ რუდუნებით ზრუნვა,
ახალი სათეატრო ესთეტიკით ამ ტრადიციის
გამდიდრება.

საშემსრულებლო კულტურის ამდლები-
თვის საგულდაგულო ზრუნვაა საჭირო.
ქართულმა რეჟისორულმა თეატრმა განვითა-
რების მაღალი ფაზა წარმოქმნა როგორც სა-
დადგმო, ასევე საშემსრულებლო ხელოვნე-
ბაში, მაგრამ უკვე საერთო ტენდენციად შე-
სახება მსახიობური შემოქმედებითი აქტი-
ვობის შენელება, მორჩილ ინსტრუმენტად
გადაქცევა რეჟისურის ხელში.

ინერტული აქტიორი ფიქრს გადაეჩნია,
შემოქმედებითმა ინერციამ პიროვნული, ინ-
დივიდუალური სახე დაუკარგა მას. უმეტე-
სად ნიველირებული შემოქმედის მიერ შექ-
მნილი სქემები დააბიჯებენ ჩვენს სცენაზე
და არა სისხლხორცეული, მრავალბლანინი
ხასიათები (როცა ნიველირებული პერსონა-
ჟები მხატვრული გადაწყვეტით არ არის ნა-
კარნახევი). ბრეტისეულმა სათეატრო ეს-
თეტიკამ გარდასახვის ახალი გზები და თვი-
სება დაამკვიდრა სცენაზე, ხასიათის გამო-
სახვის თავისუფალ სვლას მიაგნო და არ
მოითხოვა საერთოდ სხვადაქცევის უბედუ-

ბელყოფა. სასცენო შემოქმედება ხომ ხასიათებით აზროვნებისა და ცოცხალი ქმედების ხელოვნებაა. ამ მიზნის მიღწევის საშუალებანი იცვლება, ძველდება, ახალი ჩნდება და ა. შ. ეს დიალექტიკური პროცესია.

თეატრის ხელმძღვანელის პოსტზე რეჟისორის მოსვლა, ვფიქრობ, ეს არის პროგრესული მოძრაობის დიდმნიშვნელოვანი აქცია. ყველასათვის კარგად არის ცნობილი, რა სახის გარდაქმნები მოჰყვა მას საერთოდ სათეატრო ხელოვნებაში. მაგრამ თეატრის ხელმძღვანელობა უდიდესი სახელმწიფოებრივი, ეროვნული, საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მისიაა და ყველა ვერ ახერხებს ამ მაღალი ვალდებულების ღირსეულად ტარებას. რჩეულთა ხვედრია წინამძღოლობა! იგი ადამიანის ნიჟსა და უნარს, განსაკუთრებულ შინაგან ორგანიზებულობასა და კომპლექსურ აზროვნებას საჭიროებს (სხვა მრავალ თვისებებთან ერთად). ლიდერად უნდა დაიბადო, ლიდერად გახდომა შეუძლებელია! იმისათვის, რომ დასის ხელმძღვანელობა და გაძლიერდეს შესაძლო, უპირველესად პიროვნება უნდა იყო. ამის მაგალითად ჩვენი წამყვანი რეჟისურა გამოდგება.

ძალზე გაახალგაზრდავდა ჩვენი საქალაქო თეატრების ხელმძღვანელთა ასაკი. საგულისხმოა, რომ მრავალ მათგანს აღმოაჩნდა უნარი თეატრის წინამძღოლობისა. მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რომ ჩვენი საქალაქო თეატრების უმრავლესობას, გამოკვეთილი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა არ გააჩნია, სპექტაკლებიც, მცირე გამოჩაყლისის გარდა, ტყუპისცალივით გვანან ერთმანეთს. შეიქმნა სტერეოტიპი, კინაიდან მკვეთრი ინდივიდუალობის ხელოვანი და მოაზროვნე პიროვნება არ გვევლინება მათ ავტორად.

ყმაწვილკაცური შემართება, ძიებთა ეინი, გაუკვალავი გზით სიარულის სითამამე დააკლდა ახალგაზრდა რეჟისურას, უშფოთველი ცხოვრების სენი მოეძალა ზოგიერთ მათგანს. დამშვიდება და თვითდინების აყოლა კი ინერტულ ცხოვრებას ბადებს.

ამ საერთო ინერციას დამემორჩილა აქტიური ხელოვნებაც, უადრესად აქტიური

თავისი ბუნებით. მოიშალა მსახიობის რაობა და თავისთავზე ინდივიდუალური შემოქმედების ფორმაც. ახლა ჩვენში ერთადერთი კინომსახიობთა თეატრი, სადაც ტრენაჟის კომპლექსური და კოლექტიური სახეობა ნორმალაა ქვეყლი. სხვადასხვა თეატრების სცენის ოსტატთა მიღწევებით ისიც დადასტურდა, რომ აქტიორის ფსიქოფიზიკური აპარატის ელასტიურობა და მუდმივ სამუშაო ფორმაში ყოფნა, მნიშვნელოვნად განაპირობებს და ზრდის სასცენო შემოქმედების მასშტაბს, საშემსრულებლო კულტურას, წლების მანძილზე ბევრი აქტიორი დაკავებული არ არის მიმდინარე რეპერტუარში. ვერ ვიტყვი, რომ ყოველმა მათგანმა უკვე ამოწურა შესაძლებლობანი, მაგრამ თუკი არ ვიზრუნებთ მათი შემოქმედებითი ზრდისა და დაოსტატებისათვის, მაშინ შეიქმნება დისკვალიფიკაციის დამლუპველი ვითარება.

აქტიორის შემოქმედებითი სუვერენიტეტის დამკვიდრება სრულიადაც არ ნიშნავს რეჟისორული ავტორიტეტის ხელყოფას. ჭეშმარიტ რეჟისორულ თეატრს მოაზროვნე, აქტიური მოქალაქე-ხელოვანი ამშვენებს. ჭეშმარიტ თეატრს მათი შემოქმედებითი სუვერენიტეტი და ინტელიგენტური თანაარსებობა ასაზრდოებს.

შესაძლოა გასული სეზონის შეფასებისას გავამუქე ვერები, მაგრამ ერთადერთი გამართლება შეიძლება მოვუძებნო ჩემს პოზიციას — შეუფარველი სიმართლით ღირსეულთ მიმართავენ!

რთული, დამბული, რისკიანი ძიებებით უნდა გადახალისდეს მომავალი სეზონისათვის ქართული თეატრის რეპერტუარი; აქტიური, მებრძოლი პათოსით უნდა დაიმუხტოს სასცენო ქმედება, რომ თეატრმა კვლავ თავგამოდებით ითანამშრომლოს საზოგადოების ზნეობის მოწესრიგების პროცესში, რომ კვლავ შეიქმნას იმგვარი სასცენო ნიმუშები, ასე განებივრებული რომ ვიყავით წლების მანძილზე.

თელავის თეატრი-200

ნოდარ გურაბანიძე

დღიღხანს ემხროვრებათ თელაველებს ა. წ. 12 ოქტომბერი — ეს ღირსსახსოვარი დღე. ეს იყო ჭეშმარიტი ზეიმი, რომელმაც ღირსეულად დაავიჯრვინა თელავის თეატრის 200 წლის იუბილე. ძველი თეატრისა და ახალი, შესანიშნავი თეატრის წინ გადაშლილ ვრცელ მოედანზე თუ მის მომიჯნავე ქუჩებში ქართული ხალხური სანახაობებისა და თამაშობების მთელი პანორამა იყო გაშლილი. სიმღერა ისმოდა ერეკლეს მუზეუმის კარიბჭიდან და ძველი თეატრალური შენობის ვერანდიდან.

ნაირფერი ნიღბები, ფიტულები და თოჯინები პაერში ეკიდნენ და თეატრალურ ატმოსფეროს ქმნიდნენ.

მოედანზე უამრავი ხალხი ირეოდა. აქ იყვნენ ჩვენი რესპუბლიკის გამოჩენილი ადამიანები, კულტურისა და ხელოვნების მოღვაწეები, სოფლის მეურნეობის მოწინავენი.

უთუოდ შესანიშნავი იდგა იყო ორი საუბილეო ზეიმის „გადაბმა“: წინანდალში ალექსანდრე ჭავჭავაძის დაბადებიდან 200 წლისთავის აღნიშვნა და თელავში — თელავის თეატრის 200 წლისთავისა. ქართული პოეზიის ზეიმმა თეატრის იუბილე სულ სხვა მომხიბლავი სხივით გააცისკროვნა და კიდევ ერთხელ მოგვავიწოდა ის ცნობილი ჭეშმარიტება, რომ ნამდვილი თეატრი ეს თავად პოეზიაა.

თვალი გადავავლოთ მსოფლიო თეატრალურ რუკას — აქ ვერ ვიპოვიოთ მრავალ ის-

ეთ თეატრს, რომელიც არსებობის 200 წელს ითვლიდეს და ასე მჭიდროდ იყოს დაკავშირებული ეროვნული კულტურის ტრადიციებთან. სწორედ აქ, კახეთის ამ მიწაზე დაირწა პირველად ქართული პროფესიული თეატრის აკვანი. ამდენად, თელავის თეატრის 200 წლისთავის იუბილე შორს სცილდება ერთი თეატრის იუბილეს საზღვრებს და მთელ ქართულ თეატრალურ სამყაროს მოიცავს. რასაკვირველია, დღევანდელი ქართული თეატრი არ იქნებოდა ის, რაც არის დღეს, ამ ფუძემდებლური ტრადიციის გარეშე. თვით უახლოეს წარსულშიც კი ამ მხარემ ქართულ თეატრალურ კულტურას მისცა უდიდესი და უნიჭიერესი შემოქმედთა მთელი კოჰორტა, რომელიც განსაზღვრავს დღევანდელ ჩვენს თეატრალურ აზროვნებას და ქართული თეატრის ადგილს მსოფლიო თეატრალურ კულტურაში. რასაკვირველია, აქ პირველ რიგში დგას დიდი ილია ჭავჭავაძე, რომლის თეატრალური იდეები ეპოქის ყველაზე მოწინავე იდეებს ეხმაურებიან და რომლის მოღვაწეობამ შესაძლებელი გახადა ქართული თეატრის განახლება 1879 წელს. ლადო ალექსი-მესხიშვილის, კოტე მარჯანიშვილის, ვანო სარაჯიშვილის, სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობამ წარუშლელი კვალი დაატყო ქართულ თეატრალურ კულტურას.

რომ არა ისტორიული კატაკლიზმები და ტრაგიზმით სავსე მოვლენები, თელავის მიწაზე აღმოცენებული ქართული თეატრი

იქნებოდა გამაერთიანებელი იმ საწყისებში, რომლებიც ახალ თეატრალურ-სინთეზურ სამყაროს ქმნიან. მას შეეძლო შეექმნა ის კლასიკური მოდელი თეატრისა, რომელიც ევროპაში შეიქმნა.

რა მაქვს მხედველობაში?

ევროპულმა თეატრმა ისტორიული განვითარების მანძილზე შესძლო თავის თავში გაერთიანებინა ხალხური სანახაობების, საეკლესიო თეატრის, სასკოლო დრამისა და სასახლის კარის თეატრის მონაპოვარი.

სამწუხაროდ, ისტორიული ბედუქვლმართობის გამო ქართულ სინამდვილეში ამ საწყისების გაერთიანება არ მოხერხდა.

ქართული ხალხური სანახაობანი და დღესასწაულები, რელიგიურ კულტურებთან დაკავშირებული რიტუალები ქართული თეატრის ორგანული ნაწილი ვერ გახდა. ასევე შეიძლება ითქვას იმ თეატრალურ-სანახაობით ელემენტებზე, რომელსაც ქართული ეკლესიის წეს-ქმედობანი შეიცავდნენ.

1782 წელს თელავში შექმნილი ე. წ. სასკოლო დრამა (ამ თარიღიდან ვითვლით სწორედ თელავის თეატრის 200 წლიან იუბილეს) დავით რექტორის ხელმძღვანელობით ამ ფუნქციას ვერ იკისრებდა. ამ ისტორიული მისიის შესრულება შეეძლო 1790 წელს გიორგი ავალიშვილის მეთაურობით არსებულ სასახლის კარის თეატრს, ანუ „წარჩინებულთა თეატრს“, მაგრამ ამ თეატრს გმირულ-ტრაგიკული ფინალი ჰქონდა — 1795 წელს კრწანისთან ბრძოლაში გმირულად დაიღუპა ქართველ მსახიობთა მთელი დასი. ეს უპრეცედენტო მოვლენა მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებაში უუძველად განსაკუთრებულ აღნიშვნას მოითხოვს, ხოლო დაღუპულ ქართველი მსახიობების სხოვანს ისევე უნდა ვცემდეთ პატივს, როგორც ქართული გმირული პანთონის ყველა ღირსეულ წევრს. დარწმუნებული ვარ, მოვა დრო და „მჩაბეღლის დასის“ უკვდავსაყოფად სათანადო მემორიალი შეიქმნება.

ბუნებრივია, დიდი დრო დასჭირდა (ნახევარ საუკუნეზე მეტი) იმას, რომ კვლავ აღორძინებულიყო თელავის მიწაზე თეატრალური ცხოვრება. 1850 წელს გიორგი ერისთავის მიერ აღდგენილმა თეატრმა თბილისში ერთგვარად გამოაცოცხლა თეატ-

რალური საქმე პროვინციაში და პრეტენსიას მხრივ გამონაკლისი არ ყოფილა. პირიქით, ინტენსიურად გაშლილი სცენისმოყვარეთა საქმიანობით იგი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო. XIX საუკუნის მიწურულს თელავში გამართულ სპექტაკლებს უკვე სისტემატური ხასიათი ჰქონდა.

1921 წელს, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვების შემდეგ, ოცდაცამეტი სახელმწიფო და სახალხო თეატრი ფუნქციონირებდა, მათგან მნიშვნელოვანი ნაწილი — კახეთის რეგიონში.

შეუძლებელია 200 წლიანი თეატრის ცხოვრებაში მომხდარი ყველა ფაქტის, თუნდაც მნიშვნელოვანის, აღნიშვნა, მაგრამ აუცილებელია ყურადღების შეჩერება საეტაპო მოვლენებზე. ასეთი მოვლენა იყო 1925 წელი, როცა თელავის თეატრმა, დიდი მცდელობისა და მხარდაჭერის შემდეგ თავისი შენობა მიიღო. ამ ძველი შენობის კედლები ღვამდე ინახავდნენ გამოჩენილი მსახიობების სუნთქვას. მის პატარა სცენაზე, სადაც ფარდას და შექანიზმებს თოკებით სწევდნენ და ამოქმედებდნენ, მრავალი ღირსშესანიშნავი სპექტაკლი შექმნილა. რესპუბლიკის მრავალი სახელგანთქმული მსახიობი გამოსულა. დღეს გვეჩვენება ეს ვაღმობილი შენობა პატარა და თეატრისათვის შეუფერებელი, მაგრამ, ჩვენს წარმოსახვაში ერთის წუთით გადასახლდეთ 1925 წელში, როცა ქვეყანა დიდ ეკონომიკურ სამწელებს ვანიცდიდა, როცა სხვა თეატრები უბრალო ნაგებობებს აფარებდნენ თავს და ლამფის შუქზე თამაშობდნენ და დავრწმუნდებით, რომ ეს შენობა აღიქმებოდა როგორც ერთ-ერთი კეთილმოწყობილი და მოსახერხებელი თეატრისათვის. მრავალი ნიშანდობლივი ფაქტი მოხდა თეატრის შენობის გახსნისას. მისი ფარდა მოხატა ხელი ახელედიანმა, თავისი გრძნეული ხელი შეანო ფარდას და გახსნა იგი კოტე მარჯანიშვილმა, რომელმაც შემდეგ სიტყვით მიმართა აუდიტორიას. სიტყვა წარმოსთქვა სანდრო ახმეტელმაც. იმ საღამოს რუსთაველის თეატრის მსახიობებმა წარმოადგინეს ქართული თეატრის უბრწყინვალესი სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“.

დაუვებრუნდეთ 1795 წლის კრწანისის ტრაგედიას. უთანასწორო ბრძოლაში დაღუპულ



ქართველ მსახიობთა გმირული სულის გამოვლენის სწორუპოვარი მაგალითი და 1925 წელს თელავის თეატრის სცენაზე ნათამაშევი „ცხვრის წყარო“ ორ უმნიშვნელოვანეს ნიშანდებულ იქცა. ამ თეატრის ისტორიამ დაანათლა რაინდული თავგანწირვა ცხოვრებაში და გმირულ-რომანტიკული სულისკვეთება სცენაზე. მოვლენათა შემდგომმა განვითარებამ გვიჩვენა, რომ ორივე ეს მომენტი მისი არსებობის განუყოფელი ნაწილი გახდა.

ექვსი წლის შემდეგ თელავის თეატრს სახელმწიფო თეატრის სტატუსი მიენიჭა და მის ხელმძღვანელად დაინიშნა ერთდროულად რეჟისორი ვახტანგ გარიკი, რომლის შემოქმედებამ მრავალმხრივ განსაზღვრა შემოქმედებითი კოლექტივის, მისი რეპერტუარის სახე. სწორედ მისი ინიციატივით შეიქმნა თეატრთან ორკესტრი (აღრე თელაველთა სპექტაკლებში იყენებდნენ ხოლმე ზაქარია ჩხიკვაძისა და ნიკო სულხანიშვილის ქორბებს, შემდგომ თეატრის ცხოვრებაში აქტიურ მონაწილეობას ლებულობდნენ კომპოზიტორები ვიქტორ დოლიძე, ანდრია ბალანჩივაძე და განსაკუთრებით არჩილ კერესელიძე). აი, ახლად რეორგანიზებული თეატრის პირველი რეპერტუარი: ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“, შილერის „ფიესკოს შეთქმულება“, კირშონის „ბური“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და კ. კალაძის „როგორ“. აშკარაა, რომ ვ. გარიკს მოუხდენია რუსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრების რეპერტუარის ერთგვარი შეთავსება, მაგრამ იმთავითვე მაღალი ნოტა აუღია. აქედან მოყოლებული თეატრის რეპერტუარში ადგილს იმკვიდრებს გმირულ-რომანტიკული დრამა, მაღალი კომედია, და თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი რეპერტუარი. ქართულ დრამატურგიაში არ შექმნილა ასე თუ ისე საინტერესო პიესა, რომელსაც სცენური სიცოცხლე არ ეპოვის თელავის თეატრის სცენაზე. მეტიც: მრავალი ქართული პიესა პირველად სწორედ აქ დაიდგა და შემდეგ გაიკვლია გზა სხვა თეატრებისაკენ. სამწუხაროა, რომ ვ. გარიკმა მცირე ხანს იმუშავა თელავში, უეჭველია, იგი უფრო მნიშვნელოვან კვალს დასტო-

ვებდა თეატრის კულტურულ-შემოქმედებით ცხოვრებაში.

1933-34 წ. წ.-ში რეჟისორ ვახტანგ აბაშიძის მოღვაწეობა იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ მან მსახიობთა დასს შემატა სერგო და ბუხუჩი ზაქარიაძეები, ანეტა ქიქოძე, მიხეილ ქორელი. თეატრში საბუშაოდ მიიწვიეს კომპოზიტორები ა. ბალანჩივაძე და კ. მეღვინეთუხუცესი.

ისტორიის ფურცლებმა თელავის თეატრის მრავალი რეჟისორისა და მსახიობის სახელი შემოგვინახა (აქ არ შემოძლია კეთილი სიტყვით არ მოვიხსენიო მხეილ ზურაბიშვილის წიგნი „თელავის თეატრი“, სადაც დიდძალი დოკუმენტური მასალა მოხმობილი), რომელთა ღვაწლი პატივსაცემი და მოსაგონებელია (დაწყებული პირველი თელაველი ანტრეპრენიორით გ. აგამაღლოვით და დღევანდელი დასის უხუცესი მსახიობით გიორგი მამუჩაშვილით დამთავრებული), მაგრამ მათ შორის გამოირჩევა მთელი პლეადა მსახიობებისა, რომელთაც ფაქტიურად შექმნეს ამ თეატრის სახელი, განაპირობეს მისი მრავალი მხატვრული გამარჯვება. დინჯი, ყოველთვის შინაგანი რწმენით საუფ ვახტანგ ჩელთისპირელი; ტემპერამენტიანი, ახოვანი პლატონ ახვლედიანი, მჩქეფარე, პოეტური ალექსი კუპატაძე და ბოლოს იშვიათი სცენური მომხიბვლელობით, არტისტიკით დაჯილდოებული თინათინ ბურბულთაშვილი. თვითეული მათგანის სიკვდილი დიდი დარტყმა იყო თეატრისათვის. მათ არა მარტო რეპერტუარი მიჰყავდათ წლების მანძილზე, არამედ სცენური ტრადიციების ცოცხალი მატარებლებიც იყვნენ. უამრავი შესაფერი და მათი ამპლუსისათვის შეუფერებელი როლი უთამაშნიათ ხანგრძლივი სცენური მოღვაწეობის მანძილზე, მაგრამ ყველგან ინარჩუნებდნენ თავიანთ ინდივიდუალობას. თვითეულ მათგანს შეეძლო დედაქალაქის სცენებზე თამაში, მაგრამ თელავის თეატრის მარად ერთგულნი დარჩნენ, მისი ჭირისა და ლიხინის მოზიარენი. ე. წ. „პარალელური სპექტაკლების“ მძიმე ტვირთს, ცივი ავრობუსით მოგზაურობას, პატარა, მოუწყობელ დარბაზებში თამაშს არ მოუტეხავთ მათი სული. ნაგვიანები მგზავრობის შემდეგ დალილ-დაქანცულნი მეორე დილას კვლავ



იკრიბებოდნენ სარეპეტიციოდ და საქმეს არ ლაღატობდნენ. მათთან ერთად იყო მთელი დასი და ტექნიკური პერსონალი. თელავში ჩასვლა ყველა თეატრალს უხაროდა, რადგან იცოდა, რომ საინტერესო და ნიჭიერ მსახიობებთან მოუწყვედა შეხვედრა. საბედნიეროდ, დღესაც ასეა, მიუხედავად იმისა, რომ ძველი ჩირაღდნები უკვე ჩამქრალან. ვისაც უნახავს, ვერ დაივიწყებს სიცოცხლით სავსე, მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებულ დოდიკ სხირტლაძეს, მკვეთრ სახასიათო მსახიობს ეკატერინე ვერულიშვილს (რომელმაც, შემდგომ, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე და ქართულ ეკრანზე მრავალი საინტერესო სახე შექმნა).

საქართველოში, ალბათ, იშვიათია თეატრი, სადაც რეჟისორთა ასეთი კადრების დენადობა ყოფილიყოს. მ. ზურაბაშვილის ცნობით, უკანასკნელი 50 წლის მანძილზე თელავის თეატრის სცენაზე 78 რეჟისორს უმუშავია. გასაოცარი ციფრია, მაგრამ საოცარი მაინც სხვაა. თეატრმა ამ ხნის მანძილზე თავისი სახე შეინარჩუნა, არ მოხდა მისი შემოქმედების წიგელირება. ეს უპირველესად მსახიობთა იმ ნიჭიერი ბირთვის დამსახურებაა, რომელიც ყოველთვის განიცდიდა კლება-მატებას, მაგრამ თეატრის რეალისტური ტრადიციების, ქართული სიტყვის და ქართული მეტყველების, და ბოლოს ჭეშმარიტად ქართული ხასიათის თანამიმდევარი დამცველი იყო. ამ თეატრის სცენაზე უმოღეაწიათ და სპექტაკლები დაუღვამთ ენობილ რეჟისორებს: გრიგოლ კველიშვილს, საშა შიქელაძეს, მიხეილ მექმარიაშვილს, გიორგი როსებას, სერგო ახალაძეს (ამ ორმა უკანასკნელმა 5 თეატრალურ სეზონს „გაუქძლო“), ლეო შატბერაშვილს, რობერტ ქართველიშვილს, გიორგი აბრამიშვილს, თენგიზ მაღალაშვილს (მის მიერ დადგმული ლორკას „სისწლიანი ქორწილი“ მე ამ თეატრის საეტაპო სპექტაკლად მიმანჩია), ნანა ხატისკაცს, გურამ მაქსონაშვილს, ლერი პაქსაშვილს, ნოდარ იონათამიშვილს. ცალკე უნდა მოვიხსენიო რეჟისორი ნოდარ დეი-საძე, რომელიც 20 წელზე მეტია, რაც ამ თეატრში მუშაობს. დადგმისათვის მოწვეული რეჟისორების ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს; თეატრის მხატვართაგან განსაკუთრებ-

ული სტაბილურობით გამოირჩევიან ნიჭიერი ბალარჯიშვილი, ნამდვილი პროფესიონალი და ათეული წლების მანძილზე რეჟისორების ერთგული თანამდგომი (თეატრის მხატვრად დიდხანს იმუშავა აგრეთვე „ქართველების სიძემ“ იუზას პეტრაიტასმა, რომელმაც გულისთ შეიყვარა საქართველო, ქართული კულტურა და მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა სადადგმო კულტურის ჩამოყალიბებას).

უკანასკნელი წლების მანძილზე თელავის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში ახალი ეტაპი შექმნეს ნუგზარ ლორთქიფანიძემ (თეატრის მთავარი რეჟისორი 1975—1982 წ. წ. სეზონების მანძილზე) და ნუკრი ქანთარია (თეატრის მთავარმა რეჟისორმა 1982 წლიდან).

ნ. ლორთქიფანიძემ თავის თანამოაზრე ახალგაზრდა მსახიობთა მთელი ჯგუფი ჩართო თეატრის დასში, გააფართოვა რეპერტუარი, უფრო მრავალფეროვანი გახადა იგი. მისი ხელმძღვანელობით ამაღლდა თეატრის კულტურული დონე, უფრო სტაბილური გახდა მისი პროფესიული საქმიანობა. მას ხვდა ბედნიერება ყოფილიყო პირველი მთავარი რეჟისორი თეატრის ახალ, შესანიშნავ შენობაში, რომელიც ჩვენს თვალწინ, სულ რამდენიმე წლის მანძილზე, მნიშვნელოვან კულტურულ ღონისძიებათა ცენტრად იქცა.

1965 წელს თელავს სპეციალურად ეწვია ცნობილი რუსი თეატრმცოდნე ოლგა დზუ-ბინსკაია, რომელმაც თელაველთა ე. წ. „გასვლითი“ სპექტაკლები ნახა ლავოდეხში, ახმეტაში, იყალთოში, სიღნაღში.

აი, რას წერდა იგი: „თელავის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი არის ძლიერი, მშრომელი, ნიჭიერი კოლექტივი... აუცილებელია თეატრს ჰქონდეს შენობა, რომელიც მათ საშუალებას მისცემს შეუზღუდველად გაშალოს შემოქმედებითი შრომა... ნუთუ შეუძლებელია ნიჭიერმა კოლექტივმა თავი დააღწიოს გამჟვარტლულ ჰერს, ნესტიანსა და ჩაუამებულ კედლებს, რომელშიც მასურბებელს ფარდის გახსნამდე სული ეხუთება? სცენაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. ეს აღამისყვამინდელი კოლოფი სამუზეუმოდაც აღარ ვარგა. ნუთუ დრო არ არის, ვიზრუნოთ კეთილმოწყობილ შენობაზე, რომელშიც ეს შრომისმოყვარე კოლექტივი თავისი



მაყურებლის წინაშე ერთითად გაზრდილი ენერჯითა და შემოქმედებითი ცეცხლით აგიზგიზებული წარდგება“.

ამ სტრიქონების დაწერის შემდგომ განვიწყო თექვსმეტა წელიწადმა და 1981 წლის 30 თვის თეატრი შევიდა თავის ახალ შენობაში.

საყოველთაო სიხარული შესანიშნავად გამოხატა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ვახტანგ ჩელთისპირელმა: „წლების განმავლობაში ნაფიქრ-ნაოცნებარი, რეალობად იქცა. თელავის უძველესი ტრადიციების მქონე თეატრს ამიერიდან ექნება შესანიშნავი შენობა, სადაც შემოქმედებითი ცხოვრების ყოველგვარი პირობებია შექმნილი. ახლა ჯერი ჩვენზეა, ჩვენი საჯილდო ქვა ჩვენი ნიჟისა და ძალების ოსტატურად გამოყენება, კარგი სპექტაკლების სამსახურში ჩაყენება, ჩვენი თეატრის დიდი სიყვარულის საქმეებად გარდაქმნა...“

წარსული დღევანდლობით არის ცოცხალი, დღევანდლობას ხვალისდელი დღე აცისკროვნებს. მწამს, რომ დროის ცვალებადობის ამ გადასახედიდან ყოველთვის თამამად შეგვეძლება თვალი გავუწვროთ ჩვენს წინაშე დასახულ ამოცანებს და მათი შესრულებისათვის ჩვენს მიერ გაწეულ შემოქმედებით საქმიანობას, რომლის ნაყოფმაც — სპექტაკლებმა გულგრილი არ ვინ უნდა დატოვოს, უთუოდ უნდა ააღღვოს თეატრის ახალქერაქვეშ შემოსული ყველა მაყურებელი.

ვფიცავ, ამჟამინდელი სიხარული სიცოცხლის თანატოლია. გულო, გაუძელ შემოტევას!

გმადლობთ დღევანდელი დღისთვის. ახლ-გაზრდობავ, გაბარებთ ჩვენს თეატრს, გიყვარდეთ, გაუფრთხილდით, მოუარეთ, სანთლებად აქნით, თაფლის წმინდა სანთლებად — აღამიანების, ქვეყნის სამსახურში“.

...თეატრის ახალგაზრდა ხელმძღვანელმა ნუკრი მთათარიამ პირველივე დადგმებიდანვე მიიპყრო თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღება თავისი თეატრალური იდეებით, რეჟისორული აზროვნებით, მოქალაქეობრივი პოზიციით. მისი ხელმძღვანელობით თელავის თეატრი რესპუბლიკის მოწინავე დრამატულ თეატრთა შორის ჩადგა.

მისმა ორიგინალურმა სპექტაკლებმა დოჩანაშვილის „თავფარავნელმა“ და განსაკუთრებით რ. ინანიშვილის „ჩემი წყალ-პალის ხმებმა“ ახალი ნაკადი შეიტანა არა მარტო ამ თეატრის, არამედ ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში. მის მიერ დადგმული შექსპირის „რიჩარდ II“, რომელმაც მძაფრი კამათი გამოიწვია, რეჟისორის სერიოზულ განზრახვებს ადასტურებს.

მისივე ხელმძღვანელობით მოფიქრებული და ჩატარებული იუბილე, რომელიც სანახაობათა მთელ კომპლექსს შეიცავდა, ამ ღირსსახსოვარი თარიღის საკადრისი კულტურული დონით აღინიშნა.

საინტერესო იყო დამაგვირგვინებელი საიუბილეო საღამო თეატრის შენობაში. თეატრის სცენაზე ყველა მსახიობი ვიხილეთ, თვალის ერთი გადავლებით გავიხსენეთ თეატრის ორსაუკუნოვანი ისტორია, რომელიც თვით მსახიობებმა მოგვითხრეს და ჩვენს თვალწინ გაითამაშეს. მბრუნავ სცენაზე გაითამაშა უკანასკნელი სეზონების სპექტაკლების ფრაგმენტები (უფრო სწორად, „რეპლიკები“ სპექტაკლებიდან). ეს ყველაფერი ცოცხლად, საინტერესოდ, მიმზიდველად იყო წარმოდგენილი. იგრძნობოდა უმთავრესი: ჩვენს წინაა „ცოცხალი თეატრი“, რომელიც ფიქრობს, შრომობს, იღვწის, ეძებს, ერთი სიტყვით, მოქმედებს ისე, როგორც ეს ნამდვილ თეატრს შეკვეთის.

ამიტომაც იყო, რომ დაბაზში შეკრებილი საზოგადოება ასე გულთბილად შეხვდა თეატრის ყველა წევრს.

იუბილეს მნიშვნელობას ხაზი გაუსვა ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის სტუმრობამ. საიუბილეო საღამოს დამთარების შემდეგ საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ჯ. ა. პატიაშვილი გულთბილ და უშუალო ვითარებაში ესაუბრა კოლექტივს, მიულოცა სახელოვანი იუბილე და დაუსახა სამომავლო ამოცანები.

ალამიანური ყოფის არსი

ირაკლი ხიმშიაშვილი

ლიტვის თეატრმა ქართველი მყურებლის აღიარება უკვე კარგა ხანია მოიპოვა. საქართველოს დედაქალაქში ამ ქვეყნის თეატრალური კულტურის საეიზიტო ბარათად იქცა პანევეჟისის სახელგანთქმული კოლექტივის გამოსვლები, ვილნიუსის ახალგაზრდული თეატრის ბრწყინვალე სპექტაკლი „ფიროსმანი“, რომელიც შეტანილი იყო ახალგაზრდული სპექტაკლების I საკავშირო ფესტივალის პროგრამაში (სხვათა შორის, წწორედ მაშინ წარმოიშვა იდეა თბილისელი მყურებლისათვის გვეჩვენებინა ერთ-ერთი ყველაზე ნიჭიერი ახალგაზრდა რეჟისორის, ეიმუსტას ნეკროშიუსის ეს და კიდევ სხვა სპექტაკლები, მაგრამ ეს იდეა, რატომღაც, ჯერჯერობით არ განხორციელდა), ამავე ფორუმზე გავეცანიოთ კაუნასის დრამატული თეატრის ახალგაზრდულ ძალებს, რომელთაც წარმოგვიდგინეს ავგუსტ სტრინდბერგის „კრედიტორები“, დადგმული ახალგაზრდა რეჟისორის გიტის პადეგიმასის მიერ.

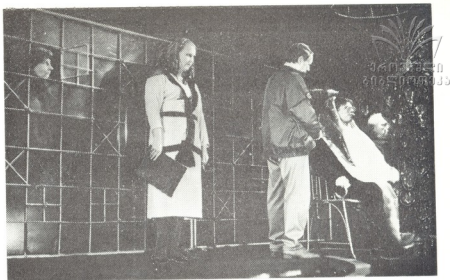
ახალი სეზონის დასაწყისში, ეს კოლექტივი, რომელიც 65 წელს ითვის და „ლიტვური თეატრის აკენად“ იწოდება, კვლავ წარსდგა თბილისელი მყურებლის წინაშე, ამჯერად, მეგობრობის თეატრის მოწვევით, და გვიჩვენა სამი სპექტაკლი.

სტუმართა სპექტაკლებმა დაგვარწმუნა, რომ ისინი დაუოკებლად ელტივან ადამიანური ყოფის არსის გააზრებას, კონფლიქტის წარმომშობი ფესვების გაშიშვლებას, სინამდვილისადმი ასეთი დამოკიდებულება

ნიშნულია ლიტვური და საერთოდ, ბალტიისპირული თეატრებისათვის. ამ მიზანს ემსახურება ზუსტად გამოთვლილი გამოსახვეული საშუალებების ურთიერთზემოქმედება — დაწყებული მსახიობებითა და სცენოგრაფიით, დამთავრებული — მუსიკალური პარტიტურით, განათების და ხმის ეფექტებით.

კაუნასის თეატრმა წარმოადგინა ქართველი მყურებლისთვის მანამდე უცნობი თანამედროვე ბერძენი დრამატურგის, მანოლის კორესის ნაწარმოები.

საბერძნეთის უახლესი დრამატურგია, ქვეყნისა, რომელშიც ოდესღაც ჩაისახა საერთოდ თეატრის ხელოვნება, განუყრელადა დაკავშირებული ჩვენი ეპოქის პოლიტიკურ კონტექსტთან. ასე, მაგალითად, პოლიტიკურ იგავად გვევლინებოდა ამ რამდენიმე წლის წინ მეტეხის თეატრის სცენაზე განხორციელებული ბერძენი დრამატურგის სტრასის კარასის „ძაღოსნები“. ასეთივე პოლიტიკური იგავია ლიტველების მიერ წარმოდგენილი სატირული პიესა — მ. კორესის „მოხუცთა თავმესაფარი“, რომელიც აღძრავს თანამედროვეობისათვის ძალზე აქტუალურ პრობლემას: რამდენად ჰუმანურია (თუ არაჰუმანური) ჩვენი დამოკიდებულება ღრმად მოხუცებული ადამიანებისადმი. ამასთანავე, იქ, იგავური ფორმით, მხილებულია საზოგადოებრივი გულგრილობა, ძლიერთა რეპრესიული დამოკიდებულება სუს-



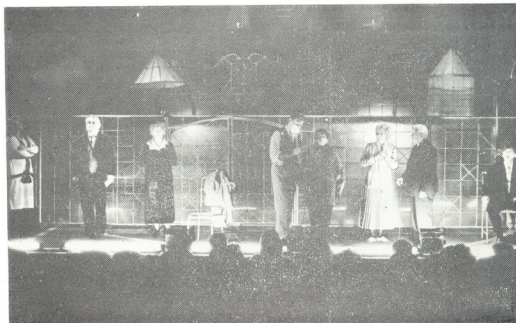
ტებისადმი. პიესა ბუნებრივად ბადებს პროტესტის გრძობას.

დრამატურგიული მასალის ეს ორაზროვნება, თეატრის მთავარი რეჟისორის, იონას ვაიტკუსის დადგმით და მსახიობების შესრულებით, წარმოსახულია, ერთის მხრივ, სინამდვილისადმი საოცარი ერთგულებით (ნატურალიზტურადაც კი). ხოლო, მეორეს მხრივ, ყოველივე ეს შერწყმულია ხაზგასმულ პირობითობასთან, მეტაფორულობასთან, რაც დინამიკურად ვითარდება სპექტაკლის სცენოგრაფიულ გადაწყვეტასთან ერთად (მხატვარი იონას არჩიკაუსკასი).

დეკორაცია, ძირითადად, მინისაგან და მეტალისაგან შედგება. მინის კედლები ზოგჯერ იმერის სცენის სიღრმიდან და პერსონაჟებისაკენ მოდის, თითქოსდა მათი გადა-

თელვა სურს. ავეჯიც, საყრდენებიც, მინისაგანაა. და თითქოს, ამ გამჭვირვალების მიუხედავად, ადამიანებს არ ძალუძთ გადალახონ მინის ბარიერი — ისინი სამუდამოდ არიან განცალკევებულნი.

მოქმედება, განსაკუთრებით პირველ აქტში და მეორე აქტის დასაწყისში, მდორედ მიედინება (ჩვენი აზრით, ოდნავ დუნედაც კი). თუმცა, უამრავი ზუსტი დეტალები, მიღმა, შინაგანი დამუხტულობა მაინც იგრძნობა. მსახიობები ნელ-ნელა ძერწავენ „სახლის“ მკვიდრთ... ხან „მსხვილი პლანი“ გვიჩვენებენ პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას, ხან ხელის მოძრაობით, უესტიკულოციით, ხან კი, მუდარით აღსავსე თვალებით. დეტალურად გვიხსიათებენ თავიანთ პერსონაჟებს ალგმანტას მასიულისი, რუტა



სცენა სპექტაკლიდან
„მოხეტია თავშესაფარი“

სტალილუნიატე, ლონარდას ზიალჩუსტი, ბირუტე რაუბაიტე, დანუტე იურონიტე, ვიტუატას ეიდუკაიტისი, რეგინა ვარნაიტე.

რეგინა ვარნაიტეტე აუცილებელია განკერძობით ლაპარაკი, რადგან იგი შესანიშნავად ქმნის ერთ-ერთ ყველაზე განვითარებულ სახეს. დასაწყისში იგი უხეშია, მამაკაცურად მბრძანებლური და სასტიკი, მაგრამ შინაგან პილილში, ნელ-ნელა გადაიქცევა თანაგრძნობა მოყვასისადმი, მასთან თანადგომის სურვილი. ეს პროცესი დიდი არტიკული ძალითაა წარმოსახული.

სრულიად სხვა, უფრო ერთგვაროვანია „სახლის“ ადმინისტრაციის, ასევე, ახლობლების სანახავად მოსულთა სახეები. სახლის დირექტორი ოლა (დანგუოლე ბაუკოტი), თავისი გიგანტური, ცივი, მაგრამ ყოვლისმომცველი ძალით; პრეზიდენტი ვერიისი (ვილელმას ვაიჩე-კაუსკასი), თავისი დემაგოგიით და ლიბერალიზმს ამოფარებული ვერაგობით; კურისების წყვილი (მილე შაბლაუკაიტე და ვალენტინას მასალსკისი), რომელთა შესრულებაში ჭარბადაა სატირული ფერები; იოზას ბუდრაიტისის მიერ გროტესკული სიმახვილით შექმნილი ნიკოსი, „ტელეგრაფორტაის გმირი“, მოვლენილი სრულიად სხვა სამყაროდან, გადაღლილი პოზიტივისაგან და მოქმედების მექანიკურობისაგან. მაგრამ ესეც განვითარებადი სახეა. როგორც კი მიატოვებს პროფესიისათვის ნიშნულ მექანიკურობას, უეცრად გადაიქცევა ცოცხალ ადამიანად, რომელიც თანაგრძნობითაა გამსჭვალული „სახლის“ მკვიდრთა მიმართ.

ამ სპექტაკლში ორი კულმინაციური სცენა: პირველი მოქმედების ბოლო სცენა და მთლიანად სპექტაკლის ფინალი. მათში ყველაზე უკეთ მოჩანს მრავალფეროვან გამოშვებულ საშუალებათა სინთეზი. კომპოზიტორ რეგინალტას პეტრონისის სიმღერა „როცა შვის სხივი“, მარტოსულის სიმღერა-საგალობელი, რომელსაც შემდგომ აიტაკებენ დანარჩენი პერსონაჟები, ჟღერს მძლავრად, საზეიმოდ, ლოცვის დარად. მასში გამოსკვივის დარდიც და უნებლიედ შობილი იმედის ნაპერწკალიც... ხოლო შემდგომ, ამ სიმღერა-საგალობელს, უკვე მაჟორულად არანვირებულს, ცეკვით აპყვებიან პერსონაჟები, თითქმის თავისუფლდებიან ყავარჯნებისაგან, რაც აქამდე მათი განუყრელი ატ-

რბუტი იყო. მათი სიმღერა და ცეკვა აღმოსილია განთავისუფლების სიხარულით.

მაგრამ თეატრს სრულიადაც არ უკვლია იოლად გადაეწყვიტა კონფლიქტის დასრულების ხელოვნურად ბედნიერი დაბოლოება გამოეძებნა. მხოლოდ ცალკეულმა პერსონაჟებმა შეძლეს გაერღვიათ მოჯადობული რკალი. სპექტაკლის ფინალში, უკან, სცენის სიღრმეში აელვარებიან ფერადოვანი ლაქები. დარჩენილები აცილებენ მიმავალთ, თვალს გააყოლებენ მიწის კედლიდან. შემდეგ, ყოველივეს სიბნელე დაფარავს, მხოლოდ ავანსცენაზე დარჩება მოციავე შუქი, ადამიანურობის ჩაუქრობელი ნაპერწკლის სიმბოლო.

ადამიანის დათრგუნვის საშინელი შედეგებია ასახული თანამედროვე ლიტერელი დრამატურგის იუოზას გლინსკისის პიესაში „კინგი“; პერსონაჟები აქაც დაყოფილია „ტუსალებად“ და „ხედამხედველებად“. ამასთანავე, აქ ნაჩვენებია ამ ურთიერთობის ყველაზე სამარცხენო კომბინაცია, როცა „ტუსალები“ თვითონვე არიან თანამომეტა „ხედამხედველები“.

მოქმედება მიმდინარეობს მცირეწლოვან დამანაშვეთა ინტერნატკოლონიაში. სპექტაკლი თავიდანვე მძაფრი რიტმით იწყება. პატიმართა დგომის სტატეკური მიზანსცენა გადაიზრდება მარშირებაში, გამოკვეთილ ერთტიპურ მოძრაობაში, როცა ყველანი ერთდროულად მოიხდიან ქუდს. ეს რიტმი მომავალშიც შენარჩუნებული იქნება სიმღერის ეპიზოდში, სინქრონული მოძრაობის თანდართვით. რიტმის ამ სიმძაფრეს სპექტაკლში, ხშირად ახლავს მრავლისმეტყველი პაუზები.

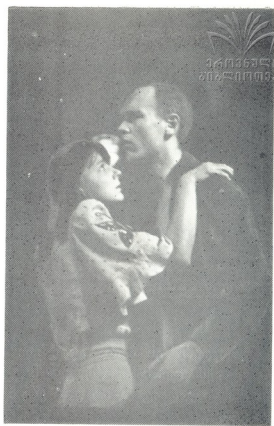
სპექტაკლის დეკორაციის ძირითადი ელემენტია ორსართულიანი მეტალის ბადე, რომელიც გარშემორტყმულია პროექტორებით (სცენოგრაფია იანინა მალინაუსკაიტისა).

დრამატურგიული მასალა შეიცავს ეპიკურობას, თუმც იგი შეძლებისდაგვარად შეკუმშულია, მასში არ არის ნაამბობი პერსონაჟების ცხოვრების წარსულის შესახებ. გაუტყვეველი რჩება რამ მოყვანა ისინი ინტერნატკოლონიაში. ჩვენ ვეცნობით მხოლოდ მთავარი გმირის, საულიუსის (პ. ბუდრისი) ბიოგრაფიას, რომელიც, ბუნებით, არ არის აქტიური და „აუტსაიდერთა“ რიცხვში იმყოფება. საულიუსის აუხდენელი ნატვრაა მარტო მივიდეს ოკეანის ნაპირებამდე. ცხა-

ღია, ეს ოცნება, თავისთავად, სიმბოლურია. იგი გულსხმოზს ინტერნეტკოლონიის სასტიკ და დამორგუნველ სამყაროდან გასვლას. მეორეს მხრივ, იგი ასახავს გმირის სულიერ მდგომარეობას, მის წარმოდგენას მთლიანად სამყაროზე, როგორც ადამიანის თავისუფლების შემზღვევად ფენომენზე.

ბოლოს და ბოლოს, გმირი გაარღვევს ამ ზღუდეს, მაგრამ ეს სიცოცხლის ფასად დაუჯდება, მაგრამ მანამდე; ვიდრე ეს მოხდებოდეს, იგი შეძლებს, თუმცა დროებით, დაივიწყოს დამორგუნავი გარემოცვა, განთავისუფლდეს სულიერი მარტოობისაგან. ელიანასთან (რ. სკარდუენაიტე) მისი ურთიერთობის ცენტრალურ სცენაში, იმედის სიღვი გამოკრთის. გმირი იცნუებს ყოფით წვრილმანებს, ყოველგვარ შიშს და უბედურებას. საულიუსი და ელიანა, გაშიშვლებულნი, თითქოს მალღებებიან და გადალახავენ იმ ბაღეს, რომელმაც მათ თავისუფლების გზა დაუხშო. ჩაბნელებულ სცენაზე, ვიწრო „სათაგურში“, არილდებიან ჩრდილები, და ხარბი ხელები — ბრჭყალები ისევ დაიპყრობს ყველასაგან გარიყულ, ეულად დარჩენილ გოგონას. მძაფრი რიტმი კვლავ გადაწონის ყველას და ყველაფერს, კვლავ გაისმის მარშირების ხმა: კვლავ გაშუშდებიან პერსონაჟები.

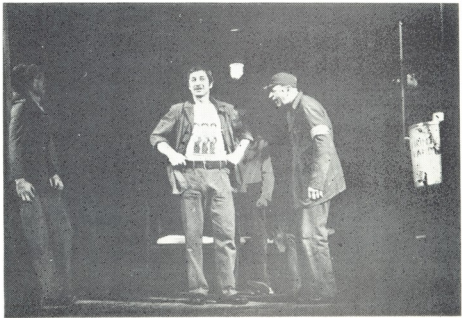
ლაკონურად, ჭეშმარიტი გამომსახველობით გვიხატავს რეჟიმის მორიგის, როსლევსკისის სახეს მსახიობი ალგიმანტას მასიულისი. მკვეთრად არის დახასიათებული და ფერადოვნად გადმოცემული ინტერნატის ძველისძველი წვერის, ალექსანდრასის სახე



სცენა სპექტაკლიდან „კინგა“

ვალენტინას მასალსკისის მიერ. რელიეფურად და სახიერად არის წარმოსახული ტომასისი (რობერტას ვაიდოტასი), რიკასი (ალგერდას პიტუკასი), ალიუსი (რემიგიუს საბულისი).

ცნობილი ამერიკელი მწერლის თორნთონ უაილდერის პიესა „ჩვენი ქალაქი“, ჩვენში ცნობილია რევაზ გაბრიაძის სცენური რედაქციის მიხედვით. ეს დადგმა, განხორციელებული მიხეილ თუმანიშვილის მიერ, ერთერთი მნიშვნელოვანი მიღწევაა კინომსახიობთა თეატრისათვის.



სცენა სპექტაკლიდან „კინგა“



სცენა სპექტაკლიდან „ჩვენი ქალაქი“

უაილდერს ეს პიესა „რეტროს“ სტილში აქვს შექმნილი. მან მოქმედება საუკუნის დასაწყისში გადაიტანა და ერთ-ერთი პროვინციული ქალაქის მაგალითით გვიჩვენა, რომ ჩვენი სამყარო საკმაოდ შეუვალა, მასში არაფერი არ იცვლება, და რომ ამ სამყაროში მოვლენები წარმოშობილია ყოფის საერთო კანონზომიერებისაგან.

პიესაში არ არის მოცემული დრამატული კონფლიქტი. ნაწარმოები თავისი ბუნებით ეპიკურია. შემთხვევითი როდია ის ფაქტი, რომ ყველა საკვანძო მოვლენა უფრო მოთხრობილია ავტორის მიერ, ვიდრე დრამატულად ასახული.

აღსანიშნავია, რომ (თუმცა განსხვავება თვალსაჩინოა) ამავე პრინციპებითაა აგებული კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლი „წუთისოფელი ასეა“, სადაც მთავარია არა ადამიანების ურთიერთობა, არამედ მათი თანაარსებობის ონტოლოგიური საფუძვლები.

კუნძულის თეატრი ავტორის რემარკების ერთგულია. იგი ახერხებს შეათავსოს პიესაში მოცემული ყოფითობა ავტორისეული თხრობის პირობითობასთან. ხოლო, იონას არჩიკაუსკასის სცენოგრაფიაში, უაღრესად ყოფითი დეტალების შეერთება გაფორმების ესკიზურობასთან, ერთის მხრივ, ცხოველმყოფელს ხლის ცხოვრებისეულ ატმოსფეროს, ხოლო მეორეს მხრივ, ხაზს უსვამს ადამიანური ყოფის არამდგრადობას.

სპექტაკლის კამერტონია ავტორ-რეჟისორის თხრობა (მოგვიტხრობს დამდგმელი რეჟისორი გიტის პადევიმასი). აღსანიშნავია,

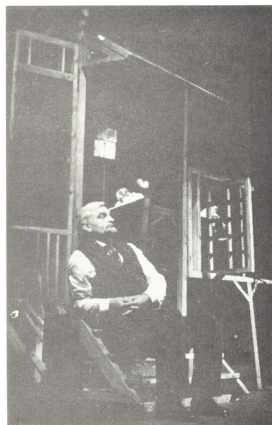
რომ თავის მონოლოგს რეჟისორულ ენაზე წარმოთქვამს და კონტაქტს ამყარებს მსახიობ-ლიქასთან, გაითამაშებს რა თხრობის ენაზე მოქმედების ადგილს. ანუ, თბილისში მყოფი ლიტვური თეატრის საგასტროლო სპექტაკლს.

კუნძულთა ეს სპექტაკლი გამოირჩევა სასცენო კულტურით, გამომსახველი საშუალებების ურთიერთხეიმოქმედებით. მუსიკალურ ფონად აქაც საგალობელია გამოყენებული (კომპოზიტორი ვილმანტას ბარტულიანი). მუსიკას სპექტაკლში მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია, მან უნდა განავითაროს მთავარი თემა და მთელი სპექტაკლის ემოციურ ფონად უნდა იქცეს.

ქალაქის მცხოვრებთა სახეები ცხოვრებისეულადაა წარმოსახული. ეს სახეები შექმნილია ოსტატურად, ფსიქოლოგიური სიზუსტით. სპექტაკლში მთავარ როლებს განასახიერებენ: ა. მასიულისი, რ. სტალილიუნიტიე, რ. ვარნიტიე, ნ. ლიპააშკაიტე, ლ. ზი-ალჩუსი, ვ. ვალაშინასი, ი. კავალიაუსკაიტე და სხვ.

და მაინც, ამ სპექტაკლში ყველაზე ტევადი და რელიეფურია მთხრობელის სახე, შექ-

სცენა სპექტაკლიდან „ჩვენი ქალაქი“



მნილი გ. პადეგმაისი მიერ, ეს პერსონაჟი არა მარტო თანაუგრძობს სხვა პერსონაჟებს, არა მარტო მოგვითხრობს უბოროტო ირონიით, არამედ ამ სცენური სამყაროს შემოქმედი — დემიურგია. და თუ პიესის ავტორის პოზიცია ქრისტიანულ-დამთმობია, „ავტორ-დამდგმელში“ სულ უფრო მატულობს დრამატული და ტრაგიკული ტონი, იგრძნობა განგაში. და ეს განგაში დაკავშირებულია არა მარტო ქალაქის ელგეიურად შეფერადებულ სინამდვილესთან, არა მარტო ადამიანის მძიმე ზვედრთან, არამედ წარმოშობილია მთლიანად ჩვენს სამყაროში მიმდინარე პროცესების გამო, რომლის ბედი ახლა სასწოროზე დგას და დამოკიდებულია მსოფლიოს ყველა მცხოვრებზე. ეს სპექტაკლი შთაგვაგონებს სიცოცხლის სიყვარულს და შესაბამისად შეგვახსენებს, რომ საჭიროა გავუფრთხილდეთ მის არსებობას პლანეტაზე.

კუხნასის თეატრი ყოფიერების შესახებ სხვადასხვა საშუალებებით ესაუბრებოდა ქართველ მაყურებელს. იგი ხან ამოქმედებდა და მწვავე კონფლიქტებს, ხან კინამდობებს ადამიანურ სიხარულს. მან მალაღმბატურული ფორმით გამოხატა ჭეშმარიტი ადამიანობისადმი თანადგომა.

და ისევე ამ გასტროლების დროს, ბევრს ლაპარაკობდნენ ახალი შეხვედრების შესახებ. კუხნასელების რეპერტუარში ბევრი საინტერესო ნაწარმოებია. მათ რიცხვშია შექსპირის „რიჩარდ II“, საბჭოთა კავშირში პირველად ამ თეატრში განხორციელებული ალფრედ ჟარის „მეფე უზიუ“, რომელშიც დიდი როლი ითამაშა დასავლური დრამის განვითარების საქმეში. იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ თბილისელ თეატრალებს მომავალშიც საშუალება მიეცემათ ნახონ ამ ნიჭიერი კოლექტივის მაღალპროფესიული, შთაგონებული სპექტაკლები.

სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის თეატრის ბასტროლები თბილისში

„თ ო ლ ი ა“

ეთერ გუგუშვილი

ცნობრებაში ყოველ ჩვენთავანს გააჩნია თავისი განსაკუთრებული მიდრეკილებანი, ყველას აქვს უფლება შექმნას საკუთარი კერპები და თაყვანი სცეს მათ, როგორც ყველაზე ამაღლებულს, შემოსილს მიუწვედომლობის შარავანდედით.

ასეთი მიუწვედომელი ოცნება ბევრისთვის ჩეხოვის „თოლია“ და მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთ თქმული არ არის დაკავშირებული სუბიექტურ მსჯელობასთან, სუბიექტური მომენტი თავისთავად მაინც არსებობს (როგორც ეს ხდება ხოლმე მხატვრული მოვლენების შეფასების დროს). და ამ სტრიქონების ავტორისათვის შეუძლებელია მისი უგულვებელყოფა, როგორც ამბობენ ხოლმე, საჭიროა „გარე თვალის“ პოზიციის ბოლომდე შენარჩუნება.

თუმცა ეს „გარე თვალით“ შეხედვა „თოლიაზე“ მიკერძოებულ შეფასებასთან როდის მაქვს გაიგივებული. თუ მხედველობაში მი-

ვიღებთ იმას, რომ „განსაკუთრებული“, „მითროლოგარე-ალფრთოვანებული“ დამოკიდებულება ჩეხოვის „თოლის“ მიმართ ახასიათებს არა მარტო ამ სტრიქონების ავტორს, არამედ იმათ უმრავლესობას, რომლებიც თეატრის ინტერესებით ცნობრობენ, მაშინ უდავო გახდება, რომ ამ შემთხვევაში, სუბიექტური მჭიდროდაა შერწყმული ობიექტურთან, ხოლო „გარე თვალი“, „შიდა თვალს“ ემთხვევა.

აქვე უნდა დავძინოთ: ამგვარი შესავალი დამპირდა არა იმისათვის, რომ მკითხველს საკუთარი ინტერესები ან მიდრეკილებები გავუზიარო, არამედ იმისათვის, რომ ნათელი გავხადო იმ სპექტაკლის სერიოზული გარჩევის აუცილებლობა, რომელიც სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა დადგა.

სპექტაკლისადმი ასეთ და არა ფორმალურ მიდგომას კიდევ ორი მომენტი აპირობებს.



ტრეკლევი — დ. ჭაიანი,
ზარენაია — ლ. ხუროთი

ამ შემთხვევაში, რასაკვირველია, დიდ როლს თამაშობს ჩემი პირადი დამოკიდებულება სოხუმის თეატრისადმი. მისი მთავარი რეჟისორი და სპექტაკლის დამდგმელი გოგი ქავთარაძე და ამ თეატრის მსახიობების უმრავლესობა ჩემთვის შემოქმედებითად კარგად არიან ცნობილი და ახლობელი. მათ შორის ბევრნი, ჩვენი თეატრალური ინსტიტუტის აღზრდილები, ჩემი ყოფილი მოწაფეები არიან. აი, ასე აეწყო ჩემი ცხოვრება — რექტორის და ლექტორის როლი უმაღლეს სასწავლებელში, როდესაც კურსდამთავრებულები გადიან ხელოვნების ფართო გზაზე, დროთა განმავლობაში იცვლება კრიტიკოსის როლით. ეს რომ არა, ჩემი ცხოვრება ალბათ ნაკლებად საინტერესო იქნებოდა...

ვერვ მომენტი, რომლითაც გაპირობებულია ჩემი ასეთი სერიოზული, და შეიძლება ითქვას, „მაქსიმალისტური“ დამოკიდებულება სოხუმის თეატრის „თოლიასადმი“, განისაზღვრება იმით, რომ ამ პიესის ყოველი დადგმა (იქნება ეს რუსული თუ ქართული, ინგლისური თუ ამერიკული სცენა) წარმოუდგენელია მაყურებელთა თუ პროფესიონალთა განსაკუთრებული, ამაღლებული ინტერესის გარეშე — დამოუკიდებლად იმისა, რა შედეგი გამოიღო მუშობამ. პრობლემა: დადგმა კარგია თუ ცუდი, ყოველთვის ბადებს კამათს, მოკამათენი დაჯინებით ეცებენ მიზეზებს როგორც წარმატებისა, ასევე წარუმატებლობისა.

დამეთანხმებით, ჩვენთან, საქართველოში (თუმცა რუსეთშიც და სხვაგანაც) „თოლია“ ხშირად როდი იდგმება. მასზე მუშაობა ყოველთვის განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობასა და სიძნელეებთან არის დაკავშირებული.

ამ მხრივ მისი შედარება შექსპირის „ჰამლეტთან“ შეიძლება. მის სცენურ ხორცხერხერს უამრავი მოულოდნელობა ახლავს წინაშე. საოცრად გამჭვირვალე და ფაქიზია, მისი უჩვეულო კომპოზიციური სტრუქტურა წარმოსადგება და ტანადი. მასთან მიახლოება ასეთივე სიფაქიზესა და სიფრთხილეს მოითხოვს. შეუძლებელია წინასწარ განსჭვრიტო, თუ როგორ აქლერდება „თოლია“ დროსა და სივრცეში.

ამასთან ერთად ჩნდება კიდევ ერთი, არანაკლებ სერიოზული პრობლემა: ჩეხოვი „არაქართველი დრამატურგიაო“, დიას, ეს პრობლემა დღესაც არსებობს. ოდესღაც ამის შესახებ კარგად წერდა აკაიო ხორავა: „რატომღაც მიაჩნიათ, რომ ქართული თეატრისათვის, რომლისთვისაც (ეს საყოველთაოდ აღიარებულია), შექსპირის პიესები ნათესაურია, ღრმად ფსიქოლოგიური პიესები „მოუწყდომელია“. „სამი და“ ქართულ სცენაზე ნამდვილად არ დადგმულა. მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ ესეც და სხვა პიესებიც შეიძლება დაიდგას და წარმატებითაც... სულ სხვა საქმეა, რომ ყოველ პიესას უნდა გამოეძინოს საკუთარი გასაღები, განსახიერების გარკვეული საშუალებები. ჩეხოვი ჩვენთან კარგად რომ დაიდგას, დარწმუნებული ვარ, ისეთი ღრმა ეროვნული ხელოვანი გეჭირდება, როგორც სანდრო ახმეტელი იყო.“¹

მე შემთხვევით როდი გავიხსენე დიდი ქართველი მსახიობის ეს სიტყვები. დღესდღეობით საუბარი ქართულ სცენაზე ჩეხოვის დადგმის შესახებ საკმაოდ ვაგრძელებ და ჩემის აზრით, უცნაური სტერეოტიპული უკიდურესობის სახე მიიღო, ერთი სიტყვით, შტამად იქცა. ხომ არ დადგა დრო დავუფიქრდეთ, თუ რას წარმოადგენს ცნება „ქართული“ ჩეხოვი. მეტიც: არსებობს კი ეს ცნება საერთოდ? და მაინც, ალბათ სწორი ბრძანდებოდა აკაიო ხორავა, როდესაც თვლიდა, რომ არც ჩეხოვისთვის და არც სხვა რომელიმე ეროვნული დრამატურგისთვის არ არსებობს არავითარი ზღუდე სხვაენოვანი ერების თეატრებში შედგენისა. საუბარი შეიძლება იყოს მხოლოდ იმ საშუალებებზე, იმ „გასაღებზე“, რომელიც უნდა გამოიყენონ ამა თუ იმ დრამატურგის სამყაროს გასახსენებლად, მისი არსის შესაცნობად. ხოლო ეს გზა კი, როგორც ათასი სხვა, შეიძლება იყოს ან გამარჯვებისაკენ, ან დამარცხე-

ბისაყენ მიმავალი. ჩეხოვი ამ მხრივ არ არის გამონაკლისი.

თანაც რამდენია ასეთი გაუქვალავი გზა მიმავალი „საოცარი თეატრალური აღმოჩენებისკენ“! მე გამახსენდა მაგალითი ქართული თეატრის პრაქტიკიდან. მრავალი წლის განმავლობაში ხელუხლებლად იღო პ. კაკაბაძის პიესა „კახაბერის ხმალი“. ის ყოველთვის დაუძლეველად, რთულად ითვლებოდა, მისი სცენაზე განხორციელება კი შეუძლებლად მიჩნდათ. და, აი, გამოჩნდა რეჟისორი, რომელმაც შესძლო მოენახა გასაღები ამ ქვეშარტად ძნელი და არაორდინარული პიესის გასახსენლად. სპექტაკლი, რომელიც გვიცა ლორთქიფანიძემ განახორციელა, დღემდე ითვლება ქართული თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო ქმნილებად.

და, აი, „თოლია“ დაიდგა სოხუმის თეატრის სცენაზე. შევეცადით გავერკვეთ სპექტაკლის არსში, მის „ამოსავალ“, თავდაპირველ პოზიციებში, რეჟისორის ჩანაფიქრსა და მასთან ერთად მსახიობების შესრულების თავისებურებაში.

ხელოვანს განსჯიან იმ კანონებით, რომლებიც თვითონ შექმნა თავისთვის. პუშკინის ეს ქრესტომათული ფორმულა არაერთხელ დახმარებია კრიტიკოსს ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოების შეფასებისას. მაგრამ ეს „დახმარება“ ყოველთვის როდი იქცევა თვით ხელოვანისთვის მისივე კანონების მხარდაჭერად. ყოფილა შემთხვევები, როდესაც სპექტაკლის რეჟისორული ჩანაფიქრი თვითმიზნად ქცეულა, დაუბრუნებია ჩვეული წარმოდგენა დრამატულ მასალაზე.

ასეთ შემთხვევებში ჩვენ ვამბობთ, რომ რეჟისორის მიერ არჩეული გზა დრამატული მასალის გაწყვეტისა არ შეესაბამება პიესის სტილისტიკას, მის ესთეტიკურ პრინციპებს. რაც უფრო გამართულია პიესა, რაც უფრო უნაკლოა მისი მხატვრული ხერხები, დახვეწილია ფორმით, რაც უფრო ზუსტად არის მოთქმებული მოქმედ პირთა ურთიერთობანი („თოლია“ კი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ასეთ პიესათა რიგს მიეკუთვნება), მით უფრო რთულია „ბრძოლის“ დაბოლოება, მით უფრო მოსალოდნელია „თეთრი ლაქები“ ამ ბრძოლის დასასრულს.

როგორ დაებადა თეატრალურ სურვილი მიემართა ჩეხოვისათვის? რა ამოძრავებდა კონკრეტულად „თოლიას“ ამორჩევისას?

ამ შეკითხვებზე პასუხის გაცემა აუცილებ-

ბელია, რადგანაც იგი სახეებით ლოკალური და ბუნებრივია ნებისმიერი პიესის არჩევისას, ხოლო ჩეხოვის დრამატურ გზაზე არის გამონაკლისი.

სულ ახლახან ჩემთან საუბარში გოგი ქვეთარაძემ თქვა, ჩეხოვის პიესა იმიტომ აირჩია დასადგმელად, რომ დახმარებოდა მსახიობებს უკეთ გასცნობოდნენ რთული სცენური ფსიქოლოგიის სამყაროს, შეეგრძნოთ სცენური სახეების შინაგანი სირთულე და უფრო ღრმად ზიარებოდნენ, სტანისლავსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „დაამიანის სულის ცხოვრებას“. „მოსკოვში, — ამბობს გოგი, — ჩვენი გასტროლების დროს, აღვნიშნეს მსახიობთა თამაშის არასაკმარისი სიღრმე, დადგმებისა და მსახიობთა შესრულების გარეგნული რეპრეზენტალობა. ამის მერე მე გადავწყვიტე „სიღრმეებისაკენ“ დაბრუნება, იმისათვის, რომ მსახიობებს იოლი მიღწევების შთაბეჭდილება არ შექმნოდათ, რომ არ ეძებნათ „იოლი განცდები“, რომ სცენაზე ყველა პერსონაჟის დიდი და ღრმა შინაგანი ცხოვრება ყოფილიყო წარმოჩენილი. ამ მიზნისთვის „თოლიაზე“ უკეთეს მასალას რას მოვძებნიდი? მე ვიცოდი, არ გამოიმიჯილოდა ბოლომდე ის, რაც მინდოდა, მაგრამ ამ მასალაზე მუშაობა მაინც დიდ სარგებლობას მოგვიტანდა. დიდხანს ვმუშაობდით დინჯად. მე უფთხარი მსახიობებს: წაიკითხეთ ჩეხოვის პირადი წერილები...“

მსახიობებმა წერილებიც წაიკითხეს და დიდი გულისყურით შეისწავლეს პიესა. ეს ყველაფერი კარგად გამოჩნდა სპექტაკლში. ქვემოთ ჩვენ ყოველ შემსრულებელზე ცალკე ვისაუბრებთ, ახლა კი აღვნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ მთლიანობაში რეჟისორმა მსახიობებს სწორი ორიენტაცია მისცა და სცენური სახეები (თუმცა ყველა არა) მათ ბიოტიკად და სწორად და აზრიანად განახორციელეს.

მაგრამ არსებობს სპექტაკლში ერთი ხარვეზი, რაც რეჟისორული კონცეფციიდან გამომდინარეობს. ეს გამოიწვია სურვილმა, მიზანმა ან უფრო ზუსტად, თვითმიზანმა, გამოეძებნა ნებისმიერი სცენური გამოხატვის საშუალებები, რათა მოესპო ყოფილივე წერილმანები, მოქმედება პოეტური ვაზარების სფეროში გადაეტანა, განეზოგადებინა და მტკიცე, სასტიკი უარი ეთქვა ილუსტრაციულობაზე.

ჩვენ არავითარი სურვილი არა გვაქვს შევედავოთ სპექტაკლის ავტორს, რატომ მიუღია ასე ჩეხოვის. პირიქით, მხოლოდ ასეთი გზით შეიძლება დღეს ჩეხოვის პიესების გახსნა. მაგრამ ამ გზაზე არსებობს უამრავი ვარიანტი, უამრავი გადაწყვეტა. ვფიქრობ, რომ ამ ვარიანტებს შორის დამდგმელმა რეჟისორმა საუკეთესო ვერ აარჩია. რეჟისორის მიერ შემთავაზებული ეს კონკრეტული ვარიანტი წინასწარ „ანგრევს“ იმ საწყის პირობას, თვითონვე რომ წამოაყენა. ეს პირობა, როგორც უკვე აღინიშნა, დაკავშირებულია მის სურვილთან, იმუშაოს ფსიქოლოგიური სივლეების ძიების, ღრმა გრძობებისა და განცდების სწორად წარმოჩენისათვის, მაგრამ სპექტაკლის გადაწყვეტა ყოველთვის როდი ეთანხმება ამ სურვილს.

რასაკვირველია, არ იქნებოდა მიზანშეწონილი თანამედროვე „თოლისადმი“ სამხატვრო თეატრის სპექტაკლის (იგულისხმება 1898 წლის „თოლის“ დადგმა) საზოგადოებრივად იმ სპექტაკლიდან გამოსვლა, რომელმაც საუკუნეების მიჯნაზე მსოფლიოს ჩეხოვი გააცნო. ამას დღეს არც ერთი საღად მოაზროვნე რეჟისორი არ გააკეთებს. უდავოა, ჩეხოვი უნდა დაიდგას სხვანაირად, ვიდრე ოთხმოცი წლის წინათ იდგმებოდა, თუმცა ამ სპექტაკლში არსებობდა ისეთი რამ, (ეს აუცილებლად უნდა გვახსოვდეს), რის გარეშეც ჩეხოვის დადგმა შეუძლიებელია. ამის შესახებ, როგორც ყველაზე მთავარის შესახებ წერდა თავის დროზე პ. მარკოვი: „თოლის“ ყველა მონაწილე დაკავშირებული იყო ერთმანეთთან ცხოვრების იმ ერთიანი შეგრძნებით, რომელიც მხოლოდ ამ პიესისთვის და ამ ავტორისთვის იყო დამახასიათებელი“. ეს სიტყვები, როგორც ალბათ ყველაფერი, რაზეც მარკოვი წერდა, არანეულებრივად ზუსტად წვდებიან საკითხის არსს, ისინი მიიძღვება „თოლის“ ნებისმიერ წაკითხვას შეუსადავოთ, დამოუკიდებლად იმ მხატვრული სტილისგან, რომელსაც მიეკუთვნება ესა თუ ის თეატრი. ეს სიტყვები არ გულისხმობენ დადგმის ეპიზოდის თავისებურებებს, გამოხატვის სცენურ საშუალებებს და იდეურ ჩანაფიქრს. ისინი უფრო „პიესას და მის ავტორს“ ეხებიან — ასე თვლის მარკოვი — და ამის შემდეგ კი დამდგმელს აძლევენ იმის საშუალებას, რომ პიესის ავტორიდან გამომდინარე, შესაბამისი დასკვნები გამოიმდინას. ერთი სიტყვით,

ქ ლაპარაკია სცენური ქმედების მეთოდოლოგიაზე, უფრო ზუსტად, მსახიობთა მუშაობის მეთოდზე. მე ვფიქრობ, რომ ჩეხოვის უნდა ეცადონ რეჟისორები, იპოვონ საშუალებები ჩეხოვის განსახორციელებლად, იქნება ეს ყოფითი, პოეტური, ეპიური თუ სხვა რომელიმე თეატრალური ხერხი, ჩანაფიქრის საფუძველში უნდა იყოს სცენური „ცხოვრების ერთიანი შეგრძნება“ და არა ამ ერთიან შეგრძნებათა დაშლა.

ნაწილობრივ ასეთი „დაშლა“ მოხდა სოხუმის თეატრის სპექტაკლში. შესაძლოა, რომ სიტყვა „დაშლა“ არ გამოხატავს ბოლომდე არც რეჟისორის პოზიციას, არც მის დამოკიდებულებას პიესისადმი და მითუქმეტს, გმირების სცენური ცხოვრებისადმი. მაგრამ დამოუკიდებლად იმისგან, თუ როგორ გაიგო და ჩაიფიქრა რეჟისორმა ჩეხოვის პიესა, მოხდა ერთგვარი, შეიძლება სრულიად მოულოდნელი, უთანხმოება სცენურ ჩანაფიქრსა და მის განხორციელებას შორის. რეჟისორმა მსახიობები მათავადა წინასწარ მის მიერ მოიფიქრებულ, თავისებურ „კარკასში“. „კარკასი“ გულისხმობს მოქმედების ორ პლანს: სცენაზე თამაშდება არა სპექტაკლი „თოლია“, არამედ პიესა „თოლის“ რეპეტიცია, თანაც იმ პიესისა, რომელიც დაწერილია ტრეპლევის მიერ, ხოლო ტრეპლევი ამ პიესის დამდგმელიცაა...

სპექტაკლი იწყება ბოლოდან. სცენაზე გამოაქვთ თოლის ფიქტული, სცენის მიღმა კი, კულისებში, ისმის სროლის ხმა. დორნი ყურმოსთქვამს პიესის ფინალურ ფრაზას: „გაიყვანეთ აქედან ირინა ნიკოლაევნა, საქმე ისაა, რომ კონსტანტინემ თავი მოიკლა“.

პიესის ამგვარი მეტამორფოზა საკმაოდ გეჩვენება. ერთის მხრივ, ჩვენ შეგვიძლია მივიღოთ სპექტაკლის ასეთი დასაწყისი, როგორც რეჟისორის უწყინარი სურვილი, გაამხვილოს მაყურებლის ყურადღება ჩეხოვის დრამის ერთ-ერთ კულმინაციურ მომენტზე. მეტიც — ხაზი გაუსვას იმას, რომ სწორედ ეს მომენტია ყველაზე მთავარი პიესაში, და თუ ტრეპლევის თვითმკვლელობას გავიგებთ, როგორც პიესის დაძაბული დრამატული კოლიზიების შედეგს, როგორც ადამიანის ოცნებების მარცხს, მაშინ ფინალის დასაწყისში გადმოტანა ნაწილობრივად მიისაღება. მაგრამ მისაღება მხოლოდ თემატურად და არა მთლიანი გადაწყვეტის თვალ-

საზრისით. უკვე მომდევნო სცენაში ირკვევა, რომ სპექტაკლის ფინალი დაწყება ლოგიკურად არ არის გამართლებული. დარბაზიდან ცოცხალი ტრეპლევის გამოჩენა თანდათან ნათელყოფს, რომ სცენურ მეტამორფოზას თან სდევს სპექტაკლის ქმედითი სახის აღრევა. რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული გადაწყვეტა (ე. ი. „მოცემული პირობები“), ვიმეორებთ, (ცხოვრების ლოგიკის მიხედვით შეიძლება მისაღები იყოს, მაგრამ ამ კონკრეტული პიესის ქმედითი სცენური ლოგიკით, ვღიჭრობ, მოუღებელია. პიესის „მოცემული პირობების“ მიხედვით სცენაზე უნდა იყოს გაშლილი გმირების ცხოვრება — ბუნებრივი, ნატურალური, ცოცხალი, — და არა ამ ცხოვრების „თამაში“ ანუ, როგორც ამბობენ „თეატრი — თეატრი“. პიესის „მოცემული პირობები“ სრულიად არ გულისხმობენ „სხვა“ პიესის რეპეტიციას, პიესისა, რომელიც არსებობს მოქმედ პირთაგან „განცალკევებით“, მათ გარეშე. და ისევე მაგონდება პ. შარკოვის დებულება „თოლიას“ გმირების ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირზე, იმაზე, რომ სპექტაკლში უნდა იყოს „ცხოვრების ერთიანი შეგრძენება“ და, ვიმეორებ, არა ამ შეგრძენების დამლა.

ვეწერ და ვფიქრობ: განა შეიძლება ჩეხოვის „შესწორება“? ჩეხოვის პიესა სიმფონიის მსგავსია. კოტე მარჯანიშვილი შესანიშნავად გრძნობდა ამას, როცა უწოდებდა ჩეხოვის „დრამატული სიმფონიების ავტორს“. მარჯანიშვილს შეეძლო ამ შეფასების სხვა სიტყვით გამოხატვა, მაგრამ მან აირჩია სწორედ ეს სიტყვა — „სიმფონია“. ამ „სიმფონიებიდან“ ეგრ ამოიღებ ვერც ერთ ნოტს, ხოლო თუ მიინდომებ ამ ნოტების შეცვლას, ან შისწორებას, სიმფონიაში დისონანსი გაჩნდება. მაგონდება, სპექტაკლ „სამი დღე“ რეპეტიციის დროს გიორგი ტოტსკინოვს თქვა: შემთხვევითი როდია, რომ ჩეხოვი პიესის პირველივე სტრიქონებს იწყებს საუბრით პროზოროვის — მამის, სკვდლის შესახებ. მას შეეძლო ეს საუბარი თოხი — ხუთი გეერდის შემდეგ დაეწყო, მაგრამ ის ამით იწყებს (ჩაწი ჩეჩია — ე. გ.), და ამას განუზრახ აკეთებს, რადგან ეს განმსაზღვრელი მოვლენაა და ემთხვევა დღეობის აღნიშვნას, რითაც ყველაფერი უფრო მძაფრი და აუცილებელი ხდება.²



ტრიგორინი — ვ. არღლიანი,
ტრეპლევი — დ. ჭიანი

ჩეხოვმა იცოდა, რით უნდა დაეწყო პიესა და რით უნდა დაემთავრებინა... და განა შეიძლება ტრეპლევის გადაქცევა „თოლიას“ ავტორად. განა ეს არ მოგვაგონებს იმ გაუმართებელ ცდებს, როდესაც ტრეპლევს აიგვიბდნენ ჩეხოვთან, ტრიგორინს — მწერალ პოტაპენკოსთან, ხოლო ნინა ზარეჩნაიას — ლიკა მიზინოვასთან. ასეთი გაიგივების ცდები ბევრჯერ ყოფილა. ჩეხოვს ეს არ მოსწონდა, ჩეხოვი ამას ვერ იტანდა.

როგორც ზემოთ თქმულიდან გამომდინარეობს, სპექტაკლში მანც ხდება ავტორის მიერ შეთავაზებული „მოცემული პირობები“ ერთგვარი გადაადგილება. მსახიობები („თოლიას“ როლებს შემსრულებლები) სცენაზე გადიან რეპეტიციას, ისინი სპექტაკლის მსვლელობის დროს ელოდებიან თავიანთ რიგს, რათა „ჩაერთონ“, „შევიდნენ“ როლში, ხოლო ცოტა ხნის მერე „გამოვიდნენ“, „გამოერთონ“ თამაშს.

მე არ შევეცი, როდესაც ვთქვი, რომ ისინი, სწორედ თამაშს „ეთიშებიან“ და არა ცოცხალი „ადამიანის სულიერ ცხოვრებას“, რასაც ასე აფასებდა ჩეხოვში სტანისლავსკი, ნემიროვიჩ-დანჩენკო, კოტე მარჯანიშვილი და სხვა რეჟისორები. ამის გარეშე შეუძლებელია ჩეხოვის წაკითხვა.

მართლაც, პიესის „რეპეტიცია“, რაშიც ჩაბმულია ყველა შემსრულებელი, არ გულისხმობს სცენურ პირობებში გმირების ცხოვრების უწყვეტ პროცესს. ეს პროცესი ირღვევა ყოველ წუთს, მსახიობები რეპეტიციის გავლის შემდეგ სხდებიან იქვე, სცენის მარცხენა მხარეს, წინასწარ მომზად-

ბულ სკამებზე და „გულგრილად“ უყურებენ. თუ როგორ ვაღიან რეპერტივის მათი პარტნიორები, სხვა როლების შემსრულებლები. ეს გამოთიშვა „როლებიდან“ განსაზღვრულია თვით სარეპერტიციო სიტუაციით, მაგრამ ფაქტურად სცენაზე ხდება მსახიობების გამოთიშვა თვით პიესისა და სპექტაკლის ქმედითი სიტუაციებიდან.

სავსებით მართებულად შეუძლიათ დამისვან ორი ლოგიკური კითხვა. პირველი: ვანა ყოველი მსახიობი თეატრში, პიესის რეპერტივის დროს, არ თითქმის მოქმედების პროცესისაგან, ვანა თითქმის რეპერტივი არ გულისხმობს ამ პროცესის წყვეტილობას?

ამ შეკითხვაზე მე ასე ვუბნასუხებ: კი მაგრამ, ეს ხომ სარეპერტიციო პერიოდია, რაც გულისხმობს მსახიობთა ძალების თანდათან შეკრებას იმ მთავარი მთლიანობისათვის, რის გარეშეც თვით სპექტაკლი დასრულებულ სახეს ვერ მიიღებს.

მეორე: მაშინ რა ვუყოთ ბრეჰტს? ბრეჰტის თეატრში ხომ დაშვებულია ეს „ხედვა გარედან“ ან, როგორც თვითონ ბრეჰტი უწოდებს — „გაუცხოების ეფექტი“.

ვუბნასუხებ ამ კითხვაზეც: ამ „გაუცხოების ეფექტს“ არაფერი საერთო არა აქვს სოხუმის თეატრის „თოლიასთან“, რადგანაც ბრეჰტისეული ხერხი როდი გულისხმობს მოქმედებიდან სრულ გამოთიშვას ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით (მსახიობი გვერდით ვადის, ჯდება სკამზე, თითქოს და „ისვენებს“ და თვალყურს ადევნებს სხვა

მსახიობების „თამაშს“). არამედ ეს ისეთი ხერხია, რითაც მსახიობი ხანგასმით თამაშობს თავის აქტიურ დამოკიდებულებას სხვისადმი, იმ გმირისადმი, რომელსაც მსახიობს ზუსტად აქვს განსაზღვრული თავისი დამოკიდებულება გმირისადმი. იქნება ეს ირონია თუ თანაგრძნობა, რისხვა თუ ცნობისმოყვარეობა, ის კომენტარს უყეტებს გმირის ქცევას, თვალყურს ადევნებს მას. იმას, რაც სოხუმის თეატრის „თოლიაში“ ხდება, არა აქვს პირდაპირი კავშირი ბრეჰტთან, თუმცა შეიძლება მსგავსი ასოციაციები დაგვებადოს...

ძველი ამ სპექტაკლში მსახიობების თამაშზე მსჯელობა. განსაკუთრებით კი პირველი სპექტაკლის მიხედვით. იქ აშკარა იყო სცენური სახეების „დაარღვევა“. სპექტაკლში ყველა შემსრულებელი თანაბრად როდი ფლობდა სცენურ სახეში „ჩართვის“ და „გამოთიშვის“ ტექნიკას და ამის გამო მათი თამაში არა მარტო ხერხის, არამედ სცენური სიმატის აშკარა ილუსტრაცია იყო, ეს კი არასგზით არ შეესაბამება ჩეხოვის პიესის ბუნებას.

სხვებზე უკეთ ასეთ „ორპლანოვანი“ ქმედების ხერხს ფლობენ დ. ჯაიანი (ტრეპლივი) და მ. კოლბაია (მედვედენკო). ვფიქრობდი, რატომ მაინცდაპაინც ისინი, დასში ხომ არიან სხვა კარგი მსახიობებიც, მაგრამ მათ ვერ შესძლეს თავიანთი როლების ბოლომდე თანმიმდევრული განხორციელება. ალბათ, ეს მოხდა იმიტომ, რომ ტრეპლივის „ორსახიანობა“ ლოგიკურად დასაბუთებულია მის ორივე სცენურ მდგომარეობაში. ან უფრო ზუსტად: ორივე შემთხვევაში ის დაკავებულია საქმით — როგორც ტრეპლივი და, როგორც მომავალი სპექტაკლის რეჟისორი, რომელიც გულგრილად კი არ ადევნებს თვალს მის განვითარებას, არამედ ყურადღებით ასწორებს, ე. ი. საქმეს აკეთებს. რაც შეეხება მედვედენკოს, აქ როლის მცირე მოცულობის გამო, მსახიობმა მ. კოლბაიამ შესძლო ერთიანი გამკოლი მოქმედებისა და ერთიანი ამოცანის შენარჩუნება. მისი ყოველი გამოჩენა სცენაზე გამსჭვალულია აზრით, შინაგანი მნიშვნელობით, სცენური მოქმედების სიზუსტით. რასაკვირველია, აქ დიდი როლი ითამაშა იმ სკოლამ, რომელიც მან გაიარა ჩვენს ინსტიტუტში, სახელგანთქმული მსახიობისა და შესანიშნავ-

სორინი — ბ. ბეჭატარი



ვი პედაგოგის, ზინა კვერენჩილაძის ხელმძღვანელობით.

ნინა ზარეჩნაიას როლს ასრულებს ახალგაზრდა მსახიობი ლ. ხურითი, რომელმაც ორი წლის წინ დაამთავრა თეატრალური ინსტიტუტი. ბედმა გაუღმა ახალბედას. მან უკვე ითამაშა ელიზა დულიტლის და პორციას როლები ბ. შოუს „პიგმალიონში“ და შექსპირის „ვენეციელ ვაჟარში“ და აი, — მისი დებიუტი ჩეხოვის „თოლიაში“. ეს დებიუტი სავსებით ლოგიკურია. ნინა ზარეჩნაია „მისი“ როლია, მაგრამ ის რთული სცენური პირობები, რომლებშიც აღმოჩნდა ახალგაზრდა მსახიობი, დიდ და არ უწყობს ხელს მას ბოლომდე გახსნას თავისი შესაძლებლობები ამ როლში და გადაწყვიტოს რეჟისორის მიერ დასმული რთული ამოცანა.

როლი ნათამაშებია არათანაბრად. კულმინაციურ მეოთხე მოქმედებაში მსახიობმა შესძლო თავისი და მაცურებლის ყურადღების კონცენტრაცია მთავარზე. ჩვენ ვგრძნობთ რომ ლ. ხურითის ნინას სჯერა თავისი მოწოდებისა, თავისი მომავლისა. იმ მღელვარე სწრაფვამ და „ნერვმა“, რომლებითაც მან ჩაატარა ფინალური სცენა, ოდნავ „ასწიეს“, „აამალღეს“ ნინას სახის მნიშვნელობა სპექტაკლში, მაგრამ მთლიანობაში მაინც ვერ შეავსეს ის ხარვეზები, რომლებიც სხვა სცენებში იჩენდა თავს.

მეოთხე მოქმედებაში, სადაც ჩნდება უკვე „დაქალებული“ ნინა (გავიდა სულ ორი წელი, მაგრამ ეს ორი წელი მთელ სიცოცხლეს უდრის!); მსახიობმა ბოლომდე როლი მოიტანა სცენაზე განვლილი ცხოვრების დიდი შინაგანი ტანჯვა — ტვირთი — ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ ამ ცხოვრების სიტყვიერ გამოძახილს. ემოციურად და მშფოთვარედ წარმოთქვამს ლ. ხურითი ნინას სიტყვებს, რომლებიც მისი შეგნების ორ იპოსტასს გამოხატავენ: „მე მსახიობი ვარ, არა, მე თოლია ვარ“... მაგრამ სწორედ მაღალი, ყველაფრისმომცველი სულიერი ცხოვრების, თუ გნებავთ **სულის ფრენის** გამორიცხვა, ხელს გვიშლის აღვიკვთო მისი სიტყვები, როგორც წინასწარ დასახული, როგორც აღსარება, როგორც ოცნების ფრთების აქნევა, როგორც ადამიანის ვედრება.

სრულიად მოულოდნელია სპექტაკლში მამა (მსახიობი ჯ. პაკელიანი). დავიწყოთ იმით (რადგანაც ამით იწყებს თვით რეჟისორი),

რომ მამა არ არის ჩაცმული შავებში, თუმცა ეს დეტალი არაერთხელა მოხსენებულ ტექსტში და თუ წარმოიშვება შტაინბერგის „რა შუაშია კაბის ფერიო?“, გიპსუნებში წარმოიდგინეთ, რომ ჩეხოვისთვის ამას ჰქონდა მნიშვნელობა.

მაგრამ საქმე, რასაკვირველია, მარტო კაბაში როდია. მთავარი ისაა, რომ მამა სპექტაკლში ნამეტანი უზრუნველია, საკმაოდ ეფექტურიც კი. არ არის მამა ასეთი ჩეხოვთან! სოხუმის სპექტაკლის მამა, მიუხედავად იმ ნაღვლიანი სიტყვებისა, რომლებსაც ის ძალიან კეთილსინდისიერად წარმოთქვამს, გულს არ გმირავს თავისი სულის შეძახილით. უამისოდ კი არ არსებობს ერთ-ერთი ყველაზე „ჩეხოვისესული“ სახე.

იგივე შენიშვნა მაქვს არკადინას (მსახიობი ლ. ფაჩუაშვილი) მიმართ. მასში ყველაფერი, როგორც იტყვიან, „ზომიერად“ არის განაწილებული. იგი ზომიერად მყვირალაც კია. მაგრამ თვითონ არკადინაში ხომ ყველაფერი უზომოა. თუმცე ეს არ არის მთავარი. ბოლოს და ბოლოს თამაში ასეც შეიძლება და ისეც, ხოლო მთავარი მაინც ის არის, რომ არ იგრძნობა ის სიღრმე, რომლის მიღმა ეჩინიანი, ახირებული, ჭირვეული ადამიანის ბუნება, იმ ადამიანისა, რომელიც თავის თავში ატარებს არა სიტყვიერ, არამედ რთული, უცნაურად დახლართული ცხოვრების ანარეკლს. და თუ გავაგრძელებთ ამ აზრს, იგივეს თქმა შეიძლება ყველა დანარჩენ შემსრულებელზეც: ისინი თამაშობენ სიტყვიერ და არა სულიერ დრამას, ხოლო ამის ფონად არება პეისის მოვლენების ფორმალური თვალთვალი „გვერდიდან“, ან უფრო ზუსტად, მარცხენა კულისთან მდგომი „სკამებიდან“.

რამდენიმე სიტყვა ტრიგორინზე, რომელსაც თამაშობს ე. არღელიანი. მსახიობს არა ერთხელ დაუმტკიცებია, რომ ფაქიზად გრძნობს სცენურ სიმართლეს (ვეგულისხმობ ალდე ნათამაშებ მნიშვნელოვან როლებს), შეუძლია ამ სიმართლის მოტანა მაცურებლამდე. ტრიგორინის შესრულებაში კი ეს ნაკლებად იგრძნობოდა, ხოლო მესამე აქტის სცენაში, სადაც ტრიგორინი ემშვიდობება ნინას, ამგვარი რამ საერთოდ გაქრა. ეს არის მათი უკანასკნელი და მათი ურთიერთობისთვის ყველაზე მთავარი სცენა (რაც მათ შორის მერე ხდება, ვიგებთ მეოთხე მოქმედებაში ნინას და მოქმედ პირთა მონაყოლი-

დან) და ამ სცენაში ურთიერთობების სი-
ზუსტის შენარჩუნება აუცილებელია.

მსახიობი კი თამაშობს მთვრალ ტრიგო-
რინს. მისი ქცევა, როგორც ნახვამი ადამიან-
ისა — საერთოდ სპობს იმ სულიერ საწ-
ყისს, რომელიც ამ სცენაში არსებობს,
ამახინჯებს მის ფსიქოლოგიურ განწყობას,
რაც აღსაესება ქვეტექსტებით, ადამიანის სუ-
ლის რთული მოძრაობებით. ან უფრო სწო-
რად — ორი სულის — ტრიგორინისა და
ნინას სულის მოძრაობით.

ხუროთის — ნინას ფაქიზი, მართალი აღელ-
ვება ამ სცენაში ეჯახება მთვრალი ტრიგო-
რინის ლულულს. ის ძლივს დგას ფეხზე
და სიტყვებსაც ძლივს გასაგონად ბუტბუ-
ტებს. ეს უაზრობაა! სცენაში შეუსაბამობა
წარმოიშობება თვით გამირების ურთიერთობის
არსში, მათ ელემენტარულ შინაგან იმპულ-
სებში.

მე აქაც შეიძლება შემომედავონ: არკადი-
ნა ტრიგორინთან სცენაში ხომ ამბობს ფრა-
ზას: „შენ მთვრალი ხარ“, მაგრამ განა შე-
იძლება ამ სიტყვების პირდაპირი გაგება? ეს
სიტყვები, როგორც ყველაფერი ჩეხოვთან,
პირდაპირ ახსნას როდი გულისხმობს, ისინი
პირიქით, გამოსატყვენ იმ უეცრად ანთებულ
გრძნობას, რომელიც ტრიგორინში გაჩნდა
ნინას მიმართ. ტრიგორინის ამ სცენაში ასე
გამოყვანა ისეთივე უაზრობაა, როგორც გო-
გოლის „რევიზორის“ ცნობილ სცენაში, სა-
დაც ზღესტაკოვი ტყუის. მსახიობებმა ხში-
რად ცდილობდნენ ეთამაშათ მთვრალი ზღეს-
ტაკოვი. დიახ, მან დალია ცოტაოდენი სა-
დღის დროს, რომელიც მის საპატივემუ-
ლოდ გაიშალა. იგი კარგ ვერცხაზზეა, მაგრამ
როდესაც მას თამაშობენ ვალეშოლ მთვრალს,
მაშინ გოგოლისეული გასაოცარი ჰიპერბო-
ლისტური ტყუილი კარგავს აზრს. ხოლო ეს
ტყუილი ძალიან წინაშეწილოვანია გოგოლი-
სათვის, რადგანაც ამ სცენაში იხატება ზღეს-
ტაკოვის ნამდვილი ბუნება. მთვრალს კი რა
მოეკითხება!

აქაც, „თოლიაში“ ასეა. ტრიგორინის სიმ-
თვრალე სპობს სერიოზული დიალოგის სა-
შუალებას ნინასთან (და ასევე მამასთანაც).
ხომ არ ფიქრობდნენ რეჟისორი და მსახიო-
ბები, რომ ამით შეუძლიათ ახსნან ტრიგო-
რინის შემდგომი როლი ნინას ცხოვრებაში,
როგორც თავქარიანი დარდიმანდი კაცისა,
რომელმაც „უსაქმურობის გამო დაღუპა
იგი“.

მაგრამ ზუსტად მაშინ გამოდის ის აბუ-
ყეტი პატარა მოთხრობისათვის“ (რაც სცენო-
ვისთვის კატეგორიულად მიუღებელია) და არა ის, რაც შეიძლება დინახო „თოლი-
აში“, რაც გამოდის ამ „პატარა მოთხრობის“
ჩარჩოს გარეთ.

აი, ახლა კი ჩვენ მივადგინოთ მთავარი. რისი
თქმა უნდა რომა რეჟისორს თავისი სპექ-
ტაკლით. რისთვის, რა მიზნით დადგა იგი?

ყოველი დრო ბადებს თავის ახალ თემას
კლასიკაში. დიახ, სწორედ დრო და თავისი
თემა! ეს დროის თემა სცენაზე რეჟისორმა
უნდა შემოიტანოს, მან უნდა დაინტერესოს
და „აანთოს“ მსახიობები ამ თემით.

პიესის სხვაანაირად თამაში, ვიდრე მას
ოთხმოცი წლის წინ თამაშობდნენ, სულაც
არ ნიშნავს მის მექანიკურ, ზელონურ (რაც
არ უნდა მოხდეს!) გადაკეთებას, მასში ისე-
თი „კორექტივების“ შეტანას, რომელთაც
დრამატურგი არც კი გულისხმობდა. სხვაანი-
რი, ახლებური თამაში უპირველეს ყოვლისა
ნიშნავს, პიესაში თანამედროვე, დღევან-
დელი ელერადობის პოვნას. ეს პირველი და
ყველაზე აუცილებელი პირობაა, რომლის
გარეშე შეუძლებელია ნებისმიერი კლასიკუ-
რი ნაწარმოების განხორციელება. ზემოთ
თქმული; ბუნებრივია, სოხუმის თეატრის
„თოლიასაც“ ეხება.

სოხუმის თეატრის სპექტაკლში არ არის
ბოლომდე ზუსტად გამოკვეთილი ის მთავა-
რი თემა, რომელიც აწუხებდა რეჟისორს და
რომლის წინ წამოწევასაც ის ცდილობდა.
არ ჩანდა ის მიზანი, რომლისთვისაც მან
დადგა ეს სპექტაკლი და არ შეეძლო არ
დაედგა, შესაძლოა, ეს სპექტაკლი (ალბათ
ასეც არის) ნიჭიერი კაცის ბელზეა ზედგა-
მოჭრილი. თვითონ ჩეხოვთან ეს თემა მარა-
დიულია. მარადიული თემა კი დღესაც აქტუა-
ლურად ედგება. მაგრამ მაშინ რატომაა ნინა
„გადგებული“ ამ ნიჭის „თანაუარსკვლევე-
დიდან“? ეს გაუგებარია. რეჟისორმა და მსა-
ხიობმა ვერ გახსნეს მასში ადამიანი, რომე-
ლიც უბრალოდ კი არ ეძებს თავის გზას
ხელოვნებაში, არამედ ეძებს ვნებთ შეპ-
ყრობილი, თავდავიწყებამდე მისული, თუ
გნებავთ ისე, როგორც ეს სპექტაკლში
ტრებლევის (ჯაინი) მავალითზე ჩანს. ის
ნიჭიერია, ის თვით ჩეხოვიც კია! ხოლო
ნინა? მარტოლა პროვინციელი გოგონაა,
რომელიც ეძებს თავისთვის სიყვარულს და
მაცდურ ბედნიერებას?

სწორედ ამიტომ, თუ ეს თემა რეჟისორისთვის ნამდვილად მთავარია, ის სპექტაკლში მხოლოდ ნახევრად ელერს, ნინას გარეშე, რაც აშკარად ეწინააღმდეგება ჩეხოვს.

მე არ ვეუბნები კრიტიკოსთა იმ რიცხვს, რომლებიც ჰუკუს არიგებენ რეჟისორებს, ასწავლიან მათ თუ როგორ უნდა დადგან ესა თუ ის პიესა. კრიტიკოსის მოვალეობაა გაარჩიოს მხატვრული ნაწარმოები, გამოთქვას მის შესახებ თავისი აზრი, მიუთითოს ნაკლებანებებზე და, თუ ეს აზრი დამთხვა სწავლაობის აზრს, მაშინ მისი შეფასება უმწიკვლოა.

მაგრამ კრიტიკოსის აზრი შეიძლება იყოს სადავოც. კრიტიკოსს შეუძლია (და აქვს კიდევაც ამის უფლება) შეცდეს თავის შეფასებებში. — კრიტიკოსი ცოცხალი ადამიანია და მასაც ახასიათებს ყველაფერი ის, რაც დამახასიათებელია ჩვეულებრივი ადამიანებისათვის.

ამის შესახებ იმიტომ ვლაპარაკობ, რომ უკვე გავიდა საკმაოდ დრო მას შემდეგ, რაც ვნახე სოხუმის თეატრის „თოლია“ და სულ იმაზე ვფიქრობ, მართალი ვარ თუ არა სპექტაკლის ესოდენ კატეგორიულ შეფასებაში. ეჭვი დამებადა იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ „თოლია“, როგორც უკვე აღვნიშნე, ორჯერ ვნახე და ჩემს მიერ ნანახმა ორმა სპექტაკლმა, ჩემზე ორი, სრულიად სხვადასხვაგვარი შთაბეჭდილება დატოვა. პირველად კატეგორიულად ვერ ავითვისე სპექტაკლი, მეორედ კი სპექტაკლს აღვლებითა და ინტერესით ვუყურებდი. მეორე სპექტაკლი, ვიმეორებ, ნამდვილად არ გავდა პირველს, დიან, შემსრულებლები წინანდებურად „გულგრილად“, „სტატიურად“ ისხდნენ სავარძლებში და აკვირდებოდნენ სცენების სელას (ე. ი. რეპეტციას) მაგრამ ყველაფერ ამას აკეთებდნენ უფრო თავისუფლად, უფრო ლაღად, უკეთესად გრძობდნენ ფაქიზ სცენურ ნიუანსებს, რიტმის მოძრაობას, უფრო კარგად ელოდნენ ფორმას, დაბახულობის გარეშე აღქვამდნენ მას, საბოლოო ჯამში კი სპექტაკლმა მოიბოვა სათანადო რიტმი, მოქმედება ჩაჯდა ამ რიტმში და ბევრ ადგილებში დაიბადა ორგანული შერწყმა მსახიობების „ორსახოვან“ სცენურ ცხოვრებასთან.

მოქმედებამ ამიტაცა და შევამჩნიე, რომ მაყურებელთა მთელი დარბაზი მოხვდა მოქმედების მაგიაში. მაყურებელი არა მარტო

უყურებდა სპექტაკლს, არამედ ყურადღებითაც უსმენდა მას. ეს კი ბევრს ნავს — მე არ შემიძლია ამის შესახებ ვთქვა გულწრფელად და პირდაპირად მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი პრეტენზიები ჩეხოვის პიესის ასეთნაირი წაითხვის გამო ძალაში რჩება და მე არ ვხსნი ზემოთგამოთქმულ მოსაზრებებს. მინდა ვთქვა, რომ მიუხედავად ზოგიერთი ხარვეზისა, სპექტაკლი სხვა განწყობილებასაც ბადებს. ის ცოცხლობს, იზრდება, იცვლება, მასში ჩნდება ახალი შინაგანი იმპულსები, ყოველ შემთხვევაში „თოლია“ — არაორდინარული სპექტაკლია, რომელიც დადგმულია ნიჭიერი აღდამიანის მიერ და სათანაშეგია ნიჭიერი მსახიობების ძალეებით. არ შემიძლია აქვე არ დავუმატო სპექტაკლის იმ დადებით მხარეზე, რაც დაკავშირებულია მის მხატვრულ და მუსიკალურ გადაწყვეტასთან. მხატვარი დ. დათუკიშვილი, რომელიც გამოდიოდა რეჟისორის ჩანაფიქრიდან, აღმოჩნდა ამ ჩანაფიქრის „ტყვეობაში“ და სწორედ ამან განაპირობა რეჟისორული და მხატვრული გადაწყვეტის ერთიანობა. სცენური მოქმედების განლაგება კარგად „ჯდება“ მხატვრის მიერ შემოთავაზებულ პირობებში. სპექტაკლში ელერს სულხან ცინცაძის არაჩვეულებრივად შინაარსიანი, მღელვარე, მელოდოური მუსიკა, რომელიც ლოგიკურად უკავშირდება დრამატულ მასალას, მასთან მჭიდრო კავშირშია და ამიტომ ელერს არა „გარედან“, არამედ შიგნიდან. სპექტაკლის დონე უფლებას ვკადლევს ვიფიქროთ, რომ ის კიდევ და კიდევ გიზრდება.

ამბობენ ხოლმე: „შინაურ მღვდელს შენდობა არა აქვსო“. ამის მაგალითები ცხოვრებაში ბევრია. თუნდაც ეს ჩემი წერილი. მაგრამ რა ვქნათ, უკეთესია ჩვენ ვოქვათ გულახდილად ჩვენი პრეტენზიები, ვიდრე სხეებმა, ხოლო კარგია, თუ ეს ნათქვამი სარგებლობას მოიტანს.

ასეა თუ ისე, გავი ქვათარაქმე ქართული თეატრის გზა გააგრძელა ჩეხოვისსაყენ და ბევრ რამეს მიაღწია ამ გზაზე.

შანიშნაობა:

1 გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“ 1958 წ. 6 სექტემბერი.

2 «Вопросы театра». Сб. 1966. с. 66.

3 მოქმედება მიითთებულია ა. ჩეხოვის პიესის კანონიერი ტექსტის თანახმად და არა სპექტაკლის მიხედვით, რომელიც დადგმულია ორ მოქმედებად.

სიყვარულის მეტაფორა

მერაბ გვიგია

რამდენიმე ათეული წელია მოგადოებუ-
ლი წრიდან თავის დაღწევის გზებს ეძიებს
ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომე-
დიის თეატრი. რაღა არ იღონა მან ამ ძიების
პროცესში. მასურებით განებივრებულს, ჯერ
იყო და, პროვინციალიზმი, დაბალი დონის
მასურებლის მათიბლობა უკვირნეს. შემ-
დგომ, როცა გადაწყვიტა განთავისუფლებუ-
ლიყო ამ ბრალდებისაგან, ქანრისაგან გადახ-
რევა და მასურებლის უგულიბელყოფა დას-
წამეს. ყველა გზა თეატრის მიერ არჩეული,
ჩიხისაკენ მიმავალი აღმოჩნდა, და ალბათ,
ეს ძიება უიმიდოდ ჩაითვლებოდა. აქა-იქ
რომ არ გამოენათებინა ცალკეულ სპექტაკ-
ლებს. ახლა კი, როცა თეატრს სათავეში ჩა-
უდგა ახალი ხელმძღვანელობა გიგა ლორთ-
ქიფანიძის მეთაურობით, როცა რეჟისურაში
უკვე გაჩნდა იმედის მომცემი სიმპტომები,
ცხადია, ორმაგად სასიხარულოა ყოველი ახა-
ლი გამარჯვება, მოპოვებული თეატრის მიერ.

რადგან იგი ქანრის უშრეტ შემოქმედებით
შესაძლებლობაზე მეტყვილებს, და ცხადია,
ახალშექმნილ სპექტაკლზე მასურებლის მო-
ჭარბება, ისევე როგორც თეატრალური „ბო-
მონდის“ კმაყოფილება, ოპტიმისტური სუ-
ლისკვეთებით განმსჭვალავს ამ თეატრის
ყველა მოყვარულს.

„მოტაცება ჩვილებურად“ — ასე ჰქვია
თეატრის ახალ სპექტაკლს და თუმცა იგი ქა-
ნრულად განსაზღვრულია როგორც მუსიკა-
ლური კომედია, ეს უფრო მიუზიკლი-რევი-
უა, ფარსისა და ბუფონადის ელემენტების
შემცველი. პიესის ავტორს ვახტანგ გოგოლა-
შვილს, ისევე როგორც დამდგმელ რეჟისორს
ვარლამ ნიკოლაძეს, არ უცდიათ დროის, ეპო-
ქის შესატყვისი კონკრეტული ხასიათების ან
ნიშნების გადმოცემა, ან კიდევ, ყოფითი რე-
ალიების საფუძველზე რაღაც ახალი, განსა-
კუთრებული ურთიერთობების აღმოჩენა,
ერთი კია, მათ ირონიული საღებავებით ასა-



ოქროპირი — ჯ. თალაკვაძე,
ქრისტეფორე — ო. ბახტაძე,
დათა — ი. ვასაძე.

ხეს ცხოვრებისეული ერთი ისეთი პარადოქსი, ორბელიც თავისთავად ღმირლსაც იწვევს და დაფიქრების საბაბსაც იძლევა. ამ სექტაკლზე შეგიძლიათ „თვალს წყალი დააღვინოთ“, იცინოთ, შეგიძლიათ ლირიკულ ყაიდაზეც გახეწყოთ, ძაგრამ უეჭველია, ჩვენ ყოფასაც გოხების თვალს გადაავლებთ, თუ სატირულს არა, ირონიულ მხერას შეავლებთ მაინც; არადა, სცენიდახ მოთხრობილ ამბავში თითქოს განსაკუთრებული არაფერია. მამები მზად არიან დააქორწინონ თავიანთი შვილები, ძეგობრები მზად არიან მათ ხელი შეუწყოთ, შვილებიც მზად არიან იქორწინონ თუკი... თუკი მშობლები წინააღმდეგხი არ იქხეზიან. და აი, სწორედ ეს არის ძთავარი. თუ მშობლები წინააღმდეგხი იქხეზიან, რომახტიკული სასიყვარულო ისტორია გარანტირებულია. შვილებს საშუალება ეძლევათ თავიანთი პროტესტი გამოხატონ მამების დიქტატისადმი. ვახა რომეოსა და ჯულიეტას სიყვარული ორი გვარის უდიდესი მტრობის წიაღში არ ჩაისახა? ასეთია სიყვარულის დიალიქტიკა. და ეს ამბავი რომახტიკული ისტორიის საბაბად არ იქცეოდა, მამებს... შეგხებული რომ არ ჰქონოდათ ასეთი წინააღმდეგობის აუცილებლობა. ამიტომ გაითამაშებენ მტრობის ფარსს, მხოლოდ შვილების დასანახავად უღერებენ მუშტებს ერთმანეთს. ორივენი ქორწინებაზე თანახმანი არიან, მაგრამ რა ქნან, რომახტიკული ისტორიის გაუბ-

აალოებისა ეშინიათ. ამიტომაცაა, ქრისტეფორეს დახმარებით, ვეხერას ხელოვნური მოტაცებასაც გაითამაშებენ, რასაც, ცხადია, რაიხდულად წიხ ალუდგება. და თუმცა, სწორედ მაღე, ამ ფარსს ფარდა აეხდება, მტრობაც მართლა დაითესება, რასაც მოტაცებაც მოკყება, ჩვენი გოხების თვალი უეჭველად შეამჩნევს ერთ გარემოებას, რომ ახალგაზრდების (წყვილების) ცხოვრება იმდენად გაფეომკრთალებულია, მათთვის ხელოვნური ომმანტიკული სიტუაციის შექმნა გამხდარა საჭირო. და ეს, აიოველყოფლისა, მამებს აქვთ შეგნებული. აქედახ ხომ ერთი ნაბიჯია ახალგაზრდობის სულიერი სილატაკის აღიარებამდე. ცხოვრებას ხომ მართლაც აზრი არა აქვს რომახტიკული პერიპეტეიების გარეშე. და ვაი ჩვენ, თუკი ეს პერიპეტეიები ხელოვნურად უხდა შევქმნათ. აი, რა მნიშვნელოვანი სათქმელი ჰქონია სპექტაკლს.

„მოტაცება ჩვენებურად“ არ არის დრამატურგიული თხზულება, ამ ცნების ტრადიციული გაგებით. იგი უფრო ლიბრეტოა, იმპროვიზებული ოპუსია მოარული თემების და სიუჟეტების ირგვლივ. ავტორს არ უცდია ახალი სოციალურ-ფსიქოლოგიური ტიპის „აღმოჩენა“, არც ის უცდია, პრესის ორიგინალობა ყოფილიყო მოქმედების ერთადერთი მასულდგმულებელი. აქ, ნაცნობი მხატვრული მოდელეები და ნაცნობი სიტუაციები ისეთ რაკურსშია წარმოსახული, საიდანაც

! ცენა სპექტაკლიდან



ისინი ახალ ნიღაბს იძენენ, ახალ იპოსტასში გვევლინებიან და იმ სიხარულს გვანიჭებენ, რაც აზრის კალედოსკოპურ მოძრაობას თანსდევს ხოლმე. თითქოსდა რა არის ახალი მამებისა და შვილების ზემოაღნიშნულ დამოკიდებულებაში? განა ცოტა გვინახავს პიესა თუ ფილმი, ახალი თუ ძველი, მამების და საქორწინოდ გამზადებული მათი შვილების კომიკურ კოლიზიებზე შექმნილი? მაგრამ ამ ტრადიციულ განზომილებაში მოულოდნელად წარმოქმნილი პარადოქსი — შვილები მხოლოდ მაშინ იქორწინებენ, თუ მამები წინააღმდეგნი იქნებიან — განა ახალ ქვერადობას არ სძენს ნაცნობ თემას?

განა ნაცნობი, პირობითი ხერხებით შექმნილი პერსონაჟები — ქრისტეფორე (რომანტიკული დარდიმანი), ამალია (ქართვულზე შეყვარებული უცხოელი მომღერალი ქალი), ლადო (რუსულ კულტურაზე აღზრდილი ქართველი ახალგაზრდა) — არ ქმნიან მოვლენების განმარტავად ფონს, რაც ასე აუცილებელია მიუზიკლის პრინციპებისათვის? ნაცნობი მოტივები, ნაცნობი პერსონაჟები ქმნიან იმ ხალისიან სურათს, სადაც ირონიული ქვეტექსტი, დისტანციური დამოკიდებულება ადვილად იკითხება. ირიგინალობა ცოტაა? არა უშავს. ამ ეტაპზე, როგორც ჩანს, თეატრს სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი მხატვრულა ამოცანები აქვს გადასაჭრელი, მხატვრული პოზიციები და საზღვ-

რები აქვს დასადგენი. „მოტაცება ჩვერადობით“ ამის საშუალებას იძლევა.

პირველი, რაც გვხიბლავს და გვსიყვარვს ამ სპექტაკლს წინამორბედთან, აზროვნების დინამიზმია. იგი, პირველყოვლისა, სპექტაკლის რეჟისურაშია მოცემული. ვარლამ ნიკოლაძეს ზუსტად აქვს დაძებნილი სპექტაკლის კომპოზიციური კონტრაბუნქტი, რაც ცალკეულ სცენაშიც ვლინდება. წინააღმდეგობათა ამ ერთობლიობით, უკუსვლებისა და უკუფენების სიმძლავრით, ეს წარმოდგენა, მართლაც კალედოსკოპურ მოძრაობაშია მოყვანილი. ყოველი სცენა გააზრებულა მხატვრულად და პირობითობის მიუხედავად (ან, იქნებ, სწორედ ამის გამო), ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელია. სპექტაკლში ბევრია რეჟისორული მიგნებები. შესანიშნავად არის გამოყენებული ქვევრი, რომელიც სცენის შუაგულშია მოთავსებული და თითქოს მოქმედების უმთავრესი მამოძრავებელიცაა. სწორედ მასში, ამ ქვევრში აისახება მთელი სპექტაკლის მეტაფორა. ქვევრის თავზე ქვიფობენ, ქვევრში იმალებიან, ქვევრზე ცეკვავს თავის ვნებიან ცეკვას ამალია. და რა გასაკვირია, თუ შეყვარებულთა შეხვედრის, მათი კტრფობის თუ კინკლაობის ადგილი კვლავ ქვევრი იქნება. აქ ხომ ყველაზე მეტი სიმყუდროვეა.

სპექტაკლი ფილიგრანული ოსტატობით არის ორგანიზებული. გუნდი, ბალეტი, ცალ-

ამალია — ლ. ჩიბლაშვილი



კეთლი შემსრულებლები — მხატვრულად გაერთიანებულია და ქმნის სპექტაკლის ინდივიდუალურ ქსოვილს. აქ ძნელია გამოპოვო რომელიმე კომპონენტი, განაცალკეო რომელიმე შემსრულებელი — ყოველივე ანსამბლურობის პრინციპს ექვემდებარება და იმ მიზანს ემსახურება, რასაც, მოკლედ, სპექტაკლს ვუწოდებთ.

კომპოზიტორ თ. ჯაიანის მიერ შექმნილი მუსიკა ლიბრეტოს სრული ანალოგია და ისიც, ძირითადად, ნაცნობი თემების მოულოდნელ ინტერპრეტაციას ეყრდნობა. ხალხური თემები აქ გადაჯაჭვულია თანამედროვე რიტმებთან. მუსიკის ლირიკული ელერადობა რონიულ გვეტექსტს უეცრად იძენს და ორგანულად ეხმიანება სცენურ მოქმედებას. მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკა ფრაგმენტულია (არ არის დრამატურგიულად მტკიცე), იგი არ ტოვებს დანაწევრებულის შთაბეჭდილებას, რადგან მთლიანად ამოზრდილია სპექტაკლის გააზრებიდან, მოვლენების გრძნობათა ბუნებიდან. კომპოზიტორი ქმნის რევიუსათვის შესაფერის მუსიკალურ ნომრებს, ხელს უწყობს ბალეტისა და გუნდის ფუნქციის გამოვლენას. ხოლო ორკესტრის მწყობრი ელერადობა პეტრე დავითაშვილის დირიჟორობით, ემსახურება კომპოზიტორის ჩანაფიქრის გადმოცემას.

სხვათა შორის, სპექტაკლი „მოტაცება ჩვენებურად“, გუნდისა და ბალეტის ორგანიზების თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, სამავალითაა. ცხადია, აქ არ იგულისხმება მხოლოდ ის, რომ გივი ოდიკაძემ შთავონებულია შექმნა რთული ქორეოგრაფიული პარტიტურა, ხოლო ავთანდილ განუვრავამ



ვიკია — გ. ქემერტელი,
 კრისტეფორე — ო. ბახტაძე,
 აჩიკა — გ. ხანატუროვი,
 მუსიკოსი — მ. შევარდნაძე.

კარგად მოამზადა გუნდის მსახიობები, არამედ ისიც, რომ ბალეტი და გუნდი ინდივიდუალიზების ყველა ნიშნებს ატარებს და რამდენადმე ქმნის კიდევ სპექტაკლის რიტმს, შინაგან მოძრაობას. და ბუნებრივია, ყოველივე ეს სცენურ სივრცეში ჯეროვნად ვერ ჩაიწერებოდა, სპექტაკლის მხატვარს (თ. ხუ-



დათა — გ. შვიშვილი,
 კრისტეფორე — ვ. ჯანჯალაშვილი, ლადო — ბ. დავითაშვილი



ვენერა — მ. ჯოხაძე,
ლადო — ბ. დავითაშვილი

ციშვილი) ზუსტად რომ არ შეერჩია სცენური გარემო.

ამ ტრადიციულ, თუმცა ზედმიწევნით სტილიზებულ სცენოგრაფიაში, განსაკუთრებულ სიახლეებს ვერ წააწყდებით. სცენურ სივრცეში დომინირებს კიბე, გონებაშახვილურად, მაგრამ მაინც ტრადიციულად არის გამოყენებული კულისები, ის გარემოება, რომ მხატვარმა უარყო ზუტაფორია, ცხადია, უკვე სიახლეს არ წარმოადგენს. მაგრამ ეს სპექტაკლი, სწორედ ამით არის განსაკუთრებული. გარეგნულად, თითქოსდა, სიახლეს არ გვთავაზობს, შინაგანი დამუხტულობის გამო კი, იმდენად ავსებს ჩვენს წარმოსახვას, რომ აბსოლუტურად არ გვეგვიანობინებს სიახლის „დეფიციტს“. ზუსტად იგივე ითქმის პერსონაჟთა კოსტუმებზეც. ამ მხრივ, მხატვარს, ერთი მთავარი პრობლემა ჰქონდა გადასაჭრელი. მას სოლისტთა, გუნდის და ბალეტის მსახიობებისათვის უნდა შეერჩია უაღრესად მრავალფეროვანი და ამავე დროს სტილურად გაერთიანებული კოსტუმები. აქ

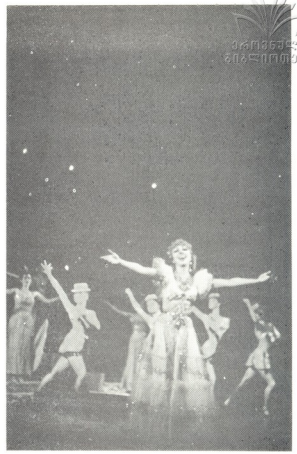
უშეველად უნდა გათვალისწინებულიყო რეჟისორის დისტანციური (ირონიულ) დამოკიდებულება პერსონაჟებისა და სცენური მოვლენების მიმართ. კოსტუმში უნდა შეერჩია უაღრესად ელანებულიყო ერთგვარი ბუფონადური დამოკიდებულებაც. სპექტაკლში წარმატებით არის დაძლეული ყველა ეს პრობლემა.

ჩვეულებრივ, როცა სპექტაკლი მთავრდება, იგი, სულ ცოტა, ერთ მსახიობს მაინც დავანახებს ხოლმე მთელი სისრულით. ამ თვალსაზრისით, „მოტაცება ჩვენებურად“ ჯანო ჯანჯალაშვილის „საბენეფისო“ სპექტაკლი გამოდგა. გარდასახვის უნარი, ტემპორიტმის გრძნობა, როლის დისტანციური აღქმის უნარი, შესანიშნავი ვოკალი, პლასტიკური გამომსახველობა, ფორმისა და სტილის შეგრძნება — ყოველივე ეს იმ თეატრალურ სიხარულს განგვაძვივრებს, მსახიობის წარმატებას თან რომ სდევს ხოლმე. ამავე როლში ჩვეული ოსტატობით გაიბრწყინა საქართველოს დამსახურებულმა არტისტმა ოთარ ბახტაძემ.

„მოტაცება ჩვენებურად“ იმდენად ანსამბლური სპექტაკლია, რომ ძნელია რომელიმე პერსონაჟს (ან პერსონაჟთა ერთობლიობის) მნიშვნელობის გამოყოფა. მაგრამ აშკარაა, რომ წარმოდგენის ინტონაციურ ფონს, მის ემოციურ წიაღს ერთი ტონით მაღლა სწევს ამალია, ფრანგი შანსონეტკა, რომელსაც სამი შემსრულებელი ჰყავს — მსახიობი მარიკა ლორთქიფანიძე, საქართველოს დამსახურებული არტისტი ლილი ჩიბალაშვილი და მსახიობი ლურა ჩიკვაძე. ეს სპექტაკლი „საბენეფისო“ მსახიობ მარიკა ლორთქიფანიძისთვისაც, რადგან იგი პირველად წარსდგა ასეთ „ამპლუაში.“ აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ სამივე მსახიობი სხვადასხვანაირად ქმნის ამ სახეს, რაც თავისთავად მნიშვნელოვანი ფაქტია. ის, რომ სპექტაკლის საერთო მდინარეებს, მის მთლიან ჰაბიტუსს, საოცრად ზუსტად ეპასუხება ამალიას დივერტისმენტები, ის, რომ ამალიას ფრანგულ-იმერული პროვანსი, სასაცილოცაა, გამართობიც და გულბრწყვილოც, მომხიბლავიც და თავისებურად შექმნილია, მსახიობებთან ერთად, უთუოდ, რეჟისორის დამსახურებაცაა. მნიშვნელოვანია ის ფაქტიც, რომ პერსონაჟი მთლიანად წარმოსახულია ვოკალურ-ქორეოგრაფიული საშუალებებით.

ყველა მსახიობში იგრძნობა მიდრეკილება დისტანციური თამაშისაკენ. ამ თვალსაზრისით რამდენადმე განცალკევებულია საერთო ანსამბლიდან, საქართველოს დამსახურებულ არტისტების ბადრი ბეგალიშვილის და იური ვასაძის დათა. ამ ორი, ძალზედ კოლორიტული და თვალსაჩინო მსახიობის მოულოდნელი განცალკევება, ერთგვარ გაუგებრობას წარმოშობს. ისინი, რატომღაც, ბოლომდე არ მისდევენ რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ „თამაშის წესს“. აღიარებული, ცნობილი მსახიობების შესახებ საუბარო, ცხადია, მხოლოდ ზოგიერთ სადავო მომენტზე თუ შეიძლება, თორემ სხვაფრივ, ბუნებრივია, მათი გამოჩენაც კი სცენაზე მაყურებელთა ინტერესს იწვევს. ეს, ცხადია, დაპირისპირებისათვის არაა თქმული, მაგრამ ამავე როლების სხვა შემსრუტლებლები, ჯიბო თალაკვაძე (ოქროპირი) და გოვენ ჭვიშვილი (დათა) სავსებით იზიარებენ რეჟისორის კონცეფციას.

სცენურად მომხიბლავ სამეულს ქმნიან ჭიკია, აჩიკია და მუსიკოსი. ქრისტეფორეს ეს „დოსტები“, მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული გააზრებით, ხმავეწყობილი სიმღერით და ცეკვით, არაერთ საინტერესო სცენურ მომენტს ქმნიან. ამ როლებსაც ორი შემადგენლობა განასახიერებს. ესენი არიან: აპოლონ დაშნიანი და გია ქემერტელიძე, თემურ ოთარაშვილი და გრიგოლ ხაჩატუროვი, მუსიკო-



ამალია — მ. ლორთქიფანიძე

სის როლს განასახიერებს მერაბ შვევარდნაძე, გამოყოფის ღირსია მუსიკოსის ცეკვის სცენა, რომელსაც მაყურებელი ერთსულოვანი ტაშით ეგებება ხოლმე. აქაც ნათლად მოჩანს რეჟისორის და მსახიობის უნარი, ხასიათი გა-

სცენა ლეკტაკლიდან



მოკვეთონ ქორეოგრაფიული საშუალებებით. ძალზე სასიამოვნო შთაბეჭდილებას აღდენს ლადოს და ვენერას დუეტი. ბადრი დავითაშვილი, ამირან ბახუაშვილი (ლადო), მარინე ჯოხაძე, მედეა ფოჩხუა და მარინე ცაგარელი (ვენერა), მართლაცდა ახალგაზრდული შემართებით ანსახერებენ თავიანთ როლებს. ლადოსა და ვენერას ურთიერთობა, ისევე როგორც სპექტაკლის არქიტექტონიკა, არ ემყარება კონკრეტულ ვითარებას. მაგრამ, თავად გათამაშების ცხოველხატულობის გამო, მხატვრული სინამდვილის ყველა ნიშნითაა აღბეჭდილი. ვოკალური პარტიტურაც მათთვის სრულიად შესაფერისად არის დამტენილი. ეს სახეები მდიდარია საღებავებით, რეჟისორს უნარი შესწევს უმნიშვნელო დეტალიც კი გათამაშების საბაზად აქციოს. ასე, მაგალითად, ლადოს რუსულ-ქართული მეტყველება, ვენერას ცდა კარგ მექართულად აქციოს რუსეთში აღზრდილი ყმაწვილი, ლადოს მონდომება, უხალად წარმოთქვას ტრაგეტი „ვეფხისტყაოსნიდან“, თავის თავად ქმნის ურთიერთობის ფერადოვან გამას.

თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე, რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ საკვებით სამართლიანად ილაპარაკა იმ მიუხედავად, რომ ცაგარელი დიქტატის ზეგავლენით, მსახიობისათვის მიცემული როლი, სპექტაკლში მხოლოდ იდეურ ფუნქციამდ დაიყვანება. გარკვეულ პერიოდში, როცა ქართულ თეატრს ერთგვარი ქაოტურობა მოეძალა, როლებს ფუნქციებად დაყოფას ჰქონდა თავისი შემოქმედებითი მიზანი. დღეს, როცა ეს ცნება, სრულიად ელემენტარულ თეატრალურ აზროვნებას გულისხმობს, მსახიობის იდეურ ფუნქციაში ჩატოვება ყოველად გაუმართლებელია. სპექტაკლში „მოტაცება ჩვენებურად“, მსახიობთა იდეური ფუნქციებიც გარკვეულია და ამავე დროს მათ ეძლევათ ვრცელი ასპარეზის საკუთარ შესაძლებლობათა გამოსავლენად. და სწორედ ეს განსაზღვრავს სპექტაკლის შემოქმედებით აურას. ამ სპექტაკლით, თეატრმა დაგვანახა, რომ ძალა შესწევს შეეჭიდოს მსოფლიოს საუკეთესო შედეგებს მუსიკალური თეატრის სამყაროში, და არა მარტო შეეჭიდოს, არამედ შექმნას ღრმად ნაციონალური მუსიკალური სპექტაკლი, მხატვრულ-სანახაობრივად ზაინტერესო და აზრობრივად ღრმა.



თბილისის სტ. შაუმიანის სახელობის სომხური თეატრის შენობაში წარმატებით ჩატარდა კიროვაციანის თ. აბელიანის სახელობის სახელმწიფო სომხური თეატრის გასტროლები. ეს კოლექტივი მეექვსეჯერ ჩამოვიდა საგასტროლოდ თბილისში და უკვე შეიძინა თავისი ერთგული მყურებელი, თავანისმცემლები, რომელთა რეაქციამ, სპექტაკლების მსვლელობისას თანადგომამ, აქტიურმა თანაგანცდამ და მქუხარე ტამა ცხადყო, რომ მყურებელს მოსწონდა სტუმრების ხელოვნება.

კიროვაციანი (ყოფ. დაბა ყარაქლისი) დღეს მოძმე სომხეთის მესამე მოზრდილი ქალაქია, სადაც სწრაფად ვითარდება ქიმიური მრეწველობის დარგები და ასევე სწრაფად იზრდება მოსახლეობა. უთუოდ ამან განაპირობა, რომ კიროვაციანში ფართო ასპარეზი გადაეშალა თეატრალური ხელოვნების აღმავლობას. იქ უყვართ ხელოვნება და სურვილი აქვთ ჰქონდეთ კარგი თეატრი.

ამჯერად თეატრი წარმოსდგა განახლებული კოლექტივით, რომელსაც აქვს თავისი რეპერტუარი, შემოქმედებითი მრწამსი, დაუოკებელი სწრაფვა წარმატებით ეძიოს თავისი გამოკვეთილი „სახე“ და ტრადიციული სიმპათიები ქართული დრამატურგიისა და ქართული სცენის მიმართ. გამორჩეულად უყვართ ქართული თეატრალური კულტურა, ბევრ სიახლეს სწავლობენ მისგან. შორს რომ არ წავიდეთ, ბოლო წლებში ამ თეატრის სცენაზე დაიდგა ნ. დუმბაძის — „ნუ გეშინია, დედა“ და „საბარბადელო დასკვნა“, ა. ჩხაიძის — „თავისუფალი თემა“ და ა. სუმბათაშვილ-იუენის — „ლაღობი“. „ნუ გეშინია, დედა“ პრემიით აღინიშნა რესპუბლიკურ თეატრალურ ფესტივალზე.

სტუმრების საგასტროლო რეპერტუარი შერჩეული იყო პასუხისმგებლობით და ვარაუდით, რომ მთლიანად წარმოჩენილიყო კოლექტივის შემოქმედებითი პოტენციალი. კლასიკა წარმოადგინეს მ. ლერმონტოვის „მასკარადით“, უ. შექსპირის „რიჩარდ III“-ით, ა. სუმბათაშვილ-იუენის „ლაღობით“ და შირვანზადეს „ქაოსით“, თანამედროვეობა კი პიესებით ა. წოვაკის „გაუფრთხილდით მამაკაცებს“, ნ. მესროპიანის — „ლურჯი ბაბ-

მეგობრობის გასვროდები

არჩილ დავითიანი

თა“, ა. ვამპილოვის — „პროვინციული ანექ-
დოტები“, ჰ. ლალიანის — „პლანეტა
სიყვარულისა“ და მ. ბუზნიკის — „იატაკი
ირყევა“.

უკვე ცამეტი წელიწადია თეატრს სათა-
ვეში უდგას ვაჰე შაჰვერდიანი, ახალგაზრდა
ნიჭიერი ხელოვანი, მშვენიერი ორგანიზა-
ტორი და კოლექტივთან მუშაობის უნა-
რით დაჯილდოებული. ფაქტურად მისი თავ-
კაცობით მოიპოვეს კიროვკანელებმა აღმავ-
ლობის გზაზე მიმავალი მზარდი თეატრალუ-
რი კოლექტივის სახელი.

განსაკუთრებული გამოცოცხლება იყო იმ
დღეს, როდესაც წარმოადგინეს ა. სუმბა-
თაშვილ-იუჟინის ცნობილი დრამა-ლეგენდა
„ლალატი“. გაუნელებელი ინტერესით ელო-
და ამ წარმოდგენას მაყურებელი. მაგრამ
უფრო დიდი მღელვარებით — თეატრის კო-
ლექტივი. როგორ შეაფასებდნენ თბილისე-
ლები? ამ პიესას ხომ მდიდარი ტრადიციები
აქვს როგორც ქართულ, ასევე სომხურ სცე-
ნაზე, მასში ხომ ბრწყინვალე მსახიობები
მონაწილეობდნენ: აკ. ხორავა, აკ. ვასაძე, თ.
ჭავჭავაძე, ა. ავეტისიანი, რ. ნერსესიანი და
სხვები.

დამდგმელ რეჟისორს ვაჰე შაჰვერდიანს
(მასვე ეკუთვნის თარგმანი) სპექტაკლი გა-
უაზრებია ხორცშესხმულ ისტორიად ქარ-
თველი ერისა, და არა ლეგენდად: სცენაზე
წარმოგვიდგა ავადსახსენებელი, უკვე შო-
რულ წარსულად ქცეული შავბნელი ხანა,
როდესაც საქართველოს მიწაზე დათარეშობ-
დნენ შაჰინშაჰის ურდოები, როდესაც აქ
ძვენივარებდა მათი სუსხი და ავკაცობა და

ქართველი ხალხი თავგანწირვით იბრძოდა...
ეს იდეა ლიტმოტივად გასდევს სპექტაკლს
და ფინალში კულმინაციას აღწევს: იმარჯ-
ვებს წინა პლანზე წამოწეული ხალხის პატ-
რიოტული სული, მისი გმირობა, ერთიანობა,
მონოლითურობა...

ორიგინალურია სპექტაკლი სცენოგრაფი-
ული თვალსაზრისითაც (მხატვარი ხ. ყარაბე-
კიანი), სცენის სიღრმეში მოჩანს ძველ-
ბური დიდი ფრესკა, რომლის ფონზეც თა-
მამდგმა დრამა — ქართულ მიწას ობობას
ქსელივით მოსდებია მომხდური მტრის რის-
ხვა. ეს ალეგორიული დეტალი მკაფიოდ წარ-
მოაჩენს ქართველი ერის ჩარხუქულმა დატ-
რიალებული ისტორიის სურათს... „პარიზა-
რალოსა“ და „გაფრინდი, შავო მერცხალოს“
მელოდიები, დროდადრო რომ გაისმის სცე-
ნის მიღმა, კიდევ უფრო სახიფათო ხდის ქარ-
თულ კოლორიტს და დრამატული განცდა შე-
აქვს როგორც პერსონაჟების მოქმედებაში,
ისე მთელ სპექტაკლში.

„ლალატიში“ აქცენტი გადატანილია მოქ-
მედ პირთა ხასიათების ფსიქოლოგიურ გახ-
სნაზე, მათი პირადი და საზოგადოებრივი
ინტერესების დაპირისპირებაზე, მონაწილე-
ნი მთელი გულისყურით ცდილობენ თავისი
გმირის სახე გამოკვეთონ ემოციურად, არ
დაარღვიონ ისტორიული თუ ეროვნული კო-
ლორიტი. უთუოად ამან განაპირობა, რომ
აბელიანელთა „ლალატში“ ძალუმაღ იგრძ-
ნობა პიესის ავტორის ჩანაფიქრთან მიახ-
ლოება.

ზეინაბის დასამახსოვრებელი სახე შექმნა
მსახიობმა ე. აღამიანმა. მისი გმირი ჭეშმა-

რიტად ტრაგიკულობამდე აძლიერებული პატროტი ქალი და სათხო დედა, ხოლო ა. ზაქარიანის ოთარ-ბეგი შიხაგახი კეთილშობილებით აღსავსე მამულიშვილია. რ. მარქარიანმა ახანის როლში ხალხური სიბრძნით მომადლებული და სამშობლოს სიყვარულით გულანთებული გმირი წარმოსახა. მეტყველი ფერებით ასახა ახალგაზრდა ტყვე ქალი ნ. ქალაშიანმა — მის რუქიას მომხიბვლელობაც აქლდა და დახვეწილი პლასტიკურობაც. ასევე კარგი იყო გ. მექლუმიანის გაიანე, სიცოცხლით აღსავსე, მხიარული, ლაღი, სიყვარულში მოკრძალებული, მაგრამ მშობლიური ხალხისადმი ერთგულებაში ამაყი და მეტუპოვარი. პირსისლიანი ტირანის ტიპური სახეა რ. ხოსროვის სოლეიანი — მკაცრი გარეგნობით და შემზარავი ხმით. ა. ალექსანიანმა (ისახარი) სამშობლოს სიყვარულით სულიერად გატანჯული ადამიანის სცენური სახე შექმნა. მათ ჯეროვან პარტნიორობას უწყევდნენ მსახიობები ა. დანელიანი (დათა), ს. ფილოანი (ერკლე), მ. ვართანიანი (ბესო), რ. გიურჯიანი (მაიკო), მ. აკოფიანი (საბა), ჰ. თოროსიანი (ყარა-იუსუფი) და გ. დურმიშანი (ალ-რაზაკი).

სხვათა შორის, „ღალატის“ პრემიერა კიროვაკანში 1984 წელს შემდგარა, ორი წლის მანძილზე გაგრძელებულა ამ სპექტაკლის დახვეწა და იმ დონემდე აყვანა, როდესაც გადაუწყვეტიათ მისი თბილისში ჩამოტანა. დასაინა: ფინალში „გაფრინდი, წავო მერცხალს“ აყლდა ლირიკული ინტონაციები — როგორც ჩვენში იმღერება.

„ღალატი“ მაყურებელმა გულთბილად მიიღო. სპექტაკლმა ქართველი და სომეხი ხალხების კულტურული თანამშრომლობის საუკუნოვან კეთილ დამოკიდებულებას კიდევ ერთი საინტერესო ფურცელი შემატა.

მ. ლერმოტოვი — „მასკარადი“ (დადგმა ეპე შავერდნიანისა, სცენოგრაფია სსრ კავშირის აახლმწიფო პრემიის ლაურეატის ევეგენი საფრონოვის, მუსიკა სსრკ სახალხო არტიტების არამ ხაჩატურიანისა და ედგარ ოპანესიანის. ბალეტმაისტერები — ს. სეროფიანი, ო. სტრეკალიანი).

რუსული რომანტიკული დრამის კიროვაკანელთა სპექტაკლი უპირველესად ყურადღებას იქცევს სცენოგრაფიული მონახაზით. მოხერხებულად არის გამოყენებული სცენური სივრცე, ზევიდან ჩამოშვებული

გამქვირვალე ფარდების დინამიური ადგილმონაცვლეობა ხან საცეკვაო დახარისხის, ხან ბანქოს სათამაშო სახლის აქედნულად აღიქმება, ხანაც პერსონაჟების შესუქსქმის საპაემანო კუთხის ასოციაციას ქმნიან. პირველად ჰირს ამ პირობითობასთან შეგუება, ზერე და მერე თვალი ეჩვევა. ხოლო როდესაც გემოვნებით შერჩეულ მდიდრულ კოსტიუმებში გამოწყობილი იმდროინდელი „მალაღი საზოგადოება“ ჩაირთვება მასკარადული ცეკვების ფერხულში, სრული შთაბეჭდილება იქმნება მისი სოციალური მდგომარეობის შესახებ, საზოგადოებისა, რომელიც ქარაფშეტულ ცხოვრებას ეწეოდა და რომელსაც შინაგანად ღრღნიდა ზნეობრივი მანკიერება, ფარისევლობა, ეგოიზმი, სიყალბე და თვალთმაქცობა.

არბენინის როლი სპექტაკლში მაღალი პროფესიონალიზმით შეასრულა სომხეთის სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ა. აზიზიანმა. მდიდარი შინაგანი ბუნებით და დახვეწილი პლასტიკით მისი ღირსეული პარტნიორი იყო მსახიობი ნ. ქალაშიანი ნინას როლში.

სხვათა შორის, მსახიობი ა. აზიზიანი ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა გაიცნო თბილისელმა მაყურებელმა 1975 წელს ამ თეატრის გასტროლების დროს. მაშინ, „ნუ გეშინია, დედაში“ ა. აზიზიანმა შეასრულა ავთო ჯაყელის როლი.

სპექტაკლმა გამოაჩინა კიროვაკანელ მსახიობთა მხატვრული და შემოქმედებითი ოსტატობა ქართული პიესის დადგმაში. ვანსაკუთრებული მოწონება ხვდა ა. აზიზიანს. მან სულიერი სიბოთით და ლიროზმით გააცოცხლა ცხოვრების დიდ შარავზაზე გამოსული ქართველი ჯაბუჯის სახე და ამისათვის პიესის ავტორის ნ. დუმბაძის (სპექტაკლს დაეწრო) მადლობა დაიმსახურა.

ბარეშ ილიკ მოვიგონით, რომ წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ თეატრის კოლექტივთან შეხვედრის დროს ნ. დუმბაძემ თქვა:

— ათასი საქმე მქონდა ამ საღამოს, ყველაფერს ხომ ვერ გაიხსენებ, მაგრამ მაინც აქ წამოსვლა ვარჩიე. დიდი სიამოვნება მომანიჭა სომხურად ამეტყველებულ ჩემს გამიბრებთან შეხვედრამ. არ იფიქროთ, ეს უბრალო თავაზიანობის სიტყვებია. სპექტაკლი თქვენი კოლექტივის უდავო გამარჯვებად მიმჩნია.

უ. შექსპირის „რიჩარდ II“ (დადგმა —



ვაკე შაჰვერდიანისა, მხატვარი — ხ. ყარაბე-
კიანი, მუსიკალური გაფორმება — მ. ჩუ-
ლაკიანის) ყურადღებას იქცევს უპირველეს
ყოფილსა, როგორც მსოფლიო კლასიკის
აღქმის თაღისებური ვარიანტი, რომელშიც
ძალუმად ამოიკნობა ისტორიული ქრონი-
კის დედააზრი — მრისხანე, გააფთრებული
ბრძოლა... სამეფო ტახტისათვის, და უ. შექს-
პირისეული ირონიის კვალი. სცენოგრაფია-
ში წინა პლანზე წამოწეული ირგვლივ ვაჟ-
ვებით დაბორკილი სამეთო საფარბეგლი გარ-
კეულ ილუზიას უჭმნდა მაყურებელს,
როდენ ამათა და წარმავალი ამდენი სისხ-
ლისდგრა... გვარგვინისათვის.

უ. შექსპირი საკმაოდ ძნელი სასი-
ნჯი ქება ყველა თეატრისათვის. სპექტაკ-
ლის სკრუპულოზური ანალიზის დროს შიშ-
ლებოდა ხარეზების აღმოჩენაც, მაგრამ ეს
კი არ არის მთავარი, არამედ ის, რომ კირო-
ვაკანის თეატრმა ყალბი თეატრალური პაოი-
ტიკის საშიშროებას გვერდი აუარა და ნამდ-
ვილობა მიანიჭა ისტორიულ ქრონიკაში აღ-
წერილ იპიზოდებს, მახლობლის რ. ლორთ-
ვის (რიჩარდი), ა. აზიზიანის (ბოლინბროკი)
აქტიორული ვარდასხვის ოსტატობით და
სხვა მონაწილეთა ენერგიული მხარდაჭერით.

ალექსანდრე შირვანზადე — „ქაოსი“ (დრა-
მა ორ ნაწილად. ინსცენირება ი. აქემიანის,
დადგმა ი. შაჰვერდიანის, სცენოგრაფია ა.
საფრანოვის, მუსიკა სომხეთის სსრ ხელოვ-

ნების დამსახურებული მოღვაწის მ. მერ-
საკლიანის).
„ქაოსი“ ა. შირვანზადეს ყველაზე უფრო
მხატვრული ტილოა, სადაც ფართო პლან-
შია დახატული ბურჟუაზიის იმ თაობის
უმცაგესო საქციელი, რომელიც მემკვიდ-
რეობით მიღებული კაპიტალის ხარჯზე მწე-
ვა ცხოვრებას.

ყოფილი თულუხჩისა და მეგზოვის, შემ-
ლი მილიონერ ბურჟუა მარკოს ალიმიანის
გარდაცვალებით იწყება სპექტაკლი. ანდერ-
პის მიხედვით მთელი მემკვიდრეობა უფრო-
სი შვილის სუმბათის გამგეობაში გადადის.
სუმბათის და — მართა, ძმები მიქაელი და
არშაკი უკმაყოფილონი არიან. აქედან იწ-
ყება ჭიშობა და ბრძოლა მემკვიდრეობისა-
თვის. იშლება მიჯნები ზნეობასა და უზნეო-
ბას შორის. ერთი სიტყვით, ადამიანების
ცხოვრება ირთმანეთში ახელილ რალაც სა-
ოთარ ქაოსს ემსგავსება..

სპექტაკლში გარუსილივით ტრიალიბს სკე-
ნა. ნეთის მატურლიღების ლაბირინთში დარ-
ჩილი ფართობი ხან ალიმიანების სასახლეს
წარმოაღერეს. ხან ძმების ოთახებს, ხან
მიდროლ სათარბაზოს, ხან რესტორანს,
სათაც მოქმედიბენ ალიმიანის ნაშიერნი და
მთ გარშემო შემოკრებილი დარდიმანდი-
ბი, ექილიბი, ფოქსავატური დროსტარბის
მოყარულნი, სეკვო ყოფაქციის ქალები
და სხვადსხვა რანგის ნაძირალები.

სცენა სპექტაკლიდან „ქაოსი“.





განათლებული, მოჩვენებითი ლიბერალი-ინტელიგენტის სუმბათის როლში დასამახსოვრებელი სახე შექმნა მსახიობმა ა. ზაქარიანმა. ქარაფშუტა ფრანტის, შემდეგ კი ცოდვებისაგან განწმენდილი მიქაელის მშვენიერი პორტრეტი — სომხეთის დამსახურებულმა არტისტმა ა. აზიზიანმა, უმცროსი ძმის არშაკის, რომელიც ქურდების ხროვაში მოხვდება და საშინელი სენით ავადდება — მ. სარქისიანმა. კაპასი, ძმებისა და ძმისშვილების მოძულე დის სახე — სომხეთის დამსახურებულმა არტისტმა ლ. ფაშინიანმა. იგი საქვეყნოდ ცნობილი თაღლითი ქმრის მართუნანიანის მეშვეობით მოქმედებს. ამ როლს დიდი ოსტატობით ანსახიერებს სომხეთის დამსახურებული არტისტი ა. სარგისიანი. მართუნანიანისთვის ქვეყნის მრწამსისა და სიყვარულის ღმერთი — ფულია, იგი უტიფრად აღიარებს კიდევ: წაგლიჯე მეზობელს, ამხანაგს, ძმას, ბრძკალები გაიღესე და ქვეყანას სული ამოართვიო...

და ამ ქაოსში მზის შუქივით იჭრება მშრომელი ადამიანების წილიდან გამოსული პატრიოსანი და გულმოწყალე ქალიშვილი შუშანიკი, რომელსაც ლირიკული წიადსვლებით ასრულებს გ. მეელუმიანი. მის გულში ჩამარხული იდემალი ძალა იხსნის მიქაელს ქაოსიდან და იწყება მიქაელის განწმენდა ქუჭყისაგან. ბოლო ედება მისი ცხოვრების უკუწეთოს...

სპექტაკლის ძლიერი მხარეა რეჟისორის მიერ დადგმული მასობრივი სცენები, სადაც თითქმის მთელი დასი მონაწილეობდა. არა-

ნაკლებ შთამბეჭდავი იყო ფინალში ხანძარი ალიმიანების კუთვნილ ნავთობის საბადოში, რომელიც ჭაობსავით ქადაშლილი ბურჟუაზიული სინამდვილის აღსასრულად აღიქმება...

? პროზის ინსცენირებაში ფეტორისეული ბევრი რამ იკარგება ხოლმე, მიუხედავად ამისა, ჩვენი სტუმრების სპექტაკლში მაინც ძალუმად იგრძნობა ვასული საუკუნის ეპოქის სუნთქვა და რომანის ლიტერატურული მასალის ფონზე ა. შირვანზადეს პერსონაჟებთან მიასლოება.

ყოველთვის ხალხმრავლობა იყო სომეხი დრამატურგის არმენ წოვაკის პიესის მიხედვით შექმნილ მუსიკალურ სპექტაკლზე „გაუფრთხილდით მამაკაცებს“ (დადგმა ვაჰე შაკვერიძისა, მხატვარი — ხ. ყარაბეკიანი, მუსიკალური გაფორმება — რ. პარზიანის და ი. ბეშტუისი, ბალეტმისიტერები — ს. სეროფიანი და ო. სტრეკალინი).

კურორტზე ყოფნისას ქურნალისტმა გაიცნო ყავახანის მუღმივი სტუმარი სამი მამაკაცი. ისინი ჩმდენად დამეგობრდებიან, რომ სამივე გულწრფელად გაუმხელს ქურნალისტს საყავეში სისტემატური სიარულის საიდუმლოს. ასე ხდებიან ისინი პრესის მუშაკის მომავალი ფელეტონის გამომცემი. სამივენი პატრიოსანი მოქალაქეები არიან, საზოგადოებრივ შრომაში ჩაბმული ადამიანები, არც ერთს ყავარზე არა აქვს კული გადებული, თაღლითები არ არიან, უყვართ თავიანთი ოჯახები, მაგრამ მათ მეორე ნახევრებს — დიასახლისებს ოჯახები გადაუქცე-

ვით მომბაზრებელი მეშხანური წვრილ-მანების ბუდედ, სადაც სამსახურიდან დაბრუნებულ ქმრებს ნორმალური, მშვიდი დასვენების პირობები არა აქვთ: ერთი მამაკაცის ოჯახში გადაუჭრელი პრობლემა გამხდარა ქალიშვილის გათხოვება: ცოლს მიანც-დამიანც მინისტრის შვილი სურს სიძედ, ქალიშვილს კი სხვა უყვარს, მეორე ოჯახში სიდედრი უფროსობს და ჩვილ ბავშვზე მზრუნველობა სიძისათვის გადაულოცია, შინ წამოღებულ პროექტზე მუშაობას არ აცლის. თვითონ ან ტელეფონზეა ჩამოკიდებული, ანდა სიგარეტს აბოლებს და ა. შ. შესაძებ ოჯახში ზარმაცი და თავისი ფიგურის მოვლაზე გადაგებული დიასახლისის ხშირი სტუმარია საექვო პროფესიის ქალი, რომელსაც უცხო ოჯახში თავაშვებულად უჭირავს თავი და ა. შ. ერთი სიტყვით, საქმე იქამდე მისულა, რომ სამივე მამაკაცის ყოველდღიური დავა მობეზრებია ოჯახში და ყავახანაში ყოფნა ურჩენია...

სპექტაკლი მდიდარია სცენოგრაფიულად. თანამედროვე კომფორტულ საყავეს უკავია სცენის მთელი ფართობი. ყავახანას თავისი „ცხოვრება“ აქვს, აქ ყავას სვამენ, შეექვევინ ტკბილეულს, დროდარო უსმენენ მუსიკას და ჯაზორკესტრის რიტმულ მელოდიებზე ცეკავენ, ერთობიან. ეს სამი მამაკაცი კი მყუდრო კუთხეს ირჩევენ და ფაქტიურად „მაყურებლის“ როლს ასრულებს.

და აი, ყავახანის საცეკვო ფართობზე პირობითად „ჩადგულ“ სცენებში თამაშდება ის ეპიზოდები, რომლებსაც სამი მამაკაცი

უცმობს კურონლისტს თავ-თავისი ოჯახის შესახებ.

ამ ცხოვრებისეულ სცენებში მსახიობთა რაოდენობა: ნ. ქალაშიანი, ე. აღაშიანი, გ. შეველუმიანი, ჰ. ალექსანიანი, რ. მზითარიანი, მამაკაცები: პ. თოროსიანი, ა. ზაქარიანი, მ. ვართანიანი, მ. აკოფიანი, ა. ოპანიანი და რ. ხოსროვეი თამაშობენ ლაღად, დამაჯერებლად, გემოვნებით, ყველა დეტალში გზონობა პროფესიონალობში. საერთოდ, სპექტაკლი ძალზე ანსამბლურია. როცა მუსიკა ახმიანდება და ქალიშვილები და ჰაბუკები ხელახლა ცეკავენ, ერთი სიტყვით, ყავახანა რომ თავის „ცხოვრებას“ იწყებს, სპექტაკლი სანახაობრივად უფრო ეფექტური და მიმზიდველი ხდება; მაყურებელი ერთობა და თანაც რმაზე ფიქრობს, რომ ოჯახის მოყვარულ კეთილ და პატიოსან მამაკაცებს მართლაც უნდა გაუფრთხილდნენ ყველანი და... უპირველესად ოჯახის წევრები.

ასევე მოწონება ხვდა ა. ვამპილოვის — „პროვინციულ ანეკდოტებს“ (დადგმა ს. აქმაციანის — ხელოვნების დამსახურებული მოლაწეი). ორივე „ანეკდოტს“ მსახიობები თითქმის ერთი ამოსუნთქვით თამაშობენ.

ჰ. ლალაიანის — „პლანეტა სიყვარულისა“ ორი ნაწილისაგან შემდგარი სპექტაკლია. დადგმა ეკუთვნის ვ. შაჰვერდიანს, მხატვრობა ვ. ლაბაზიანს (სომხეთის სსრ დამსახურებული მხატვარი), მუსიკა გ. აღაბაბიანს. მიეძღვნა სკკპ 27-ე ყრილობას.

მოქმედება მიმდინარეობს ბამის ერთ-ერთ უბანზე, სადაც საგზურებით მოვლინებული სომეხი ქალიშვილები და ჰაბუკები ტაივის

სცენა სპექტაკლიდან „რიჩარდ II“





მკაცრი კლიმატის პირობებში დაბას აშენებენ.

სცენოგრაფიული მონახაზი ბამის ერთ-ერთი უბნის რეალურ სურათს წარმოადგენს. სცენის შუაში ვიგას ვაგონი-კანტორა წარწერით „პლანეტა სიყვარულისა“. მის გარშემო განლაგებულია საცხოვრებელი პალატები. დანარჩენი ინტერიერი ჰქმნის ზოგად წარმოდგენას—ტაიგის მკაცრი კლიმატის პირობებში როგორი ენთუზიაზმით სძლევენ დაბრკოლებებს ახალგაზრდები, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ტაიგაში გაჩენილა ხანძარი ჩანთქმას უქადის სამშენებლო ობიექტს... იმარჯვებს კოლექტიური ერთსულოვნება, საბჭოთა ადამიანების უძლეველობის საწინდარი.

თავისუფალ დროს ახალგაზრდები იკრიბებიან ვაგონ-კანტორის წინ, აქ ისევენებენ, მღერაან, ცეკვავენ, აქვე ბჭობენ, დავობენ, ერთმანეთს ეკამათებიან ცხოვრების ნეგატიურ მოვლენებზე, ნივთომანიებზე, პატიოსნების არსზე, სიყვარულზე, და თან თითოეული მათგანი ეძებს თავის „პლანეტას“ სიყვარულისას...

ამ მაძიებელთაგან ყურადღების ცენტრშია მოწინავე მექანიზატორი ნინა, ლამაზი, ჰეოცნებე ქალიშვილი, საქმეშიც და სიყვარულშიც, როცა საჭიროა, ძუ ვეფხვივით ფიცხი და შეუბოვარი. მრავალრიცხოვან თაყვანსმცემელთა შორის არის ახალგაზრდა მთავარი ინჟინერი აშოტ ვანიანი, ნინა თავისი გულის მეუფედ ამოირჩევს ვანიანს. — მასში დაინახავს იმ კაცს, სხვებზე მონდო-

მებით, საქმის ცოდნით, კოლექტივის გაძლიერების უნარით, გულმოდგინებით რომ იღვწის კეთილმოწყობილი დაბის მშენებლობისათვის, დაბის, რომელიც ნინას მომავალ დიდ ქალაქად ესახება, სადაც თვითონაც იცხოვრებს თავისი ოჯახით, იმუშაებს, თან ბავშვებს გააჩენს და სამშობლოს აღუზრდის ნამდვილ მოქალაქეებს. ამ ელემენტარულ ჰუმარიტეტას აშოტ ვანიანთან შეხვედრებში გაითავისებს და მათ შორის იკვრება სატრფიალო კავშირი.

სპექტაკლი მთავრდება ღონ-ყუანის ყაიდის თაყვანისმცემლის სიტყვებით: თვითეული ჩვენგანი ეძებს თავის პლანეტას სიყვარულისას. მოხარული ვარ, თუ შენ იგი აღმოაჩინე აქ. ბედნიერებას გისურვებ.

კარგად ასრულებდა ნინას როლს მსახიობი ქ. გურენიანი, იგი განიორჩეოდა არა მარტო ტემპერამენტით, არამედ აგრეთვე თავისი გმირის რომანტიკულ სულიერ სამყაროში ღრმა წვდომით. ყოფილი არტისტის კოლორიტული სახე შექმნა მსახიობმა პ. ალექსანინამა უბნის უფროსის მარტინ აშხარუმოვის დედის—ემას როლში. სცენა შვილის სიყვარულმა მიატოვებინა ემას, აქ მზარეულის ფუნქციას ასრულებს, ყველას თავს ევლება და თანაც ახალგაზრდებს ამოძვრებს თეატრალური ცხოვრების საინტერესო ეპიზოდების გახსენებით. სომხეთის სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ა. აზიზიანმა მარტინის როლში დამჯერებელი სახე გამოკვეთა მუშაობისაგან ჯანგატეხილი და გვარბანად გადაღლილი ქელი მუშაკისა, რომელსაც უჭირს მშენებლობის აჩქარებული ტემპის მი-

ყოლა. მსახიობ რ. ხოსროვის მთავარი ინ-
ჟინერი ვანიანი კი ახალი ტიპის მშენებელია,
ენერგული, მუდამ დაუზარელი, შეუპოვა-
რი, წინმხედველი, რისკის გამწევი. სპექტაკ-
ლის წარმატებაში თავისი წვლილი შეაქვთ
მსახიობებს: ჰ. დანელიანს, ყ. გაბრიელიანს,
კ. ანტონიანს, ა. მხითარაიანს, ს. ფილოიანს,
ს. მურადიანს, რ. შარქარაიანს, ს. მელიქიანს
და მასობრივი სცენების მონაწილეებს.

სპექტაკლმა მართალია, ვააცოცხლა ბა-
მის გრანდიოზულ მშენებლობაზე საბჭოთა
ადამიანების ლეგენდარული ერთუზიანობის
ზოგადი სურათი, მაგრამ ჩვენ მაინც გვგო-
ნია, ძალზე მოჭარბებულად გადატირთული
იყო სცენის მთელი სივრცე ტაიგის „რეა-
ლობით“, არყის ხის მორებისაგან. მეტისმე-
ტად ჭარბობს „ნატურა“ პირობითობის ფე-
ნომენს, ამიტომ იქმნებოდა შთაბეჭდილება,
რომ მსახიობებს თითქოს არ ჰყოფნიდათ
სცენის სივრცისეული „უანგბადი“.

ნარეკ მესროპიანის ლირიკული კომედია
„ლურჯი ბაბთა“ თემატურად გენოციდის
ექვს ეძღვნება. 1915 წელს დასავლეთ
სომხეთში თურქების მიერ სომხების ხოცვა-
ყლეუტის დროს გადარჩენილი ბავშვები (და-
ძმა) ათეული წლების შემდეგ ერთმანეთს
ხვდებიან სომხეთის მიწაზე...

გენოციდის შემზარავი მოგონება დღესაც
მოუშუშებელ ჭრილობად აჩნევია გულზე სო-
მეხ ერს, ამიტომაც ყოველი წლის 24 აპრილს
ულრმესი მწუხარებით იგონებს გენოციდის
მსხვერპლთ.

ჩვენის აზრით, ამ თემას კომედიური ეან-
რის ჩარჩოებში გააზრება არ ეგების, გინ-
დაც — ლირიკულში. რელიეფურად გამოჩნ-
დება კომედიურ სიტუაციასთან დრამატული
ელემენტის შეუსაბამობა, მით უფრო თუ
კომედიურის ფენოქენი სიტუაციიდან კი არ
გამომდინარეობს, არამედ პერსონაჟების მოს-
წრებულ სიტყვა-პასუხებით და გროტესკუ-
ლი მიზანსცენებითაა წარმოსახული...

სპექტაკლს ატყვია დროის ხელოვნური
გაწელვის „სენი“, მხედველობაში მაქვს დო-
ლითა და აკორდეონით ხალხის ხუთჯერ უფ-
უნქციოდ შემოსვლა-გასვლა (ასეთი „სენი“
„მასკარადშიც“ შევნიშნეთ: სამეჯლისო ცეკ-
ვები ხშირად იმართებოდა სცენაზე).

მიუხედავად ამისა, სომხეთის სსრ დამსა-
ხურებულმა არტისტმა ლ. ფაშინიანმა მაინც
შესძლო უცნოეთიდან სამშობლოში დაბრუ-

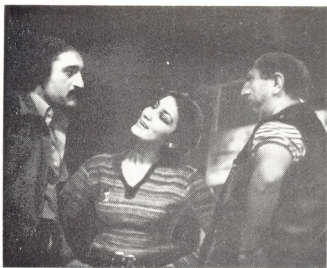
ნებული სომეხი მანდილოსნის კოლორეტი-
ლი სახის შექმნა. თბილისელი მაცხოვრებელი
სათვის ლ. ფაშინიანიც კარგად ექვემდებარე
მსახიობა. 1964 წელს კიროვაციანის თეატრის
გასტროლების დროს სომხური ლიტერატუ-
რის კლასიკოსის მურაცანის ისტორიულ დრა-
მაში „რუხანა“, მაშინ ახალგაზრდა მსა-
ხიობმა ლ. ფაშინიანმა უზადო მხატვრული
სიმართლით და დრამა ემოციურობით ვააცო-
ცხლა მშობლიური ხალხის მოსიყვარულე,
მისთვის თავგანწირული ქალის სახე.

და მაინც, გასტროლებმა ცხადყო, რომ
კიროვაციანის დრამატული თეატრის შემოქ-
მედებითაა კოლექტივმა დიდი პასუხისმგებ-
ლობის გრძნობით შემოალი თეატრალური
თბილისის კარი, რისთვისაც საქართველოს
უმალღესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სი-
გელი დაიმსახურა.

კიროვაციანელთა საგასტროლო სპექტაკლე-
ბის ამ მოკლე მიმოხილვამ ნათელყო, რომ
თეატრის მთავარ რეჟისორს ვაჰე შაჰვერდიანს
საკუთარი კონცეფცია აქვს: როგორც კლასი-
კურ, ისე თანამედროვე პიესების სცენური
ინტერპრეტაციის დროს კვალში მიჰყვება
რეალისტურ-ფსიქოლოგიური თეატრის ტრა-

სცენა სპექტაკლიდან
„გაუფრთხილდი მამაკაცებს“





სენა სპექტაკლიდან „სიყვარულის პლანეტა“

ლიციებს და ფრთხილად, მომპირნეობით შეაქვს სპექტაკლებში თანამედროვე თეატრის სიახლეები, რომელსაც ახალი რეჟისურა მეტ-ნაკლები წარმატებით ნერგავს სცენაზე. „თუ-ატრში მთავარი ფიგურა მსახიობია“ — ასეთია შაპვერდიანის მრწამსი. ამიტომაც უქმნის იგი მსახიობს ფართო ასპარეზს, რათა მან მაქსიმალურად გამოავლინოს აქტიორული ოსტატობა, წარმატებით ეუფლებოდეს აქტიორულ პალიტრას, გარდასახვის რთულ ხელოვნებას...

ასევე ფრთხილად ეკიდება ვ. შაპვერდიანი ავტორისეულ ტექსტს, არ უყვარს თვითნებური „შეკრეჭვა“ და სხვა მანიპულაციები... უთუოდ ამან განაპირობა, რომ ამჟერად კიროვაკანის თეატრის კოლექტივი ძალიან გაახლავაზრდაებული გამოიყურება, ამკარად ეტყობა, თანდათან იზრდება და მუხლს იმაგრებს მსახიობთა ახალი თაობა, რომელზეც რეპერტუარის დაფუძნება შეიძლება.

სტატუია გვინდა დავამთავროთ მათივე სპექტაკლის — „პლანეტა სიყვარულისა“ — ერთ-ერთი გმირის სიტყვების პერიფრაზით: კიროვაკანის თეატრიც ეძებს თავის სიყვარულის პლანეტას — იდეურად ჯანსაღი და მხატვრულად მდიდარი სპექტაკლებით თავისი მყურებლის გაზარების „პლანეტას...“

დაე, კვლავც ნაყოფიერი ყოფილიყოს კიროვაკანელი მსახიობების მძაივბლობა და მათი მეგობრობის გასტროლები ჩვენს დედაქალაქში.



ამ რამდენიმე ხნის წინ ქალაქთაგან ერთ-ერთი ტარდა საგუნდო მუსიკის ფესტივალი, რომელიც ჩვენი რესპუბლიკის კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. ამ ფესტივალს მაღალი საშემსრულებლო დონე, სტილური დიპაზონის სიფართოვე და ინტერნაციონალური ჟღერადობა ახასიათებდა. მან წარმოაჩინა პროფესიული საგუნდო საშემსრულებლო ხელოვნების ტრადიციები, ტენდენციები, პრობლემები, დღის სინათლეზე გამოიტანა ის რთული და საინტერესო შემოქმედებითი ძიებები, ინტენსიურად რომ ვითარდებოდა მუსიკალური კულტურის ამ ფრიად მნიშვნელოვან სფეროში.

ფესტივალის წარმატებაში გადაწყვეტი რომელი შეასრულეს ისეთმა მაღალმხატვრულმა კოლექტივებმა, როგორცაა მოსკოვის, ნოვოსიბირსკის, ვლადიმირ-სუჰდალის, ტალინის, ტარტუსა და გორის კამერული გუნდები, რომლებსაც სათავეში უდგანან ცნობილი მუსიკოს-ინტერპრეტატორები — ე. პოლიანსკი, პ. პუგუნერი, ე. მარკინი, კ. არენგი, შ. მოსიძე. განსხვავებულია მათი ხელწერა და შემოქმედებითი მისწრაფებები, რამაც მკაფიო გამოხატულება პპოვა ზემოთაღნიშნული კოლექტივების რეპერტუარში, ინტონირების მანერაში, მუსიკირების ფორმებში. ყოველივე ამან საფესტივალო კონცერტების მრავალფეროვნება განაპირობა და გამოავლინა საგუნდო აზროვნების ნაირგვარი პლასტები.

ამ სახელმოხვეჭილ კოლექტივებთან ერთად ფესტივალზე გამოვიდნენ ახალგაზრდული გუნდები როსტოვიდან, კიშინიოვიდან, თელავიდან.

შთამბეჭდავად გამოიყურებოდა საფესტივალო პანორამა, რომელშიც თანაარსებობდნენ სხვადასხვა ეროვნული სკოლები, ამა თუ იმ ეპოქის ესთეტიკური აზროვნებით აღბეჭდილი გუნდები, კლასიკოსთა და თანამედროვე ავტორთა სხვადასხვა ქანრის კომპოზიციები, მრავალსაუქუნოვანი საგუნდო მუსიკის ცნობილი და უცნობი ნაწარმოებები.

ფესტივალმა ცხადად დაგვანახა თუ რაოდენ მდიდარია საგუნდო ხელოვნების რესურსები, ტექნოლოგიური არსენალი, საგუნდო ორკესტრობის შესაძლებლობები ტემბრული პალიტრის, ფონეტიკურ-აკუსტიკური გამომსახველობის თვალსაზრისით.

გორის საგუნდო მუსიკის ფესტივალი

ასეთი სახის ფესტივალის ჩატარებას მოთხოვდა თვით ცხოვრება — ქართული პროფესიული საგუნდო საშემსრულებლო ხელოვნების მძიმე მდგომარეობა. დღეს ეს სფერო ჩვენი მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე სუსტი რგოლია. მის წინაშე დგას მრავალი გადასაჭრელი პრობლემა. ამ ფონზე განსაკუთრებული როლი ენიჭება გორის ფესტივალს. ვიმედოვნებთ, რომ იგი სათავეს დაუდებს რადიკალურ ძვრებსა და ძიებებს, პოზიციების გადასინჯვასაც გამოიწვევს და კრიტიკრიუმების ამაღლებასაც. სხვაგვარად ვერ აღორძინდება ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების ეს ძალზე მნიშვნელოვანი დარგი.

ერთი სიტყვით, დროული იყო ესოდენ მასშტაბური ღონისძიების ჩატარება. ამ ფრიად სერიოზული გადაწყვეტილების განხორციელებაში მონაწილეობდნენ საქართველოს კულტურის სამინისტრო, გორის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის, საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოება.

ფესტივალს მასპინძლობდა გორის მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე სანდრო კაპარავა — უაღრესად ენერგიული და საქმიანი ადამიანი. სწორედ მას ეკუთვნის საგუნდო ფესტივალის ჩატარების იდეა. მასვე უნდა ეუმადლოდეთ გორის ფესტივალის მაღალ ორგანიზატორულ დონეს, სამაგალითო დისციპლინარულ კულტურას.

ჯერ კიდევ შარშან ს. კაპარავას ინიციატივით გორში გაიმართა საგუნდო მუსიკის ზეიმი, რომელიც ამჟამინდელი ფესტივალის ერთგვარ პრელუდიად იქცა. თუ გავიხედავთ უფრო შორს, დავინახავთ იმასაც, რომ გორში უკვე დღი ხანია მზადდება ნიადაგი საგუნდო მუსიკის ფესტივალის ჩასატარებლად.

ამაზე მეტყველებს, პირველ რიგში, გორის მუსიკალური სასწავლებლის გოგონათა გუნდი, რომელსაც შესანიშნავი მუსიკოსი, შალვა მოსიძე ხელმძღვანელობს. დღეს ეს დახვეწილი საგუნდო კოლექტივი მაღალი რეპუტაციით სარგებლობს.

ს. კაპარავასვე ეკუთვნის საოპერო სტუდიის დაარსების იდეა. ამ საინტერესო წამოწყების შედეგად მუსიკალური სასწავლებლის ბაზაზე ზედიზედ დაიდგა რამდენიმე საოპერო სპექტაკლი, რომელმაც გორი აქცია პერსპექტიულ მუსიკალურ კერად. სწორედ ამ ფრიად მნიშვნელოვანმა წინამძღვრებმა გაუკაფეს გზა საგუნდო ფესტივალს, რომელიც ერთბაშად მოექცა მუსიკალური საზოგადოების ყურადღების ცენტრში.

ფესტივალი, რომელიც თითქმის ერთ კვირას გაგრძელდა, დასრულდა პრესკონფერენციით, რომელშიც მონაწილეობდნენ საგუნდო ხელოვნების სპეციალისტები. პრესკონფერენცია გახსნა მუსიკისმცოდნე რ. წურწუშიამ, რომელმაც თქვა:

„მთელი ჩვენი საზოგადოების ყურადღება მიიქცია გორის საგუნდო მუსიკის ფესტივალმა. მის მუშაობას აშუქებდნენ პრესა, რადიო, ტელეხედვა. ჩვენმა ტელემსმენელებმა მეორე დღესვე ნახეს ფესტივალის გახსნის ცერემონიალი, რომელშიც სტუმრებთან ერთად მონაწილეობდნენ საქართველოს კულტურის მინისტრი ვ. ასათიანი, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე ს. ცინცაძე, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პირველი მდივანი გ. ყანჩელი, სსრკ სახალხო არტისტი, სოციალისტური შრომის გმირი ანდრია ბალანჩივაძე. მუსიკისმოყვარულებმა გულთან ახლოს მიიტანეს საგუნდო მუსიკის ეს შესანიშნავი ზეიმი.

გორის ფესტივალის გეოგრაფია, მისი მასშტაბები საფუძველს ვეძებ ვილაპარაკოთ არა მარტო ქართული, არამედ მთელი საბჭოთა საგუნდო ხელოვნების პრობლემებზე.

საქართველოში ყველა პირობა არსებობს აკადემიური საგუნდო სამემსრულებლო ხელოვნების განვითარებისათვის. პირველ რიგში, მხედველობაში მაქვს ქართული ხალხური მრავალხმიანობა, რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები აქვს. ხალხური სიმღერა დღესაც აქტიურად ფუნქციონირებს ჩვენი ხალხის ყოფაში. მიუხედავად ამისა, ზერიოზული ხარვეზები შეინიშნება ჩვენს აკადემიურ საგუნდო სამემსრულებლო ხელოვნებაში. შესაძლოა იმიტომ, რომ ჩვენში ეს დარგი თავისი განვითარების სულ რამდენიმე ათეულ წელს ითვის, მაშინ, როდესაც, ევროპული მუსიკირების სხვა ფორმებსა და ყანრებს (სახელდობრ, საფორტეპიანო შემსრულებლობას) საუკუნოვანი ისტორია აქვთ. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ქართული ხალხური საგუნდო შემოქმედება თავისი ბუნებით იმპროვიზაციულია. იგი ვერ ეგუება აკადემიური საგუნდო სიმღერისათვის დამახასიათებელ მკაცრ სტრუქტურებს. ამდენად, მიზეზები უნდა ვეძებოთ ეროვნულ შემოქმედებით ფსიქოლოგიაშიც, რომელიც გარდაქმნას საჭიროებს. ამისათვის კი ჩვენს მოზარდებს ბავშვობიდანვე უნდა ვუნერგავდეთ აკადემიური საგუნდო მუსიკირების ჩვენებს. ისინი ინსტრუმენტალისტების მსგავსად თავიდანვე უნდა გადიოდნენ პროფესიულ წრეთანს. ცხადია, ეს რთული ამოცანა კომპლექსურ მიდგომას მოითხოვს.

შარშანდელ საგუნდო ზეიმზე ჩვენი რესპუბლიკის კოლექტივებმა ვერ დასტოვეს კარგი შთაბეჭდილება. ამიტომაც წელს შეგნებულად შევამცირეთ ფესტივალზე წარმოდგენილი ადგილობრივი გუნდების რაოდენობა. ამასთან ერთად უკვე დაიწყეთ ინტენსიური მუშაობა შემდგომი ფესტივალისათვის, რომელიც 1968 წელს გაიმართება და რომელზეც გორის მუსიკალური სასწავლებლის გოგონათა გუნდთან ერთად, წარსდგებიან სხვა, ასევე სერიოზულად მომზადებული კოლექტივებიც.

მიმდინარე ფესტივალმა კი წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. მსმენელი მოხიბლეს ნოვოსიბირსკის, მოსკოვის, ვლადიმერ-სუზდალის კოლექტივებმა. ტალინისა და ტარტუს გუნდებმა. ფესტივალს ესწრებოდა

ახალგაზრდობა, თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტობა. გორის ფესტივალის ნაშთი დიდი სკოლაა მათი ზრდა-განვითარებისა.

პრესკონფერენციაზე გორის ფესტივალს გზა დაულოცა ვლადიმირ-სუზდალის მუზეუმ-ნაკრძალის კამერული გუნდის ხელმძღვანელმა ე. მარკინმა, რომელმაც აღნიშნა:

„ვლადიმირ-სუზდალშიც იმართება საგუნდო მუსიკის ფესტივალი. იგი თავისი განწყობითა და სულსკვეთებით უახლოვდება გორის ფესტივალს. მაგრამ მათ შორის არსებითი სხვაობაცაა. ჩვენი ფესტივალი ლოკალური მნიშვნელობისაა. მას არა აქვს არც რესპუბლიკური და არც საკავშირო მასშტაბი. იგი მიზნად არ ისახავს საგუნდო ხელოვნებაში კორექტივების შეტანას. დიახ, მოკრძალებულია ჩვენი ამოცანები. ფესტივალების საშუალებით ვცდილობთ ჩვენივე სამემსრულებლო ხელოვნების ამაღლებას.

გორის ფესტივალს კი რესპუბლიკური მნიშვნელობისაა. იგი უფრო მასშტაბურია, უფრო პრობლემურიაც.

ჩვენს კოლექტივს, როგორც მოგესხენებათ, ვლადიმირ-სუზდალის მუზეუმ-ნაკრძალის გუნდი ეწოდება. თერთმეტი წელია, რაც ჩვენ ყოველ შაბათს კონცერტებს ვმართავთ ეკლესიაში და ძირითადად ვასრულებთ რუსულ საგუნდო მუსიკას. რეპერტუარს ვცვლიდებთ ქრონოლოგიური პრინციპის მიხედვით. უძველეს საგალობლებსაც ვასრულებთ და თანამედროვე ავტორთა უახლეს ქმნილებებსაც.

აქ ითქვა, რომ შეგნებულად შემცირდა ქართული საგუნდო კოლექტივების რიცხვი, რის შედეგადაც გორის ფესტივალში საქართველოდან სულ ორი გუნდი მონაწილეობდა. ჩემის აზრით, ეს გადაწყვეტილება სწორი არ არის. საქმე ისაა, რომ გორის ფესტივალზე უპირატესობა სწორედ ქართულ საგუნდო ხელოვნებას უნდა ენიჭებოდეს. მას უნდა ჰქონდეს მკვეთრად გამოხატული ეროვნული სახე. ეროვნული სულსკვეთება. ქართული საგუნდო ხელოვნება ვერ განვითარდება თუკი ფესტივალზე მხოლოდ საუკეთესო კოლექტივები გამოვლენ. ჩემი ღრმა რწმენით, ფესტივალზე უნდა მონაწილეობდნენ ნაკლებად წარმატებული გუნდებიც, რაც საჭიროა მათი ზრდისა და განვითარებისათვის“.

გორის ფესტივალის ამოცანებზე ილაპარაკა ნოვოსიბირსკის სახელმწიფო ფილარმო-

ნის კამერული გუნდის მხატვრულმა ხელმძღვანელმა და დირიჟორმა **ბ. პევზნერმა**:

„ჩემის აზრით, ფესტივალი უნდა იყავდეს ორ ძირითად პრინციპს: პირველი რიგში, იგი უნდა იყოს მაღალპროფესიული. გორის ფესტივალი პასუხობს ამ პირობას. იგი პირველად ჩატარდა და უკვე გამოავლინა დიდი პერსპექტივები. მეორე პირობის თანახმად ფესტივალს უნდა გააჩნდეს მკვეთრად გამოხატული თავისი ეროვნული მეობა, გორის ფესტივალს, სამწუხაროდ, ეს ჭერ არ ეტყობა. ეს ამოცანა რომ გადაწყვეტილი, საჭიროა ეროვნული საგუნდო კოლექტივების არა მარტო გაძლიერება, არამედ მათი მომრავლებაც. მე ვთვლი, რომ ადგილობრივი გუნდების რაოდენობა წლიდან წლამდე უნდა იზრდებოდეს“...

საინტერესო აზრი გამოთქვა მოსკოვის კამერული გუნდის ხელმძღვანელმა და დირიჟორმა **ვ. პოლიანსკიმ**:

„ჩემის აზრით, წინასწარ უნდა იგეგმებოდეს საფესტივალო რეპერტუარი. ასევე წინასწარ უნდა განისაზღვროს ფესტივალში მონაწილე კოლექტივებიც. მათ ამთავითვე უნდა დაუუკვეთოთ ნაწარმოებები — ერთი გუნდი მოამზადებდა ბახის ქმნილებებს, მეორე — მოცარტისას, ზოგი რუსულ საგუნდო შენობებში უნდა წარმოვიდგინებინა, ზოგი — ქართულს და ა. შ. ეს განუზომლად გააფართოვებდა გორის ფესტივალის სტილურსა თუ თემატურ დიაპაზონს.

ავიღოთ ტალინის გუნდი, რომელიც ბრწყინვალედ მღერის. განა საინტერესო არ იქნებოდა, მას რომ მომავალი ფესტივალისათვის მოემზადებინა ესტონური საგუნდო მუსიკის პროგრამა და ეჩვენებინა ჩვენთვის მისი განვითარების გზა — უძველესი საგუნდო კულტურიდან მოყოლებული მოდერნამდე. როსტოვის გუნდს კი შეიძლება შევთავაზოთ პალესტრინას ნაწარმოებთა მომზადება. საგუნდო მუსიკა ხომ მთელი ოკეანეა. ჩვენ კი უმეტესად გარკვეული წრის ნაწარმოებთა გარშემო ვტრიალებთ. საჭიროა ფიქრი საგუნდო რეპერტუარის გადახალისებასა და გამდიდრებაზე. გარდა ამისა, რეპერტუარის დაკვეთა საშუალებას მოგვცემს ევროპოლოთ უგემოვნობას, მსმენელთა დაბალ დონეს. ჩვენ უნდა დავანტერესოთ აუდიტორია სერიოზული, ჭეშმარიტად მაღალი საგუნდო მუსიკით.

კარგი იქნებოდა თუკი გორის ფესტივალში ჩაერთვებოდა ისეთი შესანიშნავი კოლექ-

ტივი, როგორცაა საქართველოს კამერული ორკესტრი, რომელსაც ლინა ისაკიძე ხელმძღვანელობს. შარშან, თბილისში გამართულ ბახ-პენდელის ფესტივალზე შევხვდით მის კოლექტივს. ჩვენმა თანაშრომლობამ კარგი ნაყოფი გამოიღო. თუ ამ გზას დავადგებით, მაშინ გორის ფესტივალზე ახმოვანდება მოცარტიც, ჰაიდინც, ვივალდიც, საგუნდო მუსიკის სხვა შედეგებიც. ეს ხომ ძალიან საინტერესო, ძალიან სასარგებლო იქნება. მით უფრო, რომ გორში ამისათვის ყველა პირობა არსებობს. მხედველობაში მაქვს ფესტივალის მაღალი ორგანიზაციული დონე, ყველაფრის გაკეთება შეიძლება, როცა საქმეს სათავეში უდგას ს. კაჭარავას გაქანების ადამიანი. ფართო შესაძლებლობებს გვაძლევს გორის დრამატული თეატრის შენობაც, სადაც მშვენივრად ჟღერს ჩვენი გუნდები. ყოველივე ეს დაგვეხმარება როგორც ფართო მსმენელისა და სტუდენტი-ახალგაზრდობის, ისე თვით ფესტივალის მონაწილეთა აღზრდაშიც. კარგი იქნება, კომპოზიტორების მოწვევაც, სახელდობრ, საგუნდო მუსიკის ისეთი გამოჩენილი ოსტატისა, როგორცაა ველიო ტორმისი, იგი სიამოვნებით ჩამოვიდოდა და შესაძლოა, ახალი ნაწარმოებიც დაწერა სპეციალურად გორის ფესტივალისათვის.

ჩემის აზრით, გორის ფესტივალს არ უნდა ჰქონდეს კონკურსის ფორმა. ყველა კოლექტივს გააჩნია თავისი პრობლემები და ამოცანები. დავუტოვოთ მათ დამოუკიდებლობის უფლება, საჭირო არაა მათი შეპირისპირება. სამწუხაროდ, უკანასკნელ, 50-60-იან წლებში მანძილზე საგუნდო ხელოვნებამ როგორც დასთმო თავისი პოზიციები. თვლიან, რომ გუნდი მეორეხარისხოვანი მუსიკაა, მეორეხარისხიანი ხელოვნება, არა და გუნდი, რომელიც ადამიანური ხმების ნაკრებია, უხარმავარ პოტენციას შეიცავს. ადამიანის ხმა ხომ საოცრებაა. ამოუწურავია მისი შესაძლებლობები. მას ვერც ერთი ინსტრუმენტი ვერ შეედრება.

ნუ გვაიწყდება ისიც, რომ კომპოზიტორები საგუნდო მუსიკას წერენ საშემსრულებლო კოლექტივების თვისებებზე დაყრდნობით, მათი რესურსების გათვალისწინებით. ამას აკეთებენ სახელდობრ, ესტონელი კომპოზიტორები, რომლებმაც იცანა საგუნდო მუსიკის ფასი. არა ერთი საინტერესო ნაწარმოები შექმნილა მოსკოვის კამერული გუნდისათვისაც. ჩვენთვის წერენ ცნობილი

საბჭოთა კომპოზიტორები — შნიტკე, სიდელ-ნიკოვი, ლედენევი. ყოველივე ეს დიდ სტიმულს აძლევს საგუნდო ხელოვნების განვითარებას.

ზოგიერთი კომპოზიტორი რატომღაც თვლის, რომ გუნდების წერა ადვილია. საგუნდო მუსიკას ამიტომაც ბევრი ეტანება. ასე იწერება ურიცხვი რაოდენობის მაკულატურა, რომელიც თაროებზე განისვენებს. იგი არც არასოდეს აუღრდდება. და რაც უფრო მაღალი იქნება საგუნდო საშემსრულებლო ხელოვნების დონე, მით უფრო სერიოზულად მოეკიდებიან კომპოზიტორები მუსიკალური ხელოვნების ამ ურთულეს სფეროს, მით უფრო მეტად გაცხადდება საგუნდო მუსიკირების ღირსებები, მისი უზარმაზარი მემკვიდრეობა, მით უფრო გაიზრდება საგუნდო შემოქმედების მოყვარულთა რიცხვიც.

ჩვენ ჯერ კიდევ კარგად არ ვიცნობთ მრავალსაუკუნოვან საგუნდო ლიტერატურას. ბევრი რამ მხოლოდ სახელმძღვანელოებიდან ვიცით. ცოცხალი შესრულებით ბევრი რამ ჯერაც არ მოგვისმინია. გორის ფესტივალმა ესეც უნდა გაითვალისწინოს და თავის მომავალ კონცერტებში საგუნდო მუსიკის ნაკლებად ცნობილი ნიმუშებიც ჩართოს. ყოველივე ეს ბიძგს მისცემს არა მარტო ქართულ, არამედ მთელ საბჭოთა საგუნდო ხელოვნების განვითარებას!..“

ბ. პევენერმა გამოთქვა შემდეგი აზრი:

„უფლება მომეციოთ არ დავეთანხმო პოლიანსკის გამოსვლის პირველ ნაწილს. საქმე ისაა, რომ ყოველ ხელოვანს, ყოველ გუნდს უნდა გააჩნდეს თავისი ხელწერა, თავისი ამოცანები, თავისი რეპერტუარი. ხომ შესაძლებელია, რომ წინასწარ დაგვიგმილი პროგრამა არ შეესაბამებოდეს მათ გემოვნებასა და მისწრაფებებს, არ პასუხობდეს ამა თუ იმ კოლექტივის მოთხოვნებსა და სულისკვეთებას. ასეთ შემთხვევაში რეპერტუარი უზომოდ გაართულებს საგუნდო კოლექტივების შემოქმედებით ცხოვრებას. პირველ რიგში, მხედველობაში მყავს მოყვარულთა გუნდები, რომლებსაც ასეთ რთულ ამოცანებს ვერ დავეუსახავთ.

პროფესიული გუნდი კი განსაკუთრებით მობილური სტრუქტურაა. მას უნდა შეეძლოს ყველანაირი სტილისა და ჟანრის ნაწარმოებთა შესრულება. და მაინც, გორის ფესტივა-

ლი, პირველ რიგში, ეროვნულ ხასიათს და სულისკვეთებას უნდა გამოხატავდეს. მე მჯერა, რომ 5-6 წლის შემდეგ ფესტივალზე გამოვლენ მაღალმხატვრული ქარსული კოლექტივები. მოწვეულ გუნდებს კი უნდა დავუტოვოთ რეპერტუარის შერჩევის უფლება. ასე რომ არ ყოფილიყო, ჩვენ აქ ვერ მოვიმენდით შნიტკეს გამოგნებულ მუსიკას, რომელიც ყოველი ჩვენგანისათვის აღმოჩენა იყო. გორის ფესტივალმა გვაჩუქა ეს ბედნიერება...“

ამ ბოლო დროს ხშირად მიხდება საქართველოში ჩამოსვლა. როგორც პრაქტიკამ დამანახა, ქართველი მსმენელი არ არის განებივრებული საგუნდო მუსიკის კონცერტებით. იგი არ იცნობს საგუნდო ლიტერატურას. ამის გათვალისწინებაც საჭიროა. ამიტომ ნუ შევზღუდავთ გორის ფესტივალს წინასწარ დადგენილი და მკაცრად რეგლამენტირებული პროგრამებით...“

პრესკონფერენციაზე გამოვიდა მოლდავეთის პროფკავშირების კულტურის სასახლისა და მუსიკალურ-საგუნდო საზოგადოების კამერული გუნდის ხელმძღვანელი და დირიჟორი **ე. ბოგდანოვსკი**:

„ჩემის აზრით, გორის ფესტივალზე წარმოდგენილი იყო ფართო და ძალზე საინტერესო პროგრამა. აქ ხმოვანებდა ევროპული, რუსული, ქართული, ესტონური საგუნდო მუსიკა. აუღერდა ძველებური გუნდებიც და ახლადშექმნილი ნაწარმოებებიც, დიდი ფორმებიცა და საგუნდო მინიატურებიც.

გორის ფესტივალის ორგანიზატორებმა, ჩემის აზრით, სავსებით სწორი გადაწყვეტილება მიიღეს. მათ ჩათვალეს, რომ ადგილობრივ კოლექტივებს საქართველოში ისედაც ისმენენ. მათ ამიტომაც დიდი ადგილი დაეთმეს მოწვეულ გუნდებს, რომლებმაც ქართველ მსმენელებს გააცნეს საბჭოთა საგუნდო საშემსრულებლო ხელოვნების დღევანდელი სიტუაცია...“

დასასრულს, პრესკონფერენციის მონაწილეებმა გორის საგუნდო მუსიკის მომდევნო ფესტივალზე შეხვედრის სურვილი გამოთქვეს.



ფესტივალის საზეიმო გახსნა

საოპერო ხელოვნების გვიმი ქუთაისში

რუსულან სანიკიძე

ამ ზაფხულს ქუთაისში პირველად ჩატარდა სამუსიკო ფესტივალი — „საოპერო სცენის ოსტატები“, რომელმაც ერთი კვირის მანძილზე მთლიანად შეცვალა ქუთაისელთა ცხოვრების ყაიდა და მდიდარი შობებულებები დაუტოვა ყველა იქ მყოფს.

ქართული ოპერის მამამთავრების — ზ. ფალიაშვილისა და მ. ბალანჩივაძის მშობლიურ ქალაქს, რომელიც ცნობილია მუსიკალური ხელოვნების ძველთაძველი ტრადიციებით, სრული უფლება ჰქონდა ემასპინძლა საოპერო მუსიკის დღესასწაულისათვის. დრამატული თეატრის ტევადი დარბაზი, საოპერო თეატრი და სიმფონიური ორკესტრი, სამუსიკო სასწავლებელი, ოთხი სამუსიკო სკოლა ქმნიდნენ ხელსაყრელ პირობებს ფესტივალის ჩატარებისათვის. ამ ფესტივალის ინიციატორები არიან საქვეყნოდ ცნობილი მომღერლები, სსრკ სახალხო არტის-

ტები, ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატები: ზურაბ სოტკილავა და მაცვალა ქასრაშვილი.

მათი იდეის განხორციელებას დასჭირდა დაძაბული მუშაობა და დიდი მატერიალური ხარჯიც. ამ რთული ჩანაფიქრის რეალიზებაში დიდას საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, სამუსიკო დაწესებულებათა განყოფილების (განსაკუთრებით ლ. სენიაშვილის), ქუთაისის საქალაქო კომიტეტისა და აღმასკომის მუშაეთა წვლილი.

ფესტივალის ორგანიზატორებმა, უთუოდ, გაითვალისწინეს ჩვენს რესპუბლიკაში დაგროვილი გამოცდილება. თხუთმეტი წელია რაც სახელოვანი დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე ზაფხულობით ბიჭვინთაში მართავს სიმფონიური მუსიკის კონცერტების სერიალს. სპეციალისტები და მუსიკისმოყვარულები აღადგინეს კახეთის გულში — თელავში — ე.

ვირსლადის თაოსნობით ზედიზედ ორჯერ ჩატარებულმა სამემოდგომო ფესტივალმა „შება ვაზისა“. დიდ მოწონებას იმსახურებს გამოჩენილი მევიოლინისა და ღირიქორის ლიანა ისაკაძის მიერ დაარსებული ბიჭვინთის კამერული მუსიკის ფესტივალი „ლამის სერენადები“. ახალგაზრდობის ცხოველი ინტერესი გამოიწვია ჯაზური მუსიკის ფესტივალმა „თბილისი — 86“, სკავშირო მასშტაბი შეიძინა გორის „სავუნდო მუსიკის ფესტივალმა“, რომელმაც თავი მოუყარა მრავალ შესანიშნავ სავუნდო კოლექტივს.

ამ ფესტივალებს შეემატა ქუთაისური „საოპერო სცენის ოსტატების“ ფესტივალიც, რომელშიც მონაწილეობდნენ სახელგანთქმული შემსრულებლები. საოპერო ხელოვნების ამ დღესასწაულს საერთო ჯამში 5 ათასზე მეტი მსმენელი დაესწრო. გაჭედული დარბაზები, ზედმეტი ბილეთის მაძიებლები ინტერესის თვალნათელი დასტური იყო. ფესტივალის ცხოვრებაში ჩართული იყო ახალგაზრდობა, რომელსაც ხშირად კლასიკური მუსიკისადმი გულგრილობას ვწამებთ ხოლმე.

ფესტივალის რეკლამირებაში თავისი წვლილი შეიტანა ნიჭიერი გრაფიკოსის ალექსანდრე სარჩიმელიძის ლაკონურმა და ფერადოვანმა აფიშამ, რომელიც სასურველ სუვენირად იქცა. ავტოგრაფებით აჭრელებული ეს აფიშა ფესტივალის მრავალმა მონაწილემ თან გაიყოლა ქუთაისურ საღამოთა სამახსოვროდ.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ქუთაისელ პრესის მუშაკთა და მუსიკოსმცოდნეთა მონაწილეობა და ოპერატულობა. გაზეთში დაუყოვნებლივ იბეჭდებოდა ფოტოებით ილუსტრირებული ვრცელი წერილები კონცერტებსა თუ სპექტაკლებზე.

საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს სახელმწიფო კომიტეტის მუშაკებმა ფირზე აღბეჭდეს და ფართოდ გააშუქეს ფესტივალის მთელი მსვლელობა, რითაც განუზომლად გააფართოვეს საფესტივალო აუდიტორია.

ვინაიდან „საოპერო სცენის ოსტატების“ ფესტივალი პირველად ჩატარდა, ამიტომაც არ იყო იგი დაზღვეული ხარვეზობისაგან, რომელთა მოხსენიება საჭიროა მრავალში მათი თავიდან არიდების მიზნით.

გასათვალისწინებელია ფესტივალის მონაწილეთა მთლიანი შემადგენლობაც. იგი ისე უნდა დაკომპლექტდეს, რომ სასცენო ხე-

ლოვნების ვარსკვლავებს პარტნიორებად უწყევდნენ მხოლოდ ღირსეულები. ამგვარ ანსამბლში ხომ მკვეთრად შელახდება რომელიმე ღირსეული დარბაზი დაბალი დონე, სუსტად დასაზუსტებელია საორგანიზაციო საკითხებიც. იქნებ ღირდეს სააბონემენტო სისტემის დანერგვა, რათა ფესტივალს დაესწრონ სხვა ქალაქების მუსიკოსმოყვარულებიც. კარგი იქნება თუკი მოეწყობა ექსკურსიები ქუთაისის შემოგარენსა და თვით მის ფარგლებში არსებულ ისტორიულ კერებში. ასე გაეცნობიან სტუმრები ჩვენი ქვეყნის ღირსშესანიშნავ ძეგლებს, მონახულებენ გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეთა სახლ-მუზეუმებს.

ფესტივალს „საოპერო სცენის ოსტატები“ წინ უძღვოდა სეროიზული მუშაობა. ქუთაისის საოპერო თეატრის მომღერლებს, გუნდსა და ორკესტრს თვეების მანძილზე ამცადინებდნენ ცნობილი მუსიკოსები — ო. დიმიტრიადი, ც. ტატიშვილი, ნ. ანდლუაძე, თბილისის საოპერო თეატრის კონცერტმეისტერი და ღირიქორი ლ. შაბანოვი. მათი წყალობით ქუთაისელი მუსიკოსები ამღერდნენ იტალიურ ენაზე, სრულპყვეს საშემსრულებლო ტექნიკა, რაც ნათლად წარმოჩნდა საფესტივალო საღამოებზე. ქუთაისის საოპერო თეატრის გუნდი და ორკესტრი შეივსო თბილისიდან მოწვეული ძალებით. ყოველივე ამის შედეგად ქუთაისის საოპერო თეატრი მომზადდებულ შეხვდა ფესტივალის სტუმრებს — საქვეყნოდ ცნობილ მუსიკოსებს: სსრკ სახალხო არტისტებს ელენე ობრაზცოვას, მაყვალა ქასარაშვილს, მედეა ამირანაშვილს, ზურაბ სოტკილაევას, ზურაბ ანჯაფარიძეს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტებს ე. გეწაძეს, ჯ. მდივანს, ა. ხომერიკს, დიდი თეატრის სოლისტებს ი. მოროზოვს, გ. კალინინს, ვ. ბოგაჩოვს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს ვ. ჩაჩავას, ფესტივალს უძღვებოდა რსდსრ სახალხო არტისტი, დიდი თეატრის ღირიქორი ა. ქურაიტი.

ფესტივალს ჰქონდა საკუთარი დრამატურგია. იგი წარმოდგენილი იყო კონცერტებით (სოლო თუ ორკესტრის თანხლებით), საოპერო სპექტაკლებითა და ოპერათა საკონცერტო ადაპტაციებით.

ფესტივალი გახსნა ქუთაისის ლ. ალექსიმესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში. ამ თეატრის სცენაზე პირველად შედგეს ფეხი საქვეყნოდ ცნობილი მუსიკო-



სებმა. მათ მხურვალე ოვაციით შეეგება აუ-
დიტორია!

თეატრში მაღალი ხელოვნების ატმოსფე-
რო გამეფდა.

„საოპერო სცენის ოსტატთა“ ფესტივალის
გახსნის პატივი, ბუნებრივია, მის დამაარსებ-
ლებს — ზურაბ სოტკილავს და მაცვალა ქას-
რაშვილს ერგოთ. ისინი წარსდგნენ ვრცე-
ლი, შინაარსიანი პროგრამით, რომელიც შეი-
ცავდა ნაწყვეტებს — ჯ. ვერდის, ჯ. პუჩინ-
ის, პ. მასკანის ოპერებიდან „ოტელო“,
„ტოსკა“, „სოფლის პატიოსნება“.

მსოფლიოში აღიარებულ ამ ბრწყინვალე
დუეტს ახასიათებს ანსამბლური თანხმიერე-
ბა. მუსიკის სტიქიაში განზავება, იტალიური
ენის ჩინებული ფლობა. ორივე მომღერალი
დაჯილდოებულია ჯამორჩეული ინდივიდუ-
ალური ტემბრის ხმით. მაღალია მათი საშემ-
სრულებლო ტექნიკა. ქასრაშვილი — სოტ-
კილავს დუეტმა წარმოაჩინა გმირთა მღელ-
ვარე ცხოვრება, განცდათა მდიდარი გამა.
განსხვავებულია ამ მუსიკოსების საშემსრუ-
ლებლო მანერა: მ. ქასრაშვილი სახოვანე-
ბით, ღრმა აზრით ტვირთავს თითოეულ
ფრაზას, იგი მხოლოდ ვოკალით გამოხატავს
მუსიკის არსს. ზ. სოტკილავს ემოციები
თითქმის ვერ ეგუება ვოკალის „არტახებს“,
იგი მთელი არსებით, ხმით, ყესტიო, მიმი-
კით, ავლენს ნაწარმოების დედააზრს, მუსი-
კალურ სახეებს. ამდენად, საკონცერტო შე-
სრულებასა და სპექტაკლს შორის შეუმჩნე-
ველია სხვაობა. ორივე მომღერალი იხარჯე-
ბა ყოველ წუთს, ყოველი ნიუანსის შექრუ-
ლებისას.

ამ კონცერტზეც სინატიფემდე იყო მიყვა-
ნილი თითოეული ფრაზა. მსმენელს ანციფ-
რებდა ერთ ბგერაზე *creshendo dominue-*
ndo-ის გამოვლენის უნარი, სამი პიანოს
ფლობა!

საკონცერტო ნომრებიდან ვერც ერთს ვერ
მივანიჭებდი უპირატესობას, თუმცა, შეს-
რულების მხატვრული დონე განუხრელად
ზევით მიიწევდა. ტაშიც სულ უფრო გულ-
მხურვალე იყო. მსმენელებს არ უნდოდათ
სათაყვანო მომღერლების სცენიდან გაშეშე-
ბა. დარბაზის თანადგომით ფრთაშესხმული მსა-
ხიობები გატაცებით მღეროდნენ. ამ ღირს-
სახსოვარი საღამოს მიწურულში გაისმა
„ისევ შენ და ისევ შენ“, რომლი-
თაც მომღერლები ფესტივალს ემშვი-
დობებოდნენ. მეორე დღით ისინი ამერი-
კის შეერთებული შტატებისაკენ მიემშრე-
ბოდნენ, რათა გაემართათ საკუთარი კონ-
ცერტი ნიუ-პორტის ვოკალური მუსიკის
ფესტივალში. სულ მალე კი პრესამ გვაუ-
წყა — ქართულმა დუეტმა მოაჯადოვა ამე-
რიკელი მელომანები და ამიერიდან ნიუ-
პორტის ყოველწლიურ ფესტივალს დაამშვენ-
ებენ ქასრაშვილი—სოტკილავს ხმები.
თურმე იქაც, შორეულ კონტინენტზეც, რო-
ცა გაისმა ექსპრომტად შობილი „ისევ შენ
და ისევ შენ“-ის უკანასკნელი ბგერა, რამ-
დენიმე წამს ვერავის გაუბედავს ხელის გან-
ძრევა ტაშის დასაკრავად.

ქუთაისში კი 2 აგლის ორი ღონისძიება
ჩატარდა. ბუნებრივია, რომ ქუთაისის მიწა-
წყალზე გამართულ პირველ ფესტივალში
მასპინძლებიც ჩაერთვნენ. არჩევანი შეჩერ-

და შ. შველიძის „დიდოსტატის მარჯვენაზე“, რომელიც ქუთაისის სოპრო თეატრის ერთ-ერთი უკანასკნელი და ამავე დროს, სერიოზული ნამუშევარია. დასაძანია, რომ ზოგიერთი სოლიტის წარმატების მიუხედავად, სპექტაკლის საშემსრულებლო დონე ფესტივალისათვის მოუმზადებელი აღმოჩნდა.

ამის მიზეზი ცალკე მსჯელობის საგანია. ვიტყვი ნხოლოდ, რომ ფესტივალზე ნაჩვენებები იყო აგრეთვე ს. ცინცაძის მეორე სიმფონიის საფუძვლზე შექმნილი სებალეტო პეესა „არდავიწყება“ და რახმანინოვის ოპერა „ალეკო“. ის, რომ ერთაქტიანი ბალეტი ადვილად წყვილდება ერთაქტიან ოპერასთან, სულაც არ არის საკმარისი ფესტივალში მათი ჩართვისათვის. საქმე ისაა, რომ ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს ამ სპექტაკლების საშემსრულებლო დონე, მათ დიონანსი შეიტანეს საფესტივალო ატმოსფეროში.

2 ივლისის საღამოს კონცერტით ფესტივალის მონაწილეებმა პატივი მიაგეს იმ ადამიანთა ნათელ ჭსოვნას, რომელთა დეაწლმაც გარკვეულწილად ნიადავი შეუმზადა ამ მუსიკალურ აღლუმს. ეს კონცერტი მიეძღვნა გამოჩენილ მომღერლებს დ. ანდლუ-ლაძეს, დ. მკედლიძეს, დ. გამრეკელს, პ. ამირანაშვილს, რომელთა აღზრდილები დღეს წარმატებით აღწვიან საბჭოეთის საოპერო

სცენებზე, ისინი აქტიურად მონაწილეობდნენ ამ ფესტივალზეც.

დარბაზში ამადღებულნი განწყობილნი იყვნენ რაღა, როცა „მრავალფეროვანი“ დააგუგუნა ქუთაისის ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლმა. საღამოს წაყვანი ზურაბ ანჯაფარიძე გულაბილი იუმორით იხსენებდა ამ ძვირფას ადამიანებს, მათი ცხოვრებისა თუ შემოქმედების საინტერესო მომენტებს.

ამ გალაკონცერტში მონაწილეობდნენ ქართული ვოკალური ხელოვნების სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები, რომლებმაც წარმოაჩინეს ეროვნული ვოკალური ხელოვნების ცხოველმყოფელი ტრადიციები. სრულდებოდა საოპერო არიები და ანსამბლები, წარმატებით მღეროდნენ მ. ამირანაშვილი და ზ. ანჯაფარიძე, მათ მხარს უშვენივდნენ ა. ლომიერი, ვ. მღვიანი, ე. გეგეაძე. საღამო დაავკირავინა ე. ობრაზცოვას უზადლო სიმღერამ.

განსაკუთრებით მინდა გამოვყო ქართული საზოგადოებისთვის ნაკლებად ცნობილი მომღერალი იგორ მორიზოვი, რომელიც ჩინებულად ანეითარებს თავისი საყვარელი მასწავლებლის დავით გამრეკელის საშემსრულებლო ტრადიციებს. იგი წარსდგა გამრეკელისეული რეპერტუარით, იმღერა — ვერმონის არია ვერდის ოპერიდან „ტრავესტა“, ანდულ-არაბის არიოზო დ. არაყიშვილის ოპერიდან „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, მასივე რომანსი „ვარსკლავისა და დამეს“. მორიზოვმა დ. არაყიშვილის ნაწარმოებები ქართულ ენაზე შეასრულა. მან მოხიბლა მსმენელი თბილი და ლამაზი ტემპრის ხმით, მაღალი კულტურით, ჩინებული დიქციით, ინტელიგენტუობით. მისი სიმღერიდან გამოსკვიოდა მადლიერება და სიყვარული ჭვირვასი მასწავლებლისადმი, მოწიწება ქართული კულტურისადმი.

ამ კონცერტის წარმატებაში მნიშვნელოვანი იყო კონცერტმასიტოების წვლილიც. მომღერლებს ერთგული პარტნიორობა გაუუწიეს ნიკიერმა მუსიკოლებმა დ. მახაშვილმა, ლ. შაბანოვმა, ო. პრილიკომ.

3 ივლისის გაიმართა ჩვენი დროის ერთ-ერთი უდიდესი მომღერლის ელენე ობრაზცოვას კონცერტი, რომელიც ფესტივალის კულმინაციურ მწვერვალად იქცა. მინდა გავვიმეორო ცნობილი მუსიკოსმეტოდნის ა. წუ-

დუეტების საღამო.
მ. ქასრაშვილი და ზ. სოტიელავა



ლუკიძის სიტყვები: „ობრაცოვას აქ ყოფნა — ბედნიერებაა!“

ობრაცოვამ ფესტივალს მიუძღვნა რუსული ვოკალური ლირიკის მარგალიტები — პ. ჩაიკოვსკისა და ს. რახმანინოვის რომანსები. მსმენელი ალტაცებაში მოჰყავდა ყოველ ბგერას, უზადო საშემსრულებლო ოსტატობას, მის სრულქმნილ ხელოვნებას, რომელზეც შეიძლება ილაპარაკო მხოლოდ აღმატებითი ხარისხის სიტყვებით, მდიდარი ეპითეტებით.

შესაძლებლობა მომეცა მომღერლისთვის თვალი მოშებრა კონცერტამდე ორიოდე საათით ადრე. იგი ფერმიხდილი, კრუპაშეკრული, ფოცხვერივით დაძაბული მეჩვენა. ნესტოები უთრთოდა, ნატიფ თითებს ნერვიულად ამოძრავებდა. მსოფლიოში აღიარებული დიდი მომღერალი თურმე იმიტომ დღეავდა, რომ პირველად უნდა ემღერა ქუთაისელი მსმენელის წინაშე.

ბევრი რამ შეიძლება ითქვას ე. ობრაცოვას უზარმაზარი დიაპაზონის ხმაზე, სიტყვისა და ბგერის ორგანულ კავშირზე, მუსიკის არსში წედომასზე, მსმენელთან დამყარებულ კონტაქტზე, სხვა ღირსებებზეც...

მხატვრული სიმართლით იყო აღბეჭდილი ობრაცოვას მეორე ნამღერი რომანსები. ყოველ ბგერასა და ნიუანსს იხე აღიქვამ, როგორც საკუთარ ტკივილს, სიხარულს, ტანჯვასა თუ აღმაფრენას.

ამ კონცერტს ჰყავდა კიდევ ერთი „გმირი“ — ვევა ჩაჩავა. ასევე ბევრი რამ შეიძლება ითქვას ამ რაფინირებული, ფართო მუსიკალური ერუდიციის პიანისტის შესახებ. მსმენელი ნაწარმოების ატმოსფეროში შეჰყავს ე. ჩაჩავას პირველივე, უაღრესად დახვეწილ, ღრმად გააზრებულსა და განცდილ ბგერებს. იგი გავრძნობინებს ავტორისეულ სტილს. პიანისტი არა მარტო მისდევს პარტნიორს, არამედ წინასწარ ჰერეტს მისი სულის მოძრაობას. სამართლიანია ი. შეიკო, როცა ე. ობრაცოვას შესახებ წერს: „ე. ობრაცოვასთან კონცერტმეისტერად მუშაობა ძალზე საპატიოა.“ ასევე სამართლიანია ე. ობრაცოვაც, როცა ამბობს: „ჩემს ცხოვრებაში შემოვიდა ადამიანი, რომელთანაც კვლავ მოწაფედ ვგრძნობ თავს. ჩაჩავა საოცარი მუსიკოსია...“

4 ივლისის საოპერო სცენის ოსტატები ესტუმრნენ ქუთაისის ავტოქარხნის მრავალათასიან კოლექტივს. სტუმრებს მეგზურობა



დირიჟორი ა. ჟურატიძის

გაუწია ქარხნის მთავარმა კონსტრუქტორმა სიმონ ბათიაშვილმა, მან საქმის ცოდნით და დიდი გატაცებით უამბო მუსიკოსებს ავტოქარხნის „შემოქმედებითი პროცესების“ შესახებ. ავტონუნებლებს გულთადად შეხედნენ ე. გეწაძეს, ა. ჭურღულიას, ი. მოროზოვს, ნ. გაბუნას, დ. მახარაშვილს. ე. ობრაცოვამ მათ აღუთქვა: „შემდეგი ჩამოსვლისას თქვენთვის უსათუოდ საგანგებო კონცერტს ვგეგმავთავ“-ო.

4 ივლისის საღამოს კონცერტზე შესრულდა ნაწევრები ჯ. ვერდის „ოტელოდან“, რ. ლეონკავალოს „ჯამბაზებიდან“. მსმენელთა წინაშე წარსდგნენ მ. ამირანაშვილი, ზ. ანჯაფარიძე, ი. მოროზოვი, ა. ხომერიკი, თ. ფარცვანია. იმ საღამოს ფესტივალში ჩაერთო ლონდონიდან დაბრუნებული მომღერალი გ. კალინინა.

კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ქუთაისის საოპერო თეატრის სოლისტმა თამაზ ფარცვანიამ. საფესტივალო ვითარება, მაღალი კლასის მუსიკოსების პარტნიორობა ბევრს ავალებდა მომღერალს, აორკეცებდა მის შემოქმედებით პასუხისმგებლობას. დღევამ არათუ შეასუსტა, არამედ ელვარება შემატა მის ხმას, შესრულების ემოციურ მანერას.

ამგვარი ღონისძიებები ზრდის შემოქმედებით ძალეს. პარტნიორობა მაღალი რანგის მუსიკოსებთან დიდი სკოლაა ახალ-



გაზრდა, შემოქმედებითად ნაკლებგამოცდილი მომღერლებისათვის.

5 ივლისს წარმოდგენილი იყო ჯ. პუჩინის ოპერა „ტოსკა“, რომელშიც მონაწილეობდნენ — გ. კალინინა, ა. ხომერიკი, თ. ფარცვანია. მართალია, ქუთაისელებმა ფესტივალისათვის საფუძვლიანად გააუმჯობესეს დადგმის ხარისხი, მაგრამ ამ სპექტაკლში ყოველთვის ვერ გვაჯერებდა რეჟისურა, ესა თუ ის მიზანსცენა. მთლიანობაში დადგმა უკეთესის სურვილს ბადებდა.

თ. ფარცვანიამ მზარდი წარმატებით შეასრულა სკარპიას პარტია. ამ როლს იგი პასუხობს ხმით, შესრულების ტემპერამენტული მანერით. ამასთან ერთად იგრძნობოდა შექმნილების სიმწირე, ცალკეულ ნიუანსთა გაურანდობა.

ა. ხომერიკმა ორიგინალის ენაზე შეასრულა კავარადოსის პარტია. მან თავისი გმირი ძალზე ემოციურად, ექსპრესიულად განასახიერა. ეს თვისებები ვერისტულ ოპერებში დასაფასებელია. მის წარმატებას ხელს უწყობდა ჩინებული ხმა, მშვენიერი სცენური გარეგნობა, მაგრამ სამწუხაროდ, ხომერიკი გატაცებულია ფორსირებული სიმღე-

რით. საჭიროა მუშაობა ნიუანსების დახვეწაზე, მუსიკალური ხერხების პრაქტიკულ-როვნებაზე, სიზუსტეზე.

მსმენელი მოხიბლა გალინა კალინინის ტოსკამ. ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვეებს მისი ხმა თავისი ფართო დიაპაზონით, მსუყე ფერებით, მოელვარე მაღალი რეგისტრით. იგი ავსებს მთელ სივრცეს. მომღერალი თავისუფლად ფლობს იტალიური სიმღერის სტილს.

წარუშლელი მოგონებები დაგვიტოვა პ. მასკანის „სოფლის პატიოსნებამ“, რომელიც 6 ივლისს იყო წარმოდგენილი საკონცერტო შესრულებით.

ე. ობრაზცოვამ თავისი გმირი ისე წარმოადგინა, რომ არ გვივრცენია სცენური აქსესუარების უქონლობა. ამ დიდებული მომღერლის ხელოვნება მუსიკის არსით იყო გამსჭვალული, აუდიტორიას იპყრობდა მისი ულამაზესი ხმა, არტიტული მგზნებარება და ტემპერამენტი. ამ შესანიშნავ მსახიობს ღირსეული პარტნიორობა გაუწია 25 წლის ტენორმა, ზ. სოტკილავას ნამოწაფარმა, ვლადიმირ ბოგაჩოვმა, რომელიც გამოირჩევა

ფართო დიაპაზონის მოელვარე ხმით, შესრულების ექსპრესიული მანერით, ვოკალიზაციის ტექნიკით.

ქებას იმსახურებს ქუთაისის საოპერო თეატრის სოლისტი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი გიორგი ლომთაძე, რომელმაც შეცვალა დიდი თეატრის ერთ-ერთი სოლისტი. ფესტივალის მზადების პროცესში გ. ლომთაძემ საკუთარი ინიციატივით შეისწავლა ალფონს პარტია ორიგინალის ენაზე და წარმოსადგვი სცენური გარეგნობით, სისამოვნო ხმის ტემპრით მოწონება დაიმსახურა. ხოლო ამავე დასის ახალგაზრდა მომღერალმა ალა კარეჯამ იმდენად მიიქცია ყურადღება, რომ ე. ობრაზცოვამ მას საკუთარ კლასში სტაჟიორობა შესთავაზა. ამ ანსამბლს ვერ შეეწყო ქუთაისელი სოლისტი გ. შაკოვა, სუსტი პროფესიული მონაცემების გამო.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ფესტივალზე კარგად აჩვენა თავი ქუთაისის თეატრის ორკესტრმა. მან შეძლო გაეწია პარტნიორობა საოპერო სცენის რჩეული ოსტატებისთვის (მარტო „სოფლის პატიოსნების“ შესრულებას არ ვგულისხმობ). ინსტრუმენტალისტთა კოლექტივი დიდი დარტყვითა და პასუხისმგებლობით მუშაობდა. მას საკუთარი წვლილი შეჰქონდა ფესტივალის წარმატებაში. მართალია, ორკესტრანტთა მუსიკირების ხარისხი ყოველთვის თანაბარი არ იყო, მაგრამ საშემსრულებლოდ ვანუშომოლად მადლდებოდა, როცა ორკესტრს ა. ყურაიტისი დირიჟორობდა. ბულტთან მეცსტროს გამოჩენა უმაღლე იწვევდა მუსიკოსების შემოქმედებითი ძალების მობილიზაციას. კეთილშობილური თავდაპირით, სისადავით ხასიათდება ა. ყურაიტისის სადირიჟორო მანერა. ლაკონური და პლასტიკურია მისი ყესტი, რომელიც მუსიკის გაცოცხლებების ამოცანებს ემსახურება. მსმენელი ან შესანიშნავი მუსიკოსისადმი დიდი სიმპატიით განიმსჯელებს, მუსიკოსთა რიცხვმრავალი არმია კი თავიანთი ცემითა და მადლიერებით. საქმე ისაა, რომ ყურაიტისმა ქუთაისის საოპერო თეატრის ორკესტრს შეაძლებინა თავისი პოტენციის რეალიზება, რითაც მას შემოქმედებითი სიხარული განაცდევინა.

7 ივლისს დადგა ფესტივალის დახურვის დღე. მუსიკისმოყვარულთა ლაშქარი ბაგრატის ტაძრისკენ დაიძრა. ფესტივალის დამაგვირგვინებელ აკორდდ იქცა ზ. ფალიაშ-



ზეზვედრა ქუთაისის ავტოქარხანაში ელენე ობრაზცოვასთან

ვილის „აბესალომ და ეთერი“ — ქართული საოპერო მუსიკის უკვდავი ქმნილება. ბაგრატის კედლებში ამაღლებული ატმოსფერო გამეფდა. მართლაც რომ საკვირველი იყო ეს სანახაობა!

„აბესალომის“ საკონცერტო შესრულებაში, ქუთაისური დასის თანხლებით, მონაწილეობდნენ სხვადასხვა თაობის მომღერლები.

არ შეველდებო მათ შეფასებას, გამოიყოფთ ლუიზა ახალაძეს, ვაჟა და რამაზ კუბლაშვილებს (მათ „დიდოსტატის მარჯვენაშიც“ კარგად აჩვენეს თავი). მადლობას იმსახურებს ყველა მონაწილე, ვინაიდან „აბესალომის“ ტაძრის დიდებული თალი ჩამოინგეროდა, ერთი ქვა რომ არ ამარგებდეს მეორეს“. (სენეკა). დროდარო უკმარობის გრძობას გადავხედო ორკესტრისა და გუნდის შესრულებას.

სალამოს სადღესასწაულო ელფერი შესძინა მედია ამირანაშვილის, ზურაბ ანჯაფარიძისა და ელდარ გეწაძის შთაგონებულმა სიმღერამ, მათი ხმები განსაკუთრებული შემართებით აქვრდნენ ბაგრატის ტაძრის კედლებში.

წარუშლელია ფესტივალიდან გამოყოფილი შთაბეჭდილებები. ქუთაისურმა საღამოებმა გააფართოვეს მსმენელთა თვალსაწიერი. გაამდიდრეს მათი სულიერი ცხოვრება. დიდხანს გვემასსოვრება ეს ბედნიერი წუთები!

მსატყვის ჰეროიკულ-რომანტიკული

იდეალი

თამარ აბაქელიას შემოქმედების
ძირითადი აქცენტები

დავით ანდრიაძე

თამარ აბაქელიას იმ დროს მოვიდა ქართულ ხელოვნებაში, როცა ირგვლივ ყველაფერი ჩამდგარი ქარიშხლის სუნთქვით იყო გაყენილი, როცა ჰაერში ჭერ ისევ დენთისა და თოფ-წამლის სუნი ტრიალებდა; 20-იანი წლების დრამატიზმი, ძველისა და ახლის ბრძოლა ფაქტიურად დამთავრებული იყო, 30-იანი წლებიდან ნგრევის ექსტაზი აღშენებლობითმა პათოსმა შეცვალა.

აბაქელიას მხატვრობა ამ მღელვარე და დაძაბული ეპოქის პირმოთა. სოციალური და პოლიტიკური გარდაქმნების პათოსი სტილურ ფორმებად ჩამოისხა მის შემოქმედებაში. ამ ფორმებს დღემდე შემორჩა ეთიკური და ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა. თუმცა ამ თეზისს შეიძლება დაუპირისპირდეს აზრი, რომ აბაქელია მოძველდა, რომ ის განვლილი ეტაპია, რომ ეპოქამ თავის დროზე ფრთები შეუფრეცა მხატვრის ბუნებრივ ტალანტს, რომ მან, გარკვეული გაგებით, წამგებიან მასალას შეაღია ენერჯია, რომ საკუთარი ნიჭის უფრო მომჭირნე ხარჯვით მას უკეთესი შედეგებისათვის შეეძლო მიეღწია და ა. შ. რა გვეთქმის, შესაძლოა მსგავს რეპლიკებში მართლაც იყოს სიმართლის მარცვალი, მაგრამ ეს მაინც ცალმხრივი თვალსაზრისია. ამ შემთხვევაში ანგარიში არ ეწევა ერთ არსებით სიტუაციას: საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიაში დგება საგანგებო მომენტები, როცა მოკლენები მბრძანებლობენ შემოქმედზე, კარნახობენ თავის სტილს. და ეს სტილი ხდება გამოხატულება მხატვრის პიროვნებისა. გლობალური კატაკლიზმების ყამს, როცა ინგრევა ძველი და შენდება ახალი, როცა ქანადობის გახლებული ჟინით ერთმანეთში ირევა ყოფიერების ბოროტი და კეთილი, მახინჯი და მშვენიერი, უხეში და ნატიფი საწყისები, ელეგანტურ სტილურ სამოსზე ზრუნვა უხერხულია. თამარ აბაქელია მშვენივრად გრძნობდა, რომ ექსტრავაგანტური ფორმები ახალი იდეისათვის გამალებული ბრძოლის წინა ხაზზე ვერ დადგებოდნენ. აი, ამგვარ ვითარებაში ყალიბდებოდა შემოქმედებითი პიროვნება მხატვრისა, რომელიც, სამწუხაროდ, ვეღარ მოესწრო იმ დროს, როცა თვისობრივად უნდა განეახლებინა თავისი მხატვრულ-სააზროვნო სამყარო, გადაეიარაღებინა საკუთარი შემოქმედებითი სახელსნო, ფიზიკურად ვეღარ მიადწია ქვეყნისა და საკუთარი ბიოგრაფიის იმ ეტაპს, როცა მოქალაქეობრივი თემატიკა გარდატყდებოდა პიროვნული ფსიქიკის პრიზმაში. ღრმად სიმპტომატურია ის ფაქტი, რომ მხატვარი სწორედ ამ ახალი ეპოქის განთიადის წელს გარდაიცვალა.

დავით ანდრიაძე

ამდენად, როდესაც ვლაპარაკობთ აბაკელიას შემოქმედებაზე, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ეპოქის ღირებულებათა სისტემა. მხატვრის ნამუშევრები პირველ რიგში უნდა აღვიქვათ და განვიხილოთ ისტორიული პერსპექტივის გათვალისწინებით და მხოლოდ ამგვარი, ისტორიული აღქმის პროცედურის შემდგომ მივუღდეთ უნივერსალური მხატვრულ-ესთეტიკური საზომით.

ამ მხრივ, აბაკელიას შემოქმედება დღემდე ინარჩუნებს გარკვეულ მნიშვნელობას. მხატვარმა თავისი უდავო ნიჭი, უნარი და მონადომება მძლიოდ დროებით იდელებს, კონიუქტურულ შაბლონს კი არ შესწირა, არამედ მონახა ის გზა, რომელიც კონკრეტულად მისი დროის სულსკვეთებასა და სოციალურ დაკვეთასაც პასუხობდა და მაღალი ხელოვნების პოზიციებიდანაც ღირსეულად გამოიყურებოდა. აბაკელიას ბევრი ნამუშევარი დღესაც ეხმიანება ჩვენს გულისთქმას, გემოვნებას, განწყობილებებსა და მისწრაფებებს, დღესაც გამოდგება სულიერ საზრდოდ, რადგანაც მათში მძაფრად არის ნაგრძნობი და აღბეჭდილი საერთოდ ადამიანის მსოფლშეგრძნებლათვის ნიშანდობლივი მუდმივი, რომ არა ეთქვამთ მარადიული ფასეულობანი.

* * *

თამარ აბაკელიას მხატვრობის არსი პოეტური აღმაფრენისა და კლასიკური წონასწორობის, განზოგადებული აზრის სიმკაცრისა და მხურვალე გულითადობის სინთეზში მდგომარეობს. ამ საწყისების თანაარსებობა განსაზღვრავს აბაკელიასეული სტილის ბუნებას. გარდა ამისა, აბაკელიას მხატვრობას ახასიათებს ქალური კდმამოსილება. მის ნამუშევრებში არა მხოლოდ მიხანსწრაფვა, სანუკვარი ოცნებაცაა გამყლავნებული. აბაკელია გარკვეული გაგებით ნოვატორიცაა. მიუხედავად იმისა, რომ თავის ნამუშევრებში არც ახალიდეებს ქადაგებს, არც საგანგებო ფსიქოლოგიურ პარადოქსებს ვგთავაზობს, არც რაიმე განსაკუთრებულ ზნეობრივ დიდებებს წყვეტს და არც მოდურ ესთეტიკურ კონცეფციებს გვაცნობს. იგი პირდაპირ საყოველთაოსაყენ, ცხოვრებისეულისაყენაა ორ-



„შეხვედრა“. დავითამაგისი

იენტირებელი. ამასთან, აბაკელიას სადა, მაგრამ ამაღლებულ ინტონაციას დაყრნობილი, ახალი დროის სუნთქვით გამსჭვალული შემოქმედება ცხოვრების მხოლოდ გარკვეული მხარეებისაყენაა მიმართული. ვერ ვიტყვით, თითქოს მხატვარს რელობის, ნით უფრო, ფილოსოფიური ტერმინი რომ ეცმართ — ყოფიერების ყველაზე ფუნდამენტური, კანდინალური პრობლემები ჰქონდეს განცდილი. აბაკელიას თვალსაწიერი, კიტე კოლეციის დაზად, არ გადასწენდნია სოციალური ყოფის მტკიენულსა და მოუგვარებელ საყითხებს. მაგრამ ის, რასაც მხატვრის თვალი მისწვდა, პლასტიკურად შინაარსეულის სახეს ატარებს, მხატვრულად ღირებულის ძალით იტვირთება. ბუნებრივია, თქმული აბაკელიას ყველა ნამუშევარს არ ენება. ამ მხრივ მისი შემოქმედება არათანაბარია. მხატვარს დარჩა გაურანდავი, მეორეხარისხოვანი ნამუშევრებიც. მაგრამ



თუ აბაკელიას სხვადასხვა დროს შექმნილ ნაწარმოებებს მთლიანობაში განვიხილვით, დაერწმუნდებით, რომ იგი გამოირჩევა თემატურით მასალის კონცენტრირებულობით, ლაიტმოტივების გაომსახველობით, მათი პროგრამული სიხედაღითა და გარკვეულობით, რაც ამ ნამუშევრებს პლასტიკური მეტყველების ცხოველმყოფელობას ანიჭებს.

* * *

თამარ აბაკელია ბუნებით ოპტიმისტი იყო. მხატვრის პირველსავე ნამუშევრებში აშკარაა მისი ჭეშმარიტი მოწოდება და მომავალი შემოქმედების მთავარი თემა. სამყაროს სილამაზით გამოწვეული უსახურო აღფრთოვანება აქ ორგანულად ერწყმის შშობლიური მიწისა და აღამიანებისადმი სიყვარულისა და ერთგულების ძლიერ გრძნობას.

ამასთან, აბაკელიას ოპტიმიზმი თავისუფალია უშფოთველი სიმშვიდისა და კეთილდღეობის იდილიური ელფერისაგან. მისი შემოქმედება — ეს არის დიდი სიხარულისა და სულიერი სიმრთელის გამოხატულება, რაც დამახასიათებელია არა მხოლოდ ამ მხატვრის ინდივიდუალური ნატურისათვის, არამედ საერთოდ ქართველი კაცის ბუნებისათვისაც.

აბაკელიას მიერ შექმნილი ძვალმსვლილი და ზორცილიერი ფორმები, მას, როგორც მხატვარს აახლოებს იმგვარ რეალიზმთან, რომელიც ჩვენში, როგორც წესი, უნებლიედ ასოცირდება მაღალი აღორძინების ოსტატთა შემოქმედებასთან. აბაკელიას პირველი ოპუსები აღსავსეა რენესანსული კულტურის რემინისცენციებით. ეს თვისება მხატვრის

შემოქმედებას, გარკვეული კორექტივებით, ბოლომდე გაჟევა. მაგალითად, მიქელანჯელო და მისი „სიქსტეს კაპელის“ პლაფონი აბაკელიას მუდმივი შთაგონების წყარო, მისი მხატვრული ინტუიციის ერთგვარი დონორი გახლდათ.

მხატვრული მეგვიდრეობის შემოქმედებითი ათვისების ნაცადი ხერხი ნაცნობი ასოციაციების უცნობ ობიექტზე გადატანაში მდგომარეობს. და თამარ აბაკელიაც სწორედ ამ მოტივით ცდილობდა თავი დაედღწია ზედამართული მიმბაძველობისათვის. ასე უთანხმებდა იგი მიქელანჯელოსეული აღამის კლასიკურ პროფილს იმერული ბიჭის ეროვნულ ნაკვთებს, ასე „აჯენდა“ იგივე მიქელანჯელოს „მადონა დონას“ მიზანსცენას „ბედნიერი ოჯახის“ კომპოზიციაში. და არა მხოლოდ რენესანსულ კლასიკას, მხატვარი ახალი დროის ევროპული მხატვრობის მონაპოვარსაც უსინჯავდა გემოს, ასე ათანხმებდა გოგენისეული ტაიტელების ვენებიანი ალმურით აღსავსე სხეულებს ზანტ მოძრაობას მზით გარუჯული და შრომით გართული შუა-აზიელი ქალების მოძრაობის მოღლილ რიტმს. დღეს, აბაკელიას შემოქმედების აღქმის ისტორიული დისტანციიდან, სავესებით ცხადია, რომ ეს სტილი ჯერ კიდევ არ შეესატყვისებოდა მის ინდივიდუალურ ტემპერამენტს, არ წარმოადგენდა მისი მხატვრობის ორგანულ თვისებას, რადგანაც ეს ხელოვნებისმიერი რემინისცენცია უფრო იყო, ვიდრე სინამდვილის უშუალო ანასხლექტი, მისი ემოციური გამოძახილი. შუა აზიური და ნაწილობრივ „სუბტროპიკული ციკლის“ ნამუშევრების პასტორალური ეპიზოდები ჯერ კიდევ არ გადაზრდილა აღამიანური ყოფის ცხოველმყოფელ მოტივებში, რომლის მომძლავრება აბაკელიას შემოქმედებაში გარკვეული შინაგანი

ტექსტი მოთავსებულია თავსართები სომხური ხალხური ეპოსისათვის „დავით სასუცი“. (რედ).



თამარ აბაქელიძე

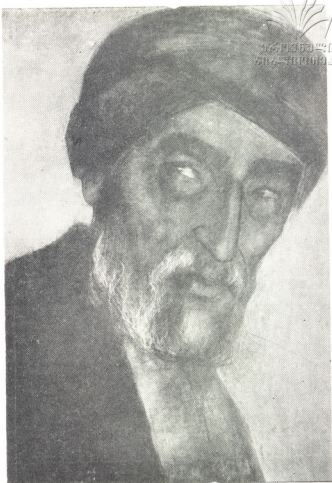
„ველის მკამელის“ დასურათება



სასიხარულო ამბები ფრონტიდან
კოსტუმის ესკიზი ოპერისათვის „კარმენი“



მოხუცი აქარელი
შეშველი ქალი





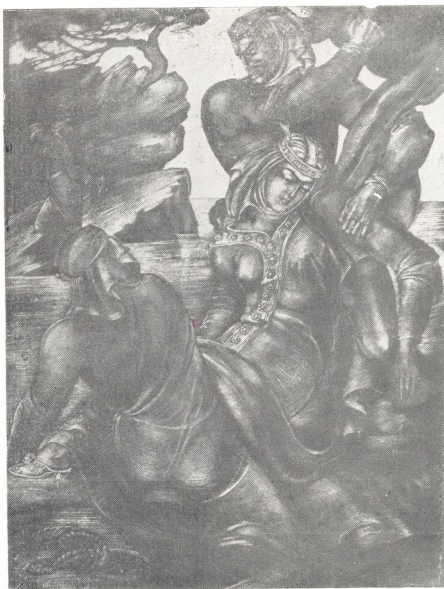
ტიპაეები კინოფილმისათვის „გიორგი სააკაძე“





„ბანტრიონის“ დასურათება
ჩვეთოთურ და აუშინას“ დასურათება





„ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება
ტიპაუი კინოფილმისათვის „გიორგი სააკაძე“



„ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება
გიორგი სააკაძე





„უტერის“ დასურათება

წინააღმდეგობების დაძლევის ხარჯზე ხდება. მხატვარი თანდათან აგნებს საკუთარ მე-
თოდს, სტილს, მანერას, ტექნიკას...
მანამდე კი, იგი ოდენ ინსტიტუტურად
მიჰყვება სანგინისა და სეპიის დაყოფას მასა-
ლას, რითაც ერთგვარი ლირიკული სიბო-
თი აესგებს ნახატს. ამ მხრივ განსაკუთრებით
გამოირჩევა „მოხუცი აჭარელის პორტრეტი“.
მას საფუძვლად დაედო სპექტაკლ „ხატი-
ჯემი“ უშანგი ჩხეიძის მიერ შექმნილი სახის
ნიღაბი. კ. კალაძის ეს პიესა მხატვარმა
ჯერ ერევნის, შემდეგ კი — ბათუმის თეა-
ტრებში გააფორმა. მათ წინ უსწრებდა აბა-
კელიას პირველი ნამუშევარი თეატრში —
ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილის“ მარჯანიშვი-
ლისეული განუხორციელებელი დადგმის
ესკიზები. მხატვარმა კიდევ რამდენიმე
სპექტაკლი გააფორმა ქართულ თეა-
ტრში, თუმცა არც ერთ მათგანს მისთვის
ნამდვილი შემოქმედებითი სიხარული არ
მიუღწეებია. აქი თევადვე აღიარებდა გულ-
წრფელი სინანულით: თეატრმა მხოლოდ
იმდის გაცრუება მომიტანაო.

სიმპტომატურია, რომ მიუხედავად კლა-
სიკური მხატვრული სამყაროსადმი ესოდენ
გულწრფელი და დაუფარავი სიყვარულისა,
აბაკელიას თავისი ემოციური სამშობლო
რომსა და ფლორენციაში კი არა, ისევ და
ისევ თავის პატარა, პროვინციულ ხონში
ეგულბოდა.

მომავალი მხატვრის ემოციურ მახსოვრო-
ბას მისივე ნახატებივით მკაფიოდ შემორჩა
„კრამიტის სახურავიანი ხის ობედი, მწვანე
ხაკრდისფერი ეზოები, რომელთა ფონზე
ზაფრანა, წითელი პილპილის აკიდობები და
გამხმარი სიმინდის ტაროები ანათებენ“. აი,
საიდან იღებს სათავეს აბაკელიას ესთეტი-
კური მსოფლშეგონების წყარო. მხატვრის
ოსტატობის ერთ-ერთი მომხიბვლელი საი-

ღუმლოებათაგანი სწორედ ხალხური, ნი-
ნული კოლორიტის ორგანულ განცდნადაა.
ყველაფერი ქართულია, ქართულია მხატ-
ვრის ნამუშევრები ზედმეტად უხვიც კია
ეთნოგრაფიულ-ეგზოტიკური ელემენტების
გამოსახვის მხრივ.) ქართულია პეიზაჟი, რო-
გორც მრავალჭირთამთმენი ერის სამოქმე-
დო ისტორიული სივრცე, ქართულია აბაკე-
ლიას პერსონაჟთა თუ ტიპაჟთა ფიზიონომია,
რაც მთავარია, ქართულია მათი მკვრივი და
მოქნილი ფორმები. სწორედ მათში ჰქლავ-
ნდება აბაკელიას პლასტიკური ენის ღრმა,
საფუძვლიანი მიმართება ეროვნულ ერემ-
კასთან. აქედან მოდის ამ გიჟიანი ფორმე-
ბის გამტანი ძალა, გამოვლენილი რთულ
კონტრაპოსტში გამოსახულ ძლიერ მოძრაო-
ბებში. ეს არის რენესანსული კულტი ჯან-
მრთელი ხორცისა.

გარდა ღმერთისგან ბოძებულ ნიჭისა,
თამარ აბაკელიას განვლილი ჰქონდა დიდი
შემოქმედებითი სკოლაც. ამ მხრივ მისი
მხატვრული გაკვეთილები უთუოდ ანგარიშ-
ვასაწყვეი და ჰყვისასაწყველებელია დღესაც,
თანამედროვე ქართული მხატვრობის ახალ-
თაობისათვის. აქ ისევ და ისევ გველისებობთ
აბაკელიას ხელოვნების არსებით ნიშან-
თვისებას — იმ ხალხურ, ეროვნულ სტი-
ქიას, რომელიც განსაკუთრებული ძალით
გამოიხატა სწორედ ამ ოსტატის შემოქმე-
დებაში. აბაკელიას გაკვეთილების მნიშვნე-
ლობა მით უფრო ღირებულაა ახლა, როცა
დღითიდღე მწვავედ დგება მხატვრული ენის
ნიველირების საკითხი. როცა ასე მომრავლ-
და ზოგადი, მიახლოებითი პლასტიკური ში-
ნაარსის მქონე ნაწარმოებები, მოჩვენებითი
ფორმის მატარებელი პლასტიკური კლი-
შეები. აი, აქ ჩვენი მხატვრობის ახალგაზრდა
წარმომადგენლებს მართლაც მართებთ ისწავ-





პარტიზანი

ლონ აბაკელიასაგან ის „ფორმაქართულობა“, რომელიც ასე უშუალოდ და ძალდაუტანებლად მოსდგამდა ამ უღარესად ეროვნული მხატვრის შემოქმედებას. ამით ჩვენს ახალგაზრდა მხატვრებს უკან, მხატვრული აზროვნების ავლილი საფეხურებისაკენ დასაბრუნებლად კი არ მოუწოდებთ, არამედ წინასწარ მივიანიშნებთ იმ საფრთხეზე, ახალი პლასტიკურ-ენობრივი ფორმების უნივერსალიზაციისა და ამდენადვე, სტანდარტიზაციის მიღმა რომაა ჩასაფრებული. ბოლოს და ბოლოს, ეს ახალი სახეითი ენა დრომ და ცხოვრებამ მოიტანა და ყოველი ახალი თაობა იმითაც გამოიცდება, რამდენად სწორად მოარგებს ტრადიციულ ფორმას ახალი პლასტიკური ენის ყალიბს (ანდა პირიქით), თორემ, ხვალ-ზეგ ამ უკანასკნელსაც გაუვა ყავლი, ისიც მალე დამეყვდება, როგორც ყოველგვარი სიახლე.

* * *

თქმა იმისა, რომ აბაკელიას ხელოვნება ღრმად არის დაკავშირებული ეროვნულ წიაღთან, ჯერ კიდევ არ მოასწავებს ამ მხატვრის ინდივიდუალურ ღირსებათა სრულ დახასიათებას. ზოგადად ეს თეზისი შეიძლე-

ბა სხვა ქართველ (და არაქართველ) მხატვრებზეც გავრცელდეს.

თამარ აბაკელიას ნამუშევრებში უშუალოდ შინაარსს ყველაზე მეტად განსაზღვრავს ერთი თვისება, რომელიც თანაბრად შეღავნდება მათს როგორც აზრობრივ, ისე ემოციურ შინაარსში. ეს არის **ჰეროიკული პათოსი**, რომელიც შთამბეჭდავად ეხმიანება როგორც აბაკელიას მშობლიური მიწა-წყლის ზვიად სილამაზეს, ისე მის მკვიდრთა დიდებულებოვან ხასიათს. ისიც სათქმელია, რომ, საბოლოო ჯამში, აბაკელიას ადამიანი უფრო იზიდავს, ვიდრე ლანდშაფტი. ამ მხრივ, იგი არსებითად **ქართული ბუნების მხატვარი** და არა **საქართველოს ბუნებისა**. ქართულ ბუნებას აბაკელია აღიქვამს, როგორც მთლიან, დაუნაწევრებელ ეროვნულ ხასიათს.

თავისთავად ცნება ჰეროიკული პათოსის შემადგენელი ორივე სიტყვა „ჰეროიკული“ და „პათოსი“ ურთიერთგამსკვალავი და ერთმანეთისაგან გამომდინარე კატეგორიებია.

„ჰეროიკულში“, როგორც ესთეტიკურ-ფსიქოლოგიურ კატეგორიაში, აბაკელია სრულიად განსაზღვრულ, ამასთან ტვეად შინაარსს დებს და იგი ესმის, როგორც ხალხური ხასიათის სასიცოცხლო თვისება, ერის ისტორიის გმირული სული, აბაკელიასეულ „ჰეროიკულში“ ვლინდება ოპტიმიზმიც, ნებისყოფაც, შეუღრეკელობაც, დაუმორჩილებლობაც, პროტესტანტიზმიც, კეთილშობილებაც, სულგრძელობაც, სიღარბისლევც... ისინი ხან ცალ-ცალკე „რეაქციაში მონაწილე ფერმენტის სახით“, ხანაც ერთად აღებული, განსაზღვრავენ აბაკელიას ნამუშევრების ზნეობრივ ატმოსფეროს, ხაზს უსვამენ მათ პროგრამულ თვისებებს, ქმნიან ინტონაციურ-ფსიქოლოგიურ გამას და, საბოლოო ჯამში, აყალიბებენ ჰეროიკულის სწორედ აბაკელიას მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ტიპოლოგიურ ფორმებს, მათთვის ნიშანდობლივი ემოციური წყობითა და პლასტიკური ენის თავისებურებებით, კომპოზიციური სტრუქტურის რიტმიკა-ინტერვალიკით და ა. შ. რაც შეეხება **პათოსს**, იგი თამარ აბაკელიას პიროვნული თვითგამოხატვის ინსტრუმენტს წარმოადგენს. პათოსში ვლინდება აბაკელიას, როგორც ხელოვანის „სამართალი“ და „სასჯელი“ — მხატვრული შინაარსის სუბიექტური პლანი. სწორედ პათოსში, როგორც მხატვრის ცოც-

ხალ აზრსა და სულიერ განცდაშია აბაკე-
ლიასეული მხატვრული ფორმის, როგორც
ასეთის, ექსპრესიულობის საიდუმლო.

პეროიკული მიზანსწრაფვა და რომანტიკუ-
ლი აღმაფრენა, განსაზღვრავენ რა აბაკელიას
ცალკეული სახეების, სცენებისა თუ მთლიან-
ობაშია აღებული ნაწარმოებების ემოციურ
მეტყველებას, უშუალოდ და ძალდაუტანე-
ბლად მოქმედებენ მის სტილზე. პათოსის
ზემოქმედება იმდენად ძლიერია, რომ, არ-
სებითად, იგი აფორმებს აბაკელიას სტილის
ყველაზე სახასიათო, არსებით ნიშნებს.

ამდენად, პეროიკული ექსპრესია თამარ
აბაკელიას სტილის დომინირებად თვისებად
გვევლინება, ხოლო პათოსი — მხატვრის
სტილისქმნად ფაქტორთა სისტემის წამყვან
რგოლად. აბაკელია ამ მხრივაც კლასიკური
მხატვრული აზროვნების მემკვიდრეა, რადგა-
ნაც სტილთა იერარქიის კლასიკური თეორია,
გარკვეული გავებით, სწორედ ახლახან ჩა-
მოყალიბებულ კანონზომიერებას ავლენს.

აბაკელიას შემოქმედება გვარწმუნებს, რომ
პათოსი მხატვრული ტალანტის განსაკუთრე-
ბული, მეტად იშვიათი გამოვლინებაა, ყო-
ველგვარ განცდას არ ძალუძს ამაღლდეს პა-
თოსამდე. ამ უკანასკნელში ვლინდება მხა-
ტვრის აზრი, განცდა, ნებელობა, მისი სული
და, რაც მთავარია, როგორც ჰეგელი იტყო-
და, მისი „უნამდვილესი სუბიექტურობა“,
ნამდვილობის, სიმართლის ამ სპეციფიკური
განცდიდან გამომდინარეობს შინაარსის სუ-
ბიექტური მხარის კონკრეტულობა. აბაკე-
ლიას მხატვრობა ამ მხრივაც სანიჟუშოა,
რამდენადაც მისი შემოქმედების საგანი მუ-
დამ იყო ადამიანური ხასიათი მის ისტო-
რიულ დეტერმინირებულობასა და ინდივი-
დუალურ მთლიანობაში. ეს იდეურად, სტი-
ლურ პლანში კი იგი მთლიანად ენდობოდა
საგნის სტრუქტურულ ხატს და მის წიაღში-
ვე ცდილობდა ფორმის ფარული კავშირების
მოძიებას. აბაკელიას მხატვრული ენა არა
უბრალოდ რეალურ საგანს, არამედ პრინცი-
პულ საგნობრივ რეალიზმს ემყარება და მას
არასოდეს დაუსახავს მიზნად ირეალური სამ-
ყაროს ბუნდოვანი ასოციაციებით გაღმო-
ცემა. რაც შეეხება თემატურ მასალას, მხატვ-
რის ჭანმრთელ სულს არასოდეს აღუქვამს
სინამდვილე, როგორც დაშლის, დესტრუქ-
ციისა და დემატერიალიზაციის პროცესი: ამ
მხრივ, აბაკელიას სამყარო თემატურია ამ
სიტყვის მაღალი გავებით. ეს რომ კონიუნ-

ქტურული თემატიკაში იყოს, მაშინ თე-
მატური და გაუმართლებელი იქნება
მხატვრის შემოქმედების ესოდენ მრავალ-
ვი და აქტიური სიცოცხლისუნარიანობა.
აბაკელიას თემატიკის საფუძველს დრამა-
ტიკაში შეადგენს, მისი, ერთი შეხედვით, ლი-
რიკული ოპუსებიც კი ღრმად პათეტიკურია.
მაგრამ ეს არ არის პათეტიკა მხოლოდ სა-
ზღიშო, პარადული მაღალფარდოვნებისა,
რაც ჩვეულებრივ რიტორიკულ ფიგურებს
მოითხოვს, არამედ ყოფნის სიხარულისაგან
მოგერილი პათეტიკაა. მოკლედ, აბაკელიასე-
ული პათოსი, ეს არის მდიდარი და მთლიანი
სულის პათოსი. მუდამდებდა იგი თვით სახე-
თა ემოციურ შინაარსში, ცხოვრებისეულ
მიმართებებში, ყოველივე მშვენიერისადმი
თაყვანისცემაში. ეს მშვენიერება კი მოია-
ზრება როგორც ოცნებისა და ბრძოლის,
ჭერებისა და მოქმედების, ხალხური კარნა-
ვალურობისა და ფსიქოლოგიური განცდე-
ბის პოეზიის მთლიანობა.

აბაკელიას რწმენით, ცხოვრება სიხარუ-
ლის წყაროა, თვით ცხოვრებაა მშვენიერი და
ამ მშვენიერებას ადამიანი შეიგარძნობს და
შეიმეცნებს თვით ცხოვრებაში თვითდამკვი-
დრების, მოქმედებისა და აზროვნების პრო-
ცესში. დანარჩენი მხატვრული საშუალებე-

ბავშვის თავი



ბი — პეიზაჟი იქნება ეს თუ ანტურაჟი, მოწოდებულნი არიან მხარი აუბან ყოფნის სიხარულის ამ საყოველთაო შეგრძნების — პათოსის მოძრაობას.

აქედან გამომდინარე, პათოსი მთლიანად მსჭვალავს აბაველიას ნაშუაგვრების სახეობრივ პლანს. გვევლინება როგორც აქტიური ენერგეტიკული საწყისი. პათოსის ეს ფუნქცია, აბაველიასთან, როგორც წესი, არ არის სხვა ფორმაქნადი ელემენტებისაგან იზოლირებული. თავისი ნამდვილობისა და კონკრეტულობის წყალობით იგი ისე პარმონირებს შინაარსის ობიექტურ მხარესთან, რომ მასთან კავშირში ქმნის განუყოფელ მთლიანობას. ამ შემთხვევაში თვით ყველაზე სუბიექტური ნოტის შემოჭრაც კი მთლიან პათეტიკურ ინტონაციაში არ არღვევს ამ კონკრეტულ მთლიანობას.

არსებობს ერთი ასეთი გამოთქმა: „მამაკაცთა შორის არიან „პოეტებსები“, ქალებს შორის კი — „პოეტები“.

თუ ამ აფორიზმში ნაგულისხმევ აზრს შემოქმედებითი პიროვნების დამახასიათებელ სამუშაო ფორმულად განვაზოგადებთ, ადვილად შეიძლება მივიღეთ იმ დასკვნამდე, რომ მხატვართა შორისაც მოიპოვებინ „ორივე სქესის“ წარმომადგენლები. ამ გაგებით, თამარ აბაველია „პოეტი“ გახლდათ. მის სახელსა და გვარს არ უხდება შემამსუბუქებელი ზედსართავი — მხატვარი ქალი.

აბაველია თავისი პირდაპირი, მოუკიბავი, მოწოდებელი პათეტიკური ტონით იმთავითვე განერიდა ყოველგვარ ესთეტიზირებულ კეკლუცობასა და მანერულ კოპწიობას, რაც თითქმის ბუნებრივი და მოსათმენიც კი უნ-

და ყოფილიყო მხატვარი ქალისაგან მისი ზოგიერთი ნამუშევრის ინტიმური ინტონაციებიც კი პათეტიკური კლასიციზმის ამასთან, მათში შეფარულად იგონება ყოველ ტკივილი და წრფელი სევდა. თავის სიყვარულიც კი მხატვარს ესმის არა როგორც ვიწრო, პირადული ენება, არამედ როგორც უდიდესი ამქვეყნიური ბედნიერება, რომელსაც სულ უფრო მეტი სინათლე და სიცხადე შეაქვს თუნდაც მრუმე და პირქუში სინამდვილის განცდაში. ამასთან, სიყვარული აბაველიასთან არა უბრალოდ თემატური, არამედ პოეტური თვისების მასალა, მეტიც, თავისთავადაა პოეტური სახე, სამყაროს რომანტიკული აღქმის რეზულტატი. რომელიც ძვირფასი თვლების მსგავსად შინაგან შუქს გამოსცემს უცნაურად ჩამუქებული, იღუმალი პეიზაჟის ფონზე. სიყვარული, ყმაწვილქალური ნდობა და გატაცება ამეტყველებული კომპოზიციაში „შეხვედრა“. ეს არის აბაველიას ფაქტიურად ერთადერთი, ისიც დაუმთავრებელი დაზგური ნამუშევარი, კონკრეტულ ფსიქოლოგიურ განცდებს რომ გამოხატავს. კომპოზიციაში მხატვრის დაკვირვების ობიექტია ქალიშვილი, რომლის ალწილი სახეც ნაირფერ ფსიქოლოგიურ გამას მოიცავს: ვაჟისადმი ყინიანი მზერით დაწყებული, შინაარსი შეყოვნებით დამთავრებული. და ეს ყველაფერი გადმოცემულია არა ყბადღებელი „ფსიქოლოგიური ანალიზის“, არამედ ისევ და ისევ პერსონაჟის მოქმედების, მიმოიკის გადმოცემის საშუალებით, რითაც აბაველია თავს აღწევს სენტიმენტალობას და თავის ჩანაფიქრს წმინდა პლასტიკური ხერხებით ახორციელებს. მხატვრის ოსტატობაც ხომ ამაშია! გოეთე ამტკიცებდა ეკერმანთან საუ-





ბრისას: მწერალი იმ მომენტიდან იწყება, როცა მისი მარჯვენა ხასიათების პლასტიკურად ძერწვას შეეჩვევაო. ეს მით უფრო ეხება მხატვარს, რომლის ხელშიც პლასტიკა უპირველესი და შეუცვლელი ინსტრუმენტია.

და მაინც, აბაკელიასელი პათოსი, როგორც მისი სტილის ქმნალობის განმსაზღვრელი ფაქტორი, თავის არსითა და სპეციფიკით ერთნიშნადია. იგი პეროიკულია, მაგრამ არ არის ტრაგიკული; რომანტიკულია, მაგრამ არ არის სენტიმენტალური, რაც შეეხება სატირას ან იუმორს, იგი ამ შემთხვევაში სავსებით გამორიცხულია. აბაკელიასთვის უცნაო სუბიექტური იუმორი. მისმა პერსონაჟებმა სიცილი არ იცია.

მიუხედავად იმისა, რომ აბაკელიასეულ პათოსს აქტიური, ნებელობითი საწყისი ამოძრავებს, იგი მაინც არ ესწრაფვის არაფრის გარდაქმნას. ამდენად, მათში უფრო დამკვიდრების პათოსია: ვიდრე უარყოფისა.

ქართულში ერთი საოცარი სიტყვაა: „უხრება“, რომლის სემანტიკაც ხედვისა და მოსმენის სინქრონულ აქტს გამოხატავს. თუ აბაკელიას ნამუშევრებს ამგვარი გაგებით დავუწყებთ ყურებას, ე. ი. ერთდროულად თვალითაც შევხედავთ და ყურითაც მოვისმენთ მის პლასტიკურ შელოდებებს, ბუნებრივად შეიძლება გავვიჩინდეს ასოციაცია **სიმღერასთან**. აბაკელიას მთელი შემოქმედება მართლაც ერთი გაბმული სიმღერაა. სიმღერა კი, არსებითად (თუ სოციალური უკუღმართობის წინააღმდეგ პროტესტის ნიშნად ამომსკდარ რევოლუციურ სიმღერებს არ ვიგულისხმებთ), დადებითი პათოსის გამომხატველი ფორმაა. ეს თვისება აბაკელიას ნამუშევრებში განსაკუთრებული უშუალობითა

და სისადავით ვლინდება. მხატვრის შემოქმედების ამოსავალი იდეა, როგორც ითქვა, ცხოვრებაა. მხატვარი შესტრფის ამ ცხოვრების სილამაზეს, როგორც მისი გულწრფელი ჰომიდერალი და მეზობტე.

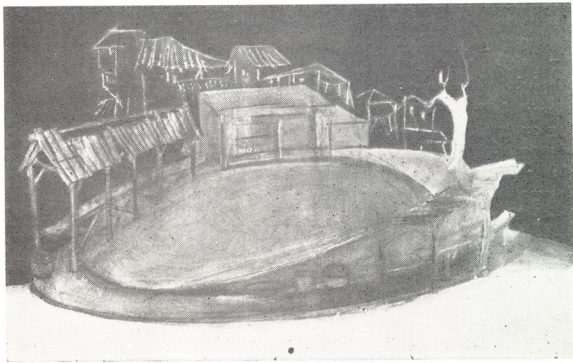
აქ კი თამარ აბაკელიას მხატვრული სტილის დასახასიათებლად ერთგვარი სიფრთხილით უნდა შემოვიტანოთ „**ლირიკული ოდის**“ ცნება. სიფრთხილით იმიტომ, რომ ოდა, თავისთავად, საგანთან დამოკიდებულების იმგვარი ექსპრესიაა, როცა ხატოვანი მეტყველებით განათებული საგანი მთლიანადაა ჩანთქმული და გაუჩინარებული მოჭარბებული ეპითეტების სინათლეში. აბაკელიას ლირიკული ოდა, პირიქით, ჯერ საგანგებოდ ახვევს საგანს მრუშე სამოსელში, საგულდაგულად ნთქავს წყვილიდის სიბნელეში, შემდეგ კი თანდათანობით აპოზიდავს ფონის სიღრმიდან და რელიეფური სიცხადით ჰკვეთს საგნის ფიზიკურ მახასიათებლებს. ამ პროცედურას მხატვარი თავისებური ტექნიკით ასრულებდა: ქალაღს წინასწარ ამუშავებდა რამდენიმე ფერადი ფენით: ჯერ გუაშით ეღინთავდა, ზემოდან კი ტუშით ფარავდა მას, რის შემდგომაც შეეზდაპირზე მოხაზულ კომპოზიციას კიდევ აფერადებდა და კიდევ ფხეკდა — ისევ და ისევ თავდაპირველ ფერად ფენამდე დადიოდა, რითაც ქვედა — გუაშის მოყვითალო, და ზედა — ტუშის შავი ფერების დაპირისპირებით ზოგჯერ ეფექტურ კონტრასტებს აღწევდა. ეს ტექნიკა გახდა აბაკელიას სახვითი ენის საფუძველი. მხატვარი თავადვე ფლობდა ამ ენას და არა პირიქით, ე. ი. ბრმად, ინსტინქტურად კი არ მიჰყვებოდა მის ნებას, არამედ საჭიროების შემთხვევაში მისი მოთოკვაც შეეძლო. ამ მხრივ, აბაკელიას მხატვრობის ღირსება იმაშია, რომ მან თა-

ვის ენობრივ-ფაქტურულ ქსოვილთა სამყაროში ბოლომდე შეინარჩუნა პლასტიკური მეტყველების საკუთარი მანერა, ინტონირების უშუალოება და მოულოდნელობა, რის გამოც მისი საუკეთესო ნამუშევრები არც ერთ სხვა, მისი თანამედროვე მხატვრისას არ ჰგავს. და კიდევ ერთი: აბაკელიას არასოდეს გაუშვივლებია თავისი შემოქმედებითი ლაბორატორია, თვითმიზნად არ უქცევია ტექნიკური პირობითობებისა და სხვა წვრილმანების დემონსტრაცია. მხატვარი დაგრუნტულ ქალღალხე გუაშის კეთილშობილ სიბილეს და ამონაკაწრთა ნერვულ „პიკუაკატოებს“ ზომიერი გულმოდგინებით უთავსებს ერთმანეთს, რითაც კი არ აღიზიანებს, პირიქით, ამშვიდებს ჩვენს მხედველობას.

აბაკელიას თავისი ამოჩემებული მოტივები აქვს, თავისი პოეტიკა. აღწერილი ტექნიკა ქვაკუთხედიანია მისი პოეტიკისა. მაინც, რაში გამოიხატება იგი? უწინარეს ყოვლისა, სივრცული გარემოს გეომეტრიულ განუსაზღვრელობაში, თავის მხრივ კომპოზიციის წყობაში რომ ვლინდება და დაიყვანება ფერწერულ რელიეფამდე, რომელშიც მკაფიობას მოკლებული სივრცობრივი პლანები აღრეულია. ყოველივე ამის მიზეზი აბაკელიასეული ფერწერის, უფრო ზუსტად **შუქწერის** პრინციპშია. ფიზიკის კანონების მიხედ-

ვით მის ნამუშევრებში სინათლის წყაროს ვერ აღმოაჩენ. ვერ გაიგებ. ვერ მიხვდები საიდან მოედინება მისი ნაკადი: მთავარი დისკოს ნათელი აშუქებს, ცეცხლსა და ვიხე ალუბი ანათებენ ფიგურებს, თუ ეს უკანასკნელი თვადვე ასხივებენ. ამგვარად, აბაკელიასთან განათება ხელოვნურია და სადღაც თვითმიზნური ფუნქციაც კი აკისრია — იგი, არსებითად, მოცულობათა გამოვლენას ემსახურება. მხატვარი ანგარიშს არ უწევს ატმოსფეროს გამჭვირვალეობას, უგულვებელყოფს რეალეჭებს, ჯეროვნად არ აფასებს დღის შუქის როლს კომპოზიციის ხედვითი რიგის შექმნაში. ამის გამოა, რომ იმ ნამუშევრებში, რომლებშიც მოქმედება გარკვეული დისტანციის მქონე სივრცეშია გაშლილი, საგანთა სიცხადე და გარკვეულობა იჩრდილება, შედარებით მეტი სიცხადით გამოირჩევა კომპოზიციები, რომელშიც მოქმედება წინა პლანზეა გამოტანილი. აქ, ფაქტობრივად, საჭირო აღარაა ჰაეროვანი პერსპექტივა. აბაკელიამ სცადა დაბრუნებოდა უარყოფილ პლენურულ, ე. ი. ბუნებრივ სინათლეს, და ამ პრინციპით რამდენიმე საყურადღებო ნაწარმოებიც შექმნა, კერძოდ „სასიხარულო ამბები ფრონტიდან“. და მაინც, მისი მხატვრობა ჩვენს აღქმაში ჩაიბეჭდა, როგორც რამისი შუქით განათებული სინამ-

დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „მუნჯები ალაპარაკდნენ“



დვილე, ანუ ისეთი, როგორცაა იგი ოსტა-
ტის უმრავლეს ნამუშევრებში.

ჩრდილ-სინათლის პარტიტურა განსაზღვ-
რავს აბაკელიას კომპოზიციების სივრცული
ორგანიზაციის პრინციპს. მხატვარმა სივრ-
ცობრივი სიღრმე არსებითად გაათანაბრა
სიბნელესთან, რომლიდანაც ამოფხეკვის ხე-
რხით „ამოიქაჩებიან“ ფიგურები. ზოგადად
სინათლის, უფრო ზუსტად კი სიბნელის ამ-
გვარ პოეტიკას თავისი პრეისტორია აქვს,
რომლის გასახსენებლადაც ახლა აუცილე-
ბელი არ არის გენიალური ჰოლანდიელის
აჩრდილის შეწუხება. მით უფრო ზედმეტი
ჩხირკედელაობა იქნება აბაკელიასეულ
„სიბნელეში“ რაიმე განსაკუთრებული ფი-
ლოსოფიის ძებნა — დაუსაბამობისა თუ
უსასრულობის კატეგორიების, ანდა დუმი-
ლის მეტაფიზიკის ჩხრეკა. ამ შემთხვევაში
ისიც საკმარისია, რომ ნიჭიერი ქართველი
მხატვრის შუქ-ჩრდილოვანი პოეტიკა აღ-
მკმეღის ცნობიერებაში ვარკვეულად აღ-
ძრავს შესატყვის ემოციურ განწყობას, ბა-
დებს მოულოდნელად გამკრთალ ასოცია-
ციებს, წარმოაჩენს ინტონაციურ ნიუანსებს,
საგანთა შორის იღვამლ კავშირზე მიგვანი-
შნებს და ცალკეული დეტალების სემანტი-
კაზეც მიგვიითითებს. სუბიექტურად, იგი
უთუოდ აღიზიანებს მაყურებლის ფანტაზიას.
თამაზ ჭილაძემ თავის მშვენიერ ესეისტურ
ეტიუდში თამარ აბაკელიას უცნაურად განა-
თებულ სურათებში ჩვეული პოეტური აღ-
ლოთი დალანდა „ბინდის წიაღში უხილავი
კოცონის შუქით განათებული ადამიანთა სა-
ხეები“ და გონებაშავილურად მიამსგავსა
ერთერთს მიწისა და ცეცხლის ფერები ამ
ნამუშევრებში.

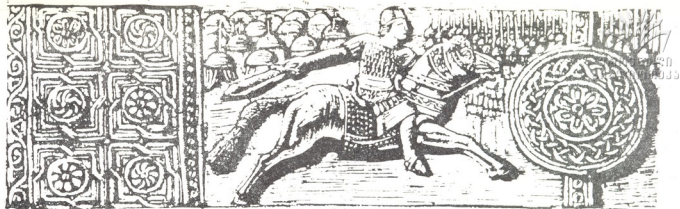
მშვენიერი ხილვებია. მიწა და ცეცხლი —
ორი სუბსტანციური სტიქია. პერაკლიტეს
მიხედვით ამქვეყნად ყოველივე არსებული
ცეცხლიდან არის წარმოქმნილი და ცეცხლსა-
ვე უბრუნდება. ქართულ მითოპოეტურ წარ-
მოდგენებში ანალოგიურად მოიაზრება მიწა,
„მიწა ხარ და მიწად იქეციო“ — ამ თვალსა-
ზრისის გამომხატველი ფორმულაა. ყოვე-
ლივე ვე, ცხადაი, ასოციაციებია, რომლის
გარეშეც არ არსებობს არც ცხოვრება და
არც ხელოვნება, ასოციაციის წესითვე შეი-
ძლება ვივარაუდოთ, რომ აბაკელიას რიგ
კომპოზიციებში ღამეა წარმოსახული. ღამით
ფიზიკურ საგანთა მკაფიო კონტურები წაშ-
ლილია, სამაგიეროდ, უკეთ ჩანს ადამიანის



გიორგი სააკიძე

„გულის საგანი“ — მისი ოცნებების, გან-
ცდების, გატაცებების სფერო. „დღის უტი-
ფარი ნათებისაგან“ (ნოვალისი) განსხვავე-
ბით, ღამეს რაღაც დარცხვენილი ინტონა-
ცია ახლავს, რაც აბაკელიას შეღამების ბინდ-
უნდში გახვეულ კომპოზიციებშიც შეიმჩნე-
ვა. ღამე თავისებური სტიმულია ადამიანის
არსებაში აღმოცენებულ ემოციურ შეგრ-
ძნებათა განსხეულებისა, ღამის ნათელი თი-
თქოს უფრო ადამიანურია, უფრო ბუნებრი-
ვი, იმ დროს, როცა „დღის სინათლე ყოველ-
თვის ხელოვნურია და მოქმედება ღამე ღი-
თარდება“. (რიჩარდ ვილბორი).

თამარ აბაკელიამ დიდი დრო და ენერჯია
შეაღია ქართული კლასიკური ლიტერატურის
ილუსტრირებას, ჩვენ ხაზს ვუსვამთ,
ილუსტრირებას, რადგანაც რუსთაველის
„ვეფხისტყაოსნის“ რუსული და უკრაინული
გამოცემებისა და ვაჟა-ფშაველას პოემების
რუსული გამოცემისათვის შექმნილი ფურ-
ცლები სწორედ რომ წიგნის ილუსტრაციე-
ბია და არა ოლტერატურული სახეების გრა-
ფიკული პარაფრაზები. მაგრამ ყოველივე
სულაც არ ნიშნავს, თითქოს მხატვარი მო-
ნურად მისდევდეს დასასურათებელ მასალას.



არა, აბაკელია ეროვნული ლიტერატურის შედევრებში ხორცშესხმული გვირგვინის მუშევრებით ცხოვრებისა თუ ყოფის კანონების შესახებ თავისი აზრებისა და განცდების „ილუსტრირებასაც“ ახდენს. რუსთაველისა და ვაჟას ნაწარმოებთა დასურათებისას მხატვარი კვლავ ენდო თავისი მხოლოდგანცდის ნაცად ინსტრუმენტს — პათოსს, რომელმაც ამჯერადაც ვამოსცა პეროიკულ-რომანტიკული ხმები. ქართული კლასიკური ეპიკური პოეზიის აბაკელიასეული ილუსტრაციები კიდევ უფრო აფართოებს ჩვენს წარმოდგენას პათოსზე, როგორც სტილისქმნადობის ფაქტორზე. საქმე ისაა, რომ ილუსტრირებისას მხატვარი მხოლოდ გრაფიკულ კომენტარს კი არ უყუთებს ნაწარმოებში წარმოდგენილ სიტუაციასა თუ მოქმედებას, არამედ მის შეფასებასაც ახდენს. ამიტომ ხდება ყველაზე საკვანძო და დამახასიათებელი მომენტების შერჩევა. ამ მხრივაც პათოსი შეფასებითი კატეგორია.

ანალიზის თავისუფალი მანერა უფლებას გვაძლევს გადავაბიჯოთ ქრონოლოგიურ საზღვრებს და ამ ასპექტით თავდაპირველად აბაკელიას შემოქმედებითი სიმწიფის უამს შექმნოლ, ვეჯა-ფშაველას პოემების ილუსტრაციებს (1947) შევხედოთ. მათში სახიერადაა გახსნილი იმ ამბულელებული სულის საიდუმლო, რომელიც ჰკვებავდა გენიალური ქართველი პოეტის ქმნილებებში გაჟღავნებულ ეთოსს. აბაკელიასეული ილუსტრაციების პეროიკული სახეების პლასტიკურ მეთოდიაში ისმის ვაჟას პოემებიდან შემოპრილი ვეჯაკატური ტონი, ყლერს ჩვენნი ხალხური ეპოსიდან დაძრული დრამატულ-პოეტური ინტონაციები. ამ ილუსტრაციებში მგზნებარე წარმართული გრძნობიერების ნოტები დაწვრილებულია კეთილშობილური

სიღარბაისლის მოტივთან. „აღუდა ქეთელაურის“, „სტუმარ-მასპინძლის“ თუ „გოგოთურ და აფშინას“ აბაკელიასეულ „გრაფიკულ ექსტრატექსტებში“ ემოციურად დანაღმულ ატმოსფეროს შემტევი და ჟინიანი ინტონაცია ქმნის. ამ პოემათა პროტაგონისტების პეროიკულ სახეებში მოქმედებს ზამბარასავით მოქნილი და დაქიმული ნერვი. ვავიხსენით თუნდაც „გოგოთურ და აფშინას“ ილუსტრაციის ფურცელი. მხატვარმა დასასურათებლად აირჩია ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი, ნაცადი სიტუაცია — ხელჩართული ბრძოლის ეპიზოდი, უფრო ზუსტად, ამ ორთაბრძოლის ერთგვარი ფინალი — გოგოთური ფიზიკურად დამორჩილებულ აფშინას თვალეზში ჩასცქერის და თითქოს ცდილობს მასში ამოიკითხოს ავაზაკში გაღვიძებული სინდისის ნაპერწკალი.

როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში პათოსი აღმოცენდება მხოლოდ სიტუაციის შემაჯამებელ მომენტში, როგორც ინდივიდუალურ და ზოგად შტრიხებში გააზრებული ხასიათების დრამის შეფასება. ყოველივე აქედან გამომდინარეობს პათოსის თავისებური „პოეტურობა“, მისი „კონკრეტულობა“, რომლის შეშვეობითაც მხატვარი თავის აღწევს განყენებულ ინტერპრეტაციას და პოემის აზრობრივ შინაარსს სახეობრივ ფორმაში ასხამს ხორცს. ამგვარად, აბაკელიას შემოქმედების სტილურ ბუნებად ნაგულისხმევი ქემპარიტი პათოსი ვლინდება არა იმდენად ლირიკულ წიაღსვლებში, რამდენადაც ნაწარმოებთა სახეობრივ წყობაში — პერსონაჟების ხასიათში, სიტუეტურ-სახვით დეტალიზაციაში, კომპოზიციურ ზერზებში, ტექნოლოგიურ მოდელირებაში. ახლა ავიღოთ „ეთერის“ ილუსტრაცია. მხატვარი აქაც პოემის ფინალს ირჩევს დასასუ-

რათებლად და ჰეროიკული სულიერი ძალების კონცენტრაციას აღწევს პოემის ყველაზე დრამატულ, გულისმომკვლელ ეპიზოდში — გოდერძისა და ეთერის სიკვდილის სცენაში. ილუსტრაცია ელერს როგორც ტრაგიკული რეჟიჟი. ვაჟს პოემის დრამატურგის ამ ფინალური აქორდის აბაკელიასეულ ინტერპრეტაციაში, მიუხედავად ამკარა თეატრალიზებისა, თავისთავად საცნაურდება ჰეროიკულის ფსიქოლოგიზირების მომენტის, ლირიკული მთელ თავის სიღრმეს ავლენს და ჰეროიკულის ჰუმანურ საწყისსაც თავისი არსობრივი მთლიანობით ათვალსაჩინოებს. ამ შემთხვევაში ჰეროიკულის ჩამოყალიბების დიალექტიკას ემოციური მეტყველების დინამიკა ასახავს — ამდღებული სიყვარულის უნახესი განცდიდან „სიკვდილითა სიკვდილის დამორგუნველი“ ძალის აფეთქებამდე.

როგორც ვხედავთ, ჰეროიკული პათოსი აქაც ხასიათებისა და სიტუაციების დრამის შემფასებლის როლში გვევლინება.

ამ პლანში საინტერესოა „ვეფხისტყაოსნის“ აბაკელიასეული ილუსტრაციებიც, კერძოდ „უცხო მოყმის“ ნახვის სცენა. მხატვარი „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრირების პრაქტიკაში პირველად ასურათებს არა ეპიზოდის საწყის ფაზას — „წყლის პირას მჯდარ“ მტირალ ტარიელს, არამედ უკვე სევდიანგან გამორკვეულ რაინდს, ცხენთან მდგარი რომ შესცქერის როსტევანსა და ავთანდილს. აქ ამკარად ისმის პოემაში ტარიელის ბაგეთაგან დაცდენილი სიტყვის „ვა მეოს“ ინტონაცია. ეს ტარიელის მხრიდან სიტუაციის შეფასების პირველი სიგნალია პოემაში, რომელსაც მხატვარმა თავის ილუსტრაციაში ადექტურით გასაღები მოუქმენა სათანადო მიზანსცენის სახით, რითაც თავის მხრივ შეა-

ფასა „ვა მეოში“ კოდირებული პათეტიკური აღმოქმეც და მოსალოდნელი დრამის ტარიელისაგან მონათა გაქლეტა შეჩვეულნი იწინასწარმეტყველა. ამგვარად, ჰეროიკულმა პათოსის ფენომენი აბაკელიას მხატვრული მეთოდის სრულიად განსაზღვრული თვისებაა. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ავტორის უნარი — დრამად და დასაბუთებლად გამოხატოს საკუთარი შეფასება და მიმართება ხასიათების ობიექტურ თვისებებთან, სხვაანირად რომ ვთქვათ, პათოსის სიმართლე განსაზღვრავს მის მიერ პლასტიკურად ხორცშესხმული სახეების ესთეტიკურ პოტენციალს. ამდენად, ისევ და ისევ ჰეგელის დამოწმებით შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრული შინაარსის შინაგან მონოლოტურობას პათოსის ჰუმარიტება, მისი ობიექტური (თემა) და სუბიექტური (პათოსი) მხარეების შერწყმა განსაზღვრავს.

თმარ აბაკელიას მხატვრობა, კერძოდ, მისი მხატვრული მეთოდი ამ თეზისის თვალსაჩინო დადასტურებაა. ამასთან, ერთის მხრივ მის ცალკეულ ნამუშევრებში, როგორც დაზგური, ისე წიგნის გრაფიკისა და ქანდაკების ნიმუშებში გამოვლენილი აქტიური, ნებელობით პათოსი, — იქნება ეს მტიკება თუ წარყოფა, პოეტზაცია თუ მხილება, — უარმოშობს მისეული სახეივი ფორმებისათვის ნიშანდობლივ ექსპრესიულობას და აძლიერებს მათი ცალკეული დეტალების მიზანსწრაფულობას, შეორეს მხრივ, ამ პათოსის გამომხატველი ობიექტური მომენტი, მისი შინაგანი სიმართლე ამ ექსპრესიულობას აბაკელიას ორგანულ სტილად აფორმებს.

მხატვარი ყოველგვარ მასალაში გმირულ-რომანტიკულ საწყისებს ეძებდა. ამ მხრივ მისთვის განსაკუთრებით შთაბამონებელი





აღმოჩნდა მუშაობა მიხ. ჭიაურელის პეროიკული კინოფილმის „გიორგი სააკაძის“ მოქმედ პირთა სახეებისა და ტიპაჟების (და არა უბრალო კოსტიუმების) ესკიზებზე, რამდენიმე მათგანი თავისი მკაფიო სახოვანებითა და მახვილი ხასიათობრიობით გამოიყო ესკიზების შასას და ფილმისაგან დამოუკიდებლად განაგრძო დაზგური სიცოცხლე, მაგალითად, გიორგი სააკაძისა და შადიმან ბარათაშვილის აბაკელიასეული ფიზიონომიები ძალდაუტანებლად ამაღლდნენ პორტრეტებამდე. ზოგიერთმა ტიპაჟმა კი განზოგადებული სოციალური ტიპის სტატუსი შეიძინა.

„გიორგი სააკაძის“ აბაკელიასეულ პერსონაჟებში დაჭერილია მათი საერთო იერი, გამომეტყველება, სახის ნაკეთები, მინიშნებულია დამხმარე ატრიბუტები, ხაზგასმულია სილუეტი, რომელიც ამახვილებს პოზისა თუ შესტის სახასიათო მოძრაობას, თუმცა, ეს ესკიზები, საბოლოო ჯამში, ნაკლებ კინემატოგრაფიულია. მათში არა განსაზღვრული, თუ დროის რომელ მომენტში როგორ გამოიყურებიან პერსონაჟები ამა თუ იმ ნატურაზე, ამა თუ იმ ინტერიერში. ისინი არ კარნახობენ რეჟისორის მოქმედების გარკვეულ მომენტში შესაბამის მიზანსცენას, ამ მიზანსცენის ფაქტურას და ამ ფაქტურის დროში ცვალებადობას. თამარ აბაკელიასეული კინოგმირების სახეები მიხივე გრაფიკული ნამუშევრების ინერციითაა შექმნილი და, არსებითად, მხატვრის დაზგური შემოქმედების გავრძელება.

თამარ აბაკელია მოწოდებით მოქანდაკე იყო. ამის დასტურია როგორც საკუთრივ სკულპტურული კომპოზიციები, ისე დაზგუ-

რი და წიგნის გრაფიკა, კინოგმირთა სახეების ესკიზები. მაგალითად, „დავით სასუნცის“ ქართული საიუბილეო გამოცემის თავსართებსა და ბოლოსართებში განზრახ მიმართავს რა ქვის რელიეფის იმიტაციას, მხატვარი შეუნიღბავად აზროვნებს სკულპტურული კატეგორიებით, რითაც თავისი დეკორატიული კომენტარებით ეპოსს ბოლომდე უნარჩუნებს არქაიკის სულს, მნახველში კი გამოიხმობს უეჭველ ასოციაციებს ძველალმოსავლური, კერძოდ სასანიდური ეპოქისა და შუა საუკუნეების სომხურ რელიეფურ პლასტიკასთან. ამგვარ ეფექტს აბაკელია აღწევს არა რაიმე უჩვეულო, შერეული ტექნიკით, არამედ ჩვეულებრივი ტუშით. სიმპტომად იტყვი ფაქტია, რომ თავისი სტილისტიკით „დავით სასუნცის“ აბაკელიასეული მორთულობა ეხმიანება ამავე ძეგლის ერვანდ ქოჩარისეულ ილუსტრაციებს.

შესანიშნავი სომეხი მოქანდაკე და გრაფიკოსიც ზომ სწორედ შასალის (ქვის) იმიტაციით აღწევს რელიეფურ-ფაქტურულ გამომსახველობას.

აბაკელიას მიერ არჩეული მანერა სხვა მხრივაც შეესატყვისება დასურათხატებულ ლიტერატურულ წყაროს: პოხათა პირობითობით, გრაფიკული ენის ლოკალურობით, პლასტიკური გამომსახველობით, ფორმისა და ხაზის სპეციფიკური რიტმით იგი მისდევს ამ ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ეპიკური თხრობის დინჯსა და აუქჩარებულ რიტმს. „დავით სასუნცის“ აბაკელიასეული სამკაულები აშკარად მეტყველებს მხატვრის მიერ წიგნის კონსტრუქციის აღლოიან შეგარბნებაზე. წიგნის ცალკეულ თავებს შუა ჩადგმულ ამ გრაფიკულ ინტერმედიებს მკითხველის თვალი კრიალოსანივით ასხამს თავის აღქმაში. და ბოლოს, „დავით

სასუნცის“ გაფორმებისას თამარ აბაკელიამ კიდევ ერთხელ გამოავლინა თავისი ფართო თვალსაწიერი და ტალანტის მოქნილობა. სწორად განჭვრიტო პლასტიკური სახის მაქსიმალური გამომსახველობა, მიავნო შესაბამის ამოსავალ წყაროს და შეარჩიო საჭირო მასალა და ტექნიკა — ესაც იშვიათი ნიჭია.

* * *

ახლა კი, დროა თამარ აბაკელიას საკუთრივ სკულპტურულ კომპოზიციებზეც ვთქვათ ზოგი რამ.

აბაკელიას, როგორც მოქანდაკის მხატვრული სტილი მისივე გრაფიკის პირმშოა. მაგრამ აქ საკითხის დასაზუსტებლად საჭიროა მცირე თეორიული ექსკურსი: საქმეში ჩახედულ პირთათვის კარგადაა ცნობილი კონტრასტი ორ ცნებას: „სკულპტურასა“ და „პლასტიკას“ შორის: * სკულპტურის პრინციპია მუშაობა გარედან შიგნით და წინიდან სიღრმეში, პლასტიკის პრინციპი კი, პირიქით — მუშაობა შიგნიდან გარეთ, ცენტრიდან პერიფერიებისაკენ. სკულპტურისა და პლასტიკის ფაქტურის გაცილებით კატეგორიული კონცეპციაც არსებობს, რომელიც ეკუთვნის პ. ფლორენსკის. ამ კონცეპციის თანახმად სკულპტურასა და პლასტიკას ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ. უფრო მეტიც — „სკულპტურა გრაფიკაა, პლასტიკა კი — ფერწერა“.

ასეა თუ ისე, თამარ აბაკელიას მხატვრული მეთოდი გრაფიკაშიც და ქანდაკებაშიც სიბრტყიდან ამობურცულ საგნებს უკავშირ-

დება. ამ მხრივ, თეორიულად, პრინციპული ზღვარი სხვადასხვა მასალაში შესრულებულ მის ნამუშევრებში არც კი არსებობს. მისი გრაფიკაში აბაკელია თანაბრად მიმართავს როგორც პლასტიკა-ფერწერის, ისე ქანდაკება-გრაფიკის ხერხებს, და ერთმანეთს უთანხმებს მათ: „შვიი ტუშით დაფარული ქანდაკების ფურცლის რბილი, ხავერდოვანი ფონიდან გრაფიკულ-სკულპტურული ამოკვეთის წესითაც ამოჰყავს ფიგურები და ზემოდან რომელიმე მკლერი ტონის ფერწერულ-პლასტიკური წაცხებიც. აბაკელია თავის სკულპტურულ კომპოზიციებშიც ჯვარედინი მეთოდით მუშაობს. მას გამოსაძერწი ობიექტის ფიზიკური კომპონენტების სკულპტურულ-გრაფიკული გამოკვეთაც აინტერესებს და მისი პლასტიკურ-ფერწერული მოდელირებაც. მაგალითად, „პარტიზანის“ თავი მხატვრული მეთოდით ი. ნიკოლაძის ჩახრუხაძესთანაც ახლო დგას და ნ. კანდელაკის „იმერელის“ თევთანაც. მოქანდაკე ერთის მხრივ ავლენს საგნის მოცულობის კონსტიტუციურ ნიშნებს — მტკიცე ძვლოვან კონსტრუქციას, თხელ კეხიან ცხვირს, ირიბად აჭრალ თვალებს, მტკიცედ მოკუმულ ტუჩებს, — გამოწეულ ყვრიმალეებს და ამასთან, რაღაც გამჭვირვალე sfumato-სებრი აპკითაც მოსავს. პორტრეტი ფიზიკურად შეხებადიცაა და, ამავე დროს მისი აღქმისას არ გეტოვებს მატერიალური ფორმის ილუზიონისტური გაჭრობის წინასწარგანცდა.

ცხადია, გულუბრყვილობა იქნება იმის გაფიქრებაც კი, რომ აბაკელიამ თავისი „პარტიზანი“ მოარიგა ნიკოლაძე — კანდელაკის ურთიერთ საწინააღმდეგო ხაზი ქართულ ქანდაკებაში, როგორც გამოძახილი მსოფლიო ქანდაკების ხელოვნებაში არსებული

* ჩვენ აქ განგებ ვხმარობთ ტერმინს „სკულპტურა“ და არა „ქანდაკება“, რადგანაც თავისი მტიმოლოგიით (sculpo — ჭრას, კვეთას ნიშნავს) იგი უკეთ ასახავს მასალის დამუშავების ტექნოლოგიურ არსსა და სპეციფიკას.



ორი კონცეპციის ისტორიული დაპირისპირებისა, ანტიკური და ქრისტიანული ქანდაკების, იტალიური რენესანსისა და გოთური ხელოვნების, ახალ დროში კი მაიოლისა და როდენის, მატევეისა და გოლუბკინას, არპისა და მურის კონცეპციებში რომაა გამყლანებული. მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ჩვენმა შესანიშნავმა მხატვარმა ქართული პროფესიული ქანდაკების გარიყრაყხე ინსტინქტურად გამოავლინა ამ ურთულესი ხელოვნების საყრამენტული სპეციფიკის ზოგიერთი მხარე, რომელთა მეტ-ნაკლებად სრული გამოვლენა და ანალიზი ჩვენი ქანდაკების ყოველდღიური პრაქტიკისა და თეორიის სამომავლო საქმეა.

ქართული ქანდაკების კლასიკურ ფონდში შესული „მელის“ ხუთნაწილიანი ფრიზი. ეს იყო ქანდაკებისა და შენობის მკაცრი არქიტექტურული ფასადის შერწყმის პირველი ცდა ჩვენში. შენობის სხეულს თავისი მშრალი ლინეარულობით ორგანულად უნდა მიელო სახვითი პლასტიკის მოტივი. ეს ფრიზი მოქანდაკემ გადაწყვიტა, როგორც წაგრძელებული სწორკუთხედების რიტმული სვლა, თავისებურ მეტოპებში ჩამჯდარი ცალკეული კომპოზიციები შინაარსობრივად დაუკავშირა ერთმანეთს და მოგვცა ერთიანი აზრობრივი ფაბულის გაბმული თხრობა. მან უარი თქვა დეკორის მოტივებსა და გადაჭარბებულ რელიეფურობაზე, ფრიზის მასინთეზირებელი ამოცანები შემოზღუდა ფასადების ძველი, მოდერნისტული დეკორაციის ტრადიციით. ეს ხერხი საგანგებოდ არაა აქცენტირებული, მაგრამ იგი იგულისხმება.

ეს იყო მეტ-ნაკლები წინააღმდეგობის გზა. ამგვარი კომპრომისები საერთოდ ახსიათებს ეკლექტიკურ არქიტექტურას. მოქანდაკის ამოცანა იმით იყო რთული, რომ იგი ფრიზულ კომპოზიციებს შენობისაგან დამოუკიდებლად ძერწყავდა, გასათვალისწინებელი იყო ხედვის მაღალი რაკურსი, დისტანცია და ა. შ. აბაკელიას პლასტიკური კომპოზიციების სივრცობრივი და კომპოზიციური ღირსებანი პრაქტიკულად მხოლოდ და მხოლოდ ნატურაში, შენობის ფსადზე დაპა-

გრების შემდგომ უნდა გამოცდილიყო. ეს თანაბრად ეხებოდა არქიტექტორსაც. კიდევ ბერძნები მიიჩნევდნენ შენობის ტურაში დამუშავებას მისი სრულყოფის აუცილებელ პირობად.

ა. შუხესევის ნამუშევარში, არქიტექტურული საფუძველი, რომელზეც უნდა გამოვლენილიყო როგორც აბაკელიას ბარელიეფური ფრიზი, ისე ი. ნიკოლაძის ორი ჰორიზონტული კომპოზიციის, საკმაოდ მკაცრად იყო განსაზღვრული. ნაგებობის კონსტრუქცია გამოხატულია ძლიერი პილონების რიცხო დანაწევრებულ ფსადაზე, რომელიც ენაცვლება შენობის ტანის მატარებელ კედელს. პილონების ვერტიკალური სვლის რიტმი სწორედ აბაკელიას ფრიზის ჰორიზონტალურ კომპოზიციას უნდა დაეგვირგვინებინა. გამოუცდელ მოქანდაკეს უნდა გაეთვალისწინება შენობის ტექტონიკის ამგვარი გაგება და უნდა ეპოვნა შესატყვისი კომპოზიციური ლოგია. აბაკელიამ ეს ამოცანა ნაწილობრივ განახორციელა კიდევ, ზოგ შემთხვევაში („პათუმის დემონსტრაციის“ კომპოზიციის) ფიგურათა ოზოცეფალიით (თანაბარსიმალიანობით), სხვა შემთხვევაში კი კომპოზიციის რიტმულად მტკიცე „ნაბიჯებით“, რითაც ბარელიეფური ციკლის ცალკეული ელემენტები შეუფარდა ფსადის ტექტონიკას და არქიტექტურულ ელემენტთა რიტმს, რამაც კიდევ განსაზღვრა „მელის“ შენობის გარკვეული მხატვრული მთლიანობა.

რაც შეეხება თამარ აბაკელიას ყველაზე კაპიტალურ სკულპტურულ კომპოზიციას „შურს ვიძიებთ“, მასში მოქანდაკისთვის ჩვეულ ჰეროიკულ პათოსს ტრაგიკული პათოსი ენაცვლება. კომპოზიციის მყარი, შეკრული და გაწონასწორებულია. დაცულია ქალის სხეულის ცალკეულ ნაწილთა კონსტრუქციული ურთიერთშეთანხმება, გამართულია ფიგურის პლასტიკური ქცევის ლოგია, მასში ნატამალიც არ არის სტილიზაციისა. ქანდაკება მოძრავი და დინამიკურია, ამ დინამიზმს ქმნის არა ხაზგასმულად ექს-

ტატიური პოზა, არამედ ფიგურის დაყენება, სიმძიმის ცენტრის მარჯვენა ფეხზე დაწოლა განსაზღვრავს თავის — სხეულის ამ ყველაზე მძიმე ნაწილის სახასიათო დაჭერას. სწორედ ამ უკანასკნელში კონცენტრირდება კომპოზიციის შინაგანი ენერჯია. ქანდაკებაში „შურს ვიძიებთ“, ლოკალური ენის მიუხედავად, განზოგადებულია ტიპი, ხასიათი დედისა, რომლის სახეზეც შეიღის დაკარგვის უმწარესი ტკივილია აღბეჭდილი. ამ მხრივ აბაკელიას ნამუშევარში მონიშნულია საწყისები, რაც მისი პერსონაჟის ბედს მგლოვიარე ღვთისშობლის ბედთან წილნაყარს ხდის.

* * *

თამარ აბაკელიას ბევრი შემოქმედებითი ზრახვა და ოცნება დარჩა განუხორციელებელი, თუნდაც გამარჯვებისადმი მიძღვნილი ქანდაკების „ამირანის“ ესკიზი. მაგრამ ის, რაც მან მოასწრო თავისი ხანმოკლე ცხოვრების გზაზე, აღბეჭდილია დიდი შინაგანი მღელვარებით, ტემპერამენტით, გატაცებით, რომანტიკული აღმაფრენით. ამ აღმაფრენის ძალა ცხოვრების დაუშრეტელი წყაროდან მოედინებოდა და ქართული და საკაცობრიო კულტურის კლასიკურ ტრადიციებში ითქვამდა სულს. ტრადიცია არ ამუხრუჭებდა მის ფანტაზიას, პირიქით, სწორედ კლასიკური მხატვრული აზროვნების ისტორიული წიაღიდან იკაფავდა მხატვარი სიანხლის დანერგვის გზას, საუკუნეების მანძილზე გამოცდილი და კულტურის ისტორიის მიერ კურთხეული სამარადეაშო ნაწრთობი ობიექტური ფორმა იყო შემოქმედის ღრმად სუბიექტური ხელოვნების დვრიტა. იგი არ იყო არქაისტი, უბრალოდ, მასში ძველების სული ცოცხლობდა, მაგრამ გრძნობდა და განიცდიდა როგორც ჩვენი თანამედროვე, როგორც ჩვენი მრისხანე და გმირული დრო-ჟამის გამჭრიახი მეთვალყურე.

თამარ აბაკელია ნატურით რომანტიკოსი იყო და ეს მისი რომანტიზმი ორგანულად

ერწყმოდა ნივთიერი სამყაროს წარმოსახვის ღრმად რეალისტურ მანერას, რითაც კიდევ ერთხელ ადასტურებდა, რომ ცხლადმხედავალური სინამდვილე მშვენიერია არა მხოლოდ თავისი განყენებული აბსტრაქტული იდეით, არამედ კონკრეტული, მატერიალური ფორმითაც.

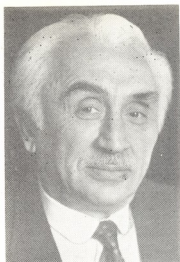
სწორედ ამის გამო, აბაკელიას ნამუშევრებში თითქმის ვერ შეხვდებით მშრალ, გონებისმიერ სქემებს ან იუველირული პედანტობით გაკრიალებულ სახეებს. არა ქარაფშუტული კოკეტობა, არამედ მუდმივი სერიოზულობა მსკვალავს აბაკელიას სახეიმიოდ მშვიდ სახეებს. მათგან შორსაა „შიშველი გრძნობა“ და ყალბი ინტიმის ცდუნება. აბაკელია ვერ ეტევა კამერული ლირიკის ვიწრო ჩარჩოებში და ტევად ფორმებს ესწრაფვის. ეს იყო მხატვრის შეგნებული მისწრაფება ეპიკური თემატიკისა და ფართო მასშტაბის ფორმებისაკენ. სწორედ აქ ვლინდება აბაკელიას პეროიკული სახეების მიზანდასახულება — იქცეს ხალხის პოლიანობის სიმბოლოდ, გამოხატოს მათი ბედობლის შინაგანი ნათესაობა, მთელი ხალხის სახელით მეტყველებდეს.

თამარ აბაკელია გარდაიცვალა 1953 წელს. მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა.

ღროს მანც თავისი გააქვს — იცვლება საზოგადოებრივი იდეალები, ადამიანთა ფსიქოლოგია, გემოვნება, პეიზაჟიც. ხელოვნებაში მონაცვლეობენ სკოლები და მიმდინარეობები. ძველდება სტილური სამოსი, ცვდება ტექნოლოგიური ინვენტარი, ჟანგი ეკიდება მხატვრულ სამკაულებს.

არ ბერდება ადამიანის გულიდან დაძრული წრფელი და კეთილშობილი გრძნობა.

შემოქმედის თავდადება დავიწყებას არ ეძლევა.



სულხან ნასიძე

მუსიკა — ეს იმერია...

(კომპოზიტორ სულხან ნასიძისათვის
სსრკ სახელმწიფო პრემიის მინიჭების
ბაზო)

გია ყანჭელი

ძარბაზი პროფესიული მუსიკალური კულტურა საკმაოდ ახალგაზრდაა, თუმცა კი ეყრდნობა მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს. მიუხედავად ამისა, რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე შეიქმნა სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებები, რომლებსაც, ვებდავ, ეტალონური ვუწოდო. მათ რიცხვს ვაკუთვნებ სულხან ნასიძის კონცერტს ვიოლინოს, ჩელოსა და კამერული ორკესტრისათვის.

თავის შემოქმედებაში ს. ნასიძე ყოველთვის ახალგაზრდაა. მან ხარისხობრივი ნახტომების გაკეთება შეძლო: გარკვეული დროის მანძილზე ის თითქოს ძალეებს იკრებდა, ნიადაგს სინჯავდა. მერე კი უეცრად და სრულიად მოულოდნელად სულ სხვა დონეზე წარმოგვიდგა. ეს დონე ახალია მისთვისაც, მუსიკისთვისაც.

ეს ნახტომი მრავალწლიანი, დაძაბული მუშაობის შედეგია. ს. ნასიძე ბევრს წერს. მის შემოქმედებაში რაოდენობრივი მატება თვისობრივში გადადის. ჯერ კიდევ 1969 წელს თავის მესამე „კამე-

რულ“ სიმფონიაში კომპოზიტორმა საოცარი სინატივით განასახიერა ქართლ-კახური ფოლკლორის ხატება. ექვსი წლის შემდეგ კი დაიბადა შესანიშნავი პროგრამული სიმფონია „ფიროსმანი“. 80-იან წლებში ინტერვალები ამგვარ აფეთქებებს შორის საგრძნობლად შემცირდა — ზედიზედ შეიქმნა მესამე სიმებიანი კვარტეტი — „ეპიტაფია“, კონცერტი ვიოლინოს, ჩელოსა და კამერული ორკესტრისათვის, რომელიც კომპოზიტორმა ლიანა და ელდარ ისაკაძეებს მიუძღვნა. და ბოლოს მეოთხე კვარტეტი — იგი ს. ნასიძემ უდროოდ გარდაცვლილი მეგობრის გვი ორჯონიკიძის ხსოვნას უძღვნა.

კონცერტმა შეიწოვა ყველაფერი საუკეთესო, დამახასიათებელი ნასიძის პიროვნებისათვის — სიღრმე, სიწმინდე, რასაც იგი იდამიანებთან, გარე სამყაროსთან თიერთობაში იჩენს, პრინციპულობა, რაც მკლავდება ხოლმე მის მსჯელობასა თუ მისწრაფებებში. ს. ნასიძე გარეგნულად გაწონას-

წორებულია, თავდაპირველია. მუსიკაში კი საოცარი გზებით იცავს თავის პოზიციებს. ამ გზნებას იგი არ ავლენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ამ ნაწარმოებში სიყვარული და სიძულვილი გამოთქმულია ხმამაღლა, ზედმეტი პათოსისა და თეატრალური ექსტის გარეშე.

მისი მუსიკა, საზოგადოდ, ფრთხილად იწყება ხოლმე. თითქოს შიშობს, არ ააფორიაქოს ვინმეს იდუმალი ფიქრი. ორმაგი კონცერტის დასაწყისიც ასეთია.

ფინალურ ტაქტებში კი, რომლებთანაც ტივილებითა და სიხარულით აღბეჭდილ ცხოვრებას მივყავართ, ავტორი ცდილობს რაც შეიძლება შეუმჩნეველად წავიდეს სცენიდან, რათა შემსრულებლებს არგუნოს წარმატება და ოვაციები.

და ავი ისმის კიდევ ოვაციები: ისმის ჭერ კიდევ თბილისური პრემიერიდან, ამ ორი წლის წინ რომ გაიმართა. ისმის ჩვენს ქვეყანაშიც და ავსტრიის, ბულგარეთის, უნგრეთის, ლიხტენშტეინის, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის საკონცერტო დარბაზებშიც. საქართველოს კამერული ორკესტრის სოლისტებმა მიაბნეს თუ რა აღტაცებით იღებენ ნასიდის კონცერტს მსმენელები.

ამ საყოველთაო წარმატების საიდუმლო უნდა ვეძებოთ ტრადიციულისა და ნოვატორულის, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის სინთეზში.

საუკეთესო ეროვნულ ტრადიციებს ეყრდნობა ნოვატორული სულით აღბეჭდილი ნასიდის ეს კონცერტი, მაგრამ აქ თვალს არ გჭრის თანამედროვე მუსიკისათვის, მისი განვითარებისათვის ეგზოტ აუცილებელი ნოვაციები. ნასიძე წერს უბრალოდ. ასეთ გამოცდილებას შეიძლება მიაღწიო მხოლოდ მაშინ, როცა აღიხარ თანამედროვე მუსიკალური გამოცდილების სიმძლავრეზე.

ეროვნული ყოველი ჰემოტი მხატვარი. მაგრამ, ჩემთვის, როცა ყოველი ჰემოტი მხატვარი უნდა იყოს არა მარტო ეროვნული, არამედ თანამედროვეც, ორიგინალურიც. ამ სფეროში ბევრი რამ გაუცნობიერებლად მიედინება — ზოგი რამ ბავშვობაში, ზოგიც მერე. ბევრი მიმართავს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს. მაგრამ მის სულიერ სფეროსთან მიახლოება ცოტას ძალუძს. ეს შეძლო სულხან ნასიძემ. თავის კონცერტში მან ხალხური სიმღერის სულიერება დაუკავშირა კამერული მუსიკირების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს. აქედან მოდის „ქვეტექსტების“ სიმდიდრეც და სხვადასხვა სახეობრივი, სტილური პლასტების თანაარსებობაც.

არცთუ იშვიათად, მუსიკალური ნაწარმოების პირველ მოსმენას ჩემში ინტერესი აღუძრავს. მაგრამ მომდევნო მოსმენისას ისინი ფერმკრთალნი მეჩვენა. ს. ნასიდის კონცერტი კი სხვაგვარ შთაბეჭდილებას სტოვებს. მასში პოულობ ახალ ღირსებებსა და სილამაზეს ყოველი ახალი მოსმენის დროს. ამ მუსიკას ვერც ვერაფერს დაუმატებ და ვერც ვერაფერს მოაკლებ. აქ თავის ადგილზეა ყოველი ნოტი, ყოველი ინტონაცია.

მე მგონია, რომ ს. ნასიდის კონცერტი ჩაფიქრებულია, როგორც მოწიწება მუსიკისა და მუსიკოსების მიმართ. იგი მიმართავს იმ დამიანთა გულებს, ვისაც ესმის და უყვარს მუსიკა. დღეს, ისევე როგორც ყოველ დროში, იმედით ცოცხლობს კაცობრიობა. მისი ერთ-ერთი ყველაზე მშვენიერი სიმბოლო მუსიკაა.

იმედი გვექნება მანამ, სანამ იყდრებებს მუსიკა...

ქართული მულტიპლიკაცია-50

წელს ჩვენი საზოგადოებრიობა საზეიმოდ აღნიშნავს ქართული მულტიპლიკაციური კინოს 50 წლისთავს. საიუბილეო თარიღი ერთგვარი საბაზია განვლილი გზის შესაფასებლად, ამ გზაზე შექმნილი და შემდგომი განვითარებისათვის ბიძგის მომნიჭებელი ჭეშმარიტი ფასეულობების გასახსენებლად. ამავე დროს იუბილე ის მიჯნაცაა, რომელთანაც გვემართებს სერიოზული დაფიქრება დღევანდელი პარობლემებზე, ამ პარობლემების გადაჭრის გზებზე, სამომავლო მიზნებსა და ამოცანებზე.

სწორედ ამ საკითხებზე ფიქრით ეგებებიან ქართული მულტიპლიკაციური კინოს ნახევარსაუკუნოვან იუბილეს კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მულტვაერთიანების სამატვრო ხელმძღვანელი, კინორეჟისორი გელა კანდელაკი და ახალგაზრდა რეჟისორი ლათო სიხარულიძე.

მიზანი: ეროვნულობა

გელა კანდელაკი

ახლს, როცა თვალს ვავლებთ ქართული მულტიპლიკაციის მიერ განვლილ გზას, პირველ რიგში, უდიდესი მადლიერებით უნდა მოვიხსენიოთ ვლადიმერ მუჯირი და აკაკი ხინთიბიძე, რომელთაც ჩვენში სათავე დაუდეს მულტიპლიკაციურ კინოს. დამეთანხმებით, რომ გასაოცარი პოპულარობა მოიპოვეს ხინთიბიძის ფილმებმა „ჩხიკვაძე ქორწილი“, „წუნა და წრწუნა“, „მტრობა“. ამ სურათებში ქართული ფოლკლორული ელემენტი გაცოცხლდა და თითქოსდა, შეიქმნა კიდევ ერთნული მულტიპლიკაციური სკოლა.

მაგრამ დღეს ჩვენი მოვალეობაა მადლიერებასთან ერთად ანალიტიკური თვლიც გადავავლოთ წარსულს და ვადიაროთ, რომ იმ დროინდელი ქართული მულტიპლიკაციური კინო დისნეის თარგზეა აგებული, ოღონდ ჩადებულია ქართული ფოლკლორული მო-

მენტები. ისტორიულად ეს ზუსტი და კანონზომიერი ფაქტი იყო.

შემდეგ ე. წ. საშუალო თაობა მოვიდა და ფილმებს დაეტყო ევროპული, რუმინული-იუგოსლავური სკოლების გავლენა. რეჟისორების ილო დოიაშვილის, ბონდო შოშიტაიშვილის, შადიმან ჭავჭავაძის ფილმებში ნიშნები ამოქმედდნენ, დამკვიდრდა ლაკონური სტილი, გამოიკვეთა მულტიპლიკაციის სპეციფიკა. ეს დიდი შენაძენი იყო ჩვენი მულტიპლიკაციისათვის. სამწუხაროდ კი, ის ფოლკლორული ეროვნულობა დაიკარგა.

ზოგადად ვამბობთ ხოლმე, რომ მულტიპლიკაციის დიდი შესაძლებლობები აქვს. მაგრამ რა შესაძლებლობებზე შეიძლება იყოს საუბარი, როდესაც გმირის გასულიერებას ვერ ვახერხებთ, ვერ ვაქცევთ მას ფსიქოლოგიურ ტიპად. ჩვენს ფილმებში თითქმის ნიველირებულია დღევანდელი ქართული ფსიქოლოგიური სამყარო. არადა, უნდა შეიქმნას



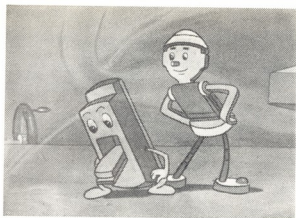
არა ჩოხა-ახალუხით შემოსილი, ყარაჩოღელის გარეგნული ატრიბუტების მატარებელი არსება, არამედ ცოცხალი ადამიანის, ყველა ჩვენთაგანის მსგავსი პერსონაჟი. დიდი გულისტკივილით აღვნიშნავ, რომ ამ ფაქტის სერიოზული ანალიზი არ ხდება, აქედან გამომდინარე, დასკვნები არ კეთდება.

დღეს ჩვენი გაერთიანება სწორედ ამ ხარვეზის გამოსწორებას ცდილობს და ერთეული მიღწევები გვაქვს კიდევ. ახალგაზრდა რეჟისორების დათო თაყაიშვილისა და დათო სიხარულიძის ფილმები „ბაბილინა“ და „გულუბრყვილო ბატ ტასიკოს თავგადასავალი“ საინტერესოა ამ თვალსაზრისით. მეტად რთული ამოცანა დაისახა რეჟისორმა

„ბაბილინაში“. ფილმში რაიმე ამბავი კი არ ხდება, არამედ ყველა ჩვენგანისათვის ნაცნობი განწყობილებაა გადმოტანილი. ახალ წელს ბებია ზღაპარს უყვება შვილიშვილებს. აქ განუწყვეტლად დადის ბების ლანდი, ქართველი მოხუცი ქალის სული. ფილმში „გულუბრყვილო ბატ ტასიკოს თავგადასავალი“ ქართველი კაცისა და ქალის ურთიერთობა გამოჩნდა. ბართლომე და ტასიკო ქართულ სულიერ სამყაროზე აღმოცენებული გმირები არიან. ჩემთვის ეს ნოსტალგიური ფილმია. იგი ახალგაზრდობას მაგონებს, როდესაც ბიჭები ჩვენი კლასის გოგოებს ვმფარველობდით და მათზე ვზრუნავდით.



„არგონავტები“



მე იმას კი არ ვამბობ, რომ მხოლოდ ასეთი ფილმები უნდა გადავიღოთ. იყოს ნებისმიერი თემა, ოღონდ იყოს ქართული სულის, ქართული ხასიათის ამსახველი. იყოს პირობითობაც, ოღონდ პირობობაც ეროვნული უნდა იყოს, დღევანდელი ყლერადობა ჰქონდეს. თანამედროვე შეგრძნებებით საზრდოობდეს.

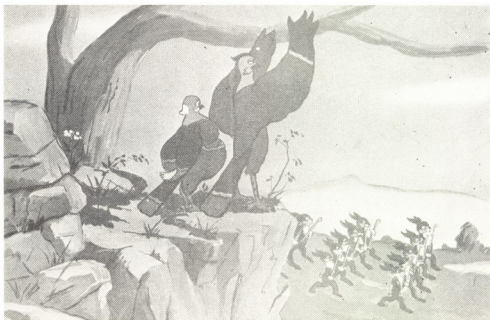
თბილისში ყოფნისას უნგრელმა კინემატოგრაფისტებმა აღნიშნეს, რომ მსოფლიო-



„საყვირის შემდეგ“

„ჩხიკვა ქორწილი“

„მტრობა“



ში სულ ოთხი-ხუთი ეროვნული სკოლაა. საქართველო მათ რიცხვშია და რომ წმინდა რთილება სჭირდებათ. გაფრთხილებს მოფერება კი არა, ზოგჯერ თანავიწობაც უცხო ხილია ჩვენთვის. ის, ვინც შეიგარბო და შეიგარ ამ ფაქტორების აუცილებლობა, გვერდში გვიდგას; ინტერესდება და ცდილობს, რომ ამ ასპექტზე გაამახვილოს ყურადღება, გადაიღოს არა ქართული ზღაპრის ეკრანიზაცია; არამედ ქართული მულტფილმი. ყველაზე დიდი ცოდვა ხომ ისაა, როცა მხატვრული ნაწარმოები თავის საარსებო არტერიასთან — ეროვნულობასთან კავშირს წყვეტს. და თუ, ნამდვილად გვინდა, რომ დავხსნათ იმ დიდ მაგიდასთან, რომელსაც მსოფლიო მულტიპლიკაციური კინო ჰქვია, ეს კავშირი უნდა ვავალდებოდეთ.

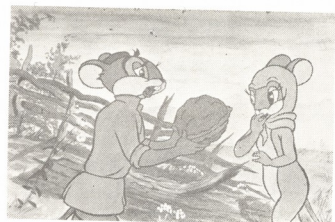
გულსატკენია, რომ ამ საკითხებს გვერდს უვლიან ჩვენი კინომოდერნები. ამ კუთხით არ შეუფასებიათ ჩვენი პროდუქცია. მე ამ ფილმების ქებას კი არ მოვიტხოვ, ჩვენ მათი ანალიზი გვჭირდება, დანახვა იმისა, რაც მათში მთავარია, ახსნა, თუ რატომ არის მომხიბლავი.

იმის გამო, რომ მიმდინარე პროცესების მეცნიერული ანალიზი, მეცნიერული მხარდაჭერა არ გავგაჩნია, მე, როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელი, საქვსთან მყარად ვერ ვდგავარ. მართალია, ამ სიახლის გერ მხოლოდ ჩანასახები გვაქვს, მაგრამ, ვფიქრობ, რაც არის, გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა. კიდევ ვიმეორებ: ქებას კი არ მოვიტხოვ, არამედ იმ გრამატი-

კული სისწორის აღნიშვნას, რომელიც ამ ფილმებში დევს.

გმირის შექმნის, მისი ჩამოყალიბების ტრადიციას გადაეჩეიეთ. ამიტომაც გავხსენით წელს მულტიპლიკატორთა ჯგუფი თეატრალურ ინსტიტუტში.

სამომავლოდ ბავშვებისათვის ფრიალ მომხიბლავი და საინტერესო გეგმები ვვაჭვს. მთავრობა დიდ დახმარებას ვვპირდება, რათა დაეწყოთ ფილმების სერიალი საქართველოს ისტორიის თემებზე. ყოველივე ამის განხორციელებისას დაეხმარებოდნენ ისტორიკოსებს, ძირითადად კი დავეყრდნობით იაკობ გოგებაშვილის ისტორიულ მოთხრობებს. ეს იქნება სამეცნიერო-პოპულარული მულტიპლიკაციური მხატვრული ფილმების სერიალი. თუკი ამ იდეას განვანხორციელებთ, ჩავთვლი, რომ ჩემი გაერთიანებაში მოხვლა უშედეგო არ ყოფილა. ამ სერიალის დაწყება



ერთგვარი გამომხატურება იქნება ერთული მულტიპლიკაციის 50 წლისთველი.

გადაწყვეტილია, აგრეთვე, ჩვენსა და თოჯინების თეატრ-ფურგონის „ბუდოუ-განას“ შექმნა. მზად გვაქვს სულხან-საბას სამი იგავი. ეს ბურღუგანა ივლის სოფლებში, ძირითადად, ტრასიდან მოცილებულ ადგილებში და ბავშვებისათვის წარმოადგენს სპექტაკლებს. ამავე დროს, განმანათლებლურ როლსაც შეასრულებს, რადგანაც ვაჩვენებთ არა მხოლოდ იგავ-არაკებს, არამედ სულხან-საბას ბიოგრაფიასაც გავაცნობთ. ამ პრინციპით იქნება აგებული ყველა სპექტაკლი.

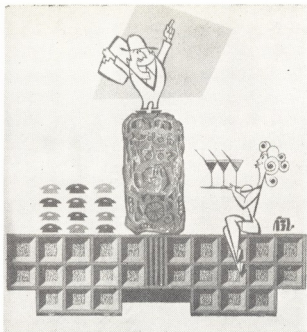
ახლა ვახშირდა საუბარი კინოს რეორგანიზაციის შესახებ. ამიტომ საჭიროდ მიმაჩნია დაისვას საკითხი ჩვენს დარგში მომუშავეთა ანაზღაურების შესახებაც.

დღეს დიდი ვულსტიკვილით ვიხსენებთ რეჟისორებს მიხეილ ბახანოვს, ოთარ დუმბაძეს და ლევან ჭყონიას, რომლებიც ნაადრევად წავიდნენ ჩვენგან და ვერ მოასწრეს თავიანთი შესაძლებლობების რეალიზაცია. მათი არყოფნა დააკლდა მულტიპლიკაციურ კინოს.

მულტიპლიკაციური კინემატოგრაფის ყველა მუშაკს ვულოცავ ქართული მულტიპლიკაციის 50 წლისთავს და ახალ გამარჯვებებს ვუსურვებ.

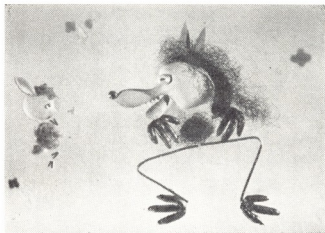


„წუნა და წრუნა“



ჩვენი მთავარი ამოცანა

დათო სიხარულიძე



მულტიპლიკაციური კინო სასწაულებრივი ხელოვნებაა. მას ყველა ასაკისა და მისწრაფების ადამიანის დაინტერესების უნარი შესწევს. სწორედ ამიტომ, მულტიპლიკაციას უდიდესი მომავალი აქვს.

მულტფილმი მეტრაჟით მეტად მცირეა (ჩვენს პირობებში მაქსიმუმი ორი ნაწილია), ამიტომ აზროვნებაც კომპაქტური უნდა იყოს. დროის მინიმუმში უნდა ჩატიო ფიქრიც და გრძნობაც. სიუჟეტი, კომპოზიცია თავისებურ აწყობას მოითხოვს. ასევე თავისებური

„ქვასანაყი“

„მგელი და კრაკი“

„ციფრები
მომთენიერებელი“



უნდა იყოს მუსიკა და ტემპი. განსაკუთრებული დატვირთვა ეძლევა ფერს. ყოველივე ამის გამო ერთნაწილიანი მულტფილმის ნახვა სრულმეტრაჟიანი მსახიობური ფილმის ნახვას უდრის, ემოციური დატვირთვით, ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური ასპექტით დიდ სურათს უტოლდება. მულტიპლიკაცია ძალიან რთული ჟანრია, რაც მის ღირსებებზე მეტყველებს.

მულტფილმს ხშირად, როგორც მხოლოდ გასართობ ფილმს, ისე უყურებენ. მოფერებითი სახელიც კი გაუჩნდა—„მულტიკი“. არადა, ამ ჟანრში მეტად სერიოზული ფილმების შექმნა შეიძლება. საბჭოთა რეჟისორი იური ნორშტეინი გოგოლის ნაწარმოებების მიხედვით იღებს ფილმს. მე ბედნიერება



მქონდა მენახა მასალა. ეს ზღაპრულად საოცარი და საინტერესო რამაა, სადაც ყველა კომპონენტი პარმონიულია და მომხიბლავი.

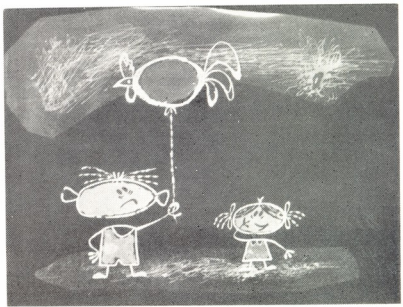
ხშირად ამბობენ, მულტფილმები განსაკუთრებით პოპულარულიაო. სინამდვილეში ასე არ არის. არც ჩვენ და არც მაყურებელი არ ვიცნობთ მსოფლიო მულტიპლიკაციის მიღწევებს. კანადელ რეჟისორ ჯალს კეროლიან ლიფს მიღებული აქვს პრიზი ყველა დროისა და ყველა ხალხის საუკეთესო მულტფილმისათვის. იგივე პრიზს ფლობს იური ნორშტეინი. მათ შესახებ ცოტამ თუ იცის რამე. თვითონ მე, დიდი ხანი არ არის, რაც მულტიპლიკაციური კინოხელოვნების ნამდ-



„ბაბაჯანას ქოშები“

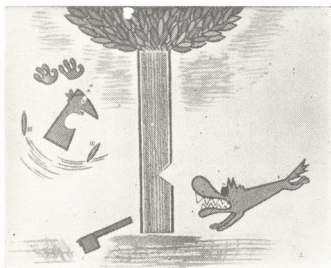
„უკანასკნელი წვეთი“

„მამლაყინა“





ვილ არსში გავერკვიე. ამ ქანრის მიმართ ზერელე დამოკიდებულებად მეჩვენება ისიც, რომ ჩვენ ყველას მულტიპლიკაციის გვეძახიან. მულტიპლიკატორები პროფესიის ადამიანები არიან, რომელნიც დიდ, რთულ და ღირსეულ საქმეს აკეთებენ, ჩვენს იღებებს, აზრებს აცოცხლებენ. მაგრამ მათი პროფესიის რეჟისორის პროფესიასთან გაიგივება არ შეიძლება. მულტიპლიკაციურ კინოში სამუშაო რთულია, ანაზღაურება კი — მცირე. ახლა ორნაწილიან ფილმს „ბაბაჯანას ქოშებს“ ვიღებ. მისთვის საჭირო ქალაღებთა და ნახატებით მთელი კარადა გაივსო. ჭგუფის წევრები, მართლაც რომ, ღამეებს ათენებენ ხოლმე, შაბათ-კვირას ვმუშაობთ. ბევრი მათგანის შრომა მთლიანად ენთუზიაზმზეა დამყარებული. ასისტენტის ტიტრებში ჩაწერაც კი არ შეიძლება. შრომის ანაზღაურება კი წარმოუდგენლად მცირეა.



შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ მთელი ჭგუფი ერთად მოვედი სტუდიაში. ჩვენთან ერთად მულტგაერთიანების სამხატვრო ხელმძღვანელად მოვიდა ჩვენი პედაგოგი გელა კანდელაკი. ვფიქრობ, გაერთიანებას გაუჩნდა სურვილი მხოლოდ გეგმა კი არ შეასრულოს, არამედ შექმნას ხელოვნება, რაღაც მხატვრული ფასეულობა. შეიქმნა შემოქმედებითი კონკურენცია, რაც ფილმებსაც დაეცო. ამაზე ბევრი რამ მეტყველებს, თუნ-

„სალამურა“

„კაცუნები“

„პრელი პეგელა“





დაც იგავე ფესტივალზე მიღებული პრიზები. დღეს ჩვენთან მულტიპლიკაციურ კინოს, როგორც გასართობ უანრს, აღარ უყუარებენ. გელა კანდელაკის დამსახურებაა, რომ შეიქმნა ფილმები „ჭირი“, „ზაბილინა“, „გულუბრყვილო ბატ ტასიკოს თავგადასავალი“.

მულტიპლიკაციურ კინოზე საუბარი მუდამ იმით იწყება, რომ მას უსაზღვრო შესაძლებლობები აქვს. მაგრამ რაში გამოიხატება ეს უსაზღვრო შესაძლებლობები? ჩვენი ფილმების მაგალითზე ძნელია ამის თქმა. ჭერაც ვერ ვახერხებთ ამ შესაძლებლობების გამოყენებას. ჩვენი მყარად არის გამჭდარი ტრადიციული ხერხი, ანუ შტამპი. კონტუ-

რი, გაფერადება, ფაზები — ეს სტერეოტიპი დისნეის ფილმებმა დაამკვიდრეს. ქართულ მულტიპლიკაციურ კინოში არის კარგი ფილმებიც და ძალიან კარგი ფილმებიც. მაგრამ სტუდიას თავისი ხელწერა არა აქვს. არსებობს რუმინული, იუგოსლავური, კანადური სკოლები. არის ქვიშის, პლასტელინის ტექნიკა. მე იმის მომხრე და მოსურნე ვარ, რომ ქართულ სტუდიას თავისი სახე ჰქონდეს, თითოეულ ჩვენგანს — ჩვენი ხელწერა. ჩვენი მთავარი ამოცანაა, რომ მულტიპლიკაციური კინოს მართლაც უსაზღვრო შესაძლებლობების ნაწილი მაინც ავითვისოთ, ვიდრე ძალა და სურვილი მოგვდევს, ახალი სიტყვა ვთქვათ.



„ჭირი“

სვალინდელი ბაგარჯვების სვინდარი

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირში სტუმრად იმყოფებოდა ცნობილი საბჭოთა კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანი ვიქტორ დიომინი, რომელიც გაეცნო ახალგაზრდა ქართველ კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებას. ჩვენი თურნალის დავალებით კინომცოდნე ოლღა თაბუაშვილი ესაუბრა სტუმარს და სთხოვა გაეზიარებინა მკითხველისთვის თავისი შობებულებები ახალგაზრდული ქართული კინოს შესახებ.

ოლღა თაბუაშვილი: ბატონო ვიქტორ! ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა IV საკავშირო თათბირ-სემინარზე, რომელიც მომავალი წლის თებერვალში ჩატარდება მოსკოვში, სერიოზული საუბარი იქნება საბჭოთა კინოს მომავალზე, ახალგაზრდების შემოქმედებასა და რაღა თქმა უნდა, კინემატოგრაფიული კადრების აღზრდის პრობლემებზე. თქვენ ჩვენთვის მეტად სასიამოვნო და საინტერესო მისიით ეწვეით საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირს და უკვე გაეცანით კიდევ თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტის აღსაზრდელთა და კურსდამთავრებულთა საკურსო და სადიპლომო ფილმებს, გაერთიანება „დებიუტსა“ და პროფესიული სტუდიის კედლებში გადაღებულ დამოუკიდებელ ნაწარმოებებს.

საკავშირო პრესაში უკვე გამოჩნდა ჩვენი კინოფაკულტეტის კურსდამთავრებულთა სახელები. კინორეჟისორ სერგეი სოლოვიოვის სტატიაში (გაზ. „კომსომოლსკაია პრავდა“), რომელიც ახალგაზრდების შემოქმედებას მიეძღვნა, პირველთა შორის დასახელებულნი იყვნენ თემურ ბაბლუანი, გოდერძი ჩოხელი, კახა მელითაური და დავით შენგელიძე, რაც საამაყოცაა მათთვის და ამავე დროს საპასუხისმგებლოც. აზრი ადამიანისა, რომელიც „გარედან“ აფასებს მოვლენას, ყოველთვის საინტერესო და სასარგებლოა. ჩემი პირველი კითხვა ასეთი იქნება: დაინახეთ

თუ არა რაიმე სიახლე ამ თორმეტობედი წლის წინ შექმნილი კინოფაკულტეტის პედაგოგთა მეთოდოლოგიაში და რამდენად ნაყოფიერი გამოდგა იგი?

ვიქტორ დიომინი: თქვენის ნებართვით ამ კითხვაზე პასუხს ცოტა შორიდან დავიწყებ და ერთგვარ წინასიტყვაობას წავუძღვებ.

რატომ გახდა დღეს ესოდენ მნიშვნელოვანი და მტკივნეული კადრების საკითხი? ამის შესახებ ბევრს ლაპარაკობდნენ სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის V ყრილობაზე. კინემატოგრაფიული კადრების აღზრდის სისტემაში არსებულმა მანკიერებებმა ღრმად გაიღვა ფესვები. არავის სურს ახლებურად მიუღვეს ამ საქმეს, პოზიტიური ცვლილებები შეიტანოს ოცი წლის წინ შედგენილ და ღმამტკიცებულ სასწავლო პროგრამებში. არც ისე იშვიათია სახელოსნოს ოსტატების ყალბი, გულგრილი დამოკიდებულება მოწაფეების მიმართ. ყრილობაზე მაგალითად მოიყვანეს შემთხვევა, როდესაც პედაგოგი მესამე კურსამდე არ იცნობდა თავის სტუდენტებს. როგორც ჩანს, მას არ აინტერესებდა მომავალი კადრების აღზრდის საქმე. რატომ არ უნდა შეიძლებოდეს ასეთი „პედაგოგის“ ნაცვლად იმ ადამიანის მოწვევა, ვისთვისაც სწავლება, ახალგაზრდებისათვის გამოცდილების გაზიარება ჭეშმარიტი მოწოდებაა.

საბედნიეროდ, თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტზე სულ სხვა

ვითარება დაინახე. ჩვენს მთავარ, ცენტრალურ ალმურდელობითი კერებისათვის, ვფიქრობ, სასარგებლო იქნებოდა კიდევ კადრების აღზრდის ქართული კინოსკოლის გამოცდილების გაზიარება. ქართველი კინემატოგრაფისტები ამ საქმეში დაადგინენ არა „კონვეიერული“, არამედ ინდივიდუალური მომზადების გზას და შედეგამც არ დააყოვნა.

სამწუხაროდ, საბჭოთა კინოში ძალაში მონარავდა უსახური ფილმები. ამას მხოლოდ ჩვენი კინემატოგრაფის ეკონომიკით ვერ ავხსნით, ის მართლაც საჭიროებს რეფორმას, მაგრამ ყველაზე დიდი უბედურება ის არის, რომ ჩვენ დიდ „წარმატებებს“ მივალწიეთ „ადვილად მოსავლელი“ კადრების მომზადების საქმეში, სწავლების მთელი სისტემა უნებლიედ სწორედ აქეთკენ იყო მიმართული. ამიტომაც ასე მომრავალდა ყალბ მოქალაქეობრიობას ამოფარებული საეჭუტო კვალიფიკაციის რეჟისორები, დრამატურგები, ოპერატორები, მსახიობები, რომლებიც ადვილად მიდიან კომპრომისზე, თმობენ პოზიციებს, ადვილად კიდებენ ხელს ნებისმიერ თემას. ამ კადრების რაოდენობა მატულობს და შესაბამისად იზრდება უსახური ფილმების რიცხვი. სწავლების მანკიერი სისტემის ნაყოფს ჩვენ დღეს ვიძიებთ.

ქართული კინემატოგრაფიულ სინამდვილეში უკეთესი მდგომარეობაა: ახალგაზრდების ნამუშევრებს შორის უსახური სურათები თითქმის არ შეხვედრია. იგრძნობა მკაცრი მომთხოვნელობის ატმოსფერო, როდესაც ახალგაზრდამ იცის, რომ უსახურ ფილმს, კომპრომისს არ მიუტევენ. როგორც ჩანს, ამგვარი ატმოსფეროს შექმნა სწავლების სისტემაშივე უნდა იყო ჩადებული. და კიდევ, პედაგოგი მოსწავლისათვის ავტორიტეტს უნდა იყოს არა მარტო იმიტომ, რომ მან მოღვაწეობა ადრე დაიწყო და რაღაც შექმნა, არამედ უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ იგი აქ, მის გვერდით ფიქრობს დღევანდელობის პრობლემებზე და ცდილობს მათ მხატვრულ გააზრებას. ამიტომაც, ჩემის აზრით, ბევრის მიმტოვი უნდა იყოს ქართველი ახალგაზრდებისათვის ის ფაქტი, რომ მათი დამრიგებლები არიან ელდარ შენგელაია, თენგიზ აბულაძე, ლანა ლოდობერიძე, რუზო ესაძე, პედაგოგსა და მოწაფეს შორის ამგვარი დამოკიდებულების ამოცნობას ვცდილობ უპირველეს ყოვლისა მათ ნამუშევრებში, ამიტომაც ყურადღების გარეშე არ ვტოვებ მათ

არცერთ ნაბიჯს — სასწავლო სურათებიდან დაწყებული, წარმოებაში გადაღებულ პირველ დამოუკიდებელ ფილმებამდე.

ო. თ. ქართული კინოკრიტიკა აზარტით ადევნებს თვალს ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებით ზრდა-განვითარებას. ქართული ახალგაზრდული რეჟისურის პრობლემებს წელს მიეძღვნა საგანგებო კონფერენცია, ამ პრობლემებზე იყო საუბარი საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობაზე, დაიბეჭდა პოლემიკური წერილები, ჩვენს კრიტიკოსებს შორის არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა, მაგრამ ყველას მიგვაჩნია, რომ სოციალურ-ზნეობრივი პათოსი ახალგაზრდების ნამუშევრებში უკვე შესაგრძნობია, აქ ვერ შეხედებით უსახური ფილმებისათვის დამახასიათებელ დეკლარატიულობას...

ვ. დ. კინომცოდნე ა. პლახოვმა თავის ერთ წერილში შენიშნა, რომ დღეს ხელოვანს, განსაკუთრებით კინოხელოვანს გმირზე მეტად ის ვითარებები აინტერესებს, რომელშიც ეს გმირი იმყოფება. იგი გმირის ცხოვრებისა და მისი ამა თუ იმ საქციელის წარმართველი მექანიზმის განხილვას ცდილობს. ამ გზას ადგანან ახალგაზრდა რეჟისორები. ჩემის აზრით, ჩვენს სინამდვილე საკუთარი სახის პოვნაში ეხმარება ახალგაზრდა ხელოვანს. საქმე ის არის, რომ ამ სინამდვილის საზოგადოებრივი, სოციალური და ზნეობრივი მოვლენები თავისი არსით მრავალსახოვანია. ამდენად, მრავალფეროვანი უნდა იყოს მათდამი დამოკიდებულების გამოხატვის ფორმები. მაგალითებისათვის შორს წასვლა არ მოგვიწევს — ე. შენგელაიას „ცისფერი მთები“, რ. ესაძის „ნელიონის ნაძვის ხე“, ა. რეჩიაშვილის „საფეხური“ და გ. ჩოხელის „ადამიანთა სევდა“ ამ აზრის ნათელი დადასტურებაა. ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორთა შემოქმედებამაც სწორედ ამ მრავალფეროვნებით და რაც მთავარია, საკუთარი სიტყვის, საკუთარი ინტონაციის ძიებით მომხიბლა. შესაძლოა მათ ფილმებში მხატვრული თვალსაზრისით ყველაფერი არ გამოვიდა, მაგრამ წინ ჯერ კიდევ დიდი გზაა...

ო. თ. ზემოთ თქვენ გმირზე ბრძანეთ. როგორ ფიქრობთ, მოიყვანა თუ არა ახალგაზრდა ქართველ კინემატოგრაფისტთა თაობამ ეკრანზე ახალი გმირი, ისე, როგორც ეს გააცეთეს 60-იანელებმა, იმ დრამატურგებმა

და რეჟისორებმა, ვინც ახლა დგას ქართული კინოს საქვესთან.

ვ. დ. გვირის ძიება დღევანდელ საბჭოთა კინოში უკვე გავალული გზიდან იმდენად მოშორებულ ბილიკებზე მიმდინარეობს, რომ მისი პოვნა ცი ქნელია. მაგრამ გარკვეული ნიშნები ან ახალი გვირისა უკვე არსებობს. ჯერ ერთი, იგი აღარ არის ფორმალისტული. მას ისე კარგად არ ვიცნობთ, როგორც ვიცნობდით 60-იანი წლების გვირს. ეს ადამიანი ჩვენთვის გამოცანაა. ის, რაც ახალგაზრდა მხატვარს იზიდავს მასში, შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც **ახალი ღირსების შეგრძნება**. ამ ღირსების მაძიებელი გვირი შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს...

ო. თ. გაისვენეთ ლ. ცინცაძის სადებიუტო ფილმის „თეთრი ღამის“ გვირი — კოლონიიდან გამოქცეული ყმაწვილი...

ვ. დ. ამ სურათმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. აქაც ახალი ღირსების ძიებაა. ბიჭი გამოიქცა კოლონიიდან იმიტომ, რომ ეძებდა კავშირს ახლობლებთან — სურდა ენახა დედა, მამა, შეხვედროდა ძმას, მეგობრებს, ესაუბრა მათთან, და აღმოჩნდა, რომ მის ოცნებებში ისინი სულ სხვანი იყვნენ, უკეთესნი, იგი მათზე უკეთ ფიქრობდა. მისთვის ცხადი გახდა, რომ მოსაძებნია არსებობის სხვა ფორმები...

რატომ აღაფრთოვანა ყველა თ. ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენაში“ იმიტომ, რომ ამ ფილმში გამოჩნდა „კარგი ბიჭის“ მანამდე უცხო, უღირსად პიროვნული კონცეფცია. მართალია, ეს კონცეფცია ფილმში დიდაქტიურ ფიგურებთან კამათში ყალიბდებოდა, მაგრამ იგი ახალი კუთხით არის დანახული, აქ სვლა არის მოულოდნელი.

უნდა აღინიშნოს, რომ ახალგაზრდები მეტ სითამამეს იჩენენ და მეტ წარმატებებსაც აღწევენ მცირე ფორმის ფილმებში. სრულმეტრაჟიან სურათებში მათი ცდები უფრო მოკრძალებულია. შესაძლოა აქ თავის სიტყვას ამბობს ეროვნული კულტურული ტრადიცია (ქართული ლიტერატურული ნოველა და სატელევიზიო კინომინიატიურა), რომელიც ახალგაზრდისათვის წარმოადგენს გარკვეულ საყრდენს რამდენიმე სიტყვით, სხარტად, სახიერად გამოხატოს თავისი სათქმელი, პოეტურ მეტაფორაში დაგვანახოს სამყარო, ის ვითარება, რომელშიც გვირი იმყოფება.

მაგრამ როდესაც ავტორი სხვა მეტრაჟულ გადაღის — ორნაწლიანი ფილმი ნაკლებ იღებს რვანაწლიან სურათს, იგარდატეხება რად, სულ სხვა რამეს სთავაზობს მაყურებელს. მოკლე ფორმიდან დიდ ფორმაზე გადასვლა მრავალ სირთულესთან არის დაკავშირებული და ახალგაზრდულ ქართულ კინოში ეს სირთულე ჯერ კიდევ დასაძლევია.

ო. თ. მინდა შეგახსენოთ ახალგაზრდა რეჟისორის დავით ჩანელიძის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი „დღუნა“, რომელზეც სწორედ ქართული კინემატოგრაფიული ტრადიციის კონტექსტში შეიძლება საუბარი. ამ სურათს წელს საკავშირო კინოფესტივალზე აღმა-ატაში საბავშვო და საყმაწვილო ფილმების კონკურსის ეიფრიმ პრემია მიანიჭა.

ვ. დ. მშვენიერი ფილმია. მართალი ვითხრათ, გამიკვირდა კიდევ, რატომ არ გააზგავენს იგი ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე. ამ ფილმში თითქმის არაფერი არ ხდება, მოთხრობილია უბრალო საინტიმენტალური ამბავი. მაგრამ აქ არის ძალიან მნიშვნელოვანი რამ — შემობრუნება ჩვენი ცხოვრების მარადიული ფასეულობებისაკენ. ესეც დამახასიათებელია დღევანდელი კინოსათვის. ჩვენი ფილმების გვირები სულ უფრო ხშირად მიემგზავრებიან სოფლად — კარტოფილზე, ფერმაში და ა. შ. იმ ადამიანებთან, ვისაც არ გაუწყვეტია კავშირი მიწასთან, ვინც ყველაფერ ამას უვლის. აქ, ამ მდგრად, ურყევ ფასეულობებში ცდილობენ ახალგაზრდები საკუთარი საყრდენების პოვნას...

ო. თ. ახალგაზრდების ფილმებში სოფლის თემა, სოფლის პრობლემები ქალაქელი ადამიანის მიერ ძალიან მახვილად, ფაქიზად არის დანახული. ქართული კინოსათვის ამ ტრადიციული თემის გადაწყვეტაში გარკვეულ სიახლეს მე, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდა ხელოვანის მიერ თავისთვის ჩამოყალიბებული მხატვრული სახის დოკუმენტალიზაციაში ვხედავ...

ვ. დ. მათ ნამუშევრებში ძალზე მნიშვნელოვანია ფიქრი მარადიულ ფასეულობებზე...

ო. თ. მინდა რამდენიმე წლით უკან დავბრუნდე და გავცხენო ყურნალ „ისკუსსტვო კინოს“ ფურცლებზე გამართული დისკუსია, რომელიც ქართულ კინოს მიეძღვნა. გამოითქვა საკამათო აზრები, ბრალს ვდებდნენ,

ჩვენ თავს ვიცავდით... გახსოვთ ალბათ, სა-
უბარი იყო ზოგიერთი ქართული ფილმის
ე. წ. იგავურობაზე, რომელმაც ამოწურა თა-
ვისი თავი; თანაქედროვე გმირზე, რომელიც
დისკუსიის ზოგიერთ მოწაწილის აზრით, ასე
აკლდა ქართულ კინოს... რა შეიძლება ითქვას
ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორთა ფილმებ-
ზე ამ კონტექსტში? დაინახეთ თუ არა
ახალგაზრდების შემოქმედებაში გარკვეული
პასუხი ამ დისკუსიაზე, თუ ისინი ადასტურე-
ბენ ი. ბოგომოლოვის წერილის დებულე-
ბებს?

ვ. დ. სერიოზული და რთული კითხვაა, მა-
გრამ მე შევეცადები გაქცეთ პასუხი.

საქმე ისაა, რომ ი. ბოგომოლოვი ქარ-
თულ კინოში მიმდინარე შემოქმედებით
პროცესებს ესთეტიკური კატეგორიებით აფა-
სებდა, მაგრამ, სამწუხაროდ, საუბარი ერთ-
გვარ სამსჯავროში გადაიზარდა. როდესაც
ი. ბოგომოლოვი ამბობდა, რომ ქართული
კინოს განვითარების გარკვეულ ეტაპზე
სტილი თეთიმიზნად იქცა და მის მიღმა სი-
ნამდვილე აღარ იკითხებოდა, იგი ფაქტიუ-
რად, საუბრობდა ჩვენი კინოს საერთო გასა-
ჭირზე. იმ მოვლენებზე, რომლებიც საბჭოთა
კავშირის ნებისმიერი რეგიონის კინემატო-
გრაფში შეინიშნებოდა, მაგრამ კრიტიკოსი
სწორედ რეგიონის არჩევაში შეცდა, მიმარ-
თა ქართულ კინოს, სადაც მაღალ დონეზეა
კინემატოგრაფიული პროზაც და პოეზიაც;
კარგ რეჟისორებს მოუხდათ პასუხისგება
სხვათა ცოდვების გამო. ამიტომაც საქმე გა-
რთულდა.

ო. თ. ყოველთვის ასეა — ვინც მეტს და
უკეთ მუშაობს, მეტსაც მოჰკითხავენ ხო-
ლემე...

ვ. დ. რაც შეეხება ამ კონტექსტში ახალ-
გაზრდულ ქართულ კინოს... იცით, ზოგიერთ
საბავშვო ბაღში ბავშვებს არ სჯიან, არ ეუბ-
ნებიან: „პეტეამ ესა და ეს დააშავა“ ან „მი-
შა არ არის მართალი“. იქ ამბობენ: „ყველაზე
უკეთ მამამ გააკეთა“. დანარჩენი თავად
ბავშვებმა უნდა განსაჯონ. ახალგაზრდების
ფილმების შეფასებისას მეც მინდა ამ მეთო-
დოლოგიას მივმართო. მაგრამ ისიც მინდა
აღვნიშნო, რომ ზოგიერთ ფილმში შეინიშ-
ნება ის საფრთხე, რომელზეც მიუთითებდა
თავის წერილში ი. ბოგომოლოვი — უკვე
მიგნებული ფორმისეული ნიშნების ექსპ-
ლუტაცია ახალი ტეკადი აზრით მათი უხ-

რუნველყოფის გარეშე. თუმცა, ძირითადად,
ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორთა რეჟისო-
რებში ჩანს კავშირი რეალობასთან, ეჭვიანუ-
ნამდვილესთან. ისინი ცდილობენ მსაჯულებას
გამოხატონ თავიანთი დამოკიდებულება ამ
სინამდვილის მოვლენების მიმართ, ახალი
კუთხით შეხედონ ამ მოვლენებს, ამასთანა-
ვე დაამკვიდრონ ეკრანზე საკუთარი ხედვა,
საკუთარი მსოფლშეგარგნება და ეს ჩემთვის
ყველაზე ფასეულია.

ო. თ. ჩვენი კინოფაქულტეტის აღსაზრდე-
ლებსა და კურსდამთავრებულებს მიღებული
აქეთ რესპუბლიკური, საკავშირო და საერ-
თაშორისო ფესტივალების 44 ჯილდო, მათ
შორის ობერპაუზენის ფესტივალის მთავარი
პრიზი და კანის საერთაშორისო ფესტივა-
ლის „გრან პრი“. წარმატებები, რა თქმა უნ-
და, სასიამოვნო და საამაყოა, მაგრამ ჩვენ
გვიანტერესებს თუ რაში დაინახეთ ახალგაზ-
რდა ქართველ კინემატოგრაფისტთა „აქი-
ლეისის ქუსლი“. სუსტ მხარეებზე ყურადღე-
ბის გამახვილება, მათი გაზრება უთუოდ
დააყვებარება შემდგომ მუშაობაში.

ვ. დ. ჩემის აზრით, ნაკლი ყოველთვის
ღირსებიდან იწყება. საცხებით სწორია, რო-
დესაც გონიერი ოსტატი სწავლების პრო-
ცესში არაფრით ზღუდავს თავის მოსწავლე-
ების ინიციატივას. სანამ მომავალი კინოხე-
ლოვანი სკოლაშია, მას საშუალება უნდა ჰქო-
ნდეს სრულად აჩვენოს თავისი შესაძლებლო-
ბები (ამ მხრივ „გვიკოში“, სამწუხროდ, სწა-
ვლების პროცესის მიმართ დოგმატური და-
მოკიდებულებაა). ხელოვანი ვერ იქნები თუ
შენ ადვილად წარგმართავენ. ხელოვანმა ყუ-
რი, უპირველეს ყოვლისა, თავის თავს უნდა
მიუგდოს, იმას, რაც მის სულში იბადება.

კოლექტიური უპასუხისმგებლობის ატ-
მოსფეროში ახალგაზრდა კაცს შეუძლია
თქვას, რომ მას ხელს უშლიდნენ, რაღაც არ
ათქმევინეს, რაღაც ამოუტყრეს და ა. შ. თბი-
ლისის თეატრალური ინსტიტუტის კინოფა-
ქულტეტზე და კინოსტუდია „ქართული ფი-
ლმის“ გაერთიანება „დებიუტში“ სულ სხვა
მდგომარეობას ვხედავ. აქ ახალგაზრდებს
ხელს არავენ უშლის, პირიქით, სრულ თა-
ვისუფლებას ანიჭებენ, ხელს უწყობენ. სა-
ინტერესოა, როგორ გამოიყენა თითოეულმა
ეს შესაძლებლობები, რა შექმნა?

ვ. კოტეტიშვილის სადებიუტო ფილმი „მა-
ტარებელი“ მშვენივრად, ოსტატურად შეს-

უკველასი სარიტუალო კეგლი

მანანა ნიდაშელი

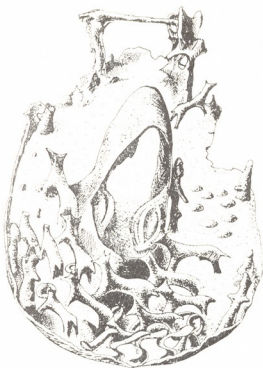
ბასპის მახლობლად, ტირიფონის ველზე, სოფელ გამდლისწყაროში, 1966 წელს შემთხვევით იქნა აღმოჩენილი არქეოლოგიური ძეგლების კომპლექსი, რომელიც დღეს დაცულია ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში (ინკ. № 69—66—1).

გამდლისწყაროში აღმოჩენილი ძეგლი წარმოადგენს ე. წ. მელითონეთა განძს. ნივთების დიდი ნაწილი სამეურნეო დანიშნულებისაა. განძი შეიცავს სწორტანიან განიერ და მომრგვალებულპირიან თიხებს, თოხის-მაგვარ იარაღს, ნამგალს, მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებულ ე. წ. სეგმენტისებურ იარაღს, ცულებს, სეტევარს, ბრინჯაოს ისარის პირებს, სამკაულს და სხვა.¹

განძი თარიღდება ძვ. წ. აღრიცხვის ათასწლეულის დასაწყისით, ძვ. წ. IX—VIII². ს. მის შემადგენლობაში შედის ბრინჯაოსაგან ნაკეთები ერთი უნიკალური ნივთი, რომელსაც უთუოდ საკულტო-სარიტუალო დანიშნულება უნდა ჰქონოდა. სწორედ მის შესწავლას ეძღვნება წინამდებარე წერილი.

ოვალური ფორმის შემოღობილ მოედანზე (სიგრძე 12,5 სმ, სიგანე 8,8 სმ) წარმოდგენილია უღარესად საინტერესო ჰრავალფიგურირანი კომპოზიცია, რომელიც ანთროპომორფული არსებებისა და ცხოველების მცირე ზომის სხმული ფიგურებისაგან შედგება. მოედნის სიღრმეში, ცენტრალურ ადგილას დგას სწორკუთხედი ფორმის ნაგებობა (სიმაღლე 2,5 სმ). იგი ძლიერ დაზიანებულია. შემორჩენილია უკანა კედლის კარკასი (რომელიც კარიბჭეს მოგვაგონებს), მარჯვენა

კედელი და გადახურვის ნაწილი. შენობის მარჯვენა კუთხეში გამოსახულია ერთი ცხოველი, ხოლო მარცხენა კუთხეში — ანთროპომორფული არსება. მოედნის ცენტრში აღმართულია თალიანი, ორმხრივ ღია ნაგებობა (სიმაღლე 4 სმ), რომელსაც ზოგჯერ უწოდებენ „კარავს“, ან საკურთხეველს. საკურთხევლის წინა მხარეს შემოღობილი ადგილი კერის გამოსახულებად არის მიჩნეული.³ კერასთან გამოქვრივია თითქოს გაურკვეველი მნიშვნელობის ორი მორგძო სხეული. თალიანი საკურთხევლის მარჯვენა კედელს მიყრდნობილია ითიფალური ანთროპომორფული ფიგურა (სიმაღლე 2,5 სმ), რომელიც გამოსახულია იმ ეპოქის კერპებისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული იკონოგრაფიული ხერხით — ხელგაშლილად. მის წინ აშკარად შეიმჩნევა ოთხკუთხედის ფორმის შემალღება, რომელზეც დალაგებულია შეიდი მრგვალი და ბრტყელი საგანი, შემალღების მარჯვნივ წარმოდგენილია ოთხი ანთროპომორფული, უფრო მცირე ზომის ფიგურა (სიმაღლე 1,5 სმ), ამათგან ერთი ითიფალური არსება უშუალოდ შემალღებასთან არის მოთავსებული, ორი ფიგურა ცოტა მოშორებით დგას, ხოლო მეოთხე, შედარებით უფრო დიდი ზომისა — შემალღებისკენ არის დახრილი. ფიგურათა ამ ჯგუფის გასწვრივ კერის მარცხენა ნაპირას გამოსახულია ორი ანთროპომორფული არსება, რომელთაგან ერთს წაწყვეტებული თავი და გაშლილი, ბოლოში გაწვრილებული ხელები აქვს.



ვრცელდება ხელოვნურ მორწყვაზე დაფუძნებული ინტენსიური მიწათმოქმედებაზე. მდებარეობს აჭარის ავტონომიური რეპუბლიკის აჭარის რაიონში, სოფ. აჭარაში. იგი აწარმოებს ჭარბ პროდუქციას ხელს უწყობს გაცვლა-გამოცვლის გაღრმავებასა და ქონებრივი უთანასწორობის გაჩენას. ამ პერიოდში ვარაუდობენ ქონებრივად დაწინაურებული სახლების გაჩენას და ძლიერი სატაძრო ორგანიზაციის არსებობას, რომელიც აკანონებს ბელადის კულტს და მას სამემკვიდრეოდ ხდის.⁴

ცენტრალურ ამიერკავკასიაში უკლასო საზოგადოებიდან კლასობრივ საზოგადოებაზე გარდამავალი საფეხური, ისევე როგორც ყველგან, ხასიათდება აზროვნების ძლიერი მითოლოგიურობით, ხალხური ეპოსის ძირითადი ბირთვის ჩამოყალიბებით. პირველყოფილი წყობილების რღვევის ხანაში ხელოვნება თანდათან გამოეყოფა ადრე ერთიან მითოეპიკურ კომპლექსს, ყალიბდება ხატოვანი შემეცნების ახალი საშუალებები, მცირდება მითოეპიკური საწყისი. ხელოვნება ამ პერიოდში ხასიათდება ახალი ხერხებისა და ფორმების ძიებით, ახალი მხატვრული გადაწყვეტების წარმოშობით. ისახება ამ პერიოდისათვის საკმაოდ რთული ამოცანა, რომელიც გულისხმობს სიბრტყეზე ადამიანთა და ცხოველთა განლაგებას, მოძრაობის გადმოცემას და სხვ.; განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ადამიანის განსახლებების მიმართ ახლებური მიდგომის ცდები, გამოსახლებებს ხშირად, მიუხედავად მითოლოგიური შინაარსისა, უანრული სცენების ხასიათი ეძლევათ, სადაც საყოფაცხოვრებო სიუჟეტი საკმაოდ რეალისტურად არის გადმოცემული.⁶

გარდა ამისა, საზოგადოების განვითარების ამ პერიოდში იქმნება მონათესავე ტომთა დიდი გაერთიანებები, მიმდინარეობს ამ ტომების იდეოლოგიური გაერთიანების პროცესი, რაც პირველ რიგში საერთო ღვთაებასა და ამ ღვთაებისადმი მიძღვნილი, სამოსახლოსაგან დამოუკიდებლად არსებული, სამლოცველოების აღმოცენებაში ვლინდება.⁷

ნიშანდობლივია, რომ უკვე გვიან ბრინჯაოს ხანიდან მოყოლებული, ამიერკავკასიაში განსაკუთრებით მრავლდება ამ ტიპის საზოგადოებრივი ხასიათის საკულტო ცენტრები და ნაგებობანი, რომლებიც ემსახურებოდნენ დიდ სოციალურ კოლექტივებს. საქართველოში ამ ტიპის ძეგლებია ყათნალის

საკურთხეველის წინა და მარჯვენა მხარე უპირავე შინაური ცხოველების თორმეტ ფიგურას. მათ შორის არჩევენ ათი ღედა ცხვარის, ვაცისა და ორი ძაღლის გამოსახულებას. მაგრამ ცხოველთა ფიგურები იმდენად სქემატურია, რომ არა თუ სქესის, არამედ მათი სახეობის დადგენაც კი გაძნელებულია. უკლებლივ ყველა ცხოველი მიემართება მარჯვნიდან მარცხნივ, ცენტრში მდგარი ტაძრისკენ.

ჩვენი აზრით, გამდლისწყაროში აღმოჩენილი ძეგლი წარმოადგენს იმ პერიოდისათვის დამახასიათებელი სატაძრო კომპლექსის მინიატურულ მოდელს. ამ აზრის სისწორეში რომ დავრწმუნდეთ, საჭიროა ერთი მხრივ მოკლედ დავახასიათოთ ეპოქა, რომელშიც შეიქმნა ეს ძეგლი, ხოლო მეორე მხრივ, მოვიშველიოთ ამ საკითხთან დაკავშირებული არქეოლოგიური მასალა.

ძვ. წ. აღრიცხვის VIII—VII ს. ს. უაღრესად მნიშვნელოვანია სხვა ამიერკავკასიაში მოსახლე ტომების ისტორიაში. სწორედ ამ პერიოდში აქ მიმდინარეობს ადრეკლასობრივი საზოგადოების მოშაადებისა და ჩამოყალიბების ურთულესი პროცესი. ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელია უმნიშვნელოვანესი ძვრები, როგორც მეურნეობაში, ასევე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, — გაბატონებულ მდგომარეობას აღწევს რკინის მეტალურგია,

ხევი, ხოვლე გორა, ნაცარგორა, მელანი, შილა, მელი-ღეფე I, II, აზერბაიჯანში — სარი თეფე და ბაბა დერვიში, ხოლო სომხეთში — მეცამორი და ღვინი.

ი. კიკვიძემ ყურადღება მიაქცია ერთ საინტერესო გარემოებას — ენეოლით-ადრებრინჯაოს ხანის საკულტო ნაგებობები არ შეიცავენ სამეურნეო სათავსოებს, რაც, აეტორის აზრით, იმაზე მიუთითებს, რომ ამ პერიოდში ტაძარს საკულტო მეთურნეობა არ უნდა ჰქონოდა. ვვინი ბრინჯაოს ხანიდან კი სველ სხვა სურათი იხატება. საკულტო ნაგებობასთან ჩნდება სამეურნეო სათავსოები, მელვინობასთან დაკავშირებული ნივთები და ღვინის შესანახი ჭურჭელი, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ტაძარს, სამლოცველოს თავისი დამოუკიდებელი მეთურნეობა ჰქონოდა (ყანა, ვენახები). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ერთის მხრივ იზრდება კულტომისათურ პერსონალი, მეორე მხრივ კი — მეთემის ვალდებულება ღვთაების სასარგებლოდ.

ამ პერიოდში ტაძრების გაძლიერებაზე უნდა მიუთითებდეს შემდეგი გარემოებაც. ძვ. წ. აღრიცხვის I ათასწლეულის პირველ ნახევარში გაზრდილი და გართულებულია სამლოცველოს გარეგნული სახე — სამლოცველოები შეიცავენ ნაგებობათა კომპლექსს. ასე მაგალითად, ყათნალისხევის სამლოცველო განლაგებული იყო ორზურგა ბორცვზე. მცირე ბორცვზე აგებული იყო სამეურნეო ნაგებობები, ხოლო მთაზრილზე — საკულტო სამლოცველო. გათხრილია სამლოცველოს ოთხი ნაგებობა, მრავალრიცხოვანი სენაკებით, ღუმელით, საკურთხეველებითა და შეწირული ნივთებით. საკურთხეველებს სავარძლის, ან წრიული ფორმა ჰქონდათ. საკურთხეველთან, თიხის იატაკში ჩადგმული იყო შავბრიალა ჭურჭელი, რომელიც სავსე იყო ნახშირნარევი ნაცრით.⁹

ხოვლეგორას სამლოცველოზე გათხრილია „ვერძისთავებიანი დარბაზი“, იქვე მოწყობილი იყო პურის საცხობი ღუმელი; ჩრდ. დას. კუთხეში აღმოჩნდა თიხის ნაგები საკურთხეველი, რომლის შუაში ჩადგმული იყო თიხის ჭურჭელი. იქვე იყო ვერძის თავის ქანდაკებები, რომლებიც აღბათ საკურთხეველს აკობდა. შესწავლილია აგრეთვე ოროთახიანი შენობა, კუთხეში მოწყობილი ღუმელით, რომლის მახლობლად იატაკზე დაქრწილი იყო მხის სქემატური გამოსახულება.¹⁰

ცხინვალის ნაცარგორაზე გადარჩენილია რამდენიმე სამლოცველო სენაკი. № 5 სენაკში აღმოჩნდა სამი საკურთხეველი სამსხვერპლო. ორი საკურთხეველი სენაკის ფორმისა იყო; ერთ მათგანზე მოწყობილი იყო ნალისებური კერა, შვერილით, ხოლო მეორეზე კერა ზედაპირზე კი არ მდებარეობდა, არამედ მიძერწილი ჰქონდა კედელს. სენაკის სამხრეთ კუთხესთან იყო დიდი სამსხვერპლო, რომელიც ოთხი განყოფილებისაგან შედგებოდა. სამსხვერპლის წინ ეყარა ხარის ქანდაკებების ფრაგმენტები.

სენაკი № 2 საინტერესოა ორიგინალური ფორმის საკურთხეველით, რომელსაც „საფეხურებიან საკურთხეველს“ უწოდებენ. მისი სიგრძე 3 მ იყო, ხოლო სიგანე 2,5 მ. იქვე დიდი რაოდენობით იქნა აღმოჩენილი ჭურჭელი, ხელსაჭევაკები, კაცის ნამგლები, ბრინჯაოს ნივთები, სარიტუალო ჭურჭელი და თიხის ათროზომორფული ქანდაკების ნატები, რომელიც ნაყოფიერების მამობითი ღვთაების გამოსახულებად არის მიჩნეული.¹¹

ტაძრების სიმდიდრეზე მეტყველებს აგრეთვე ის აურაცხელი შეწირულობანი, რომლებიც დიდი რაოდენობით არის აღმოჩენილი იმ პერიოდის სამლოცველოებში, მარტო მელი-ღეფე I ტერიტორიაზე დადასტურებულია 86 000-მდე ნივთი და ნივთის ფრაგმენტი¹². მელანის სამლოცველოზე აღმოჩენილია ორი ათასამდე შეწირული ნივთი¹³, შილდის სამლოცველოში — 3457 ერთეული¹⁴ და სხვ. შეწირულ ნივთებს შორის არის მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი კერამიკული მასალა, იარაღი, საჭურველი, სამკაული, ქანდაკება და ა. შ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ხშირად სამლოცველოზე მიჰქონდათ ამა თუ იმ საგნის იმიტაცია (სასმისის, სატურისის, ტულის, „სიცოცხლის ხის“). მათ პრაქტიკული დანიშნულება არ ჰქონდათ, ისინი ღვთაების სახელზე იყო ვაკეთებული და მხოლოდ მისთვის შესაწირავად იყო გამიზნული.

უნდა ვივარაუდოთ ისიც, რომ საკულტო მეთურნეობის მქონე და სიმდიდრის მფლობელ სამლოცველოს, საკულტო საქონელიც უნდა ჰყოლოდა. ამაზე უნდა მიუთითებდეს ზევით აღნიშნულ სამლოცველოებზე დიდი რაოდენობით აღმოჩენილი წვრილფეხა და მსხვილფეხა საქონლის ძელები. გარდა ამისა, საფიქრებელია ისიც, რომ მეთემის ვალ-

დებულებას ღვთაების მიმართ, საქონლის აუცილებელი შეწირვაც შეადგენდა.

პარალელისათვის შეიძლება გამოვიყენოთ ხეთურ კანონებში დაცული ინსტრუქცია, რომელშიც საგანგებოდ არის ლაპარაკი იმაზე, რომ მეგუთნე მოვალე იყო თავისი მოსავლის პირველი ნაყოფი ღვთაებისათვის მიეძღვნა, ე. ი. ტაძრისათვის ჩაებარებინა. გარდა ამისა, მსხვილფეხა და წვრილფეხა საქონლის მწყემსები ვალდებული იყვნენ საქონლის პირველი ნაშატი ტაძრებში მიეყვანათ. ამ აქტის შესრულებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა და მისი დავკიანება ან დარღვევა დიდ ცოდვად იყო მიჩნეული.¹⁵

ამგვარად უკვე ძვ. წელთაღრიცხვის I ათასწლეულის პირველ ნახევარში, ტაძარი დიდ და რთულ ორგანიზაციას წარმოადგენდა, საკუთარი დიდი მეურნეობა ჰქონდა და მნიშვნელოვანი სიმდიდრის მფლობელიც იყო. ალბათ აქ იღებს სათავეს ჩვენში დიდი სატაძრო მეურნეობების ჩამოყალიბება. გარდა ამისა, ტაძარს დიდი ძალაუფლება ჰქონდა და თემის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. საფიქრებელია, რომ გარდა კულტმსახურებისა, ტაძარი ითვისებდა თემის საქვეყნო საქმის წარმოებას, სამლოცველოში იწვევდნენ სახალხო კრებებს და წყვეტდნენ თემის ყველა მნიშვნელოვან საკითხს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივად გვეჩვენება, ხელოსანს შეექმნა თავისი სამლოცველოს იმიტაცია, სამლოცველოსი, რომელსაც მის ცხოვრებაში ასეთი მნიშვნელოვანი როლი ჰქონდა დაკისრებული.

გამდლისწყაროში აღმოჩენილ ძეგლზე გამოსახული კომპოზიცია წარმოგვიდგენს ტაძრის შემოღობილ ტერიტორიას, სწორკუთხა შენობას და დიდ ორფერდასახურავიან საკურთხეველს, რომელსაც უშუალოდ მიდგმული ჰქონდა კერა. (საკურთხეველთან კერის გამართვის ტრადიციას კარგად ადასტურებს ზემოთ განხილული არქეოლოგიური მასალა). კომპოზიციაში ჩართულია ანთროპომორფული არსებები, რომელთა ღვთაებრივობაზე მეტყველებს მათი ორიფალურობა და იმ პერიოდში გავრცელებული, ბრინჯაოს კერპებისათვის დამახასიათებელი პო-

ზა. ძეგლზე წარმოდგენილი შინაური ცხოველები სამლოცველოს, ღვთაების საკურთხავას შეადგენენ, ამიტომაც თითოეული მათგანი ცენტრალური ტაძრისკენაა მიმართული.

ყურადღებას იმსახურებს საკურთხეველის წინ, ცხოველებს შორის ჩაქრწილი რელიეფური წრეები, რომლებსაც, ცხადია, რაღაც სიმბოლური დატვირთვა უნდა ჰქონოდათ. მათი მნიშვნელობის გასარკვევად ისევ ამ ძეგლის თანდართულ სამლოცველოებში დღასტურებელ მასალას უნდა მივმართოთ.

როგორც დავინახეთ, ზემოთ განხილულ ყველა სამლოცველოში მრავლად არის აღმოჩენილი წმინდა ორმოები; ამ ორმოებში, ან კერასთან თიხის იატაკში ჩადგმული იყო წმინდა ნაცრით, ან შეწირული ნივთებით სასე თიხის ჭურჭელი. (ყათნალის ხევი, ხოველეგორა, ნაცარგორა. იგივე ტრადიცია დასტურდება აგრეთვე მელი-ლეუ I, II შილ-დაშიც). ჩვენს მიერ განხილულ ძეგლზე ჩაქრწილი რელიეფური წრეების შეიძლება ამგვარი სარიტუალო ჭურჭლის იმიტაციად მივიჩნიოთ. ამგვარი ჭურჭელი, როგორც ჩანს, დიდ როლს თამაშობდა იმდროინდელ კულტში და კულტთან დაკავშირებულ რიტუალებში.

როგორც აღვნიშნეთ, კომპოზიციაში ჩართულია ანთროპომორფულ არსებათა გამოსახულებანი. მათი სიმაღლე 1,5 სმ. ერთი მათგანი 2,5 სმ სიმაღლისაა. მას, როგორც ჩანს, მთავარი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ეს ითიფალური არსება გამოსახულია მთელი სიმაღლით, ხელგაშლილი. იგი მიყრდნობილია ცენტრალური საკურთხეველის მარჯვენა კედელს. ღვთაების წინ შეინიშნება პატარა შიმაღლება, რომელზეც გამოსახულია შვიდი წმინდა კვერი. ჩვენი აზრით, ეს შემადლება უნდა გამოხატავდეს ტაბლას, რიტუალური კვერებით. ტაბლის მეორე მხარეს სამი ანთროპომორფული არსებაა წარმოდგენილი. სრულიად აშკარაა, რომ აქ ღვთაებათა რიტუალური პურობის გამოსახულებასთან უნდა გვეკონდეს საქმე. მნიშვნელოვანია, რომ ეს მოტივი საკმაოდ გავრცელებულია იმ პერიოდის ხელოვნების ძეგლებზე. ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელების დეკორში ხში-

რად გვხვდება ღვთაებათა რიტუალური პუ-
რობის სცენები, სადაც ღვთაებები ზოგჯერ
ტაბლასთან, ხოლო ზოგჯერ კი სასმისებით
ხელში არიან გამოსახულნი.¹⁶

ამ სამლოცველოს მთავარი რიტუალი, რო-
გორც ჩანს, ცენტრალურ საკურთხეველში,
კერასთან სრულდებოდა. ამ რიტუალის აღ-
სადგენად დიდი მნიშვნელობა აქვს კერასთან
განლაგებული ორი მოგრძო სხეულს მნიშ-
ვნელობის გარკვევას. ჩვენი აზრით, ეს ფი-
გურები უაღრესად სქემატურად შესრულებულ,
ანთროპომორფულ არსებებს უნდა წარმოადგენდნენ. მარჯვენა მწოლარე ფიგურა
შედარებით მასიური ფორმებით გამო-
ირჩევა, მას აქვს პატარა თავი და ორი
მსხვილი ფეხი. ჩვენ იგი ქალღვთაების გა-
მოსახულებად მივიჩნით. მარცხენა ფიგურა
უფრო თხელი პროპორციებით ხასიათდება,
მას ფეხები გაშლილი აქვს. ამ ფიგურის პო-
ზა მოგვაგონებს მტკვარ-არაქსის კულტუ-
რისათვის დამახასიათებელ კერებთან დაკავ-
შირებულ ნალისებურ სადგარებს, რომლე-
ბიც კერის გამანაყოფიერებელ მამაკაც
ღვთაების გამოსახულებად არის მიჩნეული.
თუ ამ ფიგურას მამაკაცი ღვთაების გამოსა-
ხულებად მივიჩნევთ, მაშინ ცხადი იქნება,
რომ საკურთხეველში, კერასთან სრულდებოდა ე. წ. „მოკოტრების რიტუალი“, რომელიც თავისი პირვანდელი სახით სქესობრივ
ურთიერთობას გამოხატავდა, სქესობრივი
განყოფიერებისა და გამრავლების ღვთაე-
ბის მსახურებისა და თაყვანისცემის მთა-
ვარ მომენტს შეადგენდა.¹⁷

ჩვენს სამლოცველოში დადასტურებული
ცერემონიალი გარკვეულ მსგავსებას იჩენს
სვანეთსა და რაჭა-ლეჩხუმში ფართოდ გავ-
რცელებულ, ნაყოფიერებისა და ბუნების
აღორძინებასთან დაკავშირებულ ღვთაება
ბოსელის რიტუალებთან. როგორც ვ. ბარ-
დაველიძემ გაარკვია, იგი ზოგად ქართული
ღვთაება იყო, ითიფალური მამაკაცის სახით
წარმოდგინებოდა, საქონლისა და ადამიანთა
გამრავლებას, მოსავლიანობასა და დოვ-
ლათიანობას მფარველობდა. მის საპატივე-

ცემლოდ გამართულ ღვთაებებში ასრულებ-
დნენ რთულ რიტუალებს, აცხობდნენ რიტუალურ
კვერებს, აუცილებლად უნდა მოხდებოდა „მოკოტრების“ რიტუალიც.

შენიშვნები.

1 დ. ქორიძე, დავიკვათ და გადავარჩინოთ შემთხ-
ვევით აღმოჩენილი არქეოლოგიური ძეგლები. „ქვე-
ლის მეგობარი“, 15, თბ. 1968 წ. გვ. 32—40.

2 გ. ჯავახიშვილი, ანთროპომორფული პლასტიკა
წარმართულ საქართველოში, თბ. 1984, გვ. 49—50.

3 ი. კვიციანი, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო
კულტი ძველ საქართველოში, თბ. 1976 გვ. 221.

4 ი. კვიციანი, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო
კულტი... გვ. 112 მ. ხიდაშელი, ცენტრალური ამიერ-
კავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რენესანსში,
თბ. 1982, გვ. 3—9.

5 მ. ხიდაშელი, ცენტრალურ ამიერკავკასიის გრა-
ფიკული ხელოვნება, გვ. 9—10.

6 გ. ჯავახიშვილი, ანთროპომორფული პლასტიკა.
გვ. 47—49. მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრ. გვ. 45.

7 ე. ფიცხელაური, აღმ. საქართველოს ტომთა ის-
ტორიის ძირითადი პრობლემები, თბ. 1973, გვ. 119.

8 ი. კვიციანი, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო
კულტი... 112.

9 დ. ხახუტაშვილი, უფლისცხე I, თბ. 1964
გვ. 20—40.

10 ი. კვიციანი, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო
კულტი... 202.

11 გ. გობეჯიშვილი, სტალინის ნაცარგორა, „მი-
მომხილველი“, II, თბ. 1951, გვ. 239—272.

12 ე. ფიცხელაური, აღმ. საქართველოს ტომთა...
გვ. 113.

13 იქვე, გვ. 118

14 ბ. მაისურაძე, ლ. ფანცხავა, შილდის სამლოცვე-
ლო (კატალოგი) თბ. 1984 წ.

15 Г. Г. Гюргадзе, Очерки по истории Хеттского государства,
Тб., 1973, с. 45—49.

16 მ. ხიდაშელი, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრა-
ფიკული ხელოვნება... ტაბ. XXXVIII, XXXIX.

17 ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო
გრაფიკული. 92.

რეზო ესაქის ნახატების გამოფენა



ეპრანის ოსტატთა სახვითი ნამუშევრების პერსონალური გამოფენები ჩვენი კულტურული ცხოვრების იშვიათი და, ამავდროს, მოულოდნელობებით სავსე მოვლენაა.

ქართველ კინემატოგრაფისტთა წრეში იცოდნენ, რომ რესო ესაქე ურიგოდ არ ხატავდა, მაგრამ მისი ნახატების პირველმა პერსონალურმა გამოფენამ, რომელიც საქართველოს მხატვართა კავშირის თაოსნობით მოეწყო თბილისის „მხატვრის სახლში“, ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა და მრავალმხრივი ხელოვანის — დრამატურგის, რეჟისორის, მსახიობის ნიჭის კიდევ ერთი წახნაგის ნამდვილ აღმოჩენად იქცა.

უაღრესად ცხად და ფორმით ლაკონიურ ნახატებში რ. ესაქე ეძებს ადამიანის მეტყველ დახასიათებას. ეს ნახატები აელენენ მხატვრის დაუშრეტელ ფანტაზიას, დაკვირვებულ თვალს, საოცარ „მხედველობით“ ერუდიციას, საზოგადოებრივ ტემპერამენტს, სოციალურ მიდრეკილებებს, ტრაგიკულის, კომიკურისა და გროტესკულის მისეულ გააზრებას. ერთი სიტყვით, რეზო ესაქის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის იმ თავისებურებებს,

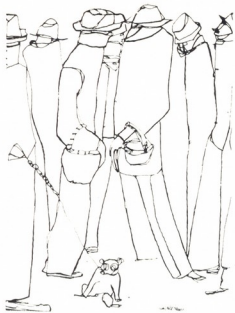
რომელიც შეადგენს მისი ფილმების — „წიკურტები“, „ერთი ნახვით შეყვარება“, „წისქვილი ქლაქის გარეუბანში“, „ნეილონის ნაძვის ხე“ — მთავარ ღირსებას.

სერგეი ეიზენშტეინის მრავალრიცხოვან ჩანაწერებს შორის შემორჩა ანეკდოტი კარიკატურისტ ფილ მეის ცხოვრებიდან. სიდნეის გაზეთ „ბიულეტენში“ თავისი ყოველკვირეული კარიკატურის გამოქვეყნების შემდეგ მხატვარი ქუჩაში შეხვედრია გაზეთის ღირებუროს, რომელმაც უსაყვედურა: „თქვენი ნახატი სულ შვიდი ხაზისაგან შედგება. ჩვენ კი ამოდენა პონორარს გიხდითო“. „ჩემო კარგო, — უპასუხა მეიმ, — ხუთი ხაზით ნახატის შექმნის ოსტატობას რომ ვფლობდი, თქვენგან ორჯერ მეტ განამრჯელოს მოვითხოვდიო“.

რესო ესაქემ შესანიშნავად იცის ხაზობრივი ეკონომიის ყაღდრი და ფასი, თავის ნამუშევრებში ცდილობს მხატვრული ენის იმ ლაკონიურობის მიღწევას, რომელიც ხელოვნების ჭეშმარიტ ქმნილებებს გამოარჩევს.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ნახატების უმრავლესობა კალმით და ტუშით წამიერად შესრულებული იმპრესიონისტული ჩა-





ლად სტილოზებული, „არაბესკუ-ლი“ ხაზი ქალაღდის სიბრტყეზე კმნის მაქმანისებური ორნამენტუ-ლი ნახტის შთაბეჭდილებას.

ვილაცამ შენიშნა, რომ რეზო ესაძის ნახატი უნებლიე ყესტის შედეგს ჰგავსო. სამართლიანი შე-ნიშვნაა, რადგან ესაძისეული ხა-ზის თავისუფალი მოძრაობა მო-ულოდნელობებითაა აღსავე. მაგ-რამ სწორედ ამ „უნებლიე ყეს-ტის“ შედეგად იქმნება მის ნამუ-შევებებში ხასიათი, ყალობდება მხატვრული სახე, ჩნდება განწყო-ბილება. ხაზთა თავისუფალი თამა-ში რეზო ესაძის ნახატებში ტექნი-კის შესანიშნავი ფლობის დემონ-სტრირება როღია. ხაზი ყოველთ-ვის ზუსტად გამოხატავს აზრს მხა-ტვრისა, რომელიც პოულობს იმ ერთადერთ კონტურსა და ორ-სამ შტრიხს, რომელშიც, როგორც წყლის წვეთში, აირეკლება მთე-ლი...

პლასტიკური გამომსახველობის ძიება რეზო ესაძის ნახატებში განუყოფელია კომპოზიციური გადაწყვეტისგან. ამ ნახატების ყოველი ხაზი ურთიერთგანზიო-ბებული და რიტმულად გამეო-რებელია, ყველა ერთად კი ზუსტადაა „ჩაწერილი“ ქალაღდის სიბრტყეში.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს რეზო ესაძის ნამუშევრების საო-ცარი კინემატოგრაფიულობა. ამ ნახატების მხატვრული სამყარო, ტიპები, ხასიათები, კინემატოგრა-ფისტის თვალთ არის დანახული.

რეზო ესაძის ხელოვნება სიყე-თისა და იმედის ხელოვნებაა. მას ღრმად სწამს სიყეთის საბოლოო გამარჯვებისა. ამ რწმენით ამხელს იგი თავის ფილმებში ჩვენს საზო-გადოებაში არსებულ მანკიერე-ბებს, ამ რწმენით არის აღსავე მის მიერ შექმნილ გრაფიკულ და ფერწერულ სახეთა უჩვეულო სა-მყარო...

არქიტექციონტი
გიორგი მინაშვილი



ნახატებია. თითოეულ მათგანში ჩვენ ვცნობთ მკაფიო ინდივიდუა-ლობის ხელოვნან — რეზო ესა-ძეს, რომლის მხატვრული სამყა-როსათვის უცხოა სიმშვიდე და ინერტულობა. მისი მშფოთვარე, დაუდგრომელი ბუნება გამოსა-ვალს პოულობს არა მარტო გრა-ფიკული სურათების მოხდენად, პაეროვან არაბესკებში, არამედ ნამდვილი კოლორისტის ნიჭით აღბეჭდილ ფერწერულ ნამუშე-ვრებშიც და ორივეგან, როგორც აღენიშნეთ, მხატვრული სახიერე-ბა მინიმალური გამომსახველობი-თი ხერხებითაა მიღწეული.

თუკი რეზო ესაძის ფერწერულ ნამუშევრებში დინამიკა გროტესკ-ულ ხაზთა და მკვეთრ, დაძაბულ ფერთა ურთიერთშეხამებით იქმ-ნება, მისი გრაფიკული ფურცლე-ბის მთავარი გამომსახველობითი საშუალებაა ნახატის უწერილესი, ვირტუოზულად მოქნილი, დრეკა-დი, ექსპრესიული ხაზი, რომელიც ქალაღდის თეთრ სიბრტყეზე უწყვეტი აბრისით (კალმის წვერი ქალაღდს არ წყდება მანამ, ვიდრე კონტურის გამომყვანი ხაზი საწყის წერტილს არ მიადწევს) გამო-აკეთს ფიგურებს. ზოგან ეს კონ-ტური სადა და ლაკონიურია, ზო-გიერთ ნახატზე კი დეკორატიუ-

„ნეილონის ნაძვის ხე“

ჩესლავ დონძილო

რეზომ მსაძმ ქართველია და-
ბადებით და ბედის არჩევანით.
„ვეგიკი“ დამთავრებისა და ლენინ-
გრადის კინოსტუდიაში ათი წლის
მუშაობის შემდეგ თბილისში დაბ-
რუნდა. დაიბადა დედაქალაქიდან
არც ისე შორს, კავკასიის მთების
ძირას. ბაბუამისის სწავლა-განათ-
ლება არ მიუღია, მაგრამ ფლობდა
სიბრძნეს იმ უბრალო ადამიანთა,
რომელთაც ბედმა ბუნებასთან
უშუალო სიახლოვე არგუნათ წი-
ლად.

„იციო, — ცოტა არ იყოს, რი-
ტორიკულად მოგვმართავს რეზო,
— გაზაფხულის ერთ მშვენიერ
დღეს ბაბუამ მაიძულა წამოვწო-
ლილიყავ მწვანე მდელოზე და
მომესმინა, როგორ ივსებოდა წვე-
ნით ბალახის ღეროები. ეს არის
არა წიგნებიდან ნასწავლი, არა-
მედ წმინდა, ბუნებრივი პოეზია
და იციო, რა არის აქ ყველაზე
საინტერესო? ბალახის ღეროებში
წვენის ხმაურს რომ ვუსმენდი,
ვგრძობდი სიცოცხლის სუნთქვას
და იმ სიხარულს, რასაც გვანი-
ჭებს შექმნის ღვთაებრივი აქტი-
დღეს კი, რამდენიმე ათეული
წლის შემდეგ, როცა არც ბაბუაა
ცოცხალი და არც მამა, ზუსტად

ვერ გეტყვით, რა იყო ეს, მხო-
ლოდ ბავშვობის მოგონება, თუ
ყოველივე ის, რაც კულტურას-
თან ერთად შეიწოვა ჩემმა სულ-
მა, რემინისცენციები ჰაიდნის
„წლის დროებიდან“, ბეთჰოვენის
„მეცხრე სიმფონიიდან“, თუ ხე-
ლოვნების სხვა ნაწარმოებებიდან,
რომელთაც საერთო აქვთ ქარ-
თულ პანთეონთან.“

რეზოზე ქართველი, ალბათ,
მხოლოდ მისი მეუღლეა, რომელ-
მაც სუფრაზე მოგვართვა შესა-
ნიშნავი ქართული კერძები და
წითელი ღვინო. დიასახლისის
ქართულ კოლორიტზე მეტყვე-
ლებს არა მარტო დიდებული ნა-
ციონალური სამზარეულო, არა-
მედ რუსული ენის სპეციფიკური
აქცენტი, რაც ასე ახასიათებს გა-
ნათლებულ ქართველთა უმრავ-
ლესობას.

ალბათ, მკითხველს ენაზე უტ-
რიალებს კითხვა: — ბოლოსდა-
ბოლოს, რა საერთო აქვს ესაძის
ქართველობას, სუფრის წესებს და
წვერილმანებს სტატიის სათაურ-
თან, — „ნეილონის ნაძვის ხეს-
თან“? წარმოიდგინეთ, რომ აქვს.
საქმე ის არის, რომ საჭიროა ბევ-
რი რამ იცოდეთ ქართულ კულტუ-

რაზე, ზნე-ჩვეულებებზე და სტუ-
მარ-მასპინძლობის ტრადიციებზე,
ბუნებასთან ჯერ კიდევ ცოცხალ
ურთ-ერთობებზე, სოფლურ ცხო-
ვრებაზე, იუმორზე და ირონიაზე,
რომელიც, თავის მხრივ, დაკავში-
რებულია ეაზის კულტურასთან,
რათა სწორად გავიგოთ ეს კინო-
კომედია და ის საჭირობოტო
საკითხები, რაც ასე აწუხებთ თა-
ნამედროვე თბილისის მაცხოვრე-
ბელთ. ამიტომაც ეს საახალწლო
მოთხრობა თავისი დრამატურგიუ-
ლი ფორმით მხატვრის ირონიული
შეხედულებაა იმ მრავალ, უპირა-
ტესად დადებით ეროვნულ თვი-
სებებზე, რომელსაც ყველა სია-
მოვნებით უჭერს მხარს სუფრაზე,
ხოლო ყოველდღიურ ცხოვრება-
ში — ივიწყებს. ფილმი წარმო-
ადგენს შეპირისპირებას იმისა,
როგორია ქართველი სინამდვილე-
ში, როგორ იქცევა იგი არსებო-
ბისთვის ბრძოლაში, იმასთან, რა
შთაბეჭდილება სურს მას მოახდი-
ნოს.

ჩვენს თვალწინა თბილისიდან
მიმავალი ერთ-ერთი უკანასკნელი
ავტობუსი, რომელმაც ახალი წლის
წინა ღამეს მგზავრები ქალაქთან
ახლო თუ შორს მდებარე რაიონ-
ებსა და სოფლებში უნდა გადა-
იყვანოს. საქმე გვაქვს საზოგადო-
ების კლასიკურ სტრუქტურასთან.
რეჟისორმა ყველაფერი იღონა,
რათა, როგორც სოციალური, ისე
ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით,
სრული სურათი შეექმნა (მდიდარ-
ი—ღარიბი, მშვიდი—ჭოღერიკი,
მსუქანი—გამხდარი, ფხიზელი—
შეზარხოშებული და ა. შ. ბუნებ-
რივია, მგზავრებს შორის, რომლე-
ბიც, მათდა უნებურად, ჩათრეუ-
ლი აღმოჩნდნენ რაღაც ინტრიგა-
ში, მრავალმხრივი ურთიერთობა
გაიბა. ვიღაცა დამოკიდებული
გახდა, ვიღაცა—მორჩილი, ვიღაცა—
აგრესიულად განწყობილი და
აშკარად დაუპირისპირდა ურთი-
ერთსიმპათიის გრძნობას, (როგო-

რიცაა. მაგალითად, გრძნობა
ორი ყმაწვილისა, რომლებიც და-
ნახვისთანავე ურთიერთ სექსუალ-
ით განიშსკვალნენ).
გვიპოვებთ

ისე, როგორც ჭეშმარიტ თეატ-
რალურ პიესაში, აქაც, თითქმის,
დროის, სივრცის და ადგილის
კლასიკურ ერთიანობასთან გვაქვს
საქმე: რეჟისორი ცდილობს მესა-
ათის სიზუსტით წარმოგვიდგი-
ნოს ცალკეული სიუჟეტი და ფი-
ნალისკენ გაამწვავოს ინტრიგები:
ფინალში კი ყველა სირთულე
მშვიდობიანად წყდება. მაგრამ
ვიდრე ეს მოხდება, ჩვენ, ვაკვირ-
დებით რა მრავალ ქანრულ სცე-
ნას, ბევრ რამეს ვიმეცნებთ: მა-
გალითად, იმას, რომ ქართველი
ერი მარტო მხიარული და ბედ-
ნიერი აღამიანებისგან არ შედგე-
ბა, რომელთაც ღმერთმა უბოძა
ვაზი, მზე და მშვიდობიანი ხასია-
თი.

ესაქმე აქ იყენებს ნაცად ხერხს:
თავიდან ბოლომდე კი არ აჩვენ-
ებს ამა თუ იმ სცენას, არამედ
კამერა უმეტესად გადააქვს მოქ-
მედებიდან მოქმედებაზე, რათა
ფრაგმენტებიდან შექმნას მნიშე-
ნელოვანი და, დრამატურგიული
თვალსაზრისით, დასრულებული
სახე: ავიღოთ ხილის გამყიდველის
სცენა ავტოსადგურში. თავდაპირ-
ველად კამერა ჩერდება სასწო-
რთან მოჩხუბარ ორ მამაკაცზე, მე-
რე ვხედავთ მილიციონერს, რო-
მელიც წესრიგს ამყარებს. ცოტა
ხანი და მშვიდობიანად მომიღი-
არი გამყიდველი მყიდველებს უხ-
მობს. პაუზა. ამას მოსდევს სცენა:
მყიდველი ჩანთას ხილიანად სას-
წოროზე მიავდებს. ეტყობა, ჩანთა
მეტისმეტად ემსუბუქა. გამყიდვე-
ლის სახეზე სიძულვილი იფეთ-
ქებს. წამი და მყიდველის ხილი
და ფული ტალახში აღმოჩნდება.
გამყიდველი მუშტებზე გადადის,
მყიდველიც არ ეპუება. საქმეში
ჩაერევა მილიციონერი, რომელიც
ყურად იღებს რა გამყიდველის

მჭევრმეტყველებას, მყიდველს მილიციის განყოფილებაში მიაბრძანებს.

ერთი სიტყვით, მხოლოდ ახლა ხდება გასაგები წინასწენა მილიციონერთან.

ასეთ ჩაკეტულ სივრცეში და განსაზღვრულ დროში, ზუსტად განაწილებული დრამატურგიული აქცენტებით, აღწევს ესაძე საუკეთესო თეატრალურ და კინემატოგრაფიულ სახეთა დონეს. ამასთანავე, ისე შლის მოქმედებას, რომ ჩვენ ყოველ ნაბიჯზე ვაწყდებით მხილების ფაქტს: ორ საბჭო ტიპს თავიდანვე ვაკუთვნებთ საშიშ დამნაშავეთა ბანდას. ფილმის დასასრულს ირკვევა, რომ შეყვარებულები ყოფილან საქმრო და საცოლე, რომლებიც ნიშნობის შემდეგ მშობლების სახლიდან გამოქცეულან; მაგრამ მათი გაქცევა კრახით მთავრდება, ავტობუსს წამოეწევა ნათესავებით სავსე მანქანა და საქმე თოფის სროლით და ცემატყეპით მთავრდება.

ავტობუსში ბევრი იუმორისტული სცენაა. პოლონური თემაც კი გაიჟღერებს: ერთი ენატარტარა კაცი ცდილობს დაუმტკიცოს თავის მდუმარე და გაბღენძილ მეზობელს (რომელსაც პოლონელი ცოლი ჰყავს), რომ ძალიან უყვარს პოლონელები, უყვარს პოლონური... კურტაკი...

საშინლად გამაღიზიანებელ, პაპიროსის მწვეველ ტიპს მგზავრები ერთსულოვნად ჩამოაგდებენ ავტობუსიდან. მხოლოდ ერთი მგზავრი და ისიც ნასვამი, რომელსაც ნახევარი გზა ეძინა, აგონებს დანარჩენებს, რომ საჭიროა უკან დაბრუნება და ჩამოგდებული ადამიანის მოძებნა.

ეს დეტალი ყურადსაღებია: უბოლოდ მთვრალი კაცი საზოგადოების თავშეყრის ადგილას ქართუ-

ლი ლირსების, მამაკაცის მაღალი სახელის შეურაცხყოფაა. ქართველი სვამს, მაგრამ არ თვრება. ამ შემთხვევაშიც ეს ნასვამი ტიპი მაღალ ადამიანურ თვისებებს ამჟღავნებს. სწორედ მას მოაგონდება გზაზე ჩამოგდებული მაწანწალა, რომელსაც, როგორც ყველა სხვას ავტობუსში, ახალი წლის შესახვედრად მიეჩქარებოდა.

ფილმში ამგვარი სიტუაციების ფერხული დიდხანს გრძელდება: ეს კი ნათლად მოწმობს, რომ მოვლენათა ასეთი კონცენტრაციის დრამატურგიული და იდეური ჩანაფიქრი ემყარება ადამიანურ მანკიერებათა — სულმდაბლობის, არამზადობის, თვალთმაქცობის — თანმიმდევრულ მხილებას, ხოლო ტრადიციის ლამაზი გაცხენება, რომელსაც წარა-მარა მიმართავენ, მხოლოდ პოზას წარმოადგენს. ასეთ ანკესზე წამოეგება საქართველოში პირველად მოხვედრილი რუსის ქალი, რომელიც აღტაცებულია თანამგზავრი კაცების რაინდული ქცევებით.

ესაძე მკაცრი... ის არ ინდობს თანამემამულეთ, როცა პირში მწარე სიმართლეს ეუბნება. ოლონდ, როგორც ჰემმარიტი ქართველი, იგი არ იჩემებს, რომ სიმართლე უნდა იყოს მწარე, ან მხოლოდ მწარე. სიმართლე შეიძლება იყოს სიცილის მომგვრელიც, როგორც ამას „ნელიონის ნაძვის ხე“ ადასტურებს.

წერილი გადმოგვიღლია
პოლონური ეჭრნალიდან
„Film“ № 6, 1986 წ.

ქაშვეთის საპროტესტოს მოხატულობა

ირმა მათიაშვილი

ბამონჩინილი ქართული მხატვრის ლადო გუდიაშვილის შემოქმედება საყოველთაოდ აღიარებულია. მის ხელოვნებაზე ჯერ კიდევ ამ სამოცი წლის წინ დაიწერა გამოკვლევა. როგორც ცნობილია, 1925 წელს პარიზში გამოიცა შორის რეინალის მონოგრაფია „ლადო გუდიაშვილი“, სადაც ავტორი აღნიშნავდა, რომ მხატვარმა შეინარჩუნა ეროვნული მგრძობლობა, არ აპყვა პლასტიკურ ელფენებას, იმ დროის პარიზული გემოვნება რომ სთავაზობდა.

მრავალი ნაშრომი შეიქმნა (მათ შორის რუსი ხელოვნებათმცოდნეებისა) გუდიაშვილის მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი, ელვარე თვითმყოფადობით აღბეჭდილი შემოქმედების შესახებ, — მისი დაზგური ფერწერისა და გრაფიკის, თეატრალური მხატვრობის, მონუმენტურ მოხატულობათა შესახებ.

მხატვრის უმდიდრეს, ბრწყინვალე მემკვიდრეობაში ერთგვარად გამორჩეულია თბილისის ქაშვეთის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობა, რომელიც უგვიანესია მონუმენტური ფერწერის მიქელ ნამუშევართა შორის.

ჯერ კიდევ შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე ქართული მონუმენტური მხატვრობის დიდებული ძეგლების უშუალოდ გაცნობა აღადო გუდიაშვილს ღრმა ინტერესი გაუღვიძა ფრესკისადმი. როგორც ცნობილია, 1917 წელს, სხვა მხატვრებთან ერთად, იგი ექვთიმე თაყაიშვილს ახლდა ექსპედიციაში, რომელიც სამხრეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს იკვლევდა. ფრესკებიდან ასლების გადმოღება, შესრულების ტექნი-

კის — საღებავების თვისებების, გრუნტის დამზადების შესწავლამ გარკვეული როლი ითამაშა არა მხოლოდ მის შემდგომ შემოქმედებით ჩამოყალიბებაში, არამედ ამ დარგში მომავალი მუშაობისათვის მზაობაშიც: „მოგონებების წიგნი“ მხატვარი დაწვრილებით მოგვიხსობს გატაცებულ შრომაზე ამ სფეროში. (კაფე „ქიშერიონი“, თბილისის სამხატვრო აკადემიის კლუბის მოხატულობა, სასტუმრო „ორიანტი“).

1946 წელს სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქმა კალისტრატე ცინცაძემ წინადადებით მიმართა ლადო გუდიაშვილს მოეხატა ქაშვეთი.*

საუკუნეთა მანძილზე ქრისტიანულ სამყაროში შემუშავდა რელიგიურ-მხატვრული თემატიკა და ერთგვარად დაკანონდა კიდევ. თუ რა უნდა გამოსახულიყო სალოცავის უქმინდეს ადგილას — საკურთხეველში, დარა მის გარეთ. შემორჩენილი ქართული მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებზე თვალის გადავლებაც საკმარისია, რათა ნათლად გამოჩნდეს თუ რა აირჩიეს ქართველმა მხატ-

* ქაშვეთი სამთავის ტიპის ძეგლია. ეკლესიის პროექტი შედგენილია ლეოპოლდ ბილფელდის მიერ. მშენებლობას ხელმძღვანელობდა ა. კ. ანდრეოლეტი, სამუშაოს ზედამხედველობდა მღვდელი ცინცაძე (შემდგომში სრულიად საქართველოს კათალიკოს პატრიარქი). მშენებლობაში მონაწილეობდნენ ჩუქურთმის ცნობილი მკერელები ძმები ლავრენტი და ნიკო აღლაძეები.

ქაშვეთის ეკლესია ორსართულიანია. მისი მშენებლობა დაიწყო 1904 წლის ნოემბერში. პირველი სართული სულიწმინდის სახელზეა აშენებული და 1910 წლის ოქტომბრიდან მოქმედებს. მეორე სართული წმ. გიორგის სახელზეა და მოქმედებს 1914 წ.-დან. მოხატვა დასრულდა 1948 წლის მარტში.



საკურთხევის აფსიდის მოხატულობის საერთო ხედი.

ერებმა მოხატულობის მთავარ თემად. უძველესი დროიდანვე ორი სცენა გაბატონდა მცირეოდენი არაარსებითი ხასიათის ცვლილებებით: საკურთხევის კონქში უნდა გამოსახულიყო ან მაცხოვარი ან ღვთისმშობელი. მაცხოვრის გამოსახულებასთან დაკავშირებით გამოირჩევა „ვედრება“ ან „ქრისტე მანდორლაში“ ანგელოზთა, სერაფიმთა და ქერუბინთა გარემოცვით. შედარებით გვიანი ხანიდან, მას შემდეგ, რაც განმტკიცდა რწმენა, რომ საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყანაა, საკურთხევის მოხატულობაში შევიდა იესოსთან და მთავრანგელოზთა, ან მოციქულთა თანხლებით წარმოდგენილი ღვთისმშობლის სახეც, კონქის ქვეშოთ, იერარქიულად, რეგისტრებად ლაგდებოდა მოციქულთა რიგი, მოციქულთა ზიარების სცენა და მღვდელმთავართა გამოსახულებანი.

გარკვეული პოლიტიკური ვითარების შედეგი იყო ის, რომ XVIII საუკუნეს არც ერთი დათარიღებული ფრესკული ძეგლი არ შემოუნახავს, ხოლო XIX საუკუნეს მიეკუ-

თვნება ბოდბის, ანჩისხატის და სიონის (გაგარინის მიერ) მოხატულობა.

ჩვენს საუკუნეში შექმნილი მხატვრობა, თუნდაც საეკლესიო, ვერ გადმოიღებდა შუა საუკუნეების გამოსახულებათა სქემებს. უღელაშვილი კარგად იცნობდა მსოფლიო ხელოვნების მიღწევებს: „ვიდრე მუშაობას დავიწყებდი, ყველა ხელმისაწვდომი მასალა როგორც ქართული, ისე უცხოური, გადავათვალიერე და შევისწავლე“. — აღნიშნავს იგი. მხატვარი გაცნო, აგრეთვე, სიონის მოხატულობას და დარწმუნდა რა ზეთის საღებავების სუსტ გამძლეობაში, გადაწყვიტა გამოეყენებინა უძველესი მეთოდი ენკაუსტიკისა, რომელიც სიმტკიცით ხასიათდება და კარგად უძლებს დროის გამოცდას. (ეს ტექნიკა გამოყენებულია შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში). „მაგრამ, როგორ უნდა გვეშვენა საამისო სათანადო მასალა... ფერადი ფხვნილები, რომლითაც სითხე ზავდება, ჩვენში მაშინ თითქმის სულ არ არსებობდა. ძებნა-ძებნით მივაგენით ძველ მღვდლებს. მათი დახმარებითა და რჩევით შევაზავეთ მცენარეთა ფერები.

ზოგი ფხვნილი მწერებისაგან მზადდებოდა. ყველა ეს ფხვნილი აუკურით თავლის ფიქაში, გავალხეთ და დავიწყეთ მუშაობა“ („მოგონებანი“).

უმთავრესი კი, — თემის არჩევანი, განაპირობა ისევ და ისევ მხატვრის ინდივიდუალურმა შემოქმედებითმა ინტერესებმა.

თუ გავისწავნებთ რაოდენ დიდი ადგილი უკავია მხატვრული ფანტაზიით შექმნილ ქალის პოეტურ სახეს გუდიაშვილის შემოქმედებაში, გასაკები ხდება ღვთისმშობლის გამოსახულებისადმი უპირატესობის მიჩიქება. კონქში მან ღვთისმშობელი წარმოსახა იესოსთან და მთავარანგელოზებთან ერთად, ქვედა რეგისტრად კი — მოკიქულთა ზიარების სცენები; ბემის კედლები ხარების სცენას დაუთმო. გამოიყენა ფართო ორნამენტული ზოლები როგორც ცალკეულ კომპოზიციათა შემომსახურელი; ანალოგიურ გადაწყვეტას ვხვდებით ახტალის საკურთხევის მოხატულობაში.

ქაშვეთის ეკლესია ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობაა თავისუფალი, ფართო და ნათელი სივრცით. ახსილის კედელი და კონქი, რომელზეც გამოსახულია ფრესკა, მოხატულობისათვის ქმნის საკმაო ფართობის ზედაპირს, რომელსაც ანაწევრებს სამი სარკმელი. საკურთხეველი ტაძრის ინტერიერისაგან ტრადიციული, თაღოვანი ფორმის კანკელით გამოიყოფა.

მთელ მოხატულობაში გაბატონებულ მნიშვნელობას იძენს ღვთისმშობლის გამოსახულება, რომლის აღქმა ტაძრის ინტერიერში მყოფისათვის ხედვის ნებისმიერი წერტილიდან შეიძლება. ამასად წელში გამართული, ტახტზე ფეხმორთხმით მჯდომი, თავისუფალი პოზით და სხეულის სავე ფორმებით, საერთო მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტით, მარიამის ფიგურა აზრობრივ ცენტრს წარმოადგენს. გლუვი, თითქმის ნეიტრალური, ღია ფერის ცის ფონზე მკაფიოდ გამოიყოფა მისი სილუეტი.

მხატვარი მარიამს წარმოგვიდგენს მის „წილში“ გამოსახულ იესოსთან ერთად. ფრენაში გამოსახულ მთავარანგელოზთა თანხლებით, მთლიანი, არქიტექტურული პეიზაჟის ფონზე.

შესრულების ხაზობრივი გადაწყვეტა, რომელსაც უპირატესობა ენიჭება მხატვრული გამომსახველობის ფორმალურ ზეობაგან. მნიშვნელოვან დატვირთვას იძენს და ქმნის



ღვთისმშობელი ყრმით.

თემის საერთო სადღესასწაულო-წარდგინებით ხასიათს, რომლის გავლენაც მთელს ინტერიერზე ვრცელდება. ღვთისმშობლის სხეულის შემომსახურავ დენად, მეტყველ კონტურებს ენაცვლება ანგელოზთა სამოსის თუ ტახტის ხალჩის დრაპირების მოქნილი და შედარებით მოძრავი ხაზები. ამ რიტმში იწყება ბროფულის ხის რკალებიც.

ფრესკის ნათელ კომპოზიციაში ფიგურათა განაწილება ნათლად წარმოაჩენს მთავარს — ღვთისმშობელს, რომლისადმი დამოკიდებულ მნიშვნელობას იძენს ყველა ფიგურა, პეიზაჟი თუ არქიტექტურული ფორმები.

ქაშვეთის საკურთხევის მოხატულობაში ლ. გუდიაშვილმა მკაფიოდ ინდივიდუალური ვაზრებით წარმოგვიდგინა სახე — დედა ღვთისა. შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ღვთისმშობლის ტრადიციული, განყენებული გამოსახულების ნაცვლად შემოგვთავაზა ახალი — მიწიერი და სიცოცხლით სასვე ქალის გამოსახულება. მხატვრულ სახეში იშვიათი ოსტატობით შეერწყა ორი საწყისი — ღვთიური და სრულიად რეალური ადამიანისა. შეიქმნა ამბლებული მხატვრული სახე, ტახტზე მჯდომი ღვთის-

მშობელი პეიზაჟის ფონზეა წარმოდგენილი ღრუბლებით გარემოცული, მისი სახე მკაფიოდ ეროვნული იერისაა. ღია ტონებით დამუშავებული სახეე ოვანი შემოსაზღვრულია რბილი, ნაზი კონტურებით. სახეს ღრმა გამომსახველობას ანიჭებს მაყურებლისაკენ მომართული მზერა, რომელიც აღსავსეა შინაგანი სიმშვიდითა და წონასწორობით.

გუდიაშვილმა უარი თქვა დაკანონებულ იკონოგრაფიულ სქემებზე ღვთისმშობლის სამოსისა და თავსაბურავის გადმოცემის დროსაც. ტრადიციული წითლისა და ლურჯის ნაცვლად იგი იყენებს მოვარდისფრო-ჯოლოსფერ და იასამნისფერ ტონებს. მსუბუქად ამუშავებს სამოსს, რომლის მიღმა ცოცხლად შეიგრძნობა სხეულის აღნაგობა. დიდ ემოციურ დატვირთვას იძენ ხაზი, როგორც გამომსახველობის მთავარი საშუალება. შუქ-ჩრდილის მოდულირების გარეშე, დინამიკური კონტურის გამოყენებით, მხატვარი ფორმათა სისავსის სრულ ილუზიას ქმნის. იქმნება ერთიან დინებაში მოქცეული პლასტიკურ ხაზთა რიტმი. მთლიანი, უწყვეტი მონახაზი გამოყოფს მარიამის ფიგურას ღია ფონისაგან. სიმშვიდის, სიმსუბუქისა და ჰარმონიის შთაბეჭდილებას ქმნის სხეულის ნაკვეთა კონტურები, დაგვირგვინებული შარავანდის ბრტყელი, მუქი ოქროსფერი წრი,

რომლითაც მხატვარმა გარკვევით უერთგულა ტრადიციას.

ხაზთა რიტმში იწერება იესოს გვიწვევად მასზე მზერა სამოსის მუქ ფერადგანსაქვას გადააქვს. ჩვილის სხეულის სილუეტიც მეტყველი და დენადია.

აღსანიშნავია ანგელოზთა სახეების სრულიად თავისუფალი გააზრება. მხატვარმა არავითარ იკონოგრაფიულ სქემას არ დაუქვემდებარა მათი გამოსახვა: მიქელი — ზეციური წმინდა მხედრიონის მეთაური, გაბრიელი ღვთიური ნების მათყუებელი — არსობრივად სხვადასხვა ფსიქოლოგიურ სახეებს ითავსებენ. ამიტომაც, საუკუნეების მანძილზე ცდილობდნენ მათ სახასიათო წარმოსახვას, რაც ვლინდება როგორც სახის გამომეტყველებით, ასევე განსხვავებულ ფერთა გამით. ქაშვეთის საკურთხევის მოხატულობაში კი ნათლად ჩნდება მხატვრის ინტერესი არა მათი კონკრეტული ინდივიდუალური დახასიათებისადმი, არამედ როგორც ზეციური, წმინდა, მატერიალურობას მოკლებული არსებებისადმი. ხაზის პლასტიკურობა, მოძრაობის მელოდიური, რიტმული ხასიათი განსაზღვრავს კომპოზიციის ერთიანობას. მთავარანგელოზნი, თავიანთი მოქმედებითა და პოზებით, მიმართულნი არიან მთავარი ფიგურებისაკენ და მიანი-

„ზიარება“. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილი.



შნებენ მათზე — ორივე ანგელოზს ციდან დაფნის გვირგვინები მოაქვთ მარიამისაკენ. მათი ფიგურების კომპოზიციური განლაგება, შედარებით მცირე ზომები, კვლავ ღვთისმშობლის მნიშვნელოვნების წარმოჩენას ემსახურება. ისინი არ იჭრებიან მარიამის ფართოდ გაშლილი სხეულის ირგვლივ ცის ფონის ნათელ ტონალობაში და ხელს უწყობენ საერთო განწყობილებაში სიმშვიდისა და პარმონიის შეტანას.

ღვთისმშობლისა და მთავარანგელოზების გამოსახვით პეიზაჟის ფონზე გუდიშვილმა რეალური გარემო შექმნა და ამით სცენა მაყურებელს დაუახლოვა. გარემომცველი ბუნება — მაღალი მთები ციხესიმაგრეებით უეჭველად ქართული პეიზაჟია. საერთოდ, მხატვარი ცდილობს ფრესკაში ეროვნული ნიშნების ნათელიყოფას. ეს ჩანს მოხატულობის სხვა დეტალებშიც. მაგალითად, ღვთისმშობლის ტახტი ეროვნული ხეზე კვეთილობის ნიმუშია, მარჯვნივ, სადაც არქიტექტურული ფონი იწყება (პორტიკები შენობებისა, რომლებიც მომდევნო კომპოზიციებში გრძელდება) მხატვარმა ქართული გლეხური დარბაზის დედაბოძი გამოსახა, რითაც ერთხელ კიდევ ხაზი გაუსვა ღვთისმშობლის მხატვრული სახის ხალხურ საწყისს, მის

ქართულ ტიპს. დეტალების განაწილება და ფერადოვნება ექვემდებარება ფრესკის კომპოზიციის დეკორაციულ ერთიანებას. ნიშნავია, აგრეთვე, ქრისტიანულ სიმბოლოების გამოყენება: ღვთისმშობლის ტახტის თვითან ფართოდ გაშლილი ბროწეულის ხე, მარცხნივ — ფარშევანგი, რაც დამახასიათებელია ქრისტიანული ხელოვნებისათვის. ფარშევანგი, როგორც ცნობილია, გამოსახულია ბიჭვინთის IV ს-ის მოზაიკურ მხატვრობაზე, ხოლო ბროწეულის ხეს განვითარებულ შუა საუკუნეებშიც გამოსახავდნენ. სულიწმიდის სიმბოლოს, სამი მტრედის სახით, ვხვდებით ფარშევანგის საპირისპირო მხარეს. აღსანიშნავია მათი ფერადოვანი გააზრბაც. სიღრმეში გამოსახული ვარდისფერი სამივეს გამოყოფს ცისფერი ფონიდან, ამავე დროს, ზედაპირისაკენ მოქცეული ცისფერი არ ტვირთავს კომპოზიციას და იწერება საერთო ღია ფერის კოლორიტში. მხატვარი ამჟღავნებს ფერის უფაქიზეს გრძნობას: მოიასაძნისფრო-მელნისფერი, მუქი და ღია ვარდისფერი, მახვილებად ჩართული წითელი, ცის სეგმენტის თეთრი და ცისფერი, ღია ფერის მწვეანსთან ერთად, ქმნიან ემოციურ კოლორიტს. უფრო ცხოველხატული ფერადოვნებით კომპოზიცია დაკარგავ-

„ზიარება“. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილი.





ანგელოზი „ხარების“ კომპოზიციიდან.

და მონუმენტურობას და ხაზის გამომსახველობას, რაც ძირითადია მხატვრისათვის. აღსანიშნავია ფარშევანგის გამოსახულება, რომელიც ბუნებრივი სიკრულით კი არ იქცევს ყურადღებას, არამედ, ერთგვარად, ხალიჩის დეკორის თანხმეირია. ერთადერთი განსხვავებული ფერადოვანი ლაქა — ეს არის ქრისტეს მუქი მომწვანო სამოსი. ამ ფერის გამოყენება აუცილებელი იყო იმდენად, რამდენადაც მხოლოდ მისი საშუალებით გადადის მზერა ჩვილზე.

თუ კონქის კომპოზიციის საღვთსაწაულო შთაბეჭდილებას ქმნის და წარდგინებითი ხასიათისაა, ზიარების სცენებში ყურადღებას იქცევს მოქმედების გარკვეული მომენტის გადმოცემა. გამოსახულება რთულად, თანმიმდევრულად აღიქმება. აღნიშნული სცენა მრავალფიგურიანი კომპოზიციისაა, მოციქულთა მრავალფეროვანი სახასიათო სახეებით. კომპოზიციის მათი მოძრაობა ცენტრისაკენ ტალღისებურად ვითარდება და მთავრდება ქრისტეს მშვიდად მდგომ ფიგურასთან (რო-

მელიც შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ტრადიციების თანახმად, ორჯერ განიქცევა). მეტყველია მოძრაობაში (არა მხოლოდ ნილი მოციქულების დაპირისპირებასთან დაკავშირებით, არამედ პოზებით, სხვის გამომეტყველებით აქტიურ დამოკიდებულებას ავლენენ მისადმი. ამ რეგისტრშიც გამომსახველობის მთავარი საშუალება ხაზია, მაგრამ კონქის კომპოზიციის დენადი, მშვიდი კონტურებისაგან განსხვავებით, ზიარების სცენებში ხაზი მეტ მღვლეარებას იძენს. მოციქულთა ნაირგვარი პოზის გამო კომპოზიციის დინამიკური ხასიათისაა. აღსანიშნავია განაპირა მოციქულთა მიერ შესტებით გრძნობათა აქტიური გამჟღავნება, რაც უფრო თავშეკავებული და მშვიდია მაცხოვართან ახლოს გამოსახულ ფიგურებში. ხაზთა მოქნილობა და გვირგვინებას იძენს მოციქულთა შარავანდით. ფიგურების საერთო მოხაზულობას იმეორებს თაღები, რომლის საზღვრები ირღვევა თვით ამ ფიგურათა რთული მოძრაობით, ეს კი ფრესკას განმეორების მონოტონურობას აცილებს.

პერსპექტივაში შემცირებული განაპირა თაღები, რომლებიც ხაზთა მღვლეარე რიტმს ჰქმნიან, იცვლება ცენტრის ფართოდ გაშლილი ღიადით, ქრისტეს ფიგურას რომ შემოსაზღვრავს. ხერხი, რომელიც ხაზს უსვამს მაცხოვრის მნიშვნელოვნებას, ანალოგიურია კონქის კომპოზიციისა. ღია ფერის კის ფონზე გამოსახული ქრისტე უპირისპირდება არქიტექტურის ფონზე წარმოდგენილ მოციქულებს. ფონის ხასიათის განვითარებაც თანდათანობით ხდება. ცენტრში სივრცე აბსოლუტურად თავისუფლდება ყოველგვარი ელემენტისაგან. გლუვ ფონზე ქრისტეს სილუეტი უფრო მკაფიო და მეტყველი ხდება, უფრო ამაღლებულ იერს იძენს თავშეკავებული, მშვიდი პოზით, მეტყველი შესტით. მოციქულები, რომლებიც პოზებითა და შესტებით ქრისტეს მნიშვნელოვნებას აძლიერებენ, ერთმანეთთან უფრო უშუალო კონტაქტს ამყარებენ. ფიგურათა რთული განლაგების მიუხედავად, კომპოზიციის ნათელი წყობა გამოარჩევის.

მოციქულთა სახეების შექმნისას, ისევე როგორც სხვა კომპოზიციების გამოსახვისას,

გულიაშვილს არ უსარგებლია არც ერთი კონკრეტული ნიმუშით. მხატვარი ოსტატურად ახერხებს მათ მეტყველ დახასიათებას ისე, რომ მიუხედავად ბევრი საერთო ნიშნისა და ზოგადი ტიპისა, განსხვავებაც საკმაოდ იკითხება. საინტერესოა ამ მხრივ წვერ-ულვაშიანი, ასაკში შესული მოციქულების დაპირისპირება ახალგაზრდებთან: პირველთა ბრძნულ, დიჩ და თავმეკავებულ გამომეტყველებას უპირისპირდება ახალგაზრდული სილაღე.

ლაღ გულიაშვილმა მოციქულთა რიგში ჩახატა ფიქს კლისტრატე ცინცაძე. მისი გამოსახულება გამოირჩევა მეტი პორტრეტულობითა და ინდივიდუალური ნიშნებით, მაგრამ გარკვეული განზოგადებით და სტილიზებული ელემენტის შეტანით ამ პიროვნების სახეც ორგანულად ჩაიწერა საერთო რიგში.

კონქის კომპოზიციის ანალოგიურად, აქაც აღსანიშნავია სამოსის თავისუფალი გააზრება. თუ მხატვარი ერთგან იყენებს ეროვნულს, ქართულს, მეორეგან უპირატესობას ანიჭებს ეპოქისათვის ზოგადად სახასიათოს: ქრისტეც და მოციქულებიც შემოსილი არიან ანტიკური ხანის თავისუფალი, სადა სამოსელით. (უხეზაოჰიანი გრძელი სამოსი და წვრილთასმიანი სანდლები).

კონქის კომპოზიციასთან შედარებით, ფერადოვანი გადაწყვეტა გამოირჩევა მუქი კოლორითით. აქაც დომინირებს იასამინფერი. განზოგადებულ ფორმათა გადმოცემა კვლავ ხაზის გამომსახველობითაა მიღწეული.

აფსიდის მხატვრობას ასრულებს საბრჯენი თაღის მოხაზულობას შემოყოლებული ფართო ორნამენტული ზოლი, რომელიც შედგენილია ფოთლოვანი მოტივისა და წყვილი, ერთმანეთისაკენ შებრუნებული ფარშევენგებისაგან. მოტივები გადაწყვეტილია ხაზობრივად. კოლორითი ღია (ძწვანე და ვარდისფერი), მაგრამ აფსიდის მოხატულობასთან შედარებით უფრო მუქი ფერადოვნება ახასიათებს.

„ხარების“ კომპოზიციასში გამოსახულ მშვიდად, ნაზად თავდახრილი, გულხელდაკარგევი მარიამი მნიშვნელოვნად განსხვავ-



ღმთისმშობელი „ხარების“ კომპოზიციიდან.

დება კონქში გამოსახულისაგან, რომლის იმპოზანტურ პოზაში ხაზგასმულია დედის სიამაყე.

„ხარების“ სცენა აღორძინების ხელოვნებასთან ერთგვარ სიახლოვეს ამჟღავნებს. თაღოვანი სარკმელი და პერსპექტივში შემცივრებული ფერადოვანი, კვადრატული ფილები, ანგელოზის ფიგურა გაფრიალებულ ფრთებით რენესანსულ რემინისცენციებს იწვევს. მარიამის საპყოფელი ნაჩვენებია ხაზგასმულად ფრაგმენტულად: (მაგიდის, კედლების ნაწილობრივი გამოსახვა). მიუხედავად მოსახატი ზედაპირის მცირე ფართობისა, მხატვარი ინტერიერში გამოსახავს ყოფის საგნებსაც (მაგიდა, სუარძელი), მაგრამ კომპოზიციის ოსტატური აგებით საგნები თავისუფლად ლაგდებიან კედლის ზედაპირზე. სცენაში ყურადღება მარიამის ფიგურაზე ჩერდება. გარდა პოზისა, ამას აპირობებს მისი კოსტიუმიც: მკაცრი და სადა. გრძელი თავსაბურავი მთლიანად უფარავს

თავს შებლამდე და მხრებზე ეფინება. კაბის კალთებიც სწორად, ვერტიკალურად ეშვება ძირს. მშვილია მისი სილუეტები. მარამის ფიგურას, რომელიც კომპოზიციაში მარჯვნივ არის გამოსახული, აწონასწორებს მობირდაპირე სცენის ანგელოზის ფიგურა.

ტაძრის მთელი მოხატულობის დამსრულებელია სატრიუმფო თაღის ფასადზე ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება, რომელიც მოაქვს ოთხ ანგელოზს, ხოლო ზემოთ, ცენტრში სულიწმიდის სიმბოლოა.

აღსანიშნავია, რომ მხატვარი, რომელიც არ იყენებდა მოდელებს, ქრისტეს სახსიათვის მოქანდაკე ბიძინა ავალიშვილს ხატავს. მხატვრული სახის განზოგადებით და გარკვეულწილად სტილიზაციითაც ლაღო გუდიაშვილმა მიადწია იმას, რომ „ხატი ხელთუქმნელის“ გამოსახულება ორგანულად ჩაერთო საერთო სტილში. მუქი ფერის ცის სეგმენტზე იგი ყურადღებას იქცევს, როგორც ნათელი ფერადოვანი ლაქა. მის მარჯვნივ და მარცხნივ მოჩანს მზისა და მთვარის გამოსახულებები. მნათობთა სიმბოლურ წარმოსახვას ძველ ქართულ ხელოვნებაში ვხვდებით ჯერ კიდევ გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის მოხატულობაში, მედალიონში ჩაწერილია ახალგაზრდა ქალისა და მამაკაცის გულმკერდამდე გამოსახულებები. მაგრამ მნათობთათვის მხატვარს არ მიუნიჭებია ამგვარი მნიშვნელობა. მუქი ლურჯი ცის ფონზე, ოქროს ფერადოვნებით ისინი, იარსკვლავებთან ერთად, დეკორატიულ ელემენტებს წარმოადგენენ. საკუთხეველის აფსიდის მოხატულობის ყველაზე მუქი ლაქა სწორედ ეს ნაწილია.

ფერთა გრადაციით (ინტერიერის ცენტრისაკენ გამუქებით) მხატვარი ყურადღებას ამახვილებს კონქის და, საერთოდ, აბსიდის სცენებზე. მოხატულობაში ნათლად ჩანს მთავარისადმი დაქვემდებარება, მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეული სცენა ამჟღავნებს დამოუკიდებელ ხასიათს. უწყვეტ ხაზთა სპერთო დენადი რიტმით ფერადოვანი ლაქების განაწილებით, საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტით, სტილიზაციით მთელი მოხატულობა ერთიან, დასრულებულ სახეს იღებს.

ფრესკაში ნათლად გამოვლინდა ყველა ის ნიშანი, რაც სახასიათოა მხატვრის დაზღუარი ფერწერისათვის: ხაზის განსაკუთრებულ-

ლი მნიშვნელობა, მისი დეკორატიულ-გამომსახველობითი ფუნქცია, ჰარმონიული კონტრასტი, ფორმათა თავისებური განლაგება, ციული ხასიათი და მხატვრულ სახეებს შორის გინალური გააზრება. ამავე დროს, ლ. გუდიაშვილმა ფრესკაში ყოველი მხატვრული ხერხი მონუმენტურობას დაუმორჩილა: განზოგადებული ფორმები, მთლიანი, დაუნაწევრებელი ხაზები, ლაკონური მეტყველება. კომპოზიციის აგება — ფიგურების წინა პლანზე გამოსახვა და პეიზაჟის სივრცის სიღრმისეული შეზღუდვა, გამოსახულ პერსონაჟთა მნიშვნელოვნების ხაზგასმა. მოხატულობის დეკორატიული ფუნქციიდან გამომდინარე, აღსანიშნავია ყოველი კომპოზიციის ბრწყინვალე, ოსტატური ჩაწერა მისთვის განკუთვნილ არეში. ხაზთა დენადობა და ფორმათა სიმრგვალე ერთგვარად იმეორებს არქიტექტურის ხაზებს (ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობის თაღები, გუმბათის წრეხაზი, თავად კონქის სიმრგვალე). „ზიარების“ სცენის თაღები ჰარმონიულ კავშირშია კანკელი რეალურ ფორმებთან, მოციქულთა პოზები დენადად შემოუყვებიან სარკმლის ღიობთა კონტურებს. ცალკეულ კომპოზიციათა თუ მთლიანად მოხატულობის აუღელვებელი, მშვიდი ხასიათი და ნათელი მეტყველება სრულ შესაბამისობაშია ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურის გაწონასწორებულ, ჰარმონიულ და ნათელი ფორმების ინტერიერთან.

ლაღო გუდიაშვილმა მნიშვნელოვნად გაამდიდრა ქართული მონუმენტური მხატვრობა. ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემების ინდივიდუალური გააზრებით შექმნა თანამედროვე ქართული კედლის მხატვრობისათვის საეტაპო მაღალმხატვრული ნაწარმოები. წმინდანთა სახეების ორიგინალური, სიახლით გამოირჩეული ინტერპრეტაციით მან მკაფიო თვითმყოფადობის ბეჭედი დაასვა ფრესკას. გასული დროის ინტერეალიდან ახლა უფრო ნათელი ხდება გუდიაშვილის მიერ შესრულებული ქაშვეთის საკუთხეველის მოხატულობის მნიშვნელობა, როგორც ორიგინალური და მაღალმხატვრული ნაწარმოებისა.

სსსრ-ის ადვოკატი

არაფერი გვექვება

ლუჩანო პავაროტი — თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამოჩენილი ტენორია. მისი მოღვაწეობა არ შემოიფარგლება მხოლოდ საოპერო სცენით: მართავს კონცერტებსა და გასტროლებს, ხშირად გამოდის ტელეხედავით, მონაწილეობს იმ ახალგაზრდა მომღერლების კონკურსის ეიურში, რომელიც მის სახელს ატარებს და ყოველწლიურად ფილადელფიაში იმართება. შარშან ლუჩანო პავაროტის 50 წელი შეუსრულდა. პავაროტის უყვარს საუბარი ეურნალიტიკებთან. ხშირად უამბობს მათ თავის თავზე, თავისი საშემსრულებლო ხელოვნების საიდუმლოებებზე. მისი ინტერვიუები და ნარკვევები საფუძვლად დაედო საინტერესო ავტობიოგრაფიულ წიგნს „ჩემი საკუთარი ისტორია“. ვებქდავთ ამ წიგნის ნაწყვეტს.



ლუჩანო პავაროტი

სიმღერის სწავლა და ჩემსავით დიდხანს სიმღერა შეუძლებელია მკაცრი წესების დაცვით. სამართლიანად ამბობენ ხოლმე: რამდენი ვოკალის მასწავლებელიცაა, იმდენივე სიმღერის სკოლააო, ყოველი ხმა ხომ რაღაცით გამოირჩევა, ისევე როგორც თითების ანაბეჭდები ან ადამიანთა ხელწერა. ეს კი მასწავლებლებს უამრავ დამატებით სირთულეს უქმნის. მაგრამ ზოგიერთი დებულება ყველა ხმისათვის ფუძემდებლურია. ამთაგან მთავარია — მოუძებნო სუნთქვას სწორი საყრდენი. თეორიულად ეს ყოველთვის კარგად ვიცოდი, მაგრამ დიდხანს სრულყოფილად ვერ ვფლობდი, ვერ ვიაზრებდი სამომღერლო კარიერის ამ უმთავრესი ელემენტის მნიშვნელობას. ასე იყო 1965 წლამდე, მანამ ავსტრალიაში არ გაემართე ტურნე ჯოთან საზერლენდთან ერთად.

ჩემთვის ჯოან საზერლენდი — მომღერალი-ოცნებაა. ბუნების მიერ საოცარი თანაფარდობითაა კონსტრუირებული მისი მძლავრი, შთამბეჭდავი ფიგურა. ჩემი ღრმა რწმენით მეორე მომღერალი, რომელიც დაჯილდოებულია სიმღერისათვის საჭირო ყველა ფორმული მონაცემით — ფრანკო კორელია — საკმაოდ ჩასუქებული, მკვრივი აგებულების ადამიანი. ამ მომღერლებს აქვთ არაჩვეულებრივი ხმები, არაჩვეულებრივი დიაფრაგმა. სწორედ დიაფრაგმას ეყრდნობა სამომღერლო ხმა. ვიოლინო მინიატურულია

თავისი ფორმითა და აგებულებით, მაგრამ ძალუძს დიდებული ბეგრადობის გამოცემა. მძლავრი ხმები ჩემს წარმოდგენაში ასოცირდებიან მსხვილ, მკვრივ სხეულთან (გაუფრთხივარ სიტყვას „მსუქანი“), ასეთ სხეულში წარმოქმნილი საყრდენი ასრულებს უაღრესად მნიშვნელოვან ფუნქციას — დაძაბულობისაგან ათავისუფლებს სანძო სიმებს — ამ პაწაწა, მგრძობიარე მეზბრანებს და მას დიაფრაგმას გადასცემს. დიაფრაგმა, არსებითად, კარგად განვითარებულსა და ძლიერ მუსკულატურას წარმოადგენს. თუ ხმას ქვევით სწორად დაიჭერთ, მაშინ გაცილებით უფრო დიდხანს, ყოველგვარი დაძაბვისა და დაღლილობის გაურთუებ იმღერებთ არა მარტო ერთ საღამოზე, არამედ მრავალი წლის მანძილზე.

ამის საუკეთესო ილუსტრაციაა ჩილი ბავშვის ტირილი, მას შეუძლია მთელი დამეიტროს და არ შეასუსტოს ყვირილი. საქმე ისაა, რომ ბავშვი ყელით კი არ ტირის, არამედ დიაფრაგმით. რასაკვირველია, პატარებს აქვთ ერთი უპირატესობა — ისინი იღებენ და არ ეშვებიან ერთადერთ ნოტს და მაინც, მათი მაგალითი რაღაცას გვასწავლის, რაც სამომღერლო ხელოვნებაშიც გამოსადეგია. ჩილი ბავშვი ბგერას ყელიდან კი არ გამოსცემს, არამედ კუჭიდან, ფილტვებიდან, ეს ძალზე უბრალო ამბავია. მაშ რატომ ივიწყებენ ამას მომღერლები? მანამდე უნდა ივარ-

ჯიშო, სანამ დიაფრაგმაში არ წარმოიქმნება ხმის დაპერის ბუნებრივი რეფლექსი. ძალიან დიდი მუშაობაა ჩასატარებელი, რათა გადალახო დანარკოლება, ხელს რომ უშლის ჰაერის ნაკადს, რომელიც მთელი ძალით გადაგვაქვს დიაფრაგმის სიღრმიდან სახმო სიმებში.

რა თქმა უნდა, არსებობს სახმო სიმების უამრავი სახეობა. ამიტომაც ზოგს კარგი ხმა აქვს, ზოგს — საშუალო. მაგრამ ყველაფერი დანარჩენი, რაც სახმო სიმების ქვევით ან ზევით მდებარეობს. მომღერლებს თითქმის ერთნაირი აქვთ. პრაქტიკულად ყველას, ვინც კი სურს თავის თავზე მუშაობა, შეუძლია სწორად გაწრთუნას თავისი დიაფრაგმა და მისი საშუალებით გახდეს სახეებით მისაღები მომღერალი.

თვით ღვთაებრივი ვოკალური აპარატის შემთხვევაშიც კი, მისი პოტენცია ვერ გამოვლინდება თუ არ გაიწრთუნება სუნთქვა, სანამ დიაფრაგმაში არ ვანეითარდება ხმის დამპერი საყრდენი.

აუცილებელია, რომ ყოველთვის, როგორც კი პირს ვააღებ, ავტომატურად, სწორი ფორსირებით, დაუბრკოლებლად, დაუძაბავად ზევითკენ წარიმართოს ჰაერის ნაკადი, რაც მომღერლის მიერ წარმოქმნილი ბგერის „საწვავია“.

მეორე უმნიშვნელოვანესი თვისებაა — თვითაღრმავების შემძლეობა, ყურადღების კონცენტრაცია, რაც ყოვლისმომცველი ხასიათისა უნდა იყოს. მაგრამ ასეთ დროს მომღერალი იმაზე კი არ უნდა ფიქრობდეს, თუ როგორ მღერის. მან ყურადღება უნდა გაამახვილოს იმაზე, რასაც მღერის, თუ მომღერალი მალეღებს, უმაღლე, შეუმცდარი დასკვნა გამომაქვს: ეს მომღერალი მთლიანად ჩაძირულა მუსიკაში. დიახ, ვოკალისტი, რომელიც ალღეებს, იტყუებს მსმენელს, არ ფიქრობს არც უკანასკნელ, დამავიწყებელ ნოტზე და არც აუდიტორიის აღქმასა თუ რეაქციაზე. იგი ფიქრობს მხოლოდ თავის არიაზე, გამომსახველობითი საშუალებების სრულყოფაზე. მომღერალი მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში ააღლეებს მსმენელს.

მსოფლიოში თვით ყველაზე მშვენიერი ხმაც კი მსმენელში უკმარისობას იწვევს, თუ მომღერალს არ გააჩნია ყოვლისმომცველი კონცენტრაციის უნარი.

ძალზე მნიშვნელოვანია მკაფიო გამოიტყობა. ჩვენ ხომ სიტყვებს ვმღერით და თუ სიტყვები გაურკვეველია, მაშინ იკარგება მართო მათში გაცხოველებულ მსმენელს, ამით მომღერალი ბევრს კარგავს პუბლიკის თვალშიც. ვოკალისტები ამას, სამწუხაროდ, ადვილად ივიწყებენ, უფლისყუროდ ეპყრობიან სიტყვებს. უმეტესწილად, ყურადღებას საშემსრულებლო სიძნელების გადალახვაზე ამახვილებენ.

დიდი მუშაობაა საჭირო სწორ, მკაფიო გამოიტყობაზე. უნდა იზომო როგორც მონამ, ოფლის დაღვრამდე, სანამ არ გამოიმუშავენ ავტომატიზმს, რაც განთავისუფლებს ამ საზრუნავისაგან — დიქციაზე ფიქრისაგან. ამას იმთავითვე უნდა დაუფლო, რადგან მერე ძალიან გაგიჭირდება ამის სწავლა.

ამ მხრივ ჩემთვის სამაგალითოა ჯუზეპე დი სტეფანოს ხელოვნება. ბევრი რამ მომწონს ამ გამოჩენილი მომღერლის შემოქმედებაში, ყველაზე მეტად კი უხადო დიქცია. დი სტეფანოს სიმღერიდან ისმის ყოველი მარცვლი, ყოველი სიტყვა, ხშირად მეკითხებიან: მომღერლებიდან თქვენი კერპი ვინ არისო. გულახდილად ვპასუხობ — არა მყავს-მეთქი. აღმავითოვანებს ყოველი დიდი მომღერლის განსაკუთრებული, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ესა თუ ის თვისება. დიქციის მხრივ კი ჩემთვის სრულყოფილების ნიმუშია დი სტეფანო.

თითქმის ყოველ მომღერალს აქვს არა ერთი, არამედ სამი ხმა — დაბალი, საშუალო და მაღალი. ვოკალისტიკისათვის ყველაზე რთულია დაუფლოს „პასაჟის“ ანუ ერთი რეგისტრიდან მეორეში გადასვლის ხელოვნებას. ასეთ დროს ხშირად თვალმისაცემია „სიჩქარეთა გადართვა“. პირველ რიგში, თვით მომღერალმა უნდა გაარკვიოს თუ სად ხდება ასეთი გადართვები. იგი მაქსიმალურად უნდა ეცადოს, რაც შეიძლება შეუმჩნევლად მოახდინოს ვოკალური პოზიციის შეცვლა. მომღერალი „პასაჟებს“ შეუწყვეტილად უნდა აკონტროლებდეს, რათა ხმა მთელს დიაპაზონზე აბსოლუტურად თანაბრად ქდერდეს.

ეს უაღრესად მნიშვნელოვანია მაღალი ნოტების აღების დროს, თუ სწორად განხორციელდება გადასვლა საშუალო რეგისტრიდან მაღალში, მაშინ კარგად დამაჯერებ-

ლად გაიყვარებენ მაღალი „სი“ და „დო“. ყოველივე ეს „ბგერადი ბარიერის“ გადალახვას ჰგავს. უნდა გვახსოვდეს, რომ მაღალ ნოტებზე გადასვლის დროს ნოტიდან მოწყვეტის საფრთხე ვეიდარაჯებს, რის შედეგადაც შეიძლება წარმოიქმნას ძალზე უსიამოვნო ბგერა. ამიტომაც ყველა მაღალი ნოტი უნდა იმყოფებოდეს მკაცრი კონტროლის ქვეშ. დაბაბუღი მუშაკის შედეგად ჩემი სტუდენტები იღებენ იმ მაღალ ხოტებს, ადრე ოცნებასაც რომ ვერ ბედავდნენ.

მეტისმეტად ხომ არ გამიტაცა საქმის ტექნიკურმა მხარემ? არა მგონია. ჩემის აზრით, არაპროფესიონალებსაც აინტერესებთ სამომლოლო ხელოვნების სირთულეთა ცოდნა. მათაც უნდა გაიგონ, თუ რა არის საჭირო ხმის დაყენებისათვის. მაგრამ თუ აუდიტორიის წინაშე ამ ამოცანებზე განუწყვეტლივ ვიფიქრებთ, მაშინ მუსიკის არსს ვერ გამოავლენენ ჩვენს მიერ შესრულებული სიმღერები, რომანსები, არიები. სრულყოფილებას მხოლოდ მაშინ მივაღწევთ, როცა ადარ დაგვიპირდება ტექნიკურ დეტალებზე ფიქრი.

მაღალი ნოტის ასალებად არსებობს მრავალი ხერხები: დონიციეტის ოპერაში „პოლკის ქალიშვილი“ შეიძლება აიღო ცხრა ზედა „დო“ თუ შენს ხმას თვალყურს ადევნებ მთელი სპექტაკლის განმავლობაში. მომღერალს დაღლილობისაგან იცავს მკაცრი კონტროლი, ყურადღებიანი ფრაზირება. ტექნიკას რაც უფრო კარგად და სწრაფად დაეუფლები, მით უფრო დაიმორჩილებ მაღალ დიაპაზონს. სერაიოზული პრობლემები წარმოიქმნება ბგერაზე დაწვლის, მისი ფორსირების შემთხვევაში. ვახსოვდეთ, რომ მომღერლის ყელი ვერ უძლებს ბგერის მოცულობის ხელოვნურ გაფართოებას. ამ სფეროში ბევრი ტენორი გაჭირვებას განიცდის. ცხადია, არ მინდა შეგვიქმნათ მცდარი წარმოდგენა თითქმის იმ ცხრა „დო“-ს ასალებად, დონიციეტის „პოლკის ქალიშვილში“ რომ გვხვდება, საკმარისია კარგი და ზუსტი ტექნიკა. როცა პირველად ეს ნოტები ვიმღერე „კოვენტ-გარდენში“, იმდენად შევეცბი, ვიფიქრე — ჩემს სხეულში გაჩნდა დამატებითი ჯგუფის კუნთები, რომლებმაც ჩემს სახმო სიმებს ეს სირთულე დაამღვივინეს-მეთქი. არაერთხელ უთქვამთ, რომ არც ერთ ტენორს, დონიციეტის დროიდან დღევანდლამდე, არ უცდია ამ არიის შესრულება ორიგინალის ტონალობა-

ში, ტრანსპონირების გარეშე, მეც დიდხანს ვყოყმანობდი. ვერ გადამწყვიტა ამ არიის/სიმღერა ორიგინალში. მხოლოდ გენერაციურ რეპეტიციაზე გავებედე და ყველაფერი დონიციეტის პარტიტურის მიხედვით განვახორციელე. მოულოდნელად მთელი ორკესტრი ფეხზე წამოიჭრა, ხმაურიანი ტაშიც გაისმა. იმდებდაში, მშვენიერი იყო ეს მომენტი. ამის შემდეგ ამ არიას ყოველთვის ისე ვასრულებ, როგორც მოითხოვს დონიციეტი!

საზოგადოდ კი ტენორთათვის სამწუხაროცაა და სასაცილოც მაღალ ნოტებთან დაკავშირებული ისტორიები. შეიძლება მთელი საღამოს მანძილზე უხეიროდ მღეროდე, მაგრამ პუბლიკა უმაღლვე ყველაფერს ვაბატრებს თუ დამაჭრეველად აიღებ ზედა „დო“-ს. პირიქითაც ხდება ხოლმე. ანგელოზივით გალობ მთელი სამი საათის მანძილზე. კატასტროფა კი მაინც გარდაუვალია თუ გააფუჭებ ერთ-ერთ მაღალ ნოტს. ვილაცას ზუსტად უთქვამს: „მთელი სპექტაკლის დასამარება შეუძლია ერთ ყალბ ნოტს“. ყოველივე ეს ხარდებთან შებმას მაგონებს. ვერ გამოვიგა რა მისდის ხოლმე საოპერო პუბლიკას. ეტყობა მას აღაგზნებს სცენაზე მყოფი მოზრდილი ადამიანის მდგომარეობა, რომელიც ცდილობს თავი დააღწიოს იმ სირთულეების ხლართს, არაბუნებრივად მაღალი ზედა „დო“ რომ წარმოქმნის ხოლმე, ყოველივე ეს ბადებს ველურ აჟიოტაჟს, კორიდას რომ მაგონებს. თითქოს ადამიანებს გადაეცემათ მატადორების შიში.

სხვათა შორის, ოპერაში შედარებით გვიან მოვიდა სავეს ხმით მაღალი ნოტების შესრულების ტრადიცია. მანამდე ამ ნოტებს ფალცეტით მღეროდნენ ხოლმე. პირველად 1820 წელს ზედა „ლა“ სავეს ხმით იმღერა ტენორმა დომენიკო დონიციემ. შემდეგ უკვე მეორე ტენორმა — ლუი ჟილბერ დიუპრემ ზედა „დო“ სავეს ხმით აიღო როსინის „ვილჰელმ ტელში“, რასაც მოჰყვა როსინის ცნობილი ფრაზა: „დიუპრემ ეს ნოტი ისე დასჭყვივლა თითქოს ყელში დანა გაუყარესო“. მაგრამ საოპერო პუბლიკამ არ გაიზიარა როსინის აზრი. მას შემდეგ ყველა ტენორი ცდილობდა ზედა „დო“ სავეს ხმით ემღერა. ვერ გეტყვით, დიუპრე მაღლობის ღირსია თუ სასჯელისა. მაგრამ მაინც ზედა „დო“-ს მნიშვნელობის ასეთნაირი გაზვიადება სისულელედ მიმაჩნია. ეს ნოტი არ

ჰქონია არც კარუზოს და არც ტიტო სკიპას. სხვათა შორის, სკიპა დიდი ხმით არ გამოიჩინებოდა, მაგრამ უდიდესი მომღერალი იყო. სამაგიეროდ, მის სუნთქვას საოცარი ხანგრძლივობა ახასიათებდა. რაც აპირობებდა საკუთრულ ფრაზირებას. ეს კი უმთავრესია მუსიკის შესრულებისათვის. ჩემს აზრით, ფრაზირება უმეტეს შემთხვევაში დამოკიდებულია მომღერლის ინტუიციასზე. მომღერალს ან აქვს, ან არა აქვს ფრაზის გრძნობა, საკუთარ თავზე კი ასე ვიტყვოდ: ჩემს სიმღერაში 50 პროცენტი ინტელექტუა და მოკიდებული, 50 პროცენტი კი ინტუიციასზე. მაგრამ არსებობს ისეთი ხერხებიც, რომლებიც უზრუნველყოფენ მუსიკალური ფრაზის სასურველ დამაბულობას, ზოგჯერ ეს ეფექტი წარმოიქმნება იმ შემთხვევაში, როცა მომღერალი წინ უსწრებს მოვლენებს და ნოტს ორკესტრზე ადრე იღებს. მაგრამ ასეთი გასწრება უნდა ხდებოდეს ერთ წამზე ნაკლებდროში. მეორე შემთხვევაში კი იგივე ეფექტი მიიღება საპირისპირო ხერხით: ნოტს იღებს ორკესტრის შემდეგ, აქაც არა უფერაანეს ერთი წამისა.

მაგრამ ასეთი გადასწრების დროს მომღერალი უნდა იჩენდეს მაქსიმალურ სიფრთხილეს. საქმე ისაა, რომ მუსიკალური ნაწარმოებები შეიძლება დაამახინჯოს თვით ყველაზე უმნიშვნელო გადახრამაც კი. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია პორტამენტო, რომელიც წარმოიქმნება მაშინ, როცა მომღერალი ნოტზე „დაცურავს“, თითქოს მას გვერდიდან უვლისო. გასაკვირია, მაგრამ ზოგიერთი მომღერალი ამას აკეთებს რაღაც ვანსა კურობებული ეფექტის მიზნით. ეს, ჩემის აზრით, საშინელებაა! თუ კომპოზიტორი მოითხოვს გადასვლას საშუალო „ლა“-დან „დო“-ზე, მაშინ ჩვენი ხმაც უნდა წარვმართოთ ამ მიმართულებით. და იგი პირდაპირ ნოტის შუაგულს დავუმიხნით. ამ გზაზე დაუშვებელია სულ მცირედი შესვენებებიც კი. პორტამენტოს კანონით პირველივე გაკვეთილიდან ტვინს მიხვრეტდა ჩემი პირველი მასწავლებელი მესტრო არიგო პოლა, რომელსაც ჭირივით ეზიზღებოდა „უკანა კარიდან“ შემოპარული ბგერა. დაუნდობლად მტუქსავდა, მაწვალებდა, სანამ არ დავუფუღე ბგერის შუაგულში მოხვედრას.

მომღერალს შეიძლება მრავალგზის გაამეორებინო ესა თუ ის ფრაზა და სასურველ

შედგესაც მიაღწიო. მაგრამ ეს მაინც სწორებითი იქნება. იგივე ფრაზა მან მკლავად იქნება სწორად ვეღარ გაიმეორებია. ალწვევ მხოლოდ მაშინ, როცა ფრაზის შესრულება არსებით შეივრძნობ. ვარდა ამისა, ასეთი ტრენაჟი — სათბერო კლავირის ყოველი სტრიქონის სწავლა — შესაძლოა, წლების მანძილზე გაგრძელდეს. ფრაზირება ბუნებრივად უნდა წარმოებდეს, ეყრდნობოდეს მომღერლის შეუძმდარ ალღოს, ეს კი, როგორც აღვნიშნე, ყურადღების მაქსიმალურ კონცენტრაციას მოითხოვს. მაგრამ ვერც ეს იძლევა ნაყოფს, თუ მომღერლის სული და გონება დაცლილია იმისაგან, რაზედაც უნდა ხდებოდეს ყურადღების კონცენტრაცია. უარი ვთქვი როსინის „ვილჰელმ ტელზე“, მიუხედავად იმისა, რომ ვიცნებობდი „ლა სკალაში“ გამოსვლასზე. მაგრამ ვიცოდი, რომ ეს როლი ჩემი ხმისათვის დამლუბველი იქნებოდა, ეს ოპერა ლონდონში ჩაეწერე. მხოლოდ ახლახანს, ორი წლის მუშაობის შემდეგ დავთანხმდი, ვინაიდან ჩემი ხმა საგრძნობლად გაამაგრა თვრამეტწლიანმა კარიერამ. სცენაზე კი „ტელის“ სიმღერას მაინც ვერ ვებედავ. ეს არ არის ჩემი პარტია.

მეორედ უარი განვაცხადე კონტრაქტზე „კოვენტ-გარდენის“ თეატრთან, არ ვიმღერე მოცარტის ოპერაში „ასე იქცევა ყველა“, რადგან მივხვდი, რომ ჩემი ხმა მეტისმეტად მძიმეა ასეთი მუსიკისათვის. ვერ ვეტყვობ რამდენჯერ უარყავი „აიდაში“ სიმღერა. იმპრესარიოები ყოველთვის ცდილობდნენ მომღერალთა დაყოფიებას და არა მარტო იმპრესარიოები. ერთხელ ერთი ჩემი მეგობარი „ტოსკას“ შემდეგ შემოვიდა კულისებში და მკითხა: „ბოლოსდაბოლოს როდისღა მოჰკიდებ ხელს „აიდას“ ან ვაგნერს?“ იგი ვაგნერის მოყვარული ვახლდათ, მე კი ვერ ვებედავდი ამ კომპოზიტორის მღერას, რისთვისაც საჭიროა სრულიად სხვა ხმა. ტენორი ვაგნერის ოპერებში უნდა სხვაგვარად უღერდეს, იგი სხვა ხმას, სხვაგვარ სიმღერას მოითხოვს. ზოგიერთი ჩემი კოლეგა ერთდროულად მღეროდა ვაგნერსაც და სხვა პარტიებსაც. მაგრამ ასეთები ცოტანი არიან. ჯოან საზერლენდი სწავლების წლებში ვაგნერელ სობრანოდ ყალიბდებოდა, ერთხელაც გადაწყვიტა, რომ მის ხმას უფრო ლირიკული მუსიკა უხდება და მას შემდეგ ვაგნერთან თითქმის აღარც მიბრუნებულა. ზიგფ-

რდის მღერა უნდოდა იან დე რეშკეს, რომელიც კარუხოს გამოჩენამდე, მრავალი წლის მანძილზე ითვლებოდა მსოფლიოში საუკეთესო ტენორად. მაგრამ მან ეს სურვილი განახორციელა მხოლოდ თავისი სამეცნიერო კარიერის ბოლოს. და მაინც, მას არ ხვდა წარმატება. საქმე ის კი არაა, ზიგფრიდის როლში კარგი იყო იგი თუ სუსტი. მოთავრია, რომ ამის გამო ორი წლის შემდეგ დასრულდა მისი კარიერა.

მრავალი მომღერალი დარწმუნდა: ვაგნერის შესრულების უსაფუძვლო ცდები მომღერლებს ხმებს აკარგავინებენ იმათზე ექვსი-შვიდი წლით ადრე, ვინც მხოლოდ მისთვის განკუთვნილ რეპერტუარს მღერის. საერთოდაც, ტენორი აზიანებს თავის ხმას, როცა მას „მიძიმე“ მუსიკას სთავაზობს.

ბუნებით დაჯილდოებული ვიყავი ლირიკული ხმით, მაღალ ნოტებსაც ადვილად ვიღებდი. ჩემი ხმა სავსებით მიზანშეწონილი იყო საოპერო რეპერტუარისათვის, განსაკუთრებით ბელინისა და დონიცეტისათვის. ხშირად მეკითხებოდა ხოლმე — რომელი მუსიკა მოგწონთ? ეპასუხობ: „ჩემს ხმას დონიცეტი უყვარს“. შემიძლია ზოგიერთი რამ დაუძაბავად ვიმღერო ვერდიდან და ჰუჩინიდანაც. მაგრამ ვერ ვძლევ ზოგიერთ სატენორო პარტიას თვით იტალიური რეპერტუარიდანაც. მაგალითად, ვერდის „ოტელოს“ და ჯორდანოს „ანდრე შენიეს“. მომწონს ერთი შედარება, რომელიც ჩემს მეგობარს უმბერტო ბოერის ეკუთვნის. მისი აზრით ხმა ჰგავს რეზინის პლასტს, რომელიც, ერთი მიმართულებით თუ გაჭიმავ, რაღაცას კარგავს მეორე მიმართულებით: ასეა, თუ ძაბვ ხმას რთულ დრამატულ როლებში, შესაძლოა, დაჰკარგო მაღალი ნოტების ადების უნარი.

სიბერეში ტენორი ამჩნევს სავსებით ბუნებრივ ტენდენციას: მისი ხმა „მუქდება“, იძენს ბარიტონის თვისებებს. მაგრამ ამ დროს მომღერალი არ კარგავს მაღლებს. უბრალოდ მისი ხმა იძენს სხვა, უფრო მუქ — ამასთან ბუნებრივ ფერებს. ეს ხდება დაახლოებით ორმოცი წლის ასაკში. ამიტომაც მხოლოდ მაშინ გავებდე მანრიკოს პარტიის შესრულება ვერდის „ტრუბადურში“, როცა გავცდი ამ წლოვანების საზღვარს. დიდმა ვერდიმ შექმნა სატენორო როლების ბრწყინვალე რიგი, რითაც საშუალებას გვაძლევს

შედარებით უბრალო როლებიდან ბუნებრივად გადავიდეთ რთულ პარტიებზე. „ლუიზა მილერის“ ბოლო აქტი სირთულით არაა შემოუვარდება „ოტელოს“. როცა პირველად გამოვიდე „ლუიზაში“, უტბად ვიგრძენი, რომ ახლოვდება „აიდაში“ გამოსვლის დროც, მაგრამ რაღამესი ვიმღერე მხოლოდ 15 წლის შემდეგ, სან-ფრანცისკოში.

...წლების მანძილზე ჩემმა ხმამ გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა, თუმცა მისი შეფერილობა არ შეცვლილა. მაღლობა ღმერთს, რომ მხოლოდ ოდნავ შეიცვალა ხმის ხარისხი. მაგრამ იგი გახდა უფრო ძლიერი, უფრო მტკიცე, უფრო მეტად მიდის დიაფრაგმიდან, ადრე „მფრინავი“ ხმა მქონდა. იგი უფრო ეულიდან მოდიოდა, მას სათანადო კონტროლსაც ვერ ვუწევდი, ჩემი აზრით, ხმას მხოლოდ ახლა ვიმორჩილებ: ისე კი ჩემს ხმას არც ადრე ვუწევდი ექსპლათაციას, მიძიმე და რთული პარტიების შესრულებას ხელს არ ვკვიდებდი. ასეთი სიფრთხილის წყალობით, შევიწინააღმდეგე ლირიკული ტენორი, რომელიც, დღეს, შესაძლოა უფრო იმპულსურია. ამის გამოა, რომ დღეს „ტურანდოტსაც“ ვმღერის, „სიყვარულის ნექტარსაც“, სომნამბულასაც“.

დროდადრო მაწუხებს ხოლმე, რომ ჩემი ხმა აქამდე არ გაუხეშდა. იგი ჭერაც მდიდარია ფერებით. არა, სრულიადაც არ მსურს პირქუში, დრამატული ელერადობა. მინდა მქონდეს ნათელი ხმა, ძლიერი, ფოლადისებური ელერადობით. რაც უფრო ბუნებრივად მწიფდება ჩემი ხმა, მით უფრო მეტად ვიხრები ისეთი ოპერებისაკენ, როგორიცაა „ბალ-მასკარადი“, „ლუიზა მილერი“, „ტოსკა“. ოდესმე ვცდი ხოხეს პარტიის შესრულებას ბიხეს „კარმენში“. მაქვს კიდევ ერთი, დიდი ხნის ოცნება — „ვერთერი“. მაგრამ ამ რომანტიკულ როლს ხელს არ მოვკიდებ, სანამ არ გავხდები.

ზოგიერთი პარტია ჩემს სახმო სიმებს სერიოზული გამოცდის წინაშე აყენებს. „პურიტანებში“ სიმღერა დაჭიმულ კანაფზე სიარულს მაგონებს. აქ შესაძლებლობების ზღვარზე დევს მთელი პარტია — განსაკუთრებით კი მაღალ რეგისტრში. ხმას კიდევ უფრო მეტად კონცერტები ღლიან. რამდენიმე დღეს ვისვენებ კონცერტის შემდეგ, რო-

მელშიც ოც სხვადასხვა სტილის მუსიკალურ ნაწარმოებს ვასრულებ ხოლმე. როცა როლს ვირჩევ, დიდხანს ვარკვევ თუ რამდენად შემსაბამებია, ხომ არ აუნებს ხმას, ჩემს სახმო სიმებზე რა ზემოქმედებას მოახდენს. შემდეგ ვუკვირდები მის ხასიათს, ვეძებ რა არის საინტერესო როგორც მუსიკალური, ისე დრამატული თვალსაზრისით.

როცა პარტიას წლების მანძილზე ასრულებ, ბუნებრივია, მის ინტერპრეტაციაშიც რაღაც ცვლილებებიც ხდება. ზოგჯერ ეს ცვლილებები თანდათან ვლინდება, საკუთარი შეხედულებების, კონცეფციების განვითარებასთან შესაბამისად, ზოგჯერ კი ცვლილებას იწვევენ რეჟისორთა მითითებით. მუშაობის პროცესში მე თვითონაც ეწარმოებ ხოლმე ექსპერიმენტებს. ვბოულობ ამა თუ იმ არიის ან ცალკეული ფრაზის მანერას, რასაც ვიცავ შესრულების დროს, ამაშია ჩემი ინდივიდუალური ინტერპრეტაციის საფუძველი. მას შეიძლება ახასიათებდეს სულ უბრალო რამ: თუნდაც, მეტი პიანისიმო, რომელიც ადგილას, ან. მეტი სიმკვეთრე იმ ხასიათისა თუ გრძნობებისა, რომელსაც ესა თუ ის არია გამოხატავს. ასე ვბოულობ გზებსა და საშუალებებს მრავალჯერ ნამდერი ნაწარმოებების გადახალისებისათვის. ამდენად, საინტერესო აღმოჩენა შეიძლება გააკეთო რუდოლფის პარტიის ოთხმოცდამეოთხეულ ტე შესრულების დროსაც.

განსაკუთრებით მიყვარს რამდენიმე როლი, მათ შორისაა რუდოლფი „ბოჰემში“ და ნემორინო „სიყვარულის ნექტარში“. ეს უკანასკნელი, ჩემის აზრით, ნამდვილი შედეგია. შთაგონებული სიუჟეტი, მუსიკა, რომელშიც ნაპოვნია ამ სიუჟეტისათვის, საოცრად ზუსტი და შესაბამისი საშუალებები. მაგრამ ვინმეს რომ შემოეთავაზებინა მხოლოდ ერთი პარტია, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე უნდა მემღერა, აუცილებლად ავირჩევდი რიკარდოს ვერდის „ბალ-მასკარადიდან“. ეჭვგარეშეა, ეს ოპერა განკუთვნილია ტენორისათვის. ვერდის ფანტასტიკური მუსიკა სხვადასხვა ხასიათის სიმღერის გამოვლენის საშუალებას იძლევა.

სატენორო რეპერტუარში და საკუთრივ ჩემთვისაც ერთ-ერთი ყველაზე რთული როლია — პერციოგი ვერდის „რიგოლეტოში“.

იგი რთულია იმიტომ, რომ მოითხოვს სხვადასხვა საშემსრულებლო სტილის თვალსაზრისით ყურადღებას იმიტომ ვამახსენებ, რომ თუკი ეს თუკი კიდევ ერთხელ ხაზგასმით აღვნიშნო — ნუ გამოეკიდებით როლს, რომელიც თქვენს შესაძლებლობებს აღმატება. ეს მნიშვნელოვანი ამოცანაა ტენორისათვის, ყველა საოპერო მომღერლისათვისაც. ამასთან ერთად, აუცილებელია, რაც შეიძლება ხშირად ჩაუტარო გამოცდა საკუთარ თავს. ნუ გგონიათ, რომ წინააღმდეგობაში ვვარდები. თვით ჩვეულებრივი რეპერტუარის ფარგლებშიც არსებობს პარტიები, რომლებიც რთულია სამომღერლო კარიერის ეტაპისათვის. ასეთი პარტია მომღერლისაგან მოითხოვს ტექნიკას, ფრაზირებას, ინტერპრეტაციას, ფიზიკურ გამბედაობას, რაც მას ჭერჯერობით არ გააჩნია. მაგრამ ასეთ დროს მე თვითონაც ვიჩენ ხოლმე დაუფკრებლობას: მიყვარს მორევივი ჩახტომა, მაინტერესებს გამოვცურავ თუ არა. ზოგჯერ ასეთი გამბედაობის წყალობით რამდენიმე საათში შეიძლება მიღწეო მას, რასაც წლების მანძილზე ვერ ახერხებდი. განსაკუთრებით იმ წლებში, რომლებსაც ატარებ შენი მაესტროს ხიფათისაგან დაცულ მუსიკალურ კაბინეტში.

დამწყვეტ ტენორებს მინდა ვუჩიო: „რიგოლეტო“ ან „სომნამბულა“, მომღერლის წინაშე აყენებენ მთელი მათი ცხოვრების სამყოფ ამოცანებს. არაა საჭირო ქოშინით მიირბინო „ოტელოსა“ თუ „ზიგფრიდთან“, რათა დაამტკიცო, რომ შეგწევს ამის ძალა.

გგონია, რომ უკვე დაეძლიე ყველა რთული პარტია. მაგრამ ეს მოჩვენებითი შეგრძნებაა. ზოგ რამეს მივალწიე მხოლოდ იმ წლებში, რომლებიც ჩემი შესაძლებლობების ფარგლებში იმყოფებოდი და მაინც, თავს არ ვარიდებ ახალ-ახალ ცდუნებებს, მათკენ მივისწრაფვი მთელი არსებითი.



ეროვნული
 ზნობიერება

ვიღრე ფარდა გაიხსნებოდეს, ვიღაც გატაცებით უკრავს ფანდურზე. მალე ფარდაც გაიხსნება და ვხედავთ, რომ სიტყვეთა იონა უკრავს, ნიკო კი — ცეკვავს.

იონა. აბა, ჰე, ჰე, ჰე, მიდი, მიდი!

ნიკა. რა კარგია, ბიჭო, ჰა!

იონა. გაუსვი და გამოუსვი, ვითომ ქიანურიაო, მეზობლის ქალს ხელს ნუ ახლებ, ისიც შინაურიაო.

ნიკა. დედას არ ვუტირებ ნაზიკოს! ცოტაც დამაცა, მაიცა, დააყე! „უიგულს“ რამდენი უნდა, ათი ათასი ზო ეყოფა! ვერ ვიშოვი ათი ათასად?

იონა. ეე, ბოთე! ზედმეტი რად უნდა მისცე, ძალიან ბევრი გაქვს? ჰესის მშენებლებს „უიგულს“ ვინ დელუავენს. ყოველ თვეში დასტა-დასტა დაარიგებენ.

ნიკა. მართალი ხარ. შვიდი ათას ნახევარი!

იონა. რათა შვიდი ათას ნახევარი, ცხრა ათასი! „შესტოი“ უნდა იყოფო. ჩვენ ვინ დაგვიკავებს — მუშათა კლასი გავხდით უკვე!

ნიკა. რაც ეს საქმე დავიწყეთ, შენ ძალიან ჭკვიანი გახდი, იონა! ცხრა ათასი! დანარჩენი ექვსი ათასით ახალ სახლს გავმართავ და კარგ ავეჭხაც შევიტან შიგა!

იონა. ნაზიკოსაც ციმ-ციმ შეიყვან, აი, ეგრე ხელში აუვანილს, დააგორებ ახალ საწოლზე და მიდი!

ნიკა. დედიმისისა! თუ სახლი ეგრე გავაწყე, ნაზიკოს კი არა, მაყვალას ჩავიგორებ, ის უფრო მაშწონს.

იონა. მაყვალა იყოს, უარს ვინ გეტყვის! ერთი ეგეთი მყიდველი ნეტავი, მეც მაშოვინისა! მიდი ნიკა, მიდი, ერთიც ჩამოუარე (უკრავს).

გიორგი (შემოდის, ღიმილით შესცქერის ბიჭებს). ჭერ ის ტრაქტორი გამოგერთოთ. ეგრე უქმად რომ ათულხოხებთ და სულსაც ძლივს ითქვამს.

ნიკა. რა დროს ტრაქტორია, ძია გიორგი!

იონა. ჩვენ ეგეთი სიხარული გვიდას, ეს კიდევ გაიძახის ტრაქტორიო!

გიორგი. რა იყო, ასეთი რა სიხარული გწვევიათ? ქალი ხომ არ მოგყავთ?!

იონა. ეგე, გახედე! ნიკას სახლს გახედე, ნიკას სახლსა!

გიორგი. ჰა, რა არი, რაიმე მიუმბატა იმ ცხოვრების ნაამაგარსა? (თვალუბისა არა სჯერა, ხელი მოიჩრდილა. სახეზე გოაცება გამოეხატა.) ღმერთო... თვალი ზო არ მატყუებს... ეს ხალხი ვინ არი, ბიჭო!

ნიკა. ეგეთი შაშვიანელები არიან.

იონა. ერთი მეც შაშვიანა მაგანარ ხალხსა!

გიორგი. მერე შენს სახლს რად შეხევიან? ნიკა. გავუდე და იმდა. შაშვიანში წაიღებენ და იქ ჩაიდგამენ.

გიორგი (მრისხანედ). რა გაუდე, ბიჭო!

ნიკა. სხვა რა მქონდა რომ გამუყედა — სახლი! გიორგი. ეგ როგორ!

ნიკა. რალად მინდა, რაში მჭირდება!

გიორგი. რა არა გჭირდება, სახლი არა გჭირდება? პაპიშენის ხელით ნაგები სახლი არა გჭირდება? რჩეული წაბლის ხით აგებული სახლი?

გურამ ბათიაშვილი

სოფლის გარდასვალა*

(კინება ორ მოქმელებად)

მომქმედი პირნი

გიორგი

ვაჟა — მისი შვილი

არჩილი — რაიკომის პირველი მდივანი

გოდერძი — სოფლის საბჭოს თავმჯდომარე

დენისი

არონი

ალექსა

ჟალო

ვია

დოდო

კობე

ქეთინო

გიორგის მეგობრები,
 მეზობლები

ნიკა

იონა

ჰესის მშენებლები

რეზო — მოსწავლე

ზურაბი — რესპუბლიკის მთავრობის წარმომადგენელი

მარიაში — აკადემიკოსი

* ამ პიესამ სსრ კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობისადმი მიძღვნილ დრამატულ თხზულებათა რესპუბლიკურ კონკურსზე მეორე პრემია მიიღო.

იონა (იციწის). ჯერ არ იცით, თორემ არც თქვენ გპირდებით, ორწაღში სახლო აღარავის სჭირდება და რაც უფრო დროზე ვიპოვით მუშტარს...

ნიკა. პა. ეგ ხო რა ხანია იმ თავის უკუის წყლულ-ლი კომიზის ქალაქში.

გიორგი. ისეთი რა უნდა მომხდარიყო, რო სახლი გაგაუდინოს!

იონა. აი, და რა მოხდა!

გიორგი. რა მოხდა-მეთქი, გამაგებინე!

ნიკა. აი, ეს ჩვენი ტრაქტორი რად თუხთუხებენ არ იცით, არა?

იონა. აი, ეს ხეები რად წამოგვიტყვევია არც ის იცით, არა?

გიორგი. (მიმოიხედა, ახლად გადაინიშნა). ეს ასწლოვანი მუხები რა ყელგამოდარდული ხარბივით ყრანს, რა მოხდა?

იონა. ჩვენა ვიხრით!

გიორგი. (ვერაფერი გაუგია). რატომ სახრით ამ საბარალოთ, რა დაგიშვათ?

ნიკა. სულ უნდა გავასუფთავით აქაურობა, სარკეხავით უნდა გავხადით, ეს სოფელი აღარ იქნება!

გიორგი (თვალეში თითქოს ცეცხლმა გაიქცია), რაღეს ბოდავ, ენას კბილი დააქირე!

იონა (იციწის). იწყება, ძია გიორგი, იწყება, ზეხის მშენებლობას ვიწყებთ, აი, აქაურობა სულ წყალქვეშ მოქცევა. წყლით დაიფარებო ორწაღიც და მისი არე-მიღამოც. ორი-სამი კვირაც და ისეთი გინახის ატყდება, იმდენი მშენებელი მოესევა აქაურობას... ამაზე იმარჯვა — დროზე გაუღდა სახლი, თორე მერე ხო იცი, ყველა რომ მოინდომებს გაუიფას, ფასი დეკარგება.

ნიკა. პა, ხომ ჰკუთით მოქცეულვარ, ძია გიორგი?! გიორგიმ თითქოს მეტყველების უნარი დაკარგა, თითქოს მუხლებში ძალა წაერთვა, ისე დეშევა, თუ ჩიყევა მორზე, ერთხანს უხმოდ ზის, რადეცის თქმა უნდა, მაგრამ ვერ უთქვამს, მერე მძიმედ წამოღდა და ნელ-ნელა გაუყვა გახს.

იონა, ძია გიორგი, ძია გიორგი! (გიორგი გავიდა). რა მოუვიდა, ნეტავი?..

ნიკა. მოდი, მოდი, საქმეს მივხედოთ, სალამომდე ამ კუთხეს დედა უნდა ვუტყროთ.

დაბნელება.

და დაიწყო: არე-მარე გააყრუა მანქანა-ტრაქტორთა გუგუნმა. საღლი მძიმეწონიანი მანქანა დამუხრუჭდა, საღლიც მოტორი დღუის.

ისმის შეძახილები:

— მიდი!

— ასწიე-მეთქი!

— რალს ელოდები!

— ჩაყარე, ჩაყარე!

შუი. სენაზე გიორგი და გოდერძი არიან, უფრო სწორად, აფორიკებული გიორგი გოდერძის მოსდევს გოდერძი კი ცდილობს ხელიდან დაუსტეტს, სასაუბროდ არ გაუჩერდეს.

გიორგი. რა ციბრუტვიტო ტრიალებ ამხელა კაცი. დადგები თუ არა ორი წუთითა!

გოდერძი. გოდ ხედავ, არა მცალია, (ვილაცას გასძახის). დადგი, ე მან დადგი და მოვლივარ!

გიორგი. გამცემ თუ არა პასუხს ბოლოს და ბოლოს!

გოდერძი (გიორგის მოუტრიალდა, ერთხანს გიულთა შესცქერას). რას მილი-მოლინა გიორგი! არ იცი, რომ დრო მხოლოდ წინ უნდა წავიდეს და არა უკან!

გიორგი. შენ სოფლის აყრას, ჩვენი მშენებლობის მიწის და საფუძვების წყლით ამოხუტვას, ვენახის განადგურებას წინსვლას ეძახი? რა მოხდა, რა შეიცვალა — ხომ შენდებოდა ეს ჰესი ისე, რომ ჩვენი სოფელი წყალქვეშ არ მოქცეულიყო. ხომ იყო პროექტა, თუ რაღაც განაბა! მერე რა მოხდა, რატომ აირია ეს საქმე, ეგრე რატომ გავვიმეტეს?

გოდერძი. ხუთჯერ უყეთეს სახლებს გიშენებენ, თავისი ამახანებთა, ბუნებრივი გაზოთა, ცხელი და ცივი წყალთა, ტუალეტებითა.

გიორგი. თქვენა გგონია სოფელი ცემენტით და აგური, ქვითა და ხით შენდება? სოფელი სახლები არ არის, სოფელი ის სულია, რომელიც მის ეწო-შუქებში ტრიალებს, ის ადამიანებია, მის წვიმით გა-ლუმბულ, თუ მშობი დაბეთილ მიწაზე რომ დააბიჯებენ, სოფელი მისი სასოფლაოა, ადგილი, სადაც ყველას ერთად მოუტანა თავი — ორსი წლის წინათ წახლესაც და იმასაც, ვინც გუშინ მიაბარა სული. შენ სახლების აშენება სოფლის აშენება გგონია. სოფელი რომ აშენდეს, საუკუნე მაინც უნდა მოტრიალდეს, ერთი დიდი საუკუნე... მილიონმა მამაღმა უნდა ითი-ვლინ. თქვენ გინდათ იმ ორ-სამ სართულიან კოლო-ფებში გამოამწყვდვით ჩვენი ეწო-შუქებში მოხტა-ლდე სულები და სოფელი დაარქვით ამ ოჩხო-ბოჩხოებსა.

გოდერძი. გიორგი! ეგ ამბავი ჩვენი სოფლის საბჭოში არ გადაწყვეტილი, იმხელა გზები გაიარა და იმდენი ქვიანი კაცის მზერა მოხვდა, ეგ შენი, იქნება სამართლიანი გულისტყვილი ვერაფერს შველის და ვერც ვერაფერს შესცვლის. ამიტომ დროზე აიყარეთ სოფლიდან, დროზე წადით ახალსოფელშია, დროზე, დროზე!

გადის. გახევებული გიორგი მარტოც დარჩა.

დაბნელება

ძეული ციხის წინ გიორგი დგას.

გიორგი. აი, შენ ჩვენი ძველი ციხე! საქართველოს ფარი იყავი ოდესაც. ვაჟაკები ჩიტებივით გადაფრინდებოდნენ შენი ქონგურებიდან და მტერი გულს უპობდნენ. დღეს კი ეულად დგებარ მტარალი. დღეს ტრემლი გდის, ძველი ციხეო, რადეც წყალი უნდა იყოს შენი სამზერი, წყალს უნდა გადასცქეროდეს, ვიდრე სულაც არ დაიფშენევა შენი გოდოლინი. ის უნდა რომ შენი შვილები სიკეთეს სწიონ, ყველა სიკეთეს, რაც დღესა აქვთ ადამიანთა, მაგრამ შენ რომ წყალთა შუა იქნები აღმართული და არა ადამიანთა გოდებში?! შენ რომ ბაღლების შეძახილები არ გახარებს სოფლსა და კაცთა სიყვარული არ გავ-გრძობდეს სიციხლესა? მომსვენდნენ რომ არ შეგიქებენ კედლების სიძლიერეს და საქართველოსთვის თავდადებასა... (პაუზა, ხმადაბლა, შთაგონებულად.) თუ შენც შენთვის დაცემულ ვაჟაკთა საფლავებს არ გადახედავ, ხომ ის სახელიც დაქვანდა შენი და ძირიც წაიქცევა, ჩემო ციხეო. და თუ შენ მოკვდები, თუ შენი გოდოლბურჯნი დაინგრევა, რად მიხდა ეს ელექტორი და ონკანში მოშვებული წყალი? ერთად უნდა დავიცვათ ის საფლავები, ერთად, თორემ შენი სახელიც მალე გაქრება და იმათიც. თქვენ ხომ ერ-

თავა ხართ ციხე-დაშიანთი, ისინი თუ წყალქვეშ მო-
ექცნენ, თუ შენ წყალთა შუა იქმენ ციხე, ის წყალ-
ხომ მალე გულ-მუცელს გამოგივამს, გამოგიხრავს,
როგორც მგელი ყელგამოდარულ ცხოველსა, ძალ-
ღონეს გამოგაცლის, მაგ მტერთა დაშორგუნველ ძალ-
ღონეს და თავვე დეაიტანს, იმ წყალში დაალობს
შენს მძლე ქვეხსა. და შაი, რა ციხე წავგიხდებო... რა
ხალხი გავვიქრება! წყალქვეშა სიცოცხლე აბა რა სი-
ცოცხლეა! იმათ უნდა წყლით ამოვესოთ ის მტრის
შოშხარისი დამცემი თვალები? იმათ უნდა წყლით
ამოვესოთ ის ყელი, მტრის რომ დასძახოდნენ და მე
იმ შთის ვადალა, ახალსივთელში წავიდე? არა, ბებე-
რო, ასე არ ეგებოს... ერთად ვიყოთ... ერთად დავიცი-
ვათ თავი ჩვენი. იმ შთის ვადალა იმათ იცხოვროს და
ვისაც დღემდე უცხოვრია, ყველამ თავის მიწას და
მამულს მოუაროს.

დაბნელება. გვესმის რადიოს დიქტორის ხმა.

დიქტორის ხმა. დღეს ჩვენი კორესპონდენტი
შეხვდა პეტის საამშენებლო სამარეულოს ეკონომი-
ური განყოფილების უფროსს იოსებ ავალიანს და
ერთი კითხვით მიმართა მას. რა მოკვით ექსპერიმენ-
ტმა?

პ ა ს უ ხ ი. (მამაკაცის ხმა, ისე ლაპარაკობს, თით-
ქოს პატარა აბარებუო ვინმეს). დაჩქარდა მშენებლობის
ტემპი, ამაღლდა ხარისხი. ახლა მშენებლებს ხარისხი-
სათვის ერიცხებათ პრემია დანამატადან, რომელსაც
ბრაოდან მთის, განმტკიცდა დისციპლინა, ლიკვიდირე-
ბულია დენალობა. ექსპერიმენტის მეოხებით ზარალი
განაურდა. მალე მშენებლობას მოგებთან გავხდით.
შუქი.

ციხის მისადგომებთან, ვიღერ ციხაბო აღმართს
შუეყებოდეს კაცი, ერთი სელისმოსათქმელი, დასას-
ვენებელი ადგილია. აქ იწყება ციხე, აქედან მიდის
მალა, მალა, სულ მალა და ამაყად გადმოჰყურებს
მთელ იმ კუთხეს. სწორედ აქ გაუშლიათ სუფრა ორ-
წყალელებს, ეს სუფრა სცენაზე იწყება და კული-
სებშიც გრძელდება.

სუფრა კი გაუშლიათ, მაგრამ ადამიანები აქა-იქ
თუ სხედან — უმეტესწილად სუფრის ახლო-მახლო
ტრიალებენ. ერთობ დაღვრემილი, პირქვეში და კრი-
კაშერული ადამიანები.

ნიკა. შენ დღეს რაღაც იონს გვიწყობ, გიორგი,
ნამდვილ იონს!

გიორგი. ჩვენში მუდამ ეგეთი წესი ჰქონიათ —
როცა სოფელს რაიმე სტიკოდა, მოედანზე გამოდი-
ოდნენ, დღეს სოფელს ვითხოვებთ და მოდიოთ, ისე
გამოვეთხოვით, როგორც ორწყალსა და ჩვენ გვაქად-
რება.

იონა. ნიკა მართლდ ამბობს, შენ მაგისთვის არ
შეგვიყრიდი, გიორგი, პურმარბილი, პურმარბილი ვქნათო
და ცხვირპირი ისე ჩამოგატრიათ ყველადა, ნამდვილი
ქელუხი გეგონება კაცსა.

გიორგი (მცირე ხნის პაუზის შემდეგ). კაცი რო
კაცს შეხვდება, გაიცნობს და გულში შეუვარდება,
მასთან დაშორება უშეძლებს. თუ ორწყალი ეგრე იოლად
ეთმობა ვინმეს, დათმოს!

ნიკა. რატომაც არ მეთმობა, რა! ცუდ სახლებს
გვიშენებენ თუ?

იონა. გიორგი, ქელუხზე გუშინ ვიყავი მე, თუ გვაქ-
მეც პურსა, გვაქამე!

ლალო. საქმეოდ რა არა გვაქვს საქმე, ხალხნოს

აღექსა. პურსკამის რა გიხორბა და ორი აგუ-
რი კი უნდა გვეკიროს ხელთ — ხან ერთს უნდა ვირ-
ტუაქმედოთ ამ ცარიელ გოგრაში, ხანაც მეორეს, ჩვენს.
ათი მაინც მივხვებით, რაცა გვეკირს.

დენისი (ქაღალამორეული რუსია, მარცხენა
მხარე, მარცხენა
ლი, დაღარულ შუბლზე ნაოჭები გასდევს, მის ქარ-
თულს მცირე აქცენტზე დაჰკრავს, ასეთი აქცენტით:
საუბარა ხშირად ვესწენა საქართველოში მცხოვრებ
იმ რუსებისაგან, რომლებმაც ქართული შეისწავლეს.
მთელი სურათის განმავლობაში დენისი უძრავად ზის,
მუხლებზე აკორდონი უდევს და დროდადრო დარდიან-
ად ვაწყურავს ხოლმე, ახლაც ისე, თავისთვის დაამ-
ღერა).

Эх, жизнь бедовая.

Любовь бедовая.

А смерть зеленая

скука вечная

აღექსა. დააე, დენის, დააე, კაცო! სუ რა
დაშეშობას მღერა!

ნიკა. გაუწი, დაავენსოს, რა გინდა!

გიორგი. დღეს ჩვენ ყველას სოფელი გვიკვდე-
ბა. მისთვის შეუკრივართ, რომ დავემშვიდობოთ ჩვენს
სახლ-კარსა და ეზო-მიდამოს, კიდევ ერთხელ მოვა-
ვლოთ თვალი ჩვენს ქუჩა-შუქებსა, თუ ბაღ-ვენახებსა.
მალე წყლით დაიფარება ჩვენი ცხვარ-ძროხის სამო-
ვრები და საამო საშწერი მდელი!

იონა. მდელი რა ყველგან თვალის საამოა, გი-
ორგი!

გიორგი. ამ ხნის კაცმა კი უნდა იცოდეს, რომ
შენი სოფლისა სხვა არი, სხვა სუნი სცემს და გემოც
სხვა აქვს.

ნიკა. მოდი, იმ სოფელსაც ორწყალი დავარქვათ,
ისიც ეს არ იქნება?

იონა. აა, ასე უცებ მორჩა და გათავდა ეგ თქვე-
ნი საკეთარი?

აღექსა. გერ ერთი, იმ სოფელს უკვე ჰქვია თავი-
სი სახელი. მეორეც — ერთი მიცვალებულის სახელი
რო სხვა კაცს დაარქვა...

ლალო. ნიკა, შენ რომ იოსები დავარქვან, ამათ
სტალინი გახდები?

გიორგი. ათი საუყუნისა ორწყალი, თამარ მეფეს
გაუვლია ჩვენს სოფელში და ახლა სოფელთან ერთად
სახელიც მოკვდება მისი.

არონი (სულ სუფრასთან ზის, უძრავად, მწელი
მისახვედრია ღვინო მოსძალდება, თუ ნაღველი, რეჩი-
ტატივით, გოდების კილოზე დროდადრო წარმოსტ-
ქამს). ვილაც უნდა წაიქცეს, რომ ვილაც ფეხზე და-
დგეს, რაღაც უნდა დაინგრეს, რომ სხვა რამ აშენდეს.
გიორგი. მოდიოთ, ორწყალის გაჩენის დღიდან და-
ვიწყეთ, ორწყალს გაუმარჯოს, ხალხნო! იმ დღეს
გაუმარჯოს, ამ ციხევეთუში რომ ეს სოფელი გაჩნდა.

აღექსა. ეი, ეგ როდის იყო!

შეძახილბეი — გაუმარჯოს!

— ბედნიერ სოფლად დაბადდა იმ დღიდანვე!

— სიხარული არ მოკვდება, არც ვაუკაცი

შვილები.

— ბოლო კი ვერა აქვს საკადრისი.

ნიკა. ათი საუყუნე სახელმწიფოებს არ უცოცხ-
ლიათ, სოფლისგან მეტი რა გინდათ, რას მისტირთ?

მოსწავლე. „და იქმნა ნათელი სოფელსა იმასა
ორწყალსა — მშუენიერისა სახილველსა, ეგზომ კი-

თილსა და მტერთა დამორგვენელსა³.

ნიკა. რაო, რაო!

მოსწავლე. ისტორიაში სწერია ასე!

ნიკა. რომელ ისტორიაში, კაცო!

მოსწავლე. საქართველოს ისტორიაში!

ნიკა. არა?!

ლალ. მაშ, არადა, მაგ შენი ახალსოფელივით ათას-თა და ათიათასა ტყუპად უშენებიათ ეგ ჩვენი ორწყალი.

იონა. რა ქადაგად დავარდით, ხალხნო, თუ ვცვაშთ, დავლიოთ!

გიორგი. აბა, რა გითხრა, ჩემო იონა! ჩვენს წინაპრებს რომ სულ ეგრე ეძახნათ დავლიოთ, დავლიოთო, არც დღემდე მოადწევდა ორწყალი.

იონა. ეს კაცი გამაგებებს — ახლა არ იძახდი სადღეგრძელო დავლიოთო! ჭიქას კიდევა დაცლა უხდება! — თოთო ბავშვივით სულ ხელში კი არ უნდა გეპიროს!

ალექსა. ეგრე იყოს, ორწყალის გაჩენის დღეს გაუმარჩოს!

ნიკა. თქვენი ვერა გამიგია რა? ამ ელსადგურსა და წყლის დაგუბებას ხალხისთვის სიკეთის მეტი რა მოაქვს, რამდენ ძალას მიუმატებს საქართველოსა, თქვენი კი დედაკაცებივით მოთქვამთ.

იონა. რაც ამ კუთხეს არ ჰღირსება, ისე ეღირსება, ესენი კიდევ ჩემი მიწური და ჩემი გომურიო. სასაცილონი ხართ მე და ჩემმა დღერტობა, სასაცილონი! მოსწავლე. სკოლაში ლექსი ვაგაწავლეს.

ლალ. რა ლექსია, შვილო!

მოსწავლე. ჰიდროელექტროს ქიბისა! გახსნის დღეს უნდა ვახარო ხალხსა.

შეძახილები — ახლა გვითხარს!

— აბა, იქამდე რა მოიციდის!

— მიდი, მიდი ბიჭო!

— გვაკურთხე, ერთი შენც გვაკურთხე!

— ახლა გავახარე, ვინ იცის იმ დღემდე

მივაღთ კი?!

მოსწავლე (სხაპსუბით).

უნდა ჩაგეტო, მდინარევ,

გავხადო ხალხის მსახური!

შენს ზურგზე უნდა ავაგო

ჰიდროელექტროსადგური!

ლალ. მაგ სადგურს მდინარის კი არა, ჩვენს ზურგზე აგებენ!

გიორგი. ეე, რა ზურგი აქვს ხალხსა! სახედარზე უფრო გამძლეა ხალხის ზურგი!

ლალ (თავისთვის). აი, ეს კი ვერ გამიგია — ვინა გარკის სიხარულის ლექსი დასწერო იმაზე, რაზეც ცერემლი უნდა გავლიდეს, კაცო!

იონა. ნეტავ, თქვენი ტარილის მიზეზი გამაგებინა!

ნიკა. არა, გიორგი, ახლა შენთან ვარ აღვარდით და პასუხიც უნდა გამეც — ამასწინათ რო გვეუბნებოდი მოსკოვი ეგეთი და ეგეთი ქალაქია, დედაქალაქი ზურგზე ემაგზე ლამაზი არც არაფერი გაჩენილა და არც გაჩნდებაო. შენ იცი რით არი მოსკოვი ეგეთი? სინათლითა კაცო, დენის ძალითა, დენის ძალა ფარეკაც, ქარხანაც, ი, ლამაზი ქალიც! (აღტაცებული) ქალიც, გიორგი! ლამაზი ქალიც დენით არი! თუ ის დენი არ ექნა, განა ეგრე ვაიკობებოდა თავსა! დენი კიდევა აი, ამ ელექტროსადგურიდან მო-

დის, მხოლოდ მაქედნა, ე, შენი ბებერი ციხე კიდევა ჩრდილს იძლევა ხეირიანს, შეტს არაფერს!

გიორგი (ერთხანს ღუმს, თვალუბში წაღვლილამდგარი შესტეკერის ნიკას, ხმადაბლა, შთაშინებულად). ახლა კიდევ ორწყალის ამ ნედლ მიწაზე დასადგოდ ვაყაიებს გაუმარჩო! თამარ შევის დროიდან მოყოლებული ძალჰიტლერთან ომის დღით დამთავრებული რაც აქ, ამ სოფელში გმირები დაწრდლან, ყველას ცხონება ვუსურვო!

ალექსა. ნეტავი გამაგებინა, რა პირით შეხვედებით იმქვენად რომ გკვითხავენ ჩვენი სოფელი როგორ არისო!

ლალ. წყალმა შექამა თქვენი სოფელიო, ეტყვიან და დავიჯერო ისინიც გაიხარებენ!

არონი (კვლავ იგივე ტონით). ასე ყოფილა და ასე იქნება: ვიღაც უნდა დაეცეთ, რომ ვიღაცა ამაღლდეს, რაღაც უნდა დაინგრეს, რომ სხვა რამ აშენდეს, მაგრამ ჩვენ რა ვქნათ, ჩვენ, კაცთა, ის რა ვინდა სიკვდილის შემდეგაც დიდხანს ვახსოვდეთ სოფელსა?!

გიორგი. აბა, ნიკა ხო არი გახარებული კარგი სახლი მექნება ახალსოფელშიო, ის კი არ იცის ორწელიწადში ის კარგიც ცუდი გახდება, თუ არ მოუარე, თუ ძალღონე არ შეაღიე!

ალექსა. აბა, გმირებს გაუმარჩოთ, ორწყალედ გმირებსა!

ლალ. ჩვენს ქმარ-ბიჭებსაც რო ცოტა ჰქონოდათ იმაით გმირობისა, ვინძლო ეგრე არ წასვლოდა საქმე ორწყალსა, მაგრამ...

ერთხანს მწარე, მიძიე დუმილა გამეფებული. მერე დენისმა კვლავ გაწულა თავისი გარმონი.

Эх, жизнь бедовая,
скука вечная
А смерть зеленая
Любовь бредовая.

ნიკა. კარგი, რა დენის, ნუ წაიღე ტვინი. მაგის მეტი არაფერი იცი?

დენისი (გარმონი ხმაურით მოკეცა). ვიცი, რატომაც არ ვიცი.

ნიკა. ჰოდა, სადღეგრძელო თქვი, სუ რო დამწერისას ჩავვახი.

დენისი. თქვენ კარგად იცით — ხტრაას ორმოცდაროში ქერჩში დამწერე!

ნიკა. ეე, ისევ იქიდან დაიწვე?

დენისი. მიწა და ქვა ერთმანეთისაგან ვერ გავკერჩია... ქვაც და მიწაც წვიმად მოდიოდა, ცეცხლის წვიმად, ერთი დღედაღამე უჩონოდა ვეგდე. მერე გიუ გოგამა გამომიყვანა იმ ცეცხლიდან. გიუ გოგია ხო გახსოვთ, ხალხნო, დურგალი რო იყო. აგე, ჩვენი ლალის ქმარი.

შეძახილები — როგორ არ ვვახსოვს!

— გვახსოვს მა რა!

— აბა, იმის დავიწყება იქნება?!

დენისი. მერე მე და გიუ გოგამა ძმობა შევფიცეთ ერთმანეთს და აქით წამომიყვანა, აღარც სახლი გაქვს, აღარც კარი, პატრონიც აღარაფერ დავარჩა, შენ წაყდავო, ჩვენ ხომ ძმები ვართ და სხვაგან სად უნდა წავიდეთო. ლალის პირველი მაყარი შე ვიყავი. ეგრე არ არი, ლალო?!

ლალო (თვალეზზე ცრემლმომდგარი). ეგრია, დენის, ეგრე.

დენისი (ღეინოს დასწვდა, ცოტა დალია). მერე გიუ გოგია დავკარგეთ. აღარ არი. მე მარტო დავრჩი და ორწუალს, თქვენ მაინც ვერ დაგანებეთ თავი, მაშინ ერთი გიუ გოგია იყო ჩემი ძმა, ახლა რამდენი ხართ, ეს მწეც ჩემი ძმა, ეს მთავრეც. ეს ციხეც. რადგან ჩემი ნაოფლარიც არის ამ სოფელში. ამ ხელემა სად არ დასდეს ქვა და აგურთი ეგე, ის ოთხწლიანი სკოლა, ომამდე დაწუთა, მე რამ ჩამოვდედი, მერე დამთავრდა. აგე, იმ ამბულატორიის ხარაჩობეზე ორი წელიწადი ვიდექი, მაშინ სად იყო ასეთი ამწეები და ბლოკები... რამდენი რამეა ჩემი ნაოფლარი და ამიტომ არ მემეტება სიკვდილისათვის ეს სოფელი... ახალი გზის გაუვანის ქაფაც გავიხსენო?..

ნიკა. ვიცით, დენის, ვიცით!
იოანე, დიდი ამაგი გაქვს!

ლალო. სიყვარული?

დენისი (კიქა აიღო). ამიტომ მოდი, თქვენ გაგიმარჯოთ, ხალხო, თქვენს კაცობას და გულს გაუმარჯოს, ამ სოფლის სიცოცხლეს გაუმარჯოს.

შეძახილები — გაგიმარჯოს, დენის!

— მართალი ხარ, მართალი!

— ერთნი ვართ, მაშა!

გიორგი (არონს მიუხალოვდა). ხმას რატომ არ იღებ, არონ?

არონი. აბა, რა უნდა ვთქვა?

გიორგი. ჩემთან კვლავ უბრადა ხარ?

არონი (პაუზის შემდეგ). რაღა დაგიმალა და გულს მაკლია, გიორგი!

გიორგი. რად გაკლია, ბიუო, გულსა, რა მოხდა ასეთი. ქალი გვთხოვთ, ხო არ წავართვით.

არონი. ჰო, რო გვთხოვთ და მე რა უარი ვთქვი, შენ ნაწყენი დამირჩი. ტყუილად შემიყარა შეუბღი, გიორგი. სამკერ შემხვდი მას მერე და თვალიც არ გამიმართო.

გიორგი. ქალი დავიკავე და....

არონი. სწორად მოვიქციე. გიორგი, სწორად. ქართველი უნდა ქართველად დარჩეს და რუსი კიდევ — რუსად, საკუთარი თავისა და წარსულის უცნობლობა სიყუთეს არაფერს მოგცემს. ადამის ხნიდან ცხოვრობს ჩვენი ხალხი აქ, ამ მიწაზე, ქართველი ებრაელს არ მიჰყვებოდა და არც ირთავდა, მაგრამ ამის გამო უნდა უბრადა იყვნენ ერთიანობისთან. იმთ ჩვენზე უკეთ იცოდნენ რაგორ უნდა გაფრთხილებოდნენ ერთიანობისა და თავისი თავის შენახვაც იცოდნენ.

გიორგი. მერედა, ეგ ხო გავიგე.

არონი. თუ ის გოგო ჩემს დაუკითხავად გაჰყვებოდა იმ შენ ნათლაშვილსა, ღმერთსაც ხელი მიემართებოდა, მაგრამ რახან მე მივითხე....

გიორგი. ჩემთან უბრადა რისთვისა ხარ-მეთქი, არონ.

არონი. იმად რომ ტყუილზე გამიანწყენდი. გული მეტყინა, გიორგი, შენგან მეტყინა, თორემ.

გიორგი. ჰო, კარგი, ახლა... მაგის დრო აღარ არის... ჩვენს უბედურ დღეურ რას იტყვი.

არონი. აბა, რა უნდა ვთქვა. დენისი რომ იმ სკოლასა და დაკომლებულ ამბულატორიას მისტირის, შენ რომ მოსთქვამდე და თმასაც იგლეჯდე, რა გასაკვირია, გიორგი... ჭერ კიდევ კაცნი ვართ და ეგრე უნდა იყოს. გუყვარდეს, ჰესი კარგი რამ არის, მაგრამ ეს

ოხერი მიწა და ცაც რო ყველაფერზე ძლიერია... სუველაფერზე... ჰესი კი... აბა, მაგის ვარშე რა იქნება... ენა ვის მოუტერიოდება, ხალხო? აბა, რა გითხრა, გიორგი... ვერ მიგვდის საქმე წალმა. უნდა იქნებოდეს ლალო. ნუ აჩქარდები, არონ. იმედის დეკარგა არ იქნება!

გიორგი. იქნებ, გზაც მოინახოს რამე. ნიკა. რაღა უნდა მოხდეს! ქელეხს ხელი და კიდევ რამის იმედი გაქვს?

ალექსი. იმედი ნუ მოგვიშლავს ღმერთმა, ჩვენი სოფლის გადარჩენის იმედი!

იონა. იმედი ის არი, რომ მთავრობა იმოდენა სახელეხს ამთავრებს ჩვენთვის. ამაზე უკეთესი რა უნდა იყოს!

ლალო. მაგას რა პირით ამბობ, იონა? ამოდენა სოფლის აურა არაფრად არ არის მოხატანი? ხომ ხედვ, რამხელა ჭარია!

გიორგი. მოდი, იმ ხალხს გაუმარჯოს, ვისთავც ეს სოფელი ხარობდა. თქვენივე უხაროდა ორწუალს, დენის, აგერ იქ, ჩვენი სასაფლაოს გვერდით თქვენი მიცვალეზულები ასვენია, არონ!

არონი. თქვენი საუღრის გვერდით ჩვენი სალოცავი იდგა. ჩვენ აწი ვინ მოვკერევა, ღმერთი რაში გვეჩრდებოდა და საუღრში თოვას ინახავდით. ჩვენი სალოცავი კი ისევე დგას. იმისთვის ხელი არავის უხელია!

შეძახილები — თქვენ გაგიმარჯო!

— დენის, შენი კარგად უოფნა!

— არონ, გაგიმარჯოს, ძმაო!

— არონ, იცოცხლე!

— გაუმარჯოს!

არონი. იცოცხლეთ, იცოცხლეთ! (გიორგის მიუახლოვდა, ხმადაბლა). ყველაფერი ბედისწერაა, გიორგი. თუ ბედის წიგნში არ გიწერია, არც არაფერი არ მოხდება, არაფერი! ჩვენი ბედისწერაც ეგა ყოფილა და რას იზამ! თამადა ცაც ხარ და ერთი სიტყვის უფლებებს თუ მაძლევ.

გიორგი. დღეს ყველა თამადაა, არონ! ლაპარაკი ყველას შეუძლია.

ალექსი. თქვი, არონ, რა გინდა ასეთი!

იონა. აი, შორიდან ეგ მოჰყვება, თუ მოჰყვება! არონი. ყველაფერი ნამდვილი შორიდან იწყება, ჩემო იონა, ძალიან შორიდან! უქონელი კაცი იწყებს გუშინდელი დღით, გონება და წინაპრები კაცი იწყებს, ჩვენ კი შორიდან მოვდივართ და არც შენ, არც მე ეს არ უნდა გვაიწყებდომოდეს.

გიორგი. მართალი ხარ, არონ, ცაცს რომ შენი ფეხების დავაიწყებდებოდა, სოფელი კი არა, საკუთარ თავსაც იოლად შეედევია!

არონი. (ერთხანს დაეინებოთ ჩასტყერის მიწას, გულად დასკრებოდა. მერე დაიხარა, ერთი ბლუჯა აიღო, ხელში მოღმუნა). ეს რა არის ხალხნი, რა არის ეს?! ეს არის ის, რაც ვიქნებით ჩვენ ყველანი — შენც, მეც, ისიც, ისიც... დიდცი, პატარაც, რაიკომის მღვანეც, მილიციის უფროსიც ამაღ იქცევა. ამიტომ რა ფასი აქვს ჩვენს ყოფნას ქვეყანაზე, რისთვის ვარსებობთ? რას ვაკეთებთ? რით უნდა ავაჯსოთ ამ დაუნდობელ წუთისოფელზე ყოფნის დრო? ეს რომ გაგაგებინოთ, ერთ ამბავს მოგაუყვებით, ჩვენს დიდ წიგნში სწერია ეს ამბავი: ერთ სახელწოდებში ერთი

დღი კაცი ცხოვრობდა თურმე. აუწონელი და დაუთვლელი ოქრო-ვერცხლის პატრონი ყოფილა. ზოგს შურდა იმის, ზოგიც — შენატროდა, თვითონ კი იყო არხინად. არც ერთი უყვირდა და არც მეორე აბრაზებდა. ერთ დღეს ხელმწიფემ დაუძახა და უბრძანა: „მარცვალ მარცვალ ჩამომწერე რა ქონება გააბდიო!“. „შენზე მეტი მაქვსო! შემაბედა თურმე იმ კაცმა ფიქრის შემდეგ. „ხოდა, ეგეც ვნახოთ, წადი და ყველაფერი დავთარში ჩამოწერილი მომართიო!“. „შენზე ძალიან ბევრი მაქვს, ხელმწიფეო!“—ახლა უფრო ბეურთაღ მიუგო იმ კაცმა ხელმწიფეს.

„წადი, ჩამომწერე და მომართიო!“—გაბრაზდა კიდევ ხელმწიფე, „თუ ეგრეა, სამი დღე უნდა მადროვოც! სხოვთა თურმე იმ კაცმა. „ამდენი რა გაქვს, რომ სამი დღე გჭირდებაო?“, „მაქვსო!“, „მადროვიაო!“, წავიდა ის კაცი. სამი დღე და სამი ღამე ფიქრობდა და წერდა, რადაცაა იხსენებდა და წერდა. მეოთხე დღეს, სისხამ დილას მიადგა თურმე ის კაცი ხელმწიფეს და ათი არშინი ქაღალდი დაულო წინ. „ამოდენი რა არისო! — გაკვირვებულა ხელმწიფე. „მეთელი ჩემი ქონებო!“ — უპასუხა იმ კაცმა. ვაჟალა ხელმწიფემ და იწყო კითხვა. და რა გგონიათ თქვენ, რა ეწერა შოგ? ვერ ხვდებით, ხომ? ვერც მიხვდებით. დღეს ძნელად მიხვდებით მაგ საქმეს. იმ კაცს ის კი არ დაუწერია, თუ რამდენი ოქრო სხა ჰქონდა და რამდენი ვერცხლი — საღ, ის დაუწერია, თუ სად რაიმე სიყუდ დაუთესნია. სიყმაწვილიდან დღემდე, თუ ვინ ქვრივ-ობლისათვის ხელი გაუშარინია, ტუსალი დაუხსნია, ან ტუსალის ოჯახისათვის ღუგუშაური გაუჩენია, სწულუის გადარჩენას შეწყვეცია, კერას შერჩენილი ქალის დაოჯახებას მიშვედებია, გზააბნეული კაცი გზაზე დაუყენებია, ღარიბ-ღატაკნი გაუკითხნია და ათასი ამისთანა ამბავი. გაბრაზებულა თურმე ხელმწიფე და უბრძანებია: „ვის ემახსრები, მე ის მაინტერესებს რა ქონება გაქვს, რამდენი ოქრო-ვერცხლი გააბდიო!“. იმ კაცმა თურმე მშვიდად ჩამოსივა წვერზე ხელი და მიუგო: „დიდო ხელმწიფეო, მს რაც ჩემს ხაზინაშია, გერ კიდევ არ მაგუთვინს მე. დღეს ჩემი, ხვალ კი შეიძლება სხვისი გახდეს — გინდა შენი, გინდა სულაც უცხოისო. ნამდვილად ჩემი ის არის, რასაც ველარაფინ წამართმევს — ის, რაც უკვე გავციე: ადამიანების სიყუთეს რაც მოვასმარეო“ (პაუზა). მე თქვენ ახლა ისეთ სიმართლეს გეტყვი, ტყუილს რომ ჰგავს და დაჭერებაც გაგიჭირდებათ: თუ იცხ ვინმე რომელ საუკუნეში მოვიდა ჩემი წინაპარი ან აქ მიწაზე... ნაბუქოდიონოსორმა რომ დაგვაქცია, იმის მერე მოვედით ქვეყნიერების ყველა კუთხეს და ყველაზე ბედნიერნი, თვისსულადნი ისინი აღმოჩნდნენ, ვინც მტკვარის ამოჰყვა. აქ, ამ კუთხეში დიდო ბინა... იმ დღიდან ქართველობას სიყუთის მეტი არაფერი დაუთესია ებრაელობაში და იმ კაცისა არ იყო, რამხელა განძის პატრონი ყოფილა, თვითონ მიხვდებით. ძმურად ცხოვრობდით, ძმურად ვიყავით და ვართ კიდევაც; მაგრამ.. (ღუმლი, კვლეა ჭიუბად დააკერდა მიწას). ერთ რამეს გეტყვი და არ შეეცადოთ. იქნებ, არ დამიჭიროთ, მაგრამ მე მაინც მართალი ვარ — მე ან აქ უნდა მოვეყვე; აგერ, ამ მიწაზე, ორწაღში და იმ სასაფლაოზე უნდა წამიღოთ, ან... ან კიდევ (ყელში რაღაც მოვებინა, ველარაფერს ამბობს). კარგა ხნის ვარ უკვე და თუ მაინცადამაინც უნ-

და ვაგვიარონ, რადა ახალსოფელში გადავსახლებულვარ და რაა...
იონა. იქ, ხომ?! კარგ ქუაზე კი გვივლია, არონ!
არონი. არა თუ?! ჩემთვის ისიც უტყვი და
ესცე!
ნიკა. ჩვენ ხომ არ ვიქნებით უცხო, შე კაცო, ჩვენ ვართ აგერ!
არონი... სანამ ჩვენ იქაურობას გავჩენავით, დაგვიძახებენ ბიჭები, გეყოფათ და წამიღიოთ... ასე ყოფილა და ასე იქნება: ვილაც უნდა გატალიდეს, რომ ვილაც გაძლიერდეს, ვილაც უნდა წაიქცეს, რომ ვილაცა ფეხზე დადგეს...
იონა (ბრაზმორთული). ხალხო, გაგაგებინეთ, რამ გადავართო ეგრე, რა მოვიტადო, რა ტრილ-ღრილო მოაწუთე აქ!
გიორგი. მაგ ამბავს შენ ვერ გაიგებ, იონა, სანამ ჩემი ხნისა ჩრ გახდები, ვერ გაიგებ!
იონა. ჩვენ არ ვაგვიარს ეს სოფელი? ჩვენ არ გვინდა? რა მოხდა მერე! აგე, იმ შთის გადაღმე ვიქნებით, სულ ერთი არ არის? სპარსეთში ხომ არ გავსახლებენ!
ალექს. მთელ სიცოცხლეს რომ ამ სოფელში ვაღლე, ამ მიწას რო სიყმაწვილისა და მოწიფულობის ოულს დაადერი, აქ რო შევლემი გავჩინდებო და დაწერი, აქ რო შენს მიცვალებულებს მიაბარებ მიწას, მიწა რომ მძისავთი გაიხსნება, მისი ხასიათი რო შეივლის გუნებასავით იცი, მაშინდა მიხვდები ყველაფერს. მაშინ გაიგებ, რომ საქართველო შენი სოფელიდან იწყება. ქვეყნიერებას აქედან ვასული გზით მოვივლი და ისევე აქ მიზარძანდები.
გიორგი. ახლა რა ვქნათ — ეგრე ვიტყვით და ვივალახათ?
ალექსა. შენ რაღაც სხვაანარად გვეკითხები მაგას!
ლალო. ე ცრემლი ხომ მაინც ჩენია. სოფელს ვეთხოვებით და ის მაინცა ვთქვათ, რაც გულში გვინთია.
ნიკა (ირონიკა გამოსკვივის მის სიტყვებში). ქილები თუა, ქილები უნდა იყოს, მაშ, კარგადაც ვიტყვით და ცრემლიც უნდა ვღვაროთ.
გიორგი. (ერთხანს უხეხო შესტკეპოს ნიკას). მიცვალებული ის არი, ვინც სოფელს არაფერს არაგებს, თორემ რად მინდა მე ეგ შენი ახლანდელი სიტყვა.
არონი. ახლა მე თქვენთან ერთი კითხვა მაქვს და მიახსლებთ!
ლალო. გვიბრძანე, არონ!
არონი. რამდენი ხანი იყო ეს ციხე ჩენი პატრონი და მხსნელი, რამდენი ხანი იცავდა საქართველო ამ კუთხეს?
ალექსა. კარგა ოთხი საუკუნე გვედგა დარაჯად, არონი. ოთხი საუკუნე... მე შგონი, ცოტა მეტიც. მაგრამ ოთხიც საქმარისია, გაიხედა-გამოიხედეთ ადამიანეო, ციხე ოთხანი წელი პატრონად გვედგა და ახლა წყალი ისე უნდა მივუშვათ მის ფეხებზე, როგორც მეცხვარის ნაგავი ბატენების ჭიბჭირზე? აბა, ეს საღ სწერია...
ალექსა. საქმე გვითხარი, არონ, საქმე! შესი რომ კარგია და ქვეყანა რო წინ უნდა წავიდეს, ამას წინ რა წაუღებო.
არონი. (მცირე პაუზის შემდეგ). პაპიჩემისგან გამიგია რა ვაყაყებიც იყვენ შენი წინაპრები, გიორგი! გიორგი. მერედა, ახლა ვის რაში უნდა ეს ამბავი.

ა რ ი ნ ი. შენ უნდა განდოდე... შენ, მე, ლალო, ალექსა, ყველას, მთელ სოფელს... ხალხი ტანსაცემის იცვლის, გიორგი, გულსა და ხასიათს კი არა. პაპინებისაგან ისიც გამოვიდა, ეს მაგათი ჭოღავი ციხესთან იმიტომ ცხოვრობს, რომ ციხისკაცები იყვნენო, ამ კუთხეს რომ შტერი შემოესვოდ, ან ჭირიანობა მოედებოდა, პირველი ეგენი უნდა ავარდნილიყვნოთ კოშკზე და განსაცდელის ცეცხლი უნდა დაეწიოთ.

გიორგი. ათი საუკუნე ამ ციხის დარაჯები ვიყავით და ის, ვინც ამ ციხის დარაჯი იყო, ამ კუთხესაც დარაჯობდა. პირველად ჩემი წინაპრები გაიგებდნენ თუ რამ ავი ღრუბელი მოვიტანა თავს ჩვენს თავზედა, ერეკლეს დრომდე სუ ეგრე იყვნენ, დავით აღმაშენებლიდან ერეკლემდე ეგრე იყვნენ, შტერეც ეგრე იყვნენ... შვედობიანობისას საქმეს აკეთებდნენ, სოფელს აგებდნენ და თუ რამ ავი წამოგვეწვიოდა, პირველი ჩვენ უნდა ავპირილიყავით იქა, ჩვენ უნდა დაგვენთო ცეცხლი განგაშისა.

ალექსა. მაგიტომაც ვერ ისვენებ, გიორგი, ჭილაგი არ გასვენებს.

ა რ ი ნ ი. შენ ისევ დარაჯი ხარ ამ ციხისა და ამ კუთხისა, გიორგი, საგვარეულო დარაჯი.

გიორგი (მცირე პაუზის შემდეგ). წუხელის სიზმარი ვნახე, ჩოხოსნები მეზვიენენ ვარს, მთელი ღამე დამტრიალებდნენ... აწრიალებულან ჩემი მამა-პაპანი, ვეღარ ისვენებენ საფლავში...

ა რ ი ნ ი. ჩვენი საგვარეულო საქმე რად ჩააგდეო?!
ალექსა. მამ, მიდი და ცეცხლი ანთე კოშკზე, ჯიორგი, ადი, ადი მაღლა!

ნიკა. შენა, აფრკად ხომ არა ხარ, ალექსა, რა ცეცხლი, რის ცეცხლი, აბა, დაფიქრდი რას ლაპარაკობ!

ალექსა. განგაშის ცეცხლი ანთე, გიორგი, ანთე, ისე როგორც შენი წინაპრები ანთებდნენ.

დენი სი. ხომ იყო, რომ ეს ჰესი ცოცა იმით შენდებოდა და ცეცხვ კარგად რჩებოდა და ორწყალიცა.

ალექსა. ჩვენ ციხეც გვინდა, ორწყალიცა და ჰესიცა.

ნიკა. მშრალად მოხარშულ დედალსაც ზედ დაგიდებენ. გვერდით კიდევ შოთის პურსა და ცივ-ცივ რქაწითელს შემოუწყობენ. ის გერჩიოთ ფრთხილად იყოთ, თავს ხიფათი არ აუტებთო.

გიორგი (რალე გაღაწყვრტა, ამიტომ ამბობს ასე დაბევილებით) მე თქვენ გეკითხებით, ხალხნო, რისთვის დგას ეს ციხე აქა? (დუმბილი). რისთვის დგას-მეთქი, აი, შენ გეკითხები, ნიკა, სუ რო ხიფათი გიღდა თვალწინა, ასეთი რა ცოდვა გაქვს რომ სულ გეშინია? რისთვის დგას ეს ციხე!

ნიკა. აბა, რა ვიცი რო... დგას და...

გიორგი. შენა, ლალო?!
ლალო. ლამაზია და იმადა დგას! რისთვის იდგომება?

გიორგი. ახლა შენ გეკითხები, ალექსა!
ალექსა. რა უცნაური ლაპარაკი იცი, გიორგი! ეს ციხე განა თვითონ მოვიდა და დადგა. ჩვენმა წინაპრებმა ააშენეს და დგას. რაბან ააშენეს, უნდა მდგარიყო, ფეხები კი არა აქვს, რომ სადმე წასულიყო!

გიორგი. მამ, ვერავინ იტყვის, რისთვის იდგა ეს ციხე აქა, რას აკეთებდა?

მოსწავლე. მე გეტყვი! (სხაპასხაპი) ეს ციხე მთხოუმთვე საუკუნის დამღვს იქნა აგებული იგი აშენდა, რათა დაეცვა საქართველოს ჩრდილო-აღმოსავლეთი მომხვედურ მტერთაგან. ციხეში დგას/ტყუარტი რომელიც 1621 წელს ააგო ერისმთავრმა ერისთავმა/საქსაძემ კურმა, ხოლო ფრესკები კი მეჩვიდმეტე საუკუნის შუაწლებს განეკუთვნება. ამ ფრესკებს დიდი მხატვრული ღირებულება აქვთ. ციხემ მოიგერია მომხვედურთა ოცდაჩვიდმეტი დიდი შემოგება, იგი მტრის რისხვა იყო ლეოთა თავდასხმების დროს. მის ქონგურებთან დაეცა ათასობით მომხვედური, იგი ერთ-ერთი ძლიერი ფორ... (ვერ გამოსთქვამს) ფორ...
გიორგი. ფარი იყო, ფარი!

მოსწავლე. არა, იქ რალე თანამდებობა სწერია. ალექსა. პოსტი? ახლა ფარი პოსტი გახდა, ეგ იქნება!

მოსწავლე. ჰო, ფარპოსტი იყო საქართველოს დამოუკიდებლობის შენარჩუნებისათვის ბრძოლაში. ამ ციხემ...

გიორგი. აი, შენ კი გაიზარდე, შვილო, შენა! ხედავთ, ხალხნო, რამდენჯერ დაუცავს საქართველო ამ ციხესა? ახლა კი... ახლა წყალი და კაცთა სიშორე უზამს იმას, რაც ვერც ოსმალომ უყო და ვერც — სპარსმა.

ნიკა. რა გეპირება, გიორგი, ქადაგად რო დავარდნილხარ დღესა, ასეთ რა უზენაეს გადაწყვეტილებას გვამცნობ...

იონა. გეტყობა, ბევრი რამ დაგავიწყდა, გიორგი, ამ ციხეზე ადღენი ლაპარაკით ნამდვილ ციხეში არა სტუცო თავი!

გიორგი. ის დრო წავიდა. ახლა თუ რამ გეტყვა, უნდა სთქვას, ბოლმა და ბრავო გულში არ უნდა ჩაიშარხო. შოხისაგან ბრავოშორეული კაცი არავის სჭირდება (ხალხს მოუბრუნდა). იმას გუებნებოდით, ხალხნო. თუ აქობამდე ეს ციხე ჩვენ გვიცავდა, ახლა ჩვენ რა უნდა ვქნათ?

შეძახილეთ ი — ეგ რა დიდი ამოცანა!

— უნდა დავიცვათ!
— რისგან იცავთ, ხალხნო, ან ვისგან, გამაგებინეთ!
— ისე, დავიცავენ, რომა ახლობელმაც ვერ გამოვოს.

— ქუასო მოუხმეთ-მეთქი!
— მთავრობაში მივიდეთ, ჩვენი გულისტკივილი გავაგებინოთ!
— ასეთი რა გეტყვათ, თქვე ოხრებო. ვინც არ დასახლებულა, ახლა დაგასახლებენ.

— მთავრობას გავაგებინოთ!
— როგორ უნდა დავიცვათ!
გიორგი (ხელი აღმართა, გაწუმდიოთ). როგორ და მე, თქვენი მონა-მორჩილი, შოამომავალი ამ ციხის დარაჯთა და განგაშის ცეცხლით დამნობთა, ვინც სისხლი სისხლთაგანია ამ მიწისა, აი, ამ სოფლისა, ვაცხადებ, რომ შევდივარ ციხეში.

ნიკა. შევიდეთ ჩვენი პურ-მარლითა!
ალექსა. აქ რა ქიფი გამოგვივიდა, რო იქ ვავარძელოთ!

იონა. იქიდან მთელი ქვეყანა ჩანს, კარგი პურიც ვკვამოთ და ქვეყანაც დაველოცოთ.

გიორგი. (ეროხანს მწუვრალად იმხირობა). ამ ციხეში ადამიანები მაშინ შეიყრებოდნენ, როცა უჭირ-

დაო. ქივიცი და დროსტარება კი გამარჯვების მერე იკლდნენ!

ლალო. აბა, ციხეში რა გინდა, გიორგი!

ალექსა. იქ რა უნდა ჰქნა!

გიორგი. უნდა ავანთო ცეცხლი გაფრთხილებისა და ციხის სიცოცხლისა, შევალ ციხეში და მანამ ვიშეშოლებ, სანამ ჩემს თხოვნას ყურად არ იღებენ.

შეძახილები — რაო?

— ვიშეშოლებო?

— იმ რადაო?

— იმ რატომ?

— ვერაფერი გავიგე.

გიორგი. რა ვერ გაიგეთ, ხალხო, ციხეში შევდივარ და მანამ უნდა ვიშეშოლო, სანამ ჩემს თხოვნას ყურად არ იღებენ (უცებ ვაწუშდა აფუსფუსებული და ავრიაშულებული ხალხი. სამარისებური ღუმელი ჩამოწვა ბუბერი ციხის კალთებიდან).

ალექსა. (მკვდაბლად, თითქმის თავისთვის). კი, მაგრამ... ეს ამბავი სახზავთო არ იქნება? განა სოფელს, განა შენა, ზიანს არაფერს მოუტანს?

არონი. არ იქნება, ალექსა, არ იქნება! ჩვენა ხალხის სახელმწიფო ვართ და ხალხის ნების ყველა უხმენს.

ალექსა. კი, მაგრამ მაინც...

იონა. თქვენ რა ამბავში ხართ აქა, რას სჩადით, ყველას ერთად წაგერთვით ჰქუა?

ლალო. ყველას ერთად არა! გიორგასა, მხოლოდ გიორგას!

ნიკა. აკი ვიძახდი რაღაც ოინს გვიწყობს მეთი, ხომ ვიძახდი, ხალხნო, აი, შენი ოინიცა!

იონა. არონ, შენც რა ჭამაზობა დავგიწყე აქა. პირი შეკარით და თავისი სათქმელი შენ გათქმევინა? ახე სწორად კაცსა? ხომ მოსაბოგენ, ხომ გაანადგურებენ, თავი სადა გგონიათ!

არონი. ხიფათის დარდი ნუ გექნებათ. მე გუბუნებით, რომ ხიფათის დარდი ნუ გექნებათ! ამას წინათ გაზეთში წავიკითხე...

იონა. თუ ეგრეა, თუ ეგრე გჭერა, რატომ გვერდით არ უღებები ამ კაცსა, მამ, გაჰყე ციხეშია, გაჰყე!

არონი (შემკბარი). აბა, როგორ, როგორ დავუღგე, ხომ იცით, რომ ამ კვირა შევიღიშვილი მიმავს თბილისში, უმაღლესში აპარებს, მამა პაკიშარი ჰყავს, ისედაც დარაგრულია. ვის დავუტოვო?

ნიკა. აი, ეგრეა! ლაპარაკი იოლია, შენ საქმე მარევენივ, საქმე!

ლალო. გიორგი, მე ეგრე გამოვიდა: მაძღრობას რომ შეგატყობენ, მაშინ უნდა ექვიტო ყურები, თორემ შენი შიშხილისათვის თავს ვინ აიტკივებს!

იონა. კიდევ დაფიქრდეს გიორგი...

ნიკა. გეტყობა, ძალიან მაძღარი ყოფილხარ, გიორგი, შიშხილით რომ ხალხს აწინებ.

ალექსა. ათასი საქმეა ოჯახში, თორემ შენს გვერდით უნდა ვიყოთ და ვიქნებით კიდევ...

გიორგი. ალექსა, სოფლსაბჭოში ოღდრძისთან ჩაირბინე და ჩემი სიტყვა გადაეცი. მე არაფერს ვთხოვლობ, ოჯახისა თუ შვილ-შვილიშვილების დაბურებასა და დასახლებას კი არა ვთხოვ ვინმეს, ან სხვას წარათვით და მე მომეცით-მეთქი. მე მინდა ჩემი სოფლის სიცოცხლე არ მოჰქლან და იმიტომ ვზვრები ამას. ისიც მჭერა, თუ მთავრობას შეატყობინებენ ამ ამბავს, სხვანაირად შეტრიალდება საქმე. მე იმას ვდარჯობ, რასაც ჩემი წინარები დარაჯობდნენ, სხვა-

აირად არ შემიძლია და მიტომა. ეს ჩემი ვალა და ნურვის ეწყენება. ყველამ თავისი ვალი უნდა მოახლოს და ამ ქვეყნად.

იონა. კაცო, შენ ეგ წესი ჩვენს სოფლსაბჭოშია არა გგონია დამტკიცებული!

გიორგი. აბა, კარავდ იყავით, ხალხნო. ვინძლო, გავძლო კიდევ! ახლავ გაიქცი, ალექსა!

და ნელ-ნელა აუყვა ციხისკენ მიმავალ აღმართს დენისი. გიორგი! (ხარით გაისმა დენისის ხმა ამ სიუჟეტში. გიორგი მოტრიალდა) მოიცა! და დენისი წამოდა. ახალა შევამჩნიეთ, რომ მარჯვენა ფეხი არა აქვს და პროთესს ხმარობს. მძიმედ მიუყვებო ციხისკენ მიმავალ აღმართს, გამეფებულ ღუმელზე პროთესის პრაქტიკა კი ისმის,

ალექსა. დენისი (დენისი უხმოდ მოტრიალდა). სად მიდიხარ, დენის, რაიმე ზეფათი არ აიტეხო...

(დენისმა მშვიდად გაუღიმა, ხელო კი დაუწია, დარდნი წუ გეჩვენება). მაგას რა უჭირს, ხომ იცო, როგორი ბიჭები ჰყავს თბილისში, სად მიდიხარ, სად!

დენისი. იქ, ალექსა, იქ, სადაც დღეს არის საქარო და კვლავ აუყვა ციხისკენ მიმავალ აღმართს დენისი. კვლავ გეჩვენება! მისი პროთესი. აი, გიორგის მიუახლოვდა და ახლა ნელ-ნელა შეუღდა ეს ორი ჭლადი კაცი ციხისკენ მიმავალ აღმართს, მიღიან დინჯი, დაჭერბული ნაბიჯებით. აქეთ კი დარჩა გაცივებული ხალხი. უცებ ხალხს მოსწავლე გამოეყო, იგი გიორგისა და დენისისკენ გარბის.

— რეზო, რეზო! სად გარბიხარ — მიამახა დეღამ, მაგარ მოსწავლედ არც მოხებდა.

გიორგი და დენისი ბავშვს მოტრიალდნენ, რაღაცას ეკამათებინ, მერე შუაში ჩაიყენეს და კვლავ აღმართს აუღვენ. დენისმა კვლავ გაშალა თავისი გარმონი, ძალიან სეველიანად გაისმა მისი სიმღერა.

ნელ-ნელა იხურება ფარდა.

მ ო მ მ ე დ ე ბ ა მ ე ო რ ა მ

ფარდა ვერაც არ გახსნილა, გვესმის აწვე რანების ჭრალი. მძიმე სატვირთო ავტომანქანების მოტორების ღრიალი. შეჩახილები:

- მაინა!
 - გავესო მაწანა!
 - მეხუეთ უბანს ხრემი შემოაკლდა!
 - აბა, ბიჭებო, ჩქარა, ჩქარა!
 - მეშვიდე რეისია, მეტი რაღა გინდა?
- და ამ ხმაურში თანდათან გამოიკეთა დიქტორის ხმა.

დიქტორის ხმა: განავარძობთ რეპორტაჟების სერიას მიდროელექტროსადგურის მშენებლობიდან. ამ დილით ჰეხის სამშენებლო-სამმართველოს საგეგმო ეკონომიური განყოფილების უფროსმა ჩვენს ეკონსპონდენტ-თან საუბარში კითხვაზე: კიდევ რა შედეგი გამოიღო ეკონომიურმა ექსპერიმენტმა, სიტყვა: (ვიღაც ერთმა საქმიანად, სწრაფად ლაპარაკობს მშენებლობის ხმაურის ფონზე). — ჩვენ გვყავს სუბიოიქარადრე ორგანიზაციები. ჩვენთან ერთად ისინიც გადავიდნენ შრომის ანაზღაურების ახალ ფორმებზე. ამ გარემოებამ განაპოხმა ის, რომ დღეს მათი სამუშაოები სწრაფად და ხარისხიანად ტრულდება. ეს კი ძალზე საქარო გახლდათ. რადგან საბჭოთა კავშირის

კომუნისტური პარტიის ყრილობის დადგენილებიდან გამომდინარე ჩვენნი ჰესი გასაშვები ობიექტია და ხარისხიანობას და ოპერატიულობას ჩვენთვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

— რამდენად რეალურია მშენებლობის დამთავრება მიმდინარე წლის ბოლოსათვის?

— მე უყვე გითხარით, ყრილობის გადაწყვეტილებათა შესაბამისად ჩვენი ჰესი შეტანილია გასაშვებ ობიექტთა რიგში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ დავალება უნდა შესრულდეს. აუცილებლად და წარმატებით უნდა შესრულდეს.

ფარდა გახსნა.

გინორი და სქელი კედელი არტყია ციხეს. ამ კედლითაც არის იგი მიუვალი და დაიდა. ეხეც ქმნის ციხის მედლურ იერს. თავად ციხე კი ისე ამაყად აჭრილა ცაში, ისე გორგოზად გადმოჰყურებს მიდამოს, რომ უმაღლეს მოწონებთა და რადიო ავიაგუნდს კაცს.

რამდენი ხანი გავიდა მას შემდეგ, რაც ციხის კარები ასე არ ჩაუკეტიათ. გიორგიმ და დენისმა სწორედ ისე აიხსაკუნეს ჭაჭვები, სწორედ ისე ჩარახეს ციხე, როგორც საუკუნეების წინათ აკეთებდნენ ამას, ამიტომ გაუჭირდა გოლდერძის — ვერ იქნა და ვერ შეაღწია შიგ, რამდენჯერ შემოუარა ციხეს, იქნებ, სდამე რაიმე კარი ვიპოვო, მაგრამ ამაოდ.

— ეეე, რომელი ხართ მანდ, გადმომხედეთ! ნერპოდნედ გასასხა გოლდერძიმ, მაგრამ პასუხი კვლავ არაინი გასცა და კვლავ გავიდა გოლდერძი, იქნებ, ხერხული მაინც ვიპოვო რაიმეთ. კვლავ შემოუარა ციხეს, თან დროდადრო დასძახიდა:

— ეეე! დარაჭოუბუცესო, ვადმომხედე! ეეე-მეთქი! (რასაკვირველია, დარაჭოუბუცესს დაცივიეთ წარმო-სთქვადა).

გიორგი (ცოქის გაღაცენზე გადმოდგა, ტანთ ძველი, შემოფლეთილი ჩოხა აცვია, ქამარ-ხანჯალიც ლახათიანად ადგას წელზე), რა წინა და უკან უფლო, განა შენი აშენებულა, რომ ეგრე იოლად შემოხვიდე შიგა!

გოლდერძი. ე, რა არის გიორგი!
გიორგი (შევიდა, აღუღლებლად), რაზე მეციოხები, თავმჯდომარეე!

გოლდერძი. ე, რა არის-მეთქი, კაცო, ტანზე რა ჭვალო გყარავს.

გიორგი. ჭვალო კი არა, ჩოხაა.

გოლდერძი. უნდა ხომ არ გაბავშვიდ ამ ხნის კაცო, რა კონცერტის აწყობ, აქ!

გიორგი. რაზე შეწუხებულხარ, გოლდერძი!

გოლდერძი. რა არი მეთქი ეგა, ტანზე რა გაცვია, კაცო!

გიორგი. ... ასეთი ჩოხა რო ექონდეს, შენც ჩაიცვალი.

გოლდერძი. ჩოხა კი არა, ძონძებია, ვერა ხედავ, ნაფლეთები გკოლია ტანზე.

გიორგი. ეგ ჩოხა ერკველ მეფემ აჩუქა ჩემს პაპის პაპსა ამ ციხის კარგად დაცვისათვის.

გოლდერძი. რაო, რაო, რა სთქვი?

გიორგი. ეგ ჩოხა დიდმა ერკველმ ვაჩუქა ამ ციხის დარაჭო და ცეცხლის დამწეობთ.

გოლდერძი (ბაუზის შემდეგ). ერიპა! შენ კარგადა ხარ, აი! ვის გუდასტირის ბერავ მაგ ტყუილებითა. რომელი ჩოხა გასმდებს ორი საუკუნე.

გიორგი. ვაჩინა ვინ გაჩუქა და როგორ ანახავ, გოლდერძი.

გოლდერძი. ჩოხას ინახავ და უფროსილები, ადამიანებს არა! რა არის ეს, რასა ჰგავს ჩინ-გაწყნ-ლათ, რომ კაცი ეგრე უნდა აწვალო. აბა, ახლავე ჩამოიდ დაბლა!

გიორგი. რაო?!

გოლდერძი. ჩამოდი-მეთქი!

გიორგი. შენ რატომ გგონია, რომ ე მაგ სიტყვით ახლავ ჩამოვირბენ.

გოლდერძი. იმად გგონია, რომ (ხაზგასმით) უნდა ჩამოხვიდე. (დაცივიეთ) დარაჭოუბუცესო.

გიორგი (ბაუზის შემდეგ). შენ რა? არ გავიგია, რომ მე აქედან მამოინ ჩამოვლ, როცა საქვეყნოდ გამოაცხადებთ, ჰესს ცოცა იქეთ, იმ შთის გადაღმა ავა-შენებთ, სოფლები არ აიურება და ხალხსაც მამა-პაპათა მოწინავე ვტოვებთო?

გოლდერძი. რა ამბავში ხარ, გიორგი, გესმის, რას აკეთებ? აბა, ერთი ამხსენი, რას აკეთებ! ჰა, იცი, რა ხდება? მთელი რაიონი ფეხზე დიდგა, ქვეყანა აწრილდა შენი გულიანათვის, აბა, სად გგონია, რომ კაცი ციხეში ჩაიკეტოს და ქვეყანას აშინებდეს, შიშ-შილით თავს სოვკულავ, თუ ამ მხარეს რაიმე სიკეთეს ჩქვიეთ, ჰა, გავიგია?

გიორგი. ოუ აშუბა კაცი მაგის სათქმელად გარჯილხარ, ახლავე ვერუყვა: არ ვამიგონია და კარგად იყავი (გადის).

გოლდერძი. სად მიდიხარ, სადა! შენ მართლა მეციხოვნე ხომ არა გგონია თავი, ახლავე ჩამოდი, თორე არ იცი რა დღეს გაწევინ?

გიორგი. მაინც რა დღე უნდა მწიონ?

გოლდერძი. კაცო, შენ როდის დაბობად ქვეყანაზე აღარაფერი გახსოვ? ყველაფერი დაგავიწყდა? რა დღეს გწევინ და ერთ კარგს კრებას მოიწვევენ, კრების წინ შენს ამხანაგებსა და ახლობლებსაც შეამზადებენ ეგრე და ეგრეა საქირიო და ისე იხსკლებენ შენს საქციელზე, ოვად დაგოდებთა იმა უალუზე. შენ-ნარა ჰუკების მოუაკვიათ: თიოი. მერე მაქედან გამოყვანილს ხომ იცი, სადაც მიგაბრძანებენ! შენი ბიჭების სახელი და ავტორიტეტი აღარ გიშველის!

გიორგი. ეწლი გოლდერძი, შენს საქმეს მიხედდე!

გოლდერძი. ამაზე მეტი საქმე დღეს სოფელში კი არა, რაიონშიც არავიხსა აქვს.

გიორგი. ძილის დროა უკვე!

გოლდერძი. რა დროს ძილია, გიორგი, მთელი რაიონი ფეხზე დგას. იცი რა ხდება? აი, მდივანი მოვიდა და პასუხიც იმას გაეცი!

გიორგი. ვინ მდივანია?

გოლდერძი. შენ განა დოხაიის მდივანს დასჯერდელობი! არჩილა მობრძანდა, — რაიკომის პირველი მდივანი.

გიორგი (შეწუხებულ). რას ამბობ, კაცო!

გოლდერძი. განა არ გითხარი, მთელი რაიონი ფეხზე დგას-მეთქი.

გიორგი (ძალიან შეწუხებულა). კი, მაგრამ... აბა ებ...

გოლდერძი. ზოო... ზოო... ზოო... ჩამოდი და ელაპარაკე!

გიორგი. ეგ რად შეწუხდა?

გოლდერძი. შენ შეაწუხე და იმად.

გიორგი. კი მაგრამ... ეგ ამ სიმაღლეზე როგორ ამოვა... გული... ამის წინათ ხომ.

გოდერძი. მაგისტონაც არი რო ნაბიჯ-ნაბიჯ მოდის, ჩამოდი და იმას გეცი პასუხი! მორჩა!

გიორგი (დაიბნა, აწროლადა, არ იცის რა მოი- მოქმედოს). დენის, დენის-მეთქი, არ გესმის?

დენისის ხმა. პო, შესმის, უველაფერი გავიგე. გიორგი. შალვას უფროსი ბივის მომდევნო მო- ვიდაო, ეს რა დღეში ვართ, კაცო!

დენისის ხმა. ახლა შენ კი არა, ის არი ცუდ დღეში.

გიორგი. მიდი, შენ ელაპარაკე!

დენისის ხმა. მე მაგას მაგარს ვერაფერს ვიტყ- ვი.

გიორგი. მაგარი რად უნდა უთხრა — ჩვენი გა- საქირო შეხრივდე.

დენისის ხმა. რამე რომ მოხვოს, უპრით ვერ გავისტუმრებ. შენ ელაპარაკე.

არჩილი. ხომ კარგადა ხართ, ძია გიორგი?

გიორგი (დაბნეულობისაგან ჯერ ციხის ვალავანზე ჩაქდა, მერე ისევ წამოდა). გამარჯობა ნუ მოგიშა- ლოს. შეილა. ღმერთმა.

არჩილი. ხომ კარგადა ხართ, ძია გიორგი?

გიორგი. შე კი კარგადა ხარ, მაგრამ... შენ ამ სიმძაღლზე როგორ ამოხვედი... აქ ხო მანქანა არ ამო- დის.

არჩილი. ეგ არაფერი, თქვენ რაზე შეწუხებულ- ხართ, ძია გიორგი?

გიორგი. ნუ? მე არაფერზე, შეილა, არაფერზე არ შევწუხებულვარ.

არჩილი. მაშ, არაფერი გაწუხებთ?

გიორგი. მე რა უნდა მაწუხებდეს?

არჩილი. უველაფერი რიგზეა?

გიორგი. რა უშავს...

არჩილი. თქვენსა რომ წავიდეთ და ვილაპარაკოთ?

გიორგი. ჩემსა?

არჩილი. პო, რომ დავხსნდეთ და გულდინჯად ვი- ლაპარაკოთ, არ გამოვა?

გიორგი. რატომ არ გამოვა, როგორ არ გამოვა. შეილა, წავიდეთ!

არჩილი. მაშ, ჩამოდი და გავუყვით, რაღას ვა- ყვინებთ.

გიორგი. კი ბატონო, ახლავე, ახლავე წავიდეთ!

დენისის ხმა (მაცერი, მღვდვარე). გიორგი!

გიორგი. პა? (დუმბილი) რა იყო? (დუმბილი) დე- ნის, რა მოხდა?

დენისის ხმა. არაფერი. გიორგი-მეთქი!

გიორგი. პო?

დუმბილი.

გიორგი. წავიდეთ, შეილა, მაგრამ...

გოდერძი. (მოუთმენლად). რა მაგრამ, კიდევ რა მაგრამ უნდა ამ საქმესა!

არჩილი (ქერ. გოდერძის გადახედა მწერალად). რა მაგრამ, ძია გიორგი?

გიორგი. ის, მაგრამ, რომ... რა ხანა შენ ჩემს ოჯახში არ შემოხულებარ, რაც ვფუა ქალაქს წავიდა, შენ ჩემი კარი არ შემოგოდი.

არჩილი. მეგობარი ის არი ჩემი!

გიორგი. მერე მეგობრის მამაც რო უნდა მოი- ციხობ, ხო არაფერი გიქირსო, ვინმემ გული ხომ არ გატყინაო.

არჩილი. თქვენ ვინ რა უნდა გაწყენინეთ, ვინ რას შეგადარებთ, ძია გიორგი!

გიორგი. პოდა, აქამდე რა არ ყოფილა... ახ- ლა... დღეს.

არჩილი. მაშ, სტუმრად არ მდებულობ?

გიორგი. არ დროს სტუმრობაა. შეილა. ხანაც მენატრება და კარც. ეწოცა და მინდორი! აბა, ხაიდან!

არჩილი (ერთხანს უხმოდ დგას). ძია გიორგი, თქვენ იცით, რა უჯდება სახელმწიფოს ამ მიდრო- ელექტროსადგურის მშენებლობა?

გიორგი. მე საიდან უნდა ვიცოდე.

არჩილი. ძალიან ბევრი.

გოდერძი. იქნე შენ ოცი მილიონი გოონია, გი- ნა ორმოცდაათი!

გიორგი. ასი?

არჩილი. ორასიც არა ჰყოფნის.

გიორგი. ორასი? რამხელა ჯიბე ჰქონია!

არჩილი. მერედა, იცით, ვისთვის კეთდება ამხელა ამბავი?

გოდერძი. ხალხისთვის, ხალხისთვის კეთდება და შენ ვერცა ხვედი!

გიორგი. დღემდე ჩემი თავი სულ ხალხი მეგონა, დენისიც ხალხი მეგონა. მაშ, ვინა ვარ?

გოდერძი. შენ ელემენტი ხარ!

გიორგი. რაო, რა ხარო?

გოდერძი. ელემენტი!

გიორგი. გოდერძი, ბიჭო, შენ ისეთ სიტუციებს იხვრი, გეშინოდეს! დმერთმა ის დრო ნუ დაბარუნოს, თორემა... მესამე თუ არა, მეხუთე მაინც იქნები — შენ ხომ იცი, რომ არც დამბარლებელი იყო ბედნი- ერი, იმასაც ბრალეულის გზა ედო წინ.

არჩილი. მართალი ხარ, ძია გიორგი! ეს ჩვენი გოდერძი ცოტა აჩქარებული ბიჭია!

გიორგი. აჩქარებული რომ არ იყოს, განა გულს დაგვიყოფდა. შა-პანასმა ვერ ააოხრა ჩვენი სოფელი და შენ რა გული გიხარის მისი მოსაპოვით!

არჩილი. მოსაპოვა კი არა, აქაურობა წალკოტად უნდა იქცეს, ძია გიორგი, წალკოტად! აი, მაგ მიდრო- ელექტროსადგურის აშენებითა და წყლის დაგუბებით წელიწადში 40 ათასი ჰექტარი ფართობი მიორწყება.

130 ათას კილოვანტ ენერჯიას მიიღებს რესპუბლიკის სხალხო მეურნეობა, ხოლო თბილისს სულ რო წყა- ლი აკლია, ერთ წუთში 900 კუბური მეტრი წყალი მიემატება. წყალსაცავის ირგვლივ გაშენდება სანატო- რიუმები, დასაცვენებელი სახლები, რუსთავსაც წყალი მიემატება და ახლა თქვენ გინდათ სახელმწიფო ამ საქმეზე უარი სიქვას? იცით ეს რამხელა შეება ხალ- ხისა?

(დუმბილი)

აბა, კარგად დაფიქრიდი, ძია გიორგი, ქვეყანა ელექტ- რონით და წყლით მიდის წინ. ჩვენ ისევ იქ დავრჩით? ვინ არ ვიაროთ?

(დუმბილი)

აბა, რას მიპასუხებთ ამხე, ძია გიორგი!

(დუმბილი)

გიორგი დღეს.

არაფერს? მაშ, როგორ მოვიქცეთ ახლა? ციხე-სი- მაგრეში ვიჭდეთ, თუ გამოვიდეთ და ქვეყანას წვადა- დეთ? (დუმბილი). მითხარით, რამე, ძია გიორგი, გამე- ცით პასუხი!

დენისის ხმა. გიორგი! (დუმბილი). გიორგი-მეთქი! გიორგი (ხმადაბლა გაეპასუხა მეგობარს) რა იყო, დენის!

დენისის ხმა (საემოლო ბრზანის). ხომ იცი, რომ ცალფანა ვარ და ჩემი პროთენი მანდ ვერ ამოვალ.

გიორგი. ჰო, ვიცი (ესეც ხმადაბლა, თითქმის თავისთვის სიქვა ფერებში ჩაფლულმა. არჩილს). მე განა არ ვიცი, მესი კარგა, მაგრამ ჩვენს სოფელს შეეფანა, ჩვენს სოფელსა და ციხის თავი უნდა ანეონ (მცირე პაუზის შემდეგ). აქ მესს აგებენ, იქ კიდევ რაღაც ატომურ სადგურს და ხუთი სოფელი უნდა აიყაროს, იქით კიდევ მესი, მერე ისევ სადგური და სულ ცოტა ხანში აღარ შეგვრჩება სოფელი, შვილებო, აღარ!

გოდერძი. შენ ცოტა დაბლა-დაბალი ილაპარაკე გიორგი, დაბლა-დაბალი!

არჩილი. ასეა დადგომილი, ხარჯი ასეა გაწეული. ეგ ამაპიკი ენახევრად მაინც გავრდის ხარჯებსა. ისე, დაც რამდენი უჯდევს სახელმწიფოს.

გოდერძი. იქითაც ხო არი სოფლები. აქ, ამ კუთხეში უყოველ ნაბიჯზე ეგეთი ციხეა.

გიორგი. რაღა ჩვენ დაგვიკაზნით. მე ჩემი წინაპრები ამ ციხის დარაჯი ვარ და არ დაგანებთ.

გოდერძი. რა უკარად და ოხრობად გავაკეთებთ ამ ციხის რესტავრაცია! ეს ამხელა კარიც თქვენთვის შევავით? ჩაეტილხარ თუ შიგ თათრის ღამაში ქალებითა (მოუთმენლად). ახლა აქ დამე ხო არ უნდა გაავითოთ.

გიორგი. შენ არა და, მე — კი. მე აქ ვიქნები! არჩილი. მე რა პასუხს მაძლევ, ძია გიორგი?

გიორგი (ხანგრძლივ დუმისის შემდეგ). შენ რა პასუხს გაძლევ და... ეს მიზნარი — იმ ცხოველებს მაშაშებს, შაღვას თუ ეტუოდი, ორწყალი უნდა აუყარო, ეტუოდი? მითხარი, ეტუოდი თუ არა?

არჩილი. ეტუოდი, რატომაც არ ეტუოდი.

გიორგი. ის თუ იცი, რა პასუხს მიიღებდი?

არჩილი. თქვენი პასუხიც ეგ არის?

გიორგი. მე რა პასუხი უნდა მოგცე, ღმერთმა გაცოცხლოს, უველაფერი ის, რაც შენ ჩამოთვალე, კარგი იყო, მაგრამ...

არჩილი. მაგრამ?

გიორგი. ერთი ამ, ამ ეკლესიას შეხედე ციხის ეზოში, რომ დგას. მანდღან ხომ ჩანს?

არჩილი. ვხედავ.

გიორგი. ჩემი პაპისპაპის პაპის პაპამ ააგო. შიგა სწერია კიდევ, ახლა ის წყარო თუ გასოვს, ძველებს თვინი თუ მოჩუჩუხებებს.

არჩილი. როგორ არ მასოვს.

გიორგი. პაპიჩემის პაპამ გამოიყვანა, აწერია კიდევ ზედა, ღამაში ქართულით აწერია „ღმერთმა აცხოვნოს ამ წყაროს გამოყვანი, ციხის კოშკზე ციხის დამთვები გიგოლას სილიო“. ჩვენ ამ ციხის დარაჯი ვიყავით, როცა ქვეყანას გაუჭირდებოდა, მის კოშკზე ციხის ჩვენ ვანთებდით.

არჩილი. ვიცი.

გიორგი. გცოდნია კიდევ. აქა, უყოველ ფეხის ნაბიჯზე ჩემი მამა-პაპის მხედება. აი, საუქვევი მიღნარეუდა? იღის კედელზეც ხო სწერია „თანდარუხციხის დარაჯი“ — მუღაშამ ჩვენი შემწეო“.

არჩილი. ვიცი, პაპიჩემის ჩადგომულია გიორგი. უმინდოდ უფქვადა ხალხსა, სამი სოფელი ხმარობდა. აი, ის თქვენი წიკვილური, დღესაც ვერ დასკანინან მაგას. ელექტროწიკვილურს, ელექტროქტრონზეა, მაგრამ პაპიჩემისას მაინც ვერა სკობია. ეგაც თქვენი ელექტრონი! ახლა კიდევამ იმ სახლზე გიტუვი, სადაც ამდენი ხანა შენ არ დაგიაკუნიდა და არ შეგოხლებოდა. ეგ თავმოწიკვილურს, ელექტრონიც ხომ მიხვდი, რასაც გეუბნები?

არჩილი. მიხვდი, როგორ არ მიხვდი, მაგრამ... გიორგი. ერთსაც გიტუვი და მერე სულაც სმენად ვიტყვი: მთავრისა და შშის ამოსვლის გარდა, არც ერთი სიკეთე არა მშაშს ქვეყანაზე, თუ ადამიანს მოუქალისა გულს. სიკეთე მაშინ არი ნამდვილი, თუ უველასია, თუ უველასთვის მოაქვს სიხარული.

არჩილი. უველას ერთად როგორ გაახარებ, ძია გიორგი, ეგრე რომ არ არსებობს, არ გამოდის ეგრე!

გიორგი. თუ უველას არ გაახარებს, სიკეთე კი არა, სახადე უყოველი! სახადისა ადრე გვეწინოდა, ახლა კი ისეთ დროში ვცხოვრობთ, რომ... ჩვენ ჩვენი მიწა და საფლავები გვიყვარს, შვილო და მით ვართ აღამიანები, ახალსოფელში უკეთ იქნებოდა იქ წაღიოთ, გვეუბნებიან. ხვალ რომ ვივადამ გავიხარს, იმის იქით უფრო უკეთ იქნებოთო, იქაც ხომ ვერ წავალით. კაცი იქ კი არ უნდა მიდიოდეს, სადაც უკეთესია, გული იქ უნდა უდგებოდეს, სადაც ამაგი აქვს. ამაგი კი უნდა დასდეს მიწაზე, სოფელზე, ხალხზე. ათი საუყუნეა ეს სოფელი დგას, სუნთქავს, არსებობს, რამდენი უკრი გავაღუტანია, რამდენი გავაღუტანე გავუვლია მის გულზე და მაინც დგას... მაინც არის. დღეს კი წყლით დავიაროს ამდენი ხნის ნამაგარი? ხვალ ხო ის წყალი და ელექტრონიც არ ეყოფა ქვეყანას. ხვალ საღა წავიდეთ? მთელი საქართველო წყალში მოვაქციოთ? ქართული ციხეები წყალთა ციხეებად ვაქციოთ და ისიც იმიტომ, რომ ჩვენს ქალაქებს მეტი წყალი სჭირდებაო! კი, ბატონო, სჭირდება, მაგრამ ცოტა გაიჭირვონ, ეკონომია გავწიონ, ერთი საათი ეცა არა, ნახევარი საათი ინებივრონ იმ აპაწანებშია და ჩემს ორწეულს ნუ დამიხარებენ, ორწეულს ნუ გამოინადგურებენ. არა, შვილო, ჩვენ ადამიანები ვართ, წარსული გვეწონდა და გეტყვია კიდევ ეგ წარსული, ამიტომ ვერ გვიწინებთ ნავიქრას, თორემ ტიად მინდორზე...

გოდერძი. ის თუ ნახეთ, იქ როგორ სოფელს გიშენებთ, ორ-ორ საართულიანი სახლები, ბუნებრივი გავით, ჩანალიწავით, ცივი და ცხელი წყლით. ამა, ეკეთი რომელი წინაპარს ღირსება. თითო ოჯახს 600 მეტრამდე საკარმიდამოს ვაძლევთ, თქვენ ხომ იცით მიწის კაცისთვის ეს რასაც ნიშნავს?

გიორგი (ერთხანს დუმს, გამჭირდავად შესცერის გოდერძის), ამა, რა გითხრა, გოდერძი, მაგრამ მაინც გიტუვი... არა ჰქონია ცხელი და ცივი წყალი ჩემს წინაპარს, მაგრამ მაინც არ იყო ტურტოლანი. ახლა თუ არ გეწინებთ, ქვეითი ჩავად. ამით დავამთავროთ ჩვენი ღამაპარკი.

დუმბილი. გიორგი ერთხანს უხმოდ დგას, არჩილი და გოდერძი დუმან. გიორგი შეიჩნა, წასვლა დააპირა.

არჩილი. ძია გიორგი! (გიორგი მობრუნდა, არ-

ჩილი ღუმს, მერე ხმადაბლა, დინჯად სთქვა). აურის წინ, სოფელში გათხრები დაიწყო, სოფლის გარშემოც, რომ შთამომავლობას არაფერი დაჰკარგოდა. თუ რამ საგანძურს იყო, მიწასაც წავართვით. გაიგებდით, ალბათ და იცით, რა აღმოჩნდა? ორსართულიანი ავლდამები აღმოჩნდა სოფლის ქვეშ. დიდი ქალაქი ყოფილა აქ ადრე.

გიორგი (დაინტერესებული, ჩაძებული კითხვით). მერე?

არჩილი. თიხის პერიოდის ძეგლები ვიპოვეთ, ძალიან შორეული წარსულისა, ყველაფერი ეგრე იქ არის, მუხუშუმში!

გიორგი (ციხის გაღვაწეზე ჩაცუქდა კიდევ, რომ უფთხავის ყველაფერი) მერე, მერე?

არჩილი. მერე! (პაუზა) ეს ცხოვრება ასე ყოფილა, ის ქალაქი გაქრა და ორწყალი დაიბადა, ახლა ორწყალი გაქრება და...

გიორგი (გველნებუნებით წამოხტა, ბრავით). დამე მშვიდობისა, კარგად ბრძანდებოდეს! (გაღის).

ღუმელი. არჩილი ერთხანს უხმოდ დგას. ფიქრებს მისცემია.

გოდერძი. ახლა ჩვენ ამათ სანამ უნდა ვეფეროთ? არჩილი (ხანგრძლივი ღუმელის შემდეგ). შენის აზრით, სხვა რა უნდა ვქნათ, გოდერძი?

გოდერძი. პარტიამ ამათ უნდა უხმინოს? არჩილი. (ფიქრიანად) რატომ არ უნდა უხმინოს.

გოდერძი. ამიტომაც გავიდნენ თავს! აი, ის დრო სჭობდა, კაცს რომ თითს დაუქნევდი და შენი მონა-მორჩილი იყო.

არჩილი (გაიღიმა). რაო, რა სთქვი? გოდერძი. აბა, ხომ ხედავ, რა ამბავი აქვთ, რას აკეთებენ!

არჩილი. ის დრო ნამდვილად არ სჭობდა. პარტიას მონა-მორჩილი ხალხი კი არა, მოაზროვნე მეგობრები სჭირდება.

გოდერძი. ერთი მაგრად უნდა დაუცავხარ და ყველაფერი რიგზე იქნება. სიხარულით შეკრავენ ბარგს, ცეკვა-თამაშით გადავლენ ახალსოფელში, თან ლექსებს შეთხზავენ, ეს რა კარგი ყოფა მოგვცა ჩვენმა მთავრობამო.

არჩილი. მაშ, ლექსებსაც შეთხზავენ? გოდერძი. არა გჭირა?

არჩილი. მერე გულში ხომ მაინც იტყვიან ჩვენ-ზე აუბს, ძალად ცხონება ვის უნდა. დიდი პროგრესია მაგს, ძალიან დიდი სიყვითე, მაგრამ აღამიანების ნდობა და სიყვარული მარადიული განძია, გოდერძი!

გოდერძი. ის, რომ ამდენს ბედავენ? არჩილი. ესე იგი, გვენდობიან, სკერათ ჩვენს და გულახდილად გველაპარაკებია იმაზე, რაც ტკივათ. ამით რომ ეწიოდეთ, ამას არ იზამდნენ, თორემ რა... მლიოციელიც არა გვიპირდება, ერთი წითელსამკაურიანი რაზმელი სამ წუთში განათავისუფლებდა ციხის ტერიტორიას.

გოდერძი. ჰოდა, თუ სიმშვიდე და წესრიგი გინდა, ეგრეც უნდა ქნა.

არჩილი. არა, ასეთი წესრიგი არ მინდა.

არჩილი (აქლმონებული ამოდის აღმოდგა). რაგარი ბიჭები ყოფილან! აქ რომ კაცი ამოიბრუნეს და ჩაიბრუნეს, რა გული ექნება? (მდღელზე ჩაქრს, ხედავს, ვაპ, რა ნიავია! ანაირი სიო ბორჯომის პარკშიც კი არ იქნება!

გოდერძი. აი, დამატებით ძალაც მოვიდა! არჩილი. სად მიდიხარ? (არჩილი დაიბნა, აქ არავის არ მოულოდა).

გოდერძი. სად მიდიხარო, გეკითხებიან! არჩილი. მე შეკითხებით?

გოდერძი. აბა, სხვა ვინ ეშმაკს ხედავ აქ? არჩილი. სალამი და გამარჯვება ნუ მოგიშლიათ ღმერთმა, არჩილ ბატონო!

გოდერძი. შენი სალამ-ქალამი კი არა, პასუხი გვინდა!

არჩილი. ჩემი ბიჭობის მერე მე აქ არ ვყოფილვარ და საუბრა პარტზე გამოვისვინრე (პატრის ხარბად სუნთქაეს, ვითომ ამისთვის მოსულიყო) აქ).

გოდერძი. აბა, ახლავე უკან ჩაისვინრე! არჩილი. რატომ შე კაცო, ასეთი რა მოხდა!

გოდერძი (მყარად). შეკითხვები! არჩილი (გასძახის). გიორგი, გიორგი, არჩილი ვარ, ბიჭო, არჩილი! გადმომხედ!

გიორგი (ციხის გაღვაწეზე გადმოღვა). აქა ვარ, არჩილი. გამოიღე შე კაცო, კარი, შენთან მოვედი, გამოიღე და შემომიშვი შიგ. ეგ ორწყალი მარტო შენი ხომ არ არის. ერთად უნდა ვიყოთ, ერთად!

გიორგი. მობრძანდი, არჩილი!

გოდერძი (არჩილს წინ ვადაუღვა). სად მიდიხარ! არჩილი. ქართული კულტურის ძეგლი უნდა დაავალიერო, ექსკურსიაზე ვარ!

გოდერძი. აბა, ახლა აქედან... არჩილი. გიორგი, მოვლივარ, მაგრამ არ მიშვებენ შენთან!

გიორგი. ვინ არ გიშვებს, კაცო!

არჩილი. აი, მდივანი აქა დგას, ხმას არ იღებს, ეს კიდევ თავს დამძახის, სად მიდიხარ, უკან წადი, გიორგისთან მისვლა არ იქნებაო!

არჩილი (იციინის). გაატარე, გოდერძი, გაატარე. არჩილი. შენ ავაშენა ღმერთმა! (მიღის). მოვლივარ, გიორგი, მოვლივარ. (მობრუნდარ, არჩილს მიუახლოვდა) თქვენ ხომ მამაჩემი დავითი არ გეხსოვებათ, ღმერთმა აცხონოს იმისი სული. ის მტკიცად ხოლმე; თუ შესახვეწარი გაქვს რამე, დიდ კაცს სთხოვე, პატარას თავი დაანებე, იმას თავისი სიპატრავიც უკლავს გულსა და შენ რა ხეირს დაგაურისო. მაგრამ ჩვენ რომ დიდკაცებთან ეგრე ვერ მივლივართ... შუაში ისეთი ეშმაკები დგანან..

არჩილი. მერედა, მობრძანდი ხოლმე, სიამაყენებით მიგიღებ.

არჩილი. აუცილებლად მოვალ, სასიკეთო საქმისთვის მოვალ. კარგად ბრძანდებოდეს (გაღის).

არჩილი და გოდერძი უხმოდ დგანან. გოდერძი უკმაყოფილებას არ მალავს. ეს უკმაყოფილება მის ტონში იგრძნობა.



გოდერძი, აი ხომ ხედავ! არც ახლა დამიჭერებ? თუ ასე მიუშვი, მალე ხალხით გაივება ეს ციხე.

არჩილი. შენ ასე გგონია?

გოდერძი. დარწმუნებული ვარ.

არჩილი. არასოდეს, არასოდეს ხალხს ხელი არ უნდა შეუშალო, გოდერძი. ხალხი ყოველთვის მართალია და თუ მან მოინდომა, ყოველთვის მიაღწევს მიზანს.

გოდერძი. ერთი-ორი მილიციელი და ფაცხა-ფუცხით გაეცდებიან იქაურობას. უმალ წესრიგი დამ-სრულდება.

არჩილი. ეს წესრიგი კი არა, ძალადობა იქნება. ასე არ შეიძლება. დაღამდა უკვე, რომელი საათია?

გოდერძი. ათი ხდება.

არჩილი. მე ცოტა ხანს აქ დავრჩები. ერთხელაც დაველაპარაკები გიორგის, რაიონში ჩადი, ბიუროს წევრებს დაურეკე, თორმეტის ნახევარზე სხდომას და-ვიწყებო.

გოდერძი. ამ უშადამისას? (არჩილმა მხრები აი-წურა, რითაც სიქვა სხვა რა გზა გვაქვსო). მერე ამ საკითხს ბიუროზე გაიტან?

არჩილი. ზუსტად თორმეტის ნახევარზე, ჩემი მანქანით წადი. მერე უკან გამოგზავნე.

გოდერძი (უქმყოფილად). კარგი, ბატონო. (მი-ღღის, შედგა, მოტრიალდა). ვიცი, სხვათა რჩევა არ გიყვარს, მაგრამ მეგობრის ვალი უნდა მოვიხადო.

არჩილი (ღიმილით). გისმენ.

გოდერძი. ორივე ჩავიდეთ ქვევით, დაუძახე მი-ლიციის უფროსს, ციხის ტერიტორიის გასუფთავება დაავალი. თუ წუთში ყველაფერი რიგზე იქნება. თო-რემ... (ღუმილი. გოდერძი ფიქრობს სიქვას თუ არა, ბოლოს გადაწყვიტა). მტერი შენცა ვაჟავს... არჩილ-საბუთო ექნებათ და შეიძლება ზვალ... რაიონში იდე-ურ-აღმწარდლობითი მუშაობა ჩაშალო.

არჩილი. წადი, გოდერძი, შენი მეგობრული ვა-ლი მოხდელი გაქვს.

გოდერძი, ძალიან დარწმუნებული ნუ იქნები, არჩილ! ხომ გაგვიგონია, ვისაც ძალიან სჭერა, ძალიანაც უნდა ემსოღესო.

არჩილი. დღეს ყველაზე კარგი იდეოლოგიური მუშაობა ის არის, როცა პარტია და ხალხი ასე ელა-პარაკება ერთმანეთს, ხალხს პირდაპირ უნდა ელა-პარაკო, გულში უნდა ჩაებდო, უნდა დაარწმუნო, რომ სცდება. აღმანიების დამორჩილება ცოდავა. დამე-გობრება კი — დიდი სიკეთე. მძღოლის გამოგზავნა არ დაგაიწუფებს...

გოდერძი. მე ჩემი მითქვამს და...

მიღის. დაბნელება. შუქი. დილა. ახლადამოსულ მზის სხივებს გაუბრწყინებია ციხის შემოგარენი და კიდევ უფრო მეტი დიდებულება მიუნიჭებია მისთვის. ამ მოლაპარაკე სხივებზე ისეთი პირველქმნილის იერი აღსდევს ყველაფერს, თითქოს ქვეყნიერება ხელახლა დაიბადა. ახლა ციხეს კოტე უკლის ვარს — სარაიონო კულტურის სახლის გამგე.

კოტე. ეთერ, მეციხოვნენო, მეციხოვნენო! გამო-დით (შეიცადა, პასუხი, რომ არავენ გასცა) რეზო, რეზო, ებევი, რეზო!

გალავანზე სწორედ ის მოსწავლე გამოდგა, რომელიც გიორგის და დენისს გამოჰყვა.

რეზო (ძალიან დინჯად, საყუთარი ღრისებრივენი-ნებით). აქა ვარ.

კოტე. მერე რა რო ხარ, მერედა, ვის არგინარ, რო ხარ, რასა ჰგავს ეს, ეგრე იქნება?

რეზო. რა მოხდა?

კოტე. ჩვენ წელბებზე ფეხს ვიდავით, რას არ ვშვრებით, რომ გავიმარჯვოთ, შენ კი ციხე-ციხე და-სერიანობ, ვითომ ერთხელაც არ უოფილნარ მანდა, ჩა-მოიბინენ ერთი, ჩამოიბინენ, ჩქარა, ჩქარა, დროე!

რეზო. სად უნდა გავიმარჯოთ?

კოტე. შენ მე გამოგივებ და ეგ არი! რა დინჯად კიბიხულობ, ბიქო! განა არ იცი რო ზვალ თბილისში რესპუბლიკური ოლიმპიადა იწყება?

რეზო. ჰო?

კოტე. ამ საღამოს ხომ მივდივართ. დაუჩქარე, და-უჩქარე! შენ წუხელის რეპეტიცია არა გქონია.

რეზო. (პაუზის შემდეგ). ვიცი.

კოტე. დროზე ჰქენი, ბიქო! სულ ვამ-ვამ უნდა ვაძახებინო ქალაქელებს!

რეზო. მე მასწ...

კოტე. ბიქებმა მთელი ღამე გაათენეს.

რეზო. მე ალბათ, ვერ ვიცავებ.

კოტე. შენ რო არ იყავი, მზია დათუნამ გააცილა შინამდე.

რეზო (უფრო დინჯად და დამოკრებულად). მე მაგ ოლიმპიადაზე ვერ ვიცავებ...

კოტე (უცებ იფეთქა). შენა ტენიში სარტყელმა ხომ არ მოგიკირა! აბა, რაებმა ბოდავ.

დენისის ხმა. იცეკვებ, რეზო, უნდა იცეკვო.

რეზო. (ქვევით, დენისისკენ გადაიხედა). რაო?

დენისის ხმა. უნდა იცეკვო, უნდა იცეკვო.

რეზო (საკმაოდ მტკიცედ). არა!

დენისის ხმა (ეს უკვე გიორგის გადაულაპარაკა). ეს რა ჩიუტად მიახსუსხა.

კოტე. მა, რას შვრები, კაცო!

რეზო. ოლიმპიადაზე არ ვიცეკვებ!

კოტე. ამდენი ხნის შრომა... შენ გინდა, ამდენი ხნის შრომა წყალში გადაიყარო?

რეზო. ხომ ხედავ, არა მცალია.

კოტე. ბიქო, ფილარმონიის დიდ დარბაზში ცუკვას მაგ ხავსში გქონა გირჩენია?

რეზო (კოტეს აგდებული ინტონაცია არ მოეწო-ნა, უქმყოფილად). სოფელს ვდარჩობ.

კოტე. ეგ შენი სოფელი მოკვდა, გარდაიცვალა, მიცვალებულს რა დარაჯი უნდა, ბიქო! ახლა წავი-დეთ და იმ სოფელს ვუდარაჯოთ (უფრო გაცხარდა) ეგაც იქით იყოს, რას სდარაჯობ, რას? ნიხნდეს? შენ იცი, ეგ ჰესი რას ნიხნავს? ეგ ჰესი თუ არ იქნა, ვერც ფეხბურთს ნახავ ტელევიზორში, ვერც კინოს და ვერც ვერაფერ სიკეთესა. შენ კიდევ უტბელივო-რად უოფნა შეგიძლია? მე ხომ ვიცი, რომ არ შე-გიძლია. სუ შოგა გაქვს თავი ჩაწურული.

რეზო უხმოლ ღვას. ვერაფერი ვერ უბაჟხა კოტეს ქეთენო (თურმე ბუჩქებში იყო მიმაღული; ახ-

ლალა გამოვიდა, უფრო სწორად, გამოვარდა). სანამ უნდა იყო მშობერი... გამოდი, გამოდი, გართო მთელი დამე არ მიძინია. ჩემს შვილს ციხეში რა უნდა!

კოტე. შენ წართლა მეციხოვნე ხომ არა გგონია შენი თავი! აბა, ახლავე კარში გამოდი!
რეზო. დედა, შინ წადი!

ქეთინო. შინ რა მიწა, შინ რა გავაკეთო, უშენოდ რა მიწა სახლში!

კოტე. ახლავე ჩამოდი-მეთქი, ვის ვეუბნები, ერთი დამიხედ, რა ამბავი აქვს, ბავშვებიც ააწრიალა, რეპეტიცია აღარავის უნდა, ესეც გამიხდა გაგარინი! გიორგის ხმა, კოტე! შა, კოტე-მეთქი!

კოტე (პატივისცემა კი გამოსკვივის მის ინტონაციაში, მაგრამ ისიც ჩანს, რომ ზოგი რამ მხოვრდა). გისმენ, ბატონო, გისმენთ.

გიორგის ხმა. ბატონიც თვითონ ბრძანდება და უფალიცა, მაგრამ დაუყვავე, დაუყვავე, განა არ უნდა იცოდეს, რომ მიხის შვილიშვილი ეგრე არ გამოჰყვება?

ქეთინო. მაგათმა ჭიუტობამ მომკლა მე! მაგათ მომიღებს ბოლო!

კოტე (ალერსით). ჰო, კარგი! წადი, რეზო შენა! არა, რეპეტიციაზე წამოდი ბიჭო, ამხელა საქმე გვაქვს წინ... ნუ ჩამოხლი ამ ოლმშიადას, შა, რვა თვე ვცმ-წადებთ... ვიცო, რომ პირველ ადგილზე გამოვალთ. მაგრამ თუ შენ არ იცეკვე, მემუდღესაც ვერ ველირსებთი, შა, უნ იხამ ამ საქმეს.

რეზო. აბა, რა ვქნა, ეს საქმე რო არ მქონდეს...

კოტე. მხოლოდ რა, ჩამოდი, ვაჟაკურად გთხოვ — ჩამოდი, აი, ძმორად გთხოვ და დიდი რომ გაიწრდები, მაშინ მიხვდები რატომაც გთხოვ ასე.

რეზო (პაუზის შემდეგ). აბა, რა ვქნა, არ შემიძლია.

კოტე. მაშ, ეგ არი შენი სიტყვა?

რეზო. ეგ არი!

კოტე. ისეთ მომენტში გვალატობ, რომ ჩვენს ანსამბლს ახლო ვერ გავკარებო.

რეზო. არ გავკარებო.

კოტე. მაშ, ეგრე?

რეზო. ეგრე!

კოტე. ბიჭო, შენგან სუბიშვილი უნდა დამდგარიყო და შიმშილობა ირჩიე?

რეზო. ახლა ეგრეა საქირი!

კოტე. არაფერი დაგვიწყდეს! (გაღის).

ქეთინო. რღო! (შეყვონდა, სათქმელი ბევრი აქვს, მაგრამ არ იცის რა უთხრას) წუხელ მარტო ვიყავი და იცი როგორ შემეშინდა? ხომ იცი, როგორი მშობარა ვარ.

რეზო. ვიცო. გული უნდა გაიმარო!

ქეთინო. კაცი ახლა შენა ხარ ოჯახში. იმას რა ენადღებ... იმას რა... ციმიბრში ქალსა და არაყს რა გამოიღვეს, მიდის და მოდის, მიდის და მოდის...

რეზო. კარგი რა, დედი!

ქეთინო. ერთი სურვილი მინც შემისრულე (ხმას დაუწია, საიდუმლოს განდობის ტონით), აი, აგერ, ჩანთაში ცოტა საქმელი მოგიტანე, არავინ იცის...

რეზო. არა!

ქეთინო. ჩუმად შესაქმე, კაციშვილი ვერაფერს გაიგებს,

რეზო. (უფრო ჭიუტად). არა-მეთქი! არა! ეგ რატომ მითხარი, მე ვავედი!

ქეთინო. მე რა ვქნა, მე ლოკინში რა მომასვენებს, როცა შენ მშობერი ხარ, სად მიდებოდა! (რეზო გაღის). იცოდეს, მე აქედან ფეხს არ მოვიცდელი. (ქეთინო მარტო დარჩა, ერთხანს უაზროდ დგას. შენ მოდის ლა — არონის ცოლი, როგორც ჩანს, აღმართზე ამოსვლა მასაც გაუჭირდა).

ლია. ჩანარად ამოდის აქ ხალხი! სად არი ახლა ის... რა დრო დადგა, გავინლა კაცი თავისი ფეხით მიდიოდეს ციხეში? (ქეთინო შენიშნა). ქეთინო, შენ ხარ, გოგო?

ქეთინო. აქ რამ მოგიყვანა, ლია დედა!

ლია. ჭკვიანი ქმარი რომ გეყოლებოდა ქალს! ციხე ეს არი, ხომ?

ქეთინო. ეს არის, კი.

ლია. ნამდვილი... კი არა, აი, ის ხალხი რომ გადაირევა და თავისი ფეხით რომ შედის შიგ!

ქეთინო. ეს არის, ეს!

ლია. გაიგე, რა ამბავი მოხდა? გაიგე რას შობა ხალხი? ჩემი კაცო აქ არი. (ალერსით გასძახის.) არონ, რა იყო, შე კაცო, რატომ გამეყვანა ახე, ვინ რა დაგიშვა, ციხეში რო შენი ფეხით მიხვედი, ცოლმა გაიშულა, თუ რაღამა?

არონი (გოდოლზე გამოდგა. შეცვლილი ხმით) მანდ ვინ არი?

ლია. მე ვარ, არონ, არ გადმოვარდე, შე კაცო, რამხელა ჩანხარ აქედან, თუ იცი!

არონი. აქ რამ მოგიყვანა?!

ლია. მე კი არა, შენ რამ აგიყვანა მაგ სიმაღლეზე, არონ, შენს გულს ეს უნდა? ვერ გაუძლებ, არონ და დროზე ჩამოდი დაბლა...

არონი (ცეკად). მე ის გავაკეთე, რაც საქირი იყო.

ლია. რა მართლა ციხის კაცივით მელაპარაკები, შე კაცო! რა იყო საქირი — შენი შიმშილობა? ნახევარი საათით რომ დაგიგვიანო სადილი, ქვეყანას აქცევ და რაფერ დავიჭერო, რო შენი შიმშილობა საქირი იყო?!

არონი. ჩემთან ამდენი ლაპარაკი არ შეიძლება!

ლია. როდის იყო ჩვენი ხალხი თავისი ფეხით მოდიოდა ციხეში და ქვეყანას აშინებდა ვიშმშილებო. რაც ჩვენს ხალხს შიმშილობა გამოუვლია, იმდენი ვის რა უნახავს, მაგრამ თავი არავის მოუკლავს მაგიტომ (სავედურით ქეთინოს) კარგი შე ქალო, ცოტა მიიწი იქით, მაცალე ქმართან ლაპარაკი... ეს სხვანაირი ციხეშია, პატიმარი კი არ არის.

ქეთინო. ახლავე, ლია დედა, ახლავე (გაღის).

ლია (ხმადაბლა, საიდუმლოს განდობის ტონით). ჩუმად, კაციშვილს არ გაუგია ისე, საქმელი მოგიტანე! არონი. რა?

ლია. საქმელი... ა? რაჯარი ქალი ვარ? შეხედე! (კალთაში მართლაც, ჭკონია პატარა ფუთა დამალული) დაიპი!

არონი. არა!

ლია. რა სთქვი?

არონი. მოაცილე აქედან! არ იქნება, არამია!

ლია. რა იყო, არონ, საქმელი არ გინდა?

არონი. კი მინდა, მაგრამ არ მიწადა წაიღე ახლა იქით ეს საქმელი, მოაცილე აქაურობას!

ლია. შენ არ გადაგროოს ჩემმა გამჩენმა? რაშია საქმე, არონ!

არონი. ახე სკირდება ქვეყანას.

ლია. რა სკირდება, კაცო, ქვეყანას — შენი შიმშილი?

არონი. ჰო.

ლია. შენ თუ გპირდება, შენ!

არონი. რაც ქვეყანას და ხალხს სკირდება, ის შეც მკირდება.

ლია. რატო კაცო, რა იყო ახლა ამნაირი, ამ სოფლის ქართველობა თავის სოფელს და ციხეს ვერ მოუვლის, რო შენც არ დაიწყო?

არონი. ლა! ქართველი მეფეები წერდნენ დავითთან სოლომონიანი ვართო და ვითომ რატო არ უნდა დავიცვა მე ეს სოფელი და ეს ციხე!

ლია. რა დავითიან სოლომონიანი, რას ლაპარაკობ, შენ თუ იცი.

არონი. ეტრე! დავით მეფით და სოლომონ ბრძენითგან მოვდივართო და...

ლია. მერე რას ნიშნავს, არონ, მაგ სიტყვები,

არონი. მაგდენი არ ვიცი მე, მაგრამ რაღაცას რომ ნიშნავს, ეს კი ვიცი.

ლია. შენ ეს ამბავი კი უნდა იცოდე, არონ.

არონი. ისინი მეფეები იყვნენ და ჩვენზე მეტი რომ ცოდნოდათ, რა გასაკვირია. ეს სოფელი და ეს ციხე, ეს ხალხი... უკოდლოვის ერთად ვიყავით და უნდა ვიყოთ კიდევ ერთად... ამიტომ წაიდა ახლა სახლში!

ლია. მშვიტი კაცი ვის უნდა დღეს, ერთი ორი ლუქმა მაინც ჩაიდებ პირში, ხო არავინ არ გიყურებთ! არონი. აბა, სვიდანია დამთავრებულია. მე დარაჯი ვარ, დარაჯთან ამდენი ლაპარაკი კი არ შეიძლება (გაღიხ).

ლია. (დაბნეულია). ქეთუნი, ქეთუნი, გოგო! (შემოდის ქეთიონი). გამაგებინე რა ხდება, რამ გადარია ეს ხალხი. არონის უკმელობა? არონს როდის უთქვამს ჭამაზე უარი? (უცებ.) მე აღეგრობა მეგონა და ესენი მართლა დაქერილები ხომ არ არიან?!

ქეთიონი იცინის. დაბნელება. გვეგის დიქტორის ხმა. დიქტორის ხმა. ჰიდროელექტროსადგურის მშენებლობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპია წყალსაცავის მომზადება და მისი შევსება. რა სამუშაოები შესრულდა ამისათვის? ამ კითხვით მიმართა ჩვენმა კორესპონდენტმა მშენებლობის ხელმძღვანელს (პასუხად მამაკაცის დანჯი ხმა გვეგის). — ძალიან დიდი. კაზხალის ტანში ჩაიყარა ექვსი მილიონი კუბური მეტრი მდინარეხეული ქანი, შესრულდა 20 მილიონ მანეთზე მეტი თანხის სამშენებლო-სამონტაჟო სამუშაო. გაუყვანილია ორი რვა კილომეტრიანი გვირაბი. რკინა-ბეტონით გამაგრდა კაშხალის წყედა ტანი. აქვეა 75 მეტრის სიმაღლის კოშკები, რომელთაგან პირველი მიწისქვეშა ჰესის სამანქანო ნაწილამდე გაატარებს წყალს, მეორე კი, წყლის კატასტროფული რაოდენობის მოწვევების შემთხვევაში, ძველი კალაპოტით გაუშვებს მას. ახლა ვიწყებთ დასაბჭორი სოფლებიდან მოსახლეობის გაყვანას. მათი ახალმო-სახლეობა თავისებურ დღესასწაულთანაა დაკავშირებული.

შუქი. ციხესთან ვეა დგას.

გიორგი. შენ აქ საიდან გაჩნდი, შვილო!

ვაჟა. ერთი წუთით ჩამოდი, მამაჩემო!

გიორგი (გასარბული). ახლავი, ამ წუთში, შვილო! (ოვალს მივყარა. ისმის ციხის კარების გოდინის ხმა. ჯაჭვებიც კი აჩხუკუნდა. საქმაო ხანს გოდინებზე ეს ხმაური. გიორგი კი არ გამოიღის. მერე ეფიქვლება ციხის გოდინებზე გამონდება). არ იქნება? (ჩინებდა) ვაჟა. რა არ იქნება?

გიორგი. ჩვენ აქ პირობა დავდეთ, მანამ არ გამოვალთ, სანამ...

ვაჟა (აწვევრინებს) აბა, რას ლაპარაკობ, მამაჩემო. ამ ხნის კაცს რა მოგდის?

გიორგი (ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ იკვით). შენ თბილისიდან ეტრე უცებ რამ ჩამოგიყვანა?

ვაჟა. ჭერის გამაგებინე, რა ამბავი?

გიორგი. დღდაშენის ავადმყოფობის ამბავს რომ შეიტყობდი, სამჭერ დარეკავდი, ჩემი ჩამოსვლა თუ არისო აუცილებელი და ამ დილაადრიან აქ როგორ გაჩნდი!

ვაჟა. ამაზე უარესი ავადმყოფობა თქვენ არ გქონიათ.

გიორგი. მე რომ ჩემი სოფელი მიუყარდეს და მამა-პაპათა ნაშაგარს ვუფრთხილდებოდე, ეს არის ავადმყოფობა?

ვაჟა. მაგითმ სახელმწიფომ ქვეყნის წინსვლაზე თქვას უარი? საქვეყნო საქმე შენი სიყვარულით ზომოს?

გიორგი (მცირე პაუზის შემდეგ). რატომ არ უნდა ზომოს, შვილო, ჩემზე დიდი განძი რა აქვს სახელმწიფოს?

ვაჟა. მამაჩემო!

გიორგი. ჰო, თქვი, მითხარი, მითხარი!

ვაჟა. შენზე უკეთესი ქვეყნის ხვალინდელი დღეა. ეგ საქმე შენთვის კი არა, საქართველოს მომავლისთვის კეთდება. მომავალს კი არაფრად უღირს ორწულის ორობენი. მას ძლიერი, ღონიერი საქართველო სჭირდება.

გიორგი. კი, მაგრამ მე? მე — გიორგი ქართველი-ლიხთილი?

ვაჟა. შენ მასინ იქნები შენ, როცა ქვეყანა ძლიერი და მდიდარი იქნება.

გიორგი (ხმაში მღელვარება შეეპარა). სანამდე, რა დავადებ, რამდენი უნდა ვიცადო? მთავრდება ეს ოხერი წუთისოფელი, რახან გაჩნდი, ხო უნდა მქონდეს ჩემი სოფლის სიყვარული მაინც, ხომ!

დენისის ხმა (ბრაზით სავე). აი, ეს ბავშვი, გადი რწეო, გადი ზალა! ეს ბავშვი ხომ ხვალინდელი საქართველოა!

ვაჟა. ეგ ბავშვი თქვენმა სიყვარულმა გააბრძოვა, ის, რაც აქ კეთდება, უნდა გაკეთდეს! უსათუოდ უნდა გაკეთდეს. ტუთოდ ნუ ფართოფრთხობთ. ქვეყნის სასაცლოდ ნუ იხდით თავს. სოფელი კი არა, ქვეყანა უნდა გიყვარდეს, მთელი ქვეყანა და მისი მომავალი, მამაჩემო!

გიორგი. ეგ ქვეყანა შენ რომ ამბობ, ჩემს სოფელში იწყება.

ვაჟა. რა დროს ორწულზე ფიქრია, შენე, რეები კეთდება, რა შენდება!

გიორგი. მე ამას შენი შვილისთვის ვაკეთებ, ხომ გეტყვის შენი გიორგუნა ერთ დღეს, ჩემი დედასოფელი სად არისო, მერე და რას მიუცებ, ახალსოფელია შენი სამშობლო?

ვაჟა, რატომაც არ ვეტყვი, რა სქირა ახალსოფელში გიორგი. არც დავიჭერებს. ამხელა ისტორია ახალსოფელში როგორა გქონდათო, იტყვის. წესითა და რიგით შენც აქ უნდა ამოხვიდე, შენც აქ უნდა დადგე, ჩემს გვერდით.

ვაჟა. რომელი წესითა და რიგითა!
გიორგი. განა არ იცი! ჩვენ ხომ ამ ციხის დარაჯები ვიყავით. თუ ამ კუთხის საფრთხის ჩრდილი დადგებოდა, ციხეზე ცეცხლს ჩვენი მამა-პაპანი ანთებდნენ. შვილო (ვაჟა ირონიითაც კი შესცქერის, პირზე ღმილი მოადგა, ბრაზით) დედაშენი თუ ნახე?

ვაჟა. არა!
გიორგი. პირდაპირ აქით გამოაქანე ეგ შენი მძლოლი!

ვაჟა. ქვეყანა აწრიალებულია, მთელი რაიონი ფეხზე დგას. სად გაგონილა ასეთი რამ, სად!

გიორგი. მაშ, დედაშენი არ გინახავს?
ვაჟა. არა-მეთქი, ავი გითხარი!
გიორგი. ქვეყნის სიყვარულს კი ჩამძახი! (ვაჟა შეტბა, ან ელოდა). როგორ იქნება, შვილო, როგორ იქნება ქვეყნის სიყვარულს მასწავლიდე, დაზარალებულ დედას კი გვერდი აუარე, მძლოლს აქეთ წამოსვლა უბრძანე.

ვაჟა. აქეთ უფრო სასწრაფო საქმე იყო!
გიორგი. აბა, თქვენ სოფლის სიყვარულისთვის სად გცალიათ, თქვენ სულ საქმეებზე დარბიხართ, სულ საქმეებს აკეთებთ!

ვაჟა. შენ ხომ იცი, რომ არჩილი ჩემი მეგობარია. იმასაც ხელები, ალბათ, რომ ამ საქმის გამო, აი შენს გამო...!

გიორგი (აწვევტიანებს). ბიჟო, წარამარა ნუ გაიძახბით საქმე, საქმეო! სულ საქმეში ნუ ხართ, ცოტა სიყვარულისთვისაც მოიცალეთ, თორემ ვერაფერს მოეწვევით, ვერაფერს!

ვაჟა. ორი რამ უნდა გითხრა მოკლედ. პირველი. შეიძლება აი, ამ შენმა... (სიტყვა ვერ მოუწახავს) აი, ამ შენმა...

გიორგი. ახირებოა, გინდა სიტყვა.
ვაჟა. გინდაც ეგრე იყოს, შენმა ახირებამ ძალიან ავნოს ჩემს მეგობარს.

გიორგი. ჩემს შვილიშვილებს, ჩემს სოფელს, ამ კუთხეს წაადგება.
ვაჟა. როგორც გულმა გაგიტრას, ისე ჰქმენ! ეს ერთი, მეორეც... (პაუზა). ის შენი... (ირონიით.) ჭარბაკეცი? ხედა აიანა?

გიორგი. აქა!
ვაჟა. მერე სიტყვა ვერ უნდა გითხრა?

გიორგი. მე მაგათთან დასამილი არაფერი მაქვს.
ვაჟა. იქნება, მე მაქვს?

გიორგი. მითხარი. მაგათ შენი ავიც იციან და კარგიც.

ვაჟა. ეგელოს გითხრათ?
დენისის ხმა. ჩვენ ყველანი ერთ საქმეზე ვზივართ და უნდა გითხრა.

ვაჟა. მაშ, შვილს მამისთვის სიტყვა ვერ უთქვამს?
დენისის ხმა. გვითხარი, ერთად ავწონ-დავწონით.

არონის ხმა. ვაჟა, ბიჟო, თუ ხვალ ზეგ სიტყვის გამო შეგარცხვება, ნუ იტყვი.

ვაჟა. არა, მე მაინც გიტყვით და ხვალ თქვენ არ შეგრცხვებთ.

გიორგი. გისმენ, შვილო.
ვაჟა. შენ ხომ იცი, მამაჩემო, რომ ამ მნიშვნელოვან პროსადგურის პროექტის ავტორი ბერძენიშვილი... ჩემი ბელმძღვანელია.

გიორგი. ძალიან ცუდად გაუკეთებია.
ვაჟა. ეგრე ვუთხრა?

გიორგი. ადრე გეტყვა, სჭობდა.
ვაჟა. ამ ზამთარს დისერტაციას ვიცავ და სწორედ ეგ ბერძენიშვილია მაგ საქმის...

გიორგი. ისევ საქმის?
ვაჟა. ყველაფერი მაგის ხელშია, ერთი სიტყვით, რომ გაიგებს ვაჟს სოფელს და ვაჟს მამა პროექტს მიწუნებდსო, ჰა, შენ რას უტირობ, როგორ მოიქცევა?

გიორგი. ეგ შენი დისერტაციაც ხალხს მოუკლავს გულს?

ვაჟა. სიტუვასაც არ მამთავრებინებ!
გიორგი. ვიცო, რის თქმაც გინდა.

ვაჟა. ეგ არ არი მამაშვილის ღაპარაკი!
გიორგი (პაუზის შემდეგ გულმოკლული). დაწყნარდი, ვაჟა, ეგრე მსუბუქად ნუ ისვრი სიტყვებსა.

ვაჟა (ჩიუტად). მაშ, ეგრე?
გიორგი. (პაუზის შემდეგ). რა ვქნა შვილო, მე სხვაგვარად არ შემიძლია.

ვაჟა. მამაჩემო!
გიორგი. შენ შენი გზა გაქვს, შვილო და არ გესმის ჩემი, რა ვქნა...

ვაჟა. კარგად ბრძანდებოდეს! წინაპრებს მისტირი და შვილის ზვალინდელი დღე არაფრად გენადგებინა!

გიორგი (სინანულით ვესცქერის ვაჟს). კარგად იყავი, შვილო. კარგად (ვსა მოდის, ბრაზიანი, აჩქარებული ნაბიჯებით მიდის. ვატყბილი). ვაჟა, ბიჟო! (ვაჟა მობრუნდა, მაგრამ ეტყობა, რომ გაგონებაც არ უნდა იმისა, რასაც მამამისი ეუბნება). სწორედ მაგ წინაპრებს უნდათ სიყვარული და ამაგი. ისინი აღარ არიან და ჩვენ უნდა მივხედოთ, ისინი ხომ უძალიანი და უღონონი არიან, სახელის მეტი არაფერი დარჩათ ქვეყნად და საკუთარ მიწაშიც არ მოვასვენოთ? შვილები კი... ჩვენ ხომ თავად ვიბრძვით ჩვენი ცხოვრებისათვის.

ვაჟა. მო, ღაპარაკი ყოველთვის იცოდი!
გიორგი. არც ზრუნვა და მიკლია შენთვის! ეცადე მაკ შენმა დისერტაციამ ადამიანებს სიხარული მოუტანოს, ყველას, ყველას მოუტანოს სიხარული, თორემ თუ შენს მეტს არავის გაახარებს...

ვაჟა. მე მეგონა შენ გაგახარებდა! (მიღის, მაგრამ უცებ მობრუნდა). ერთსაც გიტყვით! რაც არ უნდა მოხდეს, რაც არ უნდა იფაფუროთ, არაფერი არ შეიცვლება. ის წყალი აქ მოვა და ყველაფერს დატბორავს, აქაივე ამოვა, აი! ის ჰესიც ისე აშენდება, როგორც აქამდე შენდებოდა, თქვენც ახალსოფელში გადახვალთ, რათვან ქვეყანას ეგრე სქირადება. და რა გამოვიდა? მაგ შენი სიჭიუტის გამო მამაშვილი წაიკიდა (გაღის).

გიორგი (სასოწარკველით შესძახა). რატომ შვილო, რატომ უნდა მოვიდეს წყალი იქ, სადაც მე წინაპრები მიწევს, რატომ უნდა განადგურდეს ათი



საუკუნის ისტორია, რისთვის... ცოტა იქით, ცოტა იქით არ იქნება?

დაბნელება.

როცა შუქი აინთება, სცენაზე გოდერძი მიმორბის.

გოდერძი. არონ, არონ, არონ-მეთქი!

არონი (გოდოლზე გადმოღვია). რა ამბავია!

რა მოხდა, რომ ეგრე სულმოუთქმელად დამკვირ თავსა!

გოდერძი. აქ ჩამოდი-მეთქი, არონ!

არონი. შენ ან სადაღთი გგონივარ, ან პატიმარი.

მე აქ ჩემი ნებით მოვსულვარ.

გოდერძი. ჭერ არა ხარ, მაგრამ მალე იქნები!

არონი. ეგრე უვავივით რომ დამჩხავი თავსა, განა

არ წუკი, რომ არ ჩამოვად.

გოდერძი. აი შენს მალაზიაში რომ რევიზიაა?

კიდევ არ ჩამოხვალ?

არონი. რა რევიზიაა?

გოდერძი. ობეხეებს!

არონი. რამ უბინათ?

გოდერძი. ამ ციხეში სისუფთავე უნდა იყოსო

და სხვა ციხეში გადაუეხარათ!

არონი. მე აქაც კარგადა ვარ. ძალიან მომწონს,

იცო, რა პაერია?

გოდერძი. აი, ძალიან რომ მოგწონს და ჰაერ-

რიც რომ კარგია, იმიტომ უნდა გადაგიუყვანონ. ეგ

ჰაერზე არ უნდა იყოსო!

არონი. იქ ეგენი წვადენ. მე კი აქ ვიქნები!

გოდერძი. კაცო, მალაზია უნდა ჩაუპაროთ,

ნგრევა იწყება!

არონი. ასეთი რა ააშენეთ, რომ ნგრევას იწყებენ!

გოდერძი. დროზე ჰქმენ, არონ, დროზე! ხალხი

უქმალა ზის.

არონი. არ შემძლია.

გოდერძი. რას ამბობ, რა არ შეგიძლია სამარ-

თალს გაუბრნი?

არონი. სამართალს რად გავუბრნი, შევებულებაში

ვარ!

გოდერძი. ივლისში რა დროს შევებულებაა!

არონი. რომელი უფროსი მე მწახვ, რომ სექტემ-

ბერში დავიხვეწო.

გოდერძი. სომ არ გავიდო, რა შევებულება, რის

შევებულება!

არონი. მე კანონს არ ვარღვევ, გოდერძი. გო-

ლოდოვკაზე რომ მოვიდიოდი, ჭერ შევებულება გავფორ-

მე, სხვანაირად არ იქნება! მე ციხეში დავჭდე და სა-

ხელმწიფომ ხელფასი მომცეს? ხომ სწორად მოვქეცე-

ულვარ?

გოდერძი. ჩამოდი-მეთქი, რომ გეუბნები!

არონი. შენ ზაკონების კაცი ხარ, ჭერ მითხარი—

ხომ სწორად მოვქეცულვარ.

გოდერძი. აბა, იმ ობეხეებს რა პასუხს აძლევ?

არონი. მე რა პასუხი უნდა მივცე — სოფლის

საბჭოს თავმჯდომარე შენა ხარ და უთხარი, კაცი აგა-

რაყუნა, ჩამოვა და ჩემი თავი თქვენი ფეშქაში-თქო!

გოდერძი. ჩემი თავი?

არონი. თუნდაც ეგრე, მერე რა მოხდა!

გოდერძი. არონ, შენ ისეთ რამეებს ლაპარაკობ

და ობეხეების გადაკიდებისაც არ გეშინია, ესე იგი,

ძალიან აგრევია კულა-გონება.

არონი. არ მეშინია, გოდერძი, არ მეშინია. მე იმიტომ კი არ ვვარობ, რომ ბევრი ფული ვაშორებ. გოდერძი. სუ ჩემი სიუყვარული დეგებარ მანდა! არონი. არა! მე ვაპირი ვარ, გოდერძი უფროსო და ისიც ვიცი, ვინც ბევრი ფული იშოვა, სად წავიდა!

გოდერძი. აი, ობეხეების ამბავი კი არ გცოდნია! არონი. ჩემი მოკითხვა გადაეცი, ისიც უთხარი, აგარაის მერე თქვენთანა ვარ-თქო.

დაბნელება

სცენაზე ალექსა დგას.

ალექსა. დენის, დენის, დამენახე კაცო! დენისი. აბა, მე მაგ სიმალღულე როგორ ამოვალ, უფეხო კაცი ვარ!

ალექსა. სწორედ შენმა უფეხობამ მომიყვანა აქ!

რაიონიდან გითხოვლობენ.

დენისის ხმა. რაო, რა მინდაო?

ალექსა. ინვალიდნი ზაბოროტეცი გითხოვინა

თურმე. მოვიდეს და წაიღოსო.

დენისის ხმა. ახლა? რა ხანია!

ალექსა. ახლა, აბა ზეგა? ხვალ სხვას მისცემენ.

დენისი. ორი წელია ვეხვეუბი, რაც კანონით მე-

კუთვნის, იმას ვეხვეუბი. ახლა გაახსენდათ?

ალექსა. რა ვუთხარა?

დენისი. ჭერჭერობით ციხეში ზის და არა სკირ-

დებია თქო. ეგრე უთხარი ზაქროსა, დენისა თმის ინვა-

ლიდი გუშინ არ გამხდარა და აქამდე სად იყავით თქო,

იტყვი?

ალექსა. როგორ არ ვიტყვი?

დენისი. ეგრე.

გიორგი. ალექსა, ერთი სიკეთე უნდა მიყო.

ალექსა. ოღონდ რამეში გამოვადდე, გიორგი და...

გიორგი. უნდა დავანთო განგაის ცეცხლი, მე

ამით ცეცხლი ხელს არ მომცემს. უნდა ავაიგოზო და

შენ აცე, ტუეში ფიხი და შეშა უნდა შემოიგროვო, მა?

ალექსა. სხვა ვერაფერში გარგივართ და აქ მა-

ინც გამოვადგებით.

(დაბნელება. შუქი რომ აინთება, სცენაზე ლია

დგას).

ლია (გასძახის). მშიერო პატიოსნებო, დამშეულო

პატრიოტებო, სადა ხართ, გამოდით. (პასუხი რომ

არავენ გასცა). არონ, არონ, გამოდით შე კაცო, რას მე-

მალები!

არონი (მკაცრად). შენ ჭერ ის მითხარა, ეგ სრ-

ვებით ვინ გითხარა.

ლია. რა სიტყვა, არონ, რას მეუბნები, რა იყო!

არონი. მშიერო პატიოსნებო, დამშეულო პატრი-

ოტებო, შენ მე მაგ სიტყვას არ მეტყუოდი,

ლია. კაი ახლა, შე კაცო, გლახა ეთვი რამე თუ?

არონი (გაფრთხილების მკაცრი ტონით). ლია!

ლია. გოდერძი თავმჯდომარე ეუბნებოდა ამ დი-

ლას ვიდაცას, მამლარ უპატიოსნებს დავდეფთ და ვერ

დაგებებო, ეგე იმ ციხეში კი მშიერი პატიოსნები

გვევსო.

არონი. გასაგებია ყველაფერი.

ლია. შენ კიდევ ზროკურორეფით მელაპარაკები

არონი. რაზე მოსულვარ, ლია!

ლია. მიგიხვდი, ყველაფერს მიგიხვდი, მაგრამ

მანინც ეს არა ახლა ამის დრო. მიგიხვდი, რატომაც

ჰქენი ეს ამბავი.

არონი. რა ამბავი?

ლია. ვიქტორის დაშინება გინდოდა ხომ, ვიქტორის!

არონი. ვინ ვიქტორია?

ლია. განათლების უფროსი ვარ მთელ რაიონშიო.

არონი. რა მნებავს?

ლია. მოვიდა, აღამიანი, თავისი ფეხით მოვიდა; რაღაცა ლიმიტი გიზოგვია ინსტიტუტშიო ბავშვისთვის, გამოცდები არც სჭირდება. დიდი ჭკუის პატრონი ხარ, არონ, დიდი ჭკუის, სად გაუგამო, სად!

არონი. მერე რა მინდა?

ლია. დადგენილება გამოვიტანეთ, ვაძლევთ ლიმიტს, ყველაფერი კარგად არისო, გამოცხადდესო, ციხეში გამოცხადებს განათლებაში გამოცხადება არ სჭობია, შე კაცო?

არონი. ჰო, კარგი, წადი და მივალ, როცა საჭირო იქნება.

ლია. ახლავე მოვიდესო, დღესვეო.

არონი. დღეს მე მაგისტოსის არ მცალია, ჭერ სხვაგან ვარ გამოცხადებული.

ლია. რძალს რა პასუხი გავსცე, არონ, დღღო გადამერტვა.

არონი. ნუ გადაირევა, დაწუნარდეს!

ლია. როგორ დაწუნარდეს, რანაირად, მეოთხე წელია ბაღანა აბარებს, რა ფულიები შენ წახმარე, რო ახლა...

არონი. ლია, სახლში წადი!

ლია. ნუ მჭირი ყელს, არონ, ბუნტოვშიკობას იწყებ? რა ჩვენი საქმეა ამხელა წვილ-კვილი, გამოცდები კარზეა მომდგარი. რო იცოდე, რა დღეშია დღო.

არონი (ბრახი ერევა). ლია!

ლია. კარგი ბატონო, კარგი, მე სულ დავმუხჭდები, თუ ასე გინდა.

დაბნელება.

როცა შუქი აინთება, ციხის გოდოლზე გიორგი და რეზო დგანან.

გიორგი. სთქვი შვილო, სთქვი, ნუ გერიდება.

რეზო (უქირს ლაპარაკი). ეს მესი ხომ შუქია, ძია გიორგი!

გიორგი. კი შვილო, შუქს გვაძლევს, სინათლეს, ძალას.

რეზო. როცა შუქი არა გვაქვს, ტელევიზორი ხომ არ მუშაობს?

გიორგი. როგორ იმუშავებს!

რეზო. მაშ, ტელევიზორს ეს სადგური ამუშავებს? გიორგი. ეგეც, ეგეც ამუშავებს.

რეზო. (ფიქრობს). მაშ, რა გამოდის, თუ სადგური არ იქნა, არც ტელევიზორი იქნება.

გიორგი (წეყოვნდა). იქნება, მაგრამ... იქნებ, გაუქმირდეს კიდეც.

რეზო. მაშ, გამოდის, რომ ფეხბურთსაც ვერ ვნახავ. (გიორგი დუმს). ვერც კინოს?

გიორგი (ხანგრძლივი დუმილის შემდეგ). ვერა, ვერა ნახავ.

რეზო. აბა, ეს როგორ იქნება, არც ფეხბურთი, არც კინო... რა უნდა ვქნათ?

დუმილი.

სულ არ იქნება, ძია გიორგი?

გიორგი. იქნებ, გაუქმირდეს-მეთქი, აქი გარბარი, მოდი, გაუგონე დედაშენს, წადი სახლში, ავადმყოფი ქალბა და...

რეზო. ეგ კი, მაგრამ (ფიქრობს, უარყოფს). ვერ გადაწვევტია). ჩვენ ხომ ჩვენი მიწა გვოყვარს... განა ჰესზე ვაბობთ უარსა...

გიორგი. აბა, ეგ როგორ იქნება! მესი დიდი სიკეთეა, შვილო. ძალიან დიდი სიკეთე. მაგრამ სოფელი არ უნდა გაგვიოხროს; მამა-პაპათა საფლავები არ უნდა წავგართვას.

რეზო. ჩვენც ეგრე ვისწავლეთ ისტორიაში.

გიორგი. ძალიან კარგად უსწავლებიათ და იქნება მართლა მიხვიდე დედაშენთან, ჰა?

რეზო (დემონსტრაციულად მოკალათდა ციხის გაღებაზე). არა, მე მოვალატე როდ ვარ, ძია გიორგი!

დო დო (შემოდის). გამარჯობათ!

გიორგი. გავიშარჯოს, დო დო! კოპები ეგრე რად შეგირავს?

დო დო. ჩემი მამამთილი მანდ არის? გიორგი. სად წავიდოდა?

დო დო. გამობრძანდეს ერთი წუთით.

არონი (გამოდის). აჰა ვარ, შვილო.

გიორგი (რეზოს). წავიდეთ, შვილო (არონს თვალი ჩაუქრა და გავიდა. დო დო ერთხანს დუმს, თითქოს თვალებიდან ციხის ისრებს ისვრისო).

არონი. გისმენ, შვილო!

დო დო. აბა, რა უნდა მისმინო. რომ მომისმენ, აღარ მივალატებ? (ახალი ენერგიით, ძალით) ასე უნდა ღალატე?

არონი. ღალატი რო არ შემიძლია, იმიტომ ვარ აქ, შვილო და დაწუნარდი.

დო დო. რა დამაწუნარებს შე, ჩემი ცხოვრების პატრონს. ღალატი არ შემიძლიაო რო ამბობ, აბა ეს რა არი! ვისი ღალატი არ შეგიძლია, მამამთილო!

არონი. გიორგის ღალატი, ამ მიწის ღალატი, ამ ციხის ღალატი არა შემიძლია და ამიტომ ვარ აქ!

დო დო. მაგ ციხის ეზოში ეკლსიაც ხო არი.

არონი. არი კი...

დო დო. მაგ ეკლსიაში ბატებიც იქნება...

არონი. კი ძალია!

დო დო. მერე?

არონი. რა მერე?

დო დო. ბატე კოცნას როდის იწყებ!

არონი (ბრახი მოაწევა ყელში, მაგრამ ხმა მაინც არ ამოიღო, ვიდრე სიბრახე არ დაიცბო). დო დო, ოცი წელიწადია ჩემი რძალი ხარ და გადბრუნებული სიტუცა არ მოკადრებია შენთვის, ბატე დასაფიცარი რა მჭირს მე — ღმერთიც დიდი მყავს და არწმუნაც ძლიერი მაქვს.

დო დო. აბა, რა გინდა, გამაგებინე! მეოთხე წელია ბავშვი აბარებს, გავწვდიო წელიწადი, ვერაფერ სიკეთეს ვერ ვეღორსეთ... ახლა ინსტიტუტში ლიმიტს ვაძლევინ და შენ ციხე-ბატების დაცვა-პატრონობა აიჩემე! შენი სალოცავი რომ იყო, კიდეც, ჰო, როცა არავინ არ გვრჩის, რა გინდა, ჩემო მამამთილო, შენ რატომ შვრები ამას.

არონი. დაამთავრე?

დო დო. გავთხოვდი და ვერ გავიხარე. რა სიკეთე ვნახე, ხალხი ვალაღებული მიღი-მოღი. მე კიდეც პატიმარი ქმრის პატრონს შვილი სამი წელიწადია უკან

მიზრუნდება. ზურგიც წამოეწევა ნახლის, გასად ზურგიც ამთავრებს სკოლას. რა ვუთხრა იმ პატიმარ ქმარს, რუსთავის კოლონიაში რომ ჩავალ, მთავრობა ღიმილს გვაძლევდა და მამაშენმა და აიღო, ჩემი ძველი ციხე და ორწული მირჩენია სამედიცინო ინსტიტუტში? ხომ გადამიბრიალებს თვალებს, მამაჩემზე რას დაპარაკობო.

არ ო ნ ი. მოიწი შვილო, აქეთ, მოიწი და ჩამოქეცი მაგ მდელაზე, ჩამოქეცი, მეც აგერ ჩამოვჯდები და ახლოს ვიქნებით (დაჯდა). რა უნდა გითხრა იცი/ მართალი ხარ, ყველაფერში მართალი ხარ... ბევრი ტრაგიული მოვუყენა ცხოვრება, არ გავგეზობოდა, მაგრამ, რას იზამ, ასეა ეს წუთისოფელი. რას გეტყვი თუ იცი, ჩემო დოღო — ცხოვრებაში არასოდეს არ უოფილა მთავარი ის, თუ რას ვიშოვით და რას შევიძენით. მთავარი ის არი რაინარად ცხოვრობ: შენთვის, თუ ქვეყნისთვის. აგერ ამ მიწაზე, ამ ხალხში, ამ ციხის ძირში ცხოვრობდა ჩემი მამა-პაპა მას შემდეგ რაც ურჩულვო ჩვენი დიდი სახლი დაგვიანგრია, აქ მოვედიო, აქ ვცხო...

დოღო (აწყვეტივნებს). მერე რა ვქნათ ახლა, ამ სოფელს და ციხეს გადავუყუთ, ჩვენც იმნაირი აღამიანები ვართ, როგორც სხვები.

არ ო ნ ი. აღამიანი ყველა ღვთის გაჩენილია, შვილო, მაგრამ ავის და კარგის გარჩევა უნდა შეგეტძლოს. უნდა გადავუყუთ, თუ საჭირო იქნა, უნდა გადავუყუთ, ამა რა... სასტუმროში კი არ გვიცხოვრია ამდენი ხანი, ხალხში, აღამიანებში ვიყავით, (ხმას აუწია კიდევ). მაგათ ზურგს ვიყავით ამოფარებულნი და არც ერთ ჩემს წინაპარს იმ ზურგში დანა არ ჩაუცია — ეს მიწა და ეს ხალხი არ გაუყიდნია და ახლა გინდათ მე, არონ ჯანაშიაშია, დავიკიდო ყველაფერი ფეხებზე? თვალმარგალიტის და ფულის ტრიალით არ უოფილან სიონის შვილები ძლიერი, ერთგულებით და პატიოსნებით ვიყავით ქმბულნი, გამტანობა და დაფსება ვიკიდოდი და მეც ისე უნდა ვიდეგე აქ, როგორც გიორგი დგას. მე რო ახლა შენ სოფელში გამოვყევი, კი არა-ფერი შეიცვლება. სულ არაფერი, გიორგი ისევე იქნება ამ ციხეში, რეოც გვერდით ეყოლება და გადაიტანენ ცოტა იქით ამ ჰესს, აბა, რას იზამენ, მაგრამ მე შეიცვლები, შვილო, ჩემი შვილი შეიცვლება, შენი შვილი შეიცვლება. ის კაცი აღარ იქნება შენი შვილი, უღაზათო გახდება და ნუ გამოკეთებინებთ იმას, რაც ჩვენ არ გვეკადრება. წაიდი ახლა, შვილო სახლში, დაწუნარდი, ღმერთია ჩვენი მოწყალე, მაღალი ღმერთი! ერთგულების და გამტანობის ნიჭი კი ნურასოდეს მოგვიშალოს ღმერთმა!

დაბნელება. სიბნელეშივე გაისმა ვაჟის ხმა.

ვაჟა. მამაჩემო, მამაჩემო!

შეუქი.

გიორგი (გალავანზე გადმოდგა, დინჯად). რა მოხდა, შვილო!

ვაჟა (შემობრბის). აბა, შენ იცი, მამაჩემო. თბილისიდან მთავრობის წარმომადგენელი ჩამოვიდა, ძალიან დიდი კაცია და არ შემარცხენია. საგანგებოდ ამ საქმის გამო ჩამოვიდა, არ გამოშპრა ყელი. მაგასთან რო შეხვდეთ, ერთი თვე მაინც უნდა ირბინო. შენი სიყრბე აქ არ გამოვადგება.

გიორგი უხმოდ, საყველუით შესტკერის შვილს.

ლია. (შემობრბის). არონ, არონ, გამოხედეთ, შეცადი!

არ ო ნ ი (გალავანზე გამოდგება). ვიცო ლია, გატივგი, მთავრობის კაცი მოდისო, ^{არჩენსული} ლია. არ გამოშპრა ყელი, არონ, წესებარდელთაპარაკე, თორემ ხომ გავიგია, მაგათ რანაირი კვანტის გამოდგება იციან!

არ ო ნ ი. მაინც რანაირი?

ლია. შვილიშვილი უმაღლესში გუავს მოსაწყობი და ახლა მაგის დროა? გაიხედ-გამოიხედ!

არ ო ნ ი. აღამიანები მოვდივართ და მივდევართ, ლია, ეს ციხე კი დგას და დგას. რა ხანია დავს და აღბათ, ეცილება კიდევ ჩვენს ფართი-ფურთზე. წუხელი მე თვითონ მემსოდა, როგორც იციანოდა.

ლია. რა იყო, არონ, შიმშილმა შეტისმეტი ხო არ... მშაბური შემოდიან ჰესის ახალგაზრდა მშენებლები, ჩვენი ნაცნობი ნიკა, იონა.

ნიკა. გამარჯობათ, ძია გიორგი!

იონა. ეეი, მეციხოვნენო!

გიორგი. ია. ოა, გავიმარტო!

ნიკა. ძია გიორგი, მართლა არაფერს სჯამთ?

იონა. მართლა არ გჯიათ?

გიორგი. გეშია, როგორ არა!

იონა. მეგრე?

გიორგი. ვითმენთ.

ნიკა. გეირთ, ძია გიორგი?

გიორგი. არა. ვიცით, რისთვისაც ვაკეთებთ ამას და აღბათ, ამიტომ არ გევიჭირს.

იონა. შეშა და ფიჩხები მინდა ცეცხლისთვისო, გიოქვამთ და ტუქში შეგეგროვეთ.

გიორგი. თქვენა?

ნიკა. ჩვენც არ ელოდით?

იონა. ჩვენ ჰესიც გვინდა, ორწულიც, ძია გიორგი, აბა, დაიბით! (სცენაზე მყოფნი ისე დგანან, რო გრძელი მწკრივი გამოდის. კულსებიდან მიწოდებულნი ფიჩხის, შემს პატარ-პატარა კონებს ერთმანეთს ესვრიან. ვაჟი კი მაღლა აწოდებს გიორგის, თან საუბრობენ).

გიორგი. ისევ უწილებით ხერეშა?

ნიკა. ვეწილებით, რომელია!

იონა. დროზე ადრე უნდა დავამთავროთ!

გიორგი. რატომ, დროით რო იყოს, რა გაფუქდება!

ნიკა. გეშა, ძია გიორგი, გეშა! აი, ამან კი ისეთი ვალდებულება აიღო, ყველას გაასწრებს.

გიორგი. კარგი მახარობლები კი ხართ!

იონა. მაშ, როგორ! ეგეც უნდა გითხრათ, ძია გიორგი, ჰესი მაღე იქნება!

გოდერძი (შემობრბის). აბა, ჩამოდქით, ჩამოდქით! მოდიან, მოდიან, აბა, თქვენ იცით, მეციხოვნენო.

გიორგი. გოდერძი, სული მოითქვი და ჩაიწი, ერთი წუთით, მომწოდე!

(შემის კონების მიწოდება შესაძლოა, დროდადრო შეწყვეტს სხვა პერსონაჟთა შემოსვლის გამო, მაგრამ კვლავ გრძელდება ხოლმე. ასე იქნება მოქმედების დასასრულამდე).

გოდერძი. მოდიან, მოდიან!

ერთსულოვანი ტაში, რომელც გოდერძიმ წამოიწყო, შემოდის ზურაბი. მას არჩილი მოჰყვება, ამ ტა-

შისევამ უცებ შეაკოთო კიდევ ზურაბი. გაოცებულ-
მა მიმოხედა. არჩილს გადახედა. რა ხდება, რატომ
არის ასეთი ტაშო, უხსოვლ კეთხა. არჩილმა მხრებზე
აჩქარა.

ზურაბი. უტაშოდ მაინც არ შეგვიძლია?

(იკითხა ცივად და ტაშიც შეწყდა. გიორგის)

— მგონი, თქვენ ხართ ბატონი გიორგი.

გიორგი. მე გახლავართ, შვილო!

ზურაბი. თქვენთან საუბარი მსურდა.

გიორგი. ახლავე გეხალდებით. შვილო (რეზოს)
შენ იქ დადექ, ფიჩხის კონები აიდე.

გიორგი და არონი თვალს მიეფარნენ. ფიჩხის მი-
წოდება გრძელდება. გიორგი გაბოდის არონთან და
ღეხისთან ერთად. ღეხისს მკერდზე მდებარე ჰკიდია.

გიორგი. გამარჯობათ!

ზურაბი. გაგიმარჯოთ (ღიმილით). ოჰ, აქ ომის
ინვალიდიც გეყოლიათ.

დენისი. მუდამ მწყობარში ვართ, ამხანაგო უფ-
როსო!

არონი (ზურაბს მიუახლოვდა, ხელი გაუწოდა).
მე თქვენი უფროსის ნათესავი გახლავართ ბატონო და
გთხოვთ...

ზურაბი (დაბნეულმა გაუწოდა ხელი). უპაცრავად
ვერ გავიგებ...

არონი. მარქის ბიძასაც არონი ერქვა ბატონო,
თქვენი უფროსი ხომ არი მარქსი.

ზურაბი. (გაიღიმა). ძალიან სასიამოვნოა.

გიორგი. მიმსახურეთ, შვილო!

ზურაბი. ალბათ, დიდი საუბარი გვექნება. სად
ჩამოვსხდეთ?

გიორგი. სადაც გინებოთ.

ზურაბი. ციხეში რო შევიდეთ? იქიდან კარგად
ჩანს მომავალი მიდროექტროსადგური.

გიორგი. (ამ სიტყვების აზრს მიხედა) არა!

ზურაბი (ღიმილმა გადაურბინა სახეზე). რატომ?

ზურაბი და არჩილი ხალხის იმ მწკრივში მოექცნენ,
რომელიც ფიჩხს აწოდებს რეზოს. მამინალურად ართ-
მევენ ფიჩხის კონებს მათ გვერდით მდგომი და
აწოდებენ წინ.

გიორგი. საუბრისას ერთმანეთს უნდა ვუყუროთ
და არა... იმას.. სადგურს.

ზურაბი. მაშ, სად გნებავთ?

გიორგი. აგერ, ციხის ეკლესიაში... ეგ ეკლესია
პაპინების პაპამ ააგო.

ზურაბი. (ცვლავ მსუბუქმა ღიმილმა გაუნათა სა-
ხე). ეკლესიაში? (მრავალმნიშვნელოვნად). ელექტრო-
სადგური, მგონი იქიდანაც ჩანს (მიმოიხედა ვიდაცის-
გან დასტურს ელოდა. ღიმილადქცეულმა გოდერძიმ
შეაგება).

გოდერძი. კი, ბატონო, ძალიან კარგად.

ზურაბი. მაშ, წავიდეთ (სწორედ ამ დროს გააც-
ნობიერა, რომ ხელში ფიჩხის კონა აქვს. გაიღიმა და
არჩილს მიაწოდა, არჩილმა ლიას, ლამ ვეჯას.

ვაემ რეზოს.

წავიდეთ, არაა!

ჭერ ღენისი დაიძრა. გაემეხებულ მყუდროებაში
ველვე აქრაქუნდა მისი პროთეზი. ღენისს არონი მიპ-

ყვა, მიიარა ნელა, უხორდა, ულონოდე კი, ზურაბი
კი ცვლავ გარემოს გადასცქერის.

ზურაბი (არჩილს გადაულაპარაკა). ძალიან კარგად
არის ერთრეული სადგურის მშენებლობის ედგილდე-
დევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ პროექტი უდრწმუნ-
ლია (გიორგის). მობრძანდით.

გიორგი. თქვენ მობრძანდით, შვილო, მე მას-
პინებლი ვარ.

ზურაბი მიდის, არჩილი მას მიპყვება.

რეზო (ციხის გალავნიდან ჩურჩულით). ძია გი-
ორგი, ძია გიორგი! (გიორგი მოუბრუნდა. თვალბეზი
ნალექი ჩაღვამია). ავანთო?

გიორგი. რა, შვილო?

რეზო. განგავის ცეცხლი ავანთო?

გიორგი (ერთხანს დუმს, ფიქრობს). ჭერ არა,
შვილო, ვნახო!

გაისმის გამამხნეველები შეძახილები ჩურჩულით.

— უჩაღად იყავით, ძია გიორგი

— ჩვენ აქა ვართ!

— აბა, შენ იცი, მამაჩემო, ყელი არ გამოშქრა!

— უველაფერი კარგად იქნება!

და დობრა გიორგი. რამდენიმე ნაბიჯი გადადგა,
შეკრებილი მოუბრუნდა. გაუღიმა. თბილად, ალერსიან-
ად გაუღიმა, მაგრამ მაინც ნალექი ჩაღვამია თვა-
ლებში, დიდი ნალექი.

სწორედ ამ დროს შემოდის ქალბატონი მანდილოსანი.
აღმართზე ამოსვლა გაიკრებია და ხის ტოტს ეყრდ-
ნობა. გულის ქოშინს იკავებს. ერთი შეხედვისთანავე
შეატყობთ, რომ დღე-ღამე წინათან უთენებია, ცოდ-
ნის შეუქი ადგას სახეზე, თვალბეზიც ცოდნის სიკეთე
უკიავებს.

მარია მი. მეციხოვნეო, მანდ შესვლა თქვენი ნე-
ბა-სურვილი იყო, ციხის ბედი კი უველას გადასაწე-
ვებია (შეჩერდნენ. ყველა მარიაში მოუტრიალდა).

ზურაბი (გაოცებულ). ქალბატონო მარია!

არჩილი. აკადემიკოსი მარია! დიასამიძე! (გოდერ-
ძის). აქ საიდან! როდის ჩამოვიდა?! (გოდერძიმ მხრებზე
აჩქარა).

ზურაბი. თქვენ აქ საიდან, ქალბატონო მარია!
მარია მი. მაშ, სად უნდა იყოს მარია! დიასამიძე,
თუ არა თავის ისტორიასთან.

საერთო დაბნეულობა.

რეზო. შეხედეთ, ცეცხლი, ხანძარი!

შეძახილები. იწვი!

— რა ცეცხლი, რა ხანძარი!

— ეგა, შეხედეთ!

— ხალხნო, ვუშველოთ!

— კლდეთის ციხე იწვის!

— აქეთ გახედეთ!

— აქეთაც ხანძარია!

— უჩიხის ციხეზე ცეცხლი ავარდა!

— ვუშველოთ, ხალხნო!

— დაგვივარა, უველაფერი დაგვენგრა!

— თამარის ციხე ცეცხლის ალშია!

ზურაბი (არჩილს). რა ხდება, რა ამბავია?! განა
შეიძლება ციხეები ასე იწვოდეს!

არჩილი. ქულზე კაცი! გადავარჩინოთ ჩვენს ციხეები!

ხალხმა ერთხმად იხუცლა და სოფლისაკენ დაიძრა.

მარიამი. შეჩერდით, არაფერი არ იწვის! ციხეებს ცეცხლი არ ეკიდებათ! (ხალხი მარიაშ მოუტრიალდა. უფრო მშვილად და ხმადაბლა). მე დღეს ამ კუთხის ყველა ციხე ჩამოვიარე, ამიტომ ვერ მოვედრ დაღამებამდე, ეს ხანძარი არ არის. ციხეებმა განჯაშის წარს შემოჰკარეს, იმ ციხეთა ქონგურებზე ავარდნილი ცეცხლით ხალხი ორწულის ციხეს სდარაჯობს. ამიტომ აღარავითარი აწრი აღარა აქვს თქვენს მოლაპარაკებას, (გიორგის). ციხეში დაბრუნებაც აღარ არის საკირო!

გიორგი (თვალეებში ცრემლჩამდგარი). ღმერთო მაღალო და დიდებულო, როგორ არ დავიჩოქო ამ სატარა ქალის წინაშე!

მარიამი. გიორგი თქვენა ხართ?!

გიორგი. აქამდე გიორგი ვიყავ, დღეიდან...

წურაბი. ქალბატონო მარიაშ, აქ ისეთი დიდი საქმე კეთდება, იმდენი რამ ემატება თქვენს საყვარელ საქართველოს, ჩვენს მრეწველობას, ხალხს... ამ ჰესმა მთლიანად უნდა შესცვალოს ეს კუთხე...

მარიამი. (მოტრიალდა, ჯიუტად მიაკეჭრდა ზურას). შევიცვალოთ, უნდა შევიცვალოთ, მაგრამ ისე, რომ ეს ციხეები არ დავკარგოთ, ამ სოფლის ქვეშ მძინარე უძველესი ქალაქი საქართველოსი, თორემ წყალი, შუქი და ქარხნები დღეს ყველგან არის. ისიც გვეყოფა, რაც დავკარგოთ, რაც მტერმა წაგვიღიკა და დავკარგოთ, მიწისქვეშ დამარხული ქალაქების სიყვდილიც გვეყოფა. ზოგჯერ ასე მეჩვენება, რომ იზნიქება ქართული მიწა, რადგან სუნთქვენ მიწისქვეშა ქალაქები... ცოცხლად დამარხული ქალაქები და ახლა ჩვენც წყლით ნუ ამოვავებთ მათ...

წურაბი. ქვეყანას ჰესიც სჭირდება, ქალბატონო მარიაშ!

მარიამი. ჰესი ბევრია საქართველოში და კიდევ უფრო მეტი უნდა იყოს. იქნება კიდევ, მაგრამ ორწყალი და მისი ციხე აღარასოდეს განმეორდება. ორწყალის ქვეშ მოკცეული ქალაქიც აღარასოდეს დაიბადება.

რეზომ ციხის ქონგურებზე ცეცხლი აანთო.

ისმის სიმღერა, რომელიც თანდათან ძლიერდება.

შორს, ციხეთა ქონგურებზე აგზგზგებულნი ცეცხლი ღმის სინნულში უფრო გამოიკვეთება და ძლიერდება. თითქოს ერთმანეთს ეალურსებიან და ეხვევიან ცეცხლი და სიმღერა. ორივე ძლიერია, ორივე ნათელი ისე, როგორც ამ სიმღერის შემქმნელი და ამ ციხის ამგები ხალხი.

ფარდა



დრო და სივრცე ლუკინო ვისკონტი "ეპიკოპელებაში"

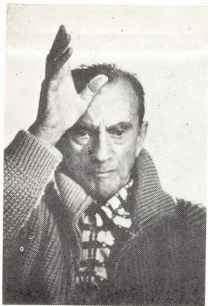
გიორგი გვახარია

საბჭოთა კინომცოდნე ლეონიდ კოზლოვმა თავის წერილში „ერთი იდეის ისტორია“, რომელიც 1968 წელს ჟურნალ „სკულტურა კინოში“ დაიბეჭდა, უჩვეულო შედარებას მიმართა: სერგეი ეიზენშტეინის გვერდით თანამედროვეობის ყველაზე პოპულარული რეჟისორი ფედერიკო ფელინი მოიხსენია: „ეიზენშტეინმაც და ფელინიმაც — წერდა კოზლოვი, — მიმართეს ადამიანის ყველაზე კრიტიკულ, ყველაზე პრობლემურ მდგომარეობას, როცა ის შეიგრძნობს და გაიანზრებს თავის კინობას... ხვდება თავის უძლურებას ობიექტურობის წინაშე“! ამ კრიტიკულ, კრიზისულ მდგომარეობაში ფელინი ადამიანს „საკუთარ თავს“ უბრუნებს, აიძულებს ჩაიხედოს საკუთარ სულიერ სამყაროში, ეიზენშტეინს კი პირიქით — „გარეთ გაჰყავს“ ადამიანი, მოუწოდებს დატოვოს თავისი თავი, გაარღვიოს საკუთარი „მე“.

ეიზენშტეინს, ამ მხრივ, კინემატოგრაფში არაერთი თანამოაზრე ჰყავს.

ყველაზე ღირსეული მათ შორის, ალბათ, ლუკინო ვისკონტია.

ვისკონტი — ფელინის თანამემამულე, მისი



ლუჩინო ვისკონტი

თანამედროვე და როგორც ეს არაერთხელ აღუნიშნავთ, ფელინის მუღმივი ანტიპოდი თანამედროვე კინოში.

* * *

„დაე თითოეული თავისებურად იყოს ბერძენი“.²

კოთხე

ცხადია, ლეონიდ კოზლოვი საკუთარი „მეს“ გარღვევაში ადამიანის, როგორც პიროვნების ნიველირებას არ გულისხმობდა. „გარეთ ვას-ვლა“ — ამ კვლავ და კვლავ საკუთარ სულიერ სამყაროში „მოგზაურობას“ გულისხმობს, ოღონდ სულ სხვა სივრცესა და დროში.

ფელინის ეს მოგზაურობა, მოძრაევი, არამდგრადი, ბაროკული სამყაროს ფანტასტიკურ მოლოცვას ჰგავს. ეს მოგზაურობა აღსაქვს ავტორის პიროვნული მოტივებით, ამიტომაც „რომი“ ტიტრებშივე იხსენიება. როგორც „Fellini-Roma“, „კასანოვა“ — „Casanova di Fellini“, „სატირიკონი“ — „Fellini-Satyricon“ და სხვ. ამ სამყაროში ერთმანეთს ცვლიან ცოცხალი და უსულო მხატვრული სახეები, რომელთაგან თითოეული ავტორისეული „მეს“ ორგანულ ნაწილია. ეკრანზე იქმნება სამყაროს ერთგვარი სპირიტუალიზაცია (ანდრე ბუზენის შენიშვნით), აღსაქვს პიროვნული, აღსარებით ინტონაციებით, რომელთა დახმარებით ფელინი ბრწყინვალედ გამოხატავს ჩვენი საუ-

კუნის, თანამედროვე ადამიანის ბედ-რებულებათა გადაფასებას, ადამიანთა პერსონალობას და მარტოობას, პერსონალურ ფუნდამენტის რყევას, ფორმის დაკარგვას და სხვა.

ამ „მოგზაურობისას“ ლუჩინო ვისკონტი „მოილოცავს“ თავის პიროვნულ, ბიოგრაფიულ ნიშან-ხატებს.³ მაგრამ იგი თავიდანვე მათ გარღვევას ცდილობს, არასოდეს ჩერდება მათზე ხანგრძლივად. თავისი მოგზაურობისათვის ვისკონტი ირჩევს სხვა გზას, რომელიც მისი პიროვნული „მეს“ მიღმა, მისტიკის ენით რომ ვთქვათ, „წინა ცხოვრებაში“ გადის. ამ გზას ხელოვანი მიჰყავს მისი იდუმალი გეგმეტიკური ძირებისაკენ, იმ სამყაროსაკენ, რომელიც მის ბიოგრაფიას უძღოდა წინ.

უსასრულოდ ხანგრძლივია ეს გზა.

ჯერ კიდევ XIV საუკუნეში, როცა ვისკონტის გვარის წარმომადგენლები მილანის პერსონალები გახდნენ, მათ სასახლეს თვით ჯოტო აფორმებდა. მოგვიანებით, ვისკონტის კიდევ ერთი შთამომავალი, იმხანად ცნობილი დრამატურგი, თავის პიესებს ლეონარდო და ვინჩის დეკორაციებში ადგმევინებდა. XIX საუკუნის ბოლოს ლუჩინო ვისკონტის მამა — ჯუზეპე ვისკონტი თავად დგამდა სპექტაკლებს, გატაცებული იყო ოპერით.

ასე გაივლის ხელოვანი საკუთარი სულიერი სამყაროს, საკუთარი ძირების შეცნობის გზას, რისორჯიმენტოს ეპოქას, იტალიური ოპერის აყვავების წლებს, იტალიურ კლასიციზმსა და ბაროკოს, აღორძინებასა და ანტიკურ ხანას. ასე გაივლის უსაზღვრო სივრცესა და დროს — ერის ისტორიასა და კულტურას, ეროვნული ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციებს, რომელთა გავლენა მუდამ შეიგრძნობა ვისკონტის შემოქმედებაში.

ვისკონტის აზროვნების ისტორიზმი თავად განაპირობებს იმას, რომ მის ფილმებში როგორცდაც თავს იყრის თეატრის, ლიტერატურის, მუსიკის, სახვითი ხელოვნების გამომსახველობითი საშუალებები. ამას ემატება ვისკონტის პედაგოგის — ჟან რენუარის გავლენაც. თავისი სახელგანთქმული მსწავლეობის მსგავსად, ვისკონტის კინემატოგრაფის სპეციფიკიდან გადახრის, ამ სპეციფიკის ტყვეობიდან განთავისუფლებისა არ ეშინოდა. იგი ვერ იტყოდა უარს ხელოვნების ტრადიციულ დარგებთან „დილოგზე“.

ეს ტრადიციები წარმოადგენდნენ ამ კემ-
მაოიტად რეხესანსული ტლაატის, თანამედ-
როვე ეპოხელოვებდაში თითქოს აღორძიხე-
ბის ეპოქიდან ძოვლენილი ხელოვანის, მი-
სი სულერი სამყაროს ძირებს.

ამ ძირებით იკვებებოდა ვისკონტის კი-
ნემატოგრაფი. სწორედ კინემატოგრაფი გახ-
და შისთვის საუკეთესო საშუალება ხელოვ-
ნებთან სინთეზის უძველესი დღის ახლებური
ხორცმსხმისა.

ვისკონტიმ სიცოცხლის ბოლომდე შეინარ-
ჩუნა იტალიური მელოდრამის მიმართ ერთ-
გულება. თავის სძმხდა ნეორეალისტურ
ფილმში „მიწა იძირის“ მან, სხვა ნეორეა-
ლისტებისაგან განსხვავებით, საგაზეთო ქრო-
ნიკას კი არ მიმართა, არამედ ისევ და ისევ
წარსულს: — მწერალ-ვერისტის ჯოვანი
ვერგას რომანის „მალოვილების ოჯახის“
მოქმედება 40-იანი წლების იტალიაში გად-
მოიტანა. თავის დროზე ვერგამ სალონტო-
ბისაგან გაათავისუფლა და უფრო დემოკრა-
ტიული, უფრო ხალხური გახდა იტალიური
მელოდრამა. ალბათ ამიტომაც დაედო ვერ-
გას პიესა საფუძვლად თუნდაც მასკანის
„სოფლის პატიოსნების“ ლიბრეტოს, რომ-
ლის მოტივები იგრძნობა კიდევ ვისკონტის
ნეორეალისტური პერიოდის ყველაზე არანე-
ორეალისტურ ფილმში „გრძნობა“.

თავის სტილისტიკით „გრძნობა“ არის კემ-
პარიტიკი კინოთეატრა სიმღერის გარეშე (ამ
მხრივაც ჩნდება გარკვეული ასოციაციები
იზნეშტეინთან, განსაკუთრებით კი მის
„ივანე მრისხანესთან“). ფილმი საოპერო
სპექტაკლით იწყება — სრულდება „ტრუბა-
დური“. შემდეგ ოპერა თითქოს რეალურ
ცხოვრებაში „გადმოდის“ და ეკრანზე ვის-
კონტისათვის ძალზე ახლობელი — ხელოვ-
ნებისა და ცხოვრების ერთიანობის თემა
იბადება.

„გრძნობის“ მოქმედება რისორჯიმენტოს
ეპოქაში მიმდინარეობს, როცა იტალია აეს-
ტრიის ჯარებითა და პოლიციით იყო ოკუპი-
რებული. ამდენად ოპერა, რომელიც იტალი-
აში ყოველთვის ხალხურ, ყოფით თქარებს
ეყრდნობოდა, ამ ფილმში ეროვნული სუ-
ლის გამოხატველი ხდება და ავსტრიელ
პოლიციელთა და იეზუიტთა ძალაუფლებას
უპირისპირდება. იმ დროს, როცა სახალხო
შეკრებები აკრძალეს, იტალიაში მუსიკალუ-
რი თეატრების ლოკები ქალაქის მოსაჯლო-

ბის განსხვავებული ფენების შეხვედრის აღ-
გილად იქცა.

ამ თვალსაზრისით „გრძნობაში“ ვერგას
გარდა, ვისკონტის კიდევ ერთი ნაწარმოა-
რის, ვისკონტის იდეალის, ჯუზეპე ვერდის
შემოქმედების გულისცემა იგოძობა. საგუ-
ლისხმოა, რომ ვისკონტის პირველი ფილ-
მის — „ცდუნების“ პირველივე კადრში
ქდერს ვერდის მუსიკა — ვერმონის არია
„ტრავიატადან“, ოთმელსაც კადრს მიღმა
ზღერის ფილმის მთავარი გმირის ჯოვანას
მეუღლე — ზისპირა ფუნდლუკის მფლობე-
ლი. ამავე ფილმში ვისკონტი ხანგრძლივად
გვიჩვენება საოპერო კონკურსს, რომელშიც
ეს მოყვარული სომღერალი იმარჯვებს.

კოხურსი ხინ უძღვის ფილმის ცენტრა-
ლურ ეპიზოდს — ქმრის მკვლელობას. მკვლე-
ლობის გადაწყვეტილებას „ემპაქეული შეყ-
ვარებულები“ — ჯოვანა და ჯინო იღებენ
ბაშხ, როცა მოყვარული მომღერლები გა-
ტაცებით სღერიან არიებს ბიხეს „მარგალი-
ტის მძიებლებიდან“, ვერდის „ტრავიატა-
დან“.

ჯოვანა და ჯინო მაგიდას უსხედან. თითქ-
მის არ ლაპარაკობენ, მაგრამ დუმოლში, თან-
დათან, მათი ვნება იბადება.

ვნება, როგორც ვისკონტის სხვა ფილმებ-
ში, თითქოს თავად ქმნის ზნეობრივი საზღ-
ვრის გადალახვის სურვილს — დანაშაულის
შიზზე ხდება. ვნების დაბადებას კი, რო-
გორც ავოშანიმენტს, გასდებს არიები ოპე-
რებიდან. მუსიკა აქ არა მარტო ამძაფრებს
დაძაბულობას, არამედ თავად წარმოადგენს
ერთგვარ ნიშანს, ვნების სიმბოლოს.

ანალოგიური დატვირთვა აქვს „ცდუნება-
ში“ მუსიკას მაშინ, როცა ჯინო მონანიების
მონოლოგს წარმოთქვამს. მომავალში ვის-
კონტი კვლავ მიმართავს ამ ხერხს: როგორც
კი გმირი მონოლოგს დაასრულებს (ჩიორის
მონოლოგი „როკო და მის ძმებში“, პრო-
ფესორის ხანგრძლივი მონოლოგი ფილმში
„ოჯახის პორტრეტი ინტერიერში“, ტულიოს
მონოლოგი ტერეზა რაფოსთან უკანასკნელი
სტუმრობის დროს ფილმში „უდანამაულო“) ვისკონტი დაუყოვნებლივ რთავს მუსიკა-
ლურ აკომპანიმენტს.

გმირის მონოლოგი საოპერო არიას ემს-
გავსება. ამ დროს ვისკონტის კამერა მძაფ-
რად გამოყოფს მსახიობს მსხვილი ხედით,
ხოლო თავად მსახიობი კი ცალკეული სიტყ-
ვების აქცენტირებას იწყებს („ლოუდვიგი“

პელმუტ ბერგერი ცალკეულ ბერებზეც კი აკეთებს აქცენტს). აქაც თავს იჩენს საოპერო ხელოვნების, კერძოდ, ჯუზეპე ვერდის ტრადიცია. როგორც ცნობილია, ვერდომ თავის დროზე, დიდი ყურადღება დაუთმო ოპერაში არიის ფორმების დრამატიზაციას მათში რეჟიტატივების ჩართვით, რითაც ორგანულად დაუკავშირა ერთმანეთს დრამატული და სასიმღერო მოტივები.

ვერდის ოპერების, განსაკუთრებით კ „აიდას“ გავლენა თავს იჩენს „გრძობაშიც“. ამ სურათს ვერდის შემოქმედებასთან უპირველესად სიყვარულისა და ვენისი, თავისუფლების, ძალადობასთან ბრძოლისა და ეროვნული თვითგამორკვევის თემები აახლოებს. და თუ ვერდი მუსიკით სძლედა მელოდრამატული ლიბრეტოს სქემატურობას, ვისკონტი მელოდრამატულ ფორმებს თავად კინემატოგრაფით აღრმავებს, ისეთ კინემატოგრაფიულ სამყაროს ქმნის, რომელშიც მელოდრამატული „ეტილი“ და „ბოროტი“ მდიდრდება ნიუანსებით, ხოლო ფილოს მთავარი გმირის ლივია სერპიერის სიყვარული სამშობლოს მტრის ფრანც მალერის მიმართ, ტრაგიკული ხდება.

ანდრე ბაზენი აღნიშნავდა: ვისკონტი „ყველაზე ვულგარულ სინამდვილეს ოპერის მიზანსცენისა და კლასიკური ტრაგედიის სახეს ანიჭებსო“.4 ფიქრობ, ვისკონტი არა თუ ანიჭებს, არამედ, ეიბს ვულგარულ სინამდვილეში და პოულუოს კიდევ იმ მოტივებს, რომლებიც ამ სინამდვილეს მოულოდნელი კუთხით წარმოგვიდგენს — შორებს მას ზედმეტს, წარმავალს და ტოვებს მხოლოდ ძირითადს—კრისტალურს ხდის ამბავს, რათა არაფერმა შენიღბოს ადამიანურ გრძობა და ვნებათა სამყარო. კრისტალიზაციის პროცესში ვისკონტის ანტერესებს მოვლენის — ამბის, ადამიანების, საგნების „ასაკი“, მათი წარსული, მათი არსებობის ტრადიცია, რათა ეკრანზე დარჩეს მათი არსი, მათი ძირები. ტრადიციის დაკარგვა ვისკონტისთვის საკუთარ ფესვებს მოწყვეტაა, როგორც მაგალითად, „როკო და მის ძმეში“, სადაც უსახლობა, უმამობა, იზოლირება, უწარსულობა ბადებს ორ უკიდურესობას — განწირულ იდეალისტს როკოსა და ასევე განწირულ, გამხეცებულ სიმონეს.

საკულისხმოა, რომ ვისკონტისთვის წარსულზე ფიქრი ერთგვარი შემოქმედებითი მე-

თოდიც კი ხდება. ცნობილია, მაგალითად, რომ ვისკონტი გადაღებას იწყებდა მხოლოდ მაშინ, როცა ყოველი დეტალი, ნუმიკული კაღრში უნდა მოხვედრილიყო, ყოველმანოვ იქნებოდა შესწავლილი და გააზრებული. მან იცოდა თითოეული საგნის, კოსტიუმის „ისტორია“, დიდხანს არჩევედა მათ, ანტერესებდა, როგორი იყო ამ საგნის „ბედი“, სადა და რა პირობებში იმყოფებოდა აქამდე.

ეს მეთოდი არც ფორმალიზმია და არც პედანტური ჰირვეულობა. ეს მეთოდი ჰემ-მარიტად ისტორიული აზროვნების გამობატვაა. ესაა მსოფლმხედველობა კაცისა, რომელსაც ღრმად სწამდა, რომ ნებისმიერი ერთეული, რაოდენ უმნიშვნელოც არ უნდა ჩანდეს თვალისთვის, თავის როლს ასრულებს ამ სამყაროში.. ნებისმიერ უსულო საგანსაც კი (რომ აღარაფერი ვთქვათ ადამიანებზე) თავისი სული, თავისი ძალა, თავისი მისია აქვს. ამიტომაც ნებისმიერი დეტალი, რომელიც ვისკონტის სივრცეში ხვდება, ყოველმხრივ არის გააზრებული. თითოეულ მათგანში „ჩადებულია“ ავტორის ენერჯია, მისი სული. ეკრანზე არაფერია შემთხვევითი, სხვათა შორის მოხვედრილი — ყველაფერი ცოცხალია, ყველაფერი სუნთქავს, ყველაფერს თავისი დანიშნულება აქვს.

ვისკონტის მოწესრიგებულ სამყაროში ყველაფერი კანონზომიერებას იძენს. ამ მხრივ იგი ჰემმარტივ პანთეისტს. სილამაზის შექმნა მისი ესთეტიკის არსია.

„შეღის“ რა საგნების სტრუქტურაში, მოვლენის არსში, ვისკონტი თავად ემსგავსება მათ შექმნელს, თითქოს ხელახლა ძერწავს სინამდვილეს ეკრანზე.

კინოს ისტორიაში იშვიათია შემთხვევა, როცა რეჟისორი, ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციისას, თავისუფლად ეპყრობა ლიტერატურულ პირველწყაროს და, ამასთანავე მთლიანად ინარჩუნებს ნაწარმოების სულს, მის პოეტუკას.

ვისკონტიმ ეს შეძლო. მან საგრძობი ცვლილებები შეიტანა თომას მანის მოთხრობის „სიკვდილი ვენეციაში“ ეკრანიზაციაში, სადაც აშენბახი-მწერალი აშენბახმაკომპოზიტორმა შეცვალა. უარი ითქვა „გერმანულ ხაზზე“, დაემატა ეპიზოდები „დოქტორ ფაუსტუსიდან“. და მაინც, ვისკონტის ფილმმა გაცილებით უფრო მთლიანად, ღრმად გამოხატა თომას მანის მსოფლმხედველობა,

ვიდრე თუნდაც „ლოქტორ ფაუსტუსის“ ფრანც ზაიცისეულმა ზუსტმა ეკრანიზაციამ. საქმე ისაა, რომ ეისკონტიმ, ზაიცისაგან განსხვავებით, კვლავ „კრისტალიზაციის“ მეთოდს მიმართა — მან „გაწმინდა“ თომას მანის მოთხრობა არაკინემატოგრაფიული მოტივებისგან — ჩასწვდა ნაწარმოების ძირებს, მის არსს და მხოლოდ შემდეგ დაიწყო ამ ძირებზე, როგორც ფუნდამენტზე, თავისი კინემატოგრაფიული სამყაროს შენება.

აშენახი-მწერლის შეცვლა აშენახი-კომპოზიტორით ვისკონტის გენიალური მიგნება იყო. ცნობილია, რომ თავად თომას მანი აღნიშნავდა თავისი პერსონაჟის ერთგვარ მსგავსებას გუსტავ მალერთან.⁵ და ამავე დროს, მოთხრობაში ჩნდებოდა ვენეციაში გოეთეს, ვაგნერის მოგზაურობის ასოციაციები. ვისკონტიმ გაითვალისწინა ეს მოტივები და შექმნა ერთგვარი კრებითი სახე. დიკ ბოგარდისეული აშენახის გარეგნობა ფილმში განუწყვეტელი იცვლება: იგი ხან თომას მანს, ხან მალერს, ხან კი ნიუშეს ემსგავსება... რეალურ პროტოტიპზე უარი ითქვა, რათა გმირს მხატვრის, ღელოვანის ერთგვარი არქეტიპის მნიშვნელობა მიეღო. კრიტიკოსები აღნიშნავდნენ, რომ ფილმში ვისკონტის პირადულიც ბევრია... ეს ბუნებრივია. მაგრამ აშენახთან ვისკონტის, როგორც ავტორის, აკავშირებს ზუსტად ის, რაც დააკავშირებდა თავად თომას მანს, გოეთეს, მალერს. ფილმში ყველგან შეინიშნება მათთან რეჟისორის სულოვარი კავშირი.

ვისკონტიმ, მაგალითად, გააზრებულად მიმართა ადაიეტოს მალერის V სიმფონიიდან, რომელიც როგორც მოთხრობის, ისე ფილმის იდეის მატარებელია. არნოლდ შონბერგი ამ ნაწარმოების შესახებ მალერს წერდა: „თქვენს სიმფონიაში მე ვხედავდი ტანჯვას ადამიანისა, რომელსაც სურს მიალწიოს შინაგან ჰარმონიას, მე ვგრძნობდი ადამიანს, დრამას, ჰუმარიტეტას, უღმობელ ჰუმარიტეტას“.⁶

მალერის მუსიკა აბსოლუტურად ორგანული ხდება. „სიკვდილი ვენეციაში“, ფილმიც და მოთხრობაც, სწორედ ჰარმონიის ძიების წინააღმდეგობრივ პროცესს გამოხატავს. ვისკონტიმ ეს მოტივი წინა პლანზე წამოწია. თომას მანი ტაძიოს შესახებ წერდა: «...Видеть, как это живое создание выходит из водной стихии... значило проникнуться мифическими представлениями, словно то была весть об изначальных временах, о возникновении формы, о рождении богов»⁷.



„მიო იძვრის“

ми, словно то была весть об изначальных временах, о возникновении формы, о рождении богов»⁷.

ვისკონტი ფილმში განუწყვეტელი გამოყოფს ამ „დასაბამიერ დროს“, „დასაბამიერ სივრცეს“. „კრისტალიზაციის“ მეთოდით იგი ძალზე ღრმად წვდება გარემოს, რომელიც უნდა გამოხატოს, უახლოვდება პირველადს — „კაცობრიობის ბავშვობას“ — ტაძიოს სივრცეს, რამელიც ეკრანზე მშვენიერების, უსაზღვრო სამყაროს, კოსმოსის მნიშვნელობას იძენს.

ანტიკური მოტივები სწორად არის ხაზგასმული ფილმში. თვით პლიაჟეტეც კი — დამსვენებელთა სამოსში მუდმივად შეინიშნება ანტიკური ორნამენტი (ძალზე დიდია ამ მხრივ ვისკონტის ფილმების კონსტრუქციის მხატვრის — პიერო ტოზის როლი), რომ აღარაფერი ვთქვამთ ტაძიოზე, რომელიც ფილმში ჰუმარიტად რენესანსული სახე ხდება. ცნობილია, რომ ვისკონტი დიდხანს ეძებდა ყმაწვილს ამ როლზე, ბოლოს მისი არჩევანი შეჩერდა შვედ ბიორნ ანდერსონზე, რომელიც საოცრად ჰგავს ლეონარდო და ვინჩის ანგელოზს ვეროკიოს „ნათლისღებვიდან“. გარდა ამისა, ტაძიოს ხშირად ეგროკიოს „დავითის“ პოზაში ვხედავთ, ხშირად კონტრაპოსტში დგას. ტაძიო ორგანულადაა ჩაწერილი ვენეციის რენესანსულ სივრცეში, ამ სივრცეში, რომელსაც მილანელი ჰერცოგების პირდაპირი შთამომავალი ლუკინო ვისკონტი თავის თავში ატარებდა. ვისკონტი ყველა თავის ფილმში ინარჩუნებს ამ სივრცეს. ანტიკური მოტივები ზოგ-

ჯერ მხოლოდ ცალკეული ნიშნის სახით ჩნდებიან მის ფილმებში (სურათში „ოჯახის პორტრეტი ინტერიერში“ პროფესორის წარსული ცხოვრების გამოხატულება — სამალავი ოთახი გამოიყოფა წიგნების კარადით, რომლის ფორმა ძალიან ჰგავს ანტიკური ტაძრის ფასადებს), ხშირად კი ვისკონტის ფილმები იმდენადაა გაოცენითილი „ანტიკური სულით“, რომ ჰუმმარიტ ანტიკურ ტრაგედიას ემსგავსება.

ვისკონტის ფილმის „დიდი დათვის ნისლიანი ვარსკვლავების“ მოქმედება 60-იან წლებში მიმდინარეობს, მაგრამ ფილმის პირადად ეპიზოდებში ორისკლასა და ორი 4-ტრას მითის ასოციაციები ჩნდება. სურათის გმირები ახალგაზრდა და-ძმა სანდრა და ჯანი. შურისძიების რეზით ცხოვრობენ, ოცნებობენ დასაჯონ ნახევრადშეშლილი დედა და მისი საყვარელი, რომელთაც ომის წლებში საკონცენტრაციო ბანაკში მოათავსეს მათი მამა — ერთგნებრთ გებრელი, ანტიფაშისტური მოძრაობის მონაწილე. ფილმში მამის სიკვდილი, დედის ღალატი და და-ძმის „კოლდელი სიყვარული“ ახალი ტრაგიდიის საბაზი ხდება. აქაც, როგორც „როკოში“, უმამობა — უღმერთობის ანალოგიურია. ჯანი და სანდრა განსაცთელმა გააერთიანა. მაგრამ გააერთიანა იმდენად, რომ თაბრთია ყოველგვარი საზღვარი, სტაბილური ფასეულობანი, ზნებობრივი ნორმები.

სანდრასა და ჯანის ტანჯა, მათი არაბუნებრივი სიყვარული აღიქმება როგორც ღვთის რისხვა. როგორც ტრაგედია.

„ნისლიანი ვარსკვლავებს“ გარკვეულად ტრეკო 60-იან წლებში ვისკონტის გრძელფორმატული ფსიქონალიზით. აკრძალული სიყვარულები ერთიკი ვისკონტისათვის მითის მნიშვნელობის წარმმართველია. დაუკმაყოფილებელი სიყვარული ტრაგედიის ძირითადი მიზეზია. ძალზე მნიშვნელოვანია ამ მხრივ „ნისლიანი ვარსკვლავების“ ფინალი: სანდრა მამის ბიუსტის საზეიმო განხნის ცერემონიას ესწრება. აქვე, კომფორტბელური ვილის ერთ-ერთ ოთახში სასიკვდილოდ დაიჭრა თავი ნახევრადშეშლილმა ჯანიმ. მსახური ქალი მის ძებნას იწყებს. პარალელური მონტაჟის ხერხით ვისკონტი ორ ეპიზოდს აერთიანებს: ჯანის გვამის პოვნა მამის ბიუსტიდან საფარველის ჩამოხსნას ემთხვევა. მამისა და ძმის სახე ერთიანდება. სანდრა თითქოს ერთდროულად დასტირის თავის ორ სიყვარულს. მის ავადმყოფურ ვნებას კიდევ ერთი ახსნა ეძლევა — უმამობა ხდება მიზეზი ძმის მამად იდენტიფიკაციისა — მამად, რომელიც მუდამ სანდრას იდეალი იყო.

მაგრამ ფსიქონალიზი ვისკონტის პოეტის მხოლოდ ერთი მხარეა. ვისკონტის, როგორც დიალექტიკოსს, როგორც ისტორიკოსს არ შეეძლო მაღალის მდებარე ფორმებამდე დაყვანა. ის ცდილობდა ფროიდის ტემბზე უფრო ღრმად ჩაწვდომოდა ტრაგედიის არსს, რისთვისაც კვლავ მიმართავდა წარსულის კულტურის ფარულ, შენიღბულ ფორმებს, ცდილობდა უფრო ღრმად, ყოველმხრივ გაეაზრებინა მითის არსი.

ვისკონტი მითს მიმართავს უპირველეს

„ცდუნება“



ყოველისა როგორც ისტორიკოსი. აღორძინების მოაზროვნეთა მსგავსად დროის დინებაში იგი ეძებს „ისტორიულ ხიდებს“ და კაცობრიობისთვის კრიტიკულ ეტაპებზე ცდილობს მიაგნოს იმ ამბებს, ისტორიაში მუდამ რომ მეორდება.

ვისკონტისთვის მითს ყოველთვის ერთადერთი დრო აქვს — აწმყო. „ნისლიან ვარსკვლავებში“ სანდრასა და ჯანის კომფორტაბელური ვილა XX საუკუნის ტიპური შენობაა. მაგრამ სწორედ ამ გარემოში ვისკონტის კამერა ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელ რაკურსებს იძლევა და აქცენტს აკეთებს ისეთ დეტალებზე, რომლებიც თითქმის თავისთავად ანიჭებენ გარემოს „ანტიკურ აურას“. ესაა თუნდაც სანდრასა და ჯანის ფარული შეხვედრის ადგილი — ანტიკური სვეტებით დანაწევრებული გაშლილი სიჯრცე, რომელიც ფილმში ვნებათა შეგახების ადგილი ხდება.

ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში, კამერა გამოყოფს სასადილო ოთახში მოგარ ანტიკურ საათს ამურისა და ოსიქეას გამოსახულებით. სწრაფად ჩნდება ასოციაციები ფსიქეას მითთან, რომელშიც, როგორც ცნობილია, აკრძალვის თემა ძირითადია.⁸ სიყვარული და სიკვდილი კვლავ გაერთიანდა. ფსიქეა — სიმბოლო სულისა, სიკვდილისა და ამური, როგორც ეროსი, აქ ზუსტად ეწერებიან ვისკონტის ფილმის ვნებათა სამყაროში.

აკრძალული ეროტიკის თემა გატარდება ვისკონტის კიდევ ერთ ფილმში „ღმერთების დაღუპვა“.⁹ მაგრამ თუ „ნისლიან ვარსკვლავებში“ სანდრასა და ჯანის ბოლომდე გააზრებული აქვთ თავიანთი ენების, როგორც არაბუნებრივი გრძნობის ტრაგიზმი, „ღმერთების დაღუპვაში“ ინცესტი ადამიანის გახრწნის, აქამდე არსებული ღირებულებების მთლიანი გადაფასების გამომხატველია. თუმცა კავშირი ანტიკურ მითოლოგიასთან აქაც შენარჩუნებულია. სერგეი აგერინცვი წერდა, რომ ანტიკურ მითოლოგიაში ინცესტი „სოციალური ზომიერების დარღვევის სიმბოლოა“, რის შედეგადაც პიროვნება თავის თავს ღმერთების სწორად წარმოიდგენს ხოლმე.¹⁰ ამ აზრით არის გატარებული ინცესტის თემა „ღმერთების დაღუპვაშიც“, რომელსაც საფუძვლად ედება მითი გააზრებულ, ორგანიზებულ ბოროტებაზე. ბოროტება კი ფესვებს იღვამს იქ, სადაც გულგრილობა და ეგოცენტრიზმი, უკონტაქტობა და გაუცხოება



„როკო და მისი ძმები“

სუფევს, სადაც დავიწყებას მიეცა პიროვნების ღირსება და სასოწარკვეთილი, ტრაგიკული ადამიანი თავისი სრულფასოვნების დასამტკიცებლად, იმისათვის, რომ როგორც გარშემომყოფთ, ასევე თავის თავს საკუთარი არსებობა გაახსენოს, აქამდე ყველა აკრძალულ ხერხს მიმართავს.

მითი ვისკონტისთან იხვეწება, კონტური ეცვლება. რაც უფრო ღრმად იკვლევს მოვლენას ავტორი, მით უფრო აშკარა ხდება, რომ ამ მოვლენას თავისი მითოლოგიური შინაარსი აქვს. როგორც კარლ იუნგი აღნიშნავდა, „ფსიქოლოგიის უფრო ღრმა ფენები, მათ შენიღბულ და იღუმალ ფენებთან მიახლოებისას, თანდათან კარგავენ ინდივიდუალურ თავისებურებას. ყველაზე აქვედ ფენებში“ ფსიქიკა „სამყაროდ“ იქცევა“¹¹. ასე ვადაიქცევა ვისკონტის ფილმებში პიროვნება კონკრეტულ მითოლოგიურ ტიპად. რომელსაც თავისი მისია აქვს. ამიტომაც, ეიზენშტეინისა არ იყოს, ვისკონტის ფილმები ხასიათების ღრმად არასოდეს იქცევა. ანტიკური ტრაგედიების მსგავსად, ვისკონტის პერსონაჟებიც განუწყვეტილვ ერთმანეთზე მოქმედებენ, „შედიან“ ერთმანეთში, ერთიმეორეს გადაცემენ თათიანთ ცოდვას. სანდრასა და ჯანის ტრაგედიას „ნისლიან ვარსკვლავებში“, მარტინის დანაშაულს „ღმერთების დაღუპვაში“, სიმონეს გამხეცებას ფილმში „როკო და მისი ძმები“ თავისი წინაპირობა, თავისი ისტორია აქვს. ამ ტრაგედიაში ბრალი ედებათ მათ მშობლებს, გარემოს, ცივილიზაციას, ეპოქასაც კი. ვისკონტის ფილმებში გმირების არცერთი საქციელი შემთხვევითი არ



„თეთრი ღამეები“

არის, უსაფუძვლოდ არავინ ისჯება — ყველაფერს თავისი მიზეზი აქვს, ყველაფერი სამყაროს ორგანიზებულ წესრიგს გამოხატავს. ამიტომ, როგორც პიროვნება, მარტინი უდანაშაულოა, უდანაშაულოა ტულიოც ვისკონტის უქანასკნელი ფილმის „უდანაშაულოს“ გმირი. მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანი საზიზღარ, არაადამიანურ დანაშაულს ჩადის, მათი დანაშაული მხოლოდ ნაწილია, მხოლოდ ერთეულია სამყაროს ზნეობრივი დაცემის, სულიერი აპოკალიფსისის ჯაჭვში. თუნდაც, ანტიკური გმირებისაგან განსხვავებით, ისინი გააზრებულად სჩადიან დანაშაულს. ეს ადამიანები — „ეკონომიური სასწაულისა“ და „სულიერი დაცემის“ ეპოქის პროდუქტები — გააზრებულად უარყოფენ ისეთ მარადიულ ცნებებს, როგორიცაა ცოდვა, სინდისი, მორალი.

ამგვარად, მიმართავს რა მითს, ვისკონტი, ისევე როგორც თავის დროზე თომას მანი, არ უპირისპირებს მას რეალობას, არ უარყოფს კონკრეტულ ისტორიულ ანალიზს, არ უარყოფს დროს, პირიქით, ერთმანეთს აჯახებს, კონფლიქტში აქცევს დროსა და უდროობას, შემოსაზღვრულსა და უსაზღვროს, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს მისი გმირების ტრაგედიას.

ვისკონტის პირველი ფილმის „ცდუნების“ ტიტრები ერთმანეთს ენაცვლება მტკრიანი გზის ფონზე, რომელსაც ავტომობილი მიუყვება. ესაა გზა ხიფათისა, გზა, რომელიც ფილმის გმირების—ჩინოსა და ჯოვანას ბედი ხდება: ამ გზამ მიიყვანა საბედისწერო სახ-

ლში მოხეტიალე, უდარდელი მუსიკის ჩინო; ამ გზაზე ჩაიდინეს შეყვარებულ წყვილს საზარელი მკვლელობა; ამ გზაზე დაიღუპა მათი ვნება — დაიღუპა ჯოვანა და დაიღუპა კიდევ ერთი, უდანაშაულო არსება, რომელსაც ჯოვანა ატარებდა და რომელიც მალე უნდა მოვლენილიყო ამქვეყნად.

ამ ფილმის ეკრანებზე გამოსვლიდან ოცზე მეტი წლის შემდეგ, „დიდი დათვის ნისლიანი ვარსკვლავების“ ტიტრების ფონი აგრეთვე გზაა. ოღონდ ახლა ჩვენს წინაშეა თანამედროვე ავტოსტრადა, რომელზეც ამერიკული მარკის ავტომობილი მიჰქრის. ეკრანს მიღმა ისმის ცეზარ ფრანკის ამაღლებელი, პათეტიკური, ცვალებადი განწყობილების გამომხატველი „პრელუდია, ქორალი და ფუგა“. ამ გზასაც ხიფათისკენ მიჰყავს სანდრა. სწრაფად მიმავალი ავტომობილი გვირბის გაივლის — ახალ სივრცეში შევა, იქ, სადაც წარსული ხელახლა უნდა შემოიჭრას სინამდვილეში, სადაც დრო უნდა შეჩერდეს, რათა აღჩრუდდეს ტრაგედია, აღსრულდეს მითი.

ამ შეჩერებულ დროში, გაყინულ სივრცეში შეჰყავს კომფორტაბელურ გემს გუსტავ ფონ აშენბახიც. განგება მას აქ დააბრუნებს მაშინაც კი, როცა ის ვენეციიდან გაქცევას დააპირებს.

ბედი აშენბახს ტოვებს ვენეციაში — აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შესაყარზე, სადაც სიცოცხლე გაყინულია, შეჩერებულია და სადაც თითქოს თავი მოუყრია ყველაფერს, რაც ადამიანის გენიას საუკუნეების მანძილზე შეუქმნია.

* * *

„კლასიკური ეპოქის ადამიანი აზროვნებს სივრცობრივად: წარსულიც, აწმყოც და მომავალიც — ყოველივე ეს მისთვის ზოცებულია ვეებერთოდა, ფართოდ გაშლილ სივრცეში, რომლის ცარგავალზე, შის მსგავსად, მტკიცედ და განუხრტლად ასრულდებს თავის წრებრუნვას ადამიანის სული, დროს დაკარგული აქვს თავისი შემზარავი ძლიერება, ფაქტიურად იგი გაჩერებულია და ადამიანი ცხოვრობს კლასიკურად მოწესრიგებულ მარადიულობაში...“

ბარლ იაპოზ ბუარკაპარდი²

ჩვენს ეპოქაში კინემატოგრაფი სივრცეში „ცხოვრების“, სივრცობრივად აზროვნების ახალი ფორმა ხდება. მისი სინთეზური ბუ-

ნება — კავშირი ხელოვნების ტრადიციულ უძველეს დარგებთან თითქოს თავად ქმნის უსაზღვროებაში „მოგზაურობის“ საშუალებას. მაგრამ სივრცობრივი აზროვნება მხოლოდ წარსულის ტრადიციებთან კავშირს როდი გულისხმობს. სივრცობრივად მოაზროვნე — ნებისმიერ ფორმას, ნებისმიერ სტატიკურ ერთეულს უსაზღვროებაში აღიქვამს. საფარი, მოვლენა, ადამიანი, ცალ-ცალკე არ არსებობს.

ჯერ კიდევ 20-იანი წლების კინემატოგრაფიაში გერმანელ ექსპრესიონისტთა ჩაეკეტლ, ჩახუთულ დეკორაციებს სინათლითა და გამჭვირვალეობით აღსავსე ფრანგი იმპრესიონისტების პლასტიკური სამყარო დაუპირისპირდა. მომავალში — 30-იან წლებში, ფრანგული კინოიმპრესიონიზმი ჟან რენუარის კინემატოგრაფით დაგვირგვინდა. რენუარმა, თავისი სახელოვანი მამის მსგავსად, სიცოცხლე აჩუქა ყველაფერს, რაც შეიძლებოდა მოხვედრილიყო მისი ულამაზესი ფილმების სახვით რიგში, მშვენიერებით დატვირთა სულიერიც და უსულოც — შექმნა პოეზიით აღსავსე სამყარო, სადაც ყველაფერი სუნთქავდა, სადაც მზე ნათელს ჰფენდა ყველას და ყველაფერს.

ჟან რენუარის „სივრცითმა“ ტრადიციებმა განსაკუთრებული გავლენა იქონია მის საყვარელ მოწაფეზე — ლუკინო ვისკონტიზე. თავის პირველივე ფილმში „ცდუნება“ ვისკონტიმ, იმ დროისთვის საოცარი სითამამით მიმართა სეკვენციის პრინციპს, რომლის დროსაც ეკრანული სამყარო მონტაჟურ ნაჭრებად არ ნაწევრდება. ეკრანული სივრცე თითქოს ჩვენს თვალწინ „შენდება“, ჩვენს თვალწინ იძენს სიცოცხლეს, ხოლო თავად კადრი კი უსაზღვრო, მოძრავი სივრცის ერთ-ერთი ნაწილი ხდება.

კინოს ისტორიის არაერთ სახელმძღვანელოში მოუყვანიათ მაგალითად ეპიზოდი „ცდუნებიდან“ — მოკლული ქმრის გვამის ძებნა, რომელიც 250 მ ფირს იკავებს ისე, რომ მონტაჟური პლანი არ იცვლება. სეკვენცია აქ განსაკუთრებულ დაძაბულობას ქმნის და თანაც, საშუალებას აძლევს რეჟისორს უყურადღებოდ არ დატოვოს არცერთი დეტალი, ერთიან სივრცეში დაინახოს თითოეული ფორმა.

აქ თავს იჩენს ვისკონტის თავისებური დემოკრატიულობა, ყველასა და ყველგორისადმი ყურადღების უნარი. ვისკონტის პლასტიკურ სამყაროში არაფერია მსგავსი ჩვეული, განსაკუთრებული — ყველაფერს ერთნაირი მნიშვნელობა ენიჭება.

თავის დროზე ანდრე ბაზენმა კინემატოგრაფიული გამოსახულება შეადარა კვატროჩენტოს კომპოზიციებს, სადაც შორი პლანის პეიზაჟი ისევე მკაფიოდ და ისეთივე ინტენსივობითაა გამოხატული, როგორც წინა პლანი.¹³ ვისკონტი უპირატესობას სწორედ ასეთ პლასტიკურ გადაწყვეტას ანიჭებს. აღორძინების ოსტატების მსგავსად (რომლებმაც არა მარტო მიანგეს პერსპექტივის კანონებს, არამედ სამყაროს მთლიანობის, უსაზღვრო სივრცის მისაღწევად, თავად დაიწყეს ამ კანონების დარღვევა), ვისკონტი „ცდუნებაში“, მაშინდელი ტექნიკური არსენალის პრიმიტივიზმის მიუხედავად, აგრეთვე ცდილობს მიღწიოს არა მარტო სიღრმეში გაშლილ, პერიოდს სავსე სივრცეს დაბალი პორიზონტით (რეჟისორი ხშირად იღებს კადრში დიაგონალურად შეჭრილ გზას რიტმულად განლაგებული გზისპირა ბოძებით. რომელთა თანაბარი რიტმი ამძაფრებს უსასრულო სიღრმის ილუზიას), არამედ ერთგვარად „გადმოპირქვავებულ“ სივრცესაც, რომელიც უკუპერსპექტივის ეფექტს ქმნის: ოპერატორი აღდო ტონტი ხშირად მიმართავს კამერის რაკურსს ქვევიდან — ზევით, ჰორიზონტის ზაზი მაღლა იწევს, კადრი უფრო სიბრტყობრივი ხდება, მაგრამ უსაზღვროების ეფექტი არა თუ იკარგება, პირიქით, მატულობს კიდევ. ამ ეფექტს ვისკონტი ქმნის მაშინ, როცა სურს განსაკუთრებით თანაბარი დატვირთვა მისცეს პირველ და მეორე პლანს, გააერთიანოს ისინი ერთ სივრცეში.

...ჯოვანა წვეულებას მართავს. ჭინოს სულ უფრო სტანჯავს სინანული, ვერ ილხენს. მოულოდნელად, ხალხით სავსე გზაზე ჭინო შენიშნავს „თავისუფლების მეგობარს“. მოხეტიალე მსახიობს, რომელსაც „ესპანელს“ ეძახის. „ესპანელი“ შესთავაზებს დატოვოს ჯოვანა და კვლავ მოხეტიალე, უდარდელ ცხოვრებას მიჰყოს ხელი. ჭინო უარს ამბობს. „ესპანელი“ ტოვებს მას და გზას გაუყვება.

ვისკონტი ძალზე მაღლა სწევს პორიზონტის ხაზს. „ესპანელი“, უკანა პლანზე, თითქოს ცას უერთდება. წინა პლანზე კი ჩნდება მოქიფიების მიერ დატოვებული, ჭუჭყიან მავიდა — ჯინოს აწყო ცხოვრების განსახიერება. მოულოდნელად ქარი გზის ბილიკსა და ფუნდუქს შორის ჩამოკიდებულ ფარდას ააფრიალებს. ეს ფარდა ერთიმეორისგან გამოყოფს ორ სივრცეს (თავისუფლებისა და მონობის, უღარდელი ცხოვრებისა და დანაშაულის „სივრცეს“). კამერა თანდათან „ასწორებს“ ხედვის რაკურსს — პორიზონტის ხაზი დაბლდება. ფარდა მთლიანად ფარავს ფონს, იზოლირებულს, ჩაკეტილს ხდის სივრცეს, რომელშიც ჯინო დარჩა.

უკუბრუნებულების მსგავსი ეფექტი — მეორე პლანის გაცოცხლება საშუალებას აძლევს რეჟისორს არ დაჰყოს, არ დაანაწევროს ეპიზოდები ცალკეულ, კონტრასტულ თემებად. პირიქით, ვისკონტი, რომელიც მძაფრად გრძნობს პოლიფონიას, ყოველთვის თავს უყრის, აჯახებს მათ ერთ კადრში, რაც უჩვეულო დაძაბულობას ანიჭებს გამოსახულებას. ასეთია თუნდაც საოპერო კონკურსის ეპიზოდი, სადაც პირველი და მეორე პლანი ერთნაირად არის აქცენტირებული. ორი განსხვავებული განწყობილება — მკვლელობის განზრახვა (წინა პლანზე) და საოპერო არიის შესრულება (უკანა პლანზე) ერთ კად-

ში მთლიანდება, რის გამოც დაძაბულობა ფილმში მატულობს.

„ცდუნების“ ფინალში სეკვენციაში არა მარტო გარკვეულ განწყობილებას ქმნის, არამედ ფილმის იდეასაც გამოხატავს.

...ჯოვანა და ჯინო შერიგდებიან. ხელახლა აღმოცენებული სიყვარული და ენება მათ თითქოს მოახლოებულ ხიფათს დაავიწყებს. შეყვარებულები მდინარის პირას ქვიშაში ჩამოსხდებიან. ეს პეიზაჟი უსიცოცხლო უდაბნოს გვაგონებს, გაყინულობის გრძნობას ბადებს. ჯინო დალილ, დაქანცულ ჯოვანას მოეხვევა. კამერა უახლოვდება მათ, მაგრამ არ ჩერდება, სცილდება და მოღრუბლული ცისკენ აკეთებს პანორამას. კადრი ცოტა ხნით იყინება. შემდეგ კამერა ხელახლა უბრუნდება შეყვარებულებს — დრო გასულა, ჯოვანასა და ჯინოს ჩასძინებიათ. კამერის მიახლოებისას მათ ეღვიძებთ, შეყვარებულები თითქოს მოულოდნელად იგრძნობენ მოახლოებულ საშიშროებას და გაქცევას გადაწყვეტენ.

ვისკონტისეულმა პანორამამ ერთ კადრში, ერთ დაუნაწევრებელ გამოსახულებაში გააერთიანა სიყვარული და სიკვდილი, შეაჩერა დრო, გამოხატა ისეთი განზომილება, რომელიც ერთდროულად გულისხმობს „წარსულსაც“ და „მომავალსაც“, რადგან, ვისკონტის რწმენით, ჭეშმარიტი ცხოვრება იქაა.

„ლეობარლი“



სადაც არის „იყო“ და „იქნება“, სადაც არის კავშირი „იყოსა“ და „იქნებას“ შორის, ჭეშმარიტი ცხოვრება უსაზღვრო, შეუჩერებელ დროსა და სივრცეს გულისხმობს.

თავის შემდგომ ფილმებში ვისკონტი განუწყვეტლივ ქმნის ექსტენსიურ დროსა და სივრცეს. უკვე 60-იანი წლების მის ფილმებში იქმნება ეპიკური კინემატოგრაფიული სამყარო, რომელშიც თანაბარი ინტერესი პირველი, მეორე, მესამე პლანის, კადრში მოხვედრილი თითოეული დეტალის, მატერიალური, ემპირიული სინამდვილის მიმართ ყველაზე უკეთ გამოხატავს ვისკონტის, როგორც კლასიკოსის სტილსა და მსოფლმხედველობას. „კლასიკოსის“ და არა „კლასიციისტის“, რადგან ვისკონტი არასდროს ქმნის ასეთ სივრცეს ხელოვნურად, ზედმიწევნით რაციონალურად.

მისი სივრცე — თითქოს მისივე სულია. მისი ფილმების სივრცითი კომპოზიციო ასულიერებს სიციარისეულს, ამშვენებებს ყოფას, თანაც ისე, რომ რეალურ ცხოვრებას სილამაზეს უნარჩუნებს.

ასეთია სივრცე მის ფილმში „მიწა იძვრის“ — ერთდროულად „ნერეალისტურად დოკუმენტური“, და თან „გასუფთავებული“, კრიტიკულად წმინდა, თითქოს სულიერი ხილვის შედეგი — რეალურიც და „რეალურის მიღმა“ არსებულიც.

ასეთია სივრცე და დრო მის შედეგში „სიკვდილი ვენეციაში“.

ვისკონტი გააზრებულად ჩაურთავს ფილმის ერთ-ერთ პირველ ეპიზოდში აშენახის მოგონებას. კომპოზიტორი იხსენებს თავის ავადმყოფობას, აგონდება ალფრედის საუბარი ექიმთან, რომელიც ამშვიდებს მას.

რეალურად აშენახი ვერ აღიდგენდა ამ ეპიზოდს თავის ცნობიერებაში, რადგან ამ მომენტში მას ღრმად ეძინა. მაგრამ ვისკონტი პირობით ხერხს მიმართავს, რათა წარსულის ეპიზოდმა დაახასიათოს, „გამიფროს“ აშენახის ახლანდელი მდგომარეობა. მოგონების ეპიზოდში აშენახი განკურნეს, ის თითქოს ხელახლა დაიბადა. ახლა კი, ვენეციაში — ტაძოს ნახვა, აშენახის ახალი განკურნებაა, მისი ახალი დაბადებაა, მისი „გამოღვიძებაა“.

სიტუაცია განმეორდა, დრო სივრცეში გაიწვია. „გუშინ“ და „ხვალ“ კვლავ ერთმანეთს დაუკავშირდა.



„ლეონარდი“

ასეთი მოგონებები განუწყვეტლივ ჩნდება ფილმში. წარსულის ეს სურათები არა მარტო გამოიფარებენ ხოლმე აწმყოს, არამედ იჭრებიან მასში და ახალ, განუმეორებელ სახეს ქმნიან. ვისკონტი მოგონებებისა და წარმოდგენების ეპიზოდებს არ იძლევა განსაკუთრებული რაკურსით, რაც თანდაპირველ ზოგჯერ გაუგებარსაც ხდის, თუ რომელი — წარსულ თუ აწმყო დროში ვითარდება მოქმედება (მაგალითად, მაყურებელი ერთხანს ტყუევდება, ჰგონია, რომ აშენახი რეალურად მოუწოდებს გამგზავრებისაკენ პოლონურ ოჯახს და მხოლოდ ინგლისელი მოხელისა და აშენახის საუბრის დასასრულს, ნათელი ხდება, რომ ეს იყო ხილვა). აშენახის სულიერი ცხოვრებას აწმყოში გადმოაქვს უკვე მომხდარი, ის კი, რაც რეალურია, რაც აწმყოში მიმდინარეობს — სულიერ ხილვას ემსგავსება (მაგ. გრძელფოკუსიანი ოპტიკით გადაღებული ეპიზოდი, როცა საკმაო ინტერვალით დაშორებული ტაძიო და აშენახი ერთმანეთს უახლოვდებიან). ამიტომ მთლიანად ფილმი ახალ განზომილებას იძენს — „სულის სივრცეს“ გამოხატავს, სივრცეს, რომელიც თითქოს ვეღარ ჩერდება, ერთი პიროვნების საზღვრებში ვერ ეტევა, გარეთ გამოდის, უსაზღვროებას უერთდება. ამ მხრივ წამყვანი როლი ვისკონტის ფილმებში (განსაკუთრებით გვიანდელ სურათებში) კამერას ენიჭება. სწორედ კამერამ უნდა გამოხატოს სივრცეში შეჭრილი სულის მოძრაობა, მან უნდა ასახოს „სულიერი ნაკადის“ მიმართულება.

ეს არ არის სუბიექტური კამერა, მისი ტრადიციული გაგებით, როგორც მაგალითად,



„ოჯახის პორტრეტი ინტერვიუში“

სერგეი ურუშევსკის კამერა, რომელიც გამირთან ერთად მოძრაობდა, „დარბოდა“, არღვევდა სივრცეს. ვისკონტი ყოველთვის უარყოფდა კამერის იდენტიფიკაციას გამირთან და სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო. როგორ შეეძლო კამერას შერწყმოდა გამირს, როცა ვისკონტის ფილმებში თავად გამირი — განუწყვეტლივ „ტოვებს თავის თავს“, განუწყვეტლივ „გამოდის“ საკუთარი სივრციდან, ახალ სივრცეში შედის? თანაც, აფორიაქებული სუბიექტური კამერა საერთოდ არ მოუხდებოდა ვისკონტის ფილმების სტატიკურ, მშვიდ, „შეჩერებულ“ რიტმს.

ვისკონტის ფილმებში კამერა, გამირის ფიზიკური მოძრაობის ნაცვლად, მის სულიერ მოძრაობას, მისი მზერის მოძრაობას გამოხატავს. მაგალითისთვის იქვე „სიკვდილი ვენეციაში“ გავიხსენოთ, რომელიც მთლიანად „მზერის დრამატურგიაზე“ აგებული:

...აშენნახი ხალხით საესე სსსტუმროს სალონში ძლივს იპოვის ადგილს. გაზეთის კითხვას იწყებს. მოულოდნელად მის ყურადღებას ვიღაც იპყრობს. კამერა აკეთებს პანორამას და ეკრანზეც ჩნდება ჭერ 12-13 წლის გოგონა, შემდეგ მოსამსახურე ქალი, შემდეგ კი შიგვრემანი გოგონა... მუსიკალური ფრაზა მთავრდება და კამერაც ასრულებს პანორამას ტაძიოზე, რომელიც, როგორც ქანდაკება, როგორც ხელოვნების ნიმუში, ვიტრაჟის წინ ზის.

აშენნახი ცდილობს გააგრძელოს გაზეთის კითხვა, მაგრამ ტაძიომ უკვე მიიპყრო მის ყურადღება. იწყება ახალი, ამჯერად უკვე წრიული პანორამა (საგულისხმოა, რომ ეს უკვე კესტრი ამ დროს ვალს ასრულებს), რომელიც პირდაპირ მიჰყვება აშენნახის წრიულ მზერას. მაგრამ როგორც კი კამერა წრიულ მოძრაობას დასრულებს, მოულოდნელად ისევ აშენნახთან ბრუნდება.

სუბიექტი ობიექტად იქცევა. აშენნახი თავად ხვდება საკუთარი მზერის არეში. მომდევნო, რესტორნის სცენაში, აშენნახი კვლავ მიუჯდება მაგიდას, ყვავილების ლარნაკს გადაწევს, რათა უკეთ დაინახოს ტაძიო. მისი პირდაპირი მზერის მოძრაობას კამერის სწრაფი მოძრაობა გამოხატავს. ორივე — ტაძიოც და აშენნახიც — უმოძრაო მდგომარეობაში იმყოფებიან. კამერა აშენნახის მზერის წერტილიდან არა მხოლოდ „დაინახავს“ ტაძიოს, არამედ უახლოვდება კიდევ მას და ვარემომოცველი სივრციდან გამოყოფს. იქმნება არა მხოლოდ მზერის (დანახვის), არამედ ფიქრის, სულის მოძრაობა, როცა მზერის ტრაექტორიაში „მსხვილად“ იქნა აღებული მზერის ობიექტი, პიროვნება „შევიდა“ თავის მზერაში და გაჰყვა მის მოძრაობას.

ფილმის მომდევნო ეპიზოდებშიც აშენნახის „შიდა სივრცე“ თითქმის თანდათან ვარეთ გამოდის და კამერის წრიულ მოძრაობას უერთდება. წყნე (Orbis) კი ვენეციის სივრცეში, სადაც ცვალებადი, მოძრავი, შეუჩერებელი სიცოცხლე მარადიულ მშვენიერებად ქცეულა, სადაც მუდმივად გაისმის სხვადასხვა ენაზე მეტყველება — კოსმოსის, კაცობრიობის (Orbis) გამოხატველი ხდება.

ფილმის ფინალში აშენნახი უკვე ამ სამყაროს, ამ სივრცის ნაწილია.

მისი სხეული კი მზისგან გადახურებულ ცარიელ პლიაჟზე რჩება.

* * *

„ო, ეს სახეები! ამ უსისხლონიცო ადამიანთა სახეებზე თითოეული ნაოჭი მათსავე მტანჯველ ეგოიზმს გამოხატავს, რომელიც მათვე ესოდენ აუბედურებს. სულ „მე“ და „მე“ — და არასდროს „შენ, შენ ძმავ ჩემო!““

ბუსტანავ ვალერი¹⁴

70-იანი წლების დასაწყისში ვისკონტი ძირმედ გახდა ავად და სამუდამოდ დაკარგა სიარულის უნარი, რეჟისორი იძულებული

გახდა ახალი ფილმი ჩაქეტილ, შეზღუდულ სივრცეში გადაეღო. ასე დაიბადა იდეა ფილმისა მოხუც პროფესორზე, რომელსაც დიდი ხანია დაკარგული აქვს კონტაქტი გარე სამყაროსთან, ადამიანებთან და შეზღუდულ დროსა და სივრცეში, მხოლოდ წარსულით ცხოვრობს. მოულოდნელად, პროფესორის სახლში იჭრება ცხოვრება მთელი თავისი წინააღმდეგობებით, იჭრება ულმობელი სინამდვილე, რათა გამოავლინოს, გამოაფხიზლოს, ჩაქეტილი სივრცეიდან გარეთ გამოიყვანოს იგი. მოგვიანებით პროფესორი იხსენებს ერთი მწერლის მოთხრობას კაცზე, რომელმაც მთელი სიცოცხლე მარტოობაში გაატარა. ერთხელაც ჰერს ზევით ვილაცამ ოთახი გააღო — უცნობი მეზობელი მძიმე ნაბიჯით ბოლთას სცემდა. ეს იყო სიკვდილი...

სიკვდილი და სიცოცხლე პირველად გაერთიანდა პროფესორის წარმოდგენაში.

აქამდე სიმშვიდითა და ჰარმონიით აღსავსე სურათების გარემოცვაში ცხოვრობდა, ყველაფერი იცოდა და ყველა კითხვაზე პასუხი ჰქონდა გაცემული. მაგრამ ცხოვრება შემოიჭრა თავისი ორპროცენტით, წინააღმდეგობებით და უამრავი რამ მისთვის გაუჩვეველი აღმოჩნდა.

ბეჭეჭმობურული კონრადი — უზნეობისა და უგრძობლობის განსახიერება — მოულოდნელად გაიხსნა პროფესორის წინაშე და არაჩვეულებრივი დაკვირვებულობა და სულიერი სიფაქიზე გამოავლინა. თვით ბიანკა ბრუმონტიც — ეს ეგოისტი, რომელიც მუდამ ტყუილითა და შანტაჟით ცხოვრობს, დაღლილი, მარტოობისაგან გულგატეხილი ქალი აღმოჩნდა.

ცხოვრება იჭრება ამ ჩაქეტილ ინტერიერში — იჭრება სივრცე, სადაც არაფერია შეზღუდული, დასრულებული, სადაც ყველაფერი ურთიერთდადაჯამებულია, სადაც ქაოსი სუფევს.

პროფესორი იძულებულია გააღოს ამ არაადამიანური სამყარო კარი, რომელშიც სწორედ ამ არაადამიანურობის გამო, განსაკუთრებით დიდია ადამიანისა და სიბოძოს ნოსტალგია... და რაც უფრო „ფანტასტიკურია“, ნორმიდან გადახრილი და ავადმყოფურია ვისკონტის გმირი (ლეუდივიგი, კონრადი, სიმონე), მით უფრო გამაძაფრებელია მასში

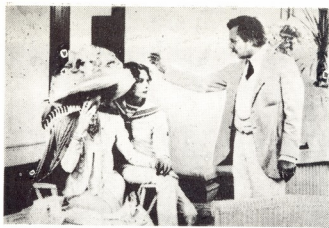
დეალის მოთხოვნილება, თავის გადაარჩენის სურვილი, სულის „აღორძინებაზე“ ფიქრი.

ასეთია სამყარო, სადაც სიკვდილი-სიცოცხლე ერთად არსებობს. ასეთია ვისკონტის სინამდვილე. „— ულმობელი სინამდვილეა — წერდა ვისკონტი, — რომ ადამიანის ცხოვრება მუდამ საწინააღმდეგო, საპირისპირო მოვლენებად იყოფა — დღე და ღამე, დაბადება და სიკვდილი, ბედნიერება და ხიფათი, კეთილი და ბოროტი, და შეუძლებელია იმის დაჯერება, რომ ერთ-ერთი მათგანი გამიმჯერებს. ცხოვრება ბრძოლის ველია, სადაც ერთმანეთს ახალგაზრდობა და სიბერე ეჯახება — მოსიბილავი, ძალ-ღონით სავსე, რუქების უარყოფელი ახალგაზრდები და ილუზიებს შოკლებული, მოგოხებებში ჩაქეტილი, თავიანთი გამოცდილებითა და კულტურით თავმოყმონე მოხუცები“.¹⁵

ეს წინააღმდეგობები ადამიანს აშინებს. ის ცდილობს თავი შეაფაროს ცხოვრების რომელიმე ანტინომიურ მხარეს, ჩაიკეტოს, გაექცეს ულმობელ სინამდვილეს... და რაც უფრო მეტად იკეტება, რაც უფრო გაუბრბის სინამდვილეს, მით უფრო სწრაფად ახლოვდება გახრწნა, განადგურება.

ვისკონტისთან საზღვარში მოქცევა, დროსა და სივრცეში ჩაქეტვა თუ საკუთარ საზღვრებში იზოლირება დანაშაულის პირობა ხდება. ამ მხრივ ტულიო „უდანაშაულოდან“ საკუთარი ეგოცენტრიზმის მონაა, რომელსაც მონანიების უნარიც კი დაკარგული აქვს. ამიტომაც იგი ასე ხანგრძლივად ათავადიერებს გასახდელში ცოლის საყვარელს — მის სიცოცხლით სავსე, ჰარმონიულ, ანტიკურ სხეულს. ტულიოს ზარავს ახალგაზრდა კაცის თავისუფლება, თუმცა არ ესმის საიდან მოდის, რით მიიღწევა იგი.

რეალური ცხოვრების ანტინომიათა, წინააღმდეგობათა უარყოფა, „არ ვიცის“ განუწყვეტელი შეცლა „ვიცი“ — კატეგორიული ლოზუნგებითა და ფორმულებით, არა მარტო პროფესორის ეგოცენტრიზმს განაპირობებს. ვისკონტის ფილმებში ის ბადებს ყველაზე არაადამიანურ მოვლენას — ფაშოზმს. „ღმერთების დაღუპვაში“ რეჟისორი თანმიმდევრულად აღწერს ამ პროცესს. ვისკონტისათვის ფაშოზმის უბედურება ის არის, რომ იგი არა მარტო ანგრევს, შლის სოციალურ, ზნეობრივ, ინტელექტუალურ ფასეულობებს, არამედ ცდილობს ჩაკლას,



„სიკვდილი ვენეციაში“

განადგუროს ცხოვრების ორგანული, ბიოლოგიური პრინციპები, ზნეობის ყველაზე ხელშეუხებელი ფორმები.

შვილი კლავს საკუთარ დედას და ამით საბოლოოდ აჩერებს განვითარებას, განახლებას, გამრავლებას, დროსა და სივრცეში გაშლას.

ძმა საკუთარ ძმას არ ინდობს, სასტიკ ძალადობას მიმართავს, კლავს მასში რწმენას, სიყვარულს.

მთლიანობა ირღვევა, სივრცეში დაცალკევებულ „ინდივიდუალად“ იშლება. ხელოვნურად შექმნილი ინდივიდუალიზმი კი ვისკონტისთვის ისეთივე ბოროტებაა, როგორც პიროვნების ტოტალური, ფაშისტური გაუსახურება. ერთიც და მეორეც თანამედროვე ცივილიზაციის შედეგია, თუმცა ორივეს თავისი ისტორიულ-მითოლოგიური საფუძველები აქვს.

ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „როკო და მისი ძმები“ — ფილმი, რომელიც არა მარტო დოსტოევსკის შემოქმედების გავლენით შეიქმნა, არამედ მასში ზოგიერთი ბიბლიური მოტივი ახლებურადაა გააზრებული.

ოჯახი ცხოვრობს სოფლად, ბუნებასთან კავშირში, პარმონიაში. ოჯახის თითოეული წევრი — ერთის ნაწილია (ე. ი. არც ერთეულთა უსახო ერთობაა და არც გამორჩეულ ერთეულთა დიფერენცირებული წყობა), როგორც როკოს დედა ამბობს — ერთ ხელზე ხუთი თითის მსგავსად. მათი „მე“ ჯერ არ გამოყოფილა სივრცეში, ჯერ კიდევ უსასრულობაშია. ამიტომ მათი ბედი ერთმანეთს ჰკავს. მათი ცხოვრება მოუცავს ისეთ მარა-

დიულ, ბუნებრივ გრძობებს, როგორცაა დედა-შვილობა, სიცოცხლე და სიკვდილი, სიხარული და მწუხარება. ეს ადამიანები ცხოვრების დინებას მიჰყვებიან, ეხმარებიან მას. პირანდელის ოჯახი სამხრეთ იტალიის აგრარული რაიონიდანაა, ე. ი. ისტორიულად მიჯაჭვულია მიწას, ბუნებას, ამ მიწის ნაწილია... მაგრამ საკმარისა ადამიანი მისთვის ხელოვნურ, არაბუნებრივ გარემოში მოხედეს, რომ მთლიანობა ირღვევა და გახრწნას იწყებს.

პირანდელის ოჯახი ჩრდილოეთ იტალიაში — მილანს მიემგზავრება (საგულისხმოა, რომ ვისკონტიმ მშობლიურ მილანში დაასახლა როკო და მისი ძმები), რომელიც მათთვის თანამედროვე ცივილიზაციის სიმბოლოდ ქცეულა.

მათი უწინდელი ერთობა აქ ირღვევა, ტრაგიკულად მთავრდება — ახლოვდება კატასტროფა, სიკვდილი („მისი მკვლელობის“ ბიბლიური მოტივებით). ცივილიზაცია, დრო ანგრევს და უშწეო, უსუსურ ფორმებად შლის ადამიანის ცხოვრების ყველაზე წმინდა, ყველაზე მთლიან, ბუნებრივ ფორმას — ოჯახს.

ოჯახი — თავად იყო სივრცესა და დროში უსახლოვრო არსებობის, თაობათა მარადიული ცვლის სიმბოლო.

ოჯახის, კლასის, როგორც მთლიანის კვლამას ვისკონტიმ უძღვნა ფილმი „ლეოპარდი“, რომელსაც სიცილიელი არისტოკრატის თამაზო დე ლამპედუსას რომანი დაედო საფუძველად;

ფილმი სიკვდილის მოტივით იწყება. თავად ფაბრიციო სალინას სასახლეში შეაღწევს სასიკვდილოდ დაპირილი ჯარისკაცი, რომელიც ატყობინებს, რომ გარდალდელები პალერმოს უახლოვდებიან. მოდის ახალი ცხოვრება, შეუჩერებელი დრო, რომელიც მზადაა შემოიჭრას **მარადიულობაში გაშლილ სივრცეში** (ტრადიციების ერთგული სალინას ოჯახი კემშარიტი არისტოკრატისთვის განსახიერება ხდება), მზად არის ყველაფერი დაანგრიოს. როგორც თავად სალინა ამბობს „წავიდა დრო ლომებისა და ლეოპარდებისა, მოვიდა დრო ტურებისა და აფორებისა...“ ასე უნდა დიკავონ სალინას ადგილი ახალი თაობის წარმომადგენლებმა — თავადმა ტანკრედომ და მისმა საცოლემ — ფუყე, სულიერ ცხოვრებას თითქოს მთლიანად მოკლებულმა აწყელიკამ.

დროსა და უდროობის ამ კონფლიქტში, ვისკონტი, როგორც სალინას კლასის, სალინას მსოფლმხედველობის წარმომადგენელი, თითქოს მისტიკის გარდასულ დროს, მაგრამ არ აიღვალეს მას. აქაც ვლინდება ლუკინო ვისკოტის, როგორც დიალექტიკოსის, როგორც ისტორიკოსის აზროვნების მასშტაბი.

შევალიესთან საუბარში სალინა თავად აღნიშნავს, რომ კარი უნდა გაიღოს, რადგან ჩაკეტვა დაუყოვნებლივ შეაჩერებს განვითარებას. კარი უნდა გაიღოს მაშინაც კი, როცა კარს უკან ხიფათი, ან თუნდაც სიკვდილი დგას.

„ლეოპარდი“ ვისკონტის კიდევ ერთი ფილმია **აუცილებლობის გააზრებას** რომ ეხება, როგორც კი აუცილებლობა გააზრებულია, როგორც კი პიროვნება „შედის ისტორიაში“, მისი ნაწილი ხდება, სწორადაც მას საკუთარ „მეს“ — ინდივიდი ქვეშაირი თავისუფლებას იძენს. აუცილებლობის გააზრების გარეშე პიროვნება საკუთარი ბედის მონად იქცევა, მონობამ კი შეიძლება დანაშაულამდე მიიყვანოს (გავისხენით ტულის ბედი „უდანაშაულოდან“). როგორც კი ისტორიული აუცილებლობა გააზრებულია, ინდივიდი მზად არის თავი შეწიროს მას, მზად არის დაიღუპოს, რათა მოხდეს მოსახდენი.

აუცილებლობის გააზრება ვისკონტისთვის ისევ სიკვდილ-სიცოცხლის წინააღმდეგობათა გადალახვა, სიკვდილის სიცოცხლესთან შერწყმა, მათზე ამაღლებაა. ამ პროცესში დისპარმონიულიც კი პროდუქტიული ხდება, საწინააღმდეგოს მიმართ მიდრეკილებას ბადებს... ბოროტებაც კი ამ პროცესში ცხოვრების თავისებურ ძრავას ემსგავსება, ენერჯის წყაროს ჰგავს.

აუცილებლობის გააზრების მთავარი ეტაპი ვისკონტის ფილმებში სწორედ სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზეა — გვირაბში, სადაც ბოლო უნდა მოეღოს პიროვნულ „მეს“ არსებობას, სივრცე უნდა გაიხსნას, ახალი უნდა დაიწყოს. ეს ეტაპი, როცა ადამიანის ცხოვრებაში ანტინომიები თავისთავად ერთიანდება, კაცობრიობის ცხოვრების ეს მარადიული ხიდი ვისკონტისთვის ქვეშაირიტების სიმბოლო ხდება.

ქვეშაირიტება კი მასთან ყოველთვის მშვენიერებას, სილამაზეს გულისხმობს. სიკვ-

დილ-სიცოცხლის უსაზღვრობაში, უდროობაში ვაშლილი მთლიანობაა.

ასეთია მისი ლიუდვიგი — დაავადებული გერმანიის სიმბოლო — ხელოვნების, სიკვდილის, ცხოვრების, გერმანიის უკანასკნელი მეფე, რომელიც სწეულდება და მაშინ, როცა ქვეშაირიტება უკვე შეცნობილია, როცა სილამაზე მთლიანად არის გათავისებული, ლიუდვიგი მზადაა თავისი ძმობი ბის-მარკელებს, უღმობელ დროს დაუტოვოს.

ხელოვნება (ვისკონტის გეარის მუდმივი საქმიანობა) რეესიორისთვის მარადიულობის სიმბოლო ხდება. მაგრამ ხელოვნება ღირებულება მხოლოდ მაშინ, როცა ცხოვრების წინააღმდეგობებს გამოხატავს, როცა მასში ერთდროულად არსებობს სული და ხორცი, სილამაზე და ავადმყოფობა, სიცოცხლე და სიკვდილი. ასეთია ვისკონტის სილამაზის იდეალი — მსახიობი ჰელმუტ ბერგერიც. „ვისკონტი ბერგერში ხედავდა თავის ესთეტიკურ იდეალს და მით უფრო ტრაგიკულად უღერს მის ფილმებში ზნეობრივი დეკადანსის, მშვენიერი სიჭაბუკის გახრწნისა და ბოროტი ძალებისადმი მისი დამოკიდებულების მოტივი... ეს იყო სილამაზისა და სრულქმნილების დატოვება“.¹³

ასეთი სილამაზის რწმენა, ასეთი ხელოვნების სიყვარული თავისთავად ხსნის, თუ რატომ იყო ვისკონტის უსაყვარლესი ყანრი ტრაგედია, რომლის არსი სცილდება „ოპტიმიზმისა და პესიმიზმის ანტინომიებს, ტრაგედია, სადაც გმირის დაღუპვა წარმოაჩენს მისი ცხოვრების ქვეშაირიტ არსს, მის კავშირს კაცობრიობის შემდგომ ცხოვრებასთან“.¹⁷

გმირის დაღუპვა ახალი სიცოცხლის დასაწყისი ხდება.

სწორედ სიკვდილ-სიცოცხლის ხიდის სიმბოლოდ იქცევა ვენეცია ვისკონტის ფილმში „სიკვდილი ვენეციაში“, ვენეცია, რომელიც ავადა, სიკვდილის პირას მიიხულა და ამიტომ კიდევ უფრო მშვენიერი, კიდევ უფრო იღუმალი ხდება.

ამ სამყაროში ფილმის გმირს — გუსტავ ფონ აშენბახს თავიდანვე ხედებიან სიკვდილის სახეები — მახინჯი მამათმავალი ბედნიერ დასვენებას უსურვებს, გონდოლიერი კი მრუდე გზით შემოიყვანს ამ შეჩერებულ, გაყინულ დროსა და სივრცეში, სადაც რალა



„უღანაშაულო“

მთავრდება და რაღაც ახალი უნდა დაიწყოს...

„სიკვდილის მოახლოების შეგრძნება ჩემი ფილმების ძირითადი თემაა“¹⁸ — ამბობდა ვისკონტი.

გუსტავ ფონ აშენბახი მალე შეიგრძნობს მოახლოებულ ხიფათს. ტაძიოს, როგორც სილამაზის საკუთარი იდეალის, დანახვა აიძულებს მას თანდათან უარი თქვას წარსულზე, მიიღოს სიკვდილი. ამ გადაწყვეტილებას ის იღებს მაშინ, როცა ბედი ხელახლა დააბრუნებს ვენეციაში. აშენბახი ბედნიერია. გზასიკვდილისკენ, გზა, რომელიც საკუთარი „მეს“ მიღმა მიემართება — მზის სხივებით არის განათებული. ეს ეპიზოდი მთავრდება და ვისკონტიც რთავს ფილმში ნაწყვეტს გუსტავ მალერის მესამე სიმფონიიდან — კონტრალტოს სოლოს ნიცშეს „ზარატუსტრას ღამის სიმღერის“ მიხედვით:

„აღამიანო,

ყური მიუგდე შუალამის წყვილადს!

მე მეძინა, მეძინა —

და ღრმა ძილისგან გამოვფხიზლდი“

აშენბახი იღვიძებს, იძულებულია მიატოვოს „თავისი სივრცე“, რომელსაც აქამდე წესიერების, სტაბილურობის, ეროვნული ტრადიციების ციტადელად თვლიდა. ეს ტრადიციები — ხელოვნურად ჩაკეტილი შუბ-

ლუღულ დროსა და სივრცეში, და ამიტომ განვითარებას, განახლებას მოკლებულნი თანდათან იხრჩხებოდნენ შეგნიდან უფრო მეტი ბახის მუსიკაც სილამაზეს კარგაგანად მსუსუს სიკვდილ-სიციცხლის ჰარმონია ირღვეოდა — გონი დომინირებდა გრძნობაზე, სტიქიურზე, რეალურ ცხოვრებაზე... და ახლა, როცა ჭეშმარიტება დანახულ იქნა, როცა მოულოდნელად გამოცხადდა ინფანტილური სტიქია, „სამყაროს ბავშვობა“, რეალური ცხოვრების, რეალური სასწაულის განსახიერება — ანტიკური ტაძიო — ნათელი გახდა, რომ ჭეშმარიტება მხოლოდ სულიერისა და მატერიალურის (ბუნებრივის), სიკვდილისა და სიციცხლის ერთიანობაში უნდა მოიხაზოს. ნათელი გახდა, რომ აშენბახი, როგორც მუსიკოსი და როგორც ადამიანი, აბსოლუტურად ყრუ იყო სამყაროს მიმართ.

აშენბახის სული აღორძინდება — ის მიისწრაფვის ჰარმონიისკენ, მშვენიერებისკენ. ამიტომაც იზიდავს არა მარტო ტაძიო, არამედ ოჯახური იდილის ატმოსფერო, ხელახლა უჩნდება სიბოძის, სიყმაწვილის წყურვილის განცდა, რომელიც თავად ჩაკლა თავისი დისციპლინით, რაციონალიზმით, რეალური ცხოვრების დინებიდან განდგომითა და მუდმივი ჭკრეტით. ამან ხელი შეუშალა მიეგნო სასწაულისთვის საკუთარ თავში, საკუთარ სხეულში, საკუთარ სულიერ სამყაროში. როგორც წერდა ვისკონტი: „ტაძიო აშენბახის ცხოვრების პოლარული წინააღმდეგობის გამოხატულება ხდება, და ეს წინააღმდეგობა — აშენბახის ჩაკეტილი, ინტელექტუალური სამყაროს, მისი სუბლიმირებული ცხოვრების ანტითეზა-სიკვდილით სრულდება“.¹⁹

სიკვდილ-სიციცხლის ბრძოლა ვისკონტის ფილმში აპოლონური და დიონისური საწყისების შეჯახების ანალოგიური ხდება. ვენეციაში მოხეტიალე მსახიობები დიონისურ ორგანას ქადაგებენ. აშენბახი ზიზზით უყურებს ამ კლოუნადას. ის უკვე დგას საკუთარი თავის მიღმა მოგზაურობის გზაზე. ამიტომ სიკვდილზე ფიქრი თანდათან არსებული სივრციდან განთავისუფლების, არსებულზე გამარჯვების ფიქრს ემსგავსება. ფიქრის ამ პროცესში დიონისური მათრობელა ძალა ცდილობს დაუპირისპირდეს აპოლონურს — ფორმასა და წესრიგს.

მხოლოდ ფინალში, როცა საკუთარი სივრციდან გამოსვლა შესაძლებელი ხდება, აშენბახი თავის იდეალს მიყვება (უსაზღვრო სივრცეში შესული ტაძისაკენ აშენბახის გაწვდილი ხელი და მისი მზერა თითქოს მისი სულის მოძრაობის მიმართულებას გამოხატავს).

ტაძიო ოდნავ ბრუნდება. მისი მზისკენ გაწვდილი მარცხენა ხელი და აპოლონისეული ჟესტი მშვენიერების, ჰარმონიის გამარჯვების გამოხატულებაა.

სიკვდილი-სიცოცხლე-სიღამაზე ერთმანეთს ერწყმის. სიკვდილი ხდება აქტიური საწყისის მატარებელი, დამასრულებელი აშენბახის სულის მოგზაურობისა... ხდება სიმბოლო თავისუფლებისა.

გოეთეს წვიმის წვეთის მსგავსად, რომელიც ღრუბლიდან ზღვაში მოხვდა, იქ კი ნიჟარაში შეაღწია და მშვენიერ მარგალიტად გადაიქცა, ვისკონტის „ლეოპარდები“ ამაყად ემორჩილებიან, ადგილს უთმობენ ტურებსა და აფთრებს, თავად კი მიდიან... მიდიან უღრობაში, მიდიან და უკვდავნი რჩებიან.

მშვენიერებასთან შერწყმული აშენბახი მოკვდა და აღორძინდა, თავისი „ბოროტულისგან“ განთავისუფლდა და ვრცელ, უსაზღვრო წყლის სტიქიას შეუერთდა.

მისი სხეული კი ვენეციის პლიაჟზე დარჩა...

* * *

ლუკინო ვისკონტიმ ერთადერთი ანდერძი დატოვა, სთხოვა თავის მეგობრებს მის საფლავზე დაეწათ: „მას უყვარდა შექსპირი. ვერდი და ჩეხოვი“... მაგრამ კიდევ რამდენი რამ უყვარდა მილანელი ჰერცოგების შთამომავალს... გოეთე და ვაგნერი, დოსტოევსკი და თომას მანი, მალერი და ბრუტენერი. დანტე და მიქელანჯელო, პრუსტი და ჯოისი... უყვარდა ყველაფერი, უყვარდა სიცოცხლე...

სტეფან ცვაიგის სიტყვები, ვისკონტის თანამოაზრის, გუსტავ მალერის შესახებ ზუსტად ახასიათებს ლუკინო ვისკონტისა: „მას სძულდა ცხოვრების გარეგანი მხარე — ეს ფხვიერი, ძნელად დასამუშავებელი, ინერ-

ტული, მძიმე და ურჩი მასა, იგი მისწრაფებდა საგანთა მიღმა ჰუმანიტის ცხოვრების/შეცნობისაკენ, ხელოვნების მწვერულსა და კენ, იქ, სადაც ცა და მიწა ურთიერთს ერწყმის.“²⁰

ამ სამყაროში, ამ სივრცეში ცხოვრობდა ვისკონტი. მისი ბედნიერება — მისი თავისუფლება იყო. თავისუფლებით არის აღსავსე მისი ფილმების თითოეული კადრი — ეს კადრები, ეს ფილმები, სადაც ყველაფერი ცოცხლობს, ყველაფერი სუნთქავს, ყველაფერი გამჭვირვალეა, ვისკონტის მარადიული სიცოცხლის განსახიერება ხდება.

მისი ცხედარი კი ათი წლის წინ მიაბარეს რომის მიწას...

შენიშვნები

- ¹ «Искусство кино», № 1, 1968, стр. 87.
- ² ცტ. წიგნიდან: Кессель Л. М. «Еще и западно-восточный диван», М., «Наука», 1973, стр. 111.
- ³ ბიოგრაფიული მოტივების შემცველია ფილმები „სიკვდილი ვენეციაში“, „ოჯახის პორტრეტი ინტერიერში“;
- ⁴ Андре Базен, «Что такое кино?», М., 1972, стр. 286.
- ⁵ Т. Мани, Письма, М., 1975, стр. 53.
- ⁶ Густав Малер, Письма, воспоминания, «Музыка», М., 1968, стр. 517.
- ⁷ Т. Мани, «Смерть в Венеции», Собр. соч., «Художественная литература», 1960, т. 7, стр. 481.
- ⁸ ამური ცოლად ირთავს ფსიქეას, მაგრამ ფსიქეა აკრძალული აქვს თავისი იღუმელი მუდუღის ხილვა. იგი ღამე ჩუმად ანთებს სანთელს და ამურის სახესთან მიიტანს. ამური ქრება.
- ⁹ დაწვრილებით ამ ფილმის შესახებ იხ. გ. ვახაჩია, „სიბნეულეს სინათლე დაბამავეებს“. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5. 1986 წ.
- ¹⁰ «O современной буржуазной эстетике», М., 1972, стр. 120.
- ¹¹ იქვე, გვ. 129.
- ¹² ცტ. წიგნიდან: Н. Какабадзе, «Поэтика романа Томаса Манна», Тб., 1983, стр. 5.
- ¹³ А. Базен, цит. изд., стр. 108.
- ¹⁴ Г. Малер, цит. изд., стр. 160—161.
- ¹⁵ Il Mondo № 1/2, 1976
- ¹⁶ Кино (Рига), № 8, 1986, стр. 28.
- ¹⁷ Философская энциклопедия, т. 5, 1870, стр. 251.
- ¹⁸ Les Lettres françaises, 1963 V, № 980.
- ¹⁹ Morte a Venezia A cura di Lino Micciche, Bologne, 1971
- ²⁰ Г. Малер, цит. изд., стр. 530.

ქურნალ „საბჭოთა სელოვნების“ 1986 წლის ნომრების საკითხაველი

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობას

ახალგაზრდული სპექტაკლების მეორე საკავშირო
თეატრალური ფესტივალი: 2

მერაბ გეგია — „ვატარებთ ექსპერიმენტს“ (მოსკოვის
ლენინური კომკავშირის სახ. თეატრი)

ნათელა არველაძე — „ალიოშა“ (მოსკოვის ცენტრა-
ლური საბავშვო თეატრი)

მაია კობახიძე — „მამისეული ლამპარი“ (ლეოვის
მოზარდ მსახურებელთა თეატრი)

თენგიზ კვაჭაძე — „უბედურების ნიშანი“ (მინსკის
რუსული დრამატული თეატრი)

გუზაშ მეგრელიძე — „მეგობრები“ (მოსკოვის სამხა-
ტვრო თეატრი)

დალი მუშლაძე — „უფლისწული და მათხოვარი“
(ლატვიის უპიტის სახ. დრამის თეატრი)

ნათელა ურუშაძე — „ადრეული წიგნები“ (ნარინის
მუსიკალურ-დრამატული თეატრი)

ეთერ გალუსტოვა — „უახლესი ისტორიის გაკვეთი-
ლი“, „საოცარი ნამცეცა“, (მოლდავეთის თოჯინური
თეატრი „ლიკურინი“, ესტონეთის თოჯინური თეატრი).

ვუა ძიგუა — „დესანტი“ (ლატვიის სამხატვრო თეა-
ტრი)

იაშე ვვათუა — „ჩემი სანატრელი ცისფერი ნაპირი“
(იაკუტიის ოიუნსკის სახ. თეატრი)

ზურაბ ბახტაძე — „ადამსკლა დაღმავალ კიბეზე“
(ომსკის დრამის თეატრი)

გია კახელი — „სოფელ დანაბაშის სკოლა“ (აზერბაი-
ჯანის მოზარდ მსახურებელთა თეატრი)

ვუა ბრეგაძე — „ალია“ (ტურგაის მუსიკალურ-დრა-
მატული თეატრი)

გულკოვ ჩავაშვილი — „ბედნიერება ჩემო“ (ლეოვის
საბჭოთა არმიის თეატრი)

ირაკლი ხიმშიაშვილი — „რკინიგზა“ (ერევნის ახალ-
გაზრდული კამერული თეატრი)

ახალი მიჯნები (ყრილობისადმი მიძღვნილი რესპუბლი-
კური გამოფენა, ფერადი ჩანართი ?

გურაბანიძე ნოდარ — „ერთ პატარა ქალაქში“ (რე-
ცენზია კინოფილმზე) 3

დვალისვილი აკაკი — ქართული კინო ყრილობიდან
ყრილობამდე 1

კომუნისტთა დიდი ფორუმის შესახებდრად (მოწინავე
სტატია) 1

რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრების სპექტაკლების
დეკადა: 4,5

მერაბ გეგია — ჩვენ ვიცით... (ა. ჭიჭინაძის და
რ. სტურუას „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსა-
ველური საყრავების თანხლებით“. (რუსთაველის თეა-
ტრი) 4

ზურაბ ბახტაძე — სასველის პირისპირ (ა. გელმანის
„პირისპირ“, მარჯანიშვილის თეატრი) 4

გიორგი ჩართოლანი — „საბა ხუროთმოძღვარი“ (მე-
ტეხის თეატრი-სტუდია) 4

ანა ქავჭავაძე — რაზე რეკენ ჩინარის ზარები?!
(ა. ჩხაიძის „ჩინარის მანიფესტი“, თბილისის მოზარდ
მსახურებელთა რუსული თეატრი) 4

ვუა ძიგუა — „მიღების დღე“ (ქუთაისის დრამატული
თეატრი) 5

გიორგი ხუბაშვილი — „მთას დაუბრუნდა მთიელი“
(გორის თეატრი) 5

გივი მაღულარია — „მარადისობის კანონი“ (სომხური
დრამატული თეატრი) 5

ვუა ბრეგაძე — „მე ვხედავ მზეს“ (მხარაძის თეა-
ტრი) 5

ბეგლარ ვეზირიშვილი — „უკანასკნელი პატრიარქი“
(თბილისის დრამატული თეატრი) 5

საბჭოთა ეკრანის ზვალინდელი დღე (ახალგაზრდა
კინემატოგრაფის IV საკავშირო კვირეული-დათვლიე-
რება) 2

შვანგორაძე ნინო — აღზარდოთ შემოქმედთა ცეცა 1
„ჩვენნი ძალა სიმართლის თქმასია“ (ვ. ი. ლენინი) —
(მოწინავე სტატია) 4

წიერთეული კორა — ადამიანი და თანამედროვე სამ-
ყარო (ქართული კინო. 80-იანელთა თაობა) 1



მარქსიზმ-ლენინიზმის ესთეტიკის საკითხები, თანამედროვეობა და ხელოვნება, ფილოსოფია, სარედაქციო სტატიები

თუმშალიშვილი სანდრო — „დასავლეთის ინტელექტუალური კომეტა“... (კანადელი სოციოლოგის მარშალ მაკლუენის კომუნიკაციური თეორიის იდეოლოგიური არსი და პრობლემატიკა) . . . 2

კუპრავა ნოდარ — ხელოვნება და მეცნიერება . . . 5

მინისტრთა საბჭოს დადგენილება „სახვითი ხელოვნების შემდგომი განვითარებისა და მშრომელთა კომუნისტურ აღზრდაში მისი როლის გაძლიერების ღონისძიებათა შესახებ“ . . . 10

სტურუა ზაირა — ილია ჭავჭავაძე და ედგარო მადალენა (ილია ჭავჭავაძის დაბადების 150 წლისთავისთვის) . . . 10

ფრუიძე ლევან — სახალხო-კალენდარული დღესასწაულების შესწავლისა და ტრანსფორმაციის პრობლემები . . . 8

ჯაში ნიკოლოზ — „ფსიქოლოგიური ომის“ ბარიკადებზე (ესთეტიკა და ხელოვნება თანამედროვე იდეოლოგიურ ბრძოლაში) . . . 8

თეატრი, დრამატურგია, სახალხო თეატრები

ანთაძე მანანა — „თეატრი სასწაულს უნდა ქმნიდეს“ (კინოსახიობის თეატრის გასტროლები ლიტვაში) . . . 11

არველაძე ნათელა — ვალერიან გუნიას თეორიული მოსაზრებანი . . . 4

არველაძე ნათელა — „გიყვარდეთ სიყვარული“ (პრალის თეატრები) . . . 8

არველაძე ნათელა — ქართული დრამატული თეატრის ერთი სეზონი . . . 12

არღუნი აღქიჩი — მშობლიურ კერასთან გამოთხოვება (ბ. შინკუბას „უქანასკნელი წასულთაგან“ აფხაზურ სცენაზე) . . . 9

ასათიანი ვალერი — გადაუღებელი ამოცანები 11

ასთიანი ანდრეი — რეზო გაბრიაძე 5

ბრეგაძე ვაჟა — „ვაცხადებ დახურულად“ (სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. თეატრის გასტროლები თბილისში) . . . 11

გეგეჭკორი მანანა — მტკიცეულად განცდილი მკაცრი სიმართლე (შ. შამანაძის პიესა „ერთხელ მხოლოდ — ისიც ძილში“) . . . 9

გეგია მერაბ — ხელოვნების სამსახეობა (ბ. კობახიძე) . . . 6

გეგია მერაბ — სიყვარულის მეტაფორა (მუსიკალური კომედიის თეატრის სპექტაკლი „მოტაცება ჩვენებულად“) . . . 12

გოგალავა ელენე — სცენაზე და ცხოვრებაში (წიგნის ფრაგმენტები) . . . 5

გონიკაშვილი თეთნულა — დიდი რეჟისორის შესახებ . . . 10

თეატრის მრწამსი (კ. მარჯანიშვილი) . . . 10

გუგუზა ლია — უმანგი ჩხეიძის პამლეტი . . . 10

გუგუშვილი ვიქტორ — „თოლია“ (სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. თეატრის გასტროლები თბილისში) 12

გურაბანიძე ნოდარ — „წუთისოფელი ასეა“ (რეცენზია კინოსახიობის თეატრის სპექტაკლზე) . . . 2

გურაბანიძე ნოდარ — Superb theatre (რუსთაველის თეატრის გასტროლები ავსტრალიაში) . . . 6

გურაბანიძე ნოდარ — სიტყვა სანდრო ამბეტელზე 11

გურაბანიძე ნოდარ — „პიგმალიონი“ (სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. თეატრის გასტროლები თბილისში) 11

გურაბანიძე ნოდარ — მეგობრობის ახალი იმპულსი (ივეიკი ფრანკოს სახ. თეატრი თბილისში) . . . 9

გურაბანიძე ნოდარ — კოტე მახარაძე (შემოქმედებითი პორტრეტი) . . . 10

გურაბანიძე ნოდარ — თელავის თეატრი — 200 12

ღვითიანი არჩილ — მეგობრობის გასტროლები (კიროვანიის თეატრის გასტროლები თბილისში) . . . 12

ერთი დღე თბილისის თეატრებში (რედაქციის შესავალი წერილი) . . . 1, 2, 3, 4, 5

ველესვა ნინა — საქმიანი მოგზაურობა თეატრის დღესასწაულზე (შექსპირის პიესების მიხედვით დადგმული სპექტაკლების ფესტივალი ერევანში) . . . 2

თუმანიშვილი ელენე — სანდრო ამბეტელისა და ირაკლი გამრეკელის თეატრი . . . 3

იოსელიანი ჯაბა — მეცნიერის ზემოქანა (დ. ჯანელიძის სამეცნიერო მოღვაწეობა) . . . 11

კანჩაგიტე დილორეს — „თეატრი სასწაულს უნდა ქმნიდეს“ (კინოსახიობის თეატრის გასტროლები ლიტვაში) . . . 11

კალანდარიშვილი მიხეილ — სიმბოლისტური იდეების გარდატეხა თეატრალურ ესთეტიკაში . . . 3

კაციტაძე ანროს — ვეა-ფშავლას „მოკვეთილი“ 4

კიკნაძე ვასილ — ცხოვრება სანდრო ამბეტელისა (შესავალი წერილი) . . . 1—11

კუშუბიძე მელა — „კაბუცი“ . . . 3

მაგისტონი სვეტლანა — მღვდართა გუნდი (თბილისის პანტომიმის სახელმწიფო თეატრი) . . . 2

ტრაპაიძე კახა — ერთხელ მხოლოდ — ისიც ძილში“ (დებიუტი. რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლი) . . . 7

ურუშაძე ნათელა — როლი და მსახიობი (გრიბოედოვის თეატრის მსახიობი ლ. არტიომოვა სპექტაკლში „დები“) . . . 2

ურუშაძე ნათელა — ხსოვნა (ს. თაყაიშვილი) . . . 9

დოლიბერიძე ირინე — კამიუს თეატრალური მოღვაწეობის ზოგადი თეორიული ასპექტი . . . 11

ცერცვაძე ლალი — დასავლეთ გერმანიის თეატრებში 9

ეკიტიშვილი გიორგი — „კუქარა“ (დებიუტი. მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლი) . . . 7

ჯანელიძე დიმიტრი — მუხუთუმი და მისი გამოფენა . . . 8

ჯანელიძე დიმიტრი — ოცდაათმეტყინელთა შეპირისპირებითი დახასიათებანი (სოლომონ დოდაშვილი და გიორგი ერისთავი) . . . 7

ხიშოაშვილი ირაკლი — აღმანერტი ყოფის არსი (კაუტსის თეატრი თბილისში)	12
ხუბაშვილი გიორგი — „მოხელე მახიობი ქალი დღეს-ტრევისკის კოლის როლში“ (სახეულის კ. გამსახურდიას სახ. თეატრის ვასტროლები თბილისში)	11

კ ი მ ს ე ზ ი

აბულაშვილი თემურ — ფრინველების საქორწინო ცეკვები	8
ბათიაშვილი გურამ — სოფლის გარდაცვალება	12
მარგველაშვილი გივი — მათურბელთა დარბაზები	5
ნახუცრიშვილი გიორგი — მიწა თავისს მოითხოვს	7
შამანაძე შადიმან — ერთხელ მხოლოდ — ისიც ძილში	9
ქილაძე თამაზ — ჩიტების ბაზარი	10
ჭობაძე მკა — ორი ცხოვრება	11

სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა, არქეოლოგია

ანდრიაძე დავით — მხატვრის პერსონაჟ-რომანტიკული იდეალი (თ. აბაკელიას შემოქმედების ძირითადი აქცენტები. ფერადი ჩანართი)	12
ასათიანი ვლადიმერ — მითოლოგიური ასპექტი ლაღო გუდიაშვილის შემოქმედებაში	4
ბალაბუფევი ალექსი — შეჩერებული წამი	7
ბერიოჟინი ვიქტორ — ანტიკური თეატრის სცენოგრაფია	1
ბერიოჟინი ვიქტორ — სპექტაკლის გაფორმების ხელოვნება.	10
ბერიძე გივი — ხელოვნობისათვის შემოქმედებითი დახელოვნებისათვის	5
ბერიძე გივი — არქიტექტორთა და ინჟინერთა ნაყოფიერი თანამშრომლობა	1
გეგია მერაბ — ფანტასტიკურისა და რეალურის ზღვარზე (ე. ლოლაშვილი, ფერადი ჩანართი)	8
გეგეჭკორი თამარ — რელიეფში ხორცშესხმული დეკორატიულობა (გუგა მიქაძე)	5
გეტაშვილი ნინო — ქართული პლაკატის მოამბე (ი. გორდელაძე, ფერადი ჩანართი)	3
გოგოლაძე გურამ — ინტერიერების ფორმირების თავისებურებანი მრავალფერუნეობის სარგებლობის ნაგებობებში	8
დავითაშვილი გია — დიზაინი თუ გამოყენებითი ხელოვნება	10
დილოგი ზურაბ სამხარაძესთან (მხატვრის სახელსწრში)	11
დიბირი შვეარდნაძის ნამუშევართა გამოფენა	6
ფრონინი ნიკიტა — სამუშაოს დამკვეთი (მემორიალური კომპლექსი გამარჯვების პარკში)	1
თაქთაქიშვილი ოთარ — ლღო გუდიაშვილი—90	6
თბილისის აწმყო და მომავალი (თბილისის განვითარებისა და რეკონსტრუქციის გენერალური გეგმის ხორცშესხმის მიმდინარეობა)	1
თითგერია ჭუმბერ — სულთა თანადგომა (ნ. დუმბაძის მემორიალი)	11
ყერტელიძე მ. — რეზო ესპანის ნახატების გამოფენა	12

კვიციანი თენგიზ — თბილისის გენერალური გეგმა და სიხადავილე (ძოკლე ისტორიული ექსკურსი)	1
კინწურაშვილი სიმონ — სახელოვანი გზა (არქიტექტურათა კავშირის 50 წელი)	2
კინწურაშვილი ქეთევან — არტიტიზმი (მხატვრული მხატვრობა (თ. ნურგანიძე, ფერადი ჩანართი)	7
კინწურაშვილი ქეთევან — სამეულის პერსონალურ გამოფენაზე (ფერადი ჩანართი)	9
კოჭორიძე დავით — ვარძია — 800	10
კოჭორიძე ირინე — თუშური ფარდაგი (ფერადი ჩანართი)	6
კოჭორიძე ირინე — აკვარელის მეოთხე რესტუბლიკური გამოფენა	7
ლისჩინი დიმიტრი — დავით არსენიშვილი	11
სათიაშვილი ირმა — ქაშვეთის საკურთხეველის მონაბრუნვა	12
მახაბელი კიტი — ქანდაკება და ქალაქი	3
მანაბელი კიტი — აღრფეოდალური ხანის ქართული პლასტიკის ძეგლი	10
მგალობლიშვილი ნოდარ — თანამედროვე ქალაქთმშენებლობის პრობლემები და თბილისის მხატვრული სახე	1
მერაბიშვილი ირინე — შოაბეკდავი გამოფენები (ზ. ლუქვაძისა და თ. ჯიშკარიანის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენები)	8
მიქაშვილი გონა — საქართველოს შავიზღვისპირა ქალაქების არქიტექტურულ-სივრცითი სახის ფორმირების საკითხისათვის	11
მუხრანელი ია — იმედის ფერი ქალაქები (არქ. გ. ავსაყანიშვილის შემოქმედება. ფერადი ჩანართი)	7
ოჯიშვილი მანანა — საქართველოში აღმოჩენილი იატაკის მოზაიკების კომპოზიციური ევოლუცია	2
ომაძე იოსებ — სელის ფარდაგის პოეზია (თეონასწალი მხატვრის იზო ნოდარიშვილის შემოქმედება)	2
რევა დარეჯან — ნინო ნივარაძის ნამუშევართა გამოფენა	9
რელიეფიშვილი ლეო — მოქანდაკე გივი ფოჩხიძე	9
საბანაძე როლენა — აჭარის მხატვრები (ფერადი ჩანართი)	2
სალუქვაძე გიორგი — ქალაქის გენერალური გეგმის ხორცშესხმის საკითხები	8
საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის საიუბილეო პლენუმის მონაწილეები (საქ. კომპარტიის ცვ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა და მინისტრთა საბჭოს მიმართვა)	3
საქართველოს არქიტექტორთა XII ყრილობა	7
ნოდარ მგალობლიშვილი — ქართული არქიტექტურა ყრილობიდან ყრილობამდე	9
გიორგი ანდრონიკაშვილი — დაჩქარების სტრატეგიის კარნახით კმათი საანგარიშო მოხსენების გამო	
საქართველოს სსრ არქიტექტორთა კავშირი 50 წლისა	3
საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდიენის ჭუმბერ პატიაშვილის სიტყვა (თბილისის განვითარებისა და რეკონსტრუქციის გენერალური გეგმის ხორცშესხმის მიმდინარეობა)	1
სტურუა რობერტ — მე მესიზმრება ძველი ქალაქი	8
სხირტლაძე ზაზა — ახალი მსახურები საქართველოს	

სამხრეთი პროვინციების მონატულობათა შესახებ	3
ურუმბაქე თეა — სტენოგრაფიის მშვენიერი სამყარო (ევგენია ღონცოვა, ფერადი ჩანართი)	4
შანიძე ლელა — მხატვრის გახსენება (ვერა ბელუცკაია)	10
შემოქმედთა ტრადიციული მეგობრობა (ამირკაკეასის მხატვრათა ბიენალე თბილისში)	6
ჩიგოგიძე გიორგი — არქიტექტურული ტერმინოლოგიის თანამედროვე პრობლემა	10
ჩიჩუა თინათინ — თანამედროვე ქართული არქიტექტურა საერთაშორისო სარბილზე	7
ციციშვილი ირაკლი — ვეძებთ უკეთეს გზები. (თბილისის განვითარების საკითხები)	4
ცოცხალი სკულპტურული სახეები (მხატვრის სახელოსნოში. დილაღი მოქანდაკე გურამ ჰაინაშვილთან)	11
ქუცოვა ირინა — პორტრეტებზე აღბეჭდილი ისტორია	9
ხიდაშელი მანანა — უძველესი სარიტუალო ძეგლი	12
ხუციშვილი გიორგი — ქართული მხატვრობის სტაციონარული გამოფენა	7
ჯანბერიძე გიორგი — ახალი ტენდენციები იტალიურ არქიტექტურაში	5
ჯაფარიძე ალექსანდრე — საცხოვრებელი სახლები — პანსიონატები საქართველოს შუამთიანეთისათვის	3
ჯაფარიძე ქეთევან — ნიკა ყაზბეგი — «გარისკაცის მამის» მხატვარი	9

მუსიკა, კორეოგრაფია

არაქელავი ქრისტეფორე — ქართული თეორიული მუსიკისმცოდნეობის ფუძემდებელი (შ. ასლანიშვილი—90)	6
ახმეტელი მანანა — თელავის მუსიკალური ფესტივალის ესთეტიკური და ეთიკური იდეალები	1
ახმეტელი მანანა — კონტაქტების გაღრმავების გზით (გამოსვლა ფერწალბის „სოვეტსკაია მუზიკასა“ და „მუზიკალნია ჟიზნის“ განხილვაზე მოსკოვში 1985 წ. დეკემბერში).	3
გარაყანიძე ედიშერ — მოსკოვის ფესტივალის დირექტორიდან (ფოლკლორული სახელოსნოს შემოაზის შედეგები)	1
გველესიანი ლევან — კიდევ ერთხელ ანსამბლ „ბით-ლზის“ შესახებ	3
გველესიანი ლევან — მოვიყველოთ ფაქტები (მუსიკალური ტელეზხედვის პრობლემები)	6
გორის სავენდო მუსიკის ფესტივალი	12
გუგუშვილი ეთერ — თანამედროვე ბალეტის მშვენიება (მაია პლისეცკაია)	2
გუგუშვილი ეთერ — ანტონიო გადესის ხელოვნება	9
დავლიანიძე ედგარ — პიანისტის მაღალი მიზანი (თ. ამირჯიბი)	9
დილაღი ანდრია ბალანჩაივასთან	8
დოლოძე ლია — პროგრესისა და განმანათლებლობის გზით (პავლე ხუციუა)	2
ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედის თეატრის პრობლემები (კომპოზიტორთა კავშირის გა-	

ფართოებული სტანდარტული ანგარიში	5
კოჩიაშვილი მერაბ — საქართველოს სატელევიზიო ფილმების სტუდიის ამოცანები (მუსიკალური ტელევიზიის პრობლემები)	9
კორძია მანანა — „აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმა	9
ლორია ალექსანდრე — მაღალი არტისტობით შესრულებული მუსიკა (საფორტეპიანო ტრიოს კონცერტი)	3
მგალაძე შუშანა — „ჩემი ოცნება თეთრი, აუზდენელი რჩება“ (გაიხვ ჩოფიაშვილი)	9
მუსიკა და პრესა. (1986 წ. გაზეთების მიხედვით)	10
მუსიკალური ტელევიზიების პრობლემები (რ. წურწუმიას, მ. ქავთარაძის, ნ. მოისწრაფიშვილის, ნ. ლორიას, მ. ახმეტელის წყობლები)	4
ოვანესიანი თამარ — სომეხი მუსიკოსები თბილისში	5
ოსიპაშვილი მარია — ქართული გალობის ერთი პრობლემის შესახებ	3
პაეარტი ლუწანი — ცხოვრებაში ადვილად არაფერი გვექმევა	12
პრიცკერი მია — ჰარმონიის ძიებაში (ა. შნიტკეს შემოქმედება)	6
სანაძე რუსუდან — საოპერო ხელოვნების ზეიმი ქუთაისში	12
სინესთეზია და მსომობრივი ქულტურა (ჰარტ ჯორნალს“ მასალების მიხედვით)	10
სისრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება (ა. ბალანჩაივასთვის სოციალისტური შრომის გმირის წოდების მინიჭების შესახებ)	8
სულეერება აღბეჭდილი სილამაზით (ინტერვიუ გიყაჩაჩლთან)	6
ტაიშაივი ივორ — შეხვედრა ქართველ მუსიკოსთან (იოსებ ბარდანიშვილი)	3
ფერენც ლისტ — შოპენი (თარგმნა ზაზა კილაძემ)	9, 10, 12 1985 წ., 2, 3, 4, 6
ყარაელი გი — მუსიკა — ეს იმედია	12
ჩხეიძე ალექსანდრე — საქართველოში კლასიკური ბალეტის ჩასახვის ისტორიიდან	7
ცინცაძე სულხან — დროის კარნახით	6
წურწუშია რუსუდან — გადასაწყვეტი ამოცანები (გამოსვლა ფერწალბის „სოვეტსკაია მუზიკასა“ და „მუზიკალნია ჟიზნის“ განხილვაზე მოსკოვში 1985 წ. დეკემბერში)	3
ხეთიაშვილი მანანა — ბახის ზოგიერთი ტრადიციული მუსიკალური შემოქმედებაში	5
ჯახის ფესტივალი „თბილისი-86“ (დისკუსიის მასალები)	9

ქართული ხელოვნება საზღვარგარეთ

ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“ ამერიკაში	11
დონდილო ჩესლავ — „ნეილონის ნაჭვის ხე“	12
დებრეცენის ფესტივალი	10
„სიურპრიზი საქართველოდან“ (ე. შენგელიას ფილმი „ცისფერი ზოები“ ანუ დაუჭრებელი ამბავი“ სტრანგეთში)	10
წულუკიძე ანტონ — „მინდია“ კომიკეში	8

პინო, ტალევიზია, ფოტოხელოვნება



ამირეჯიბი ნათია — თანამედროვე ქართული კინოხელოვნების სათავე 11

ანა მანიაის ცხოვრების წიგნი (ჯანყარლო გოვერნის წიგნის ფრაგმენტები) 2

ახელუდანი ლომერ — მხატვარი, პროფესიონალი (ლევან პაატაშვილი — 60) 4

ბაქრაძე აკაი — უგზობობის გზა (რეკენზია კინო-ფილმზე „ნელიონის ნაძვის ხე“) 3

გვახარია გიორგი — ლაქები რომ ჩამოვიშორეთ (ტელეფილმი „ლაქა“) 8

გვახარია გიორგი — „სიბნელეს მხოლოდ სინათლე დაბრძანებს!“ (ანტიფაშისტური თემა მოსკოვის X IV საერთაშორისო კინოფესტივალზე) 5

გვახარია გიორგი — დრო და სივრცე ლუკინო ვისკონტის შემოქმედებაში 12

გვენცაძე ალექსანდრე — სერგო ორჭონიკიძე და კინემატოგრაფი (დაბადების 100 წლისთავი) 11

დოლიძე გიორგი — „იბრაჰიმ და გოდერძი“ ანუ რა შეგახსენა ერთი ძველი ფილმის აღდგენამ (ქართული კინოს ისტორიიდან) 11

დულარძე ლატვრა — ფრანსუა ტრიუფო — კინოს რაინდი 8

თაბუჯაშვილი ოლდა, შორეოლიანი დინარა — ჯეიშ კეგნი 9

თაბუჯაშვილი ოლდა, შორეოლიანი დინარა — ჰემფრი ბოვარტი 10

თვალჭრელიძე ტატა — ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინოსაწყარო 7

კანდელაკი გელა — მიზანი: ეროვნულობა (ქართული მულტიპლიკაცია — 50) 12

კერესელიძე მარინე — ზნეობის გაკვეთილები (რეცენზია დოკ. კინოფილმზე „საქართველოს მეკურპლეთ-უხუტესი“) 4

კლიშინი ნაუშ — ერთი „მონტაჟური მეტაფორის“ ისტორია 11

კობიზის გამომხატველი დღესასწაულები (გაზეთი „ლუმინიტი“ 1986 წელს კანისა და ვენეციის ფესტივალების შესახებ) 3

ლასკოვსკი ჰენრიკ — ქართველ კინემატოგრაფისტებთან 3

ლენინური პრემიის ახალი ლაურეატები (კინოდოლოგია „მშობლიური ჩემო მიწა“) 4

მიქაძე კონა — ვრცელი გზა კინოში (კინორეჟისორი ელ. ვალიშვილი) 5

მუსიკა კინოში (ლ. სიგუასა და ნ. ვაბუნიას საუბარი) 6

ნატროშვილი ნინო — დიდი მისის შესასრულებლად (ქართული სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური კინოს პრობლემები) 8

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობა 6

ელდარ შენგელაია — ქართული კინოს უკეთესი მომავლისათვის

ეთერ ოკუჯავა — კინემატოგრაფისტების ფიჭრის საგანი

მერაბ კოკოჩაშვილი — ქართული სატელევიზიო კინო

გიორგი ციციშვილი — საერთო მიზანი

ქაბუა ამირეჯიბი — დოკუმენტური კინოს პრობლემები

ნიკოლოზ დროზდოვი — კინოპუბლიცისტიკის ანთეპეტივი

მარინე კერესელიძე — კინოკრიტიკის პრესტიჟი

თემურ ბაბლუანი — თაობის ავ-კარგი

ნელი ნუნოვა — ქართული საბავშვო კინო

რეზო ესაძე — შეფასების კრიტერიუმი.

გიორგი გვახარია — ოთხმოციანელთა შემოქმედება

ლანა დოლობერიძე — ქართული კინოს ფენომენი

რეზო ჩხეიძე — გეზი ახალი სიმბოლოებისაკენ

აკაი დვალისშვილი — წინსვლის საიმედო ბერკეტი

საუბარი ლუკინო ვისკონტისთან 11

საუბარი ფრანსუა ტრიუფოსთან 8

სიგუა ლიანა — ხმოვანი სახიერების ზოგიერთი პრობლემა 80-იანი წლების ქართული კინოში 1

სიხარულიძე დათო — ჩვენი მთავარი ამოცანა (ქართული მულტიპლიკაცია — 50) 12

უტილოვი ვლადიმერ — ჩარლზ ლუტონი (წიგნის ერთი თავი) 6

შენგელაია ელდარ — დიდოსტატი (ლევან პაატაშვილი — 60) 4

ჯადოსნობა ჯადოსნობის გარეშე (საუბარი ინგმარ ბერგმანთან) 4

ხვალინდელი გამარჯვების საწინდარი (დიალოგი. ე. დომინი, ო. თაბუჯაშვილი) 12

ახალი წიგნები, ბიბლიოგრაფია, ჩვენი პუბლიკაციები

მახარაძე მიხეილ — „კულტურა და ღირებულებანი“ (ნ. ჭავჭავაძის წიგნი) 9

ჭიაურელი მიხეილ — ჩანაწერები 10

პანორამა — 1, 2, 4, 7, 8, 10

ქრონიკა — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11

სხვადასხვა

გოეთეს საუბრები ეყრმანთან (ა. გელოვანის თარგმანი) 7

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 12, 1986

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**



Натела Арвеладзе

**ОДИН СЕЗОН ГРУЗИНСКОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА**

Автор статьи оценивает и освещает прошедший сезон грузинских драматических театров и ставит ряд проблем в сфере актерского исполнительства и режиссерского мастерства (стр. 2).

Нодар Гурабанидзе

ТЕЛАВСКИЙ ТЕАТР — 200

Исполнилось 200 лет со дня основания драматического театра в г. Телави. Автор статьи рассказывает о роли этого старейшего театра в развитии грузинского театрального искусства (стр. 17).

Ираклий Химшиашвили

СУТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ

В Тбилиси гастролитовал Каунасский драматический театр. Автор статьи освещает театральное искусство братского народа Литвы (стр. 22).

Этери Гугушвили

«ЧАЙКА»

Сухумский драматический театр имени К. Гамсахурдия поставил «Чайку» А. Чехова и привез на гастроли в Тбилиси. Автор в общем положительно оценивает спектакль и дает ряд серьезных критических замечаний (стр. 27).

Мераб Гегия

МЕТАФОРА ЛЮБВИ

Автор рецензирует новую постановку грузинского музыкального театра «Похищение по нашему» и приходит к выводу, что спектакль больше похож на мюзикл-ревью, чем на музыкальную комедию (стр. 36).

Арчил Давтиян

ГАСТРОЛИ ДРУЗЕЙ

В Тбилиси гастролитовал Кирово-Аканский драматический театр. Наши друзья приехали с большой программой. Автор оценивает все спектакли Кирово-Аканского театра и подчеркивает его значение в развитии армянской театральной культуры (стр. 43).

**ГОРИЙСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ХОРОВОЙ
МУЗЫКИ**

Недавно в г. Гори состоялся фестиваль хоровой музыки, в котором участвовали камерные хоровые коллективы из Москвы, Новосибирска, Владимира-Суздаля, Таллина, Тарту, Кишинева, Ростова, Гори, Телави. Фестиваль вызвал широкий отклик среди музыкальной общественности нашей республики.

В заключении фестиваля состоялась дискуссия о проблемах хорового исполнительства. В журнальном обозрении включены выступления участников дискуссии (стр. 50).

Русудан Саникидзе

**ПРАЗДНИК ОПЕРНОГО ИСКУССТВА
В КУТАИСИ**

В Кутаиси с большим успехом прошел фестиваль оперного искусства, инициаторами которого являются замечательные певцы, солисты Большого Театра СССР — Макаала Касрашвили и Зураб Соткилава. В данной статье дается обзор фестивальных концертов и спектаклей (стр. 55).

Давид Андриадзе

**ГЕРОИКО-РОМАНТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ
ХУДОЖНИКА**

В статье освещается творчество замечательного грузинского художника-скульптора, графика, театрального живописца Тамары Абакелия. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции ее произведений (стр. 62).



Гия Канчели

МУЗЫКА — ЭТО ВСЕГДА НАДЕЖДА

Статья посвящается народному артисту ГССР, композитору С. Насидзе, «Двойной концерт» которого удостоен Государственной премии СССР (стр. 78).

ГРУЗИНСКАЯ МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ — 50

Художественный руководитель мультотделения киностудии «Грузия-фильм» Г. Канделаки и молодой гинорежиссер Д. Сихарулидзе ставят ряд острых вопросов развития Грузинской мультипликации на данном этапе (стр. 80).

ДИАЛОГ

ЗАЛОГ ЗАВТРАШНЕЙ ПОБЕДЫ

Известный советский критик В. Демин делится своими соображениями по ряду работ молодых грузинских кинематографистов (стр. 88).

Манана Хидашели

ДРЕВНИЙ РИТУАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК

Среди древних железных предметов найденных в 1966 году в близ города Каспи, находится уникальное бронзовое изделие, которое, по мнению автора, имеет культовое-ритуальное назначение (стр. 93).

М. Кереселидзе

ВЫСТАВКА РИСУНКОВ РЕЗО ЭСАДЗЕ

В «Доме художника» была экспонирована выставка рисунков режиссера, драматурга и актера Резо Эсадзе. Эти работы, отмеченные своеобразием и тонким мастерством, открыли новые грани творчества их автора (стр. 98).

Чеслав Дондзило

«НЕЙЛОНОВАЯ ЕЛКА»

Перевод статьи польского критика с журнала «Film». Дондзило анализирует фильм Р. Эсадзе «Нейлоновая елка» (стр. 100).

Лучано Паваротти

В ЖИЗНИ ЛЕГКО НИЧЕГО НЕ ДАЕТСЯ

Вышла в свет автобиографическая книга «Моя собственная история», которая знакомит читателей с творческой жизнью выдающегося итальянского певца Лучано Паваротти. В журнале печатается фрагмент из этой книги (стр. 111).

Ирма Матиашвили

РОСПИСЬ АЛТАРЯ КАШВЕТИ

В статье анализируется роспись алтаря в Кашветской церкви, автором которой является выдающийся грузинский художник Ладо Гудиашвили. Эта позднейшая из работ в этой области многогранного мастера (стр. 103).

Гурам Батиашвили

«КОНЧИНЫ ДЕРЕВНИ»

Журнал печатает пьесу известного грузинского драматурга Гурама Батиашвили «Кончины деревни» (стр. 117).

Георгий Гвахария

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ЛУКИНО ВИСКОНТИ

Статья посвящена одной из важнейших проблем многогранного творчества замечательного мастера современной мировой кинематографии Лукино Висконти. Дается пространственный анализ его кинопоэтики и проблематики (стр. 137).

გადაეცა წარმოებას 24. 10. 86 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 12. 12. 86 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70x108/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიცნო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 2476. ღე 08961. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის
და ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.

2318ms

საქართველოს
მეცნიერებათა
აკადემია



1958 2/11

00300 1. 856. 76. 303.



საქართველოს
 ეროვნული
 ბიბლიოთეკა

060040 7617