

საქართველოს
ეკლესიისთვის



საგვარამონაწილთა
საქართველოსთვის

ISSN 0132-1307

12
1989



ს ა ჯ ჭ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

12 • 1989

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ზურა აბაშიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
აპაძი ბატრამი,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
ლილი გვარამია,
ვასილ ქიქნაძე,
ნოდარ მგალუაღლიშვილი,
ზურაბ ნიქარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუაძი,
ნიკო შავთავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 880029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

მხატვრული რედაქტორი კავლე შვიპინაძე

საქართველოს კა ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1989

ნომერული:



პოლიტიკური დიალოგი

„საქართველოს პრობლემა გლობალური, მსოფლიო მასშტაბით
წყდება...“ (ირაკლი შენგელაია — ზურა აბაშიძე) 2

მარია ჩეგოლაძე —
„საჩუქრად უდიდეს მიმგრას, ინდიელთა ტომების სააბტიო ბელადს“
(ი. სტალინის საჩუქრების მუზეუმის შესახებ) 33

თეატრი

ანა ქავჭავაძე —
მსხვირკალი 19

მრწამსის ერთგულება (დიალოგი რეზო აღაშიასთან) 29

ნოდარ გურაბანიძე —
„ვისაც ვუპარვარ, მოგყვებით!“ 61

კინო

ოთარ იოსელიანი —
ბავშვთხიზება იმიტაციის უანბარო ხელმოხსნა 39

რას ვფიქრობთ ქართულ კინოზე 45

ოთარ სეფიაშვილი —
ჩარლი, პატარა აღამიანი. არა — გმირი! 124

ტატა თვალჭრელიძე —
ერთი კრიტიკული წერილის ბავშვ 135

კინოზონის მემორიალი 144

სტივენ კოვაჩი —
და მინც, ვინ არის პროდუქსერი? 145

პიტერ ბოუერი —
სახიზათო ბონესი 151

მხატვრობა

გაიანე ალიბეგაშვილი —
ქართული ფერწერული ხატები 46

ელენე თუმანიშვილი —
კრტი მარჯანიშვილისა და დავით კაბაბაძის საპატალი „კოკლა,
ჩვენ ვცოცხლოთ!“ 79

ნათელა აღადაშვილი —
არწივის სიმბოლიკა შუა საუკუნეების ქართულ ქანდაკებაში 111

მუსიკა

დოდო გოგუა —
ალექსანდრე შავერზაშვილის საფორტეპიანო ტრიომები 89

ირმა ნიორაძის პირველი ინტერვიუ 101

უან ლონშანი —
მხატვრული სრულყოფილების დაუოკებელი ძიება 106

ალიკო დოლიძე —
ბადასაწყვეტი პრობლემაების კირისკირ 119

ვარკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: რეზო აღაშიას ნამუშევრები —
წმინდა ნინო, ჭგუფური პორტრეტი, „ქვარი ვაზისა“.

ს ა გ ჯ ლ თ ა
ზ ე ლ ლ მ ნ ე ბ ა

№ 12 1989 წ.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14
ტელ. 98-93-59



„საქართველოს პრობლემა გლობალური, გსოფლიო გასგზაბით წყდება...“

ამ რუბრიკის ერთ-ერთი მთავარი დანიშნულებაა შესაძლებლობის ფარგლებში, გაცნოს ჩვენს საზოგადოებრიობას საქართველოში დღეს მოქმედი პოლიტიკური ორგანიზაციების მრწამსი, მიმართულება და სამოქმედო პროგრამა. ჩვენი ვარაუდით, ამის გარემოსაცემად, სხვასთან ერთად, თავისუფალი, უშუალო საუბრის ფორმა გამოდგება. გარდა ამისა, იგი საშუალებას გვაძლევს უფრო ახლოს გავცნოთ ეროვნული მოძრაობის წარმომადგენლებს.

ამჯერად რედაქციაში სტუმრად მოვიწვიეთ საქართველოს ეროვნული სამართლიანობის პარტიის თავმჯდომარე ირაკლი შენგელია, რომელსაც ესაუბრა ჟურნალისტი ზურა აბაშიძე. ტრადიციისამებრ დავაზუსტებთ: პირველი საუბარი ოქტომბრის, ხოლო მეორე — დეკემბრის შუა რიცხვებში შედგა.

ზ. აბაშიძე: — ბატონო ირაკლი! ალბათ უპირაინ იქნება, თუ საუბარს დავიწყოთ უშუალოდ თქვენი ორგანიზაციით. საზოგადოება ბევრ საკითხში არაა გარკვეული, სახელდობრ: რას ნიშნავდა უნიატური გაერთიანება, რამ განაპირობა ეროვნული სამართლიანობის კავშირის ჭერ გაყოფა, ხოლო შემდგომ ორი გაცალკევებული ნაწილის შერწყმა ამჯერად საქართველოს ეროვნული სამართლიანობის პარტიად? დაბოლოს, თუ შესაძლებელია, ორგანიზაციის რიცხობრივ მდგომარეობაზეც მოგვარდით ინფორმაცია.

ი. შენგელიანი — მ პარილამდე არსებობდა საქართველოს ეროვნული სამართლიანობის კავშირი. მისი I ყრილობა ჩატარდა 1—2 აპრილს, მანამდე შარშან მ ნოემბერს შედგა დამფუძნებელი კრება. თვით კავშირის შიგნით წარმოიშვა ორი მიმართულება: საკუთრივ პოლიტიკური და საზოგადოებრივი. სოციალ-

რი, ე. ი. ფაქტიურად ეს მოძრაობა არ თავსდება ერთი კავშირის ფარგლებში. მ პარილის ტრადიციის შემდეგ ეს ორი მიმართულება უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა. რომ არ მომხდარიყო გაყოფა და ცალკე ერთეულებად ორი ორგანიზაციის წარმოშობა, ჩვენ გადავწყვიტეთ ასე: კავშირის ბაზაზე ჩამოყალიბდა საქართველოს სამართალ-რადიკალური პარტია, ხაქართველოს ეროვნული სამართლიანობის კავშირი დარჩა და გადაწედა მათი შემდეგნაირად გაერთიანება: უნია ნიშნავდა იმას, რომ პოლიტიკურ გადაწყვეტილებებს იღებდა პარტია, რომელიც უნდა შეესაბამებოდა იმას, რომ პოლიტიკურ გადაწყვეტილებულ იყო კავშირისთვისაც, მაგრამ თუ გარკვეულ ეტაპზე კავშირი არ იღებდა მონაწილეობას პოლიტიკურ აქციაში, იგი მის წინააღმდეგ არ გამოდიოდა.

ასეთ შემთხვევაში განცხადება კეთდებოდა მხოლოდ პარტიის სახელით. თუმცა, ამგვარი რამ არ მომხდარა.

დღევანდელ საქართველოში არსებობს პრობლემები, რომლებიც დღესდღეობითაა გადასაწყვეტი — კულტურული, ეკონომიკური, ეკოლოგიური, დემოგრაფიული, სოციალური, სამართლებრივი პრობლემები — ე. ი. წმინდა საზოგადოებრივი მიმართულებისა, რომლებიც მთლიანად კავშირის პეროგატივა გახლდათ. პარტიის ძირითადი მუშაობა მიმართული იყო თეორიულ-პოლიტიკური მსოფლმხედველობის ჩამოსაყალიბებლად, რაც არც ისე მარტივი გახლავთ.

სამწუხარაა, რომ რიგ გაერთიანებებს ძალზედ ეიოლებათ ამგვარი შვი საშუაოს ჩატარება. ეს ისე, სხვათა შორის.

ამრიგად, არსებობდა ორი პარალელური სტრუქტურა, მაგრამ გარკვეული თვალსაზრისით კავშირი იწლუდებოდა.

ზ. ა. — რითი იყო განპირობებული უნიატური გაერთიანების გაუქმება და საქართველოს ეროვნული სამართლიანობის პარტიის გამოცხადება?

ი. შ. — ერთადერთი — შინაგანი წინააღმდეგობის დაძლევის მიზნით. როგორც მოგახსენეთ, ორი სტრუქტურის შექმნა ერთ ორგანიზაციაში საშუალებას იძლეოდა, თავიდან ავეცილებინა დამოუკიდებელი გაერთიანებების წარმოშობა. მაგრამ, სტრუქტურული გაცალკევება გამოსავალი არ აღმოჩნდა, აუცილებელი გახდა მთლიანობის აღდგენა, სხვადასხვა შეზღუდულებათა არა მხოლოდ გათვალისწინებით, არამედ მოქმედების თავისუფლების დაშვებით. ჩვენ მივედით იმ დასკვნამდე, რომ მტეტი თავისუფლებისათვის პარტიის შიგნით საჭიროა ფრაქციულობის დაშვება. მასხადაამე, ცენტ

რალისტური ტიპის პარტიას დავუპირისპირეთ თავისუფალი სტრუქტურის მქონე პოლიტიკური გაერთიანება. მისთვის აუცილებელია გამაერთიანებელი დღეის არსებობა, რომელიც გარკვეულწოდ შემახსოვრებულ არეს წარმოადგენს ყველა ავტონომიური ჯგუფისათვის. ჩვენი პარტიის გამამთლიანებელია რამდენიმე პრინციპი: ბოიკოტი ერთპარტიულ არჩევნებს, ძალადობის ნებისმიერ ფორმაზე უარის თქმა, თავისუფლების გზად ერის და პიროვნების უფლებების უსიტყვო აღიარების მიზნება.

ზ. ა. — რამდენადაც ვიცო, სხვა პარტიებიც იზიარებენ ამ პრინციპებს.

ი. შ. — გეთანხმებით. მაგრამ, განსხვავება ისაა, ვის როგორ ესაბება ამ პრინციპების განხორციელების გზა, თქვენის ნებაყოფილი. დავუბრუნდები ისევ პარტიის შიგა სტრუქტურის საკითხებს. ფრაქციების, გაერთიანებებისა თუ ჯგუფების დაშვებით და მათი ავტონომიურობის აღიარებით, ჩვენ გვსურს პარტიული სტრუქტურა მივუსადაგოთ დასავლურ მოდელს — არ ვიცო, რამდენად მოვახერხებთ ამას. მაგრამ მიზანი ესაა.

ზ. ა. — თქვენს სტრუქტურაში შედის ე. წ. კოლეგები — ასე უწოდებთ იმ ორგანოებს, რომლებიც ჯგუფებშიც კომისიების და კომიტეტების სახელწოდებითაა ცნობილი?

ი. შ. დაბ. რამდენიმე კოლეგია არის შექმნილი.

ზ. ა. — კოლეგიები დარგობრივი პრინციპითაა აგებული და მათ შემადგენლობაში შესაბამისი სპეციალისტები შედიან, არა?

ი. შ. — რა თქმა უნდა. მაგალითად ეროვნებათა კოლეგიაში ისტორიკოსები არიან, რომლებიც საქართველოს ტერიტორიაზე სხვადასხვა ეროვნებასა და ეთნიკურ ჯგუფებთან დაკავშირებულ პრობლემებზე მუშაობენ, ეკონომიკურ პრობლემებს აწვდიან პარტიის საფინანსო-ეკონომიკური კოლეგია და ა. შ. რაც შეეხება პარტიის სახელწოდებას. უნიტარული გაერთიანების არსებობის პერიოდში ჩვენი დამოკიდებულება, პირადად ჩემთვის გაუგებარ ცნებასთან — საბჭოთა სამართალთან, გამოხატული იყო პარტიის ზედწოდებაში — სამართალ-რადიკალური. ამგვარი დამოკიდებულება არ შეცვლილა. მიგაჩნია, მიგაჩნია, რომ საბჭოთა სამართალი (თუკი შესაძლებელია ამ ორი სიტყვის შეთანხმება) აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება საერთაშორისო სამართლებრივ პრინციპებს, ჩვენი მიზანი კი ისაა, რომ ნებისმიერი ჩვენი პროექტი ექვემდებარებოდეს ამ პრინციპებს. რამდენად შევასრულებთ ამ მოთხოვნას, სხვა საკითხია; შეიძლება ბევრი რამ იყოს სადაო, მიუღებელი; შეცდომებისგანაც არავინაა დაზღვეული. საერთოდ იმპრატიული არ უნდა იყოს მიდგომა, გადაწყვეტილების ერთადერთობა არ უნდა არსებობდეს იმტომ, რომ ჩვენ გვინდა დემოკრატიული და თავისუფალი საზოგადოების აყენება და არა იგივე პრინციპების გამოტოვება, რაც ჩვენს დღევანდელ ცხოვრებას უფებს საფუძვლად.

ზ. ა. — რიცხობრივ მდგომარეობაზე რა შეგიძლიათ თქვათ?

ი. შ. — იცით, რაშია საქმე, — თანამგრძობობი მტირ გვყავს, ვიდრე წევრები, და, მე თუ მკითხავთ

ახლანდელ უმაღლეს საბჭოზე იმედის დამყარება დემოკრატიის მიღწევის თვალსაზრისით იგივეა, რაც კეთილი მონარქის ილუზია, როცა გვაქვს აბსოლუტიზმი. „კეთილი“ მონარქი რეალობად შეიძლება მხოლოდ კონსტიტუციური მონარქიის პირობებში იქცეს, — იმიტომ, რომ აბსოლუტიზმზე იბნელება თავის უფლებებში. ჩვენ შემთხვევაში ეს ნიშნავს მრავალპარტიული სისტემის შემოღებას.

ამის მომხრე ვარ საერთოდ. მაგალითად, დასავლეთის პარტიები ზუსტად ამ პრინციპითაა აგებული: მათი რიცხვი იმატებს და იკლებს — საარჩევნო კამპანიასთან დაკავშირებით.

ზ. ა. — საარჩევნო ხმის პრობლემაა. ი. შ. — რასაკერძოდაა. ვთქვათ, კაცი ამა თუ იმ პარტიის წევრად თვლის თავს იმისდა მიხედვით, რომ საარჩევნო კამპანიაში უჭერს მას მხარს, თუმცა გაწევრიანებული პარტიაში არაა. ამაში ვლინდება დემოკრატიზმი, ჩვენი პრინციპიც ამას ემყარება: საზოგადოების ნებისმიერი წევრი არ უნდა იყოს პოლიტიზირებული — თავისუფლების პრობლემაში, რასაკერძოდაა, თორემ ახლა ყველა პოლიტიზირებულია. თავისუფალ საზოგადოებაში ასე არ უნდა იყოს, ადამიანი თავისუფალია, მისი პოლიტიკთა დაინტერესება უნდა იყოს პროფესიული, მისი პირადი სულიერი მოთხოვნილებებიდან გამომდინარე.

ზ. ა. — თქვენთვის ოფიციალური რევიტრაციის პრობლემა არ არსებობს, თქვენ არ სვამთ ამ საკითხს, არა?

ი. შ. — არა.

ზ. ა. — გამომდინარე იმ პრინციპიდან, რომ დღევანდელი ხელისუფლება თავისი არსით უკანონოა...

ი. შ. — დაბ, არ ვცნობთ ერთპარტიულ უზურსაციას.

ზ. ა. — ამასვე ემყარება თქვენი პოზიცია არჩევნებთან დაკავშირებით. თქვენ უერთდებით იმ პოლიტიკურ ორგანიზაციებს, რომლებიც არჩევნების ბოიკოტის მომხრენი არიან.

ი. შ. — დიხ, ეს ასეა.

ზ. ა. — მე ვფიქრობ, პრობლემა ერთიანია არაა. ჩვენ თვალურობ ვაღვანებთ სხვ კავშირის უმაღლეს საბჭოს სესიას, სადაც უკვე აქამოდ ბევრი პროგრესული დეპუტატია. ეს სწორედ ის ადამიანებია, რომლებიც ხალხმა აირჩია და არა აპარატმა. თანდათანობით მუშავდება შექანიზმი, რომლის პირობებშიც სახელმწიფოს მართვა ძალაუფლების სათავეში შემთხვევითად მოხვედროდა ადამიანების ჯგუფის მიერ შეუძლებელი ხდება. ამ მაგალითზე დაყრდნობით შეგიძლია წარმოვიფიქროთ, რომ საქართველზე უფრო იმის საბჭოს დეპუტატების არჩევა საბოლოოდ გადაუტეხავს გზას „ხალხის რჩეულია“ „დაინიშნას“, თუ ასეა. თქვენ თავად უარს ამბობთ თქვენი წარ-



საქართველოში იმ პირობით შეიძლება მრავალპარტიულ პარლამენტში ადგილი გააჩნდეს კომპარტიას, თუ იარსებებს საქართველოს კომპარტია როგორც დამოუკიდებელი პარტია და არა სკკპ-ს ნაწილი. თუმცა ეს პრობლემა თავად მათი გადასაცემეტი გახლავთ.

მომადგენლების არჩევაზე ხელისულების უმაღლეს ორგანოში. მართალია, ამ შემთხვევაში ისინი უწყინეს საბჭოში შევიდოდნენ არა როგორც ოქტომბრის პარტიის წევრები, მაგრამ ხომ მაინც შეეცდებოდნენ გაეტარებინათ ის პოლიტიკა, რომელიც ოქტომბრის პარტიის საფუძველს წარმოადგენს. ყოველივე ამასთან ერთად, არჩევნებზე უარის თქმით ოქტომბრის საბჭოში ორგანიზაციებთან ერთად, უნებლიეთ ხელს უწყობთ უზენაეს საბჭოში პარტიულ-ბიუროკრატიული აპარატის „დესანებისა“ ან თუნდაც შემთხვევითი ადამიანების მოხვედრას. მე არ მინდა ვთქვა, რომ ოქტომბრის ილუზიებს შეუპყრინებთ, მაგრამ თუ მუარ ნიადაგზე დავედებთ და არსებულ რეალობებს გადასწორებით თვალს, ვფიქრობთ, არც თუ ისე მცდარი სურათი დავხატო...

ი. შ. — პასუხი ასეთნაირად შემიძლია ჩამოვყავალბო. პირველი — სამართლებრივი პოზიციებიდან ჩვენი დამოკიდებულება სავსებით გამართლებულია — დედაქალაქი, პრინციპულად და ნებისმიერი თვალსაზრისით. მეთანხმებით? თუ დავიწყებთ 1921 წლის ინტერვენციით და შემდგომი მოვლენებით — სამართლებრივი ნორმებით თუ ვიხეშმძვინვინებთ.

ზ. ბ. — სავსებით.

ი. შ. — ე. ი. ეს დავას არ იწვევს. მეორე: არსებობს ძირითადი პრინციპი სტრუქტურისა, რომლითაც აგებულია ეს ქვეყანა. საბჭო არის კანონმდებელი ინსტრუმენტი პარტიისა. ფაქტურად საბჭო იღებს იმ გადაწყვეტილებებს, რომელსაც მას სთავაზობს პარტია და პრაქტიკულად საკანონმდებლო აღმასრულებლის ფუნქციას ასრულებს. საბჭო არის ერთპარტიული — მასში შედის პარტიულია და უპარტიულია ბლოკი. და ძალზე უცნაურია, რომ ჩვენ გვიკვირს რატომ იყო უმაღლესი საბჭო მუდამ ერთსულლოვანი. უნდა ყოფილიყო — სხვანაირად არ შეიძლება — იმიტომ, რომ სტრუქტურულად არის ასე.

ზ. ბ. — მაგრამ თუ პიროვნებებთან გვაქვს საქმე, არ უნდა იყოს ერთსულლოვანი.

ი. შ. — მაგრამ ეს პიროვნებები მოქცეული არიან ისევე იმ სტრუქტურაში და, რაც მთავარია, აზრთა სხვადასხვაობა რეალურ შედეგს არ გამოიღებს იმ თვალსაზრისით, რომ ერთია, როცა კაცი რომელიმე პოლიტიკური პარტიის წარმომადგენელია საქანონმდებლო ორგანოში, და სულ სხვაა, როცა ის თავისი ინდივიდუალური აზრით წარსდგება იქ. ათას ხუთასი დეპუტატიდან ყველას რომ თავისი აზრი გააჩნია, ეს უკველთვის იწვევს ქაოსს, ხოლო თუ ათას

ხუთასი დეპუტატი წარმომადგენს, ვთქვათ, თხოვრებ პარტიას, სულ სხვა სურათია ნებისმიერ პარტიას აქვს თავისი კონკრეტული სტრატეგიული მიზანთულება, აქედან გამომდინარე — ტაქტიკა, რომელსაც იგი იცავს, და, რაც მთავარია, იგი გამოხატავს რაღაც გარკვეული ფენის აზრს, — ნუ დავარქმევთ ამას ქაოსს, ვთქვათ — ერის რომელიღაც ნაწილის ინტერესებს. ამრიგად, ჩვენ მივიღეთ არა აზრის პლურალიზმი, არამედ პოლიტიკური პლურალიზმი, მოქმედების პლურალიზმი. ხოლო კაცი, რომელიც დღეს არსებულ სტრუქტურაში შედის, ფაქტურად კარგავს ამის უფლებას: ის ხდება ამ სტრუქტურის წევრი და მას შეუძლია მხოლოდ აზრის გამოთქმის დონეზე დასვას ესა თუ ის საკითხი. მე ჩერ ვერ წარმომიდგენია, რომ უმაღლეს საბჭოში ყველა ისეთი დეპუტატი გავიდეს, როგორც ეს სჭირდება; ჩვენ თავს ვერ მოვიტყუებთ იმის ილუზიით, თითქოს შევძლებთ ელექტორატის იმდენად მომზადებას, რომ მან მთლიანად დემოკრატებს მისცეს ხმა. ელექტორატის მომზადება ასეთ დონეზე უბრალოდ შეუძლებელია, და იმიტომაც პარტიული მრავალფეროვნება სჭირო, რომ იქ ამგვარი ინდივიდუალური მომზადება არაა სჭირო: არსებობს კონკრეტული პარტიის პროგრამაც და ამის მიხედვით ხდება ელექტორატის მზირიდან მხარდაჭერა ან უარყოფა. ფაქტურად მდგომარეობა ისეთია, რომ ჩვენ არსებულ სტრუქტურაში მოქცეული კი ვერ მოვახერხებთ გარდაქმნას — ეს ჩემი ღრმა რწმენაა და ჩვენი პარტიის შეხედულებაა, — არამედ ამ სტრუქტურაზე გარედან ზემოქმედებით. მოვიყვან ერთ ცოტა უფრო შეადარებას. ახლანდელ უმაღლეს საბჭოზე იმედის დამყარება დემოკრატიის მიღწევის თვალსაზრისით იგივეა, რაც კეთილი მონაჩის ილუზია, როცა გვაქვს აბსოლუტიზმი. „კეთილი“ მონაჩი რეალობად შეიძლება კონსტრუქციური მონაჩიის პირობებში იქცეს — რადგან აბსოლუტი იზღუდება თავის უფლებებში. ჩვენ შემთხვევაში ეს ნიშნავს მრავალპარტიული სისტემის უშეშლებას. მაშინ შეიძლება ცვლილებების დაჭერება, როდესაც კომუნისტური პარტია უარს ტყვეის ავანგარდის იმ როლზე, რომელიც მას რატომღაც აქვს აღებული. დაახლოებით ის უნდა მოხდეს, რაც ახლახანს აღმოსავლეთ ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაში განხორციელდა. უნგრეთის სოციალისტურმა მუშათა პარტიამ უარი თქვა არა მარტო ავანგარდობაზე, არამედ მარქსიზმ-ლენინიზმზეც და პროლეტარიატის დიქტატურაზე და დადგა დემოკრატიულ პრინციპებზე. რაც შეეხება ჩვენში არსებულ მდგომარეობას, საბჭოების სტრუქტურა — უმაღლესი საბჭოდან სადაბო საბჭოებამდე — მთლიანად უნდა შეიცვალოს. რომელიმე ცალკეულ რეალობის შეცვლას აზრი არა აქვს იმიტომ, რომ ესაა უზურპაციული მთლიანობა.

ზ. ბ. — ე. ი. მთავარი და არსებითია მრავალპარტიული სისტემის შემოღება. ეს რომ მოხდეს, ოქტომბრის

ჩაერთვებით ბრძოლაში წარმომადგენლობითი ორგანოებში ადგილების მოსაპოვებლად?

წ. შ. — ოდნე ერთი პირობით: ჩვენი გაჯუკოია ერთ-ერთ ნომერში გამოვაცქვენეთ კანონი პოლიტიკური ორგანიზაციების შესახებ. სადაც ჩამოვკალბით ჩვენი შეხედულებები იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს ეს კანონი. ჩვენი ღრმა რწმენით, ყველა სახელმწიფოში არსებული ყველა პარტია უნდა იყოს იმ პრინციპზე აგებული, რომ არ კლავებდეს ძალადობას, — ესაა მთავარი პრინციპი, — და მეორე — არ ექვემდებარებოდეს ვარე სახელმწიფოში არსებულ რომელიმე პარტიას. საქართველოში იმ პირობით შეიძლება მრავალპარტიულ პარლამენტში ადგილი გაიწინდეს კომპარტიას, თუ იარსებებს საქართველოს კომპარტია როგორც დამოუკიდებელი პარტია და არა სკკპ-ს ნაწილი. თუმცა ეს პრობლემა თავად მათი გადასაწყვეტი გახლავთ.

წ. ა. — ბოლო ხანებში საკავშირო ცენტრალურ პრესაში ხუფრო უფრო აქტიურად იწლება დისკუსია მრავალპარტიულობის შემოღების შესახებ. ამასთან, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს მუშაობის რეფორმამ სახელმწიფოში მართვის სისტემაში რადიკური ცვლილებები შეიტანა. ეს პრობლემა — ზემოდან ქვემოთ — რამდენიმე თვის განმავლობაში ჩაიონული და სადაბო საბჭოს დონეზედ უნდა დავიხილო. ამის შედეგად ჩამოყალიბდება სახელმწიფო მართვის ახალი სტრუქტურა, რომელიც რეალურ ძალაუფლებას პარტიული ორგანიზებიდან გადაიტანს საკანონმდებლო ორგანოებში. იმ დისკუსიის კვალობაზე, წიდან რომ ვახსენე, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ საბჭოთა კავშირშიც ახლო მომავალში დაშვებული იქნება მრავალპარტიულობა. თუ ასე მოხდა, ამჟამინდელ არჩევნებში მონაწილეობის მიღების შემთხვევაში თქვენ როგორც პოლიტიკურმა ორგანიზაციამ, შეიძლება მიიღოთ სადეპუტატო მანდატები. შესაბამისად ბოიკოტის შემთხვევაში ამ, პოტენციურ საპარლამენტო ადგილებზე ნებაყოფლობით ამბობთ უარს. ისევ თქვენ ხომ არ წარადგებით ასეთი დამოუკიდებლების გამო?

წ. შ. — მრავალპარტიულობის შემოღება შეიძლება გარკვეულ დროს. ავიღოთ უნგრეთის მაგალითი და ვილაპარაკოთ არა მხოლოდ საქართველოზე, არამედ მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. ლიტვამ უკვე განახორციელა მრავალპარტიული სისტემის დამკვიდრება. კონსტიტუციიდან ლიტველებმა ამოიღეს მუთლი კომპარტიის წამყვანი როლის შესახებ და ამავე მუხლის ტრანსფორმაციით დაშვებულ იქნა სხვადასხვა პარტიები. საქართველოს უმაღლესმა საბჭომ კეთილი უნდა ინებოს და უარი განაცხადოს იმ უზუსტაციულ მდგომარეობაზე, რაც მას შეეჩნდა საქართველოს 1921 წლის ოკუპაციითა და შემდგომი ანექსიით. მრავალპარტიული სისტემის შემოღებით გაუქმდება ყველა არსებული პარტიული კომიტეტი — საწარმოებში, დაწესებულებებებში და ა. შ. მოხდება სრული დეიდოლოგიზაცია...

წ. ა. — გეთანხმებით, მაგრამ ერთ დღეში ხომ არ მოხდება ეს. ბევრ საწარმო-დაწესებულებაში პარტიული ორგანიზაცია ფაქტიურად არ არსებობს.

წ. შ. — ძალიან კარგი, აი ამ გზით ვიარათ:

კაცობრიობა მიდის გარკვეული გზით — ჩვენ ამ პროცესში ვართ ჩართული — გვსურს თუ არ გვსურს; დრო მოვა და სურთ თუ არ სურთ — ვილაყებმა იმპერიული ამბიციები უნდა დასთმონ — და დასთმობენ კიდევ, ხოლო თუ არ დასთმეს, ეს მსოფლიო კატასტროფამდე მიგვიყვანს.

არა ზემოდან, არამედ ქვემოდან ვამკვიდროთ ეს უწყვეტი. ჩვენ სწორედ „ქვემოდან კეთებს“ ვუწოდებთ ხელს. უფრო სწორედ, ამას მე სხვა განსაზღვრებას ვაძლევ — სტრუქტურაზე გვერდიდან ზემოქმედებას ვუწოდებ. რაც შეეხება პრინციპს, რომელზეც ვთქვი, — თუ ის დამკვიდრდა, სადაბო საბჭო ამ სტრუქტურაში არცაა საჭირო.

წ. ა. — მაგრამ ხომ მიდის ეს პროცესი.
წ. შ. — და ჩვენ ვმონაწილეობთ ამ პროცესში — სტრუქტურაზე ზემოქმედების პროცესში.

წ. ა. — იგივე შეიძლება ითქვას სამართლებრივ სფეროზე — საბჭოთა კავშირის ხელი მოაწერა ისეთი საერთაშორისო დოკუმენტებს, როგორცაა ჰელსინკის, ვენის შეთანხმებები. ამას იმიტომ ვახსენებ, რომ თქვენ ბრძანეთ: საბჭოთა სამართალს არაფერი აქვს საერთო საერთაშორისო სამართლებრივ ნორმებთან.

წ. შ. — არა, რასაკვირველია, პროცესი ვითარდება — არსებობს ისტორიული კანონზომიერება, რომლის იქით ჩვენ ფეხს ვერ ვავადამთ. კაცობრიობა მიდის გარკვეული გზით, ჩვენ ამ პროცესში ვართ ჩართული — გვსურს თუ არ გვსურს; დრო მოვა და სურთ თუ არ სურთ ვილაყებმა იმპერიული ამბიციები უნდა დასთმონ — და დასთმობენ კიდევ, ხოლო თუ არ დასთმეს, ეს მსოფლიო კატასტროფამდე მიგვიყვანს. საქართველოს თავისუფლება და დამოუკიდებლობა არაა ერთი რაღაც ლოკალური რეგიონის საქმე. ესაა მსოფლიო, გლობალური პრობლემა. იგივე ითქმის ესტონეთის, ლიტვის, ლატვიის და ყველა იმ ხალხის თავისუფლებაზე, ვისაც სურს დამოუკიდებელი სახელმწიფოს შექმნა. ესაა გლობალური პრობლემები, პროცესი მიმდინარეობს, სხვაგვარად შეუძლებლობა სხვაგვარად კატასტროფამდე, საბოლოო კონფრონტაციამდე მივალთ და არაფერი გვიშველის.

წ. ა. — სავსებით გეთანხმებით, ერთადერთი, რაც მინდა ვთქვა, ის გახლავთ, რომ საბჭოთა კავშირში 1985 წლიდან დაწყებული ცვლილებებმა უფრო ახლოს მიგვიყვანა ამ კანონზომიერებებთან. მინდა გაგიზიაროთ ზოგიერთი ბოლოდროინდელი დავიკრებება, გამოცხადებები, სტრატეგიული მუქარა და პირადად მივსალამები მიხილ გორბაჩოვის პოლიტიკას — მან სათავე დაუდო კარდინალურად ახალ გეზს. ამავე დროს, ბოლო თვეებში გამოიკვეთა ერთი რამ: მოსკოვი, ცენტრი ვერ ამბობს უარს საბჭოთა კავშირის როგორც ურყევი ერთიანი სახელმწიფოს განხილვაზე. ამაში დავგარწმუნა სკკპ პლატფორმამ, ბალ-



როდესაც ლაპარაკია სტალინიზმის პრობლემაზე, აუცილებლად დგება ლენინიზმის და, უფრო ღრმად, მარქსიზმის პრობლემა. ფაქტიურად ეს ერთი ჯაჭვია, და პოლიტიკური კრიზისი მდგომარეობს იმაში, რომ სტალინიზმის კრიტიკა ლენინიზმისა და მარქსიზმის კრიტიკის გაერუმე შეუძლებელი აღმოჩნდა.

ტის რესპუბლიკებში შექმნილ მდგომარეობასთან დაკავშირებით გაკეთებულმა სკაპ ცუ-ს განცხადებამ. ამითაა გამოწვეული შეფოთება, რომელიც შეიზინება საზოგადოებაში ცენტრალური ხელისუფლების „კონსერვატივიზაციასთან“ დაკავშირებით. ამავე დროს არ შევიძლია უარყოთ, რომ მმართველობითი თვალსაზრისით დემოკრატიზაციის პროცესი მიდის: ყოველ შემთხვევაში ჭეჭრეობით იგივე იდეოლოგიურ ხედვარში არ მოხდა გამკაცრება — რასაც ბევრი ელოდა სწორედ ბალტიისპირეთთან დაკავშირებით გაკეთებული განცხადების შემდეგ, არც ბოლო წლებში ასპარეზზე გამოსული ახალი ძალების საქმიანობა იწოდებდა. ეს ყოველივე იქნება იმედ, რომ ხელისუფლება აღარ — ან, შესაძლოა, ვეღარ იტყვის უარს საზოგადოების მიერ მოპოვებულ დონეზე მაინც, რაც თითქმის ავტომატურად ნიშნავს, რომ ახალი სიმაღლეების „დაპარობის“ მოწმეცად გავხდებით. თქმულიდან გამომდინარე იმაზეც უნდა დავფიქრდეთ, რომ, შესაძლოა, ზოგჯერ თავიც შევიკავოთ რაღაც მოვლენების ფორსირებისაგან. თქვენ აზრის ბრძანებებით ამაზე?

ი. შ. — ჯერ ის ვთქვათ, რომ მიმდინარე პროცესების ასახენლად უნდა დავასვენოთ: ყველაფერი გამოწვეულია ეკონომიკური და პოლიტიკური კრიზისით. ეკონომიკური კრიზისი თვალშისაცემია და ამაზე ორი აზრი არ არსებობს. რაც შეეხება პოლიტიკურ კრიზისს, ჩემი შეხედულებით, იგი გამოიხატება შემდეგში. როდესაც ლაპარაკია სტალინიზმის პრობლემაზე, აუცილებლად დგება სტალინიზმის და, უფრო ღრმად, მარქსიზმის პრობლემა — ფაქტიურად ეს ერთი ჯაჭვია, და პოლიტიკური კრიზისი მდგომარეობს იმაში, რომ სტალინიზმის კრიტიკა ლენინიზმისა და მარქსიზმის კრიტიკის გარეშე შეუძლებელი აღმოჩნდა. ამის ნათელი დადასტურებაა ისევ უნგრეთის მაგალითი — იქ უარი თქვეს მარქსიზმ-ლენინიზმზე და პროლეტარიატის დიქტატურაზე, რომელიც განვლავთ მარქსიზმის პირველსაწყისი დეზუბელი, და აქედან მომდინარეობს ყველაფერი, რაც იქ მოხდა. ამრიგად, ეკონომიკური და პოლიტიკური კრიზისი აშკარაა. თქვენ რომ ბრძანეთ, სახელმწიფოში სტრუქტურულ დათმობაზე ცენტრი არ წავაო — ამაში სავსებით გეთანხმებით. ცენტრის პოზიცია გამოწვეულია ერთპარტიული უზურპაციული სისტემით. მრავალპარტიული სისტემა არა მარტო დემოკრატიის მექანიზმია, არამედ ერთა თვითგამორკვევის განხორციელების მექანიზმაცაა. ესაა სწორედ ერთა თვით-

გამორკვევის განხორციელების ინსტრუმენტი. ახლანდის საუბარი მჭონდა რუსული დემოკრატიული მოძრაობის წარმოდგენილებთან. რომლებმაც ასეთი რამ თქვეს: 1918 წელს რომ შეიკრიბა დამფუძნებელი კრება. — რომელიც 18 იანვარს გარკვეული იქნა ბოლშევიკებისა და ესერების მიერ. — მასზე საქართველოს დელეგაციას გამოუტანია საკითხი საქართველოს დამოუკიდებლობის შესახებ. დამფუძნებელ კრებას უნდა მოეფიქრებია სამართლებრივი მექანიზმი, რომლითაც უნდა განხორციელებულიყო ამ საკითხის განაწესება. ეს უკვე ნათლად ხსნის, რომ ჯერ კიდევ 18 წლის წინათ იდგა საკითხი, რომელსაც კონკრეტულად სვამდა მრავალპარტიული სისტემა. მათ იცოდნენ საქართველოს ანექსიის ამბავიც და სამართლებრივად უდგებოდნენ მას. რადგან მრავალპარტიული დემოკრატია გამოირიცხავს სამართლებრივი საკითხების ერთპარტიული ნებელობით წესით გადაწყვეტას. ამიტომ ღრმად მწამს, რომ თუ არ განხორციელდა მრავალპარტიული სისტემის დაკანონება, საქართველოს დამოუკიდებლობაზე ლაპარაკი შედგებოდა.

ზ. ბ. — მაგრამ თქვენც ხომ სვამთ დამოუკიდებლობის მოთხოვნას.

ი. შ. — ვსვამ — ეს სხვაა — იდეა და ლოზუნგი უნდა არსებობდეს.

ზ. ბ. — ეს მიზანია.

ი. შ. — დამოუკიდებლობა მიზანია, რომლისთვისაც ვიბრძობ. მაგრამ რა გზით უნდა მივადწიოთ ამ მიზანს? ამის მექანიზმად გვსახება ორი პრინციპი: დაყრდნობით მოქმედება: პოლიტიკურა — მრავალპარტიული სისტემის დამკვიდრება, იმიტომ, რომ უნდა მოხდეს ამ სახელმწიფოს სრული დემონტაჟი, უარსმავარი იმპერიის დეკონსტრუქცია.

ზ. ბ. — შეგაწუვეტინებთ, თუ შეიძლება, რატომ დავაზუსტებ მიზანს და ამ მიზნის მიმართება დღევანდელმოსახეს? საზოგადოება, ერთი მხრივ, საკმაოდ დემოკრატიულია, მეორე მხრივ კი, მისი დიდი ნაწილი ნაკლებ მომზადებულია პოლიტიკური თვალსაზრისით. ამის შედეგად კი ბევრი წამოყენებულ ლოზუნგს მთელი პარდაპირობით იღებს. თავისთავად ესც იწვევს შემდგომ დემოკრატიკრებას, ილუზიების გავლევებს.

ი. შ. — დამოუკიდებლობის მოთხოვნა ჩვენ ყოველ მიტენველ გვაქვს — მაგრამ დამოუკიდებლობის დღეების რეგტი რომ მოსაძებნია, ამაზე ორი აზრი არ არსებობს. ავიღოთ სხვა მაგალითი: ჩვენ ვითხოვთ საქართველოს ტერიტორიიდან საოკუპაციო ჯარების გავანას. ცხადია, ჩვენ არა გვაქვს იმის ილუზია, რომ მოთხოვნისთანავე ისინი გავლენ, მაგრამ უნდა ვიცოდეთ რა გვინდა. ამასთანავე, მე მგონი, უნდა ვიცოდეთ როგორი საქართველო გვინდა — ზოგადი პრინციპების თვალსაზრისით მაინც. და უნდა ვეჭებოთ ის ვა, რომელიც დამოუკიდებლობასთან მიგვიყვანს. ამის პოლიტიკური მექანიზმია მრავალპარტიული სისტემა, ეკონომიკური მექანიზმი — თავისუფალი ეკონომიკა, და ამაზეც გვაქვს რაღაც მოსაზრებები.



ზ. ბ. — თქვენ გაგაჩნიათ თქვენი ეკონომიკური კონცეფცია? მაგრამ თქვენს პრესაში* ჩერ ამგვარი მონაწილეები არ გვჩიბილავს.

ი. შ. — მე-9 ნომერში უკვე დაიბეჭდება ჩვენი შეხედულებები საქართველოს ეკონომიკაზე, შეიძლება მე-9 ნომერშივე ან მე-10 მაინც იყოს ქართული ფულის შემოღების აუცილებლობაზე — დღევანდელ პირობებშივე, — რომელიც კონვერტირებადი ვალუტა უნდა გახდეს, ამასთან საზოგადოებას ამ ვალუტის კურსსაც შევთავაზებთ — რომელ კურსს შევფერება, საქართველოს ეკონომიკიდან გამომდინარე, ქართული ფული.

ზ. ბ. — თქვენ ბრძანეთ, რომ ორგანიზაცია იხაზავს ზრუნვას სოციალურ, ეკონომიკურ პრობლემათა გადაწყვეტაზე, რაც საბაღიისო საშუალოს შეიცავს. უფრო კონკრეტულად თუ შეგიძლიათ ამის გახსნა?

ი. შ. — კი, ბატონო. მაგალითად, ეროვნული სამართლიანობის პარტიის ფუნქციებში შედის თავისუფალი კავშირების შექმნა.

ზ. ბ. — პროფკავშირების?

ი. შ. — ჩვენ თავისუფალ კავშირებს ვუწოდებთ მათ — პროფკავშირებს ათასგვარი პრობლემა აქვთ გადასაჭრელი, რომელთაც ისინი რეალურად დღეს ვერ შეეცილებიან. ამავე დროს პროფკავშირების მუარის სტერეოტიპისგან გამოიქვანა საჭირო... მიზანი შემდეგი გახლავთ. ეს უკვე ეკონომიკური პრობლემებია. მიზანია შეიქმნას დარგობრივი თავისუფალი კავშირები, რომელთაც საშუალება მიეცემათ ჩამოაყალიბონ საექცელო საზოგადოებები. აქციების უმეტესი წილი სწორედ დარგობრივი კავშირების ხელში უნდა იყოს. ამით შესაძლებელი გახდება საქართველოს ეროვნული შემოსავლის ჭერ ნაწილობრივ, ხოლო საბოლოოდ მთლიანად ხელში ჩაგდება. სხვა გზით ვერაფერს მოვუხერხებთ იმ კოლონიალიზატურ პოლიტიკას, რასაც ჩვენს წინააღმდეგ ეწევა მტერპოლია.

ზ. ბ. — ეს ნაწილობრივ სახელმწიფო საწარმოების მემფიციბითაცაა შესაძლებელი.

ი. შ. — თუნდაც მთელი საწარმოების მთლიანად შესყიდვის გზით.

ზ. ბ. — იმისათვის, რომ დოვლათი შეიქმნას, ახალი კანონებიც ქმნის საფუძველს — კოოპერაცია, იჭარა.

ი. შ. — იჭარას ჩვენ უარყოფთ, იმიტომ რომ იგი კაბალურია თავისი არსით, ჩვენ კოლექტიური საკუთრების განხორციელების მომხრე ვართ — როგორც ესაა განსაზღვრული პირობების სხვა მართალი — მაგალითად, ადამიანის უფლებების საყოველთაო დეკლარაციაში.

ზ. ბ. მაგრამ თუ იჭარის შესახებ დებულებაა და კოოპერაციის კანონს გადავავლებთ თვალს, ისიც ძალზე ბევრ შესაძლებლობას იძლევა სწორედ კოლექტიურად

მიზანია შეიქმნას თავისუფალი კავშირები, რომელთაც საშუალება ექნებათ შექმნან საექციო საზოგადოებები. აქციების უმეტესი ნაწილი სწორედ დარგობრივი კავშირების ხელში უნდა იყოს. ამით შესაძლებელი გახდება საქართველოს ეროვნული შემოსავლის ჯერ ნაწილობრივ, ხოლო საბოლოოდ მთლიანად ხელში ჩაგდება.

საკუთრების შექმნის გზაზე. სამართლებრივად აქ ბევრი რამ წესრიგშია — სხვა საკითხია, რომ ამის განხორციელება არ ხდება, ძალზე დიდია ბიუროკრატიული წინაღობა, ძველბურად მართვის მომხრეებს არ აწყობთ ამ მენიუსშიც ამუშავება.

ი. შ. — ეს ცხადია, ამაზე ორი აზრი არ არსებობს, მაგრამ ამ კანონებსაც სჭირდება სერიოზული გადემოკრატიულება. ჩვენ მთავარ მიზანს კი, როგორც ვთხარით, შეადგენს იმის მიღწევა, რომ რაც შეიძლება მტეი კაპიტალი დარჩეს საქართველოში, აცურთი სამინისტრო თავისი ნებით არაფერს არ მოგვეცეს. რაც შეეხება სოფლის მეურნეობას — ჩვენ მიგვაჩნია, რომ საქართველოში უნდა აღდგეს საკომლ-საუფემო საკუთრება, რომელიც ტრადიციული ქართული ერისათვის. ამის ანალიზი შესაძენადაც აქვს მოცემული დიდ ილიას, ამას მტეი ანალიზი არ სჭირდება, ფაქტორად სჭირდება მხოლოდ დღევანდელ პირობებში განხორციელება. რა არის ამისათვის საჭირო? კოლმეურნეობებისა და საბჭოთა მეურნეობების დაშლა, თემების აღდგენა, საკომლო საკუთრების აღდგენა — და საქართველოს სოფლის მეურნეობას ეშველება.

ზ. ბ. — თუ კოლმეურნეობა „მილიონერია“? ჩვენ ვიცით, რომ ეს გამოჩალიცია, მაგრამ ხომ არის ერთეულები.

ი. შ. — არის პრობლემა, მაგრამ თემი რას ნიშნავს? თემს შეუძლია მონაწილეობა მიიღოს მხოლოდ მიწის გაყიდვა-გადაწილებაში და რეალურად გაუწიოს მოწეულ პროდუქციას, ან კიდევ, ვთქვათ, იუი-დოს წარმოების საშუალებები. აქ საქმე გვაქვს კოლექტიური და კერძო საკუთრების ორგანულ თანაარსებობასთან.

ზ. ბ. — კერძო საკუთრებას მიწაზე ავრცილებთ?

ი. შ. — რა თქმა უნდა, კერძო საკუთრება უნდა იყოს, თორემ მხოლოდ კოლექტიური საკუთრება კვლავ არ იქნება ეფექტიანი.

ზ. ბ. — პოლიტიკის სფეროში რას სთავაზობთ საზოგადოებას?

ი. შ. — პოლიტიკის სფეროში რას ვთავაზობთ ქართველ ერს... შესაძლოა, ეს მეტისმეტად ოპტიმისტური განცხადება იყოს, მაგრამ, ჩემი დრმა რწმენით, პირველი ესაა ბიოკოტი, თუმცა ერთია ბიოკოტი და სულ სხვა — ალტერნატივა. რას ვთავაზობთ სანაცვლოდ. დადგა დრო საქართველოში შეიქმნას რაღაც პარალელური სტრუქტურები. რა

* საქართველოს ეროვნული სამართლიანობის პარტიის სახელით გამოდის ცნობის ფურცელი „უწყებანი“, საინფორმაციო დამატება „დღესი“ და გაზეთი „მეურნე“ (რედ.).



საქართველოში უნდა აღდგეს საკომ-
ლო-სათემო საკუთრება, რომელიც ტრა-
დიციულია ქართველი ერისათვის. ამის
ანალიზი შესანიშნავად აქვს მოცემული
დიდ ილიას, ამას ფაქტურად სჭირდება
მხოლოდ დღევანდელ პირობებში გან-
ხორციელება.

შელიც ამა თუ იმ რეგიონში არსებულ კონკრეტულ
პრობლემებს ვადაპირის, მაგალითად, ჩვენ იმის
მომხრე ვართ, რომ საქართველო იყოს სამხარეო ფე-
დერალიზმის ქვეყანა. იმ ტერიტორიებით, რომელიც
სადღესოდ გვაქვს შემორჩენილი, თუ ისტორიულ
მხარეებს აღვადგენთ, საქართველოში გამოდის 24
ახეთი მხარე. წარმოადგენთ 24 მხარე, თავისი 24
სათათბროთი, რომელიც მთლიანად განაგებს შე-
მოსავალს, მთელს სამეურნეო ცხოვრებას. ვთქვათ,
კახეთი ან შერეთი: წარმართავს თავის საქმეებს, ფე-
დერალური ბიუჯეტის სახარგებლოდ იხდის დადგენილ
გადასახადს, მაგრამ განაგებს თავის ტერიტორიაზე
ყველაფერს. არსებობს ფედერალური აბშია, ეროვნუ-
ლი არმიის პარალელურად, რომელიც რეგულირებას
წუწვს მხარეში შექმნილ ვითარებას. მხარეებში — სა-
დაც ეთნიკური გრუფები (უმცირესობები) ცხოვრობენ,
ეროვნული თვითმმართველობა განხორციელებდა —
ეროვნული სკოლით, ენით და სხვა, მაგრამ ყველა მთი-
ანი გაერთიანებული იქნება ერთ მთლიან სამხარეო
ფედერალიზმის სტრუქტურაში — თავისუფალ სტრუქ-
ტურაში საერთაშორისო სამართლებრივ ნორმებზე და-
ფუძნებულ სტრუქტურაში. რაც შეეხება დღევანდე-
ლობას. ჩვენ მივჩნევთ, რომ ყველა მხარე-
ში უნდა შეიქმნას კომიტეტები, რომელთა კომ-
პეტენციაში იქნება როგორც საერთო სახალხო
კენჭისყრის მოწყობა, ასევე არჩევნების ჩატარების კომ-
პეტენცია და სხვა ყველა ის ფუნქცია, რაც შეიძ-
ლებს მას ამ მხარეში ჰქონდეს. ამას ჩვენ ჯერჯერო-
ბით ვთავაზობთ მხოლოდ ოპოზიციურ გაერთიანე-
ბებს, ხოლო როცა ეს მოძრაობა ვაძლიერდება, ჩვენ
შეგვიძლია ამით წარვხდგეთ მმართველობის წინაშე;
რა თქმა უნდა, ლაპარაკია დროის ხანგრძლივ
პერიოდზე, მაგრამ ამის რეალური საფუძველი საქარ-
ველოში უკვე არსებობს, და ჩვენ უნდა დავიწყოთ
ნაბიჯების გადადგმა ამ მიმართულებით.

ზ. პ. — ერთი რამაა: მხარეებზე დაურდნობილ
ამ მოდელს შეიძლება დიდ ნაკლად წყუყენის კუთ-
ხურობის და, არაა გამორიცხული, სენარატის მთ-
მართულებით სვლა. ამას უწყობს ხელს დაყოფის სინ-
დრომთან მონათესავე განწყობა, რომელიც დროდად-
რო იჩენს ხოლმე თავს. თქვენ ეს არ გაზინებთ?

ი. შ. — არა, არ გვაზინებს და აი, რატომ. ბა-
ტონ ივანე ჭავჭავიძელს აქვს ერთი საინტერესო მო-
სახრება — იმის შესახებ, რომ ფედერალიზმითა თვქერ-
ძობა მათი გარკვეული სიძლიერის მანიშნებელია. რა
თქმა უნდა, თვქერძობა თვქერძობად რჩება, თუმცა

რადაც რაციონალური მარცვალიცაა. რასაკვირველია.
ფეოდალური საქართველო დემოკრატიზმის ინსტიტუტად
ვერ მოინათლება და მაინც, მოდიოთ ხე დავსვათ ხაკით-
ხი: რა კუთხითაა მიუღებელი ფედერალური გაცდა-
კვება? აბსოლუტიზმის კუთხით, არა?

ზ. პ. — ეს ერთი მხრივ, მეორე მხრივ კი
დემოკრატიზმის კუთხით.

ი. შ. — მაგრამ დემოკრატიზმის მიღწევა სწორედ
თავისუფლების პრინციპებიდან უნდა მოვახერხოთ.
ყველაზე სრულყოფილი მოდელი ამ თვალსაზრისით
აქვს დასავლეთ გერმანიას; მართალია, იმ შემთხვე-
ვაში კონტრასტულია დაბრუნებისკენ. მე მინდა მო-
ვივინოთ დიალოგი „ქაუსი ხიზნებიდან“ — თემურაზ
ხევისთავი რომ ეუბნება ივანე ნახუცარს — შუა
ზაშიში უფედერალურულ ქვეყნის აგება მოვიწოდო-
მეთო. რა თქმა უნდა. ამაში არის მწარე სიმართ-
ლე — როცა ექნა გავრცელებული თურქეთია, აქით
მამაძლიანური მთაა — და ამ დროს სამხარეო ფედ-
რალიზმის სტრუქტურაზე საქართველოს მოწყობის
დაწყება, რა თქმა უნდა, შეუძლებელია. მაგრამ მე
ვლაპარაკობ სწორედ იმ დემოკრატიულ სტრუქტუ-
რაზე, რომელიც მომავალში უნდა განხორციელდეს
საქართველოში, ჩვენ ხომ თავისუფლების პრინციპ-
ებიდან უნდა ვამკვიდროთ დამოუკიდებლობა. თავი-
სუფლება ხომ უფრო ფართო ცნებაა; ვიდრე და-
მოუკიდებლობა, — დამოუკიდებლობა პოლიტიკური
ტერმინია, ამდენად მისი დამკვიდრება უნდა ხორცი-
ელდებოდეს თავისუფლების პრინციპზე დაურდნო-
ბით. მე იმ რწმენას ვერაძნობ, რომ საქართველოს
პრობლემა წუდელად გლობალურ მასშტაბებში, ის
მხოლოდ კავსააში და, მითუმეტეს, ამიერკავკასიაში
არ წუდება, და თუ ის პრინციპი არ განხორციელდა,
რასაც ეყრდნობა პიროვნებისა და ერის თავისუფ-
ლება — ეს საკაცობრიო ძირითადი ორი პრინციპი, —
რა მიმართულებითაც უნდა იაროს მთელმა კა-
ცობრიობამ, მაშინ ჩვენს დამოუკიდებლობაზე ლაპა-
რაკი ხდებოდა. ამ კუთხით შეიძლება ლაპარაკი და
არა ისე, რომ ხვალევე ამგვარი სტრუქტურით მოვა-
ყოთ საქართველო.

ზ. პ. — სამხარეო პრინციპს რუსთაველის საზოგა-
დოებაც ეყრდნობა, თუ სწორად გავიგე.

ი. შ. — საერთოდ სამხარეო ფედერალიზმის იდეა
არსებობს საზოგადოებაში, და ჩვენც ამის მომხრე
ვართ.

ზ. პ. — ზაფხულში ეთნოკრიზისის წარმოქმნის
დღეებში თქვენ გამოაქვეყნეთ მიმართვა, რომელიც
აღნიშნული იყო, რომ „დღევანდელი პოლიტიკური
კრიზისიდან გამოსვლის გზების ძიება აიძულებს
საქართველოს სამართალ-რადიკალურ პარტიას და
საქართველოს ეროვნული სამართლიანობის კავშირის
მცირე დროით შეწყვეტონ პარტიკულური საქმიანობა
პარტიასა და კავშირს გარეთ...“ რას ნიშნავდა ეს
განცხადება?

ი. შ. — ეს განცხადება გაკეთდა, როდესაც ქვემო
ქართლში დაიბაძა მდგომარეობა. აჭრთა სხვადასხვა
ობა გამოიწვია სწორედ ამ ეთნოკრიზისის შეუსუსებაში.

ჩვენ ჩავთვალეთ, რომ მაშინ თბილისში სიტუაციის დაძაბვა არ იყო მაინც და მაინც ხელსაყრელი, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავდა, რომ საქართვების შემთხვევაში მონაწილეობას არ მივიღებდით რაღაც დახმავებულნი იყავით. — ამის შესახებაც განცხადებაში ვთქვით..

ზ. ბ. — დაბ, მე შევახსენებ მითხველს: „...ქართული ერისთვის კრიტიკული მომენტის დადგომის შემთხვევაში წინსმირად დროს ისინი (კავშირი და პარტია) მიმართავენ აქტიურ ქმედებას“.

ი. შ. — მიტირებებსა და სხვა ამგვარ აქციებში არ ვმონაწილეობდით, არ მიგვაჩნდა საქართველო მდგომარეობის დაძაბვა რაღაც მწვევე ხასიათის მოთხოვნებით, რათა არ ჩავყოლოდით ეთნიკურ კონფლიქტში ქვემო ქართლში მცხოვრებ ეროვნულ უმცირესობას. იგივე ვითარება იყო აფხაზეთთან დაკავშირებითაც — მიუხედავად იმისა, რომ უკვლანაირად ვეძიებდით, რომ აფხაზეთს არ ჩავეთრით კონფლიქტში, სხვებთან ერთად ჩავედით სოხუმში და შევეცადეთ რამენაირად განვემუხტა სიტუაცია, მოგახსენებთ, დიდი საშინაო-ეზო იყო, რომ მთელ დასავლეთ საქართველოში შემოყვანათ კარები და შემოვლოთ საკომუნდენტო საათი: ჩვენი თვალით ვიხილეთ სოხუმის აეროპორტში გარის ჩამოსვლა და მათ შორის ქერვისის სახელობის დივიზიის ცნობილი ნაწილებიც. ასე რომ ამის რეალური საშინაო-ეზო იყო იმ შემთხვევაში, თუ დაძაბული ვითარება აგრადებოდა და კატასტროფულ მასშტაბებს მიიღებდა.

ზ. ბ. — ცხადია, ამ შემთხვევაში საკომუნდენტო საათს თბილისიც ვერ ასდებოდა... ამ დასკვნის გაკეთება სომხეთისა და აზერბაიჯანის მავალითზე დაყრდნობით შეიძლება.

ი. შ. — რასაკვირველია.

ზ. ბ. — ამ დაძაბულობის ერთგვარ დაძლევაში, თქვენი აზრით, დიდი რა რისკები იყო ხელშეწყობის როლი? დავახსენებ — ჩვენთვის ცნობილია, რომ დაძაბულობა კვლავ საკმაო, სამაჩაბლოც დაემტა ცხელ კერებს, მაგრამ ანჭერად მხედველობაში მაქვს კონკრეტულად ივლისის დღეების კრიზისი.

ი. შ. — ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ ბჭობა გადაწყვეტილების შესახებ — როდის უნდა გამოცხადებულიყო გაფიცვები თუ საყოველთაო დაუმორჩილებლობა, — აგვისტოში თუ უფრო ადრე, ივლისში. ზოგმა პოლიტიკურმა ორგანიზაციამ — მაგალითად, ეროვნულ-დემოკრატიულმა პარტიამ გამოკვეყნა განცხადება იმის შესახებ, რომ მომზრდა ეროვნული დაუმორჩილებლობის 15 აგვისტოდან გამოცხადებისა, — იმ შემთხვევაში, თუ საქართველოს მმართველობა არ მიიღებდა სათანადო ზომებს სიტუაციის მოსაწყობისთვის. ჩვენ შევეუბრდით ამ მოწოდებას და ამ დღეისთვის გადავდეთ აქციები: ჩავთვალეთ, რომ რეალურად საქართველოს მთავრობა არის მმართველობა, რომელიც მთლიანად დამოკიდებულია მოსკოვზე, — ამიტომ შეიძლება მას ვუწოდოთ მმართველობა, — და, სამწუხაროდ, აფხაზეთ-ქართული პრობლემა წყდება „შემოთ“: აფხაზეთს მოსკოვში გარბის ჩვენს წინააღმდეგ, ჩვენც — რადან თავად არ შეგვიძლია პრობლემის გადაწყვე-

ჩვენ იმის მომხრე ვართ, რომ საქართველო იყოს სამხარეო ფედერალიზმის ქვეყანა. იმ ტერიტორიით, რომელიც სადღისოდ გვაქვს შემორჩენილი, თუ ისტორიულ მხარეებს აღვადგენთ საქართველოში გამოდის 24 ასეთი მხარე. წარმოიდგინეთ 24 მხარე, თავისი 24 სათათბიროთი, რომელიც მთლიანად განაგებს შემოსავლს, სამეურნეო ცხოვრებას...

ტა — იძულებული ვართ მოსკოვიდან მივიღოთ ნებართვა, და უკვლა დარწმუნებულია, რომ თუ აფხაზეთში რაიმე სასიკეთო ხდება, თუმცა ისევ დიდი დაძაბულობაა, კეთდება მხოლოდ მოსკოვის ნებართვით. უკვე შემთხვევაში, წინათ მუდამ ასე იყო. ამდენად, უტყვევია, რომ იყო საწყისი. გასაგებია, ამ შემთხვევაში საქართველოს მმართველობას უნდა ჰქონოდა გარკვეული პოლიცია, მაგრამ მას უნდა დახმარებოდა მოსკოვი, — ამაზე ორი აზრი არ შეიძლება იყოს. თუმცა უნდა ვთქვათ, რომ გარკვეული როლი მათ შესაძლებელია.

ზ. ბ. — თუნდაც ამ საწყისის მიღებაში.

ი. შ. — თუნდაც, მე მაინც გგონია, რომ სხვაგვარი გამოუვალე მდგომარეობა იქნებოდა, საქართველო შევიდოდა ისეთ ჩიხში, რომელიც მაინც და მაინც ხელს არ უნდა აძლევდეს ცენტრს. რას ვფულისხმობ? ცოტა პარანოსული რამაა, მაგრამ ასეთი მდგომარეობა იქნებოდა: ეროვნული მოძრაობის წინააღმდეგ უკველთვის მიმართავენ ეთნიკური კონფლიქტების გზას, ბაღათის ქვეყნებშიც სცადეს მისი განხორციელება. მაგრამ მეორე მხრივ, ამგვარი მოქმედება ისევ ხელისუფლების საწინააღმდეგო დაუმოხმობა: არავის არ უნდა არც ეკონომიკურ, არც სხვა სფეროში ურთიერთობა ქვეყანასთან, სადაც არასტაბილური მდგომარეობაა. ამრიგად, ეს საწინააღმდეგო მოქმედებები პოლიტიკა, ერებს შორის კონფლიქტურ სიტუაციებს რომ ქმნის, თვით სახელმწიფოს აუენებს წიანს. იქნებდა გამოუვალე კრიზისული მდგომარეობა. კრიზისი სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ პროვოცირება ერთი მხრივ, შეიძლება მისაღები იყოს ამგვარი პოლიტიკის გასატარებლად, მაგრამ მეორე მხრივ, ბუმერანგივით უბრუნდება ხელისუფლებას. და ვფიქრობ, მან შესარულა დიდი როლი კონკრეტულად ჩვენს სიტუაციაში — და არა იმან, რომ ძალიან ვუყვარვართ და ამის გამო წვაიდენ დათმობაზე, არა, ამაზე წვაიდენ საკუთარი პოლიტიკური ინტერესებიდან გამომდინარე. ჩვენ კი 15 აგვისტომდე საკითხის გადადებით საშუალება მივეცით მმართველობას, რომ ეს ბუმერანგი „დატრიალებულიყო“, — და ასეც მოხდა; ჩვენ კი აუცდით ეროვნული დაუმორჩილებლობის. იმ დაძაბულ სიტუაციაში, ივლისის დღეებში რომ იყო, გამოაფრებული მოწოდებები და აქციები რომ დართოდა, შეიძლება საშინელი აფეთქება მოჰყოლოდა. ფაქტურად ამ გადაღებამ ცოტა განმუხტა სიტუაცია,



დადგა დრო საქართველოში შეიქმნას რაღაც პარალელური სტრუქტურები, რომელიც ამა თუ იმ რეგიონში არსებულ კონკრეტულ პრობლემებს განიხილავს... ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ ყველა მხარეში უნდა შეიქმნას კომიტეტები ან ფაქტები, რომლის კომპეტენციაში იქნება როგორც საერთო სახალხო ცენჭისყრის მონაცობა, ასევე არჩევნების ჩატარების კომპეტენცია და სხვა ყველა ის ფუნქცია, რაც შეიძლება მას ამ მხარეში ჰქონდეს.

ამას დაერთო რაღაც მცირე ზომების მიღება მმართველობის მხრიდან — თუმცა ეს არ არის დიდად დადამწუხვეტი. მაგრამ გამოსავალი უკვე სხვა მხრიდან უნდა ვეძებოთ.

ზ. ა. თქვენ როგორ გეხატებათ პრობლემის გადგმა? და არა მარტო აფხაზეთთან დაკავშირებით, ი. შ. — არის რამდენიმე მოსაზრება. პირველი რიგში — დიალოგი — არა საბჭოურ სფეროებში, არამედ პოლიტიკურ სფეროებში — პოლიტიკურ სფეროებს უფროდ არა სახელმწიფოებრივ, არამედ ჩვენს დონეზე; მეცნიერულ სფეროებში ურთიერთობას და ა. შ. გაწვევითი ურთიერთობა ჭერ დიალოგის დონეზე უნდა ადგეს. უნდა ვკითხოთ ამ ხალხს, რა პრეტენზიები აქვთ ჩვენიან. ხინი ჩვენ არ გვიყენებენ პრეტენზიებს — „ზემოთ“ გვახვანინ. ეს უნდა დამთავრდეს და ჩვენიან უნდა გაიბას დიალოგი.

ზ. ა. — მეორე მხრივ, უკლები ცრუ-დიალოგი არცხის მეშვეობით ვითარდება: ჩვენ ქართულ პრესაში ვწერა, აფხაზები — აფხაზურში. ეს ხომ დიალოგი არაა.

ი. შ. — რასაკვირველია, და გაუთავებლად გრძელდება ფსევდო დიალოგი. ჩვენ უნდა აღვადგინოთ ნამდვილი დიალოგი და, რაც შეიძლება, — მრავალპარტიული მექანიზმი არის არა მარტო დამკვიდრება პოლიტიკური, დემოკრატიული პრინციპებისა, არამედ ესაა ერთაშორისი ურთიერთობების მოგვარების მექანიზმი. ისტორიულ მაგალითებს მოვიხმობ. აფხაზეთში საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდშიც იყო რაღაც სექსპარტიული მოძრაობა. სირთულეები მოგვარდა ორი მომენტის თანადამთხვევით: პირველი — პოლიტიკური დიალოგი იგივე, ვთქვათ, მოპოვიყო და განწყობილ თავად-აფხაზურობასთან — ტატამ მარღანისთან, შერვაშიძესთან და სხვებთან, რომლებიც თურქეთის დენანტის მეშვეობით ცდილობდნენ თვითანი პრობლემების „გადაწყობას“ (აქაც უნდა ვთქვათ, რომ აფხაზეთში სიტუაცია მუდამ მაშინ იმავებოდა, როცა მესამე ძალა ერეოდა: დენიკინის დროს, თურქეთის დენანტის დროს და, რაც თვითარია, ბოლშევიკების დროსაც — 1918 წელს სოხუმის კომუნა ჩამოაყალიბეს არა აფხაზებმა, არამედ 2 ათასმა უუბანელმა კახკამა, რომლებიც შემოვიდნენ აფხაზეთში როგორც დამპყრობლები). როდესაც მესამე ძალა მოიხსო და უშუალოდ დახმდნენ მოსალაპარაკებლად, ყველაშ გაიგო, რა როგორ

უნდა მოგვარებულიყო. რაც მთავარია, ამ დიალოგისა და საქართველოს ფარგლებში აფხაზი ხალხის თვითგამორკვევის მომხრეები იყვნენ აფხაზი სოციალ-დემოკრატები. რას ნიშნავს ეს? მათთვის მიხალხი იყო სოციალ-დემოკრატების პროგრამა, მათ უნარჩუნდებოდათ ეროვნული ღირსება იმით, რომ ხელშეკრულება დიდი აფხაზეთის სახალხო საბჭოსა და საქართველოს დამფუძნებელ კრებას შორის, იგაჩატიფიცირებულ იქნა საქართველოს კონსტიტუციასთან ერთად 1921 წლის 21 თებერვალს. ამრიგად, დიალოგიც შესდგა. პოლიტიკურმა სტრუქტურამ — პლურალიზმმა, მრავალპარტიულმა სისტემამ ხელი შეუწყო ამ დიალოგს და იმ დემოკრატების პრინციპების აღიარებასაც, რა პრინციპებითაც მოხდა მერე აფხაზეთის თვითგამორკვევა პოლიტიკურად. ახემედღესაც შეიძლება მოგვარდეს ყველა პრობლემა. ჩვენ გვეტყვიან რა სურთ, რა პრეტენზიები აქვთ და ყველაფერი გაიჩკვევა. გვეტყვიან იმასაც, თუ ქართველი ერი რამეშია დამნაშავე აფხაზი ხალხის წინაშე. მაგრამ როგორ შეიძლება ქართველი ერი დამნაშავე იყოს ვინმეს წინაშე, როდესაც მიუღი საბჭოური ისტორიის მანძილზე საქართველომ დაკარგა მილიონამდე ადამიანი — მეორე მსოფლიო ომში და დამუტულებთან ერთად (თუ ეს ციფრცოტა გადაკარბებულია, მაინც ძალიან დიდია) — და, რაც მთავარია, ჭერ თავისუფლება და ტერიტორია. საქართველო იყო 91 ათას კვადრატულ კილომეტრზე ცოტა მეტი, როცა ერთა ლიგამ სცნო როგორც დამოუკიდებელი სახელმწიფო. ახლა საქართველოს ტერიტორია შეადგენს 89 ათას კვადრატულ კილომეტრს. როგორ შეიძლება ასეთი ერი ვინმეს წინაშე იყოს დამნაშავე? როგორ შეიძლება — მითუმეტებს — ასეთი ერი იყოს იმპერიალისტი — როგორც ზოგიერთმა რუსული დემოკრატისის წარმომადგენელმა გამოგვაცხადა?!. რატომ მოვიხმეს ეს ფაქტები? ყოველგვარ პოლიტიკურ დიალოგს საფუძვლად უნდა დაედოს ისტორიული სიმართლე. იგივე პრობლემაა, მაგალითად, მესხებთან დაკავშირებით, როდესაც ჩვენ ვესაუბრეთ რუსეთის დემოკრატიული მოძრაობის წარმომადგენლებს, მათი პირველი კითხვა იყო ასეთი: რატომ არ წყვეტთ მესხების პრობლემას? ვუპასუხებთ — კი, მაგრამ, დარწმუნებული ხართ, 400 ათასი კაციდან ყველა საქართველოდანაა წასული ან მათი მეშვედრეები არიან? როგვეთი საშუალება გავარკვეოთ, ვინაა მართლც საქართველოდან წასული — იმით, რომ მესხობას ჩემულობს ათასი ვიგიანდარა, რომელსაც საქართველოსთან არანარი კავშირი არა აქვს. მეორე — გავარკვეოთ თნ უნდა თურქეთში წასვლა, ნამდვილ თურქებს თურქეთში უნდათ წასვლა — გავუშვათ სამშობლოში. ისევ მესხებთან დიალოგით მოხდება გარკვევა და არა მათი მოსკოვში სირძლით და საჩივრების შეტანით. რომ ქართველები მრავარკვეები არიან. ასე რომ, დიალოგი უნდა შედგეს ყველა მხარესთან, მაგრამ ეს დიალოგი უნდა წარმართოს ისტორიულ საფუძველზე, ისტორიულ სიმართლეზე და სამართლებრივ ნორმებზე დაუარდნობა. საქართველო

პირველ ნამდვილ ეროვნულ კონსტიტუციაში — ერთადერთი კონსტიტუცია გეპონდა ჩერქეზობით, 1921 წლის 21 თებერვალს მიღებული — ნათლადაა გამოკვეთილი ქართველი ერის დამოკიდებულება ეროვნული უმცირესობების მიმართ. იმ პრინციპების მომხრე ვართ დღესაც — ოღონდ ერთი პირობით: საქართველოში მცხოვრები უნდა იყოს საქართველის მოყვარე, და ეს ენება უველას.

წ. ა. — სავსებით გეთანხმებით, რომ ჩვენს ურთიერთობაში ეროვნულ უმცირესობებთან მუდამ უარყოფით როლს ასრულებდა მესამე ძალა, მაგრამ ისიც უნდა ვთქვათ, რომ დეზინფორმაცია და დეფორმირებლობა სარწმუნო ადგილი უკავია ამ საქმეში ყოველგვარ პორსა და მონაჩაბს რომ თავი დავანებოთ, მართო საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნა-ლოზუნგი ბაღებს შიშს ეროვნულ უმცირესობებზეა რომ სახელმწიფოებრიობის აღდგენის შემთხვევაში ისინი ამა თუ იმ დღით დისკრიმინირებული იქნებიან, ხოლო თუ დღევანდელ პირობებზე ვილაპარაკებთ, ზნორად მართლაც ურთიერთობის, კონტაქტების რეფიკტი აუფებს საქმეს. სურთოდ ხალხს და, კერძოდ, ნებისმიერი მოსახლეობის ჭაფუფს უპირველესად მოხმენა ესაქაროება. მით უფრო გამაფრებელია ეს მოთხოვნა დღევანდელ ურთიერთობაში, რომელსაც აუფებს იქვენება რომ არაფრად აგდებენ... მეორე მხრივ, რაც შეიშლება სრულად უნდა გამოვიყენოთ ისტორიული წარსული და მისზე დაყრდნობით დავარწმუნოთ უველა: თუ საქართველოში არასოდეს არც ერთი ენე არ უყოფლა დისკრიმინირებული, დღესაც შეუძლებელია ეს თუნდაც ამ მოვლენის ფესვების არარსებობის გამო.

0. შ. ცხადა. ისევ ეროვნულ კონსტიტუციას დავუბრუნდები, თუმც მსაყვედრობენ ხოლმე ისტორიული მაგალითების ზნორი მოხმობის გამო. რათქმა უნდა, მეც შეუძლებლად მიმაჩნია, რომ საქართველოში ამოქმედდეს იგი. რასაკვირველია, სამართლებრივი თვალსაზრისით აუცილებელია იმ კონსტიტუციის აღდგენა — რადგან დროებითაა შეჩერებული, დამფუძნებელი კრების 1921 წლის 17 მარტის დადგენილებით, — სამართლებრივად უნდა აღდგეს და შეედგებ უნდა დაიწყოს ახალი კონსტიტუციის შემუშავება, მაგრამ ძირითადი პრინციპები, რაც იქ არის გატარებული და რაც შეეძლება, სხვათა შორის, 1948 წლის ადამიანთა უფლებების საყოველთაო დეკლარაციაშია ჩადებული, მისაღებია და ჭადმოსაღები დღევანდელ პირობებში, — რასაკვირველია, ამ პირობებშილ შეფარდებით განსავითარებელიც.

წ. ა. — მთელი პირდაპირობით რომ დავცავთ საკითხი: რით აპირებთ ნაწყოადობის სიმპათიების მოპოვებას, მასების მოზიდვას. — თუ, რასაკვირველია, ასეთ ამოცანას ისახავთ?

0. შ. — აქამდე ჩვენი მოქმედება მიმართული იყო შიდაპარტიული საქმიანობისაკენ: უნდა შეგვემუშავებინა ჩამოყალიბებული კონცეფცია — ეკონომიკური, ფინანსური, პოლიტიკური და ა. შ. რამდენად მისა-

მე იმ რწმენას ვყვრდნობი, რომ საქართველოს პრობლემა წყდება გლობალურ მასშტაბებში... და თუ ის პრინციპი არ განხორციელდა, რასაც ვყვრდნობა პიროვნებისა და ერის თავისუფლება — ეს საკაცობრიო ძირითადი ორი პრინციპი, — რა მიმართულებითაც უნდა იაროს მთელმა კაცობრიობამ, მაშინ ჩვენს დამოუკიდებლობაზე ლაპარაკი ზედმეტია.

ლები იქნება ეს კონცეფციები — სხვა საკითხია, მაგრამ ახლა ჩვენ უკვე ვაპირებთ მათი ერისთვის გაცნობას. ვაწყობთ ბრიფინგებს ყოველკვირულად, შენამდებლობისდაგვარად მივიღვივარ წარმოება-დარწმუნებულებებში, ვმართავთ დიალოგს, ვაქმავდ მათერი დისკუსიებიც იშლება ხოლმე, რადგან არის განსხვავებული პოზიციები, გვისვამენ მწვავე შეკითხვებს. შეზღვედრები ძალზე მნიშვნელოვანია ჩვენთვის: მყარდება კონტაქტი ერთსა, ეს კი საშუალებას იძლევა მოვხინოთ, თუ რამდენად მისაღებია ჩვენი პოზიციები ერისათვის, ყოველ შემთხვევაში, გარკვეული ფენებისათვის. თუ დავცავთ საკითხს იმ პლანში, საყოთივე ვინ ინტერესები უნდა დაიცვას ჩვენმა პარტიამ — რადგან ნებისმიერი პარტია ხალხის ჭაფუფის ინტერესებს უნდა იცავდეს, თუმც არა ვართ კლასისური დაყოფის მომხრენი, — ასე ვიპასუხებთ: ჩვენ ვცდლობთ შევიშუშაოთ ისეთი მოდელი, რაც შექმნის საქართველოში კერძო კაპიტალის განვითარების პირობებს. ჩვენ გვაქვს კონკრეტული გეგმები ამის თაობაზე. მივაჩნია, რომ საყოთრების ორივე ფორმა უნდა არსებობდეს, — სახელმწიფო და კერძო, ყველა დანარჩენი არის მათი მოდიფიკაცია — კოოპერაციული, კოლექტიური და სხვა. ჩვენ ვიღებთ საყოთრ თავს იმის უფლებას, რომ დღესდღეობით კონცეფციის დონეზე მინც შევქმნათ მოდელი, რომლის მიხედვითაც შეიძლება მოხდეს კერძო საყოთრების განვითარება-წახალისება. მე ვერ წარმომიდგინია, როგორ შეიძლება ერთი პარტია იცავდეს საყოთრების ყველა ფორმის ინტერესებს, — იმიტომ, რომ ნებისმიერი პოლიტიკური ჭაფუფ გარკვეული მიმართულებიანაა, გარკვეულ შეზღუდულა აქვს ეკონომიკაზე, პოლიტიკაზე და ა. შ. ამდენად, ვისთვისაც მისაღები იქნება ჩვენი კონცეფცია, მათს შემოკრებას ვეცდებით ჩვენს გარშემო, ამით ვხელმძღვანელობთ და არა იმით, რომ მთელი საქართველო გავერთიანობთ ჩვენს პარტიაში. ეს შეუძლებელია — როგორ შეიძლება ამის ქადაგება? იმ იგივეა, რაც ახლა გვაქვს. საერთოდ, უნდა მოხდეს ყველა ზრის, უველა ნააზრევს რაც შეიძლება ფართოდ მიტანა ერის მასშტაბურად, რათა მან დაინახოს, რა არის ასარჩევი, რა არის მისთვის მისაღები. მაგალითად, პოლიტიკური პარტიების სიმრავლე ჩემთვის ახსოვლტურად არ წარმოადგენს რაღაც პრობლემას. რამდენიც არ უნდა იყოს პოლიტიკური გაერთიანება, მოვა დრო და



ეროვნული მოძრაობის წინააღმდეგ ყოველთვის მიმართავენ ეთნიკური კონფლიქტის გზას, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს მოქმედებანი ისევე ხელისუფლების სანინაალმდეგოდ მუშაობს: არავის არ უნდა არც ეკონომიკურ, არც სხვა სფეროში ურთიერთობა ქვეყანასთან, სადაც არასტაბილური მდგომარეობაა.

უველაფერი დაიწმინდება. ამ პროცესის გარეშე წარმოადგენლია პოლიტიკური მოძრაობა. უველას რატომღაც წარმოუდგენია, რომ აქვს უფლება პოლიტიკურ ჭკუფად ან პარტიად გამოაცხადოს თავი, — გამოაცხადოს მაგრამ როგორც კი ფართო გზა მიეცემა არა მარტო მობრუნე გამოსხვების, არამედ თავის სიმართლემი ხალხის დარწმუნებისა, — პრობლემის წინაშე დადგება უველა. იმას, თუ რა არის შემთხვევითი, გადაწყვეტს ვრი — მიიღებს ამა თუ იმ პოლიტიკურ ჭკუფს თუ არა, საქმე გამოაჩენს, ვინ რისი გამკეთებელია.

ზ. ბ. — ბატონო ირაკლი, ჩვენ განვითარების იმ ეტაპზე ვართ, როდესაც უველას შუერა პერსპექტივისკენა მიმართული, მაგრამ როდესაც მშრომელ ადამიანთან მივდივართ — ადამიანთან, რომლის ყოფა ძალზე რთული და მძიმეა, — არ უნდა დავკავიწყუდებ იხივ, რომ კაცი დღეზე ელოდება მისი ინტერესების გატარებას. იყო პერიოდი, როდესაც ერთ ლოზუნგს ათასობით კაცი შეეძლო გამოეყვანა ქუჩაში. დამეთანხმებით, დღეს მდგომარეობა შეიცვალა, კაცს უკვე ხელმოსაქიდი სჭირდება და, გულხანდილად უნდა ვითხოვთ, გაიხსნას ასეთი ხმებიც: პარტიები და ორგანიზაციები მოდიან, ჩვენი სიმპათიების მოპოვებას ლაშობენ, და მიდიან, მათ ისევე არ აინტერესებთ ჩვენი ყოფა-ცხოვრება, როგორც კომუნისტური პარტიის ფუნქციონერებს...

ი. შ. — ჩემი ღრმა რწმენით, ნებისმიერი ადამიანი ჭერ ინდივიდუალი და შემდეგ სოციალური ფენის წარმომადგენელი, ჩვენში ეს რატომღაც მივიწყებულია, ჩვენში ადამიანი მუდამ იყო მხოლოდ სოციალური ფენის წარმომადგენელი, — პიროვნებაზე აღარ ვლაპარაკობ. მოხდა პიროვნების ნივთიერება, თავისუფლება სწორედ იმპრობა მნიშვნელოვანი, რომ გაპიროვნება უნდა მოხდეს, პიროვნება უნდა იყოს თავისუფალი. მაგრამ ადამიანი როგორც ინდივიდუმი, პიროვნება დგას თავის კონკრეტულ ადგილზე, კონკრეტული სოციალური სფეროს წარმომადგენელია, და მისი ეროვნულ მოძრაობასთან და საქართველოსთან დაკავშირება უნდა მოხდეს თავისი კონკრეტული სოციალური ადგილით. შეუძლებელია მუშას მოუწოდო — გამოვიდეს ქაჩინიდან, დაანებოს მუშაობას თავი, მოითხოვოს დამოუკიდებლობა და ამით დამთავრდეს უველაფერი. შეიძლება ეს მოხდეს ერთხელ, მეორედ, მაგრამ დაუსრულებლად? ბოლოსდაბოლოს ადამიანი ფუნქციას ჰკარგავს, რა თქმა უნდა სოციალური ფუნქცია მაქვს მხედველობაში. ეს კი არ უნდა მოხდეს. ადამიანი ჭერ პიროვნება უნდა იყოს,

და შემდეგ მოვიდეს საქართველოს დამოუკიდებლობა ადენასთან. რას ვგულისხმობ? ადამიანის პიროვნება ქვეყა ხდება მაშინ, როცა ის შეიგარანობს, რომ მას როგორც პიროვნებას სჭირდება თავისუფლება. და თუ არსებობს რეალური გზა თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისაკენ, ჩემის აზრით, ამ გზაზე ყოველმა პიროვნებამ უნდა იაროს. იმ ფუნქციით, რა ფუნქციაც აკისრია მას საზოგადოებაში. თუკი ნებისმიერი დარგის მუშაკი შესძლებს წვლილის შეტანას იმაში, რომ ეროვნული შემოსავალი, რომელიც კოლმედიანობის მოდელით გადის საქართველოდან, დატოვოს აქ — იგივე თავისუფალი კავშირის, სააქციო საზოგადოების მეშვეობით, — ეს იქნება მისი ადგილი ეროვნულ განთავისუფლების, დამოუკიდებელი სახელმწიფოს ადგილისათვის ბრძოლაში. მაგალითად, შეიქმნა ექიმთა თავისუფალი ასოციაცია, რომელსაც განზარახული აქვს საქართველოს განმრთვლობის დაცვა გადაუყვანოს სადაზღვევო სისტემაზე. ეროვნული სამართლიანობის პარტიის სამედიცინო კომისიამ უდიდესი მუშაობა გასწია ამ ასოციაციის შექმნისათვის. ჩვენი პარტიის წევრებმა დიდი როლი ითამაშეს, ატრეფევე, მეტალურგთა კავშირის შექმნაში. აი ესაა უკვე ეროვნულ მოძრაობაში საკუთარი ადგილიდან ბრძოლა, და ჩვენ ასე ვცესახება თითოეული ადამიანის მონაწილეობა — და არა ახსტრაქტული ლოზუნგებით. ეს ლოზუნგები, ეს იდეა უნდა არსებობდეს, მთელი ვრი ამით უნდა იყოს გამსჭვალული, მაგრამ უველა პიროვნებამ თავისი გეზით უნდა იაროს თავისუფლებისაკენ. ამიტომაც, რომ ჩვენი პარტიის წევრებმა მიიღეს პაქტური მონაწილეობა უველა უკვე არსებული თავისუფალი კავშირის ჩამოყალიბებაში; სოფლად რამდენიმე ადგილას განხორციელდა მეურნეობების დაშლა, თემების შექმნა, და ჩვენ შევეცდებით, მთელს საქართველოში განვახორციელოთ იგი.

ზ. ბ. — ძალზე მტიკინულ საკითხს უნდა შევეხო. რასაკვირველია, არ მსურს, რომ ამაზე საუბარმა რაიმე ზიანი მიაყენოს შემდგომ ურთიერთობას, მაგრამ მსჭვალა, რადეი ვარგებში, ვფიქრობთ უცილებელია. წედან რომ საზოგადოების გარკვეული ფენების სკეპსისზე მოგახსენეთ. უნდა დავძინო: იმ სკეპსისს პოლიტიკურ ორგანიზაციებს შორის შექმნილი ურთიერთობაც აღვივებს. ვიტყო, რომ გამოსულთ იუავეთ ეროვნული ხსნის კომიტეტიდან, რომ გქონდათ მქიდრო კონტაქტები ეროვნულ-დემოკრატიულ პარტიასთან. რამდენად სერიოზული იყო უთანხმოებანი სხვა ორგანიზაციებთან? რა ვითარება ამ მხრივ დღეს?

ი. შ. — ეროვნული ხსნის კომიტეტი შეიქმნა ძალიან მძიმე პერიოდში — საკომუნდენტო საათი იყო თბილისში, — და მან გააერთიანა ეროვნული სამართლიანობის კავშირი, წმინდა ილია მართლის საზოგადოება, საქართველოს ეროვნულ-დემოკრატიული და საქართველოს ეროვნული დამოუკიდებლობის პარტიები. მე ვთვლი, რომ იმ პერიოდში კომიტეტმა ძალიან დიდი როლი ითამაშა თუნდაც იმ თვალსაზრისით, რომ უველას დაანახა: ამ გაპირვებისა და დიდი

უბედურების ეპის პოლიტიკური ორგანიზაციები ერთად დანან, პირველი ტვირთი რაც კომიტეტმა იკისრა, ეს იყო ბრძოლა პოლიტპატიმრების განთავისუფლებისათვის, და მეორე — შეძლებისდაგვარად მთელი იმ პარტიების რეგულირება, რაც მაშინ ვითარდებოდა საქართველოში... — სხვადასხვა ქალაქში გამოცხადებულ იყო შიმშილობა, გაფიცვები, და მიზანი მდგომარეობდა იმაში, რომ არ უყოფილიყო ქაიხი, რომ ყველაფერი ორგანიზებულად წარმართულიყო, თქვენ წარმოიდგინეთ, იმ დღეებში უკვე მოდოდა ეროვნული ხსნის კომიტეტი და ნებისმიერ პრობლემაზე ჩვენ გველაპარაკებოდა... — ეს იყო საოცარი პროცესი, რომელმაც ძალიან დიდი როლი ითამაშა სტაბილური ვითარების შექმნაში და, სხვათა შორის, პოლიტპატიმრების გათავისუფლებაში. ამ დღეებთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენოთ ის სიტუაციაც, რომელიც შეიქმნა კონსტუციის გამოართულ შეხვედრაზე ედუარდ შევარდნაძესთან და ვიარგვი რაჭუნოვსკისთან 12 აპრილს. მოგხსენებათ, ხსნის კომიტეტის რამდენიმე წევრს: ირაკლი ქადაგიშვილს, კარლო ბარდაველიძეს და მე მოგვიხდა იქ გაოსვლა. სიტუები გამოსვლამდე, საოცარი დამაბურობის ვერანობი, მაგრამ როგორც კი დავიწყე ლაპარაკი, უკვეღვავარი დაძაბულობა მოიხსნა, ერთი რამ ვიცოდით: უნდა გვეთქვა უკველაფერი... ხალხი იყო დალუპული და ჩვენი მეგობრები ციხეში იმყოფებოდნენ. ამან მოგვცა ენერჯია — უყარ დასახევი გზა არ იყო. ვიცოდით, რომ სიმართლე ბოლომდე უნდა თქმულიყო... მე ძალიან მეხანუშება გამოთქმა — უდასწაულო მსხვერპლი... დანაშაული მათ ჩაიდინეს, ვინც ეს გააკეთა, დალუპულები კი თავისუფლებას შეეწირნენ. მე არაფრით არ ვამართლებ სისხლის დაღვრა — ასე არ გამოივით... ისეთი ვერძობა გვექონდა რომ თითქოს სამაგიეროს უცხდით, ვლაპარაკობდით ცივად და მკაცრად — არავითარი სასწრაფოცა, — ამით ხაზი გაესვა იმას, რომ შეხვედრაზე ვიმეორებდით იფივეს, რაც თქვა აპრილს და რასაც შეეწირნენ დალუპულები: ჩვენ გვიანდა დამოუყიდებლობა და ჩვენი თავის პატრონი ჩვენ უნდა ვაყუთ, ამდენად მართკ ჩვენი გადასწუვევითა — როდის გავლთ ამ კავშირიდან და რას გავაკეთებთ თვითგამორკვევის ძალით, ძალას გვაძლევდა — ვიმეორებ — ორი რამ: აპრილს ადამიანები დაეცნენ და ჩვენი მეგობრები ციხეში არიან, იტანებთან, ეწამებთან, ჩვენ კი სიტუვითა და ქმედებით ისინი უნდა დავიცვათ. ეს გომართა მალაპარაკებდა მეც და დარწმუნებულნი ვარ ყველა გამოხსენების... მიუხედავად უკველაფრისა — ტანკებისა, ქუჩაში რომ იდგნენ... ისე გვიან დამთარდა შეხვედრა — ღამის 11-ს აკლდა 15 წუთი როცა გამოვიდით — რომ ავტობუსებით და მილიციის თანხლებით გამოგვიყვებს, რათა გზაში არ გავეჩერებინეთ და რაღაც ხიფათს არ გადავუროდით. და კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტის შესახებ მინდა ვითხრათ — რაც არ ჩაიწერეს ვიდეოზე, როდესაც ჩვენი პეტროვი ჩაბარა კარლო ბარდაველიძემ.

...როგორ შეიძლება ქართველი ერი დანაშავე იყოს ვინმეს წინაშე, როდესაც მთელი საბჭოური ისტორიის მანძილზე საქართველომ დაკარგა მილიონამდე ადამიანი — მეორე მსოფლიო ომში დალუპულებთან ერთად — და, რაც მთავარია, ჯერ თავისუფლება და ტერიტორია... როგორ შეიძლება — მითუმეტეს — ასეთი ერი იყოს იმპერიალისტი — როგორც ზოგიერთმა რუსული დემოკრატიის წარმომადგენელმა გამოგვაცხადა?!

როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, გამოსვლების შემდეგ ბატონმა ედუარდ შევარდნაძემ სცადა პასუხის გაცემა და ამით დიპლომატიის ხელში ჩაგდება. დარბაზმა შეაწუხებინა სიტუაცია: ჩვენ მოგვიწვიეს აქ იმისათვის, რათა თქვენთვის წარმოგვედგინა მოთხოვნები, პეტციის სახით, და თქვენ მათზე პასუხი გავცათ... მაშინ ვერცერთი მოთხოვნაზე პასუხი ვერ მივიღეთ... რაც შეეხება კითხვის მეორე ნაწილს:

მართლს ბრძანებთ — ეროვნულ-დემოკრატიულ პარტიასთან საქმალდ მჭიდრო ურთიერთობა გვექონდა — პოლიტიკური და მოქმედების თვალსაზრისითაც, მაგრამ ეს სრულდებით არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ ვესწრაფვოდით კონფორმაციას სხვა ორგანიზაციებთან — არავითარ შემთხვევაში! ამის დასტურია ჩვენი ხელახალი გაერთიანება ეროვნული ხსნის მთავარ კომიტეტში. რაც მთავარია უკველაპარაკებულნი ვართ გაერთიანებას, ვინც იზიარებს აზრს საბჭოური არჩევნებისათვის ბოიკოტის გამოცხადების შესახებ, და მათ ვინც ამ აზრს უნდობლად უყურებს, გვინდა დღეს შევთავაზოთ პარალელური სტრუქტურული მოდელის შექმნა, რომელიც დავეხმარება, მომავალში მინც, იმ ახალი სტრუქტურის აგებაში, რამაც უნდა მოგვცეს თავისუფალი და დამოუკიდებელი საქართველო. მე შორსა ვარ იმ აზრისაგან, თითქოს დღეს შეიძლებოდეს ისეთი დემოკრატიული მექანიზმის შექმნა, მომავალში რომ გამოვადგება — დღევანდელ პირობებში ამის განხორციელება შეუძლებელია — მაგრამ თვითმმართველობაზე დაფუძნებული სამოქალაქო-ეროვნული კომიტეტების ჩამოყალიბება აუცილებელია. ამაზე ზემოთაც მოგახსენეთ. ვარდა იმისა, რომ ისინი მოამზადებენ საფუძვლებს პარალელური არჩევნებისათვის, ასევე საერთო-სახალხო კენჭისყრისათვის, განხორციელებენ თვითა შექმნას საქართველოში, მოვეცემენ ეთნოკონფლიქტების მოგვარების მექანიზმსაც.

ზ. ბ. — ამას, ალბათ, როგორც პოლიტიკური გამოცდილების სკოლას განიხილავთ.

ი. შ. — რა თქმა უნდა. განხორციელება გვიანდა შევთავაზოთ ყველა ორგანიზაციის, რათა ეს ერთობლივი ძალებით მოხდეს — იმიტომ, რომ იგი არ არის ერთი პარტიის კომპეტენცია და შესაძლებლობის არე.



საქართველოს პირველ ნამდვილ კონსტიტუციაში — ერთადერთი კონსტიტუცია გვექონდა ჯერჯერობით 1921 წლის 21 თებერვალს მიღებული — ნათლადაა გამოკვეთილი ქართველი ერის დამოკიდებულება ეროვნული უმცირესობების მიმართ. იმ პრინციპების მომხრე ვართ დღესაც — ოღონდ ერთი პირობით: საქართველოში მცხოვრები უნდა იყოს საქართველოს მოყვარე, და ეს ეხება ყველას.

ესაა ეროვნული საქმე, და ამას ვთავაზობთ ჭრჭრებით მხოლოდ იმ პოლიტიკურ ორგანიზაციებს და პარტიებს, რომლებიც არ მონაწილეობენ არჩევნებში. მაგრამ ეს — ჭრჭრებით...

ზ. ბ. — რას გულისხმობთ? რას ნიშნავს — ჭრჭრებით?..

ი. შ. — საქმე ის გახლავთ, რომ არჩევნების ბოიკოტს, რა თქმა უნდა ერთპარტიული არჩევნები მაქვს მხედველობაში, მხოლოდ რადიკალურად განწყობილი ოპოზიცია უქერს მხარს. სხვა საზოგადოებები და ორგანიზაციები, არჩევნებში მონაწილეობის მომხრენი არიან. ზოგიერთი პარტიაც კი. თუ ისინი მხარს არ უჭერენ ბოიკოტის იდეას, ის მაინც უნდა ვთავაზობ, რომ პირველ ტურში არ მიიღონ მონაწილეობა, პირველი ტური რომ არ შედგეს. ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს.

ზ. ბ. — ე. ი. თქვენ არ გამოირიცხავთ ეროვნული ხსნის მთავარი კომიტეტის გარეთ არსებულ ორგანიზაციებთან გარკვეულ კავშირს?

აქვე, ოქნებ თქვენში აზრი სახალხო ფრონტზეც გაკანონდა?

ი. შ. — ეროვნული ხსნის კომიტეტი ორგანიზაციების კავშირია. იგი ორგანიზაციულად აერთიანებს პარტიებსა და საზოგადოებებს, მაგრამ, როგორც უკვე ვთქვი, ჩვენ მის გარეთაც შევდივართა ვიმოქმედოთ და უნდა ვიმოქმედოთ კიდევ. რაც შეეხება სახალხო ფრონტს — მე მიმაჩნია, რომ იგი ორგანიზაცია უნდა იყოს და არა მოძრაობა, რადგან მოძრაობაში ყველას აქვს მონაწილეობის უფლება: შეიძლება არადემოკრატიულად შედგეს — ყველას ამის საშუალება არ უნდა ჰქონდეს. ძალიან ბევრი ფუნქციონირი მოხვდა სახალხო ფრონტში და ისეთი ხალხი, ვისაც არაფერი აქვს ეროვნულთან საერთო.

ზ. ბ. — თქვენ გამოირიცხავთ ისეთი სტრუქტურის შექმნას, რომელიც თავისთავად „ამოგადგებს“ ასეთ ადამიანებს?

ი. შ. — მაშინ ორგანიზაცია უნდა იყოს — პოლიტიკური ორგანიზაცია.

ზ. ბ. — ეს ეწინააღმდეგება თვით სახალხო ფრონტის იდეას — იგი მოძრაობა უნდა იყოს. თქვენი ურთიერთობა გაქვთ ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებთან, სადაც სწორედ ამ მოდელთან გვაქვს საქმე.

ი. შ. — ბალტიისპირეთში სხვაგვარად მოხდა. ჩვენში სახალხო ფრონტი ჩამოყალიბდა, როცა ოპოზიციური პოლიტიკური ორგანიზაციები უკვე არსებობდა.

ზობდა, იქ კი ჭრ სახალხო ფრონტები ჩამოყალიბდა და მერე შეიქმნა ოპოზიციური ორგანიზაციები. აქ ახლა ხდება დანაწევრება. ჩვენში ეს ხელოვნურად მოხდა. სახალხო ფრონტის შექმნა რომ თავის დროზე მომხდარიყო და მკვეთრად ოპოზიციური მიმართულება მიიღო, ყველაფერი სხვაგვარად წარიმართებოდა.

ზ. ბ. — იქნებ საქმე ისაა, რომ საერთოდ სახალხო ფრონტი როგორც ასეთი არაა ეროვნული თვალსაზრისით ორგანული ქართველებისთვის?

ი. შ. — სავსებით მისაღები შეფასებაა. ჩვენ სხვა ხალხი ვართ — ჩვენ სხვა მიმართულებით ხელა გვესაპირებოდა. ფსიქოლოგიურად საქართველოში სხვა ტიპი ჩამოყალიბდა: სრულიად განსხვავებული განწყობილება აქვს ქართველ ერს საბჭოთა კანონმდებლობის მიმართ. ძალიან სწორად ისმის, რომ არადა არ ირდევია კანონი ისე, როგორც საქართველოში. იმას კი არ იღებენ მხედველობაში, რომ კანონის დარღვევა ყველა მიმართულებით არის ერთგვარი პროტესტი იმ კანონმდებლობის მიმართ, რომელიც ქართველ ერს ძალით მოახვიეს. ეს პროტესტი მიმდინარეობდა 70 წლის მანძილზე და შედეგად ჩამოყალიბდა ამგვარი დამოკიდებულება, ახლა კი მთელი ერის ამ კანონმდებლობაში მოქცევა ძალიან გაჭირდება.

ზ. ბ. — თქვენ არ გაშინებთ, რომ ასეთი ახსნა ამართლებს დანაშაულს, ხელს უწყობს უკანონობის ჩადენას და, შესაბამისად, ისევ ერს დაუბრუნდება?

ი. შ. — არავითარ შემთხვევაში: ახსნა შეიძლება მაგრამ გამართლება არა. ლაპარაკია პროტესტის ფორმაზე. ეს ზომ თავისუფლება არაა — ესაა რაღაც გაუცნობიერებელი ინსტიტუტი თავისუფლებისაკენ სწრაფვია. თავისუფლება სხვაა, ის პროტესტის ამგვარ ფორმებს აღარ მიმართავს — ის მიმართავს პროტესტის პოლიტიკურ ფორმებს. ეს კი არის ინსტიტუტური ლტოლვა თავისუფლებისაკენ, რომელიც ვერ ჰგუონს კანონს და არღვევს მის ნებისმიერ გამოვლინებას, არ სურს დემორჩილდეს მას. რა თქმა უნდა, უკველივე წიანს ერსაც აუყენებს, იმიტომ, რომ მერე პროტესტი ჩნდება უკვე არა მარტო საყუთრივ კანონის, არამედ ზოგადად სამართლებრივი ნორმების მიმართ.

ზ. ბ. — ...და ყალიბდება ანტიმართლებრივი ცნობიერება.

ი. შ. — ესაა უველაზე დიდი უბედურება.

ზ. ბ. — და ეს გახდა საფუძველი საზოგადოებრივი ცნობიერებაში მომხდარი დეფორმაციის — როდესაც ადამიანი ფიქრობს, რომ შეიძლება მხოლოდ საკუთარი ოჯახის, საკუთარი თავისთვის იცხოვროს, როცა მას არ ესმის, რომ რამდენიც არ უნდა „ზოდოს“ შინ, გაპარტახებულ ქვეყანაში მდლდარი მინც ვერ გახდება; — თუნდაც იმიტომ, რომ დგება მომენტი, როცა ბევრი უფლი აღარაა სასურველი ნივთის შექმნის გარანტია.

ი. შ. — ყველაფრის ახსნას თავისუფლების გააზრება იძლევა. თავისუფლება არსებობს არა იმისთვის, რომ სხვა დათრგუნო, არამედ იმისათვის, რომ სხვისიც

თავისუფლებაც აღიარო. მაშინაც ხარ თავისუფალი, როდესაც სხვის თავისუფლებას აღიარებ.

ზ. ბ. — ...ზოგაჯერ იბრძვი კიდევ სხვების თავისუფლებებისათვის..

ი. შ. — რა თქმა უნდა, და ქართველ ერს ისტორიულად ახასიათებდა ბრძოლა — არა მარტო საკულტურო, არამედ სხვის თავისუფლებისთვისაც, სწორედ მაშინ იყო ქართველი ერი მართლა თავისუფალი — შინაგანად, სულიერად ამაღლებული. ამასთან დაკავშირებით, მინდა გამოვთქვა ჩემი მოსაზრება იგი რა პროცესში უნდა მოხდეს თავისუფლების გააზრება: ჭერ შინაგანად თავისუფლები უნდა გავხდეთ და მერე ვიბრძოლოთ ეკონომიკური დამოუკიდებლობისა და შემდეგ პოლიტიკურისთვის თუ პირიქით. არავითარ შემთხვევაში საკითხის ასე დასმა არაა სწორი: განუყენებულად სულიერი ცხოვრება არ არსებობს. ერის სულის გამოხატვა არის სწორედ ცხოვრებისეული ვითარება, რომელიც იგი ცხოვრობს — პოლიტიკური, ურთიერთობითი, სოციალური, ეკონომიკური და სხვა. სწორედ დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა აამაღლებს ერს, სწორედ ამ ბრძოლაში თანდათან გახდება თავისუფალი. ფაქტობრივად ამ ბრძოლაში, ამ პირობებში უნდა მოხდეს ერის განწმენდა. ოქტომბერში წვევამდელ უმჯობესებს, რომლებმაც სპაროტეტსო აქცია გამოაცხადეს, ამოღდნენ სხვა ახალგაზრდებს: ხუთას-ხუთასი კაცი იდგა ხოლმე ღამით, რათა ისინი დაეცვათ დაბრუნებას: ეს საოცრებაა! და როცა ასეთი თანადგომის გარძნობა ჩნდება — მნიშვნელობა აღარა აქვს, იქ მდგომი „ფულანია“ თუ არა. ნებისმიერი ადამიანი უკვე ამ პროცესში ერთვება. მერე ფსიქოლოგიური მომენტი ჩნდება: უკვე სხვაც ხედვება, რომ მათსავით იქ უნდა იყოს; ეს უკვე ინსტიქტი აღარაა, ესაა თავისუფლების გაცნობიერება: სხვას რომ იცავ, ეს უკვე სულიერი სრულყოფაა.

ზ. ბ. — ის, რასაც თქვენ ბრძანებთ, უდაოდ მშვენიერია. და რაც უფრო მშვენიერია ეს როგორც მოვლენა, მით უფრო გულდასაწყვეტია დღევანდელ ვითარებაში უფროსების ყოველგვარი გამოვლინება. ამგვარი მოვლენები, ყოველი ჩვენივენი რომ აწუხდება, როგორც წესი უფრო „მიფარებულ“ ადგილებში რჩება — იქნება ეს მალაზიის რიგში ბავშვიანი ორსული ქალის შემოსვლის „არდანახვა“ თუ აფთიაქში მოხუცებული ადამიანისადმი გაოჩენილი გულგრილობა ან სიუხეშე. ასეთ დროს, გამოგიტყულებთ, ზოგაჯერ „ცოდვილი“ აზრიც გამოივლებს: არიან ადამიანები, რომელთაც თანადგომის, თვით ადამიანურობის გამაღვივება მხოლოდ ხალხის თვალწინ ძალუძო... დღეს ამგვარი რომ არ გვეკადრება — ერს მშობიანად და ყოველ ჩვენგანს ცალკე აღება უნდა. დამეთანხმებით — ძალზე მწარე კონტრასტია, რომელიც განსაკუთრებით მაშინებს იმით, რომ ექსტრემალურ სიტუაციაში, სახედონიერად, ერთად ვდგავართ მწყობრში, ხოლო

ყველას რატომღაც წარმოუდგენია, რომ აქვს უფლება პოლიტიკურ ჯგუფად ან პარტიად გამოაცხადოს თავი — გამოაცხადოს! მაგრამ როგორც კი ფართო გზა მიეცემა, არა მარტო მიტინგზე გამოსვლის, არამედ თავის სიმართლეში ხალხის დარწმუნების — პრობლემის წინაშე დადგება ყველა. იმას, თუ რა არის შემთხვევითი, გადანყვეტს ერი — მიიღებს ამა თუ იმ პოლიტიკურ ჯგუფს თუ არა. საქმე გამოაჩენს, ვინ რისი გამკეთებელია.

როგორც კი ჩვეულებრივი ყოველდღიურობა დადგება, შეიძლება ელემენტარული უარადლება მოვაქლოთ ერთმანეთს.

ი. შ. — ეს უდაოდ პრობლემაა, მაგრამ ეხებ ხომ დეფორმაციების შედეგია, და მაინც იმედი მაქვს: პროცესები, საქართველოს რომ მიმდინარეობს, კომპლექსებისაგან გავვათავისუფლებს, მჭერა — განწმენდა მოხდება. ძალიან ბევრი რამ შეიცვალა — ნომებრის შემდეგ, განსაკუთრებით მ. ა. რილის შემდეგ და აი, ახლაც, ეს პროცესი მიმდინარეობს. ბოლოს და ბოლოს, 70 წელიწადია ჩვენ დათრგუნული ვითარებაში ვიყოფებით, ამას წინ უძღოდ: მხოლოდ მ წელი თავისუფლებისა — 117 წელი მანამდე ასევე დათრგუნული ვითარებაში ვიყავით, — დან როგორც ჩანს, მოსოვის სტერეოტიპი მაინც მძლავრობს კიდევ. არ შეიძლება თავისუფალი იყოს ადამიანი, რომელიც მეორე ადამიანს არ ცნობს. ამ პროცესის დამადასტურებელია შემობრუნება, სხვა ურთიერთობითი ძვრები, რომელიც უთუოდ დატოვებს კეთილ კვალს ფსიქიაში.

ზ. ბ. — ყველას აღვლევს ჩვენში მიმდინარე პროცესების შეფასება — რეაქცია საქართველოსა და საბჭოთა კავშირის გარეთ. ერთი მხრივ, ხშირად ვადასმებ ცდარე, დამახინჯებული ინფორმაცია. მეორე მხრივ, ალბათ, ბოლომდე არ ვიჭენებთ გონიერნი, თუ მიზნების ძებნას საკულტურ თავშიც არ დავიწყებთ. მე მხედველობაში მაქვს შემთხვევები, რომლებიც იძლევა საბაბს ჩვენი ნაბიჯების უარყოფითი შეფასებისათვის. — თუნდაც ცალკეული პირების ზედმეტ ემოციურობას, რომელიც ექსტრემიზმად, ნაციონალიზმად იწოდება. თქვენი შეხედულებით, რამდენად წონადია საბაბი, რომელსაც ჩვენი გაიციცხვისათვის ვაძლევთ ხოლმე?

ი. შ. — გააჩნია რას ვუწოდებთ ექსტრემიზმს.

ზ. ბ. — მე მხედველობაში მაქვს საყოველთაოდ მიღებული ნორმები.

ი. შ. — ი. მ. მოწოდებები ძალადობისაკენ, ზედმეტად გაცხარებული მოთხოვნები იმასთან დაკავშირებით, რაც ეროვნებათშორის ურთიერთობებს ეხ-



ეროვნული ხსნის კომიტეტი შეიქმნა ძალიან მძიმე პერიოდში — საკომენდანტო საათი იყო თბილისში.. იმ დღეებში ყველა მოდიოდა ეროვნული ხსნის კომიტეტში და ნებისმიერ პრობლემაზე ჩვენ გველაპარაკებოდა—ეს იყო საოცარი პროცესი, რომელმაც ძალიან დიდი როლი ითამაშა სტაბილური ვითარების შექმნაში და, სხვათა შორის, პოლიტიკტიმრების განთავისუფლებაში.

ბა. ამას დროდადრო ვაწყდებით ხოლმე — მაგრამ ამასაც თავისი ახსნა აქვს.

ზ. ბ. — ეს, როგორც წესი, გალიზიანების შედეგად, ე. ი. რაღაცის პასუხად ხდება.

ი. შ. — რასაკვირველია. მსჯობარობა გამოუვალა: შენ გებრძვიან, გესვრიან და შენვე გაბრალებენ მტრობას, ვაცხადებენ თავდამსხმელად.

ზ. ბ. — აქ თვით უსამართლობის მომენტი იწვევს აღფრთხილებას.

ი. შ. — ...და ხანდახან ეს იწვევს განწირულ, სასოწარკვეთილ შეუვირტბას: თუ არ დამანებებენ თავს, სასტიკ ღონისძიებებს მივმართავ შენს წინააღმდეგ. ამდენად ეს სავსელი ვასაგებია. თუ არის ამგვარი ცალკეული გამოთქვები, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მთლიანად პოლიტიკური მოძრაობა ამ მიმართულებითა და სულისკვეთებითაა. ამ მხრივ ჩვენ უკუდაფერი როზეტ ვაქვს. ეტყობა საქართველოს გარეთ არ სურთ იცოდნენ რომ სხვადასხვა შეხედულება არსებობს ზოგიერთ პრობლემაზე, ჩვენში რომ არსებობს გარკვეული სპექტრი. ნებისმიერ ქვეყანაში წააწყდებით ამგვარ მოვლენებს. მაგალითები ბევრია: ინგლისში გამოდიან შვეკანინების წინააღმდეგ. გერმანიაში მთელი მოძრაობაა თურქების წინააღმდეგ. ფრანგებს, რომლებიც გვისვამენ კიბხვებს ეროვნულ პრობლემებთან დაკავშირებით, ჩვენ იგივე შეგვიძლია ვკითხოთ ბრეტონის მილიონიანი მოსახლეობის თაობაზე; იგივე ელზასისა და ლოტარინგიის, იგივე ბალკების საკითხი დგას. ასე რომ, პრობლემები უწყველად არსებობს, მაგრამ ამ პრობლემებისაში დამოკიდებულება მრავალფეროვანია და მრავალგვარი. ასეთი მრავალგვარი დამოკიდებულება ჩვენთანაცაა და შეუძლებელიცაა რომ არ იყოს.

ზ. ბ. — რაც მთავარია, ქართული ეროვნული მოძრაობის დომინანტს ეროვნული უმცირესობებისადმი მტრული დამოკიდებულება არ წარმოადგენს.

ი. შ. — რა თქმა უნდა, არა, საერთო მასშტაბით — არა. ცალკეული გამოთქვებები კი არ უნდა გვაშინებდეს — მთავარია, რომ ამგვარი განწყობლება არ ვახლავთ დომინანტური. ძირითადი პრინციპია თავისუფლებისაყენ სვლა სხვისი თავისუფლების გათვალისწინებით, სხვაგვარად თავისუფლებას ვერ მივალწევთ.

ზ. ბ. — კონკრეტულად დღეს, დღევანდელ ისტორიულ მომენტში რა პრობლემებია, თქვენს გასაუბრებლად გადასაჭრელი?

ი. შ. — უკომპეტოში, როდესაც ჩვენი პირველი საუბარი შედგა, კონკრეტულად ერთი მწვავე საკითხი იდგა, სხვა საკითხებთან ერთად. ეს ვახლდათ ქართველი უმჯობესების საბჭოთა არმიასთან დამოკიდებულება. ჩემი ღრმა რწმენით, ნებისმიერ კონკრეტულ პრობლემა არ უნდა გადაჭრათ მხოლოდ დღევანდელი კუთხით, ეს უნდა მოხდეს პერსპექტივაში. ე. ი. ჩვენი ძირითადი მიმართულება, ძირითადი მოთხოვნები იგივე არჩება, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ უარი ვთქვით დღევანდელ პრობლემებზე.

ზ. ბ. სამხედრო სამსახურის პრობლემა ძალზე მძიმეა — იმ მხრივ, რომ მისი გადაჭრა, სამწუხაროდ, დღევანდელ პირობებში მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება...

ი. შ. — აქ ორი პოზიცია გამოიკვეთა: წვევანდელეების ნაწილი საერთოდ უარს ამბობს სამსახურზე, ნაწილი კი მოითხოვს საქართველოს ტერიტორიაზე დარჩენას. წმინდა სამართლებრივად და მორალურ-ზნეობრივად მე პირადად იმის მომხრე ვარ, რომ საერთოდ უთქვამს უარი სამსახურზე, ვერავითარი კანონმდებლობა ვერ გადაჭრის სამხედრო სამსახურის პრობლემას, თუ არ იქნა შემოღებული ალტერნატიული სამხედრო სამსახური. საქ. უმაღლესმა საბჭომ თითქმის მიიღო დადგენილება ეროვნულ საქარისო ფორმირებებზე. ამ ფორმირებებს მაშინ ექნება გამართლება, თუ ისინი იქნება პროფესიული უაილის ნაწილები და ამით არ ჩაქდება საბჭოთა არმიის მოდელში. ეს იქნება ჩანასახი ქართული ეროვნული არმიისა, რომელიც დაექვემდებარება საქართველოს სამხედრო სამინისტროს. პრობლემა რომ მწვავეა, ამაზე ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს. ნებისმიერ ნორმით მიუღებელს წარმოადგენს საოკუპაციო არმიაში სამსახურის, სამხედრო სამსახურზე უარის თქმა კი საფრთხის ქვეშ აყენებს პოტენციალს. ამდენად, ალტერნატივა და პროფესიულობა იხსნის ქართველ უმჯობესებს და ნაწილობრივ პრობლემასაც გადაჭრის.

ზ. ბ. — ერთ-ერთი ყველაზე მწვავე პოლიტიკური საკითხია დღეს კონფედერაციის საკითხი. თქვენი შეხედულებით, მისაღები იქნებოდა თუ არა კონფედერაცია როგორც საფეხური სრული დამოუკიდებლობისაკენ?

ი. შ. — ნებისმიერი პროცესი გაქიმულია დროში და სრულ დამოუკიდებლობამდე ჩვენ რაღაც გზა უნდა გავიაროთ. რაც ესურთ, ამ გზას ის დაარქვით, მაგრამ, ალბათ დამერწმუნებით იმაშიც, რომ დეკრეტის ძალით ვერც დამოუკიდებლობას მივალწევთ და არც კონფედერაციის გამოცხადებაა შესაძლებელი. რაღაც დამოძიებებზე მიდიან, ახალი კანონები გამოდის, რაღაც პრინციპები შემოდის, ე. ი. პროცესი ვითარდება, და ჩვენ ამ პროცესში ვართ ჩართული, რაღაც ეტაპს გავდივართ დამოუკიდებლობამდე სავალ გზაზე. ხვალვე რომ მივიღოთ დამოუკიდებლობა, როგორ ვითარდება წავიდეთ ამის წინააღმდეგია, — თუმცა დღი დასაქვითი დავცილებას, შესაძლოა უფრო დიდი ვიდრე გარკვეული დროის შემდეგ. — მაგრამ

როგორ შეიძლება საკითხის ისე დასმა, რომ დღეს არა ვართ შხად და არ გავსურს დამოუკიდებლობა? რაც შეეხება კონფედერაციას — რატომღაც მიაჩნიათ, ამგვარი კავშირი იძლევა თავისუფლებას, გარდა სამხედრო და საგარეო პოლიტიკის სფეროებისა. ეს არ გახლავთ კონფედერაცია, — ესაა გაფართოებული უმღერალაოში. კონფედერაცია წარმოადგენს კავშირს სრულიად დამოუკიდებელ სახელმწიფოთა, რომლებიც სამხედრო და ეკონომიკური დოქტრინით არიან გაერთიანებულინი კონკრეტულ პირობებში. მაგალითად, ნატოს ქვეყნების გაერთიანება არის კონფედერაცია.

ზ. ბ. — შეიძლება ესეც საკამათოა, თუმცა ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ჩვენ შეტისმეტად შეგვაჩვიეს კვილაფრის ზუსტ განსაზღვრებას, და მეც სწორედ ამგვარად დადგვი კითხვა. ალბათ, ამასაც უნდა გადავვიჩიოთ.

0. შ. — რა თქმა უნდა. რაღაც გზით მივდივართ — ესაა მთავარი.

ზ. ბ. — შესაძლოა იმ გზით, კონვერგენციას რომ უწოდებენ, — ამაზეც ბევრი ლაპარაკი ფერს და მართებულადაც. თქვენ კაპიტალისტური დროშების მოშობე ხართ.

0. შ. — რა თქმა უნდა.

ზ. ბ. — არ უარუყოფ ამ პოლიციის მართებულობას, მაგრამ გამოგატყდებით, მე „სოციალიზმი“ არ მიმაჩნია საღანძვად სიტყვად — თუმცა 70 წლის მანძილზე საკმაოდ გაკეთდა საამისოდ, მაგრამ ადამიანების გონებაში“ ეს სიტყვა ასოცირებულია იმ ხისტებისთან, რომელიც საბჭოთა კავშირში და ე. წ. „დემოსკრატის ბლოკის“ ქვეყნებში ჩამოყალიბდა. დ. ბერეს არა აქვს გააზრებული, რომ სოციალიზმი ცივილიზებულ ქვეყნებში დაკავშირებულია შვეიცარიასთან, სკანდინავიის ქვეყნებთან... იქ ნათლად გამოიკვეთა სოციალ-დემოკრატიული მოდერების საკეთი. თუმცა საბჭოთა პრესაში „შეუდღერა სოციალიზმი“ ჩერ ისევე ბრკეყალიბდა იწერება...

0. შ. რა შეიძლება ითქვას შვეიცარიასთან და საერთოდ, სკანდინავიასთან დაკავშირებით? შვეიცარიაში 90 პროცენტზე მეტი კერძო საკუთრებაა მრეწველობასა და სოფლის მეურნეობაში. ეს ერთი. მეორე — ამ ქვეყანაში საერთო შემოსავლის სოციალური გადანაწილება ხდება, როგორც სოციალურად დემოკრატიულ სახელმწიფოში და მესამე — ბოლო დროს იქ გაბატონებული პარტიები ვერაა ძველებურად მყარი, რასაც თავისი ახსნა აქვს.

ზ. ბ. — შვეიცარია კერძო საკუთრების სოციალიზაცია მოხდა და იმიტომ უწოდებენ სოციალიზმს. აქედან გამომდინარე არც კერძო საკუთრება თავისთავად არ ეწინააღმდეგება ნამდვილ, დემოკრატიულ სოციალიზმს.

0. შ. — ფაქტურად გამოდის, რომ იქ სხვა, სრულიად ახალი მოდელია შექმნილი, რომელიც არ ითვალისწინებს საკუთრების, წარმოების იარაღების განსაზოგადოებას. იმ იმიტომ ვარ კერძო საკუთრების მომხრე, რომ ადამიანის თავისუფლების ერთ-ერთი გამოვლენება არის საკუთრების თავისუფლება.

ზ. ბ. — ბატონო ირაკლი, ბოლოს მე მინდა ვთქვათ ვთი ცოტა რამ თქვენს შესახებ გვითხრაო. თქვენ სწორად მიმართავთ ხოლმე სამართლებრივ კატეგორიებს, ამიტომ ზოგს იურისტი ჰგონიხართ. თუ შეიძლება, ცოტა ნათელი მოვფინოთ თქვენს ბიოგრაფიას — არანდს დაიწყოთ პოლიტიკური საქმიანობა, როგორ გაჩნდა აზრი, რომ დროა ამ საქმიანობას ორგანიზაციული საფუძველი — პოლიტიკური გაერთიანების ჩამოყალიბება?

0. შ. — პირველი — იურისტის პროფესიასთან არავითარი კავშირი არა მაქვს. რაც შეეხება ბიოგრაფიას — გამორჩეული არაფერი. 1971 წელს დავამთავრე პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, რამდენიმე წელიწადი ვიმუშავე ინჟინრად. შემდეგ მივტარე ეს სპეციალობა და 8 წლის განმავლობაში ვმასწავლებლობდი სოფლად დუშეთის რაიონის სოფლებში — ტონჩასა და სონდასეველი. ჩამოვედი თბილისში და 1979 წლიდან ვმუშაობდი გიორგი ლეონიძის სახელობის მუზეუმში — მეცნიერ მუშაკად, უფროს მეცნიერ მუშაკად და საგამომცემლო განყოფილების გამგე. ამ პერიოდში შესაძლებლობის ფარგლებში ლიტერატურულ საქმიანობას ვწყოდი, რამდენიმე მოხატვმა მაქვს გამოქვეყნებული. 1985 წლის თებერვალში წავედი ლიტერატურის მუზეუმშიდან — და ამასთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა ვთქვა ერთი რამ: „მამული“ გამოქვეყნდა მცირეოდენი მონაცემები ჩემს შესახებ და იქ ნათქვამია, რომ მე იძულებული გავხდი დამეტოვებინა სამსახური, რამაც დიდი თითქმის-მოთქმა გამოიწვია. ხანჯასმით უნდა დავნიშო, რომ არავითარი იძულება მუზეუმის ადმინისტრაციის მხრიდან არ ყოფილა, დღესაც შესანიშნავი ურთიერთობა მაქვს ადამიანებთან, ვისთანაც ფაქტურად მთელი ათი წელიწადი ვიმუშავე. გარდა ამისა, ლიტერატურის მუზეუმში შეიტანა ძალზე დიდი წვლილი, ვთქვათ, ჩემს მსოფლმხედველობრივ ჩამოყალიბებაში. რაც შეეხება ჩემს წასვლას, მაშინ ძალიან დაძაბა სიტუაცია საზოგადოებაში და შეიტქმნა ისეთი ვითარება, როდესაც ზემდგომი ორგანოები უველანაროდ ცდილობდნენ არა მარტო ჩემსა და რამდენიმე სხვა თანამშრომლის შევიწროებას, არამედ მთელს მუზეუმს ისეთ საოცარ მდგომარეობაში აგდებდნენ, რომ მოვალედ ჩავთვალო თავი წავსულიყავი.

ზ. ბ. — ე. ი. კოლექტივს უქმნიდნენ ისეთ პირობებს, რომ მის თვითონ გაეძვევებინათ ხამსახურიდან.

0. შ. — ...მაგრამ კოლექტივი ამაზე ვერ აძიულეს და ვერც აძილებდნენ, მუზეუმში ისეთი ადამიანები მუშაობენ. და რომ არ გავრძელებულიყო მძიმე, უხერხული მდგომარეობა, არ გავრძელებულიყო დაძაბლობა, გადავწყვიტებ წავსულიყავი: ეს მოხდა და თებერვალში. ახლა თქვენს კითხვას დავუბრუნდები და ცოტა ადრეულ პერიოდზე მოვიხირობო. იყო დრო, გახსოვთ ალბათ, მუზეუმში ეწყობოდა ლიტერატურული საღამოები, რომელსაც „ბუნტარული“ უწოდეს. მოვაწყვეთ ძალიან მძაფრი საღამოები ინგოლებთან დაკავშირებით, ქართული ენისტო-



ლური მემკვიდრეობის შესახებ, სტალინიშთან და რეპრესიებთან დაკავშირებით. 1981 წელს ჩავატარეთ მიხეილ ჭავჭავაძის დაბადების წლისთავისადმი მიძღვნილი პატარა საიუბილეო საღამო, რომელზეც წავიკითხე ამონაწერი ოქმიდან, არქივში მუშაობისას რომ წავაწვდი. — ესაა ოქმი მიხეილ ჭავჭავაძის რეპრესირების შესახებ, რომელიც შემდგომ გამოკვეთდა... ამ საღამოების გამო მუშუემი იყო აწრიალებული, მოდიოდა პირდაპირი დირექტივები თანამშრომლების განთავისუფლების მოთხოვნით, და მუშუემი ფაქტურად ალუაშემორტყმულიყო იყო: თანამშრომლებს უწოდებდნენ ანტისაბჭოლო ელემენტებს, მუშუემს — დისიდენტების ბუდებს. 1982 წელს დაიწყო კამპანია იმ დროს პატიმრობაში მყოფი აწ განსვენებული ბატონ მერაბ კოსტავას განთავისუფლებისათვის — და ახასკი, ცხადია, დიდი აშავი მოჰყვა. შემდეგ მოხდა თვითმფრინავის გატაცება. ჩვენ მაშინ ფაქტურად დასაცავი სიტუაცია ვთქვით — მიუხედავად იმისა, რომ ტერორიზმი მუდამ მიუღებელი იყო ჩემთვის.. არავინ არ დაინტერესდა — რამ აიძულა ბიჭები ისეთი თავგანწირული აქცია ჩადინათ, მეორე მხრივ, იმათ, ვინც გამოიწვია ადამიანთა მსხვერპლი თვითმფრინავში, ვის სინდისზეა იქ დაღვრილი სისხლი, ორდენები მისცეს. ...ამრიგად, ყოველთვის მუშუემის თანამშრომელთა გარკვეული ნაწილი ცდილობდა დაეცვა სიმართლე და ამით კონფორტიაში იმყოფებოდა ხელისუფლებასთან. სასტიკი რეპრესიები მოჰყვა კოლაუ ნადარაძის ლექის — „1921 წლის 25 თებერვლის“ გამოკვეთვებს: ჭერ „მერაბნი“ რამდენი კაცი მოხსნეს, მეორე ლიტერატურის მუშუემში იყო სასტიკი რბევა, და იმ ზომამდე მივიდნენ, რომ წამოგვიყენეს ბრალდება: თქვენ ხელნაწერი დასავლეთში გაავრცავითო — და სხვა ამგვარი აბსურდული ბრალდებები. გაუთავებლად გრძელდებოდა უბეში ჩარევა გამოფენებზე გამოტანილ ტექსტუალურ მასალებში, ელემენტარულად ეროვნული, პატრიოტული შინაარსის ექსპონატებში. ასეთ დღეში ვიყავით მუშუემში, და მეც შევდიოდი იმ ადამიანების წრეში, ვისზეც ტყდებოდა ეს „ქობნი“. აქვე უნდა გავიხსენო 1987 წლის 11 დეკემბერი — როდესაც ჩამოყალიბდა ილია ჭავჭავაძის საზოგადოება. მე გახლდით დამფუძნებელი კრების მონაწილე. 26 დეკემბერს ჩატარდა საქართველოში პირველი მძაფრი პოლიტიკური მიტინგი, რომელზეც წავიკითხე ამონაწერები ისევე არქივში მიკლდული ოქმიდან, სადაც ნათლად იყო გადმოცემული, როგორ ანადგურდნენ ქართველი „მწერლები“ ქართველ მწერლებს. კარგად მოგახსენებთ, რა შეფასება მოჰყვა ილია ჭავჭავაძის საზოგადოების ჩამოყალიბებას.

რა პასკილი დაიწერა და რა დემარში მოეწყო წარმოდგინეთ. რა დამოკიდებულება განადა მათ მიმართ. ვინც მუშუემში ვმუშაობდით და ამ საზოგადოების წევრები ან, მით უფრო, მისი გამგეობის წევრები ვიყავით...

ილია ჭავჭავაძის საზოგადოების გამგეობიდან გავლის შემდეგ განადა აზრი საქართველოს ეროვნული სამართლიანობის კავშირის ჩამოყალიბებისა. მაშინ ჩავთვალეთ, რომ უკვე საჭირო და შესაძლებელი იყო პოლიტიკური ორგანიზაციების შექმნა. დენამ, რომელიც გახსოვთ ალბათ, როგორი იყო, აპოგეის მიაღწია 1989 წლის თებერვალ-აპრილში. ამან განაპირობა ჩემი მუშუემიდან წასვლა. აქვე მინდა ვთქვა, რომ ამგვარი დამოკიდებულება იმ დროისთვის იყო ჩვეულებრივი მათ მიმართ, ვინც რადეციანირად მონაწილეობდა ეროვნულ მოძრაობაში, ამაში განსაკუთრებული არაფერი არაა. აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ იყვნენ ადამიანები, რომლებმაც ციხე გამოსცადეს, ვინც საკუთარ თავზე იწვნია რეპრესიების სუსხი. — მხედველობაში მაქვს არა ის მასობრივი რეპრესიები, როდესაც ქართველი ერის სულიერი და ფიზიკური გენოციდი მიმდინარეობდა, არამედ წლები, როცა მერაბ კოსტავა, ზვიად გამსახურდია, გიორგი კანტურია, ირაკლი წერეთელი, ავთანდილ იმნაძე, თამარ ჩხეიძე, ლუიზა შაქიაშვილი, მარიკა ბაღდავაძე და სხვები პატიმრობაში იმყოფებოდნენ. ფაქტურად ერთ მოკლე პერიოდში საქართველოში პოლიტპატიმრების რაოდენობა 80 კაცამდე ავიდა — დაუფიქრდეთ რამდენა ციფრია ქართველი ერისათვის. ჩვენ გარეთ მაინც ვიყავით — თუმცა იყო დენაც, შევიწროებაც. — მაგრამ ამ ადამიანებმა რა გადაიტანეს...

მსხვერპლი

ანა ზამხავაძე

მძიმე გამოდგა წლევიანდელი გაზაფხული. თებერვლის ბოლოს პირველმა სითბომ დაზაფრა ზამთრის თვლენა და პირველი იარები დაატყო ბურუსიდან გამორკვეულ, გამოღვიძებულ სხეულს. არც მარტმა დამალა თავისი სიგიჟე და ჭადრების ყვავილობისას რალაც ახალი ავისმომასწავებელი სურნელი დაატრიალა ქარში. სურნელი უჩვეულო და მძაფრი. მისგან ცემინება არ გიტყუდებოდა, როგორც ჭადრის აბეზარი ბუსუსებისაგან. მისგან ტვინი იწვოდა.

ამ დროს დასრულდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის (როგორც იქნა!) ორი წლის მუშაობა ირაკლი სამსონაძის პიესაზე „ბედნიერი ბილეთი“: შედგა პრემიერა და თითქოს წრეც შეიკრა: ავტობუსი დაეჯახა კალისტრატეს. დაეჯახა ავტობუსი — თავნება ავტობუსი. „რატომ? რატომ უნდა იყოს ავტობუსის გაჩერება აქ და რატომ უნდა აჩერებდეს ის ცივანი მაიმუნი იქ? რატომ? და აი, ავტობუსმა მოკლა ადამიანი — ბავშვი.“

გვაფრთხილებდა, სულ გვაფრთხილებდა ძველი ვეტერანი (შრომისა თუ ომის), პენსიონერი, ამჟამად სახალხო არამელი: სანამ ვინმეს არ იმსხვერპლებენ, არ მოეშვებიან? „ვის იმსხვერპლებენ?“ „ვინმეს, ჰო, ვინმეს!“

აკი იმსხვერპლა კიდევ. მაგრამ იმსხვერპლა არა ვინმე, არამედ კალისტრატე!

ვინ არის კალისტრატე?!

კალისტრატე ბიჭია, ასე თერთმეტი წლის იქნება. დარბის ეზოში, ნათხოვარ ველოსიპედზე დასეირნობს — თავბრუ დაახვია მეზობლებს. ხან ჭიმი ბიძის გაეგზავნება ლუღზე. ხან გაას — პურზე. ხანაც ვანიკოსთვის სივარეტს მოარბენინებს ბორისაგან (იქვე კუთხეში რომ მაღაზიაა, იქედან), თან სულ აპრაზებს ამ ისედაც უღუნებო, უსამსახურო პრეტერანსისტ ვანიკოს: „წადი ბი-

ჭო, ბაბოს კარტი ეთამაშე!“ დედ-მამა თუ ყავს? ვინ იცის — ან ყავს, ან არა. ისე, ცოტა ვერ უნდა იყოს: წაიშტერებს.

მაგრამ როდესაც მარტოა, სადმე მიიძლება ეზოში ან სადარბაზოში, ამოიღებს ჭიბეში გადამალულ ვაზის ჭვარს და ჩუმად ლოცულობს:

„უფალო ღმერთო, უფალო ძლიერო, უფალო უკვდავო შეგვიწყალე ჩვენ“. გალობა უყვარს კალისტრატეს, საეკლესიო გალობა.

იქნებ სიზმარში ღმერთიც ნახა და ღმერთმა უთხრა...

ვანიკო რომ ყოველდღე საღვთო ბარათებს პოულობს ფოსტის ყუთში, ისიც კალისტრატეს დაწერილი ხომ არ არის?

„დაიჭერეთ! დაიჭერეთ! თერთმეტი წლის ბავშვმა ნახა ღმერთი. ღმერთმა უთხრა, მიწაზე და...“

კალისტრატეს დაწერილია, აბა ვისი იქნება!

„სუფთა „პაკეტი“, ძმაო, ამის დამწერი“ — იტყვის ვანიკო.

„პაკეტი“ კი არა, კალისტრატე ნეტარია, ბილვები აქვს და ღმერთის სწამს.

და ავტობუსი კალისტრატეს დაეჯახა.

ამგვარი ფინალი თეატრს ეკუთვნის, თეატრის შეთხზულია. ან იქნებ წინასწარმეტყველება იყო იგი.

დრამატურგი ამას ვერ დაწერდა მაშინ — ორი წლის წინათ. ორი ან თუნდევ ერთი წლის წინ, ალბათ, არც საპეტაკი დასრულებდებოდა კალისტრატეს სიკვდილით. მაშინ ხომ ჯერ კიდევ არ ახლოვდებოდა 89-ის გაზაფხული, ჯერ კიდევ არ ატანდა ფილტვებში ავისმომასწავებელი ჰაერი. უფრო მეტიც: კალისტრატეს სიკვდილი მაშინ დაიბადა რეპეტორიებზე, როდესაც მუშაობა თითქმის უახლოვდებოდა დასასრულს.

და აი კალისტრატეს სუსტი ბავშვური



სცენა სპექტაკლიდან

სხელი გიას ხელეზზე ასვენია. შეძრული ხალხის მხერაში მანამდე უცნობი აზრი ევლებს. სულ რაღაც ორი კვირის შემდეგ მტკივნეულად გაკვეთა ჩვენი ცნობიერება ახალმა ცნებამ: მსხვერპლი...

მკრთალი შუქით განათებულ სცენაზე ზეწარმადაფარებული საწოლი დგას. მის გარშემო სხედან ვეტერანი — რაზმელი (ოთარ ბალათურია), მეყვავილე (ვლადიმერ მაზმიშვილი) და დეიდა ნათელა (იამზე ტყავაძე). ეს სამი პერსონაჟი — სამი მოხუცი, მხოლოდ კოლორიტული ფიგურა არ არის სპექტაკლში.

ისინი მოქმედების თავისებურ რიტმსა და განწყობას ქმნიან მხოლოდ სცენაზე არსებობითაც კი, თითქოს წითელი ხაზით გამოყოფენ, აქცენტირებას უკეთებენ რეჟისორის აზრს. არსებითად ისინი კრავენ ქმედებას ერთიან რკალად. ასეა თუ ისე, სპექტაკლი სწორედ ამ მიზანსცენით იწყება, რომელიც კიდევ ერთხელ ოდნავი ვარიაციულობით მეორდება ფინალში, უფრო სწორად კი, ეპილოგში: რაზმელი დგება და სწრაფად გადაადრბობს ზეწარს. საწოლზე, ნათელი პირისახის ყმაწვილი ასვენია. დიახ, ასვენია გულზე ხელეზდაკრეფილი. შემკრთალი მოხუცი დარბაზისაკენ გაიხედავს და პირველად დასვამს კითხვას, რომელიც შემდგომ მომავლებრებლად ბევრჯერ განმეორდება სპექტაკლში და ბოლოს საბედისწერო აზრს შეიძენს: „რატომ?! რატომ უნდა

იყოს ავტობუსის გაჩერება აქ და რატომ უნდა აჩერებდეს ის ცივანი მიიმუნი ავტობუსს იქ?! რატომ?“

რაზმელის ეს რიტორიკული შეკითხვა, გულზე ხელეზდაკრეფილი ახალგაზრდა, გონგის ხმა — იდუმალი, შფოთის აღმძვრელი, უმაღ წინათგრძნობით მუხტავს მაყურებელთა დარბაზს. მაგრამ ამ სიჩუმიდან უეცრად აფეთქებული ღვთაებრივი მღელვარებით საესე მუსიკის ცოცხალი ჰანგები — შოპენს უკრავენ — აბათილებს შემფოთებას. რა შთამბეჭდავია ცოცხალი მუსიკა თეატრში, როგორი ვნებაა მასში ფონოგრაფმაზე ჩაწერილ მუსიკასთან შედარებით; უკიდვანო სივრცეში გაჭრილი სცენური პერსპექტივის ბნელ სიღრმეში უხვთოვლიანი ზამთრის წარმტაცი პეიზაჟებიც ნამდვილი, არაბუტაფორული ჩანს. ლამაზი, ელეგანტური თეთრი როიალი, მომხიბვლელი პიანისტი ქალიშვილი, ცისფერი თოვლი, ზამთრის ფერმკრთალი განთიადი და მუსიკა არნახული ჰარმონიულობის ეფექტს ქმნიან. და უკვებ ამ ჰარმონიის ილუზიას ერთბაშად ამსხვერვეს სცენური ქმედება: მწოლიარე ახალგაზრდა — გია, გაიზმორა, თვალეზი მოიფშენიბა, წამოკრდა, ხელეზის ფათურით იპოვა იქვე საწოლთან საწადელი ბორჯომის ბოთლი და პირთან მიიყუდა. შემდეგ ადგა და ზღაზნვით გაემართა გასასვლელისაკენ. როიალთან შეჩერდა, ნახევრადმძინარემ ბორჯომით შეიარაღებულმა უაზროდ ჩახედა პარტიტურას. პიანისტი კი უკრავს. გიას ანცობამ წამოუარა და მკვირ-

ცხლად გადაშალა პარტიტურის ფურცელი. გათენდა. პიანისტი კი აგრძელებს დაკვრას, მაგრამ მუსიკის ჰანგებმა უკვე დაკარგეს ღვთაებრიობა და იღუმალემა. შემდეგ კი თვით მუსიკაც წყდება. უფრო სწორად, მას ერთბაშად კვეთავს დილადრიან ეზოში გამოსული სანტექნიკოსი თავისი დაჟანგული მილების რახუნით. დამთავრდა.

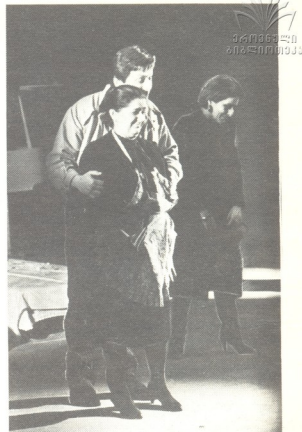
დაიწყო ახალი დღე.

ამგვარი შეჯერება. შეპირისპირება წარმოსახულის და რეალურის, ამაღლებულისა და მდაბალი ჩვეულებრიობის, სადაც ერთი მეორეს ებაექრება კიდევ და გამოკვეთავს, ააშკარავებს, ქმნის სწორედ შალვა გაწერელისა სპექტაკლის ესთეტიკას, რომელიც თავად პროეცირებაა ტრაგედიისა და ფარსის, ყოველდღიურობასა და მარადიულობას შორის მერყევი რეალობისა. აქ უკიდურესობათა ჩვეულ სინთეზს როდი ვხვდებით, არამედ მათ სრული სახით გამოვლენას და ურთიერთშეჯახებას.

„ბენდინერი ბილეთის“ სამყარო ავტონომიური, ერთმანეთისაგან გაუცხოებული სისტემების სამყაროა. ცხოვრება აქ ცალკეული ადამიანების პერსონალური, მუდმივ მდგრადობაში მყოფი მდგომარეობების ან თვისებების ერთიანობისაგან შედგება. ერთი მუდამ დომინოს თამაშობს, მეორე — პრეფერანსს, მესამე მუდამ წუწუნებს, მეოთხე — ელის, მეხუთე — შენიშვნებს იძლევა, ჭკუას ასწავლის ყველას, მეხუთე — ნარკომანობს და ასე უსასრულოდ. თითოეული მათგანი თითქოს სამუდამოდაა მიჯაჭვული თავის მდგომარეობას, რომელიც მხოლოდ თავისსავე ვიწრო ჩარჩოებში ვითარდება.

მეტეც: სპექტაკლში ყოველ პერსონაჟს მოძრაობის თავისი კერძო, „პირადი რიტმი“ და გადაადგილების ტრაექტორია გააჩნია. ზამთარს ცვლის ზაფხული, დრო მიდის — ისინი კი კვლავ იმავე მარშრუტით დადიან, იმავე მოქმედებებსა და სიტყვებს იმეორებენ. ამავე დროს წამდაუწყებ ხდება ამ ავტონომიური ერთეულების ურთიერთშეხება, ურთიერთგადაკვეთა; სხვაგვარად შეუძლებელი იქნებოდა მათი თანაარსებობაც.

ამ ძაფზეა ასხმული სპექტაკლის მხატვრული აზროვნების რივი. შოპენისა და შუმანის ნამღვილი, შეურყვანილი გრძნობებით



მერი — ლ. ჯაყელი, გო — ბ. ბეგრელიშვილი, ანუკი — თ. ლოლაშვილი

მღელვარე მუსიკას ეჯახება მკახე საციკოფარსული შლიაგერის ალგერო, ხან ქალაქური რომანსების კოკეტური ინტონაცია ამდაბლებს, ხანაც ბოშური სიმღერების ვულგარული გულახდილობა. ასევე კალისტრატეს ლოცვის სცენას სცვლის ნარკომანების „ნადიმი“, ღვთის რწმენით განათებულ ბავშვის თვალებს — თვდავიწყების წყურვილით გაშმაგებულ ცინიკოსთა ექსტაზი. გრძელი დიალოგებისა და მონოლოგების დაძაბულ, ნერვულ ტონალობას ფანტაზს ხმაურიანი ეზოს ამოვება. გიას თანაკლასელების მხიარულ სიმღერას დეიდა ნათელას გამოჩენა წყვეტს: დეიდა ნათელა — ქალი, რომელიც შვილს ელის. „ზურასი რა ისმის, დეიდა ნათელა?“ — „არაფერი, რაღაცას ვთხროთო. რას თხრონი? რას ეძებენ? ქალი კი შვილს ეძებს: „ჭია, ჭია მაპოვნინე — მე შენ დედას გაპოვნინებ! ჭია, ჭია მაპოვნინე...“ სცენის სიღრმეიდან, თითქოს ზეციდან ჩამოძახილი, ექსპატივით მოვლდება სამყაროს მისი ხმა. მაგრამ მასაც გადაფარავს აკუნტრუშებული ნარკომანი შოთიკოს (წამალი იშვავ) „რამტუ-რა-რირა...“ წამლერება.

სცენის სიღრმეში გაჭრილი ინტერიერის

პერსპექტივა პორიზონტალურად გადაკვეთილი შავი და თეთრი ფერისა თუ შუქის მონაცვლეობით, მსახიობთა პლასტიკა — ზოგის სწრაფი, ენერგიული თუ ნერვული, ზოგის — დუნე, უძლური, თავისებურ რიტმულ სინთეზს ქმნის. ფერის და ბგერითი რიგის რიტმული განვითარება ქმედების ტემპო-რიტმში გადაიხლართება, ამ დისპარ-მონიული სამყაროს ერთიან ინტონაციასა და სახე-ხატს ქმნის. ხოლო თვით არსებობის ეს მექანიზრობა, რომელიც ვიწრო საზღვრებში მოქმედი ადამიანური მდგომარეობის მდგრადობიდან მომდინარეობს, რაღაც მომენტიდან უეცრად ფატალურ, თითქმის მისტიურ მოვლენათა რიგს წარმოქმნის ჩვენს წარმოსახვაში:

ნავის და დუნეუქის ყუთში ცეცხლი ანთია, და თოვლის მოფარფატე ფიფქებს შთანთქავს. ზოგჯერ ცეცხლთან თებებიან ეზოში თავშეყრილი „ბიჭები“, შემდეგ კი ავტობუსის ბედნიერ ბილეთებზე მონადირე მარიანა ამ ცეცხლს მისცემს თავის ბედნიერ ბილეთს. არა, ეს ცეცხლი რაღაცის ნიშანია!

მუდამ პირქუში შოსანი სანტეჟნიკოსი თავსახურს ახსნის წყალსადენის ორმოს და გრუხუნით ჩაყრის შიგ მიღებს: ორმოდან ცხელი წყლის ოხშივარი ამოვარდება. — ფუი ეშმაკს! თითქოს ქვესენელის კარი გაიღო;

ვიას დედაც სულ დადის, ვერ ისვენებს და ერთი და იგივეს ამბობს: „მალე მოხვალ?“ ვაზოც აქ არის? არ დალიო, დედა! სხვა კაცი იყო მამაშენი, სხვა! რაღაცას გრძნობს, რაღაცა არ ასვენებს;

ან კიდევ ეს ავტობუსი, შემზარავი ჭრილით რომ ამუხრტუბებს ხოლმე აქ და არა იქ. სადაც ავტობუსის გაჩერებაა. რაღაცა მოხდება!..

კატასტროფის გარდუვალობაა ყველაზე მძაფრი შეგრძნება, რომლის ფლუიდები თანდათანობით იჭრებიან მაყურებელთა დარბაზში: ჯერ მცირე მინიშნებებით, როგორცაა თუნდაც სპექტაკლის პროლოგი. ან რაზმელის გამუდმებული გაფრთხილება. თვით პენსიონერი რაზმელიც, დიქტატორის ფინიანობით რომ გარწმუნებს თავის სიმართლეში, თვალყურს ადევნებს ყველაფერს, ყველას რაღაცას შეუსწორებს, ჭკუას ასწავლის, თუმცა სავსებით რეალუ-

რი ისტორიული პერსონაჟია — მარცხენა ეპოქის სულისკვეთებით შემართული ხაკისფერი კეპით (ბელადი რომ ატარებდა, ისეთი), ორდენებით (ახლა საზოგადოებრივ საწყისებზე ცდილობს სარგებლობის მოტანას, სახლმმართველობაში საქმიანობს, თუმცა იქაც თავი მოაბეზრა და გამოავდეს. არა უშვავს, მიხვდებიან თავიანთ შეცდომას!), მაგრამ მისი პერსონის ეს რეალური ატრიბუტები ამავ დროს რაღაც ფარულ განსაკუთრებულ მნიშვნელობასაც ანიჭებენ ოთარ ბალათურისა გმირს. მსახიობიც პერსონალურ მიკროსამყაროში მბორგავ ამ არსებას თანდათან ზრდის, მასშტაბურს ხდის და მოქმედების გაწერელოასიულ სტრუქტურაში იგი თანდათან თითქოს არამატერი-ალური სულის, ჯინის არსს ავლენს. რაზმელი — წყარვისა და კანონის ქურუმი — კატასტროფებს, ქაოსის გარდუვალობას წინასწარმეტყველებს.

შალვა გაწერელია თითქმის ყველა პერსონაჟს ჯერ მის ერთ სტატიურ მდგომარეობაში აფიქსირებს და შემდეგ სცენურ სიტუაციებში ზრდის, თითქოს არითმეტიკული პროგრესიის გზით ამრავლებს ამ დაფიქსირებულ მდგომარეობებს, რომლებიც მთელ სამყაროს მოედებიან, დაიპყრობენ.

გაეხსენოთ დომინოს მოთამაშე მეზობლები — ჯიმისა (გელა რევაზიშვილი) და არჩილის (ლადო მექვაბიშვილი) — ბრწყინვალე დუეტი. მთელი მოქმედების მანძილზე ისინი ფაქტიურად ერთადერთ „საკონცერტო“ ნომერს ასრულებენ: თამაშობენ დომინოს. იჩხუბებენ — შერიგდებიან — კვლავ დომინოს თამაშობენ. ეს კომიკური დუეტი თავიდან მხოლოდ დეკორატიული, კოლორიტული ფუნქციის მატარებელი ჩანს. და მსახიობებიც უბადლოდ ასრულებენ ამ პირველად ამოცანას. მათ მიერ გათამაშებული მრავალი კომიკური თუ ტრავგიკომიკური სიტუაცია ორგანულად ეწერება სპექტაკლში. მაგრამ დრამატურგმა დომინოს თამაშში გაცილებით უფრო დიდი აზრი იგულისხმა: როგორც ირკვევა, ვიას მამაც (სხვა კაცი რომ იყო, ის) დომინოს მოტრფილიყო ყოფილა. „რამდენჯერ გააძვირინ-გამოაძვირინა წაგებული არჩილი მაგიდის ქვეშ! ერთხელ კი უთოც მოუგო, ცხელი უთო! გროსმეისტერი იყო დომინოში!“ საბედისწერო აზრს იძენს ეს უბრალო თამა-



სენა სპექტაკლან

ში, რომლის რაიმე სასიცოცხლო მნიშვნელობაზე საუბარიც კი სხვა შემთხვევაში სასაცილოდ მოგვეჩვენებოდა. ამიტომაც შ. გაწერელის დომინოს თამაში ჩვეულებრივი ყოფილი აქტიდან გლობალურ, თითქმის კოსმიურ მოვლენამდე აჰყავს და ამ სიმაღლეზე რეჟისორის ირონიაც ახალი კუთხით ავლენს, კიდევ უფრო ამძაფრებს ტრაგიფარსულ ელემენტს.

საპირისპირო ხერხი თამაშდება ნარკომანების სცენებში. აქ ყველაფერი ჩვეულებრიობის, რიგობითობის გარსითაა მოწოდებული. ლევანი (ალეკო მახარობლიშვილი), შოთიკო (ედისერ ლოღობერიძე), სოსო (ზურაბ პირველი) ჩვეულებრივი, ყველასათვის ნაცნობი ბიჭები არიან — თანატუნელები. უბატრონოები კი არ არიან, ოჯახის შვილები (ლევანის მამა ტელევიზორშიც კი გამოდის), მაგრამ მორფინისტები.

„...იმის მიგვირად, რომ წიგნი იკითხონ“, როგორც რიტორიკულად იტყოდა ძია არჩილი. რა არის ამაში განსაკუთრებული? ბევრია ასეთი. და ყველა ასევე ჩვეულებრივად აღიქვამს ამას, გიაც მათ შორის. წამლის გავრეობა უნდათ? — მოკვდნენ კაცო ლიფტებსა და სადარბაზოებში კეთებით! — გია სახლში მოუშვებს, თუმცა თვითონ არა, ამის მუშტარი არ არის.

ამ ხაზგამსული ჩვეულებრიობის წიაღში საგანგაშოდ, თითქმის ისტერიულად ეღერს რალაც საფრთხის წინათგარძნობა. შ. გაწე-

რელია არ ამუქებს ამ რეალობას დრამატული ფერებით. პირიქით: სრულ თავისუფლებას ანიჭებს კომიზმის სტიქიას, რომელსაც ასევე ლალად აიტაცებს და ფლობს ალეკო მახარობლიშვილი. ლევანიკოს სახე მსახიობის ვირტუოზული იმპროვიზაციული ტექნიკისა და შეუზღუდავი ფანტაზიის წყალობით ფეიერვერკულ შთაბეჭდილებას ახდენს. მკაცრი რეჟისორული ნახაზის ფარგლებში ალეკო მახარობლიშვილი გვთავაზობს ფილიგრანულად დამუშავებული კმედებებისა და ნიუანსების მთელ კასკადს. ამასთან გამუდმებით დანის წვერზე მერყეობს: ერთი ფეხის გადაცდენა და მთელი მისი მონდომება მდარე შარყად გადაიქცევა. მაგრამ ეს არ ხდება, თუმცა კი თანდათანობით რეჟისორიც და მსახიობიც უფრო და უფრო. უკიდურესობამდე ამძაფრებენ ამ ეფექტს. გროტესკამდე აჰყავთ იგი. და უცებ, ერთბაშად პირქვე დაამხოვენ ამ მახვილ პირამიდას. ლევანიკოს ფინალური სენა, როდესაც იგი ვანიკოს მიერ ნაცემი, მხრებში მოტეხილი, ხველებ-ხველებით ამოყოფს თავს ნავის ყუთიდან, ბარბაციტ გაიყვის და ერთადერთ ფრაზას იტყვის — „რა გინდა ჩემგან! რა დაგიშავე? ერთი ავადმყოფი კაცი ვარ...“ — უკვე სრულიად სხვა ენარს განეკუთვნება. ის, ვისი სენაზე გამოჩენაც მთელი სპექტაკლის მანძილზე სიცილის აფეთქებას იწვევდა, ბოლოს ერთ-ერთ ყველაზე ტრაგიკულ პერსონაჟად იქცევა. ეს უცაბედი, მოულოდნელი



(და არა თანდათანობით) შემოტრიალებაც „ბედნიერი ბილეთის“ სამყაროსათვის და მახასიათებელი ერთ-ერთი ლოგიკური ალ-გიზშია. და ისიც საბედისწერო ელერალობას იძენს.

„ბედნიერ ბილეთში“ ყველაფერი ამ ბედისწერის ნიშნითაა აღბეჭდილი („ბედი უნდა ძმაო, ყველაფერს, ბედი!“ ტყუილად როდი იმეორებს გამუდმებით ვანიკო), ყოველი მოვლენა ფატალური მდინარების რალაც ნაწილია, ასევე ყველაფერი — თითოეული პერსონაჟის სახე, ცალკეული სცენა და თუ მთელი სცენური ქმედება — თავის განვითარებაში საბოლოოდ რალაც ზღვარს ემიჯნება. რეჟისორი საგანგებოდ გამოყოფს ამ მიჯნებს: გონგის ხმა — სცენის სიღრმეში კონტრაქტურში განათებული, გაშეშებული გმირები სიბნელეში იკარგებიან, ეშვება შავი ფარდა. კვლავ გონგი — სინათლის სვეტი ერთბაშად გამოყოფს ავანსცენაზე მდგარ ფიგურებს. შ. გაწერილია ისევე ანაწევრებს, ხლიჩავს ქმედებას, როგორც არის არსებითად პიესაში გამოსახული რეალობა. მაგრამ რალაც მოუხელთებელი ლოგიკა კვლავ და კვლავ აერთიანებს ამ ნაწილებს.

ასევე დაყოფილია სცენური სივრცეც (მახტვარი მიხეილ ჭავჭავაძე): სიღრმეში გაჭრილი ოთახის თეთრი ინტერიერს ეზოს შავი გაშლილი სივრცე აგრძელებს. სიშვავ როგორც კრავს, პერსპექტივას ანიჭებს ამ გაშლილობას და მართლაც რომ აგრძელებს ინტერიერის ტრაპეციას, კვლავ სიღრმეში მოაქვს მზერა. შემდეგ კვლავ ზღვარი, რომლის მიღმა თეთრი ფერი ბატონობს — შორს გაჭიმული ქუჩის პერსპექტივა. ამ შემოსახლურული ზონიდან თითოეული თავი-ლი კანონებით ცხოვრობს და მანც ერთად ერთი გამჭოლი დერფენის, გამავალი ეზოს ხატს ქმნიან.

არის კიდევ ერთი რამ, რაც ამ დანაწევრებულ სამყაროს აერთიანებს, უფრო სწორად კი. მის განცალკევებულ ზონებს ერთმანეთს უკავშირებს — მთავარი გმირი, გია. არსებითად ის ერთიანობა, შესაძლოა ქაოტურიც (ცხოვრებისეული, მაგრამ არა სცენური ქმედების ლოგიკით), — რომელსაც უმზერს მაყურებელი, გიას თვალით დანახული რეალობისა და ამ რეალობის მიღმა ქვიკნობიერად, ინტუიტურად მიგნებული, მის წარმოსახვაში გარდასახული ჭეშმარიტებების სინთეზია. ამიტომ ყოველი სცენური მოვლენა, ქმედება თითქოს ერთ-ერთი გათამაშება ჩვენს თვალწინ: ერთხელ კუთრივ ქმედების სახით, მეორედ — მთავარ გმირში ამ მოვლენის მიმართ მის დამოკიდებულებად. რეაქციად ტრანსფორმირებული. ამდენად გიას როლის შემსრულებელი ახალგაზრდა მსახიობი ბესო მეგრელიშვილი დებიუნტანტისათვის საკმაოდ რთულ ამოცანებს ძლევს. მას არა მხოლოდ თავისი გმირის შინაგანი მდგომარეობის გრადაციების გამოხატვა უხდება, არამედ მის გარშემო შექმნილი რეალების თავისებური არეკვლა, გმირის სამყაროში გარდატეხა და ამ არეკვლის შედეგის გამოსახვა. საერთოდ, მთელი ქმედება შესაძლოა გიას წარმოსახვაში ამოცანებული ზმანებად აღვიქვათ. ერთგან ეს თეზა მხატვრული ხერხის ფორმასაც იძენს: გმირის აღზნებულ გონებაში წარმოსახული ზმანება — გროტესკულ ნიღბებს ამოფარებული თოჯინების მსგავსი ადამიანების ფერხული, — რომლის მოცილებასაც ამაოდ ცდილობს ბალიში თაგჩარგული, განაწამები გია, წუთის შემდეგ რეალობად იქცევა, სინამდვილეში განმეორდება: გიყმაყი ბოშური სიმღერებით შემოიჭრებიან ნიღბოსანი გიას თანაკლასელები, მაგრამ გიასთვის მათი მასკარადი მატერიალიზებული მისი ზმანებაა. და კვლავ, რალაც საბედისწეროა ამ გარდასახვაშიც.

სექტაკლის მთავარი გმირი ერთმანეთში გადახლართულ ამ რეალობასა და ზმანებებს შორის მოქცეული, დატყვევებული ადამიანია. ადამიანი სამყაროდან, რომელშიც თვით რეალობაც არ არის ნამდვილი, ცოცხალი, ნატურალური. „ყველამ რალაცა მოიგონა: ჭიმიბ — ღომინო, ანუკიმ — სიყვარული, კალისტრატემ — ღმერთი. შენ კი მამაჩემი მოიგონე. მხოლოდ მე ვერ მოვიგონე ვერაფერი“. — ეუბნება იგი დედას.

მაგრამ ამ ფინალურ დიალოგამდე, როდესაც ბოლოსდაბოლოს სკდება რეალობის ილუზორული გარსი და ყველაფერს თავისი სახელი ერქმევა, დედა-შვილის საუბრებიც ზმანების ბურუსში გახვეული და უმთავრებელი, წყვეტილი რეალობის სახითაა წარმოდგენილი. ამ ორი რალაცით დამფრთხალი (უფრო, ალბათ, ერთმანეთით) ადამიანის ურთიერთობა მდუმარე მოლაპარაკებაზე, საიდუმლოს ხელშეუხებლობაზე,



სცენა სექტაკლიდან

არსებითად კი თამაშზეა აგებული. დედას სჯერა, უფრო კი ცდილობს შვილი დააჯეროს, რომ სხვა კაცი იყო მამამისი, სხვა კაცი! სჯერა, რომ მორფინისტი „ლევანიკო კარგი ბიჭია, ზრდილი, პატიოსანი: „აბა ვახოა კაცი, დედა?!“ და ვიაც ცდილობს პირნათლად შეასრულოს თავისი როლი.

სექტაკლში ვიას დედის — დეიდა მერის სახე ლემურა ჯაყელის შესრულებით, თავისებური კამერტონის ფუნქციას ასრულებს. იგი უეცრად ჩნდება სცენაზე და შემოფოთებული მუდამ ერთსა და იმავე შეკითხას სვამს: „მოხდა რამე?!“ ამ დროს მსახიობი ძალზე ფაქიზად, თითქოს უნებლიედ ოდნავ გადასწევს ხოლმე გვირის მიამიტობის ნიღაბს და მის შემოფოთებულ მზერაში შეშინებული, მაგრამ გონიერი ქალის სახეს დაგვიანახებს. „რა მოხდა, დედა?“ — დეიდა მერი მუდამ ელის, რომ რაღაცა მოხდება. ელის რაღაცას ისევე, როგორც დეიდა ნათელა ელის შვილს. მაგრამ აქ პარალელი ამ ორ დედას შორის წყდება და აღმოცენდება მეორე, არანაკლებ დრამატული ხაზი — ანუკის დედის ბედი.

კვლავ დედა-შვილი, კვლავ უსიტყვო მოლაპარაკება და კვლავ თამაში. შ. გაწერელის ეს დიალოგებიც, ისევე როგორც ვიასა და დედამისის საუბრები, ან დეიდა ნათელას სცენები, რამპის წინ გამოაქვს, პირისპირ აჯახებს მაყურებელსა და მსახიობებს. ერთის მხრივ, ამით იგი ხაზს უსვამს ამ სცენების მნიშვნელობას, მათ არსში ჩაწვდომის აუცილებლობას. გარდა ამი-

სა, რეჟისორისათვის აუცილებელია, რომ მაყურებელი მსხვილი პლანით ხედავდეს მსახიობის სახეს. (მიზანსცენების აგების კინემატოგრაფიული პრინციპი მით უფრო საცნაური ხდება, როდესაც სცენის სიღრმეში გათამაშებული პარალელური ქმედება ფონს უქმნის მთავარ ეპიზოდებს და საერთო ხედის დასრულებულ შთაბეჭდილებას ქმნის), ხოლო მსახიობი შეიგრძნობდეს მაყურებლის მზერას. მეორეს მხრივ კი, რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრით ავანსცენა მთლიანი სამყაროს „ავანზონა“, ხომ სწორედ ცხოვრების ხილულ, ზედაპირულ სახედ არის გადაწყვეტილი. ამიტომაც ჩვეულებრივ ყოფით ინტერიერს, რომელიც ამ ავანსცენაზეა წარმოდგენილი, აკეთილშობილებს, გადამეტებულ დახვეწილობას ანიჭებს არაბუნებრივი, თვალისმომპრელო სითვთრე; ამიტომ რელიეფურად იკვეთება მის ფერმკრთალ კედლებზე თაბაშირის ნიღბების უსიცოცხლო გამომეტყველება. ავანსცენა სექტაკლში წინა პლანია ცხოვრების; ხედი, სახე, რომელიც ნიღბავს თვით ცხოვრებას.

ანუკისა და დედამისის ურთიერთობაში, მათ დიალოგებში ყველაზე ნათლად, მკაფიოდ ვლინდება ეს თემა. მაკა გოგიჩაიშვილის ქალბატონი ქეთო (განსხვავებით დეიდა მერისაგან), თავიდანვე თავს გვახვევს თამაშის წესს, რომელსაც უკვე შეგუებულნი არიან მისი პატრონები. ქალბატონი ქეთო პრინციპების ქალია და, ამ პრინციპულობიდან გამომდინარე, შემტევი-

ამიტომ აქ ნებისმიერი ხერხი გამოსადგვია: თუ კატეგორიულობას თამაშობ — მაშ, ბოლომდე! თუ პათეტიკურად მოუწოდებ შვილს გონს მოეგოს — მაშ, ხელებიც უნდა აღაპყრო მისკენ ანტიკური ტრაგედიის მსახიობივით. მ. გოგინაშვილს თითქმის გროტესკამდე მიჰყავს როლი და უცბად ერთბაშად წყეტს ამ უკიდურესობამდე დაკომულ ხაზს. უკანასკნელი დიალოგი ქალი-შვილთან ურთულესია ამ მხრივ. შვილის აღსარება ერთბაშად ტეხავს ამ მუდამ შემართულ ქალს, ბოლოს ჩვენს წინ სრულიად უსუსური და ამ უსუსურობის შეგრძნე-



კალისტრატე — თ. მამულაშვილი.
გია — ბ. მეგრელიშვილი

ბით განადგურებული ქალია.

დედების ხაზი არცერთხელ არ გადაიკვეთება პიესასა და სპექტაკლში, მაგრამ ისინი სადღაც, ალბათ შვილებში, უხილავი ძაფებით უკავშირდებიან ერთმანეთს ისევე როგორც მამების — არარსებული მამების თემა.

მართლაც უცნაურია, პიესაში, რომელიც არსებითად მამებსა და შვილებზე, მემკვიდრეობითობაში ჩასახულ გარდუვალობაზე ან ამ გარდუვალობისაგან გამონათვისუფლებაზეა დაწერილი (ჩემი აზრით, ცხადია) არ არის არც ერთი მამა — რეალური პერსონაჟის სახით.

არის მამის პორტრეტი, მამის საწერი მაგიდა, მოგონებები მამაზე, სადღაც არის ლევანიკოს მამა — „ტელევიზორში“ რომ ჰქუას ასწავლის ჯიმი ბიძის, ლაპარაკები ანუკის მამის შესახებ... თვით მამა კი არ არის.

თუმცა ვცდებით. არის ერთი... ბატონი მიშა! ოო, ეს განსაკუთრებული ტიპია! ეს ის არის, ვისი ადგილიც უნდა დაიკავოს გიამ სპაროქტოში, ვინც უნდა შესცვალოს ახალმა თობამ... აგერ მოიმღერის მაწვნის ბოთლების რაკუნით. მძიმე ცხოვრება გაიარა, ეტყობა, ახლა პენსიაზე გასვლის დროა, მაგრამ ფეხს იორევის: ქალი-შვილს ათხოვებს — ეეას, და ადროვეთ პატარა ხანს, სულ ორი თვე!...

შეიძლება ითქვას, რომ რევაზ თავართქილაძე თვითონ თხზავს თავის გმირს: ტვიდის პალტო — აშკარად მოძველებული, სევანური ქული — დარბაისლობის ატრიბუტი, გადამეტებული თავაზიანობა, რომლის ფესვებსაც უმაღლეს აშკარავენებს შემორჩენილი, მრავალი წლის ქალაქობით ვერდაძლეული კუთხური კილო — ყველაფერი ეს ხასიათის შექმნას ემსახურება. ლექსებსაც წერს წითელარმიელზე, გაზაფხულზე და თანაც ძალიან სწრაფად — წუთსა და რაღაც წამებში; ალბათ რედაქციებში დადის ხოლმე — დღე არ გავა ერთი ასეთი გრაფომანი რომ არ ეწვიოს გაზეთისა თუ ჟურნალის გამოცემლებს. მსახიობი ვირტუოზულად ხატავს ერთის მხრივ ამ საოცრად ნაცნობ პორტრეტს, რომელიც სპექტაკლის კონტექსტში განსაკუთრებულ, საკრალურ ძვირადობას იძენს. რამდენადაც ლიმილისმომგვრელია რ. თავართქილაძის გმირი, როდესაც თავის უნიათო პოეტურ ოპუსებს უკითხავს გიას, იმდენადვე მძაფრია გამოუსავლობის, სევდის ის შეგრძნება, რომელსაც იგი გვიტოვებს.

ღმერთო ჩემო, საიდან მოგვიღვართ?! ნუთუ ეს „დომინისტები,“ ცხელ უთოზე და „ვირი ვარ — ვყვირივარ“-ზე რომ თამაშობენ დილიდან საღამომდე, ან ეს გრაფომანები არიან ჩვენი წინაპრები?! რა უნდა გვერგოლოს მემკვიდრეობად: ჩვენი გაუბედურებულობა, ტყუილსა და სიმაართლეს შუა გაბმული დედების ილუზიები? მაშ რა გასაკვირია, რომ მათი შვილები ვინც „ტილივიზორიდან“ სხვას ჰქუას ასწავლის — მორფინისტობენ, მეორენი კი დემაგოგიას მოყვებიან — კოტესი არ იყოს, ყველაფრით აღშფოთებული, ყველაფრით შეურაცხყოფილი, მუდამ უკმაყოფილო — „სისხლი აქვთ გაწყალებულიო“ — რომ გაიძახის, ცოტა პატრიოტი, ცოტა კარგი მეგობარი, ცოტა

— კარგი მუშაკი, ცოტა — ჰკვიანნი, არსებითად კი არაფერი არ არის მყვიარალა კოტე, და სწორედ ამ არარაობის თამაშობს მსახიობი გოჩა ცხვარიაშვილი.

მამებიდან მომდინარე ამ მემკვიდრეობის ხაზების გადაკვეთაზე, სასოწარკვეთის ამ მიჯნაზე ზედებისა ერთმანეთს ვია და ანუკი. ორივე გაუცნობიერებელი მოუხელთებელი სურვილით — მოიჭრან ეს მაკავშირებელი გზები და მონახონ, ან თუნდაც მოიგონონ ახალი. დიხაბც, მოიგონონ, თუ სხვა გზა არ არის.

თამარ ლოლაშვილის ანუკი მოჩვენებითი მხიარულებისა თუ ინდიფერენტულობის მიღმა ამ მძაფრი თვითშეგრძნების პულსაციას იტევს. სასოწარკვეთის, გამოუსავლობის გრძნობა თანდათან მწიფდება, ერთი-ორჯერ თითქოს ამოხეთქავს კიდევ მისი რეციდივები. „წავიდეთ ხაღმე, ლიკა! ხაღმე, ხაღმე წავიდეთ!“ — ისტერიული ნოტები ჩნდება მის ხმაში.

გაუსაძლისია ყველაფერი: დედაც — მუდამ მართალი და უმწიკველი; დაც — გამუდმებით რომ აწრიბინებს ვიოლინოს; ლიკა (მარინე აბაშიძე) და მისი წუწუნა გელაც (სოსო მოლოდინაშვილი). ეს ჩინებული წყვილი, ერთმანეთში გამუდმებით მოკინკლავე მიჯნურების დუეტი მუდამ მერყევობს დრამატულსა და კომიკურს შორის. პარადოქსულია, რომ ლიკასა და გელას ერთმანეთისაგან განსხვავებულობა, რაც კონფლიქტების ძირითადი სათავეა, სრულებითაც არ ქმნის მათი შეუთავსებლობის შეგრძნებას. პირიქით, საკუთარი უბედობის მიზეზგარემოებათა კვლევით, რაღაც აკვიტებულ იდეებით შეპყრობილი გელას რეალობისაგან თავდაჭერებული განკერძოება გამუდმებული ირონიზების საბაბს აძლევს ლიკას, ხოლო მისი დამცინავი კომენტარის ახალ საზრდოს აწვდის გელას, უბედობის მისეული თეორიის დასტურს წარმოადგენს. ამიტომ ისინი აუცილებელი არიან ერთმანეთისთვის. რეჟისორი და მსახიობები სწორედ მათ განუყოფლობას, სიამის ტყუპებით ურთიერთშეისხლხორციებას უსვამენ ხაზს, და თვით ეს პარადოქსი ხდება საბაბი დრამატიზებისა თუ კომიზაციის.

ანუკის განსაკუთრებული, უმაღლესი შესამჩნევი დაძაბულობა, განსაკუთრებული, შეგრძნება საკუთარ არსებაში მიმდინარე უხი-

ლავი და მტკივნეული პროცესებისა, თითქოს კვეთავს, ხლიჩავს გელასა და კონფლიქტური თანაარსებობის „იდილიანს“ ამ წრის გარღვევაა მისი გიასადმი გრძნობა — სიყვარული ან რაღაც ამგვარი, — შესაძლოა მართლაც მოგონილი.

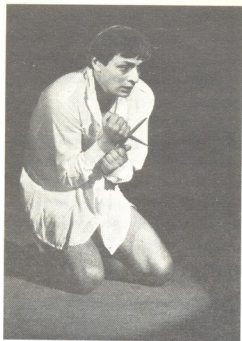
ანუკი შეგნებულად მიდის ურთიერთობებზე თავის ახალგაზრდა მეუღლეთთან: გამოცდილი ქალის ნიღაბმორგებული თამაშობს გამოუცდიელი ყმაწვილის ცდუნების სცენას, შემდეგ კი რაიმე ჰუმორიტი გრძნობის მიკვლევის, „ნამდვილობის“ შეგრძნების მოპოვების ყოველი მცდელობა კრახით მთავ-



ქეთო — მ. გოგრიჩაშვილი,
ანუკი — თ. ლოლაშვილი

რდება: ბოლომდე უნდა ითამაშო შენი როლი შეთხზულ სიტუაციაში.

კულმინაციურია გიასა და ანუკის უკანასკნელი შეხების სცენა: ვუწოდოთ მას „ლოგინის სცენა“. ნახევრად შიშვლები ჯერ დაჰერობანას თამაშობენ, შემდეგ მატარებლობანას. „აღარ მინდა! მოდი მაშინ თმები შემჭერი“... და ისევ მეორდება ახალ ვარიანტში სიტუაცია, რომლითაც ყველაფერი დაიწყო. მხოლოდ ამჯერად ის ძველი სიტყვები ახალ მნიშვნელობას იძენს, სრულიად სხვა მიზანს ისახავს. გიას ხელში მაკრატელე უყვარდა ახალ შესაძლებლობას ავლენს — იგი ხომ იარაღია. ყველაფერთან ერთად! „რა მოხდება რომ მოგკლა, ანუკი?“ გაურკვეველობა, რომელმაც კინალამ ნარკომანად აქცია ვია (ბეწვზე გადარჩა — შემთხვევით), ახლა აგრესიულობაში გარდასახული, თანდათან ცხოველური ტონით ავსებს. მნიშვნელოვანია, რომ შ. ვაჭერელიამ სწორედ „ლოგინის სცენაში“ გაათამაშა ეს სიტუაცია და ამით გი-



გია — ბ. მეგრელიშვილი

ას მოულოდნელი, ალოგიური საქციელის ფიზიოლოგიური საწყისი გააშიშვლა: გაშმაგებული დასდევს ქალს, დაიპერს, ლოგინზე დაანარცხებს; ანუკი ხელიდან უსხლტება; მსხვერპლის გაქცევა კიდევ უფრო აშმაგებს, კვლავ მისდევს გაცხოველებული, სახედაკარგული, ანუკის შემზარავი ყვირილი მუხლებზე დაანარცხებს... მოკლა! გიას გაშტერებული მზერა სიცარიელის ირეკლავს, ცხოველურ ქშენას ისტერიული თრთოლვა ახშობს. იქ სადღაც, ზურგს უკან ქალმა ყვირილს უკლო, ხმა თანდათან მიუყრჩა... მოკლა! „გია, ნახე, არაფერი არ არის!“ — ჩაესმის ყურთან ანუკის ხმა და შეეცრად საბრალოდ ატირდება, ბავშვივით. შეიძლება ამ მკვლეელი გამხდარიყო და გადარჩა.

ამასთანავე ანუკის მოკვლის მცდელობა გიას ერთადერთი საქციელია მთელი სპექტაკლის მანძილზე, ერთადერთი აქტი, მაგრამ მასაც არ ეწერა ბოლომდე რეალიზება. აი, კიდევ ერთი ზღვარი.

ნუთუ ახლაც, ამ მიჯნის მიღმა არ გამოჩნდება რაიმე რეალური, არ განხორციელდება თუნდაც ერთი ნამდვილი და არა მოგონილი მოვლენა? მაგრამ ყველაფერი ისევ თავისი გზით მიდის. თენდება ჩვეულებრივი დღე დომინოს თამაშითა და პრეფერანსით, სამსახურში სირბილითა და ტელევიზორით.

ამ ერთ ჩვეულებრივ დღეს დაეტაკა ავტობუსი კალისტრატეს.

თამარ მამულაშვილის გმირი — კალისტრატე, იმ სახით, როგორცაც სპექტაკლში ვხვდებით მას, თეატრში დაიბადება სორმა იგი არსებითად მეორე მთავარ გმირად აქცია. გია და კალისტრატე — მათი ურთიერთობა ცალკე თემაა, შესაძლოა ცალკე საუბრის საგანიც.

კალისტრატე სპექტაკლში არ არის მხოლოდ უცნაური ბიჭი, რომელსაც მესიანური იდეა აუკვიატებია და ყოველდღე საღვთო ბარათებს ყრის საფოსტო ყუთებში. ცრურეალობათა ამ სამყაროში იგი ერთადერთია, ვისაც ქეშმარიტი ფასეულობა უზყარია ხელთ — რწმენა. კალისტრატე გიას თანამდევია, მფარველი სულია იქნებ, მისი ხსნა. რაღაც უხილავი ძაფებია მათ შორის გამბული. გამორჩეულად ექცევა გიას, სხვაგვარი სიხარულითა და ღიმილით ეგებება, თითქოს თანამოაზრეს გრძნობს მასში, თითქოს იცის — ადრე თუ გვიან მათი გზები გადაიკვეთება.

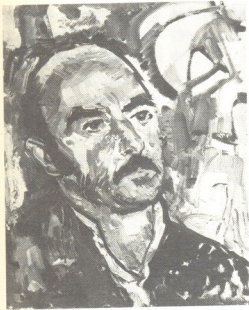
ზომათუ დიდ ქურთუქსა და შარვალში (ალბათ ნაჩუქარია) ყელზე გრძელკაშნეშემოხვეული კალისტრატე უფრო მოხეტიალე ჯამბაზს ან გავროს მოგვაგონებს, ვიდრე ღვთის რჩეულს. ცელქია, როგორც ყველა ბავშვი, მაგრამ მის ანცობაშიც არაბავშვური ირონია და გონიერება ვლინდება. ბრწყინვალეა მისი გამოჯაგრებანი: ხან ვანიკოს ბაძავს, ხან ჯიმისა და არჩილს აქილოკებს. თ. მამულაშვილი იშვიათი ოსტატობით ფლობს პაროდირების ხელოვნებას, მაგრამ ასევე ოსტატურად თანდათან შეგვიტყუებს გმირის მეორე ფარულ სამყაროში, მისი საკრალური ზრახვების სფეროში.

ჩვენი გადარჩენისათვის ლოცულობს კალისტრატე, თითქოს რაღაც საფრთხეს გრძნობს; ან სულაც ხედავს, იცის, რომ საფრთხეს გრძნობს; ან სულაც ხედავს, იცის, რომ საფრთხე აქვეა და გარდუვალა?! იქნებ იგი ღვთის საიდუმლოს თანაზიარია?

გია უნებლიე მოწმე ხდება ამ ზიარებისა, კალისტრატეს ლოცვის: მუხლებზე დამხოზილი ბავშვი შეწყალებას თხოვს ღმერთს, ჩვენი ცოდვებისათვის შენდობას. ამ წუთიდან გიას წინაშე სხვა სამყაროს კარი იხსნება თითქოს: „შენ მართალი ხარ, კალისტრატე! მოდი ვილოცოთ!“ „მართლა, გიუშ!“ — ტირის კალისტრატე, სიხარულითა

მრნაგის ერთგულება

მხატვარ რეზო ადამიას ესაუბრება ხე-
ლოვნებათმცოდნე ლეილა თაბუკაშვილი.



ს. ერშოვი

რეზო ადამიას
პორტრეტი

ბატონო რეზო! თქვენს შემოქმედებას
თქვენი სტუდენტობის ნამუშევრებიდანვე
ვიცნობ. ეს ნამუშევრები ხომ ახალგაზრდა
მხატვართა საკონკურსო გამოფენებზე იყო
გამოტანილი სამოციან წლებში. გაზეთ „ახა-
ლგაზრდა კომუნისტის“ რედაქციის მიერ
ორგანიზებული და მისივე კუთვნილ სამუ-
შაო ოთახებში ექსპონირებული ეს გამოფე-
ნები თბილისის სამხატვრო აკადემიის სხვა-
დასხვა კურსის სტუდენტთა ერთგვარი შე-
მოქმედებითი დათვალაობებისა და წახალი-
სების მიზნით ეწყობოდა. რედაქცია მე მა-

ვალებდა ამ ნამუშევრების გაანალიზებას.
ხოლო ქუთრიში შედიოდნენ ლადო გულია-
შვილი. უჩა ჯაფარიძე. ფულადი პრემიებიც
იყო დაწესებული, თვით ამ ღონისძიების
სული და გული იყო გაზეთის რედაქციის
თანამშრომელი, მხატვარი და ფოტოხელო-
ვანი ვლადიმერ რუსეცი, რომელიც გატა-
ცებით თაოსნობდა ნიჭიერი ახალგაზრდების
გამოვლენისა და წახალისების საქმეს.

ჩემს რეცენზიებში ვცდილობდი მაქსიმა-
ლურად ობიექტური ვყოფილიყავი და არ
მოვრიდებოდი არც კრიტიკას, რაც არასო-
დეს არავის არ სიამოვნებდა და არ სიამოვნ-
ნებს, რაც არ უნდა კეთილგანწყობილი და
დამაჯერებელი იყოს. მასხოვს, ერთხელ
თქვენი ტილოები მოჰყვა ჩემი კრიტიკის
ორბიტაში, გასაყვედურობით გაუმართლე-
ბელ, ნაძალადევ და ხელოვნურ სტილიზა-
ცია-დეფორმაციას, მხატვრული სიმართლი-
დან აცილებულ სახვით ხერხებს.

როგორი რეაქცია გქონდათ ამ შეფასე-
ებებზე?

გულწრფელად გეტყვით: წუენის გრძობა
არ გამჩენია. ალბათ იმიტომ, რომ ჩემთვის
ისიც საპატიო იყო — მეორე-მესამე კურ-
სის სტუდენტის ნამუშევრებს საკონკურსო
გამოფენაზე რომ იღებდნენ და ორჯერ პრე-
მიის მფლობელიც გავხდი. თქვენმა რეცენ-
ზიებმა კი რაღაცაზე დამაფიქრა. როგორც
ყველა ახალბედა შემოქმედი, მეც ძიებაში
ვიყავი, იქნებ ორიგინალობასაც ვესწრაფო-
დი, ყოველ შემთხვევაში, ოსტატობის დაუ-
ფლებასთან ერთად ჩემში თანდათან გაღრ-
მავდა ნდობა საკუთარი მხატვრული ინდივი-
სადმი, კმაყოფილება იმით, რომ ჩემეული
აღქმა სინამდვილისა თავისთავად სხვათაგან
განსხვავებული იყო. თანდათან გამოიკვეთა
თემებისა და უანრებისადმი ჩემი ინტერესი.
კერძოდ, ფერწერული ტილოების მუღშივ



შხუის ციხის მიდამო

შთამაგონებლად იქცა პეიზაჟი, ქართული პეიზაჟი, რომლის ამომწურავი მრავალფეროვნება და მშვენიერება დღესაც ასაზრდოებს ჩემს შემოქმედებას.

როდის აისახა ნამუშევრებში, ასე თუ ისე გამოკვეთილად, თქვენი მრწამსი, ხელწერა, მისწრაფებები?

ვფიქრობ, სადიპლომო ნაშრომში, მერე კი მომდევნო ფერწერულ ტილოში, რომელიც ქართულ ვაზს ვუძღვენი. ეს ნამუშევარი პი-

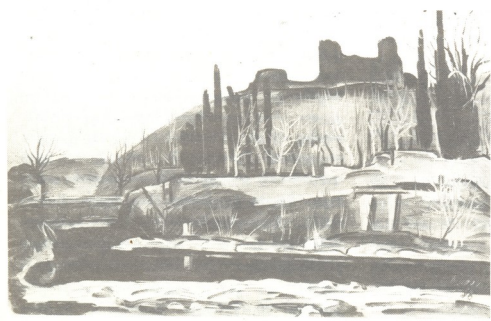
რველად სამხატვრო გამოფენაზე იყო ექსპონირებული, მოგვიანებით ზუგდიდის მუზეუმმა შეიძინა. საერთოდ, ბევრი ჩემი ტილო აქვს შეძენილი სხვადასხვა მუზეუმს, გალერეას.

თქვენ იმთავიდანვე ბევრს მუშაობდით ბუნებაში, ნატურაზე. ამითაც უნდა აიხსნას, რომ თქვენი წარმოსახვა არ არის განყენებული, ბუნების ცოცხალი მშვენიერების აღბეჭდვა, მისი სულიერების წვდომა თქვენთვის უპირველესი და არა ზოგადი, აბსტრაგირებული მინიშნებები.

როცა უშუალო დილოგს მართავ გარემობუნებასთან, ტილო თავისუფლად იწერება, სინამდვილით ნასაზრდოები შენი განწყობილება თავისთავად ინდივიდუალურ ნიშნებს იძენს, რაც ნამუშევრის მრავალ კომპონენტში მჟღავნდება, — კოლორიტის გააზრებაში, კომპოზიციაში, შესრულების ტექნიკასა თუ მონასმებში...

ჩემი აზრით, როცა ცდილობ რაღაც საგანგებო ხერხებს მიმართო, ნაწარმოები გამონაგონი, ცივი, ხელოვნური, ეროვნულ მუხტს მოკლებული გამოდის. ეროვნულობის გარეშე კი, ჩემი ღრმა რწმენით, მაღალი ხელოვნება არ არსებობს.

თქვენი პეიზაჟური შემოქმედებიდან ჩანს, რომ საქართველოს ბევრი კუთხე გინახავთ და მოგზაურობათა შედეგად ამა თუ იმ კუთხის ამსახველი მთელი ციკლები შეგიქმნიათ. სწორად უტრიალებთ მსგავს მომხიბვლელ მოტივებს. სოფლის მიდამოების ხედებს. პი-



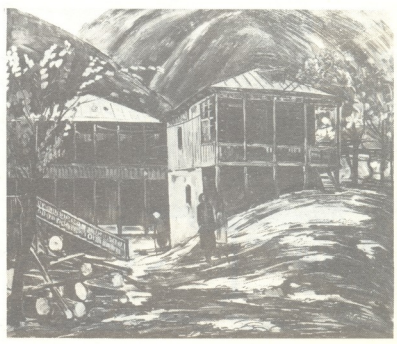
ნოქალაქევი

ზერეზი



რადღაც მე ადვილად გამოვარჩევი ხოლმე თქვენს პეიზაჟებს სხვათაგან. ჩვენთვის ყველასთვის, მნახველებისთვის ეს პეიზაჟური მოტივები ესოდენ ნაცნობი და მახლობელია. ამავე დროს ფერმწერის შემოქმედებით ხილვებით სახეცვლილნი, ისინი ახალი სილამაზით წარმოგვიდგებიან. ტილოებში ხშირად გამძაფრებულია მუქი ტონალობა და მასთან დაპირისპირებული ნათელი საღებავები ბუნების ფორმათა იდუმალ მოძრაობას შინაგან ექსპრესიას ანიჭებს. რიგი ტილოებისა, განსაკუთრებით ის პეიზაჟური ხედები, რომლებზეც ქართული ტაძრები და

ეკლესიებია აღბეჭდილი, დეკორატიულადაა გააზრებული, კვლავ მუქ-ნათლის კონტრასტის პრინციპით... საერთოდ, თქვენი ინდივიდუალობა ყველაზე სრულად პეიზაჟებში გაიხსნა, თუმცა არც თქვენს პორტრეტულ ნამუშევრებს აკლია განზოგადების, სახიერების ძალა. ჩემი აზრით, ამ ჟანრის ის ტილოები უფრო ძლიერია, რომელიც კონკრეტულ პიროვნებებს წარმოგვიდგენს. ნაკლებ საინტერესოდ მიმაჩნია ზოგადი ხასიათის ჯგუფური პორტრეტული კომპოზიციები. თქვენ, პირადად, როგორ აფასებთ ამ ჟანრებში მუშაობის შედეგებს?



სოფლის კუთხე



ბახილიკა

თმეტი წლის წინ. თბილისის სამების ეკლესიის მოძღვარმა მთხოვა დამხატვარ ფშინდანიანს გამოსახულება. მოგვიანებით, ამავე ეკლესიისთვის შევასრულე „მთავარანგელოზების — მიქაელისა და გაბრიელის“, აგრეთვე „წმინდა ილია მართლის“ ხატები. „ღვთისმშობელი ყრმით“ წმ. ბარბაღეს ეკლესიაში, „მავდერებელი თამარი“ — მთაწმინდის ეკლესიაში. ყველა ეს ხატი ზეთის საღებავებითაა შესრულებული, გარდა „წმ. ილია მართლისა“, რომელიც ხანთლის საღებავებით განვახორციელე.

ბევრ დროსა და ენერგიას სიამოვნებით ვახმარ ეკლესიების აღდგენას. უკვე მოქმედებს ჩემი მშობლიური ძველი სენაკისა და სოფელ სალხინოს ეკლესიები. ამ ნაგებობათა სარემონტო სამუშაოებში აქტიური მონაწილეობა მივიღე.

თქვენ დიდხანს მუშაობდით საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში მხატვარ-რესტავრატორად, აგრეთვე საგამოფენო ექსპოზიციების მოწყობაზე. აქ თავმოყრილ ეროვნული კულტურის დიდებულ ძეგლებთან სიახლოვე უთუოდ დაგეხმარებოდათ ქართული ხატების ახალი ნიმუშების შექმნაში...

რა თქმა უნდა. მუზეუმში ჩემი, და არა მარტო ჩემი სულიერი სავანეა. უძველეს კულტურასთან ზიარება საფუძვლად, საყრდენად იქცევა ხოლმე შემოქმედისთვის...

გისურვებთ შემდგომ შთაგონებულ შრომას ყველა ჟანრსა თუ სფეროში, რომელსაც აქამდე ემსახურებოდით.

ორივე უანრი ერთნაირად მიტაცებს. გაზაფხულ-ზაფხულისა და შემოდგომის თვეებს ძირითადად სოფლად ვატარებ, ჩემს მშობლიურ ძველ სენაკში. ამიტომაც ამ პერიოდში ბუნების სურათებზე უფრო ხშირად ვმუშაობ. თბილისში ყოფნისას კი, სახელოსნოში, შესაძლებლობა მეძლევა პორტრეტები ვწერო. ამჟამად ჩაფიქრებული მაქვს რამდენიმე კონკრეტული პიროვნების პორტრეტის შექმნა. სუფთა ფერადოვანი პრობლემების გადაწყვეტის მიზნით აბსტრაქტულ კომპოზიციებსაც ვთხზავ ხოლმე, რაც მეხმარება სახვითი ხერხების მოძიებაში.

კარგა ხანია, თქვენ ხატების წერამაც გაგიტაცათ და საღლისოდ უკვე რამდენიმე ფერწერული ხატის ავტორი ბრძანდებით. რამ მისცა ბიძგი ამ ხელოვნებით თქვენს დაინტერესებას?

თავდაპირველად ეს იყო შეკვეთა, ამ თხო-



ქ. შიშინი



ილია შარტლის ხატი



Նաճախ



ბელესია შელაგებისას



Մեսիայի Մարտիրոսացի (Նախագիծը Մուրադյանի)



საქართველოს
ხელოვნობა

გუგუნი შემოდგომა



გლეზის კარმიდამო



კახელ გელაშვილის ხატვა



მარტვილის მონასტერი

„საჩუქრად უღიღეს გეოგარს, ინდიელთა“

ტომეგის საკატიო ბელადს“

(სტალინის საჩუქრების მუზეუმის გამო)

მარია ჩავოლავეა

იმ ურიცხვ საჩუქარს შორის, რომლებიც ამხანაგ სტალინს თავისი დაბადების 70 წლის-თავისთვის გამოუგზავნეს, ყურადღებას იპყრობდა არწივის ფრთებისაგან შესრულებული თავსამკაული წარწერით: „საჩუქარი უღიღეს მეომარს, ინდიელთა ტომების საპატიო ბელადს“. ეს წარწერა დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ის გარემოება, რომ სტალინს მიესალმებოდნენ ფრანგი კომუნისტები ან გერმანელი ანტიფაშისტები, ბუნებრივი და გასაგები იყო. მაგრამ ის, რომ ევროპული პოლიტიკისაგან შორს მდგარი ჩრდილო ამერიკელი ამაყი ინდიელები, რომლებიც არავის არ ემორჩილებიან, სტალინს თავიანთ ბელადად სცნობდნენ... ეს უკვე აბსოლუტური აღიარება იყო. სტალინი უკვე ხდებოდა დედამიწის ზურგზე მცხოვრები ყველა ადამიანის მბრძანებლად. სწორედ ისე, როგორც „პაიათას სიმღერაში“:

На вершине Красных Камней
Там стоял Владыка Жизни...
И с вершины Красных Камней
Созывал к себе народы,
Созывал людей отсюда.

ეს, რასაკვირველია, კარგია, როცა ლექსა და ნათქვამი. ახლა კი ცოტაოდენი პროზაც მოვიშველიოთ. 1958 წელს დედაჩემი ტურისტულ მოგზაურობაში იყო კანადაში, მთელ რიგ სხვა ღონისძიებასთან ერთად ინდიელთა სოფელიც მოინახულეს — ნახეს ვიგვამები, ტომავაგებები, სკალებები, მოკასინები, საბრძოლო ცეკვები და ბელადიც, რომელსაც ერთობ მეტერი სახელი ერქვა — კავანაგი. დედა ერთმა უცნაურმა ამბავმა გააოცა: როცა ბელადმა რუსული ლაპარაკი გაიგონა, გადა-

ავლო ტომავაკი და შერეულ ენაზე დაიწყო მოყოლა იმის შესახებ, რომ იგი, პოლონელი ებრაელი, რევოლუციის დროს თუ როგორ წავიდა ემიგრაციაში ამერიკაში, გამოიცვალა ათობით პროფესია, მაგრამ ვერც ერთში ვერ ივარგა და ბოლოს „სამუშაოდ მოეწყო ბელადად“. განა ნამდვილი ინდიელები დათანხმდებიან, რომ ტურისტების წინაშე იმამიუნონი? სხვათა შორის, კავანაგმა დედას ისიუთხრა, რომ მან 1949 წელს მოსკოვში გაუგზავნა „საჩუქარი უღიღეს მეომარს“.

ეს ისტორია ჩვენი მოთხრობის პროლოგად გამოდგება.

1950 წლის 2 იანვარს პუშკინის სახელობის სახვითი ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომლებს, ახალი წლის შემდეგ პირველად რომ მოვიდნენ სამუშაოზე, მოულოდნელი ცნობა დახვდათ: მუზეუმი იხურება გაურკვეველი დროით. მუზეუმის დარბაზებში გაიმართება იმ საჩუქრების გამოვენა, ამხანაგმა სტალინმა თავისი დაბადების 70 წლისთავთან დაკავშირებით რომ მიიღო. მუზეუმის თანამშრომელთა ნაწილი დაითხოვეს სამუშაოდან, ნაწილმა თავად გაბედა და განცხადება დაწერა წასვლაზე (ღვთის მადლით, ყველაფერმა კარგად ჩაიარა), დანარჩენებს კი „საჩუქრების მუზეუმში“, როგორც მას გულუბრყვილად შეარქვეს მრავალრიცხოვანმა დამთავიერებლებმა, ექსკურსიები უნდა წაეყვანათ. ექსპოზიციამ მთელი შენობა დაიკავა. ამ საბაბით დარბაზებიდან გაიტანეს რემბრანდტისა და შარდენის სურათები და სათადარიგო სათავსებში შეინახეს, სადაც ისინი სამ წელიწადზე მეტ ხანს ეწყო და ჩვენი ისტორია სხვაგვარად რომ წარმართულიყო, ვინ იცის რამდენ ხანს დარჩებოდა იქ, ყოველ შემთხვევა-



Пусть старый недруг стоголовым зверем
Готовится к прыжку, укрыт во тьму.
Мы Сталину всей силой сердца верим,
Как в дни сражений верили ему.
А. Сурков

Любимого Сталина имя родное
Любви, вдохновенья и счастья исток.
Как солнце сияет оно над землею,
И тянется к свету весенний росток.
Д. Халдурды

მათთან უნისონში ეღერდა პოლონელი (გ. ვოროშილსკი), ჩეხი (ირჟი სუმარა) და ბულგარელი (კრუმ კულიავკოვი) პოეტების ლექსთა სტრიქონები. და როგორი ერთნაირი იყო საბჭოთა და უცხოელი პოეტების საიუბილეო ლექსები, ასეთივე ურთიერთმსგავსი იყო გამოფენის დარბაზებიც: თითქოს ბულგარეთი, უნგრეთი, პოლონეთი საგანგებოდ ცდილობდნენ ისეთივე ყოფილიყვნენ, როგორც საბჭოთა კავშირი იყო და ეს განსაკუთრებულ პატივადაც კი მიაჩნდათ. კაპიტალისტური ქვეყნების დარბაზები უფრო ცოცხლად გამოიყურებოდა. აქაც იყო დროშები (პარტიზანული რაზმების თვითნაკეთი აღმები) და ერთგვარი პატაკიც: მთელი რიგი დეპარტამენტები უზგავნიდნენ სტალინს „ოქროს წიგნებს“ ფოტოებითა და ასოებით მოქალაქეთა ხელმოწერით. პარიზიდან იტყობინებოდნენ: „ქალაქ ლიონის ქალებს სურვილი აქვთ გამოუზგავნონ სტალინს თავიანთი ბავშვების ფოტოები, რომელთაც აღარ დახვდებიან ბრძოლის ველზე, ვინაიდან საბჭოთა კავშირი იბრძვის მშვიდობისათვის“. ბევრი გულწრფელი, გულითადი ბარათი იყო უბრალო ადამიანებისაგან. ინგლისელი ექიმი ოქროს საკინძს უზგავნიდა, საფრანგეთში მცხოვრები სომხები მიართმევდნენ ძველებურ ხმალს, ამერიკელები — სხვადასხვა ფორმისა და ზომის ჩიბუხებს.

„ისტორიაში არის ხოლმე მომენტები, — წერდა იმ დღეებში ჟურნალი „ოგონიოკი“. — როცა ხალხთა უშველებელი მასების ფიქრები, იმედები და ნება-სურვილი ერთ მძლავრ ნაკადად გაერთიანდება ხოლმე. დედამიწის ზურგზე არ არის ქვეყანა, საიდანაც ამ დღეებში არ მოდიოდეს წერილები, ტელეგრაფები, მისალმებები მოსკოვში. სამყაროს ყველა კუთხის ასეული მილიონობით საუკეთესო

ში იმდენს, რამდენსაც იცოცხლებდა ჩვენი დიდი იუბილარი (შესაძლოა, გამოფენა, მართლაც, მუდმივი გამხდარიყო, როგორც ეს ნავარაუდები იყო მისი ორგანიზატორების მიერ).

ექსპოზიციის მთავარმა მხატვარმა ი. რომანოვმა საკმაოდ პომპეზური სანახაობა შექმნა — მუზეუმის ცნობილი ანფილადები მაშინდელი სასოფლო-სამეურნეო გამოფენის პავილიონებს დაემსგავსა. სანახაობას ხსნიდა დარბაზი № 1 — რსფსრ, შემდეგ მიყვებოდა უკრაინა, ბელორუსია და სხვა რესპუბლიკები, ყველა ერთნაირად საზეიმოდ გამოიყურებოდა. აღმებით, პანოებით, ხალიჩებით. სურათებით, ლარნაკებით, ეროვნული ტანსაცმლით, მაკეტებით, ბელადისადმი მიმართული მოხსენებებით, რომელშიც იუწყებოდნენ მიღწეულ წარმატებებზე, საერთო-სახალხო სიუხვის დამადასტურებელი მულაქებით, ხილითა და კამფეტების ყუთებით. როგორც ეს საკავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე იყო ხოლმე წარმოდგენილი.

1949 წლის შემოდგომასა და ზამთრის თვეების ჟურნალებში დაბეჭდილი ლექსების ავტორები, ცნობილი საბჭოთა პოეტები წინას-

ადამიანთა აზრები და სურვილები გამოთლი-
ნდა დიდი ბელადისა და მასწავლებლის ამხა-
ნაგ სტალინისადმი სიყვარულის გამომხატ-
ველ გრძობებში“.

და რაოდენ უცნაურადაც არ უნდა მოგვე-
ჩვენოს, „ოგონიოკი“ არ ტყუოდა. ეს არ იყო
ადამიანური სამოცდაათი წლისთავი, ეს იყო
წარმოდგენილი, დაუჯერებელი, თითქმის
ზეციური კურთხევა. ეს იყო ერთი ადამიანი-
სადმი ხალხის საერთო სიყვარულის მისტერია.
აქ წარმოდგენილი ურიცხვი ნობათი აღიქმე-
ბოდა, როგორც ერთგვარი სიმბოლო და სა-
ბუთი გერმანულ ფაშიზმზე უდიდესი გამარ-
ჯებისა. ამ დღეებს ამჟამა ანა ახმატოვამაც
კი უძღვნა ლექსი:

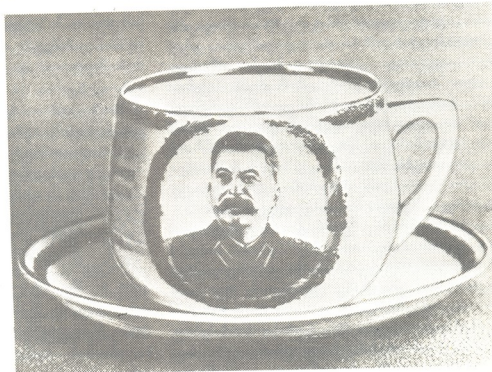
И благодарного народа
Он слышит голос: «Мы пришли
Сказать: где Сталин, там свобода,
Мир и величие земли».

მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში, ჩვენშიც და
უცხოეთშიც — ხატავდნენ, ძერწავდნენ, ქა-
რგავდნენ, ქსოვდნენ, კვეთდნენ იუბილარის
პორტრეტებს. სტალინის სახე, ათასობით ტი-
რაჟირებული, უცქერდა გამოფენის დამთვა-
ლიერებლებს სურათებიდან, გობელენებიდან,
ლარნაკებიდან, ჩაის სერვიზებიდან, დროშე-
ბიდან, კოლოფებიდან, ბალიშებიდან, საპარ-
სი მოწყობილობებიდან, ბრინჯის მარცვლი-
დანაც კი, რომელზეც რომელიღაც ხელმარჯ-
ვეს გამოეკვეთა დიდი ბელადის მიკროსკოპუ-
ლი პორტრეტი. მაყურებლები დიდი ხალი-

სით იდგნენ გრძელ რიგში, რომ მიკროსკოპ
ში ენახათ ეს სასწაული, ალტაცებაში რომ
მოჰყავდა ყველა. ძნელად თუ რომელიმე
სხვა გამოფენა ისარგებლებდა ასეთი ფეხო-
მენალური წარმატებით. იყო მასში რაღაც
რაც პასუხობდა საერთო-სახალხო სანახაო-
ბის, დღეს მასობრივ შოუს რომ ვუწოდებთ:
ამოცანას, მაშინ ასეთი სიტყვები არ იცოდ-
ნენ (მაღლობა ღმერთს, თორემ სათანადო სა-
სჯელი არ აგვცდებოდა).

ისტორიკოსები ალბათ კიდევ გახსნიან ან
სიღუმდოს: ვინმეს მიერ წინასწარ გაანგა-
რიებული შედეგი იყო ეს თუ თავისთავად
ხდებოდა, მაგრამ ერთი კი აშკარა იყო — ფსი-
ქოლოგიური ზემოქმედების ხასიათი რიგით
მნახველზე არაჩვეულებრივად ზუსტად იყო
მიგნებული, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ვი-
დრე ამას აღწევდნენ შედარებით გვიანდელი
უმოქმედო ექსპოზიციები. მნახველს ეძლეოდა
ააშუალება განეცადა მრავალფეროვან ემო-
ციათა მთელი ვაჟა. მძიმე, ტვიფრულ ტყავში
ჩასმული მისალოცი ადრესები, ხავერდის ბაი-
რალეები და მრავალენოვანი წიგნების ტომები
(გეჩვენებოდათ, თითქოს სტალინის თხზულე-
ბათა კრებულები ორგანულად ერწყმოდა-
რუსი კლასიკოსების — ტოლსტოისა და პუ-
შკინის ტომებს) საზეიმო, ამაღლებებელ ჭან-
წყობილებას ქმნიდა. მაყურებელი გრძობ-
და თუ რა მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მო-
ვლენის თანაზიარი ხდებოდა და თავადაც
მზად იყო პატაკის მისაცემად.

მაყურებლის უაღრეს ნერვულ დაძაბულ





ბას ანელებდა, როცა იგი დაინახავდა იქვე ქ. ბლაგოვეშჩენსკის № 1 საბავშვო სახლის აღსაზრდელთა მიერ ამოქარგულ ცხვირსახოცს, ანდა პოდლესნაიას სკოლის მეორე კლასის მოსწავლეთა აკადემიური მოსწრების ტაბელს — მხოლოდ და მხოლოდ ხუთიანები რომ ეწერა; და მასთან მიკრულ ფოტოგრაფიებს, რომლებზეც აღბეჭდილი იყო თეთრწინაფრიალი გოგონების დაძაბული სახეები.

მანქანებისა და ორთქლმავლების შესანოშნავად შესრულებული მოდელები, როგორც ყოველგვარი ოსტატური იმიტაცია. ცნობისმოყვარეობისა და პატივისცემის გრძნობას აღძრავდა. კეთილ ღიმილს იწვევდა ლიტვეური ლუდის კახების ნაკრები. ადამიანებს განსაკუთრებით ის უფრო ახარებდა, რომ სტალინი ყველაფერთან ერთად უბრალო ადამიანი იყო. ყოველი ასეთი მინიშნება — ყალიბები იყო აშშ-დან თუ საპარსი ნესესერი ლიტვიდან (სტალინიც ხომ ისევე იპარსავდა წვერს, როგორც ყველა სხვა მამაკაცი) — მუდმივი წარმატებით სარგებლობდა გამოფენაზე.

ურცხვი ძვირფასი ხალიჩა, ნაქარგი, სურათი, ქანდაკება, ვაზა, ვერცხლისა თუ ფაიფურის სერვიზი და ბოლოს, იუბილარის საზეიმო პორტრეტები შესაფერისი ჩარჩოებით ქმნიდა ზეიმურობის, სიმდიდრის, ფუფუნების საერთო განწყობილებას და გაუწაფავ

თავმდაბალ მაყურებელზე ახდენდა ჯადოსნური სამეფოს საგანძურის შთაბეჭდილებას. „ათას ერთი ღამიდან“.

ღღეს ჩვენ უკვე ვივწყობთ, რომ მაშინ მხატვართა წრეში „სტალინური“ სტილი არქიტექტურაში, დეკორატიულ კაზმულობაში, გაფორმებაში, მონუმენტურ სკულპტურასა და ფერწერაში (რასაკვირველია, საიდუმლოდ) იწოდებოდა „ტრიუმფის სტილად“. ახლა ძველია იმის თქმა, სპეციალური დავალებით ხდებოდა ეს თუ არა, მაგრამ იგი ისე იყო დამკვიდრებული ომისშემდგომი პერიოდის პირველი ათწლეულის ხელოვნებაში, რომ თავად მხატვრებიც კი სხვაგვარად ვერ აზროვნებდნენ. საჩუქრების გამოფენის სტილისტური მთლიანობა უზადო გემოვნებით იყო მიღწეული — ამ მხრივ ი. რომასის კომპოზიცია მაღალ დონეზე იდგა.

ამ სტილის შესახებ ამომწურავ წარმოდგენას გვაძლევს 1949 წელს ჩვენს მიერ ერთ-ერთ ჟურნალში მიგნებული აღწერილობა. ყურადღებით წაიკითხეთ: „ახალგაზრდა აზერბაიჯანელმა ხალიჩის მქსოველმა ქალებმა მოქსოვეს დიდი ხალიჩა მიძღვნილი სტალინისადმი. ხალიჩის ფართობია 70 კვადრატული მეტრი. მასში გამოყენებულია 250-ზე მეტი ფერის შალის ნართი, რომელთაგან, შედგენილია 600-მდე ელფერი. კომპოზიციაში შედიხარ 70-ზე მეტი სიუეტური თემატური გამოსახულება, პორტრეტები, პეიზაჟები, ემბლემები და ა. შ. ხალიჩის მთელი კომპოზიცია შედგება შუა გულისა და ფართო არხისაგან. ცენტრში მოთავსებულია გენერალისიმუსის ი. ბ. სტალინის დიდი პორტრეტი სამუშაო კაბინეტში. პორტრეტის ორსავე მხარეს მდიდრულად ორნამენტირებულ ფონზე განლაგებულია 14 მედალიონი თემატური კომპოზიციებითა და პეიზაჟებით, რომლებიც გამოხატავენ საბჭოთა აზერბაიჯანის მიღწევებს სოციალისტურ მშენებლობაში“.

ამ აღწერილობაში ზედმიწევნითაა ფორმულირებული იმ სტილის ძირითადი ნიშნები, რაც მარტო ჩვენი ქვეყნის ფარგლებით არ შემოიხაზლვრა და სხვა ქვეყნებსაც მოეღო.

მხატვარმა ნ. ჩებაკევმა სურათში „საჩუქარი ამხანაგ სტალინს“ აღბეჭდა თვით პროცესი ამგვარი შემოქმედებისა: მეხალიჩე ქალები ჩამწკრივებულან თითქმის უკვე მზა ხალიჩასთან, რომლის შუაგულში პორტრეტია გამოსახული, არშეიხევი კი — ვარსკ

ვლავები და ორდენები, ემბლემები და ხვეულები.

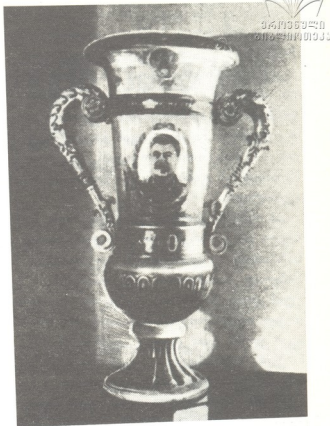
О Сталине пьют и старики, и дети,
И женщины, склоняясь вечерами,
Его портрет искусно вышивают
И украшают горными цветами.
Тиверий Утан (Румыния)

გამოფენაზე ნახავდით ათობით ასეთ ხალიჩას. ყველა ისინი გაკეთებული იყო ზემოთ აღწერილი ნიმუშის მიხედვით. პორტრეტები ჩვეულებრივად აღებული იყო რომელიმე ცნობილი სურათიდან („ჩვენი სამშობლოს დილა“ თ. შურპინის და „სტალინი სამუშაო კაბინეტში“ დ. ნალბანდიანისა) და იქსოვებოდა ნატიფი ფერებით, ზედმიწევნით მინიატურულად. ხალიჩა იღებდა სურათის ფერადი რეპროდუქციის სახეს. პორტრეტის ირგვლივ მოთავსებული იყო ფართო რთულორნამენტური არშია (გამოყენებული იყო ხვეულები, ნაციონალური მოტივები, მედალიონები, სიმბოლოები და მთლიანად სურათებიც კი) — და სწორედ ამ ზედმეტად მდიდრული ორნამენტის შერწყმა პროზაულ-ბუკვალურ ფოტოგრაფიზმთან ქმნიდა „სტილის“ აუცილებელ და უტყუარ ნიშანს.

თითქმის ზუსტად ერთნაირი იყო დეკორატიული ლარნაკები — ერთმეტრიანი, მეტრნახევრიანიც. ისინი ჩვეულებრივ, უხევი ფორმის იყო. აუცილებლად სტალინის ოვალური პორტრეტით შუაში და სიმბოლურ-ორნამენტული მოჩარჩოებით. ასევე აუცილებელი იყო ხუთქიმიანი ვარსკვლავები, ორდენები, გერბი. ასეთივე რეცეპტით კეთდებოდა ზარდახშები, ადრესების გარეკანები, სერვიზის წარწერები.

თვითმომკმედი მხატვრები პროფესიონალებს ბოძადენენ. გამოფენაზე ექსპონირებულ იყო მრავალრიცხოვანი, ხან მთლად დილექტანტური წვრილმანები, რომლებიც იმეორებდა უკვე აღიარებულ სქემას: პორტრეტს დააკრავდნენ ფანერას, მოფენდნენ ბურბუშელით ან თავთავით, შემდეგ შემოავლებდნენ ან ხვეულბებს, ან ჩახლართულად დაწერილ საკუთარ ლექსებს: „შენ გიძღვნით სიმღერებს, გულსა და ყვავილებს. დედამიწაზე არ არის ადამიანი, უფრო საჭირო ხალხისათვის ვიდრე შენ“. ასეთი გულუბრყვილობა იყო ამ სტილის ერთი მხარე.

მეორე მხარე იყო აშკარა პლაკატურობა. 16-კაციან ჩაის სერვიზს, გოროდნიცკის ფაი-



ფურის ქარხნის ნაწარმს (მხატვარი ნ. ჟიბოკრიცკი) ერქვა „სტალინგრადის ბრძოლა“. სწორ ფინჯნებს არავითარი ორნამენტის ელემენტები ან ბაროკოს სტილის ზედმეტი ნიშნები არ ახლდა. სამაგიეროდ, იძლეოდა თვალსაჩინო ინფორმაციას: თვითელი ფინჯნის ერთ მხარეს გამოსახული იყო პორტრეტი (მოლოტოვის ან ხრუშჩოვის, მალენკოვის ანდა ტოლბუხინის), მეორე მხარეს — სტალინგრადის ბრძოლის ამსახველი სიუჟეტი, ცენტრში კი წინდაწინ იკითხებოდა ციტატა, რომელიც აკავშირებდა პორტრეტს სიუჟეტთან: „გამაგრდით და გახსოვდით — სტალინი აქ არ არის, მაგრამ ის მუდამ თქვენთანაა. გ. ი. მალენკოვი“. „გაუზარდოთ საწვავი ორმაგად, ხოლო მისი გადაზიდვა — სამმაგად. ა. ი. მიქოიანი“. „სტალინგრადის დაცვას გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მთელი საბჭოთა ფრონტისათვის. ნ. ს. ხრუშჩოვი“.

ალბათ არცერთ ადამიანს ასეთი სერვიზიდან ჩაის დალევა არ მოუხდებოდა. მაგრამ ასეთი ხასიათი ჰქონდა სტალინისადმი მიძღვნილი სიმბოლო-საჩუქრების დიდ უმრავლესობას. მათი 9/10 იმთავითვე უსარგებლო, გამოუყენებელი იყო, აშკარად დასანახად გაკეთებული იმ მიზნით, რომ ვინმესთვის თვალში ნაცარი შეეყარათ, გადაეჭარბებინათ ვინმესთვის ხალიჩის ელფერთა რაოდენობით, ბალონებით გაბერილი ფაიფურის ვაზის ზომებით.

ასეთივე ოფიციალურ-საანგარიშო ძღვნად გამოიყურებოდა მუშათა კოლექტივების საჩუქრები: ვერცხლისგან გაკეთებული სანგრევი ჩაქუჩის მოდელი, აბაზანის გაზის ქვაბი, ასევე ვერცხლის სეიფის მოდელი, სხვადასხვა ხილკენკროვანთა მულიაეი. თითხმეტი წყვილი კალწისაგან გაკეთებული სტენდი — მოსკოვის ოლქიდან. ყველაფერი ეს სწორედ ამ გამოფენაზე შეიძლება გამოფენილიყო.

აქ ისმება კითხვა: წინასწარ იყო ჩაფიქრებული და გააზრებული გამოფენა და იმ თვალსაზრისით უკეთავდნენ, აკეთებდნენ საჩვენებლად სასაჩუქრო ექსპონატებს, მეორეკლასელთა ნიშნების ტაბელის ჩათვლით თუ თავად იდეოლოგიის ხასიათში დანახვის სიყვარულში იყო რაღაც „გამოფენური“. წინასწარ გამიზნული სადემონსტრაციოდ? ბერლინიდან იტყობინებოდნენ: „ჰამბურგის მუშებმა ამხანაგ სტალინის დაბადების 70 წლისთავისთვის დაამზადეს 1500 საჩუქარი“. ძნელი დასაჯერებელია, რასაკვირველია, რომ საბჭოთა კავშირის მიერ გერმანიის განადგურების ოთხი წლის შემდეგ ათასობით გერმანელმა ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე გამოთქვა სურვილი პატივი ეცა საბჭოთა ლიდერისათვის.

ზოგიერთი კაპიტალისტური ქვეყნიდან ასეთი საჩუქარიც იყო, რაც ვერავითარ შემთხვევაში ვერ თავსდება ადმინისტრაციული წესით ორგანიზების კონცეფციაში. მაგალითად. საფრანგეთიდან მიღებულ იქნა წინააღმდეგობის მებრძოლის სისხლით მოსვრილი პერანგი, რომელიც 1944 წელს მოკლეს გერმანელებმა; გესტაპოში წამებულია თითების ანაბეჭდები; ვაზნა, რომელშიც პარტიზანთა სისხლში შერეული მიწა იყო ჩაყრილი; დროშა — მთელი ომის განმავლობაში მიწაში რომ იყო ჩამარხული; ბელგიაში დაღუპულთა ფოტოები. არა აქვს მნიშვნელობა ვინ და რისთვის აგზავნიდა ყველაფერ ამას — მთავარია, ისინი ლაპარაკობდნენ თავის თავზე ტრამფუხარე, სევდიანი ნოტებში ფარავდნენ ტრიუმფალური მარშის ჰანგებს. რა თქმა უნდა საბჭოთა რესპუბლიკების სტენდებზე მსგავსი რამ არ იყო: დიდი იუბილე საბჭოთა ხალხის ტრავედიას, სამამულო ომის დრამატულ ფურცლებსაც არ უნდა დაეჩრდილა — ტრავედიები დასაშვებია მხოლოდ იქ, წყველი კაპიტალიზმის ქვეყნებში. საბჭოთა კავშირში არ მოიძებნა სისხლით გაყვანილი მიწა.

ტყვიით დაცხრილული პერანგი, ერთი სიტყვით, არაფერი, რასაც შეეძლო დაერღვეოდა, რომონია და დაედარდიანებინა საყოველთაო ბედნიერებისა და კეთილდღეობის ატმოსფერო. მაგრამ ეს ლოგიკური იყო: საჩუქრების მუზეუმი გამარჯვებულის ნამდვილ ზეიმად იქცა, გამარჯვებულისა, რომელსაც, როგორც ტრიუმფატორს შეეფერება, მეფური პატივი მიეცა. 1949 წლის დეკემბერში სტალინმა ერთლადიც საოცარ გამარჯვება მიაღწია — მან თავის თავზე აიღო ყველა და ყველაფერი წარსულში, აწყყოსა და მომავალშიც.

„მთელი საბჭოთა ხალხი, მთელი კაცობრიობა უღიღესი სიყვარულითა და თავდადებით ამბობს: სტალინი — ეს ლენინია დღეს! საბჭოთა ადამიანები ჩვენს შესანიშნავ დროს დიდი სიამაყის გრძობით უწოდებენ სტალინის ეპოქას. სტალინის სახელთანაა დაკავშირებული ყველა წარმატება, რასაც ოდესლაც მიაღწია ან რასაც დღეს აღწევს ხალხი მშვიდობისათვის ბრძოლაში, დემოკრატიისა და სოციალიზმის გამარჯვებისთვის ბრძოლაში. სტალინის სახელთანაა დაკავშირებული ჩვენი სამშობლოს ხვალისდელი დღე, კაცობრიობის დიდი და ბედნიერი მომავალი“.

ნათელი ხვალისდელი დღე, რასაც ასე თავდავიწყებით უძღეროდა „ოგონიოკი“ — ეს ჩვენი დღევანდელი დღეა. იგი მართლაც სტალინის სახელთანაა დაკავშირებული. ჩვენ ვიმკით იმ წლების მწარე ნაყოფს, სხვათა შორის, საჩუქრების გამოფენის ნაყოფსაც.

ამ გამოფენის გახსენება საჭირო იყო არა იმიტომ, რომ „პიროვნების კულტის“ ეპოქის კურიოზებით გაგვეერთო თავი, ან დღევანდელი თვალხილულობის სიმაღლიდან განგვესაჯა ჩვენი მამების შეცდომები, არა, ჯერ ადრეა ჩვენი განდიდება: ჩვენ ჯერ კიდევ გახლართულნი ვართ წარსულის ბადეში და ამის კიდევ ერთი დამადასტურებელია ის თუ რა იოლი გვგონია ჩვენი უპირატესობის მტკიცება წარსულთან შედარებით. ვამხელთ რა 1950-1953 წლების გამოფენას, ამასთან ერთად ხომ არ შევიხედოთ ახლანდელ გამოფენებზეც და ვითხოვთ: დღეს სანახაობათა გრძელ რიგებში მღვარანი ბევრი რამით განსხვავდებიან იმათგან, ვინც ოდესლაც იღვა რიგში სახელმწიფო სახვითი ხელოვნების მუზეუმში მოთავსებული გამოფენის სანახავად?



გამოთხოვა იმიჯაციის უანგარო ხელგასთან

(ნოსტალგიური ფიქრები პროფესიაზე)

ოთარ იოსელიანი

რამდენიმე წლის წინ ჩვენი რედაქციის კინოგანყოფილებამ გადაწყვიტა კინოსახიობის პროფესიაზე სასაუბროდ „მრგვალ მაგიდასთან“ მოეწვია ქართველი მსახიობები და კინომცოდნეები. წინასწარ დარიგდა კითხვარი. ყველა დიდი ენთუზიანებით შეხვდა ამ წამოწყებას, მაგრამ როდესაც დათქმული ვადა მოახლოვდა, ორ-ოდე მსახიობის გარდა ამ საქმისათვის ვერავინ მოიცალა. არადა. ქართულ კინოსახიობო ხელოვნებაში წლების მანძილზე უამრავი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ხასიათის პრობლემა დაგროვდა. ჩვენს კინომცოდნეობაში ჭერაც არ არის დამუშავებული მსახიობო ოსტატობის მრავალი საკითხი, არ არის განსაზღვრული მსახიობის ადგილი კინოწარმოების სტრუქტურაში.

კინემატოგრაფი უამრავ ჭერაც ამოუხსნელ საიდუმლოს შეიცავს და ერთ-ერთი უდიდესი საიდუმლო მსახიობის შემოქმედებაა. ამ საიდუმლოსთან მიახლოებაში ალბათ დაგვეხმარება რედაქციის მიერ დაგეგმილი წერილების ციკლი მსახიობის პროფესიაზე. ციკლს ვიწყებთ კინორეჟისორ ოთარ იოსელიანის ჩანაწერებით, რომლებშიც განხილულია საკითხის ისტორიულ-ფსიქოლოგიური ასპექტი. ეს ჩანაწერები საფუძვლად დაედო რეჟისორის გამოკვლევას „ტექსტი, მსახიობი (მეთოდოლოგია)“, რომელიც შევიდა თხუთსეული კინოს ენისა და სტრუქტურის შემსწავლელი სამეცნიერო-კვლევითი ლაბორატორიის კრებულში „კინოხელოვნების პრობლემები“.

არსებობენ სქელკანიანი ადამიანები, მაგრამ ძირითადად ადამის მოდგმის წარმომადგენლები მგრძნობიარენი არიან. მგრძნობიარე ადამიანებს განვითარებული აქვთ წარმოსახვა. შედარებით განვითარებული წარმოსახვის მქონენი არ ჭამენ მოკლული ცხოველების ხორცს. ასეთი იყო ლევ ტოლსტოი — იგი ოცნებობდა იმაზე, რომ ოდესმე ყველას მცენარეულით კვებასა და უბოროტესი ადამიანების მიმართ მოწყალებაზე დაითანხმებდა. მაგრამ ზოგჯერ თვით ტოლსტოისაც ავიწყდებოდა თავისი თუორია და მადიანად შეეცეოდა ძხვს, თუმცა, ამ-

ბობენ, რომ ცხვენოდა თავისი საქციელისა და მას ბალიშის ქვეშ მალავდა. არ არსებობს მართალი კაცი, რომელიც სიკეთეს იქმს და არ სცოდავს. მგრძნობიარე ადამიანები ჩადენილი ცოდვის გამო იტანჯებიან და თუკი ისინი ნიჭიერები არიან, ფილოსოფოსები და დიდი მწერლები ხდებიან. მწერლები ცდილობენ საკუთარი გამოცდილების მაგალითზე ჭკუა ასწავლონ თავიანთ მკითხველებს. უკადრისი და უაზრო საქციელის განსახილველად ინერებოდა კომედიები. მკითხველის დასაშინებლად და ცუდ და ბოროტ საქმეებში მონაწილეობისაგან მათ ასარიდებ-

ლად იქმნებოდა ტრაგედიები. დიდი მწერ-
ლები არიან ცოდვილნი, რომლებიც ზნე-
ობრიობისაკენ მოგვიწოდებენ.

საუკეთესო მოძღვრება ის არის, რო-
მელიც თვალსაჩინოა. ასე დაიბადა სპექ-
ტაკლი. სპექტაკლში მოგვითხრობენ ცუ-
დი საქციელისა და მის გამო სამართლი-
ანი შურისძიების შესახებ. ცუდი საქციე-
ლის უდანაშაულო მსხვერპლი კეთილი და
უფრო ხშირად უზაკველი, ალალმართალი
ადამიანები არიან. დრამატული სპექტაკ-
ლების პირველი მაცურებლები საჯარო
სიკვდილით დასჯის მაცურებლები იყვნენ.
სიკვდილით დასჯა საჯაროდ სწორედ მო-
სახლეობის დასაშინებლად და ჭკუის სას-
ნავლებლად ხდებოდა. ამიტომაც საჭირო
იყო, რომ ყველასათვის გასაგები გამხდა-
რიყო რა საქციელი შეამთხვევდა კაცს
ასეთ უსიამოვნებას, ამგვარად, ტრიბუნა-
ლის გადაწყვეტილების გამოცხადება
იძენდა წმინდად დრამატურგიულ ფუნქ-
ციას — მოუთხრობდა ხალხს წინა ისტო-
რიას. მართალია, ძალიან ხშირად
განაჩენი უსამართლო იყო. სასამართ-
ლოს გადაწყვეტილების მიმართ უნ-
დობლობამ სამართალწარმოებისადმი
მტრობა წარმოშვა. მაგრამ ვინ გაბე-
დავს ჯდომას, როდესაც წარმოთქვა-
მენ: „ადექით, სასამართლო მობრძანდე-
ბა!“

სასამართლოც სპექტაკლია და როლე-
ბი აქ პროფესიონალ მსახიობებს შორის
არის განაწილებული. შესაძლოა ეს პირ-
ველი პროფესიული თეატრალური ქმედე-
ბაა, რომელშიც უფრო ხშირად ყველა მოქ-
მედი პირი ცრუობს, ხოლო ზოგჯერ
ორიგინალური მონოლოგისა თუ მწვავე
რეპლიკისათვის პროკურორს ან ადვო-
კატს პუბლიკუმი ტაშით აჯილდოვებს.
ზოგჯერ ესეც ხდება, რომ პროკურორს
არ სურს ბრალის დადება, მაგრამ
იგი იძულებულია ითამაშოს ბრალმდებ-
ლის როლი, ხოლო ადვოკატს ზოგჯერ
სულაც არ უნდა აშკარა დამნაშავის დაც-
ვა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ასეთია მისი
სამისდღემოი ფუნქცია — და გამოდის,
რომ ყველა ცრუობს და თავის დაძვრე-
ნას ცდილობს, ყველაზე მეტად კი —
ბრალდებული. და თუკი ვინმე სიმართ-
ლეს ლაპარაკობს, მიღებულია, რომ მას

არ დაუჯერონ. ფიცი, რომელსაც მოს-
მეებს ადებინებენ, მხოლოდ და მხოლოდ
დრამატურგიული მახეა. სისხლის სამარ-
თლის კოდექსი — წინასწარგანსაზღვრუ-
ლი კვანძის გახსნის შემცველი დრამა-
ტული სიუჟეტების კრებულია.

და აი, ჩვენს დასაშინებლად მანდილო-
სანს კოცონზე წვავენ — ამბობენ, რომ
ჯადოქარია, ან კიდეც, კაცს ჯვარს აც-
ვამენ, იმის გამო, რომ რაღაც იდეები
გააჩნია. ცოტა არ იყოს საზარელი, მაგ-
რამ მაინც ხომ სანახაობაა? ან კიდეც,
გილიოტინირება — განა სპექტაკლი არ
არის? ნახეს და სახლებში წავიდ-წამოვი-
დნენ. ჭკუის სასწავლებელიცაა და არის
რა მოუყვე სხვებს.

ტრადიციისამებრ, ასეთი სახის ყველა
სპექტაკლში მთავარი პერსონაჟი იძულე-
ბითი პირი იყო. მას აძლევდნენ როლს,
რომელიც, სურდა თუ არა, უნდა ეთამაშა,
განდიდებაც მოუწევდა. როცა ფიქ-
რობ, ჟრუანტელიც კი გივლის; მაგრამ
განა ცოტანი იყვნენ ადამიანები, რომლე-
ბიც მაცურებლებით გაჭედილი მოედნის
შუაგულში აღმართულ ეშაფოტზე იმაზე
ფიქრობდნენ თუ როგორ ეჭირათ თავი
და უკანასკნელ მომენტში წამოიძახებდ-
ნენ პათეტიკურ ფრაზას „გაუმარჯოს მე-
ფეს!“

დაბნეულობის, პანიკის, ძრწოლის და-
მალვა და თავის ღირსეულად, გულგრი-
ლად და აუშფოთებლად დაჭერა, ანუ
იმად მოჩვენება, რაც არა ხარ — რო-
ლის თამაშს ნიშნავს. როლის თამაში კი
მხოლოდ მაცურებლის წინაშე შეიძლება.
როლის თამაში მაცურებლის შეცდომაში
შეყვანას, მის მოტყუებას ნიშნავს. მაცუ-
რებელი შეიძლება იყოს ერთი ადამიანიც
კი — უცხო ან ახლობელი. უნიჭო კაცი,
რომელსაც არ შეუძლია თითლიბაზობა და
უხერხულობისაგან წითლდება, იძულებუ-
ლია მორიდებული იყოს. მორიდებულო-
ბაც ნიღაბია, რომლის მიღმა ადამიანი
თავის ჭეშმარიტ აზრებს მალავს. სიცრუ-
ის საყოველთაოდ მიღებული ფორმა —
თავაზიანობაა: თქვენ უღიმიით კაცს, რო-
მელიც გძულთ. პიესებში მხილებულია
სიცრუე. პიესებში აჩვენებენ საყოველთაო
თითლიბაზობის სავალალო შედეგებს.
პოეტები არ გვატყუებენ, ისინი წინასწარ

გვითანხმდებიან, რომ მოგვითხრობენ ტყუილს დონ კიხოტზე, რომელიც სასაცილოა, ან ოტელოზე, რომელიც უბედურია იმიტომ, რომ ღრივემ არ იცოდა ტყუილის თქმა. ყველაზე ნაკლებ ტყუილს ჩვენ მსახიობები გვეუბნებიან: წინასწარვე ცნობილია, რომ პიესის პერსონაჟებთან მათ არავითარი კავშირი არა აქვთ. მაგრამ ჩვენთვის ყოველთვის საინტერესოა ადამიანთა თითლიბაზობის ფსიქოლოგიისათვის თვალის დევნება, გვიანტირებებს თუ რამდენად შეუძლია ადამიანს გარდასახვა. მასკარადი — ისეთი თამაშია, რომელიც ადამიანებს გულახდილობის საშუალებას აძლევს. თეატრში ნიღაბი ათავისუფლებს მსახიობს პასუხისმგებლობისაგან წარმოთქმული სიტყვისა და ჩადენილი საქციელის გამო.

ნიღაბი ყოველთვის ათავისუფლებს ადამიანს პასუხისმგებლობისაგან ამა თუ იმ საქციელის გამო: უნიფორმაში გამოწყობილი ჯარისკაცი მიდის მოსაკლავად და მას მკვლელს არავინ უწოდებს. ნიურნბერგის პროცესზე ზოგიერთი სამხედრო დამნაშავე იმით იმართლებდა თავს, რომ პირადად, როგორც ადამიანები, ისინი უდანაშაულონი არიან, ისინი მხოლოდ პატიოსნად ასრულებდნენ თავიანთ როლს. ჩვენ მოკლებულნი ვართ შესაძლებლობას ანგარიში გავუსწოროთ უბირ და მშიშარა მოწინააღმდეგეს, რომელიც პოლიციელის ფორმაშია გამოწყობილი; ამ ნიღაბის ქვეშ იგი სულ სხვაა. მაგრამ ჩვენ ვიცით თუ რატომ შედიან უნიჭო და სუსტი, არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილი ადამიანები ბანდებში, ქურდულ გუნდებში, პოლიტიკურ პარტიებში, რატომ იცვამენ პოლიციელის ფორმას — ბანდა ყოველთვის დაგიცავს და მხარს დაგიჭერს, თუ მას მონურად ემსახურები. რა სასიამოვნოა ძლიერი და მამაცი ადამიანის როლის თამაში — ეპოლეტები და ხმალი უკვე საკმარისია, რომ გქონდეთ რაღაც ძალაუფლება სხვა თანამოქალაქეებზე, რასაც თქვენ სულაც არ იმსახურებთ. ეს თქვენ შესანიშნავად იცით.

ისმის კითხვა ნიღაბს ამოფარებული ადამიანის საქციელის ზნეობრივი მხარის შესახებ. ადამიანი უნიფორმაში მეტ-ნაკ-



ლებად გულახდილია, მაგრამ რაოდენ ამაზრზენია პოლიციელი, რომელიც მანანალად ასალებს თავს.

მსახიობები — უცოდველნი, სუფთა ადამიანები არიან, რომლებიც არ ჩადიან აგრესიულ საქციელს. რა სახალისო პოეტის ტექსტის კითხვა, პანტალონების ბალიშებით გამოტენა და ბლენძის ან კუზინის, ან კიდევ კოჭლის განსახიერება, ან სულაც უღვაშების გაკეთება და დონჟუანად გადაქცევა. როგორი უბოროტო და გულუბრყვილოა ეს საქმე იმასთან შედარებით, როცა ადამიანები ცხოვრებაში, ამავე მეთოდით თამაშობენ ჩვენი შეყვარებულების, მეგობრების, მტრების, უფროსების, მიზოვნელების და უბრალოდ ნაცნობებისა თუ საერთოდ — უცნობების როლებს და ყოველ მომენტში ირგებენ რა საჭირო ნიღაბს, რათა ადვილად გაგვაცურონ — გვესალმებიან, გვესაუბრებიან, ხუმრობენ, ეჭვიანობენ, მოითხოვენ, სწყინთ, გვამშვიდებენ, სამუდამოდ გვტოვებენ, ბრუნდებიან, ტირიან, ყვირიან, გულს გეისწიან, გვეჩურჩულეობენ, გვესაუბრებიან თავაზიანად ან ცივილად, გვპირდებიან და არ ასრულებენ დანაპირებს, გვაცთუნებენ და ყველაფერი სიცრუეა.

დიდ პიროვნებებზე მხოლოდ დიდი მსახიობები წარმოგიდგებიან. მაგრამ დიდი მსახიობები ცოტანი არიან და ამის გამო თეატრებს ხომ ვერ დავხურავთ. მსახიობი — იძულებით მშრომელი არსებაა. მუსიკოს-შემსრულებლის მსგავსად ისიც დამოკიდებულია პიესის ტექსტზე და დამდგმელის კაპრიზზე — როგორ წაიკითხოს

ეს პიესა. ამიტომ მსახიობს აქვს სხვა—საქეტაკლის მიღმა არსებული ინტერესები — მას ზოგჯერ უყვარს თავისი როლი ისევე, როგორც მანდილოსანს — საკუთარი კაბები, ბენეუული, სამკაულები — როლი მას ამშვენებს, უხდება და ქუჩაში თუ სუფრასთან ამ მსახიობთან შესხვედრისას მაყურებელი ბოლომდე არ არის დარწმუნებული, რომ ნამდვილი დანიის პრინცს ან დონ-ჟუანს არ შეახვედრა ბედმა. თავყანისმცემლების ყოლა ზოგჯერ სარფიანია, ზოგჯერ კი უბრალოდ სასიამოვნოა. ყოველ შემთხვევაში, ყოველთვის მცირე პროტექციის იმედი შეიძლება გქონდეს.

ო, რა ცვალებადია ყველაფერი ამ ქვეყანა! არც ისე დიდი ხნის წინ ადამიანები ომში მშვილდ-ისრებით, შუბებითა და ხმლებით შეიარაღებული მიდიოდნენ. მტრის დასაძლევად მამაცი და ძლიერი უნდა ყოფილიყავი. ახლა ეს თვისებები აღარაა საკმარისი, უფრო სწორად, საჭიროც კი არ არის: მთავარია ღილაკს დროულად დააჭირო ხელი. დაახლოებით ასეთივე ცვლილებები განიცადა მსახიობის პროფესიამ მას შემდეგ, რაც კინემატოგრაფმა და ტელევიზიამ საშუალება მისცეს მაყურებელს ახლოს დაენახა ადამიანთა ვნებები და ურთიერთობანი. შეიცვალა არსებითი — გაქრა ნიღბები, მსახიობი იძულებულია ისე „გაშიშვლდეს“ მაყურებლის წინაშე, რომ ქუჩაში გამოსვლისას შვს სათვალეს იკეთებს, რათა ვერ იცნონ.

განსაკუთრებით უჭირთ პოლიტიკურ მოღვაწეებს, როდესაც ისინი ტელევიზიით გამოდიან: ჩვენ ახლოდან ვხედავთ მათ თვალებს და მათი გამოხედვა ნდობას არ იწვევს, ვხედავთ როგორ იკრიჭებიან — და ვიცით, რომ ეს ღიმილი არ არის. მათი გულდაჯერებულობა, სითავხედე და სიბრწყინე — აშკარა ხდება და მათი სიტყვიერი დაპირებები ამ შთაბეჭდილებას ვეღარაფერს ამატებენ. სულ სხვა იყო ძველად — შთამბეჭდავი იყო, როდესაც კონვენტში დანტონის მჭექარე ხმა ქუხდა და მაყურებელი მხოლოდ მის ენერგიულ შესტიკულაციას ხედავდა.

მსახიობი სცენაზე არასოდეს ყოფილა გულწრფელი—იგი თამაშობდა, ამისთვის

შკონდა ხმა, ფესტი, განსაკუთრებული გრძობა, რომელსაც ბოლო რიგებში მსხვერპლი ნიც დაინახავდნენ. ასევე მომღერალიც, მიკროფონს კი არ ეჭურჩულებოდა, არამედ მღეროდა. კინემატოგრაფმა თავისი ინტიმურობა თეატრს გადასდო, ხოლო ნი-იანი წლების დასაწყისიდან საბოლოოდ განდევნა ეკრანიდან ძველი სკოლის პროფესიონალი კომედიანტი. ახალი სინამდვილისადმი დამაჯერებელი მიმსგავსება მსახიობისაგან სულ ცოტა რამეს მოითხოვს — საჯარო ურცხვობას, ანუ თავისი ბუნების ყველაზე ინტიმური მხარეების გაშიშვლებას. რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ამის შედეგად ნანარმოებები უფრო მართალი ვერ გახდა. კინემატოგრაფმა კი ხელოვნების სიმართლე დაკარგა.

ორსონ უელსი, კიტონი, ვიგო, ბრესონი, კლერი, კარნე, ტატი ადამიანურ ვნებათა და ურთიერთობათა მოდელს ქმნიდნენ. რარგ ღრმა, სევდიანი და თავშეკავებულია მათი გამოკვლევები, რა მკაცრია მოვლენების პლასტიკური სახე, შემოფარგლული სიტყვითა და ფესტი. მოდელი ალვიძებს აზრს და წარმოსახვა ქმნის ზნეობრივ კრიტერიუმებს. ზნეობრივი კრიტერიუმები ქვენა გრძნობების დაოკებაში გვეხმარება.

მაყურებელი-მოქალაქე, მაყურებელი-მოაზროვნე კინოდარბაზიდან მაყურებელმა-მეშჩანმა გამოდევნა. მეშჩანს არ უყვარს ფიქრი და არც აქვს ამის უნარი. სამაგიეროდ, უსაყვარლეს საქმედ კარის გასაღების ჭუჭრულტანიდან მეზობლების კერძო ცხოვრებისათვის თვალ-თვალი გადაქცევია. განსაკუთრებით ის აინტერესებს, თუ ვის როგორ და ვისთან სძინავს. ალიყური კინოში ყოველთვის ნამდვილია და მსახიობს მართლა სტიკივა; ზაერთოდ, ნებისმიერი ხელის შეხება — ალერსი იქნება ეს, კოცნა თუ მუშტის კვრა, ჩვენი პიროვნების ექსტრიტორიალობის დარღვევა და მისი იმიტირება შეუძლებელია. ამიტომაც სავარძელში მყუდროდ მოკალათებული მეშჩანი ერთგვარად თითქოს წოვს იმ კონკრეტულ პიროვნებათა ცხოვრების ცოცხალ სისხლს, რომლებიც მის თვალწინ ერთმანეთთან არაბუნებრივ ურთიერთობებს



ამყარებენ. არაბუნებრივს იმიტომ, რომ ეს ადამიანები ერთმანეთისათვის უცხონი, ხშირად სრულიად უცნობნი არიან. ასეთ სცენებში იკარგება მხატვრული სახე და ჩვენ ვხედავთ კონკრეტული ადამიანის ქმედებას; ის ამას აკეთებს ისე, როგორც სწვევია მას და სხვას არავის, ამასთანავე, მას თავი ისე უჭირავს, თითქოს არავინ უთვალთვალებდეს. და მიინც, ცხარე ცრემლები, სისასტიკის გამოვლინებანი, ისტერიკა, პარტნიორის თვალბეჭეტი მინდობი ჩახედვა, ბავშვური საქციელი თუ პათოლოგია ბურჟუაზიის მიუღებელი იქნება, თუკი მსახიობს სცხვევია ჭეშმარიტად საკუთარი ბუნების გამოვლინებისა. შეგნება იმისა, რომ თავისი სულის ყველა ინტიმურ მხარეს იგი უცხო ადამიანთა საკუთრებად აქცევს, მძიმე დაღს ასავამს მის საქმიანობას. როდესაც ადამიანი ყოველდღიურად ამ ცხოვრებით ცხოვრობს და მხოლოდ პერსონაჟთა სახელებს იცვლის, ამან არ შეიძლება არ შეარჩიოს მისი ფაქიკა. პიროვნების დამოკიდებულება — შეუქცევადი, გამოუსწორებელი მოვლენაა; თანამედროვე კინოსმსახიობი კარგავს ცოდნას თავისი თავის შესახებ. ხოლო ადამიანს, რომელმაც არ იცის ვინ არის, შეუძლია პრაქტიკულად ყველაფერი გააკეთოს ცხოვრებაშიც და კინოშიც.

ბუნებაში, როგორც წესი, უგემოვნობა არ არის — ყველა გარეულ ცხოველს აქვს სინატვილიის გრძნობა. მხოლოდ შინაურმა ცხოველებმა, რომლებმაც აღარ იციან სად გაექცნენ ადამიანის თვალს, დაკარგეს ეს თვისება, — კატების გარდა. ამიტომ არ არის იმედი იმისა, რომ საყოველთაო ურცხვობა ახალ ზნეობრიობას წარმოშობს.

კინოში საყოველთაოდ მიღებული გახდა კინოკამერის ხმაურის ქვეშ ხეების სინამდვილეში ჩეხვა, ცხოველების წვალება და ხოცვა, ქალუბისათვის თმის გადამარსება, ადამიანების გამათრახება. ამიტომაც მეჭანისათვის მოსაწყენია ჟიულ ბერისთანა მსახიობი, რომელიც ბოროტ გენიებს განასახიერებდა; მას მიუ მიუს გულახდილი უზნეობა უფრო მოსწონს.

როდესაც უბედურება ჩვენ არ შეგვემთხვევა — ასეა მოწყობილი ადამიანი, — იგი ჩვენ თითქოს არც გვხვება. მკვლელ-

ბა, ძარცვა, მძიმე ავადმყოფობები, წყალდიდობები, მიწისძვრა — ყველაფერი ვილაც სხვას ატყდება თავს. ჩვენ ბოლომდე ისიც კი არ გვჯერა, რომ უნდა მოვკვდეთ, ყოველ შემთხვევაში, ვცდილობთ ამაზე არ ვიფიქროთ.

დეკადანსის ეპოქებში მაყურებელთა ფარული სისხლის წყურვილი გადაიქცეოდა ზეიმად სხვა ადამიანთა შერცხვენისათუ დამცირების გამო — აქ უკვე საკმარისი აღარაა დრამის გათამაშება. დრამა უნდა სინამდვილეში მოხდეს — ცირკის არენაზე გლადიატორები სამკვდროსანაცოცხლოდ ებრძვიან ერთმანეთს და გარეულ ცხოველებს ანდა სცენაზე გამოაქვთ გახრწნილება და ინტიმური აქტი საჯაროდ სრულდება. აღგზნებული, უღმობელი მაყურებელი სისხლს ითხოვდა. რომელი ტრუმფატორები მარადიულ ქალაქში შემოდოდნენ აპიას გზით, რომლის გაყოლებით (მხოლოდ და მხოლოდ თეატრალური ეფექტის გასაძლიერებლად!) აღმართული იყო ჯვრები, ხოლო ჯვარცმული უდანაშაულო მონები სულისშემძვრელი გოდებით აცილებდნენ მათ. იმპერიის დასასრული — ისტერიულობა, ძალადამოცილი ბოროტება და მარტოობაა.

ყოველ ეპოქას თავისი შესატყვისი სექტაკლი ახლდა. კაცობრიობა იცნობს რაინდთა ტურნირების, კამერული თეატრების, პასტორალების, კარნავალების ეპოქებს. ძლიერი ტოტალიტარული რეჟიმების ბატონობის ხანაში დიქტატორებს ძალიან უყვართ აღლუმები, მასობრივი სანახაობანი მოედნებსა და სტადიონებზე, რაშიც ქვეშევრდომთა ხალხმრავალი მასის მორჩილების დამაჯერებელ მოწმობას ხედავდნენ. მოედანი კვადრატებადაა დაყოფილი, ყველა ადამიანი გადანომრილია, ნიშნის მიცემისთანავე ერთნი ჩაცვუქდებიან, მეორენი პლაკატებს იქნევენ, მესამენი იხრებიან, მეოთხენი წვებიან — მოედანზე სურათები, წარწერები, ორნამენტები, დროშები და კეთილდღეობის სიმბოლოები ჩნდება. ასეთ საერთო სცენარს დამორჩილებული ადამიანი კარგავს პიროვნულ თვისებებს, ყვეჩნდება და ბრძანების ზუსტი და სინქრონული შესრულება სიამოვნებასაც კი ანიჭებს. სიხარულია დეტალად, ჭი-



ანჭველად ყოფნა. მონის მუყაითობა ემყარება საკუთარი უნის მოკვლის შეუძლებლობას. ასეთი სპექტაკლები ტოტალიტარული საზოგადოების ყალბი ჰარმონიულობის დემონსტრაციაა, საზოგადოებისა, რომლის მოქალაქენი კეთილგონიერად, მწყობრად მოაბიჯებენ.

ბუნებით დაწესებული სცენარის ჩარჩოებში ჩვენ ყველანი თავისუფალნი არავართ — ამ სცენარის თანახმად უნდა დავიბადოთ, შევიყვაროთ, გვძულდეს, ვიტანჯოთ და ბოლოს — გარდავიცვალოთ. მაგრამ რა უბადრუკობა და უაზრობაა დემორჩილო უნიჭო სცენარებს, ბელადებად წოდებული არსებები რომ გვახვევენ თავს.

რამდენადაც მომხიბლავი და მშვენიერია პიროვნების ცხოვრება, იმდენად უხალისო და უფერულია „კოლექტივის კეთილგონიერი წევრის“ არსებობა. ეზოპეს იგავში ჭრიჭინობელა ყოველთვის სიმპათიურია, ჭიანჭველა კი ზიზღს იწვევს, მიუხედავად იმისა, რომ იგავი სწორედ ჭიანჭველას სადიდებლად არის დაწერილი. რაოდენ ლალი და მხიარულია პეპელას ფრენა! პეპელა — პიროვნებაა, ფუტკარი კი — ფუნქციონერი. ფუნქციონერს ყოველთვის დამოუკიდებელი პიროვნებისა შურს; ამიტომაც მსახიობები ფუნქციონერებისათვის ძლიერ და თავისუფალ ადამიანებს განასახიერებენ. მაგრამ მსახიობები თავად ცოტათი ფუნქციონერები, ანუ იძულებითი მშრომლები არიან. ამიტომაც მათ პოეტის მიერ მოგონილი ნიღაბი სჭირდებათ.

როდესაც გველმა ადამსა და ევას აკრძალული ხილის გემო გაასინჯა, მათ სირცხვილის გრძნობა და თავიანთი სიშიშვლის დაფარვის დაუოკებელი სურვილი დაეუფლათ. ასე გაჩნდა პირველი ნიღაბი. შემდეგ მან ლელვის ფოთლის სახე მიიღო...

გან ტირის. კარზე ზარი რეკავს: ლევანიკო და შოთიკო მოვიდნენ, წამალი მოიტანეს.

„არ წავალ“ — ჯიუტობს კალისტრატე, არ უნდა გიას ასე ადვილად დათმობა. „წადი შენი...“ — ძლივს გადაურჩება გიას წიხლს. „სუფთა პაკეტი ყოფილხარ გიუშ!“ ყვირის გამწარებული კალისტრატე.

ასე ირღვევა კიდევ ერთი კავშირი, კვლავ ნიღბით იმოსება ჭეშმარიტება. შემდეგ შერიგდებიან გია და კალისტრატე. მაგრამ ვინ იცის, რით განისაზღვრება გიას მთავარი, საბედისწერო არჩევანი, რა ვახდება მისი მეგზური: რწმენა თუ სასოწარკვეთა? კალისტრატეს სიკვდილი თუ მსხვერპლშეწირვა უფრო ამძაფრებს ამ კითხვას.

ამ არჩენის მიჯნაზე ხდება კიდევ ერთი გარდასახვა: ახალი ადამიანის დაბადება. ეს ცნება არ არის მხოლოდ ისტორიულ-სოციალური, არამედ ფილოსოფიურიც, თავის დროზე იგი ლაკონურად და მრავლისმომცველად გამოხატა ვასილ როზანოვმა „რუსულ ნილოსში“: „დაიბადა ახალი ადამიანი — აი ფორმულა!“

დაიბ, აი ფორმულა, რომლის პრიზმაშიაც ყველაფერი ახლებურად გარდატყდება; ახალ მნიშვნელობას იძენს. დაიბადა ახალი ადამიანი და, მაშასადამე, დაიწყო ახალი ეპოქა, ახალი ქამთარლიცხვა. იცვლება ყველაფერი. იცვლება ცხოვრება და თვით სიკვდილიც — დღემდე გაუცხოებული და რიგითობად ქცეული — ავლენს თავის ჭეშმარიტ ძალას, დამანგრეველსა და აღმდგენელს. კონკრეტული, ლოკალური მოვლენები და ცნებები კოსმიურ არსს ავლენენ, მეტაფიზიკურ საზრისთან გვაახლოებენ.

შალვა გაწერელიას დადგმაში თითქოს გაიკვეთა ჩვენთვის კარგად ნაცნობი, ჩვეულოვანი გარემო და მისი ერთფეროვანი გარსის მიღმა გამოჩნდა სამყაროს რეალური ისტორია. ჩვენ კვლავ ვავიზრბეთ, რომ მისი (ისტორიის) მდინარება არ შემწყყდარა, ჯერ კიდევ იტევს საიდუმლოს, რომლის ამოხსნა მხოლოდ ჭეშმარიტი ფასეულობების დაბრუნებითაა შესაძლებელი.



რას ვფიქრობთ ქართულ კინოზე

ნელს ჩვენმა ჟურნალმა წამოიწყო საუბარი ქართული კინოს შემოქმედებით პრობლემებზე, მის დღევანდელ მდგომარეობაზე, რისთვისაც რამდენიმე კითხვისაგან შემდგარი ანკეტა შესთავაზა სხვადასხვა კინემატოგრაფიული პროფესიის წარმომადგენლებს. ჩვენს ანკეტას უკვე გამოეხმაურნენ დრამატურგები ანზორ ჯუღელი, ამირან ჭიჭინაძე (№ 4), რეჟო კვესელავა, ერლომ ახვლედიანი, კინორეჟისორი რეზო ესაძე (№ 5), კინოკრიტიკოსები გიორგი გვახარია (№ 10), პაატა იაკაშვილი (№ 11). ამ ნომერში კითხვებზე უპასუხებს კინორეჟისორი მერაბ კოქოლაშვილი

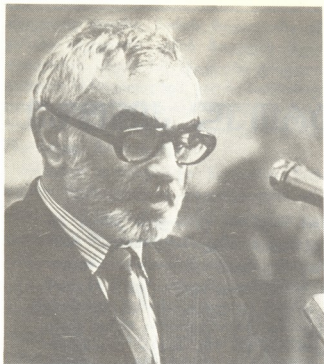
შეგახსენებთ კითხვებს:

1. გაქაყოფილებით თუ არა ქართული კინოს დონე, როგორც ქართული კულტურის შემადგენელი ნაწილისა?
2. რა ტენდენციები შეინიშნება ქართულ კინოში თემებისა და თანრების შერჩევის თვალსაზრისით და რომელი მიგაჩნიათ საინტერესოდ?
3. რაში ხედავთ კინოდრამატურგიის სპეციფიკას და ვის აქვს უფლება იყოს კინოდრამატურგი?
4. აქვს თუ არა დრამატურგიას გადამწვევები მნიშვნელობა ფილმის მხატვრული ხარისხისათვის და რა მოეთხოვება სცენარს?
5. ენობრივი ქსოვილი თამაშობს თუ არა წამყვან როლს ფილმის გარემოს, გმირთა ხასიათების გადმოცემაში და რამდენად სწორად მეტყველებენ ქართულ კინოში?
6. რა აზრისა ხართ ეკრანიზაციაზე, თვლით თუ არა დამაკმაყოფილებლად ქართული ლიტერატურის ეკრანიზაციას რაოდენობისა და ხარისხის თვალსაზრისით?
7. როგორ აისახება ქართული ეროვნული ხასიათი და ქართული ბუნება ეკრანზე? თხრობის რომელი ფორმა მიგაჩნიათ ქართული ბუნებისთვის ახლომდებლად?
8. რა მიგაჩნიათ საერთაშორისო კინოფესტივალებზე ქართული ფილმების გამარჯვების მთავარ მიზეზად?

1. ერთიშნა პასუხის გაცემა ამ კითხვაზე ჩემთვის შეუძლებელია. საერთოდ, ბოლომდე არასოდეს არაფრით არა ვარ ხოლმე დაკმაყოფილებული, მითუმეტეს ქართული კინოს დღევანდელი მდგომარეობით.

ვფიქრობ, ამჟამად თავდება ქართული

კინოს განვითარების ერთი ეტაპი და იწყება ახალი ეტაპი, რომელიც დაიწყო 50-იან წლებში, ის პირობები, რომელიც გვექონდა კინოს არსებობისა და განვითარებისათვის ცენტრალიზებული და დიქტატორული საბჭოთა რეჟიმის დროს, სხვა დათრგუნული რესპუბლიკების კი-



ნემატოგრაფიებს შორის, ქართულმა კინომ საუკეთესოდ გამოიყენა. ეს იყო „სათბურის“ პირობები, როდესაც პატრონი წყალსაც უსხამს ყვავილს, ჰაერის ტემპერატურაც მუდმივია, სასუქიც განსაზღვრულია იმისთვის, რომ ყვავილმა იხაროს, მაგრამ პატრონი სულ ფიქრობს ისეთი ყვავილი გაახაროს, როგორც მას სურს. აი, ამ ჭიდილში პატრონსა და ყვავილს შორის ყვავილმა — ქართულმა კინომ — გაიმარჯვა. მან შეინარჩუნა თვითმყოფადობა — მისთვის დამახასიათებელი ფერი, ფორმა, სურნელი, არსი, რამაც მსოფლიო კინემატოგრაფიულ წრეებში განცვიფრებაც კი გამოიწვია და კითხვაც დაბადა თუ რაში მდგომარეობს ქართული კინოს ფენომენი. ამ ბრძოლაში დანაკარგიც ბევრი იყო.

ახლა ახალი ეტაპი იწყება — ქართული კინოს საერთაშორისო პროცესში შესვლის ეტაპი... ჩვენ „სათბურის“ პირობებიდან ბუნებრივი არსებობის პირობებში გადავდივართ. მაგრამ ნუ ვიფიქრებთ, რომ აქ მხოლოდ თავისუფალი არსებობის ასპარეზი იშლება ჩვენი კინოს წინაშე. საერთაშორისო კინოპროცესს ისევე ჰყავს მეთვალყურე და პატრონი, როგორც „სათბურს“ და თუ აქამდე იდეოლოგიური ხასიათის საფრთხე გვემუქრებოდა, ახლა კომერციალიზაციაა უდიდესი საშიშროე-

ბა. რა ვქნათ? არ გავხდებით საერთაშორისო კინოპროცესის მონაწილენი და იზოლაცია დავგდუპავს, შევალთ პროცესში და შესაძლოა კომერციამ და მასობრივმა კულტურამ გადაგვყლაპოს. ვფიქრობ, გამოსავალი ერთი გვაქვს — უნდა ჩავერთოთ ამ პროცესში, უნდა დავადგეთ იმ გზას, რომელსაც მთელი კაცობრიობა, მისი კულტურა და, კერძოდ, კინო ადგას, მაგრამ არ უნდა დავკარგოთ ჩვენი საკუთარი გზაც, რომელმაც დღემდე მოგვიყვანა. ამისთვის უნდა მოვიფიქროთ ისეთი დამცველი ფინანსურ-შემოქმედებითი მექანიზმი, რომელიც ძნელბედობის უამს დაგვიცავს. ეს კი მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი, როდესაც ქართული კინო დამოუკიდებელი, თავისუფალი გახდება, თავად მოუვლის საკუთარ თავს, თვით იქნება პასუხისმგებელი და არა სხვისი ნების განმახორციელებელი, მაშასადამე, იქნება სუვერენული ქვეყნის სუვერენული კინემატოგრაფი.

2. მე შემიძლია ვთქვა ის, რაც მაშინებს, და ნაფრთხის შეგრძნებას მიქმნის: ეს არის კინოს პოლიტიზაცია და კომერციალიზაცია. ორივე ხელოვნებაზე არახელოვნებისეული ძალის ბატონობას ნიშნავს.

3. კინოსცენარისაგან განსხვავებით, რომელიც მომავალი ფილმის სიტყვიერ ჩანაწერს წარმოადგენს, კინოდრამატურგია კინოამბის შინაგანი კონსტრუქციაა, ის ჩონჩხია, რომელიც ხორცს უკვე დასრულებული ფილმის სახით აისხამს. აი, ეს კონსტრუქცია ძნელია ჩანერო სიტყვებით, ე. ი. არა კინემატოგრაფის, არამედ სხვა ხელოვნების, ლიტერატურის დახმარებით და ამიტომ კინოდრამატურგია ვერ გადაიქცა ლიტერატურის დამოუკიდებელ დარგად. აქედან გამომდინარე, კინოდრამატურგი შეიძლება იყოს ის, ვისაც ამ კონსტრუქციის აგება ეხერხება და თანაწმა იყოს კინემატოგრაფისტი, (თუმცა ეს საქმიანობა მას სრულწილად არ შეუშლის ხელს იყოს კარგი მწერალი).

კინოსცენარის შექმნით კინოს ამერიკა არ აღმოუჩენია. არსებობს თეატრალური დადგმის ჩანაწერი, რასაც პიესა ქვია. არსებობს მუსიკის ჩანერის სისტემა — ნოტები. მუსიკა სმენით აღსაქმელი ხე-

ლოვნება, მაგრამ მისი ჩანერა — დამახსოვრება (განსაკუთრებით დიდი ფორმის მუსიკალური ნაწარმოებისა) ნოტებით ხდება. სხვათა შორის, ნოტებიც სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა იყო.

ასეთივე ცვლილებებს განიცდის კინოსცენარი, რომელიც, ჩემი აზრით, ზოგიერთ შემთხვევაში კინოს განვითარების მუხრუჭადაც იქცა, რადგან კინოხელოვანს კინემატოგრაფიული ჩანაფიქრის ჯერ ლიტერატურად ქცევა უნევს და შემდეგ კვლავ კინოდ გადაქცევა. ახლა ახალი ხანა დგება, როდესაც ვიდეოტექნიკის განვითარებამ შესაძლოა შექმნას ცხოვრების ისეთი ფიქსაციის საშუალება, რომელიც გაცილებით ახლოს იქნება მომავალი ფილმის სპეციფიკასთან. ვიდრე ლიტერატურული სცენარი. უფრო სწორად, ვიდეომასალა და სიტყვით ჩანერილი ფილმის კონსტრუქცია, ალბათ, უფრო შესატყვისი წინასწარი ჩანაწერი იქნება მომავალი ფილმისა. კინოფაკულტეტის სარეჟისორო განყოფილების სტუდენტებთან ერთად ამ ცდებს ვატარებ.

4. აქვს. განა შეიძლება, რომ ცოცხალი სხეული წონჩხის გარეშე არსებობდეს? ანდა მხოლოდ ჩონჩხი — სხეულის გარეშე? ასევეა ფილმიც: მისი ცოცხალი კინემატოგრაფიული სხეული შინაგან კონსტრუქციაზე—დრამატურგიაზე, ჩონჩხზეა აგებული. ჩემთვის კარგი სცენარი ის არის, რომელშიც ნათლადა გამოხატული ამბავი, ხასიათების ურთიერთდამოკიდებულება და აქედან გამომდინარე, მხატვრული მიზანდასახულობა.

5. სიტყვა ისეთივე კომპონენტია ფილმისა, როგორც მუსიკა, ხმაური, რაკურსი, მონტაჟი და ა. შ. ფილმში სიტყვა მაშინაა საჭირო, როდესაც ის ფუნქციონალურია. ყველა კომპონენტს თავისი დრო და ადგილი აქვს და, აქედან გამომდინარე, სიტყვაც მხოლოდ მაშინაა საჭირო, როდესაც მისი საშუალებით ყველაზე ზუსტად ემოციურად და სპეციფიკურად იხსნება მხატვრული სახე.

არ არსებობს სწორი ან არასწორი მეტყველება კინოში. მეტყველება სწორია, თუ ის ორგანულია გმირის, პერსონაჟის მხატვრული სახისათვის და პირიქით, რარიც

ლიტერატურულად გამართულიც არ უნდა იყოს მეტყველება, ის არასწორია, თუ კი არაორგანულია მხატვრული სახისათვის.

6. კარგი ეკრანიზაცია ქართულ კინოში თითქმის ჩამოსათვლელი გვაქვს. უნდა ვეცადოთ განვახორციელოთ ერლომ ახვლედიანის შესანიშნავი იდეა — შექმნათ ქართული ლიტერატურის ეკრანული ქრესტომათია. შესაძლოა ეს იდეა მომავალი დამოუკიდებელი ქართული კინოს ერთ-ერთი საფუძველი გახდეს: ამ იდეის განხორციელება ქართული სატელევიზიო კინოს დახმარებით უნდა მოხდეს.

7. ქართული ეროვნული ხასიათისა და ბუნების შესახებ კინომცოდნეები უფრო კვალიფიციურ პასუხს გასცემენ. მე მხოლოდ ჩემს საყვარელ გმირებს დავასახელებ (შესაძლოა უცებ ყველა ვერც გავისენო): პირველ რიგში ეს სოსო ჩხაიძის „თუში მეცხვარის“ გმირებია, აგრეთვე ვასილ ჩხაიძისა და ელდარ შენგელაიას პიპინია ერისთავი, სერგო ზაქარიასისა და რეზო ჩხეიძის ჯარისკაცის მამა — გიორგი მახარაშვილი, მიხეილ კობახიძისა და გოგი ქავთარაძის „ქორწილის“ გმირი და, მომიტყვეთ, დოდო აბაშიძის სოსანა „დიდი მწვანე ველიდან“.

8. არ ვთვლი ფესტივალებს ქართული კინოს შეფასების კრიტერიუმად. საერთოდ, ფესტივალების მიმართ ირონიულად და სექსპტიკურად ვარ განწყობილი.

მრავალსაუკუნოვან ეროვნულ კულტურაზე დაყრდნობით, ნიჭიერი და დაფიქრებული მხატვრების თაობათა შრომით და უკანასკნელი სამი ათწლეულის მანძილზე საბჭოთა სინამდვილეში შექმნილი სიტუაციის მაქსიმალური გამოყენებით ქართულმა კინომ მონახა საკუთარი ეროვნული კინოენა და შექმნა თვითმყოფადი კინემატოგრაფიული სკოლა. აი, ამ განსხვავებულობამ მოუტანა ქართულ კინოს სახელი.





ქართული ზეპირი ხატების ისტორიიდან

გაიანე ალიბაგაშვილი

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება უშუალოდაა დაკავშირებული ქრისტიანულ რელიგიასთან. საქართველოში მის გავრცელებასა და დამკვიდრებაში განსაკუთრებული როლი გააჩნდა ხატებს, რომლის მრავალი ჰედური და ფერწერული ნიმუში შემოგვრჩა. ხატის ამგვარი მნიშვნელობა განისაზღვრება არა მარტო მისი პორტატული ხასიათით, არამედ იმითაც (და ეს მთავარია), რომ მისი საშუალებით მლოცველს თვალწინ თვით წმინდანის გამოსახულება წარმოესახება.

საქართველო ადრე (IV საუკუნეში) ეზიარა ქრისტიანულ რელიგიას და სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებთან ერთად მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ხელოვნების ყველა დარგის, მათ შორის ფერწერული ხატების განვითარებაში. როგორც ყველა სხვა დარგის ძეგლებს, ასევე ფერწერული ხატების მნიშვნელობა არა მარტო მათი საკულტო დანიშნულებით, არამედ მხატვრული ღირებულებებითაც განისაზღვრება: ისინი წარმოგვიდგენენ ჩვენი წარსული კულტურის, ქართველი ხალხის მხატვრული შემოქმედების მაღალი დონის მაჩვენებელ მდიდარ მასალას.

საქართველოში შემორჩენილი ფერწერული ხატების მრავალი ნიმუში დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში (თბილისში), მაგრამ ნამდვილ საგანძურს ამ მხრივ წარმოადგენს ზემო სვანეთი: აქ, გარდა მესტიის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმისა, ფერწერული ხატები დღესაც დიდი რაოდენობით ინახება სოფლის ეკლესიებში — ადგილობრივი მოსახლეობა, რომელიც ამ ხატებში თავის წმინდათაწმინდას და მფარველს ხედავს, ძნელად ეგუება მათ მუზეუმში გადატანას.

საქართველოში შემორჩენილი ფერწერული ხატები განსხვავებული მხატვრული ნიმუშებით გამოირჩევა, რაც მათ საქართვე-

ლოს სხვადასხვა კუთხის მხატვრულ სკოლებთან აკავშირებს. ცნობილია, რომ ხატებს, თავისი პორტატული ხასიათის გამო, თავისუფლად შეეძლოთ „ემოგზაურათ“. რაც შეეხება ზემო სვანეთს, სხვადასხვა წარმოშობის ფერწერული ხატების (ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა სახის ძეგლების) ასეთი რაოდენობით აქ თავმოყრა საქართველოს ამ კუთხის განცალკევებული, მყუდრო მდებარეობითაც აიხსნება: სვანეთი საიმედო ადგილს წარმოადგენდა განსაკუთრებით სათაყვანო და ძვირფასი ძეგლების დაცვისათვის.

ხატწერის მცირერიცხოვანი ნიმუშები, რომლებიც ფოტო-რეპროდუქციების სახითაა წარმოდგენილი წინამდებარე წერილში, ცხადია, სრულად ვერ ასახავენ ამ დარგის განვითარების სურათს, მაგრამ მათი მიხედვითაც კი ჩანს, რომ ჩვენს ქვეყანაში, საუკუნეების მანძილზე იქმნებოდა ძეგლები, რომლებიც სხვადასხვა მხატვრულ სკოლასთანაა დაკავშირებული და, ამასთანავე, ქართული ხატწერისათვის დამახასიათებელ საერთო ნიშნებს ამჟღავნებენ.

საქართველოში ადრეული ხანის (VI-VIII საუკუნეების) ფერწერული ხატები, ისევე როგორც ჰედური ძეგლები, არ შემოგვრჩა. მაგრამ IX-X საუკუნეების ძეგლების მხატვრული დონე მოწმობს, რომ მათ შექმნას წინ უსწრებდა ხატწერის განვითარების გარკვეული პერიოდი.

ამგვარად, დღეისათვის საქართველოში შემორჩენილი ხატწერის უადრესი მაგალითები იმ დროს მიეკუთვნება, როდესაც ხატის აღქმა მისი უშუალო „სარგებლობის“ თვალსაზრისით შეიცვალა ხატის მნიშვნელობის უფრო რთული და ღრმა გაგებით, როგორც მლოცველსა და ღვთაებას შორის უმაღლესი, სულიერი კავშირის დამყარების საშუალებისა.

ქართული ხატწერის ყველაზე ადრეულ

ძეგლად მიჩნეულია წილკნის ხატი, რომელიც წარმოადგენს ოდიგიტრიის ტიპის ღვთისმშობლის გამოსახულებას ყრმითურთ. (ოდიგიტრიის ტიპის კომპოზიცია მკაცრი ხასიათით გამოირჩევა. მისთვის დამახასიათებელია ღვთისმშობლის ფრონტალური პოზა და ყრმა ქრისტესაკენ მითითების ექსტით გაწვდილი ხელი). დედა-შვილი ორივე მხრიდან ფლანკირებულია მთავარანგელოზთა, — გაბრიელისა და მიქაელის ფეხზე მდგომი ფიგურებით.

ამგვარად, ამ შემთხვევაში, ოდიგიტრიის ტიპის კომპოზიცია ღვთისმშობლის დიდების თემით გამდიდრებული წარმოგვიდგება. ქართულ ხელოვნებაში ასეთი კომპოზიციის არა ერთი ნიმუში მოიპოვება.

მეცნიერები (ნ. კონდაკოვი, გ. ჩუბინა-შვილი, ლ. ხუსკივაძე) წილკნის ხატზე გამოსახულ წმინდანთა სახეების, ხელის მტევნებისა და ფეხის ტერფების შესრულების დროს IX-X საუკუნეებით განსაზღვრავენ (შ. ამირანაშვილი—არა უგვიანეს X-ს.—XI საუკუნის დასაწყისით). ამ ნაწილის საღებავის ანალიზით თითქოს დადასტურდა მასში ცვილის არსებობა, რის საფუძველზეც მკვლევართა მიერ ეს ხატი ენკაუსტიკური ხატუერის ნიმუშად იყო აღიარებული (ამ დროის ფერწერული ხატებისათვის იშვიათი მოვლენა). რაც შეეხება ზემოთ მოხსენებულ თარიღს, მართლაც, ხატის ამ ნაწილების შესრულების მანერა სიახლოვეს ამჟღავნებს 864 წლით დათარიღებული ქართული ძეგლის — არმაზის კანკელის მოხატულობასთან (მსგავსია ლოყაზე დადებული ყირმიზის ლაქის მკაფიო, გეომეტრიული ფორმა, ნახატის მკვეთრი, გრაფიკული ხასიათი); განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ კანკელის მოხატულობა წილკნის ხატთან შედარებით გამოირჩევა უფრო უშუალო, პრიმიტიული წერის მანერით. არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ არსებობს მოსაზრება ხატის ამ ნაწილის მოგვიანო ხანაში განახლების შესახებ, ალბათ ძველი ნიმუშის მიხედვით; ეს მოსაზრება მოითხოვს ხატის შემდგომ, გაღრმავებულ შესწავლას, ჭიმუერი და სპეციალური ფოტოგრაფირების საშუალებით ანალიზის ჩატარებით, მით უფრო, რომ ხატის ისეთი დეტალი, როგორც ქრისტეს მარცხენა ფეხის ტერფის მაყურებლისაკენ მკვეთრი შებრუნება, გვხვდება XI და შემდგომი საუკუნეების ძეგლებ-



XIII ს. მთავარანგელოზის ხატი (ზემო სკანეთი. იფარის წმ. მთავარანგელოზის ეკლესია)

ში, უფრო ადრეული ხანის ძეგლებში კი პარალელს ვერ პოულობს.

რაც შეეხება ტემპერით შესრულებულ წმინდანთა ტანისამოსს, აქ, ეჭვს გარეშეა, XIII საუკუნისათვის დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნები ვლინდება (ნახატის მეტად დაკლანილი, ხაზობრივ-დეკორატიული ხასიათი).

ი. გილგენდორფის მიერ ჩატარებულმა რენტგენულმა ანალიზმა ცხადჰყო, რომ XIII ს. ფენის ქვეშ სხვა, უფრო ადრეული ფერწერის კვალი არ არსებობს. დასაშვებია, რომ ადრე, ხატის ეს მოუხატავად დატოვებული ნაწილები ჰედურით იყო დაფარული. აღსანიშნავია, რომ ჰედურობისა და ფერწერის ერთი და იმავე ძეგლში გამოყენების ხერხი ადრეული ხანიდან იყო ცნობილი, როგორც ბიზანტიურ, ასევე ქართულ ხელოვნებაში.

IX-X საუკუნის ხატუერის სხვა ნიმუშიც გავგანჩია. ეს არის მესტიის მუხუდუმში დაცული-ღვთისმშობელი ყრმითურთ და წმ. ბარბალეს ხატი. წილკნის ხატისაგან იგი განსხვავდება შედარებით გამარტივებული წერის მანერით, რომელშიაც უფრო „გამიშვლებულად“ ისახება გრაფიკულად მკაფიო ნახატის მნიშვნელობა. წმინდანთა ფიგურე-

შემდგომი ხანის, XI-XIII საუკუნეების ფერწერული ხატები ფართოდაა წარმოდგენილი ზემო სვანეთში დაცულ ძეგლებში.



ღვთისმშობლის ხატი. სვანეთი

ბის პროპორციები (სხეულთან შედარებით საგრძნობლად გადიდებული თავები, მოკლე ხელები, გადიდებული მტევნებით) ბევრად დაშორებულია კლასიკური, მაღალი პროფესიული დონის ნიმუშებისაგან. ამასთანავე, ეს ხატი გვხიბლავს ე.წ. „ხალხური“ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი უშუალო გამომსახველობით.

ორივე ხატი, მიუხედავად მათი შესრულების განსხვავებული დონისა, ამ ხანის ქართული ფერწერის დამახასიათებელ სტილისტურ ნიშნებს ავლენს: ორივეში საბოლოოდ განდევნილია ელინისტური მხატვრული ტრადიციების ანარეკლი და ჩამოყალიბებული სახით ვლინდება ხაზობრივი, სიმბრტყობრივი სტილის ნიშნები, რომელნიც ქართული ხელოვნების აღმოსავლურ ფესვებს ამჟღავნებენ. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ იმაშია, რომ პროვინციული ხასიათის ნაწარმოებში ჯერ კიდევ შემორჩენილია წინა ეპოქის ქართული ძეგლებისათვის დამახასიათებელი ექსპრესიულობა (გადიდებული თავი და ხელის მტევნები გაზვიადებული ზომით აქცენტირებული თვალები).

XI-XIII საუკუნეები ქართული კულტურისა და ხელოვნების აყვავების ხანაა. ფერწერის დარგში ამ დროს შეიქმნა მონუმენტური მხატვრობის ისეთი ბრწყინვალე ძეგლები, როგორცაა სვანეთის ეკლესიების — იფრარის, ლაგურკას და ნიკაფარის მოხატულობანი, შესრულებული მეფის მხატვრის თედორეს მიერ. (XI ს. დასასრ. და XII ს. პირველი მესამედი), ვარძიის (XII ს. დასასრული), ბეთანიის, ყინცივისის, ბერთუბნის ტაძრების მოხატულობანი (XIII ს. დასაწყისი).

ამ პერიოდის ხატწერის სანიმუშო მაგალითებია, უნიკალური, პორტატული, მოზაიკური ხატი წმინდა გიორგის გამოსახულებით (XI ს.), აგრეთვე ფერწერული ხატები: მთავარანგელოზი გაბრიელი (XI ს. დასასრ. XII ს. დასაწყ.), ორმოცი მოწამე (XII ს. დასაწყისი), ჯვარცმა (XII ს.) და ქრისტე (XI-XIII სს.). ყველა ეს ძეგლი მაღალი პროფესიული დონის ნიმუშია და თავისი წარმოშობით უდაოდ დედაქალაქის რომელიმე სახელოსნოსთანაა დაკავშირებული. ამ მაგალითებით არ ამოიწურება სვანეთში დაცული ღირსშესანიშნავი ძეგლების რაოდენობა, მათი რიცხვი ბევრად მეტია, რაც მოწმობს, რომ საქართველოში ფერწერის ამ დარგმაც ბრწყინვალე განვითარება ჰპოვა. ამას ადასტურებს ზემო სვანეთში დაცული ადგილობრივი წარმოშობის ხატებიც, რომელთა შორის არა ერთი ნიმუში, პროვინციული წერის მანერის ნიშნებთან ერთად, უდაოდ დიდი ნიჭით დაჯილდოვებული ოსტატის ხელს ამჟღავნებს (XI საუკუნის ღვთისმშობლის ხატი ლაგურკიდან, XIII საუკუნის მთავარანგელოზის ხატი იფრარიდან).

ამ წერილთან დართული ხატების მცირერიცხოვანი ფოტო-რეპროდუქციებიც კი იძლევა საშუალებას წარმოვიდგინოთ, თუ რაოდენ მრავალფეროვანი და, ამავე დროს, უდაოდ ქართული მხატვრული ტრადიციების მატარებელი ფერწერული ხატები იქმნებოდა საქართველოში, საუკუნეების მანძილზე.

ზემოთ მოხსენებული მოზაიკური ხატი წმინდა გიორგის გამოსახულებით, იმ ძეგლ-

თა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც დიდებულითა საკუთრებას წარმოადგენდნენ და პირადი სამლოცველოების შესამკობად იყენებდნენ (ასეთი ხატები მსოფლიოში მცირე რაოდენობითაა ცნობილი) მათ პროგრამაში შედიოდა წმ. მეომრების, მათ შორის წმ. გიორგის გამოსახულება. ამ ხატების წარმოშობას უმთავრესად კონსტანტინეპოლის სახელოსნოებს უკავშირებენ. ზემო სვანეთში ნაპოვნი მოზაიკური ხატის მნიშვნელობა მარტო იმით არ ამოიწურება, რომ მან შეავსო მსოფლიოში მცირე რაოდენობით ცნობილი ამდაგვარი ხატების რიცხვი; მთავარია ის, რომ ამ ხატის სტილისტური ნიშნები მას XI საუკუნის ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებთან აახლოებს.

წმინდანის ფიგურის სილუეტის საერთო ხასიათი, მისი ნახატი განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებს ზემო სვანეთში მრავლად შემონახულ, XI საუკუნის წმ. გიორგის ქედურ ხატებთან. ჩვენ არ გავაჩნია მყარი საფუძველი იმისათვის, რომ კატეგორიულად ვაღიაროთ ხატის ქართული წარმოშობა. მაგრამ მისი ხაზობრივი სტილი და ის ფაქტი, რომ საქართველოში ჯერ კიდევ ქრისტიანობამდე უკვე არსებობდა მოზაიკური კომპოზიციები (იატაკის მოზაიკა ძალისაში, III ს.) და შემდეგ, V-VI სს. უფრო გვიანაც — VII და XII სს. მაღალი მხატვრული დონის მოზაიკები (ბიჭვინთის ტაძრის იატაკის მოზაიკა, V-VI სს.; VII საუკუნის წრომის და XII საუკუნის გელათის ტაძრების საკურთხევლის აბსიდის მოზაიკები), არ გამორიცხავს ამ ხატის ქართულ წარმოშობას, მით უფრო რომ იგი არ გამოირჩევა კონსტანტინეპოლის სკოლის ნაწარმოებთა რაფინირებული ხასიათით.

ხატი შესრულებულია ერთმანეთთან მჭიდროდ მორგებული, მეტად წვრილი ფერადი მინერალების (ლილათქვა, წითელი და მწვანე იასპი), სხვადასხვა ფერის მარმარილოს და სმალტის კენჭებით; მდიდრულ შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს ოქროსფერი ფონი.

XI-XII საუკუნეებიდან საქართველოში შემორჩენილი ფერწერული ხატების საუკეთესო ნიმუშები მოწმობენ ქართული ოსტატების მიერ ბიზანტიის დედაქალაქის სკოლის ფერწერის რთული, მრავალფენიანი წერის მანერის ბრწყინვალე ათვისებას.

ამის შესანიშნავ ილუსტრაციას წარმოადგენენ: ხატი ლაგურკიდან ჯეროდან გარდამო-



XIII ს. წმ. იონას ხატი, სვანეთი

სნისა და ქრისტეს დატირების, ორ იარუსად განლაგებული სცენებით, იმავე ეკლესიაში დაცული მთავარანგელოზ გაბრიელის ხატი, ჯვარცმის და ორმოცი მოწამის ხატები (მესტიის მუზეუმი). ოდიგიტრიას ტიპის ღვთისმშობელი უშუგულიდან და სხვ.

ლაგურკის ხატი ჯვრიდან გარდამოხსნის და დატირების კომპოზიციებით. თავისი რთული წერის მანერით, გარკვეულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს ბიზანტიური ფერწერის „ცხოველხატულ“ ტრადიციებთან. აღსანიშნავია, რომ ქრისტეს არდავის აღმნიშვნელი მწვანე საღებავის მონასმების ქვეშ გამოსჭვივის მისი სხეულის მოყავისფრო-ოქროსფერი ტონი. თავისი სტილისტური ნიშნებით ხატი სიახლოვეს ამჟღავნებს ქართული ხელნაწერის — ზაქარია ვალაშკერტელის სენაქსარის მინიატურებთან, რომელთა უმეტესობა ბერძენი ოსტატების მიერ იყო შესრულებული. მაგრამ ისეთი ნიშნების გვერდით, რომელიც დამახასიათებელია ბიზანტიური ორიენტაციის ძეგლებისათვის, ლაგურკის ხატში შეიმჩნევა აგრეთვე ქართული ფერწერისათვის დამახასიათებელი ნიშნებიც, როგორცაა მაგალითად: თვით ნახატის მკვეთრად გამოვლენილი მნი-

შენელობა და სახეების განსაკუთრებული ემოციური გამომსახველობა. ღვთისმშობლის სახის სევდიანი გამომეტყველება მოგვაგონებს წმ. ივილიტას ემოციურ სახეს იმავე ეკლესიის მოხატულობიდან, რომელიც მეფის მხატვრის-თევდორეს მიერაა შესრულებული.

ხატი შესრულებულია ხის ფუძეზე გადაჭიმულ ტილოზე. ქართული ხატების უმეტესობა უშუალოდ ხეზე, გრუნტის თხელ ფენაზეა დანჭერილი. მაგრამ მაღალი მხატვრული დონის ხატებს შორის გვხვდება ტილოზე შესრულებული არა ერთი ნიმუშიც (მთავარანგელოზ მიქაელის ხატი ლაგურკიდან, XI ს.-XII ს. დასაწყისი; ღვთისმშობელი ოდიგიტრიას ხატი უშგულიდან, XI ს., ორმოცი მოწამის ხატი მესტიის მუზეუმიდან, XII ს.).

ყველა ჩამოთვლილი ხატი თავისი დახვეწილი წერის მანერით, მაღალი დონის ოსტატობით ბიზანტიური ხატწერის საუკეთესო ნიმუშებს შეიძლება გაუტოლდეს. ამასთანავე მათ გააჩნიათ ისეთი სტილისტური ნიშნები, რომელნიც ქართული შუასაუკუნეების ფერწერის თვითმყოფადობას განსაზღვრავენ.

მთავარანგელოზ მიქაელის ფიგურის პროპორციების კლასიკური ხასიათი, სახის სწორი ნაკეთობი, მშვიდი პოზა, ტანსაცმლის ვერტიკალურად ჩამოშვებული ნაკეცების სწორი ხაზები დამახასიათებელია XI-XII

სს-ბის პირველი ნახევრის ქართული ფერწერის მონუმენტური სტილისათვის. შექმნილების მანერაში იგრძნობა რთული, მრავალფენიანი ტექნიკის ოსტატური ფლობა. მაგრამ გალიადფერება და ჩრდილები შესრულებულია იმდენად ფაქიზად, რომ არ ასუსტებენ ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ მეტყველი ხაზობრიობის შთაბეჭდილებას. აღსანიშნავია, აგრეთვე, ხატის გარეგნულად თავშეკავებული, მაგრამ ღრმად ემოციური ხასიათი, ლირიულობა, რასაც განსაზღვრავს არა მარტო დიდი ნუშისებრი თვალების მეტყველი მზერა, არამედ თავის მსუბუქი დახრა, აგრეთვე — შარავანდის და ფრთების დენადი ნახატის ჰარმონიული შესატყვისობა.

ხატი თავისი სტილისტური ნიშნებით უახლოვდება XI-XII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ფერწერის იმ ძეგლებს, რომელთა წარმოშობა დაკავშირებულია საქართველოს ცენტრალურ რაიონებთან (ატენის ტაძრის მოხატულობა — XI ს. 60 წ. წ.; გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსის მოხატულობა — XII ს. 40 წ. წ.; ზატეკის მინიატურები — ხელნაწ. A-734, XII ს. პირველი ნახევარი).

მთავარანგელოზ მიქაელის ხატში ყურადღებას იპყრობს ისეთი დეტალი, როგორცაა ფიგურის პროპორციებთან შედარებით ოდნავ გადიდებული მარჯვენა ხელის მტევანი. ასეთი ხერხით მითითების ქესტი ერთ-

უბისის ტრიბიტკონი XIV ს.



გვარად აქცენტირებულია და ექსპრესიულ გამოხატულებას იძენს. ამას ვერ ავხსნით ოსტატის „პროვინციულობით“, რადგანაც აღნიშნული დეტალი არ არღვევს ფიგურის საერთო კლასიკურ ხასიათს, მის პროპორციულობას. საყურადღებოა, რომ ასეთივე დეტალს შეიცავს მთავარანგელოზ გაბრიელის ფიგურა ატენის მოხატულობაშიც (ხარების კომპოზიცია), რომელიც თავისი საერთო მხატვრული მონაცემებით „კლასიკური“ ხასიათის ძეგლთა რიგს მიეკუთვნება. პროპორციების ასეთი შეუმჩნეველი, მაგრამ მხატვრულად შთამბეჭდავი დარღვევა მაღალი პროფესიული დონის ძეგლებში შეიძლება დაუკავშიროთ შინაარსის განსაკუთრებული ემოციური განცდის ტენდენციას, რომელიც საუკუნეების მანძილზე სხვადასხვა ძალით და სხვადასხვა ვარიაციებით ვლინდება ქართული ფერწერის განვითარების მთელ მანძილზე. მეტი ძალით ეს ტენდენცია ვლინდება საქართველოს განაპირა რაიონების მხატვრული სკოლების, განსაკუთრებით კი ე. წ. „ხალხურ“ ნაწარმოებებში. ეს ნათლად ჩანს, თუ შევადარებთ ერთმანეთს უშგულში დაკულ (სოფ. ჩაქაში, მაცხოვრის ეკლესია) ოდიგიტრიის ტიპის ღვთისმშობლის XI საუკუნის ორ ხატს, რომელთა შორის ერთ-ერთი შესრულებულია ტილოზე და მაღალი პროფესიული დონით გამოირჩევა, ხოლო მეორე, რომელიც თითქმის ზუსტად იმიტირებს პირველი ხატის იკონოგრაფიულ ნიშნებს, დაწერილია ხეზე და სტილისტური ნიშნებით ადგილობრივი, პროვინციული განსწავლულობის ოსტატის ხელს ამჟღავნებს.

აღსანიშნავია, რომ ორივე ხატი ოდიგიტრიის ტიპის იმ, ერთგვარად შერბილებულ ვარიანტს წარმოადგენს, რომლისთვისაც დამახასიათებელი არ არის მარიამის მკაცრი, ფრონტალური პოზა. მისი თავი ოდნავ, ნაზადაა ქრისტესაკენ გადახრილი, რითაც ამ კომპოზიციაში დედა-შვილის ურთიერთდამოკიდებულებაში ერთგვარი ინტიმურობაა შეტანილი. მიუხედავად ამისა, ორივე ხატის ხასიათი აშკარად განსხვავებულია. პირველ ხატზე ღვთისმშობლის გამოსახულება, სწორი ნაკეთებით — თხელი ცხვირითა და დიდი, ნუშისებრი თვალებით — სახის „კლასიკურ“ ტიპს გადმოსცემს. წმინდა ნახატი დიდი ოსტატობით გამოირჩევა, წერის მანერა კი ფაქიზი და „ცხოველხა-



XIII ს. წმ. გიორგის ხატი. სვანეთი

ტულია“. ღვთისმშობლის გამოსახულება გვხიბლავს რბილად გადმოცემული ლირიკული განწყობით. მეორე ხატზე ღვთისმშობლის სახე უფრო „უბრალო“ ტიპისაა: აქვს მოგრძო, ბოლოში გამსხვილებული ცხვირი, ერთმანეთთან შეზრდილი წარბები, რაც ერთგვარად, უხეშ და „მსუყე“ ნახატთან ერთად, გამოსახულებას მეტ ექსპრესიულობას ანიჭებს.

ღვთისმშობლის გამოსახულებასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია ხატი ლაგურკიდან (XI საუკუნე). იგი წარმოადგენს ღვთისმშობლის ე. წ. „უშილენიას“ (გულმობიერ) იკონოგრაფიულ ტიპს,* საყურადღებოა იმით, რომ მიუხედავად „პროვინციული“

* რუსული ტერმინი „უშილენიე“ ე. გრაბარის მიხედვით, განასაზღვრავს იმ გარნობების ამსახველ ხატს, რომელიც ღვთისმშობლის გამოსახულებაში (ფრანგულად ამ ტიპის ღვთისმშობლის ხატს უწოდებენ „La vierge tendresse“). მეცნიერი ხაზს უსვამს იმას, რომ ეს სახელწოდება არ არის იდენტური ეპოთეტისა „ელენუსა“, რომელსაც ხშირად ხმარობენ ამ ხატის მიმართ: „ელენუსა“ აღიღებს თვით მარიამს მლოცველთა თვალი და სხვა ეპოთეტებთან ერთად შეთვისებული იყო ოდიგიტრიის ტიპის ხატის მხატვარს.



ჯვარცმის ხატი. სვანეთი XII ს.

ხასიათისა (ტანთან შედარებით ძლიერ გადიდებული თავი, ასევე ზომით აქცენტირებული თვალები) იგი ღრმა გამომსახველობით ხასიათდება. პირველ რიგში აღსანიშნავია მარიამის სახის ემოციური გამომეტყველება, მისი თვალების ღრმა, სევდიან აღსაყვებ მზერა, განსაკუთრებული გამომსახველობით გამოირჩევა, თუმცა არა ზუსტით, მაგრამ წმინდა, გაბედული ხელით შესრულებული ნახატი. ამ ძეგლის მნიშვნელობა მართო მისი მხატვრული ღირებულებით არ განისაზღვრება: საბერებში (დავით-გარეჯა) ერთ-ერთ მოხატულობაში შემორჩენილ მსგავს კომპოზიციასთან ერთად (X ს.) იგი მოწმობს, რომ საქართველოში ღვთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი უკვე X-XI საუკუნეებში იყო ცნობილი. ისევე, როგორც იმავე დროის კაპადოკიის ანალოგიური გამოსახულებები, იგი მიეკუთვნება ამდაგვარი შინაარსის ადრეული ხანის ცნობილ ნიმუშთა რიცხვს, რაც განსაზღვრავს მის მნიშვნელობას არა მართო ქართული, არამედ მთელი აღმოსავლურ-ქრისტიანული ხელოვნების შესწავლისათვის.

ემოციურობის თვალსაზრისით აღსანიშნავია მესტიის მუზეუმში დაცული მცირე

ზომის ჯვარცმის ხატი. ეს უკვე მაღალი პროფესიული დონის ნიმუშია. ასომთავრული წარწერის შემორჩენილი ნაწილი სტილისტურ ნიშნებთან ერთად, ადასტურებენ ამ ხატის ქართულ წარმოშობას.

კომპოზიციის მკაცრი ტექტონიკურობა, ფიგურათა ლაკონური სილუეტები, თავშეკავებული ფესტები ამ ხატს XI საუკუნის ქართული ფერწერის მხატვრულ ნიშნებთან აკავშირებს. მაგრამ ფიგურათა აზიდული პროპორციები, კალიგრაფიულად წმინდა, დენადი ნახატი უკვე XII საუკუნის ნიშნებს ამეღვენებს. ამ ხატში, რომელიც უდაოდ მაღალი პროფესიული განსწავლულობის ოსტატის ხელს მიეკუთვნება განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს წმინდანთა სახეზე განცდის გამოსახვა. მარიამის სახეზე მწუხარების გადმოცემა მკვეთრად შეტეხილი წარბების და ქვემოთ დაშვებული ტუჩების კუთხეების მეშვეობით მოგვგონებს წმ. ივლიტას გამოსახულებას ლავურკას მოხატულობაში. მართალია, ამ მოხატულობის შემსრულებელი — მეფის მხატვარი თევდორე წარმოშობით უდაოდ სვანი იყო (ამას მოწმობს მისი ნამუშევრების გარკვეული სიახლოვე სვანეთის სკოლის მხატვრულ ტრადიციებთან), მაგრამ მისი შექმნელობა ამჟღავნებს დედაქალაქის რომელიმე სახელმწიფოში პროფესიული განსწავლულობის მაღალ დონეს.

საქართველოს ცენტრალური რაიონის ერთ-ერთ სახელმწიფოში უნდა ყოფილიყო შექმნილი „ორმოცი მოწამის“ ხატიც. (XII ს. პირველი ნახევარი; მესტიის მუზეუმში) ბრწყინვალე ოსტატობის ეს ნიმუში ემოციური გამომსახველობისა და ფორმათა პლასტიკური დამუშავების (რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო შუასაუკუნეების, ქრისტიანული რელიგიით შეზღუდულ ხელოვნებაში) სინთეზის მაგალითს წარმოადგენს.

როგორც სხვა, დედაქალაქის სკოლასთან დაკავშირებული ზოგი ნიმუში, ეს ხატიც შესრულებულია ხის დაფაზე გადაჭიმულ ტილოზე. იგი დაწერილია საღებავების მკვირივ, მაგრამ მეტად თხელი ფენით, ასევე თხელი ფენის გრუნტზე.

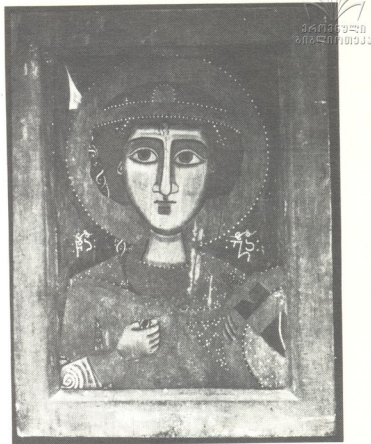
სწორკუთხედში ჩაწერილი კომპოზიცია კლასიკურ ფორმად იქცა ამდაგვარი შინაარსის სცენისათვის. ქართულ ხელოვნებაში მან ფართო გავრცელება ჰპოვა სხვადასხვა დროის მონუმენტურსა და მინიატურ-

რულ ფერწერაში. მაგრამ სვანეთში დაცული ხატი ამ შინაარსის სხვა ბიზანტიური და ქართული ძეგლებისაგან. განსხვავდება კომპოზიციის უფრო შეკვეცილი ვარიანტით (გამორიცხულია ეპიზოდი მოლაღატისა, რომელმაც ვერ გაუძლო ქრისტიანული რელიგიისათვის წამებას გაყინულ წყალში და თავი აბანოს შეაფარა). ამ მხრივ პარალელად შეგვიძლია დავასახელოთ მხოლოდ ხატი ოხრიდიდან (XI საუკუნე).

სვანეთში დაცული ხატის მეტყველი ნახატი, მოწამეთა სახეების კეთილშობილი ტიპი XI-XII საუკუნეების ქართული ფერწერის საუკეთესო, მაღალი პროფესიული დონის ძეგლთათვის დამახასიათებელ ნიმუშებს ავლენს. ეს ხატი ისეთ, მხატვრულად მნიშვნელოვან ძეგლებთან მწყვირვში დგება, როგორცაა ატენის ტაძრის (XI ს.) და XII ს. პირველი ნახევრის გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსის მოხატულობანი. „ორმოცი მოწამის“ ხატის ფიგურებს ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვთ XI საუკუნის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი „წონადობა“; ამავე დროის მხატვრულ ტრადიციებს უკავშირდება, აგრეთვე, სახის დამუშავება ძუნწ აქცენტებად გამოყენებული თეთრის შტრიხებით. მაგრამ ამ ძეგლში ფიგურათა კონტურული ნახატი მთლიანობაში ავლენს იმ ხაზობრივ-დეკორაციულ ტენდენციას, რომელიც ისახება XII საუკუნის პირველ ნახევარში და უფრო განვითარებული სახით ვლინდება XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე, განსაკუთრებით—XIII საუკუნის დასაწყისში.

ამ ტენდენციის განვითარება შეიმჩნევა არა მარტო მაღალი პროფესიული დონის ნაწარმოებებში, არამედ პროვინციული წარმოშობის ხატებაშიც. ამ მხრივ მეტყველ მაგალითს წარმოადგენს წმ. იონას ხატი (XIII საუკუნის დასაწყისი, მესტიის მუზეუმი).

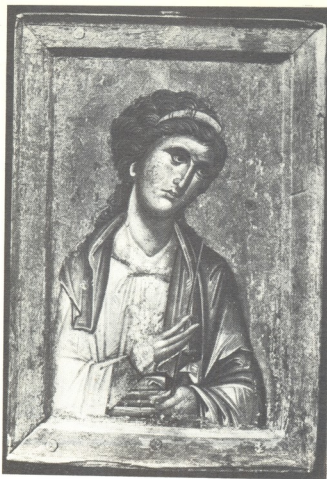
ეს ხატი იმითაცაა აღსანიშნავი, რომ აქ შეიმჩნევა ჰელდური ხელოვნების გავლენა, რომელმაც ფართო განვითარება პპოვა სვანეთში. წმინდანის ტანსაცმლის აღნიშვნელი ფართო ზოლები ასოციაციას იწვევს რელიეფით დამუშავებულ ზედაპირთან. მაგრამ ეს ზოლები, თავისი მკვეთრი საზღვრებით და ერთმანეთის რიტმული გადაკვეთით დეკორაციულ ეფექტს აღწევენ. ჰელდური ნიმუშის გავლენა ამ შემთხვევაში უკვე



XIV-XV ს. წმ. გიორგის ხატი. სვანეთი

განვითარებული დეკორაციული სტილის შესაბამისად გადამუშავებული სახით წარმოგვიდგება. ამ მხრივ აღსანიშნავია აგრეთვე წმინდანის თმის დამუშავება წმინდა, ტალღოვანი, პარალელური ხაზებით.

წმ. იონას ხატის განსაკუთრებული ექსპრესიულობა განისაზღვრება ამ ჯგუფის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი, შინაარსობრივად მნიშვნელოვანი დეტალების აქცენტრირებით, მათი გაზვიადებული გადიდებით (თავი, თვალები, ხელის მტეხენები), პროპორციების ამდაგვარი დარღვევა მოგვაგონებს ქართული ხელოვნების „წინაპლასტიკური“ ხანის ძეგლებს; ასეთი „მეარქაიზებული“ ნიშნები, როგორც განხილული ნიმუშებიდანაც ჩანს, საუკუნეების მანძილზე ამოტევივდებიან პროვინციული წარმოშობის ან, განსაკუთრებით, ე. წ. „ხალხურ“ ძეგლებში. (ზემოთ ჩამოთვლილ ხატებს შეიძლება დაემატოს XIII საუკუნის მთავარანგელოზის ხატი იფრარადან, მინიატურულ ფერწერაში — ხელნაწერები A-469, XIII ს., H-1225, XIV ს.) აღსანიშნავია, რომ ფიგურათა პროპორციულობის შთაბეჭდილება არ ირღვევა, როცა ამ ხერხს მიმართავენ თვით პროფესიული განსწავ-



მთავარანგელოზის ხატი XV ს. ზემო სვანეთის ფხობტრერი

არღვევს ზუსტი ნახატის შთაბეჭდილებას და, ამასთან ერთად, მზერას თავისებურად მომსახველობას ანიჭებს.

შინაარსის ემოციურ გადმოცემასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია, რომ პროვინციული წარმოშობის ძეგლებში გვხვდებით რეალური ყოფიდან გადმოღებულ ჟესტებს. ასე, მაგალითად, მაცხვარიშის ჯვარცმის დიდ ხატზე თავისი უშუალოდით ყურადღებას იპყრობს მოხუცი კაცის ფიგურა, რომელსაც განცდის ნიშნით ხელი წვერში ჩაუვლია, ან ერთ-ერთი წმინდა დედათავანი, გამოსახული ნიკაბთან მიტანილი, მოფორიუმით დაფარული ხელებით.

სვანეთში დაცულ ადგილობრივი წარმოშობის ფერწერულ ხატებს შორის ნაკლებად გვხვდება მალალი მხატვრული დონის ძეგლები. შეიმჩნევა, აგრეთვე, გრაფიკული ტენდენციების გაძლიერება. წმ. გიორგის ხატი (მესტიის მუზეუმი) შეიძლება განვიხილოთ, როგორც XIII საუკუნის ბოლოდან საქართველოში შემოსული, პლეოლოგოსთა სტილის ცხოველხატული წერის მანერის გრაფიკულ „ენაზე“ გადაყვანის მაგალითი.

პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები ქართულ ხელოვნებაში უფრო სრულყოფილად აისახა მალალი პროფესიული დონის ძეგლებში. ხატწერაში ამის ბრწყინვალე მაგალითს წარმოადგენს უბისის ორი ტრიპტიქონი (საქ. სახ. ხელოვნების მუზეუმი).

ერთ-ერთ მათგანზე მთავარ კომპოზიციას წარმოადგენს „მარიამის მიძინება“, რომელიც მოთავსებულია კარედის ცენტრში, სანაწილეს თავზე. ეს სცენა, ისევე, როგორც „მარიამის შობა“ და „მისი ტაძრად მიყვანება“, განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ლიტურგიკულ დღესასწაულთა რიგს მიეკუთვნება.

უბისის კარედის მიძინების კომპოზიციაში ჩამოყალიბებული ტრადიციის მიხედვით, გამოსახულია ქრისტე, მარიამის „სულით“ ხელში და თვით მარიამის გარშემო თავმოყრილი მოციქულების, წმინდა მამათა და ანგელოზთა ფიგურები, არ არის გამოსახული მხოლოდ იაქონიას ეპიზოდი, მტირალი დედები და პალეოლოგოსთა სტილისათვის დამახასიათებელი, განვითარებული, სივრცეში გაშლილი არქიტექტურა (ფიგურები განლაგებულია მოქროსფრო ოქრის ფონზე).

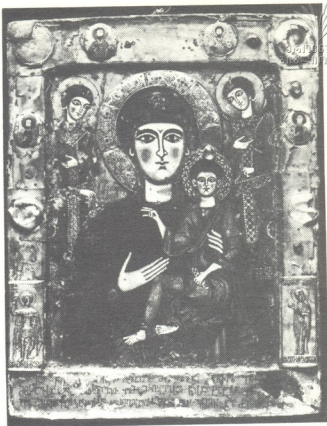
ლულობის ოსტატებიც (მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მთავარანგელოზ გაბრიელის ფიგურა ხარებიდან ისეთი „კლასიკური“ ხასიათის ძეგლში, როგორცაა ატენის მხატვრობა). ამგვარი ხერხის გამოყენება სხვადასხვა დროის და განსხვავებული პროფესიული დონის ძეგლებში დაკავშირებული უნდა იყოს ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ შინაარსის ემოციურად გახსნის ტენდენციასთან.

წმ. იონას ხატს თავისი უფრო დახვეწილი წერის მანერით უპირისპირდება დაახლოებით იმავე დროის მაცხოვრის ხატი (მესტიის მუზეუმი). მიუხედავად კლასიკური პროპორციებისა, აქაც შეიმჩნევა სხეულის ნაწილთა ერთგვარად ნებისმიერი შეფარდება. ქრისტეს გამოსახულებაში, რომელიც მაყურებელს ხიბლავს კეთილშობილი სახის ნაკვთებით, ღია ლურჯის, მეწამულისა და ოქროსფერი ოქრის შეხამებაზე აგებული დახვეწილი კოლორით, შეიმჩნევა ისეთი დეტალი, როგორცაა თვლების კრილის განსხვავებული ზომა. მთლიანობაში ეს ოდნავ შესამჩნევი სხვაობა არ

კარედზე წარმოდგენილ კომპოზიციაში თვალს ხედება მოციქულთა რიცხვის შემცირება — აქ გამოსახულია მხოლოდ ცხრა მოციქული. (აპოკრიფში მოხსენიებულია, რომ თორმეტზე მოციქული სასწაულებრივად ანგელოზთა მიერ იყო აქ თავმოყრილი და, ჩვეულებრივად, ამ კომპოზიციაში მოციქულებს მთელი შემადგენლობით გამოსახვენ). ტექსტში, რომელიც დიონისე არეოპაგელს მიეკუთვნება, მოხსენიებულია ამ ეპიზოდის ოთხი მონაწილე: წმ. მამა-იაკობი, ძმა უფლისა, ტიმოთე — ეფესოს ეპისკოპოსი, იეროთეოსი და თვით დიონისე არეოპაგელი — ათენის ეპისკოპოსი. ოთხივე წმ. მამას იშვიათად გამოსახვენ (უმთავრესად არა უადრეს XVI საუკუნისა). უფრო გავრცელებული იყო ამ კომპოზიციაში წმ. მამათა ორი ან სამი ფიგურის გამოსახვა. ქრისტეს მანდორლას გარშემო გამოსახულ ანგელოზთა რიცხვიც მერყეობს. მათი რიცხვის გაზრდის ტენდენცია უფრო XIV საუკუნიდან შეიმჩნევა. უბისის კარედზე კი გამოსახულია მხოლოდ ორი ანგელოზი.

ამრიგად, უბისის ტრიბტიქონის „მარიამის მიძინების“ კომპოზიცია წარმოდგენს მის საკმაოდ ლაქონურ ვერსიას, არა მარტო იმიტომ, რომ იგი არ შეიცავს იაქონიას ეპიზოდს და არც განვითარებულ არქიტექტურას, არამედ ამ სცენაში დამსწრეთა ფიგურების რაოდენობის შემცირების გამოც. მაგრამ მიძინების ქვემოთ გამოსახულ წმ. დედათა ფიგურები და კარედის გვერდით ფრთებზე წარმოდგენილი მთავარანგელოზები — გაბრიელი და მიქაელი, მოციქულები — პეტრე და პავლე, მახარებლები მათე და იოანე, წმ. მამები — ნიკოლოზი და იოანე ოქროპირი თითქოს ავსებენ მიძინების მონაწილე პირთა რიცხვს. ამასთანავე, ამ წმინდანების ცალკე გამოყოფას და ამით მათი მნიშვნელობის აქცენტირებას გააჩნია ღრმა თეოლოგიური საფუძველი.

მთავარანგელოზთა ფიგურები ციური მხედრობის უმაღლესი წოდების წარმომადგენელნი არიან და უკავშირდებიან მიძინების სცენაში წარმოდგენილ ანგელოზებს, რომელნიც იმავე ციურ მხედრობას მიეკუთვნებიან. გარდა ამისა, მიქაელ მთავარანგელოზი უშუალო მიმართებაშია მიძინების კომპოზიციასთან: იგი გამოეცხადა მარიამს სამი დღით ადრე და აუწყა მას გარდაცვა-

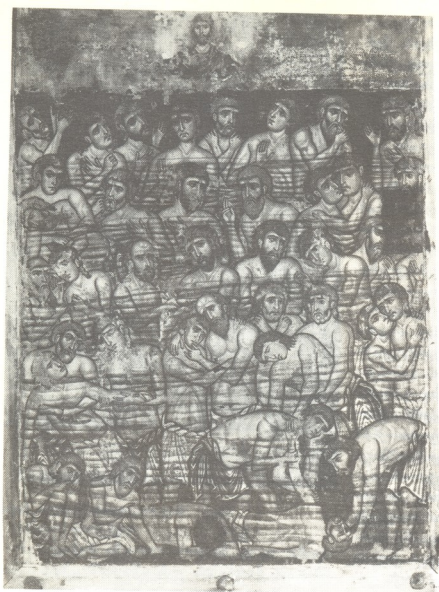


წილენის ღვთისმშობლის ხატი

ლება. იგივე მთავარანგელოზი მიქაელი მოქმედებს მიძინების კომპოზიციაში. ზოგ შემთხვევაში გამოსახულ იაქონიას ხელის მოკვეთის ეპიზოდში (იუდეველ იაქონიას მიქაელმა ხელი მოკვეთა იმის გამო, რომ მან ღვთისმშობლის სარეცელის ხელით შეხება გაბედა). რაც შეეხება გაბრიელ მთავარანგელოზს, იგი დაკავშირებულია ღვთისმშობელთან, ვითარცა უმანკო ჩასახვის მახარებელი.

მოციქულები პეტრე და პავლე პირველნი არიან მოციქულთა — მიწიერი ეკლესიის წარმომადგენელთა და მის დამფუძნებელთა შორის, თვით ღვთისმშობელი კი — მიწიერი ეკლესიის განსახიერება; ამგვარად, მათ დაპირისპირებასაც გარკვეული თეოლოგიური მნიშვნელობა აქვს (სწორედ ამ საფუძველზე ჩამოყალიბდა კომპოზიცია, რომელშიაც მარიამი მოციქულთა პეტრესა და პავლეს მიერაა ფლანკირებული, ეს კომპოზიცია ქართულ ხელოვნებაშიცაა ცნობილი).

მათესა და იოანეს გამოყოფა ნაკარნახევი უნდა ყოფილიყო იმით, რომ პირველი მათ შორის ავტორია სახარების გავრცობილი ტექსტისა, რომელშიაც მითითებულია მა-



რიამის ცხოვრების ამბები ქრისტეს შობამდე (მათე, 1,18-29), მეორე კი — ქრისტეს უსაყვარლესი მოწაფე, რომელიც ჯვარცმულმა მაცხოვარმა აღიარა, როგორც მარიამის „ძე“ (შვილობლი; იოანე, 19,26 — 27). აღსანიშნავია, რომ არსებობს არა ერთი ხატი ღვთისმშობლისა და მის გვერდით — იოანე ღვთისმეტყველის გამოსახულებით, რაც შეეხება წმ. ნიკოლოზისა და წმ. იოანეს ოქროპირის მარიამის მიძინების სცენასთან მიმართებით წარმოდგენას, შესაძლოა ეს დამკვეთის სურვილით იყო განპირობებული. მაგრამ ამას უნდა დაემატოს ისიც, რომ იოანე ოქროპირი იყო ფუძემდებელი ლიტურგიისა, თანაც მის ქადაგებაში მარიამის ტიპრად მიყვანება მოხსენიებული; წმ. ნიკოლოზი კი თავისი ფუნქციით, როგორც მწყალობელი და მფარველი, უკავშირდება ღვთისმშობელს, რომელსაც მთელი

კაცობრიობის მფარველის როლი აკისრია. აღსანიშნავია, რომ ერთ-ერთ ბერძნულ ანონიმურ ტექსტში, რომელშიც აღინიშნება წმ. ნიკოლოზის განსაკუთრებული თაყვანისცემა, ეს წმინდანი მოხსენიებულია, ამ თავისი ფუნქციის საფუძველზე, როგორც პირველი ღვთისმშობელის შემდეგ.

ტრიტიქონის ცენტრალურ ნაწილზე გამოსახული წმ. დედანი (წმ. ბარბარა, წმ. ეკატერინა, წმ. თეკლა და წმ. მარინა) მოწამეთა რიცხვს მიეკუთვნებიან, რომელთა კულტი განსაკუთრებით აღმოსავლეთში იყო გავრცელებული. აღსანიშნავია, რომ მათ შორის წმ. ეკატერინა და წმ. ბარბარა სულთმობრძეთა მფარველად ითვლებიან.

გამოსახულებათა დაპირისპირება, მათი თეოლოგიური გააზრების საფუძველზე. პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში განსაკუთრებით რთულდება და ყოველთვის ადვი-

ლად ვერ გაიშფრება. ამ მხრივ, უბისის ეს ხატი წარმოადგენს პალეოლოგოსთა ხელოვნების მხატვრული ტრადიციების საქართველოში დამკვიდრების ერთ-ერთ სანიმუშო მაგალითს.

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, ამ ტრიპტიქონზე ფიგურები გამოსახულია ხეიტრალურ ფონზე. პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები აქ უფრო თვით ამბის ემოციურ გადმოცემაში, უფრო მეტად კი — წერის მანერაში გამოვლინდა. განცდების ემოციური გადმოცემის მხრივ აღსანიშნავია მოციქულთა პოზები დახრილი თავებით, აწეული მხრებით, მათი ქესტები (პეტრეს მიერ მოსასხამით დაფარული ხელის სახესთან მითანა, ერთ-ერთი მოციქულის ხელის ქესტი, რომლითაც იგი ნიკაპს ეხება) და სახეების გამომეტყველება. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული ხელოვნებისათვის საუკუნეების მანძილზე დამახასიათებელია სიუჟეტებისა და სახეების ემოციური ხასიათით წარმოდგენა, მისი დონის იმ ცვალებადობით, რომელიც შეესაბამება სტილის ევოლუციას, მაშინ იმის თქმა შეიძლება, რომ ჩვენს ქვეყანაში გარედან შემოსულმა პალეოლოგოსთა სტილმა ამ მხრივ მეტად ხელსაყრელი ნიადაგი ჰპოვა. არაერთგზის „გამონათების“ საშუალებით, „ამობურცული“ ფორმის გამოყოფა XIV საუკუნის პალეოლოგოსთა სტილისათვის დამახასიათებელი წერის „ცხოველხატული“ მანერის ბრწყინვალე ათვისებაზე მიუთითებს.

ასეთივე „ცხოველხატული“ წერის მანერით და მსგავსი ფერადოვანი გადაწყვეტით ხასიათდება უბისის მეორე ტრიპტიქონი, რომელიც უფრო რთულ პროგრამას მოიცავს: კარედის ცენტრალურ ნაწილში აქ გამოსახულია „იესეს ხე“, წინასწარმეტყველნი — იესე, იეზეკიელი და დანიელი, აგრეთვე ბიბლიური სიუჟეტები — „მოსე ამტერვის სჯულის ფიცრებს“ (დამატება 32, 24-28), „მოსე მაცვლოვანი ბუჩქის წინ“ (გამოსვლათა 3,3-5), იაკობი ებრძვის ანგელოზს (დამატება 32,24-28), იაკობის კიბე (დამატება 28, 12-15). გვერდით ფრთებზე კი მოთავსებულია ღვთისმშობლის ცხოვრების ციკლის სცენები (მარცხენა ფრთაზე: „ძღვენის უარყოფა“, „იაკობისა და ანას დაბარუნება“, გაერთიანებული „იაკობისა და ანას ხარებასთან“; „მარიამის დაბადე-



მაცხოვრის ხატი, კაცხა

ბა“, „ანას ალერსი“ და მღვდელმთავრის მიერ მარიამის კურთხევა“ მარჯვენა ფრთაზე: „ტაძრად მიყვანება“, „ხაჭარიას ლოცვა“ და „მარიამს ანდობენ იოსებს“; „წყლით მზილება“; იოსების ყვედრება“ და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“).

ბიბლიური და ახალი აღთქმის პერსონაჟთა და სიუჟეტების სიმბოლური დაპირისპირება ადრექრისტიანულ იკონოგრაფიაშიც იყო ცნობილი, მაგრამ იგი განსაკუთრებით ფართო გავრცელებას და გართულებულ ფორმას პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში იძენს.

კარგლზე გამოსახულ, მოსესა და იაკობთან დაკავშირებული სცენების თეოლოგიური გააზრება, ღმერთის სასწაულებრივი გამოცხადების საფუძველზე, უმანკო ჩასახვასთან კავშირში იკითხება და სწორედ ამ ასპექტში მოხსენებულია ღვთისმშობლის დაუჯდომელის ტექსტში მაცვლოვანი ბუჩქი და იაკობის კიბე; ღვთისმშობლის სიმბოლოებია იმავე დაუჯდომელის ტექსტში მოხსენიებული კლდე, ბჭე, კიდობანი და ღრუბელი, რომელიც ხელთ უჭყრია წინასწარმეტყველებს — დანიელს, იეზიკიელს, დავითსა და იესეს.



მაცხოვრის ხატი. სენეთი XII-XIII ს.

„იესეს ხის“ კომპოზიცია ორი წყაროს — იესეს წინასწარმეტყველებისა და მათეს სახარების საფუძველზე ჩამოყალიბდა. იგი მარიამის დავითის გვარიდან წარმოშობის მტკიცების სურვილს პასუხობდა. და თუმცა მათესა და ლუკას სახარებაში დავითისაგან მხოლოდ იოსების შთამომავლობაზეა ლაპარაკი (მათე — 1,16-17. ლუკა — 1,27), უბიძის ხატზე, „იესეს ხის“ გამოსახულებაში პირდაპირ დავითის შტოზე, სოლომონის შემდეგ, გამოსახულია მარიამი და მის შემდეგ კი — ქრისტე.

ღვთისმშობლის ცხოვრების ეპიზოდების კომპოზიციები თავისი იკონოგრაფიული ნიშნებით უკავშირდებიან როგორც აღმოსავლეთ ქრისტიანულ, ასევე ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებში ჩამოყალიბებულ ტრადიციებს. ამასთან ერთად, შეიმჩნევა კომპოზიციების შედარებით ლაკონური რედაქციების შერჩევის ტენდენცია.

ამ ციკლის სენების იკონოგრაფიამ განაპირობა არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონის გამოსახვა, რის გამოც აქ უფრო სრულყოფილად გამოვლინდა სტილისათვის დამახასიათებელი, სივრცის პრობლე-

მით დანტერესება, ამ მხრივ ყურადღებას იპყრობს სიღრმეში ნახევარწრიულად აღებული კედელი, წინ წამოწეულად შევრილი მით სტილისა და დიაგონალური მიმართულებით გაშლილი მთის ბაქნები, თუმცა შეიმჩნევა, რომ წმინდა პალეოლოგოსა სტილის ნაწარმოებებთან შედარებით, აქ გამოსახული არქიტექტურისა და პეიზაჟის ელემენტები უფრო ლაკონური ხასიათით გამოირჩევა. როგორც აღვნიშნეთ, წერის მანერით ეს ტრიპტიქონი გაჩვენებს სიახლოვეს ამქაღვანებს პირველ კარელთან, მაგრამ აქ ერთგვარი განსხვავებაც შეიმჩნევა. „ცხოველხატული“ ტენდენციები აქ აშკარად გაძლიერდა, ამასთან ფორმათა დამუშავება და თვით ნახატი შედარებით უფრო დაწვრილმანებული გახდა. „სინათლისა“ და „ჩრდილების“ ლაქებმა უფრო გეომეტრიული ფორმა შეიძინეს, მაგრამ სტილის ევოლუციის ეს ნიშნები არც ისე მნიშვნელოვანია, რომ ამ ორი ძეგლის სიახლოვის შთაბეჭდილება შეასუსტოს — ორივე ძეგლი უდაოდ ერთ სახელოსნოს მიეკუთვნება. აღნიშნული განსხვავება არა იმდენად დროით უნდა აიხსნას, რამდენადაც იმიტომ, რომ ეს ორი ოსტატი, ალბათ, სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელია და მათგან უფროსი უფრო კონსერვატიულია, მეორე კი ახალგაზრდა, უფრო აქტიურად დაინტერესებული თავისი დროის პრობლემით.

თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია „ვედრების“ გავრცობილი რედაქციის კომპოზიცია, შვიდი ხატის შემადგენლობით (ქრისტე, მარიამი, იოანე ნათლისმცემელი, მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები, მოციქულები — პეტრე და პავლე). ამ ხატის წერის მანერა განხილული ორი ტრიპტიქონის ფერწერასთან სიახლოვეს ამქაღვანებს, რაც კიდევ ერთხელ ამტკიცებს უბისასთან დაკავშირებულ სახელოსნოს არსებობის ფაქტს. შედარებით ტრიპტიქონებთან ფიგურების აქ უფრო დიდი ზომით წარმოდგენა განაპირობა ამ ხატების უფრო მონუმენტური ხასიათი და ამის შესაბამისად, უფრო განზოგადებული წერის მანერა.

პალეოლოგოსა სტილის საქართველოში დამკვიდრების კიდევ ერთ სანიმუშო მაგალითს წარმოადგენს ფხოტრერში (ზემო სენეთი) დაცული სამი ხატი, ქრისტეს, პავ-

ლესა და მთავარანგელოზის გამოსახულებით. შესრულების მანერის იდენტურობა მიუთითებს იმაზე, რომ სამივე ხატი ერთი ისტატიის მიერაა შესრულებული. ეს ხატებიც, ალბათ. „ვედრების“ გავრცობილი რედაქციის ნაწილს წარმოადგენს. წმინდანთა სახელები სამივე ხატზე აღნიშნულია ბერძნულად, მაგრამ მთელ რიგ შემთხვევებში სხვადასხვა ხანის; აშკარად ადგილობრივ ხატებზე გამეორებულია ბერძნული ორიგინალების წარწერები.

ფხობრერის ხატებს, ისევე როგორც ტრიპტიქონებს, გარდა თავისი მხატვრული ღირებულებისა, ისტორიული მნიშვნელობაც აქვთ — ისინი მოწმობენ საქართველოში პალეოლოგოსთა სტილის ბრწყინვალე ათვისებას; მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ამას თან მოჰყვება ფერწერის ეროვნული თვითმყოფადობის ეროვნული შესუსტება.

მომდევნო ხანის — XVI-XVII საუკუნეების, ზემო სვანეთში შემორჩენილი ხატები მეტად რთულ სურათს იძლევა. უმეტეს შემთხვევაში ეს ხელოსნური ნიმუშებია. ზოგი მათგანის შესრულების დონე იმდენად დაბალია, რომ შეუძლებელია დროის ნიშნების განსაზღვრა.

საქართველოს სხვა რაიონებთან დაკავშირებული ამ დროის ხატები ზოგჯერ მაღალი ოსტატობით გამოირჩევა და ე. წ. პოსტბიზანტიური სტილის დამახასიათებელ ნიშნებს ავლენს (მაცხოვრის ხატი კახეთიდან).

უნდა აღინიშნოს, რომ გვიანი შუა საუკუნეების ქართული ხატები, ისევე როგორც მათი თანადროული რელიგიური შინაარსის კედლის მხატვრობა და მინიატურა, მიუხედავად თავისი რეტროსპექტიული ხასიათისა, ირანული კულტურის ინტენსიური შემოჭრის ხანაში, ეროვნული თვითმყოფადობის დამკვიდრების ასპექტით, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

ამრიგად, ქართულ ხატიწერაშიც, ისევე როგორც მონუმენტურ და მინიატურულ ფერწერაში შექმნილი იყო მეტად მნიშვნელოვანი ძეგლები და აქ თანმიმდევრულად აირეკლა ქართული შუა საუკუნეების ფერწერის განვითარების ყველა ეტაპის მხატვრული თავისებურება.

„ვისაც ვუყვარვარ, მოყვამით!“

ნოდარ ბურბანიძე

არ მეგულემა მეორე რევისორი, რომელიც ახე ფხი ზლად უფურბდეს თავისი სპექტაკლების წარმატებას. მეტბაც ვიტყვი, რაც უფრო დიდი და განსაცდებელი წარმატება ახლავს მის რომელიმე დადგმას (მხოლოდ ფილოს სცენები ქვეშაირი ტრიუმფით მოიარა „კავკასიურმა ცარცის წრემ“ და „რიჩარდ III“-მ), მით უფრო უხერხულად გრძნობს თავს და, შემიმჩნევია, აშკარად არ ხაიშვებებს გამარჯვებაზე ლამაზაკი. მას არასოდეს არ სტოვებს თვითირონიის გრძნობა. „პარადოქსალისტის წინაშეგნებში“ (ეურ. „ოგონიოკი“ № 20, 1987) იგი ამბობდა, რომ მწერლისაგან და მხატვრისაგან განსხვავებით რევისორს არ შეუძლია მარტო და მარტოობაში მუშაობა. „მაგრამ იგი ვალდებულია საკუთარი თავის ხილარში იპოვოს ეს ანალოგია — ანუ შეხატლოს უველასაგან და უველოფრისაგან განდგომა და შენაგან სამყაროში დანთქმა“. ალბათ ეს უნარი აძლევს მას ძალას მიუდგომლად შეაფასოს თავისი სპექტაკლების გამარჯვებაც და მარცხიც. ვერ ვიტყვი, რომ მარცხი მის სულს მძიმედ არ აწვევბოლეს, მაგრამ ცხოვრების თეატრალიზებულად გარდამქმნელი მისი თვალის აქაც კარნავალურ ეშმაკობას ხედავს: „ხანდახან მე გგონია, რომ ცუდი სპექტაკლი ეს არის სპეციალურად ჩაფიქრებული მარცხი. ქვეცნობიერად მიმართული თვითგანადგურებისაკენ, რათა შეჩერდე, მიმოხიდე, გონს მოგეო და ამაო ფუსფუსი შეწყვიტო.

ჩვენი „გაფუქების“ ერთადერთი წამალი დამარცხებაა, იგი წარმატებისგან გვეურნავს“ (ეურ. „ოგონიოკი“).

მახსენდება ერთი ფრაგმენტი მისი საუბრიდან (გაზ. „თბილისი“ 04. 09. 87), რომელიც მართალია, დამატებული პოეზიის ფარების ნაირგვარობას ეხება, მაგრამ ერთგვარად მის საეროო განწყობას გამოხატავს. კომედია უფრო რთულია ტრადიციულად „...საკუთარი ბედის დატარება ადვილია. ეს ბუნებრივი მდგომარეობაა. გაცილებით ძნელია დაცნობი საკუთარ თავს. კომედია სიმართლის გამოშვლებას მოითხოვს. ტრადიცია კი მინც შეიძლება რომანტიკულ ბურუსში იყოს გახვეული“.

ნაწყვეტი წიგნიდან „რევისორი რომერტ სტურუა“. იბ. „ს. ხ.“ № 1, 2, 3, 5, 7, 8, 11, 1989.





„კავკასიურ ცარცის წრესა“ და „რიჩარდ მესამეს შორის ძეგს ოთხი თეატრალური სეზონი (1975-1978 წწ.)“. რომელიც რეჟისორისათვის ერთგვარი მიზანგანი პა-წყისა და „მშვიდი“. ეფექტს მოკლებული ძიების ნიშნი-თაა აღბეჭდილი. ეს წლები არ გამოირჩევა მისი განსა-კუთრებული შემოქმედებით აქტიურობით რუსთაველის თეატრში. ამ პერიოდში მან დადგა ა. გელმანის „დასა-წყისი“ („სურმია“ 1975); ე. შვარცის „დრაკონი“ (1976); ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (1977); რეჟისორ ნ. ხატისკაცთან ერთად — ე. გაბრილოვიჩისა და ი. რაიზანის „ჩვენი თანამედროვე“ (1977). უყვალ ამ და-დგმაში უძველეს ბევრი ხანგრძლივ თეატრალური, სწორედ რ. სტურუასული სტილისტიკის ელემენტი (განსაკუთრებით „დრაკონში“) იყო. უფრო მოლიანი, მკაცრი, ერთიანი სტილი დადწევილი „დასაწყისი“ — უმაღლესი, ვიდრე ემოციური, უფრო გააზრებულ სენაზე აგებული გამოვიდა, ვიდრე გარკვეულ კონცე-ფციასზე (თუმცა, რეჟისორი ეცადა უფრო ზოგადი ხა-სითი მიენიჭებინა პიესის კონფლიქტისათვის და გაე-ზარდა მისი სოციალური მასშტაბი). „პრემიის“ თეა-ტრშია მუ „მეცნიერულ-ფანტასტიკური“ მგონია. თუ-ცა, მისი შემდგომი განვითარება შეიძლება რეალ-ობას შეეხებააზრდებს. ამოცანად დავიხატე პიესის სი-ტუაცია ერთი შემთხვევიდან გამომეყვანა და მოქმე-დება იგავთან დამეახლოვებინა. ამის გამო პიესიდან ამო-ვიღე უფლის კონკრეტული ნიშნები (აქედანაა დეკო-რაციების მინიმუმი), ამოვიღე აგრეთვე გმირთა სახეუ-ბი. სექტაკლი იყო სასტიკი ბრძოლა სამართლიანობი-სთვის, იმის უფლებებისათვის, რომ აღმოაჩინა უარე-სიკეთის პრინციპი და ამით გამოხატოს განსაზღვრული მოქალაქეობრივი პოზიციები და არა იმაზე, თუ ვინ ვის უნდა ასწავლოს მუშაობა“ („სახეობა ხელოვნება“ № 12 1988).

მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ კი აშკარად მარ-ცხი იყო.

„დრაკონის“ დადგმას განსაკუთრებული მოუთმენ-ლობით ველოდით. ეს მოლოდინი ემყარებოდა საზოგა-დოების სურვილს — დასწული, აშორებულ კოლი-ტიური და სულიერი ატმოსფეროს მრავლები ეხება პირდაპირ გამოსახული თუ არა, ალგორითმით მინიშ-ნებულთა მათც — დროის გრძელბეობით შეცვლილი საკუ-თარი სახე (რიჩარდის დედა ამბობს: „სარკეში... რომ ვიუტრები ჩემი სირცხვილი შემომყურებინა იქიანი“) „უვარუვარეს“ ავტორისაგან მეტცე იყო მოსალოდნე-ლი (ბენოს ბუნისი მიერ დადგმული — „დრაკონი“ უნიტარულ სახელმწიფო ტოტალური მონობის შემაზრ-უნე სურათებს ხატავდა), მაგრამ ამ სექტაკლმა, რო-გორც ამბობენ ხოლმე „არ გაიფერა“ — იგი როგორ-ღაც ზღაპრის, იგავის ატმოსფეროში, იგავური ალგორ-ითების ჩაარბეობში დარჩა და ჩვენი ცხოვრების ანალო-გი ვერ შექმნა, ბუნებრივია, იგი ვერც ახსოვიაციებს აღძრავდა ჩვენს ცნობიერებაში.

როგორღაც უსახელოდ და მშვიდად ჩამოვიდა იგი სცენადას.

ტრაკომ?

საკვირველი იყო სწორედ: ე. შვარცის ეს ალგორით-ული პიესა თავისი ხასიათით, სტრუქტურით, პარადიქ-სალურობით და დრამატურგოული ხერხებითაც თითქოს სწორედ ზედგამოჭრილი იყო სტურუას თეატრისათვის. იგი „მზად“ იყო, იმ თვალსაზრისით, რომ არ სპირიტობ.

და რ. სტურუას „ესთეტიკურ მოდელისათვის“ აუტ-ლებულ ადაპტაციას.

მაგრამ სექტაკლი მანც არ გამოვიდა. ჩვენს აზრით — ორი მიზეზის გამო. პირველი ისაა, რომ რ. სტურუას „უვარუვარეს“ უკვე სექტაკლს ის, რაც მას ამ დროისათვის უნდოდა ეთქვა — ძალაუფლების უზურპაციის შედე-გად წარმოქმნილი მონური მორჩილების, შიშის, შე-გუბების არის გამო. „დრაკონი“ გროტესკულ-ალგორ-ითული პიესაა. რ. სტურუას პ. კავკასიის „უვარუვარე თუთაბების“ კონკრეტულ-რეალისტური გარემო (ცხა-ბარი, იგი არ იყო მოკლებული განზოგადებას), რო-გორც ციცი, ალრე უკვე გადაიყვანა სწორედ ალგორ-ითულ-გროტესკულ სამყაროში. მას აღარ სურდა გაემორბინა ის, რაც „უვარუვარეს“ გააკეთა და ამ პიესის უფრო პოეტურ-პირობითი, პოეტურ-ზღაპრული ადაპტაცია შემოგვთავაზა. სექტაკლმა ამით უმაღლ-ესი კარგა სიმწვავე, პოლიტიკური გროტესკ-ვარის სახე-ისე რომ სანაცვლოდ სხვა, ორგინალური ჩამოყალიბე-ბული სახე ვერ მიიღო.

ეს არის მეორე მიზეზი ამ სექტაკლის წარუმატე-ლობისა.

რ. სტურუა: „თეატრი ძლიერი და კეთილი გრძნე-ულია, იგი გაბეჭდული უყოფს ხელს ცეცხლისმჭრევე-ლად დრაკონს ხახაში, შიგნეულს უტრიალობს, თითქოს ბავშურად თამაშობს და აი, ჩვენს წინაშე არა მონ-სტრი, არამედ პირმშვენიერი მშვეთნახავი, რომელიც თახი წლის წინ, ფერისა მოუქვალდებია. ამ დროს გვი-ნდა ხოლმე მთელი ქვეყნის გასაგონად ვიკურთო სცე-ნიდან — ხალხო, რომ იცოდეთ, რა ადვილია ამის გა-კეთება“ („სახეობა ხელოვნება“ № 10, 1985)... ამქე-რად მწელი აღმოჩნდა „ცეცხლისმჭრეველი დრაკო-ნის შიგნეულის ამოტრიალება“.

...მოდის 1978 წლის სეზონი, სეზონი „რიჩარდ III“. ისა, რომელმაც ერთბაშად მსოფლიო სახელი მოუხვეკა რეჟისორის და ჩააყენა იგი მსოფლიო რეჟისორთა წინა მწკრივში.

ჯონ დრაკონიდან წერდა: „მხოლოდ პიტერ ბრუკმა, არიანა მნუშვილმა და თეატრუ კანტორმა შესძლეს მსგა-ვისი რამის მღწევა თვითონ შემოქმედებაში“.

მაგრამ, თვით ეს დიდი სექტაკლი მშობიარობის მძი-მე ტკივილებით იხადებოდა. მეტიც, რ. სტურუას არც ერთი სექტაკლი ასეთი ძველი დაბრკოლებების გადა-ღახვით არ ასულა სცენაზე. თვით რეჟისორის საუბრე-ში, დიალოგებში, ინტერვიუებში თუ წერილებში იმდენ-ნი საინტერესო დეტალია გახვეული ამ დადგმასთან და-კავშირებულ სიმწელებებზე, იმდენი დამახასიათებელი და საულოლსმომომენტია აქ, რომ მათი შეერთებით ჩვენ შეგვითქია ალვადგინოთ ის გზა, რომელიც გაიარა სექ-ტაკლმა თავდაპირველი ჩანაფიქრიდან ვიდრე მის საბო-ლოლო, დღევანდელ სახეზე. ამას გარდა, ნანახი მაქვს დადგმის პირველი ვარიანტი და ცხადად მახსოვს მისე „ძველი“ სცენური (ვარიაციული) სახე.

ეს სექტაკლი რ. სტურუამ არსებითად ორგზის დად-გა. პირველსა და მეორე დადგმას შორის რამოდენიმე უკვე გაიარა. სექტაკლის პირველ ვარიანტში ტრაგე-დია-ქრონიკის გმირები ეპიკოს შესატყვისი კოსტუმე-ბით იყვნენ შემოსილნი. ეს კოსტუმები არავითარ ემო-ციას არ იწვევდა მაყურებელში, მეტიც, ჰკლავდა ამ ემოციას.

თითქმის უკვე დასრულებული სექტაკლი „ცუნა-ურად“, თანდთან და შეუმჩნეველად გადაიხარა გმირულ-

რომანტიკული თეატრის ყველაზე მეტად ნაცნობი და ხშირად გაეორებული „რეიდვებისაკენ“. რ. სტურუამ და მისმა მსახიობებმა ტრადიციის ცუდ მემკვიდრეობას გაუღეს ხარკი. რეჟისორის პირველმა შეხვედრამ შექსპირთან მცირე ხნით შემოაბრუნა თეატრი. მის „ორგანიზმში“ კადრებული ჩვეული რომანტიკული ბისაკენ.

იყო სხვა ფსიქოლოგიური მომენტები: ყვარყვარება და აზღვარი წარბაქების შემდეგ რამაზ ჩხიკვაძისაგან და რ. სტურუასაგან რაღაც განსაკუთრებულს მოელოდნენ, არანაკლებს, ვიდრე ეს იყო აკაცი ხორავას მიერ უბრწყინვალესად შესრულებული ოტლო (ამის შესახებ იხილეთ რ. სტურუას ინტერვიუ ვაჟ. „სოვეტსკია კულტურას“ მიმომხილველთან. 05. 12. 80). ყოველივე ეს მძიმედ მოქმედებდა, თუ არ სთარგუნავდა, სპექტაკლში ავტორებს. მისალოდნელი წარუმატებლობის შიშს კოლექტივს აიძულებდა ძველ ნაცად გზას დაბრუნებოდა. სპექტაკლი როგორღაც შუალედური გამოვიდა — ტრადიციასა და სიახლეს შორის გახედული — არც მთლად გამორღობრივად რეჟისორის სტილისა იყო და არც რ. სტურუას რეჟისორული აზროვნებისა და ხედვის შესახებ ნაწარმოები.

თეატრს, რეჟისორსა და მსახიობს ეუთო ვაჟაკობა საერთოდ უარს ეთქვამს ამ დადგმაზე და „ჩამოეწვრათ“ იგი როგორც შემოქმედებითი მარცხი. ამდენმა შრომამ, უძილო ღამეებმა, დაძაბულმა ფიქრმა თითქოს უკუალოდ ჩაიარა. ვინ იფიქრებდა, რომ რ. სტურუა და რ. ჩხიკვაძე რამოდენიმე თვის შემდეგ ისევ მიუბრუნდებოდნენ ამ ტრაგედიას? მოდით მოვუსმინოთ თვით რ. სტურუას:

„მთავარია, ჩემი აზრით, რომ ყველამ გაიაროს თავი-სივალგოთა და ტანჯვაში გამოატაროს თავისი „მე“. ყველა მსახიობს არ შეუძლია ისეთი თეატრალური გმირობის ჩადენა, რაც ეს რამაზ ჩხიკვაძემ გააკეთა „რიჩარდ III“-ზე მუშაობისას.“

როცა გამოვკატორს როლებს ვანწილებ, ყველა აღელდა.

„ჩხიკვაძე და ტრაგიკული როლი?! რამაზი და რიჩარდ მესამე? — ეს ხომ უბრალოდ ნონსენსია!“

მაგრამ რამაზი თავდაუზოგავად მუშაობდა.

გენერალურ რეპეტიციაზე კი ნათელი ვახდა, რომ სპექტაკლი არ გამოვივიდა.

რას იზამ, ვინა თეატრში წარუმატებლობისაგან დაზღვეულია, აი, მაშინ კი დაწინარდა ჩვენი ქალაქი: — ამას მოველოდით ჩვენცო, და უცებ, სამი თვის შემდეგ, რეჟისორმა რეპეტიციები განაახლა. და რამაზმა კვლავ დაიწყო მუშაობა. ვინც იცის, რა ძნელია ერთხელ მიტოვებული სასუშვასთან დაბრუნება, სასუშვასთან, რომელსაც შენთან ერთად ყველა ფუჭად მიიჩნევს. ის ვაგებებს თუ რამდენი სულიერი ენერჯის დახარჯვა დაუკვარდა, მიხვდებოდა, რომ გამარჯვებას აღარ შეეძლო ამ დაენარჯის ანაზღაურება“ (საბუკა ბელოვება“ № 12. 1988. „სოვეტ. დრამატურგია“ № 4, 1988).

პირველი სპექტაკლის რეპეტიციები მიმდინარეობდა იპსონური მუსიკის ფონზე. ეს მუსიკა იყო ნელი, ჩვენი თვის ირრადული, უცნობი ინსტრუმენტებზე შესრულებული. ახლა ეს მუსიკა სპექტაკლში აღარ არის, მაგრამ თვით რეჟისორის აღიარებით თავისებურად ატრეკილი მსახიობთა ქცევაში. ამ მუსიკის მიხედვით რ. სტურუას სურდა ხაზი გაესვა ნომხდარი ამბების განზოგადოებულ ხასიათსთვის. შემდეგ ეს იდეა კომპოზი-

ტორმა გ. ყანჩელმა რეალურად აქცია. ასეთივე მსგავსი იყო მ. შველიძის სცენოგრაფიამაც. „შესაქმდებოდა ვარიანტების სხვადასხვა სიცოცხლეს გარქმეებს სპექტაკლში და მსახიობებს მოსინჯული მრავალვარიანობა თითქოს შეგინდა ანაოებს, მსგავსად ფერწერაში ლენსინებისა“. (რ. სტურუა „სოვრ. დრამატურგია“ № 4, 1988). აღნიშნავია ის გარემოებაც, რომ „რიჩარდ III“-ის ამ გეორგ სპექტაკლში არსებითი ხასიათის ცვლილება განიცადა მისი პირველი „დახურული“ ჩვენების შემდეგ. პირველი მოქმედება უცვლელი დარჩა. ეს, მართლაც, რეჟისორული და მსახიობური ოსტატურის შედეგია. აშკარად დაბლა იწვედა სპექტაკლის მეორე და მესამე მოქმედების ემოციური ტონის და აი, აქ რ. სტურუამ „მოიგონა“ ორი ისეთი სცენა, რამაც არსებითად საზე უცვლად მოქმედებას, უფრო ღრმა შენაარსით და გოტრესული შტრიხებით გაამდიდრა იგი. მეორე მოქმედებაში, რიჩარდის კორონაციის სცენა მან წვიმის, ქვეაქუხილის ხმაურით აავსო. ბუნებრივად განდა თანამდროვე ატრიბუტი — ქოლგები, რომლებზეც თავს დაფარვდა ლონდონელი მოქალაქეები (ზოგჯერ თავზე ქალოს ტომარა წამოუხურავს). ტალახში, წვიმაში, ამ უამინდობაში აშკარა ძალდატანებით გარყო გამოყული ხალხი უხალისოდ, მეკანსურად მონაწილეობს „არჩევნებში“. და უხილავი ხელის რეჟისორებით — ფარსში: სცენის დასასრულს ერთად შეგვრფული მოქალაქეები ერთდროულად ირქვამენ თავზე მუყავის გვიგრავინებს... ქოლგის ქვეშ მდგარი დედოფალი ანა, თვით რიჩარდ (ბაქარაგვი — გ. გეგეგევიანი, ერთ მოქალაქეს ზელიდან გამოსატყებს ქოლგას და „ტახტზე“ დაამჯარებს. რაა რიჩარდი არ დახვედლეს) და დიდებულები მეფე ეკრთივების ამ ტრადიციულად უაღრესად პიმპეტურ სცენას სასაცილო და დამამცირებელ ვითარებაში გაითამაშებენ. წვიმის ქვეშ ბურთივით გადებული გვიგრავინი (რიჩარდა და ბაქარაგვი შორის) უკიდურესად დამცრობლია, ტალახში ამოხსნილია. რიჩარდის დადაღისი და სამეფო აღტქმანის წვიმის ხმაურში და ქუხილის ხმებში იკარგება — თუმცა აქ ბუნების სტიქიონისა და ადამიანის აღწევების შეპირისპირების პაროდია.

მესამე მოქმედებას, ჩემის აზრით, სულ სხვა აზრი შეხინდა მასხარას გამოყვანამ ნაოლეონის ქუდილია და ტრადიციული ნიღბ-კოსტუმით. მთლიანად კარგად მოფიქრებულ ამ მოქმედებას მინც „რადაც“ აქლდა (რიჩარდისა და რიჩარდის ბრძოლის გრანდიოზული ბრძოლის სცენა დიდი ბრტანეთის რუკის ქვეშ, მაშინაც კულიმინაცია იყო ამ მოქმედების). ამას გრწმობდა რ. სტურუა და აი, მან შთაოკუნების ბედნიერი წამის გამოწნათების ყულობით ტრაგედიის მესამე მოქმედებაში შემოიყვანა მასხარა — ავიანდელი მახარცა — შექსპირის სხვა ტრაგედიების საყაროდან, მისცა მას „პაპალეტის“ პერსონაჟის ტექსტი („ტრაგიკული როლის თამაში არც ისე ძნელია...“) და ფაქტიურად გადააქცია იგი მთელი ამ მოქმედების იპსონულ-გოტრესული, ერთ-ერთ მთავარ ტრაგედიად. აქ შიგარა წრე — დედოფალი მარგარეტ — მ. ჩახავა, თეატრად შეფეთქილი ნიღბად ქცეული სახით — ბედისწერის პიქტუში. ზარდამცევი წინაწარმეტყველი და ასევე წინაწარმეტყველი (მხოლოდ არა სიტყვით, არამედ პლასტიკური მოქმედებით) იპსონულ-მითოლოგიის მასხარა, რომელსაც მთელი ტრაგედია ფარსში გადაჰყავს, შავი იუმორის შტრიხებზე უმატებს მთელ ამ ისტორიას. მისი ბედნიერი, წითელი

საღებავებით დაფარული სახე, ხან აღტაცებით შიარალი. ხან ვითომ ძალიან შეშფოთებული, სრული კონტრასტი იყო იმისა, რაც სცენაზე ხდებოდა. ერთის მხრივ, ეს საშინელი დანაშაულობანი და მეორეს მხრივ მისი ეს მხიარული, გაერული ფონი ქმნიდა განწყობილებათა იმ ორმაგობას, რაც ტრაგედიას ტრაგიკულად აქცევს.

აქ ვახსენე ამ მეორედ დადგული შექტაქლის პირველი ოფიციალური მიღება-განხილვა (უახლოესი წარსულის ტერმინით: „სექტაქლის ჩაბარება“). ამ განხილვას ერთი უცნაური ქვეტექსტი ახლდა, რომელიც მაშინ ძალიან ცოტა ვინმე თუ იცოდა. რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთმა წინამძღვრმა, ფხიზელმა პოლიტიკურმა „მოყურადებ“ ზემდგომ პარტიულ ორგანოებში ბაკრაძი აფხარა — თეატრში უდიდეს პოლიტიკურ კრიზისობას აქვს ადგილი — ლეონიდ ილიას ძე ბრეტევის კარიკატურულ-გროტესკულ სახეს წარადგენენო (არ დაგავიწყდეთ, ეს არის 1979 წელი — ბრეტევის კულტის აღზევების წელი). ავთანდილ მახარაძე — ედვარდი, დეკლამირი, სქელ-წარბებიანი, რომელიც ბორბიკი, ძლივს წარმოსთვამდა სიტყვებს (ხან კი, უცებ, მთელ ტირადას წამოსხროდა) მართლაც მწვერვალ გროტესკული სახეა სექტაქლი. ეს განხილვა ერთ-ერთი უკვლავზე მძიმედ მოხსავარია პირადად ჩემთვის. აშკარა იყო სექტაქლის მაღალი მხატვრული დონე, მაგრამ ისიც სექტაქლი იყო, რომ ა. მახარაძის მიერ ბრწყინვალედ შექმნილი სახე სრულიად გარკვეულ ახსოვანობას იწვევდა. მაგრამ ამაზე ლაპარაკი როგორ შეიძლება — საშუალოდ დაფუძვლილ სექტაქლს და დაიწყე დადგმის სულ სხვა ნაკლავანებათა „ნაღიზი“, რამაც, რასაკვირველია, გული ატყრა რ. სტურაუს (ამ განხილვის პოზიტორი მომენტი ის იყო, რომ შედგომ რეისონის II და III მოქმედებათა დაამატა „წიგმა“ და „მახარა“). უკვლავ, რასაკვირველია, მიხვდა მახარაძის-ედვარდის საქმიან გამჭვირვალედ გადაკრულ ნაერთულს, მაგრამ ამაზე არავინ არ ლაპარაკობდა. ეს ის შემთხვევაა, როცა „ტაბუ“ თეატრისათვის სახარგებლო აღმოჩნდა...

1979 წელს (ავგისტო-სექტემბერი) თეატრი ედინბურგის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მიემგზავრებოდა. თბილისიდან გასვლამდე რამდენიმე დღით ადრე საქართველოს კულტურის მინისტრს — ბენ ოთარ თაქთაიშვილს დაურეკა ბენა ედუარდ შევარდნაძემ, საქართველოს კ ქვეს პირველმა მდივანმა. მე შევესწარი ამ საუბარს. ბენ ედუარდი გამოსთვამდა ერთგვარ შეშფოთებას იმის გამო, რომ შეხატოთა მოტლანდურ თუ ინგლისურ პრესას რამე, ჩვენთვის ძალიან არახელსაყრელი პარალელები აღენიშნა ამ სექტაქლში. პირდაპირ მიმართა მინისტრს — ისტრუქციო თუ არა თქვენ პასუხისმგებლობას ამ სექტაქლის გამო? — რაზედაც ბენ ოთარმა დაუპოვნებლივ და მტკიცედ მიუგო — ვისრულობო.

არც ამ ფესტივალზე და არც შემდგომ — ლონდონში გასტროლების დროს, ინგლისურ პრესას არ დაურღვევია პოლიტიკური ეთიკის ნორმები. განსაკუთრებით მისებს აღნიშნო ლონდონის თეატრალურ კრიტიკოსთა ჩენდლემონა. გაეხსენოთ რა დროა ეს. 1979 წლის მიწურულს (27 დეკემბერს) საბჭოთა ქარზე შევიდნენ ავღანეთში. მსოფლიო საზოგადოებრივი აზრი აღშფოთებულია ამ ფაქტით. ყველა საბჭოთა ზელოვანი თუ შემოქმედებითი კლდექტივი გამოაქვევს დასავლეთის ქვეყნებიდან და ამერიკის კონტინენტიდან. რუსთაველის

თეატრი ამ დროს ერთადერთია, რომელიც საზღვარგარეთ გაემგზავრა — ავღანეთში ჩვენი ქარზე შეხატის სწორად ერთი თვის თავზე. ატმოსფერო დაქუცქტარებულია, ინგლისის ტელევიზია განუწყვეტლვს უჩვენებს კადრებს ავღანეთიდან. ჩვენ, ლონდონში ჩასულეხს, მხოლოდ ამ ამბების გამო ვეკითხებოვან (დაქვრივებით ამის შესახებ იხილო ჩემი წიგნი „გამარჯვების გზით“), უფრო აქტუალური თემა არ არსებობს. წარმოგადგენიათ, ამ ატმოსფეროში როგორ შეიძლება „რიჩარდ III“-ის გმირების რ. სტურაუანტილი ინტერპრეტაციის გამოყენება და პოლიტიკურ ინტრიგის თამაშში ჩართვა? მაგრამ არც „დეილი მილისი“, არც „ნიუ ილი ტელეგრაფს“ თუ „ფაინანშელ ტაიმსს“ და სხვა „დეილი პრისის“ გაზეთებს ამის მსგავსი არაფერი უკადრებიათ (თუმც, პირად საუბარში ლონდონელი თეატრალური მიმოხილველები გვეუბნებოდნენ — ყველაფერს მივხვდითო).

ამ წიგნლების შემდეგ დროა დავუბრუნდეთ თავად სექტაქლს.

„დედეს რეისონისა და მხატვრისათვის, მითუმეტეს ციდან ვარსკვლავების მოწყვეტას თუ არ ლამობენ, შექსპირის თამაში და დეკორირება ყველაზე ადვილი ამოცანაა, ძლიერი ტრადიცია, მტკიცე, წარუდგინებამდე დამუშავებული რეისონი და სცენოგრაფიული სტერეოტიპი. მირანი შველიძე ყოველთვის ამისგან იმთავითვე თავისუფალი იყო... ..მეტიტე გარგანულად უფრო იყო, არაფეტიტორი, რადეცინარად გადამნიღწაწილი ცი კი, მაგრამ სცენაზე, განათების ქვეშ შეიძინა თავისი კეშმარტი მრავალნიშნაღობა და წარმოდგენელი მოცულობა. გამოიკეთა ფაქტობა — ხე, თუ-ნუქი, თითქოს ჩამუჭეზული სისხლს ამოხვრილი, ნახევრად გახრწნილი ქსოვილი... „თამაშდნენ“ მსახიობთა კოსტუმები და აქსესუარები, ფანტასტიკურად დედი, ავბდითად მითრიკლავრ ინგლისური რუკა, რომლის შუაგულში, ფინალში, ერთმანეთს ერკებოდნენ რიჩარდი და რიჩმონდი. და უცებ, სიგაფემდე მოგვიანამ დეკორაციის თამაში — შეუძლებელი იყო არ გვეთამაშა“ — ვერდა რ. სტურაუ თავის თანაშემოქმედ. თანამონაწილ მხატვრებისადმი მძინვნილ ენსეიში (იხ. თურ, „ტეორიკტეკო“ № 4, 1988, „საბჭ. ზელოვება“ № 9, 1988).

ერთი თვლის შევლებითაც უკვე ვახსენებ იყო, რომ მირანი შველიძის მიერ შექმნილ სცენურ გაერმონი შეუძლებელია „მაღალი ტრაგედიის“ თამაში: ეს იყო უმაღ იერონდ ბოხის თვალთ დანაშაული ქვეყანა, სადაც აღმანიგები ყოველდღეობი წამებისთვის არიან განწირულნი: ვტყუალი — ქოქოტუორი კარნავლისათვის. შუა საუკუნეების პირქუში სული ტრიალებდა აქ: ყველა საგანი სცენაზე უზუსტ და ტლანქი ზელით იყო შექმნილი და შრომის იარაღიც კი წამების იარაღად შეიძლება ცქეულიყო. გრძელი ორკაბი ქოხები, ფიწვლები, ხის სვეტზე დამრცილად წამოცმული ურმის თვალი, უზარმაზარი საბარძოლო კარხის თეთრი კალთების ცეცხლენი შერტყული და ფერდავარგლის სიხლლით შესვრილი ბოლოები, უცნაური სკამი-ურკა (რომელიც შემდეგ სამეფო სავარძლად იქცევა), უზარმაზარი ხარის ნახევრად გაკვეთილი სხეული (თავი მაუერბელთა დარბაზისკენ მიუბრუნებია და დიდი თვალბი მრისხანედ უელავს), ზემოთ, ხარისებზე ჩამოქმდარი ვიება ყვავები (თითქოს მომავალ მსხვერპლთა გვკაშების სუნი იტყობს), თეთრ, მაღალთაღიან, ღია კარხას შემოვ-



ღებულის მშენებარე მეტალის ელვარება (სცენის შუაში იდგა ამავე მეტალისაგან გაკეთებული კასრი). ყოველივე ეს ჰქმნიდა უცნაური, იდუმალი და ამავე დროს ამ წაბიერი ქვეყნის ატმოსფეროს. ამ გახსნილ სივრცეში თავისებულად მიმოდიოდნენ ლონდონელი მოქალაქეები და სამეფო გვარეულობის მრავალრიცხოვანი წარმომადგენლები. ამ თამაშდებოდა უზარდო ხალხის ორგანაბრულ სცენებზე და სექსუალური აღტიკინების მოულოდნელი მოზღვავეებით გამოწვეული ინტიმური აქტი. აქ ისმოდა წინასწარმეტყველთა ხმები და ქაოსის გრუხუნები, აქ სცდილიდნენ ერთმანეთს შეტყულებიანი და სისხლიანი ღარბები, დალტობა უბედვრობა, წაშლა და საძეფო კარის ცერემონიალები, სიზმრისებრი ჩვენებანი და გარდაცვლილთა სულების გამოცხადება — ერთის სიტყვით, ეს იყო ამქვეყნიური ჭოგახეთი და, როგორც ჭოგახეთის შედგენის, აღკვეთილი იყო სიყვარული და კეთილშობილება, ერთგულება და გულწრფელობა ადამიანთა შორის. უსტუმბოვ უყვლა სისხლშია გასვრილი და ვინც ჭკარ აბის მოპოვების სენით შეეპარობოდა, იგი უყვე შინაგანად შოდაა სისხლიან აქციებში მონაწილეობისათვის. «Прорванный купол — прорвался время, улетает, течет, а зло все остается прежним злом. Холодный алюминиевый блеск жести отчуждает цвет теплой, близкой человеческому телу холстины. Вилы в углу — как допотопное орудие труда и как самое простое и страшное в своей простоте орудие убийства: так можно быть скот — в бок рогастиной, так скотски Ричард травит и изводит со света людей. Не случайно в коллаже к спектаклю «Ричард III» появляется красный цвет — цвет анатомического атласа, цвет человеческого мяса, цвет откровенный, жестокий. Воронье, слетающееся на запах падали, на запах Ричарда, довершает картину шашаша». («Театр» № 11, 1980).

ახეთ გარემოში, სადაც სხვადასხვა საგნებს თითქოს შემოსხვევით მოუყრიათ თავი, სადაც თვით ეს საგნები თავიანთ პირვანდელ ფორმას ჰქარავდნენ და სხვა ფორმის მიღებისაკენ მიიზრდებოდნენ (მაგ. უსწრაფესი ურემი-ეტლი, ზედ შემართული ზურგაინი სკამით, რომელზედაც ელისაბედ დედოფალი და მისი უახლოესი ნათესავები შემოხსდებოდა—თითქოს კატაფალკა დიდი რიტუალის დროშით დაფარული და საწინაშე გამოსასვლელი ეტლის პაროლიაც. ასევე შეიძლება ითქვას წარმოუდგენელი მასშტაბის რუკაზე, რომლის კრილიბიდან თავი და მკლავები ამოუყვითა საყვარლო-სახიფოცებლო ბრძოლის მონაწილეებს — რიჩარდსა და რიჩმონდს). დაიბ, გარემოში, სადაც საგნები მთელ ეპოქებს „ახტებიან“ წაღბა-უკლამა (მაგ. ქოლები, შლიაპები, „ტროსკი“ მოგვიანო ეპოქის აქსესუარობია). კუბო კი აშკარა ციტატა პიტერ ბრეიველის ტილოდან ტრაგედიის გმირები ისტორიული კოსტუმებით ვერ გამოვიდოდნენ სცენაზე — ისინი ძალიან მძიმე, მოუხეშავი და ხანჯარსმულად ტრადიციულნი გამოჩნდებოდნენ. ისევე როგორც საგნები სხვადასხვა ეპოქის რეალიტიკა, აქც. კოსტუმებში სხვადასხვა რეალია აღრეული. პირველი ესპანეთი შექმნილი კოსტუმები, როგორც ვიქტორ, უარაყუ რევისორმა, ვინაოდნ თავისი კონკრეტული ისტორიულობით (თუნდაც მიახლოებულთ ამ კონკრეტულობას) ისინი ისევე ამ „ისტორიულობის“ ფარგლებში რჩებოდნენ. აქ რ. სტურუამ გაიხსენა ამ სექტაკლის

თავდაპირველი ჩანაფიქრი: მას სურდა შეექმნა სექტაკლის პაროლი, სადაც მოხეტიალე დასი, თავდაპირველი ლარბიული რევიზიზიტი აპირებს შექსპირის ტრაგედიის თამაშს მიადებულ ბოსელსა თუ გავორსი.

„შორად ხდება ზოლდე ასე: ის რაც ყველაზე მეტად განცვიფრებს — ამ შემთხვევაში „რიჩარდის“ კოსტუმები — შემოსხვევით მიგნებული აღმონდა. თავიდაც გათვალისწინებული გვერდია მათი ისტორიული უტყურობის ხაზგახმა: ეს უნდა ყოფილიყო ბიურკოკრატულ-ჩინოვნიკური მე-19 საუკუნე, ოდნავ ფანტასტიკური ელფერი. არ გამოვიდა. და აი, მირაიონან და ვაკოსთან (გაგო მესხიშვილი, თეატრის მთავარი მხატვარი, გ.) ერთად დიდხანს განვიხილავდით ამ იდეას. შემდეგ კი ჩავვდით თეატრის გარდერობში და დავიწყეთ კოსტუმების მოფორმება, შეთხზვა იქიდან, რაც გვეგულეობოდა. „შერჩეულიდან“ ანან კიდევ უფრო დააკრებრება ჩანაფიქრი. ჩვენ თავიდანვე განზრახული გვერინდა „რიჩარდ III“-ის ტრაგედია გაგვეთამაშებინა როგორც მოხეტიალე მსახიობების მიერ ბოსელში გამართულ ბალაგში (ბუნებრივია, დასი ღარბია, არ ყოფნის არც ტანისამოსი და არც ოსტატობა). შემდეგ ეს ჩანაფიქრი განზადა სექტაკლში და ძალიანაც კარგი — ახლა მე საკმაოდ სწორახზოვანი შეჩვენება — კოსტუმები კი დარჩა“ — იგონებდა რ. სტურუა (ქურ. „ტეატრისტები“ № 4, 1988. „საბჭოთა ხელოვნება“ №9, 1989) და. აი. რ. სტურუა და მ. შველიძე უარს ამბობენ უყვე მზა კოსტუმებზე და თეატრის გარდერობში ეძებენ სხვა არეულ, მაგრამ ჩანაფიქრის შესატყვის უბრალო კოსტუმებს — რეალურსა და ზედროულს. „პაროლი“ სექტაკლში მოიხსნა, მაგრამ კოსტუმების „იძულებითი“ შერჩევის იდეა დარჩა. ერთადერთი, რაც ჩვენ გვიინდოდა — ამბობდა შემდეგ რ. სტურუა — ეს იყო, რომ კოსტუმები უნდა ყოფილიყო სწორი და გრძელი. ასე გაქრა სცენაზე საშუალო ხაზისი და ხაომარი ჭვებანი თუ ქაქვის პირანგები. მათი ადგილი დააკავა უხეში ჭვახლის ხაზისა და უბრალო შინდებმა. ასე აღმოჩნდა რიჩარდის გარდერობში შიტლერული შინელი, რომელსაც იმდენად შეუცვალეს სახე, რომ მისგან შექმნეს განზოგადებული მოდელი (საგულისხმია, რომ ინგლისელებმა რიჩარდში ნაპოლეონი შეიცნეს). სექტაკლის ავტორებმა თავიდანვე უარი თქვეს შექსპირის დროინდელი ეპოქის ყოფაზე, უარყვეს ენოკოგფიული სისუსტე, რათა მოვლენებისათვის განზოგადებული ხასიათი მიენიჭებინათ, განეწიად დროის სივრცეში («Зло растворено в мире и сегодня» — ამბობდა რ. სტურუა ერთ ინტერვიუში. იხ. „ტეატრ. თიზნ“ № 4 1988) და ამავე დროს თვით პიუის სივრცე და დრო მაქსიმალურად შეეკუმშათ, გადაეციათ იგი გმირთა მოქმედების გადაწყვეტ და აუცილებელ ფაქტორად, რადგან სექტაკლის ავტორები იყვლენდნ ადამიანთა ხასიათებს, ადამიანურ ვნებათა ბუნების საიდუმლოებს და არ ზრუნავდნენ ერთი „ეპოქის სულის“ გადმოცემისათვის.

როგორც უნდა გამოჩნდეს ამ გარემოცვაში რიჩარდი? როგორად მთავარი გმირის „პირველ გამოსვლას“ რ. სტურუა გადაწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს და გულდასმით ამუშავებს ყოველ დეტალს — დაწყებული მუსიკითა თუ მზაფორთ და პლასტიკის, რიტუალულობის და მიზნაყენების გამომსახველობით დაშთაბრებულთ. ვივიხხენით პროქტორ — ს. ზაქარიასის („სელომის პროცესი“) შუი-ტა — ს. კიორელების („სეტრუანელი კეთილი

ადამიანი“), ხანშეა — ლ. უანჩელი, პიტლერ — რ. ჩხიკვაძის („ას ერგასის დღე“) პირველი ეფექტური გამოცდები. პირადად მე რეჟისორული ხედვის და დრამა გაზრების კლასიკურ ნიმუშად მიმაჩნია 1) ფეხშიშველა, თორის ცვატილი შემოსილი ყვარყვარე — მაკხოვარის პირველი შემოსვლა საყოველთაო კატაკლიზმის მათ წყნებელ ფონზე, 2) რიჩარდის პირველი შემოსვლა სცენის სიღრმეიდან — როცა გადალაქა სექსუალურად აღტიხნებულ ადამიანების მოძრავე გარვას და რჩინის ჭოხის ძლიერი ცემით, ნალიანი ჩქებების მვეთარი ბრახუნით, რაც მუსიკალურ რიტმზე აქცენტს ვხვამს და სარდინიკული ღიმილით, კოკლოზით გამოემართა წინ, ვიდრე მძღვარად არ დაქარა დეადმიწის თავის რჩინის ჭოხის ბოლო — რათა მვეთარად დაეფიქსირებინა თავისი შეჩერება სცენის შუაფულში და ბოლოს 3) მეფე ლარის შემოხსუსხება, ხელში იადონის ვალიით, რასაკლები უძღვის პირდაპირ თავზარდამცემი, მაგამ მრავლის მებრძოლი სიწმე, უარხი და სახში ვიდრე თვით სტიკიონის აბოპოქრება... (ამ სიწმემ თითქოსდა მატრიალურ ვარსში მხვევს იღუმალი, პრინციპობის სირამებინად და ქვესკენილიან წამოხული ღმუილი. შიხსომოვტრული მუქარით სავსე, „ლირის თემა“, რომელიც ვაჟუწყებს რადაც განადიოწული არხების მოახლოებას).

მართლაც, სამუდამოდ გვაშახსოვრდება რიჩარდ — რ. ჩხიკვაძის პირველი გამოჩენა: ისეთიპირად შემოვიდის, ისე ირხევა, თითქოს კოკლი კი არ არის, არამედ დედამიწა ქანაობს მის ფერხი კვეშ. დაარტყამ რჩინის ღმხს და ირგვლივ ყველაფერი გაირინდება — უმაღლეს წუდება მუსიკის რიტმის ფეფივა, ვნებისვან დამცხრალი მდაბიორნი — ერთდროულად ეცემიან ძირს (ალერსინისა და დღლილი მკლავები ხმაურით ეხებებან სხვის იატაკს). რ. ჩხიკვაძე იწყებს რიჩარდის ცნობილ მოწოდებას: „აგრ გაალოო იორკის შუგე ვეზბათა მკაცრი ზამთარი“ — სავსეს ხარკაშით, თვითიორნი, გაბორტებით და ჩვენს თვალიწი იგი ხან პატარავება კონფლიტორი კუნწინებით, ხან იზრდება, მალდება, წელში იმართება და „იფიწყებს“ დედის საწოდან გამოყოფილი კუხსა და კოკლოზას.

შექსპირის შემოქმედების მკვლევარებს შენიშნული აქვთ, რომ რიჩარდი თავისი ცხოვრების მსახიობიყა და რეჟისორიც, ანუ იგი ქმნის სანახაობას — თეატრს, რომლის პროტოგონისტი თვით არის. მართალია რ. სტურუას — „თეატრი თეატრის“ იდეა აქ პირდაპირ არ განხორციელდა, მაგრამ ქმედების თეატრალიზება თან სდევს მთელ სპექტაკლს, მის მრავალ დეტალში აშკარად ჩანს. „У Шекспира, кроме текста пьесы, есть еще что-то такое, что может вывить только театр. Современные средства выразительности дают бессмертному шекспировскому слову новые краски“ («Театр. жизнь» № 4, 1983).

„ეს რადაც“, რომლის გამოვლენა მხოლოდ თეატრის შემოქმედია, წარმოადგენს რ. სტურუას ამ დამდების არსებით მომენტს, სადაც ქცევის, მოქმედების, კონტრასტული სიტუაციების, პარალელურად განვითარებული ამბების, ნიჟან-სიმბოლოების, სცენური მეთაფორების საშუალებით იშლება განადიოწული სანახაობა: — ქეშპირიად „მეფე“ ტექსტზე ამოცნდება სპექტაკლი, რომელიც უნივერსალური თეატრის ნიმუშადაც გამოდგება. ეს უნივერსალისშია სწორედ — პოლიტიკური და ფსიქოლოგიური პლასტის, კლოვადინა და

დრამის, ტრაგედიისა და მუსიკალურ-პლასტიკური ტონების გამართიანებული და იგივე უნივერსალისში განაპირობებს ამ ტრაგედიის გადასვლას ტრაგედიისში, თეატრალურ ზეიმში, წარმოსახვითი სამყაროს ესთეტიკურ სრულქმნილებაში: «Яркость во всем — вот к чему мы стремимся, беря за образец народное искусство. Театр — праздник даже тогда, когда ставишь трагедию» (Р. Стурца. «Сов. культура» 5.XII.1980).

რეჟისორი, რომელსაც სჩება, რომ თეატრს შეუძლია დიდ ძალად იქცეს ისტორიულ პროცესში, ცხადია „რიჩარდ III“. ში ხედავდა არა მხოლოდ სიხლანის ტრაგედიის გრიმანებს ან ელისაბედისდროინდელ პოლიტიკურ ინტრაგათა ხლარებებს, არამედ თანამედროვე სამყაროს იმ კატაკლიზმებსაც, რომლებიც საზოგადოებრივი ცხოვრების სიბრძნედ ავანცენებზე ამოხვრიან ხოლმე სხვადასხვა ჭურის დესპოტებსა თუ უწურპატორებს. არც ისე შორეულ წარსულში დატრიალებული მასობრივი ტრაგედიები არ გადაშლილან თაობათა მეხსიერებაში. რ. სტურუასთვის მთავარი იყო ეჩვენებდა ბოროტების ისტორიულ-მორალური ხასიათი, მისი განფენილობის უსაზღვრო შესაძლებლობანი, მას სურდა თანამედროვე მსურველობის ცნობიერებაში ერთდროულად ეცოცხლა წარსულსა და აწმყის ასოციაციებს. მეტიც, სურდა შეაგონებინა მისთვის ბოროტი ძალის აღზევების ზედროულთა ანუ მომავალში მისი ახალი სახით მოვლინების შესაძლებლობა. იგი, ბუნებრივია, თავისი ესთეტიკის ერთგული დარჩა აქაც. ისტორიის სცენაზე გათამაშებული ტრაგედიების უფრო ღრმად წვდომა, მისი ფიქრით, შესაძლებელია თუ მას შეუხედავთ არა ტრაგიკოსი პოეტის, არამედ ირონიულად, პაროდულ-გროტესკულად მოაზროვნე შემოქმედის პოზიციებიდან. სწორად შეინიშნავს ა. პარტოშვილი — თქანისთვის პიესების დადგმის შესანიშნავი მცოდნე, რომ შესაძლებელია სცენაზე (ჩვენშიც და ევროპაშიც) ტრაგედია, რადაც ვარდუვალობის კარნახით, ტრაგიკოსით, შვი კომედით, საზარელი ზალდავანი შეიცვალა და ეს გზა — ტრაგედიიდან ინტერესამდე გაიარეს „რიჩარდ III“ — თანამედროვე ენტერტაინტორებმა. მკვლევარის აზრით შვი იუმორის ენა სშირად უფრო ბუნებრივად აღმოჩნდა ჩვენი დღეების თეატრისთვის, ვიდრე ტრაგედიის ენა, ვინაიდან ტრაგედია შემოქმედს და დროს, ამ შემოქმედის შემქმნელს — უყენებს ზემაღალ სულიერ მოთხოვნილებებს ანდა, შესაძლოა, ბუნებრივი აღმოჩნდა სწორედ ჩვენი ეპოქის რადიკალური ტრაგედიის გამო, რომლის ისტორიული გამოცდილება ვერ ეთვისება მრავალი ფუნდამენტური ფაქტორების რეაქტორობას — გროტესკულ ხედვა სპარბოზს ტრაგიკულს. (იხ. თურ. „ტეატრ“ № 8, 1989).

თავის დროზე ცნობილია შექსპიროლოგმა იან კოტმა ცხადმყო, რომ ამგვარ გადანიცვლბა აქმის წერტილებსა, მანიც არაფრით არ შეუარაცხაფოს ჩვენს ეპოქას.

ცხადია ისიც, რომ ბრეჰტის შემოქმედების შესანიშნავი მცოდნე რ. სტურუა იზიარებს გერმანელი რეჟისორების შეხედულებას ისტორიულ ტრაგიკულ გმირებზე, რომელიც შარავნდობს ავირაკვირებს უმოწყალოდ სცვივით დაფნის ფთოლიანი ჩვენი შეუბრალებული შერისაგან.

მაგრამ, ერთი შექსპირის ეს ტრაგედია-პრონიკა აღი-

ქვა „თეატრალური ბრემტიანების“ პოზიციიდან (პო-
ლიტიკურ-ფილოსოფიური შინაარსის წყდობა) და მე-
ორეა სტურუა იმ თეატრალურ-ესთეტიკურ საფარვარს,
რომელიც სარწმუნოს გახდის ამ სახარელი ბოროტ-
მოქმედის გადაცეკვას ისტორიის ბალანსზე მოთამაშე
კომედიურ ბოროტმოქმედად.

ზოგიერთი თეატრმცოდნის მოსაზრებას, რომ რ.
სტურუაშე შექსპირის ქრონიკა გადაწყვიტა ბრემტის
ეპიკური თეატრის ზერხებით (მერ ვთანხმები ამ
აზრს) ა. ბარტოშევიჩმა დაუპირისპირა საქაოლ რაგი-
ნალური თეზა: „Сходство с Брехтом возникает
в спектакле Стурю оттого, что режиссер воз-
вращает Шекспира к его истокам — эстетике на-
родного театра, коей многим обзав и немецкий
драматург. Театр смотрит на события и героев
шекспировской пьесы с точки зрения народного
мироощущения, последовательно выраженного в
вольном, комически-снижающем духе площадных
подмостков“ («Театр» № 6, 1982).

თუმც, თვით რ. სტურუა აღიარებდა, რომ „რიჩარდ
III“-ს მან შეხედა ბრემტის „გაუცხოების“ იმ პოზი-
ციიდან, რომელიც გვიპოვლებს სინამდვილე აღვივით
ისე, თითქოს იგი საერთოდ არ გვენახოს. აშკარა იხიცი,
რომ ბრემტამდე დიდი ხნით ადრე შექსპირი თავის ტრა-
გედობა და კომედიებში ხშირად იყენებდა ამგვარ
ხერხს, მაგრამ რადგან მისი პოეტიკის მოდელიები და
სტრუქტურები უფრო ფარულია, ვიდრე ბრემტისა,
ამიტომ ისინი მის მიერ სპონტანურად და დრამად ასა-
ხილ ცხოვრების სურათებში ისე არიან გათქვეფილნი,
რომ მათი პირდაპირ შემჩნევა უფრო ვართულეებულა.
ცული „ბრემტიკული“ თვალსაზრისით შეიძლება ჩვენი
სექტაკალი სექტატური გერჩენითი, მაგრამ „სექტაკა-
ლი“ უფშეულია, დადგმულია ბრემტის იდეების გავლე-
ნით. მაგრამ განა შეიძლება მისი ანტიდიატატორული
სექტაკლების შემდეგ დავივიწყოთ თუ მისი თეატრა-
ლური ფორმა არა, ტრანსნებუ სრულიად ახალი შეხე-
დულება მაინც? („საბჭოთა ხელოვნება“ № 12, 1983).

რეჟისორის ფანტაზიით დროის განუხაზღვრელ სივრ-
ცეში გათამაშებული რიჩარდის სისხლიანი ისტორია,
დისტანცია ჩვენსა და ამ მოვლენას შორის, დღევანდე-
ლი პრობლემების მოცვის მერტ საშუალებას იძლევა —
მხოლოდ იმ შემთხვევაში — რ. სტურუას აზრით — თუ
ჩვენი გადმოცემიანი კომედიური პლანიით, რადგან სხვა
დანარჩენი არ ემორჩილება პირდაპირ წარმოსახვას,
„ირონია სწენდის ამა თუ იმ მოვლენას, ანაზობს მას,
ქმნის სინამდვილის უფრო ობიექტური სურათის შესაქ-
ლელობას. სექტაკალში არსებული ირონია ვანახაბი-
ერებს, თითქმის ღარ, ურთიერთგამომრიცხვე შესაქ-
ლელობას. ანიმებს მას მერტ სიღრმეს და მერტ ემოცი-
ურობას. ირონია საშუალებას გვაძლევს ზემოდან დაყ-
ვილოთ როგორც საყოთარ თავს, ასევე ცხოვრებას“.
(რ. სტურუა. იქვე).

თუ იუმორი, როგორც ამბობენ, ანომალიათა შეც-
ნობაა, მაშინ, რიჩარდთან დაკავშირებით, ეს აზრი არ
უნდა იყოს მოკლებული ჭეშმარიტებას.



ამ სექტაკლის დაწყებამდე, კელისებში მდგარს, ძა-
ლიან ხშირად მომისმენია, თუ როგორ „სინჯავს“ რაზ-
მა ხმას, როგორ ეტებს პირველი სიტყვების ინტონაცი-
ებს, როგორც ჩანს, როლის ინტონაციას, ტონალობას

მისთვის — ამ ერთ-ერთი უველაზე მუსიკალური დრა-
მატული მსახიობისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა
აქვს და არა მარტო მისთვის, არამედ რ. სტურუას სექ-
ტაკლისათვის. ეს ინტონაცია სწორედ როლის და დად-
გების „კონცეფციიდან“ ამოდის („ხელოვნების კოლე-
ნაწარმოებში, დიდხანა თუ პატარაში, თვით უველაზე
მცირეშეც კი, უველაფერ კონცეფციამდე მიდის“). გო-
თეი). სახის არსს შეესაბამება და საკვირველია არა ეს
განზრახვა, არამედ ის, თუ რა ზუსტად პოულობს იგი
კამერტონს და რამდენი ნიუანსი, რა გრადულობა ამ ინ-
ტონაციურ საზღვრებში. ფრაზა ისეა თქმული, თითქოს
მისი სხვაგვარად წარმოქმნა შეუძლებელია.

როცა რეჟისორი შინაგანად ხავსება, როცა მთელი მისი
არსება დაშობილია მომავალი სექტაკლის შინაგანად
ხილული სურათების დინამიკით, სულ უბრალო (თით-
ქოს) ბიძგა საკიორ ჭეშმარიტ შემოქმედებითი იმპულ-
სისთვის, რათა ამ სურათებმა სცენური ფორმა და სტი-
ლისტური სახე მიიღონ.

საინტერესო ამბავს გვიყვება რ. სტურუა, ისევე, იმ
„რიჩარდის“ პირველი დადგმის მარცხის გამო: „...ფეიქ-
რობდით, რომ დაპირებუბა ვიწვინეთ, ამ დროს ვინა უან-
ჩელმა დაწერა მუსიკა კინოფილმისათვის „სანაშა“.
რომლის გადაღებასაც გიორგი შენგელიაა აპირებდა.
როცა ეს მუსიკა მოვისმინე, ვსოხვე კომპოზიტორს
ერთი მთლიანა იტყუებო ჩემთვის (შემდეგ მას ჩვენ
რეგ-ტაში უწოდებთ). ვიამ მიიხარა — მე რას სოხვე.
სოხვე გიორგის, მუსიკა მე მისთვის დაწერიო. და
მაშინ გიორგიმ დიდხლოვანად, თუმცა ერთი კი დაი-
ჩივდა, უარი სოქვა ამ რეგ-ტაშიზე. მსახიობებისათვის,
სწორედ ეს მუსიკა — შემდეგ მასზე ამბობდნენ ფარ-
სულია, სარკასტულიაო — იქცა პიესის ემოციონალურ
გახალბად, მოვეშველა მივეხლოვდებოდით იმას, რი-
სკენცა ასე დიდხანს მივითვლიდით“ (გაზ. „კულ-
ტურა“ №. XII, 80).

მასასადამე, რეგ-ტაიმის ფარსულ-ირონიული უფერ-
ალობა აღმოჩნდა ის იმპულსი, რომელმაც, შემდგომ,
მსახიობთა თამაშის და საერთოდ, მთლიანად სექტაკა-
ლის სტილი განსაზღვრა. ერთ ტრიალოფში (რ. სტურუა,
გ. უანჩელი, მუსიკისმცოდნე ნატალია ზეიფასი) რ. სტუ-
რუამ იხიცი კი სოქვა, რომ არასოდეს არ დამიდგამს
სექტაკალი უმუსიკოდ, რადგან იგი ჩემთვის განსაზღვ-
რელი კომპონენტიაო, მაშინაც კი, როცა მუსიკა... სე-
ქტაკალში არ უფერსო. აშკარაა, რომ რეჟისორის სპეცი-
ფიკურ თეატრალურ ხედვას მრავალმხრივ განაპირო-
ბებს რიტმულ-მუსიკალური და პლასტიკური საწყისის
ერთიანობა. მის სექტაკლებში მუსიკა აირეკლავს ამა
თუ იმ ეპიზოდის მიმართ მის ემოციურ დამოკიდებუ-
ლებას და ამდენად ეს მისთვის ისევე აუცილებელია
როგორც სიტყვა, მიზანსცენა... სწორედ როგორც აქცენტს
ამ სექტაკლებს მრავალპლანიანი, მრავალგანზომილ-
იანი მოვლენად. ზოგჯერ ეს მუსიკა „აუცხოებს“ ამა თუ
იმ სცენას, შეიცავს მის შინაგან „გადაწყვეტას“, ავლენს
თვალით დაუნახავს. მეტიც: თუ სცენის არსის გამოხა-
ტვა პლასტიკითა და მუსიკით შეიძლება, მაშინ რეჟი-
სორი უარს ამბობს გრძელ სიტყვიერ დიალოგზე, რად-
გან ინფორმაცია უკვე სავსებით ამოკურულია. ზოგჯერ
იგი უპირისპირდება ეპიზოდის ტონალობას. ზოგჯერ
შეესაბამება. იგი თითქოს „ხმას“ სექტაკლის ავტორი
ან — ხან ირონიული, ხან ტრაგიკული, ხან ფიზიკად
განსხვავებული, ამ შემთხვევაში გ. უანჩელის მუსიკა (და მან
მიერ მხოლოდობილი ციტატები კლასიკური მუსიკიდან)

სწორედ დამოკიდებულებათა ამ მრავალფეროვნებით, პოლიტიკისტიკით გამოირჩევა და ესაა საოცარი: სტილიზებული სახესხვაობანი ცალკეული კომპონენტებისა. წარმოქმნიან სექტალების სტილისტურ მთლიანობას.

აი, რ. სტურუას ერთი საგულისხმო აღსარება: «Иногда я просто играю музыкальные номера, которые уже написаны, и внезапно какая-то сцена выстраивается — именно благодаря музыке. Даже если потом в спектакле в этом месте музыка не звучит, все равно сцена решена через нее» (жур. «Советская музыка», № 2, 1981).

...სცენის სიღრმიდან, კარვის ჩახეული კარიდან (ხაი-ჩანაცე სხედვები იშვიათება) შემოდის რიჩარდი — რ ჩანაცე. ნაცრისფერი, „ნააოლონისებრი“ ფარაჯა ჩანხნელი, მოჩანს ტანზე შემოსხლებლით შავი მასობა და კისერზე დაკიდებული მრგვალი მედალიონი. ხელნაწივ გრძელად, შავი ტუყვის ხელთათმანები ჩამოუცვამს (ახეთ ხელთათმანები ატარებენ ში-იან წლებში ენებლები. ში-იან წლებში — მოტოციკლისტები). ამ მძიმე და მოუხეშავ ხელთათმანს ისე წაიძრახს ხოლმე თითქოს ფოლადის სამკლავრიდან გამოიღო ხელი. ამ წუთიდან მოყოლებული, ვიდრე რიჩარდის სიკვდილამდე — ჩვენს წინ გაიბრუნს სისხლიანი ისტორიის ის კადრები, რომელიც სავსეა მეტამორფოზებით, უხეში ძალის ცინიკური დემონსტრირებით, ხანჯლის წვერზე გამაოგნელი-რობისებრი სცენებით, მისტიფიკაციებით, სიკვდილ-სიცოცხლესთან მისტერიული-რიტუალური თამაშით.

პირველი მონოლოგის („გაგრ გააღლო იორკის შუმე ვეხათა მკაცრი ზამთარი...“) მანიძლზე უკვე განსაცვივრებელი გრადციაა ხახიათის ნიშნებსა და ხმის ინტონაციების მრავალფეროვნებაში. ეს კოქლი, მახინჯი, კუზიანი არსება, რომლის მძიმე, მასიური თავი, მრგვალი, წინ წამოხული მოიგდობთ თავლები, თეთრი საბეჭდო გრძელად და საზარლად გაჭიმული ღიმილი თავსარს უნდა გვცემდეს — და ასეც არის პირველ წამებში — უცებ იმდენად იპყრობს მიეღ ჩვენს უურადლებას, იმდენად გვიტრიალებს მისგან წამოსული მავნებური ძალა თავის ობიექტში, რომ ჩვენდაუზებურად იბადება ის განსაკუთრებული ინტერესი, რომელიც რაღაც გაურკვეველი, შეუცნობ სიმპათიას აძლევს. რით აღწევს ამას მახლობლი? თვითირონიის შეუბრალებელი და ბიჭიერებასთან მიახლოებული თავისუფლებით! იგი თითქოს ამაყოფის დედის საშოდან გამოყოლილი სიმახინჯით („მე დაგვაქული, კუზიანი გამახრებელი უუღღმართო ბუნე მისი მიერ, ნაადრევად გამოვადებული დედის საშოდან“). რომელიც მას მოუგერიებელ კობრებს აძლევს ხელში: მისი სიმახინჯე მისივე თავისუფლების სათავე გახდარა. სიმახინჯე მას ჩრქულს, განსაკუთრებულს, იშვიათ არსებად ხდის, ჩვეულებრივ ადამიანებზე უფრო მძლავრ აყენებს, ამიტომ იგი თავისუფლად არა მხოლოდ თავის ადამიანურ ქცევებში, არამედ თავისუფლად ადამიანური წინაშეაგანაც („თუ რა ვარგებარ მოარსუელ და დარდმანდად, ბორკიანქმომედად ხომ გამოვადგები, რომ ჩავუშვამო სიამე უკვლას და ვაწყველინო შობის საათი“). წამიერად წელგამართლები, ვასურებელი რ. ჩხიკვაძე — რიჩარდი, თითქოს თავისსავე სხეულს სხვა კაცის თვალთ შეხედვად, და მერე წამსებ ისევ კუზიან და კოქლ არსებად გადაიქცევა. „გაუცხოების“ ეს წამიერი გაქვება (რომელიც შემდგომ მრავალჯგის გამეორდება) მოლანდებახავით გვიჩვენებს დისტანციას მახლობლსა და არალს შორის და რაც მთავარია თამაშის.

წარმოდგენის წამის დადგომასაც. ამ მონოლოგის ინტონაციური სხვადასხვაობა („დაშაქურლად“, ტუქურლად, წარმოქმნილი ფრაზა თავისი უფროსი ძმის მხიარული „...აანაზებულა და ღლაბუცობს საქალბოში, უსმენს და უსმენს ვენების აღმძვრელ პანგებს ქანარისას, უსმენს და ტყეზა“ — ხარკაშობია სავსე), პლასტიკური მრავალფეროვნება თავს იყრის ერთ ფრაზაში, რომელსაც მსახიობი ორჯგის იმეორებს, ბრაზით და მრისხანე ინტონაციით გამოჰყოფს საგანგებოდ მთელი მონოლოგიდან: „...რა ვიღო რაო ამ და მ ჩ ვ არ უ ლ მ მ ვ ე ი ლ ბ რ დ რ ს შ ი“. უმცირესი თაჰისის შემდეგ უკვე მაყურებლისკენ მიმართული, ოპიზოს ფიქრის უმეტესად:

„...რა ვიღო რაო ამ და მ ჩ ვ არ უ ლ მ მ ვ ე ი ლ ბ რ ს ბ რ ს შ ი“. ორჯგის გამეორებულმა ამ ფრაზამ კარგად მახსოვს, თავსარი დასცა დარბაზში მსხლამ ფუქციონირებს. რეჟისორი და მსახიობი აშკარად მოადგებოდნენ რიჩარდის დროს და ჩვენს თანამედროვეობაში გადმოდიოდნენ. ოფიციალური პროპაგანდა ხომ აღენიადაგ იმას ჰქადაგებდა, რომ „სსკრ — მშვიდობის ბურჯია“ და რომ მშვიდობის წინარჩენებისათვის უცვლად (მთ შორის სახელმწიფოს ეკონომიკური დაჩაჩა-ჩაყება) მისასაღმებელია. აი, ამ დროს“ თეატრი უწოდებდა „დამჩვარულ მშვიდობის დროს“.

სხვათა შორის, ასევე დაზავდა ზოგადად რეჟისორის პესტიტისის — კახი კავსაძის მიერ ძალზე რელიგიურად გამოკეთებულმა ფრაზამ, რომელსაც იგი რიჩარდთან მოკლე სცენის მანიძლზე სამგზის ამბობს. სცენიდან გასვლისას კი განსაკუთრებულად გამოშვებულ წარმოსთქვაში. მსახიობი უკან-უკან იხევს, მაყურებლისაკენ სახე მოქცეული, ხელში კვლავ ინგლისის დროშა უჭირავს: „აბა ეს რას ჰკავს ბატონებო, არჩევებს გალოგში ამ წყვედვენ, უკავ-ყორნები კი თავისუფლად დანავარდობენ“.

მწარე ჩაცივებითა, ჩაჩქარებებით წარმოსთქვაში ამ სიტყვებს მსახიობი.

თეატრში მოსულმა მაყურებელმა კარგად იცოდა, თუ რა „გალოგში“ იხსდნენ „არჩევები“ და ვინ იყვნენ ის „უკავ-ყორნებიც“. რომლებიც თავისუფლად დანავარდობდნენ.

მაგარ ამ ცალკეული ფრაზებით კი არ იბადებოდა ჩვენში სრულიად აშკარა ასოციაციები, არამედ მთელი სექტალების სტრუქტურით, „შიგ“ ჩადებული რეჟისორული კონცეფციით.

...მსახიობი რ. ჩხიკვაძე თვით რიჩარდში ეძებს მსახიობს, მისტიფიკაციის ოსტატს. აქ რიჩარდი მართლაც განსაკუთრებულ ტალანტს ავლენს: მაღალ, ატლეთურ, ასეტურად ჩამომხმარ პესტიტის — კ. კავსაძის (მასაც ნაცრისფერი, გრძელი, სწორი შინელი ეცვა, რაც ისედაც მაღალ კ. კავსაძეს უფრო მაღლად აჩენდა), რომელსაც ხელში ინგლისის გახუბუნებულ დროშა უჭირავს და ენლა მოდის ავანსცენისკენ, იგი ჭერ შორიდან ვერიალეს, ზვერავს, ხელის აწევით ესაღმება ძველი რომაული პატრიონისკავით. შემდეგ მოგვხვება, მეორეში ჩახუბრება, მაღალ მასტინგს კისერზე ჩამოეკიდება (ერთი, უფრო „მოკლე“ ფეხი წინ, პაერო აქვს ვაჭერით, მეორე — იატაკს მოწყვეტილი) სახით მაყურებლისაკენ მოქცეული. სახეზე სარკასტული ღიმილი დასთავსებს, დარბაზს თვალს ურავს, ენს უყოფს — თითქოს მოუხმობს — ერთი შემომხედეთ როგორც ვამახრებო. მეორე წუთში, როცა მასტინგისაგან შეიტყობს მეფე ავად არისო — რიჩარდი ისე შეიცხადებს ამ აქ-

ბავს, ისეთიანად „განიცის“, რომ მთლად მოეშება, მომვარდება, თითქოს საწინააღმდეგო ამავე გული შეუღონა და საცაო მასტინგს მკლავებში ჩააკვებდნენ. მაგრამ უმალ გამოვანახდებულნი, ისევ მხნედ და ძლიერად გაიართნენ ხეულს. ამავე ცოტა ხნით ადრე მან უკვე გაითამაშა თანაგრძნობისა და თანაზიარობის, აღმოჩენებისა და განრისხების არტისტული სცენა, როცა თავის მძას კლარენს (გიორგი ხარაბაძე) ასევე გიშში იკრავდა, ვერ ძებნოდა მისი აღრისხი და უკვე მთლიანად, კიდევ ერთხელ შემოაბრუნებდა („კლარენსი“ შექსპერზე, თითქოს მოუხმობს და ემშვიდობებაო ერთ-სადამიდე დროს) ორივე ხელს მკერდს შემართავდა და მისი ხელებს დაპირავდა, რათა შეერგოს სცენის რამასთან დადგეს და წამოიძიბოს: „მავ წადი და დაადე მამე უკან მოუქცეველ გზას“...

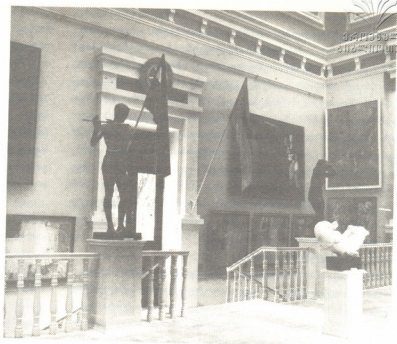
ინტოვაციისა და მიმოქის ვრცელი დიპაზონი, ირონიულ-გროტესკული ტონი, მკურნებელთან საიდუმლოს „განდობის“ სურვილი. თავისუფალი კოვლეგარი ტრივიალური სიახლოვისგან, ეყრდნობა უველაზე საქარმენტულ სიკრუებს. ფერისცვალებას, ვერაგულ ხრის, თამაშს, „გართობას“. რ. ჩხევიძისათვის რჩინარად არ არის რომანტიკული ბოროტმოქმედი, ვურდალიყური შარავანდელი მოსილი. მისი სისხლიანი ბოროტმოქმედებანი არ არის „ამალღებულნი“, დიდი სულიერი ძალისხმევითა და განსაკუთრებული სიამაგის შედეგად რჩინარდის მიერ ჩადენილი მკვლელობათა სერია „გართობა“, საკაცწილი და გროტესკით შესრულებული თამაში (სასტიკი და დაუნდობელი გამართობი ერთობა). ამგვარად ბოროტება უზურნებრივი, რაღაც გამოწვეული მოვლენა კი არ არის, არამედ „გართობა“. საშინელები ჩვენება „გართობით“ მას კიდევ უფრო სახარულს ხდის, მის გრიმასებს გამპირალბული სხვით ანათებს: «Хроника — это маска пьесы. Забава — ее лицо», — შენიშნავდა ვ. გულჩენკო («ტეატრ» № 13, 1880). ამგვარად, რ. ჩხევიძის რჩინარე თავისუფალია ფსიქოლოგიური ძვრებისაგან, მისი ხასიათი არ არის დაპირებული სინდისისა და წინაობის ამოხსნებით. იგი პირდაპირ, სატანური ძალით, აგრესიულად მიიწევს თავის მიწისწინა — ტახტისაკენ და ამ დროს იგი დიდი მახიობის თამაშსა და მისტოფიკციებს მიმართავს. თუ რაიმე ამალღებს მას სხვებზე, ეს ისევ მისი განსაკუთრებული ნიჭია თამაშისა. ამ თამაშში იგი მრავალ ნიღბს ხმარობს. შექსპიროლოგი ა. ნიკოლი წერს, რომ: «Хотя это замечательная роль для исполнителя, как находят многие актеры, мы ни на минуту не можем считать Ричарда живой личностью... Это маска, а не человек. В то же время, необходимо признать, что эта маска сделана мастерски» (Ю. Ф. Шведов, Вильям Шекспир. М., 1977, стр. 64).

„ეე და რამაჲ ჩხიკაჲმე განწარბ გავამარტოვეთ რჩინარდ შეგამეს ხასიათი. ჩვენნი ჩანაფიქრი გულისხმობდა არა მარტო იმას, რომ ამ ხასიათის ჩამოკვეცილებინა რომანტიკულის შარავანდელი, არამედ ნატურის ფსიქოლოგიური სიღრმის შარავანდელი. ჩვენ ვგვტრნად მოვეგებინა ანატომირება ადამიანთა ამგვარი ტიპის არსისა, გვეჩვენებინა, რომ ისინი მარტოვი, ცალმხრევი ხასიათისანი არიან. ბუნებას ისინი არ დაუტოვდებიათ რთული გრძნობებით, მათ არ იციან რა არის მერყეობა, არა აქვთ განცდები. ჩვენს სპექტაკლში ორი რჩინარდია. პირველი — ის, რომელიც დანაწესში თავს

მავობს მოჩვენებით სიმახინჯე და მეორე რჩინარდი, რომელსაც უკვე აღარ შეუძლია ამ სიმახინჯის გაქცევა თავისუფლება. მას ეს სიმახინჯე სისხლ-ბორცვი გაუქცა“ (ვაჟ. „მოლოდიოე გრუზია“ 14. 07. 79).

„პირველი რჩინარდი“ — რომელიც სიმახინჯე თამაშის. ფაქტობრივად სპექტაკლის პირველად მოქმედებაში მოაგრდება. თუ დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ რ. ჩხევიძის თამაშის მინარა, აქტიორული ხერხები და სტილისტიკა მომდევნო ორ მოქმედებაში ცვლილებას განიცდის. თუ პირველ მოქმედებაში აშკარაა, ხაზგასმულია „თამაშის“ ელემენტი, „ლია“ ხერხები, მეტა-„თეატრი“, მეორე და მესამე მოქმედებაში ისინი უკანა პლანზე გადადის (ამდენად მთლად არ ქრებიან) და მათ აღდგენს იქნის უკვე „როლიში შესული“ რჩინარდი. იგი თავისუფლდება თეატრალური პირობითობისაგან, აღარ მიმართავს აპარტებს, უარს ამბობს მკურნებელთან ციბირს, „განდობლ“ თამაშზე, აღარ გამოდის სცენის რამასთანა, აღარც თვითდახასიათებას მიმართავს და არც საკუთარი საქციელის კომენტარს, ასევე გამპირალია თვითირონია. რ. ჩხევიძის რჩინარდმა როგორც კი საწინააღმდეგო მიზანად, დაიფიქრა თავისი არტისტული წარსული, მას აღარ სჭირდება ნიღბების ხმარება, სათნოების თამაში, ახლა იგი მთლიანად „იქაა“, სცენის რამასი იქით. სიღრმეში, ღრმად დანთქმული თავის არსებაში, აქვე მოკრებება იმპულსური ხალისიანობა, იმპროვიზაციების წყურვილი, მისი რევისურა — რჩინარდმა ხელთ იგდო ტახტი, განაზოციელა თავისი უზუნაგის მიწარაფება და უცებ დანაწვლიანდა, უხალისო გახდა. როგორც ჩანს, მას ნეტარებას ამგვარი სწორედ ის „თამაში“, ის ბრძოლა, ის არტისტული აზარტი, რაც წინ უძღოდა ტახტისაკენ სავალ გზაზე. როგორც კი გვირგვინი იგდო ხელთ, „სიმახინჯის თამაში“ — გაშოშულებულმა სიმახინჯემ შესწავლა. ამგვარად რჩინარდ გლობალურად მიერ განცილებილი სისხლიანი გზა ერთდროულად მიდის ძალაუფლების უმაღლეს წერტილამდე და უფსიქოლოგის ძირადე, როცა ფანტასტიკურ საშინელებათა სიბრავლე კიდევ უფრო მეტს იბოვებს და დიდებს ზენიტი ადამიანის, როგორც პიროვნების, თვითგანადგურებას იწყებს. მანამდე კი რ. ჩხევიძის რჩინარდს კიდევ ერთხელ მოუწევს დასტკნის თავისი იზიარა არტისტული ნიჭით და შინაგან ენერჯის გამოვლენით. აბსტრაქტობაში მაქვს სპექტაკლის ერთ-ერთი უბრუნუნავალის სცენა ლედი ანათა.

ჩვენ ამ დროისთვის რ. ჩხევიძემ უკვე დაგვარწმუნა რჩინარდის მრავალფეროვან მახიობურ ტრანსში (სცენები კლარენსთან და ჰესტინგსთან). გვიჩვენა, რომ მისი გმირი განსაკუთრებით მაშინ არის საშიში, როცა პარტიორის ეალტრება, გულში იკრავს („გულში ჩაკრა“) თითქოს მარტოფური იზინა. მოალერგებულ პიროვნება — განწირულია სასიკვდილოდ), კეთილგანწყობილია, ახლა დგება მომენტი, როცა მისი არტისტული თამაშის ფრაგმენტები ერთ მილიან კომპოზიციად უნდა გაერთიანდეს, სადაც მან თავისი ტელუენება უმაღლეს წერტილამდე უნდა აიყვანოს... წმინდა პავლეს ტაძრიდან დარკიელი წარების ხმაზე ჩამოტყავულ-ჩამოქმენილ მეტეობებს მტრებით შემოაქვთ პატარა ბოროტლოვანი ეპოზა, რომელშიც მეფე უკრების გავაში ასვენია. მას უკან მოჰყვება დამწუხრებული, შვეკუში მოსილი ლედი ანა — ნანა ფაჩაუვილი. შავი ხაზის მიხედვით მხოლოდ სახე და ხელენი მოუჩინა. მტრევი შილი წამოხმასმ. გლოვისა და მწუხარებისგან დასუსტებულს თითქოს სცივა კიდევ. გულის სიღრმედაც მო-



ბაგოზენის ექსკონაბები

საქართველოს სსრ სახვითი ხელოვნების





თანამედროვე ქართული სახელმწიფო მუზეუმი



რუსთაველის პროსპექტზე მდებარე საქართველოს სურათების გალერეა — ქართული კულტურის ერთ-ერთი ღირშესანიშნავი კერა, მრავალი ათეული წელია ერთგულად ემსახურება ეროვნული მხატვრობის პოპულარიზაციის კეთილშობილურ საქმეს. და არა მხოლოდ ქართული სახვითი ხელოვნების, მის დარბაზებს ასსოვთ მრავალრიცხოვან სტუმართა შემოქმედების ნიმუშებიც, მოძმე რესპუბლიკებისა თუ უცხოეთის მხატვართა ნამუშევრების ვრცელი გამოფენები...

წლების მანძილზე, სურათების გალერეაში გამართულ ექსპოზიციებზე დამთვალიერებელი თვალს ადევნებდა ქართული მხატვრობის განვითარების გზას, ახალგაზრდობის დაოსტატება-ჩამოყალიბებას, ეცნობოდა ახალ სახელებს...

დღეს ამ შენობაში თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმიც. მუდმივმოქმედი გამოფენა ხელოვნების მოყვარულთ და სტუმრებს აცნობს ქართული სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ოსტატთა ქმნილებებს 50-იანი წლებიდან დაწყებული დღემდე. ვრცელი ექსპოზიცია, რომელიც გალერეის რეკონსტრუქციული შენობის ორ სართულზეა განლაგებული, ოთხსამდე ავტორის ნამუშევრებს შეიცავს.

ედინებთან რისხვისა და სასოწარკვეთილების გამოხატ-
ველი მწარე სიტყვები „წყელიმც იყოს ხელი, რომე-
ლმაც სიცოცხლე მოგისრამა შენ და შენს შვილს“
წყელიმც იყოს გული, რომელმაც თქვენი გულში სა-
მუდამოდ დაადუმა წყელიმც იყოს სისხლი, ვინც
თქვენ ანახსილსაგან დაგადალა!“, გულდათუთული ლე-
დი ანახს მწუხარება უსაზღვროა, ვაჟოთქმელი. თავჩა-
ჭინდრულ მეუბოვეებს ნელა შემოაქვს კუბო, და აი
ქ, შეხედლოთ რიჩარდს. ერთ ადგილას გარინდულია,
მთლად ყურადღებულად ქველში. ხელი წინ გაუწვდება,
საჩვენებელი თითი მრავალმნიშვნელოვან აღმზარ-
თავს — თითქოს ჩვენ მოგვიწოდებს კარგად მოვუხ-
მინოთ ანახს სიტყვებს. გულდასმით დაეკვირდეთ მის
საკცილოდ, რადგან ახლა იწყება ქალის ცდუნების საე-
ვირველი და თავმეორებელი სცენა. აქ რ. სტურუა მი-
მართავს სცენური პირობითობის ბერბს — როცა ერთი
გმირი ხელდას მორებს, ეს მორე კი ვერ „ხედავს“, ვერ
„ამჩნევს“ მას (ამ ბერბს რამდენიმეჯერ იყენებს რე-
ჟისორი). ამჯერად რიჩარდი ხელდას ანახს, ანა კი, თავის
მწუხარებაში დანთქმული, მას ჩერჩერობით ვერ ამჩ-
ნევს. რიჩარდი გარს უდღის ანახს, უნიღან უახლოვდე-
ბა კუბოს წინ დაჩოქებს, ვენებიადა, აღერისით უხვანს
ხელს ბეჭეზე და ზურგზე — „მგარა, ჩერ უღეი
ანა უნდა შევირო“ — ლედი ანა კი ვერც მამაკაცის
შეხებას გრძნობს და არც მისი სიტყვები ესმის. ამის
შემდეგ მცირე ხანს ორივე თავისთვის ლაპარაკობს. ვი-
ღერ ანა არ იგრძნობს და არ დაინახავს რიჩარდს, რე-
ჟისორი უფრო მეტის გზებით ცდილობს მთლიანად
მისი სხეულის სააღერსო ბაღეში გახვევას. ნ. ფაჩუა
შვილის ლედი ანა ერთს საზინლად შეწყვიტლებს სატა-
ნის ხილვისას, სხეულის სწრაფი მოქმედებით განთავი-
სუფლდება მისი მკვლავებისაგან და ხელში თავის მიი-
ხედ ნაყოფი შალს შეატრავებს, რომელსაც რიჩარდი უმა-
ლდე იქვე მიადგებს. კუბოს კიდზე უტარდება ჩამოჭე-
დარი რიჩარდი მზარული ცინიზმით იგერიებს ანახს შე-
ტყვებს და შემდეგ გადადის თავბრუსმტყვე ვენებთან
ტეტივებზე, რომელიც არჩვენებითი სასოწარკვეთისა და
იგილის ზღაპრულად გადის. ცრემლებს აგრძელებს, იფიცება,
სექსუალურ იმიტაციას მიმართავს („ახლა კი, როცა
შენი მშვენიება ასე მწყურია“ — ამბობს და სკანს-სკან-
კრძლს ისე ეცაბის, როგორც ექსტაზში შესული მამა-
ტიცი ქალს). ლედი ანა — ნ. ფაჩუაშვილი აქეთ-იქით
აწვდება. გაურბის, უახლოვდება, შორიდან წწყველის,
გამწარბებულია, მაგრამ იმასაც გრძნობს, რომ აგრესიის
გამწარბება შეუძლებელია. მამაკაცი ძალმოსილებით
და ვენებით სავსე რიჩარდი სულის მოთქმის საშუალებას
არ აძლევს (ჩერ არც შეხებია ლედი ანახს, მაგრამ ქა-
ლის სხეული უქვე გრძნობს ძლიერი მამაკაცის სხეუ-
ლის ფეოქვას). და ამა, კულმინაცია: — უკიდურესად
აღზნებულთი. თავდავიწყებული, ცალ მუხლზე დაჩო-
ქილი რიჩარდი, გრძნობს, რომ კიდევ ერთი ძლიერი შე-
ტყვა საპიროს: „თუ პატივს არ შეგიძლია, ანა, ეს და-
ნა, გამოაშკერე და ამოუშვი შენი მალმურთებელი
სული“ — არა, რ. ჩხიკვაძის რიჩარდის გულწრფელი
ბუნთი ექვინს შეტანა შეუძლებელია (ამტკიცებენ, რომ
ლედი ანა უნებნყოფო ქალთა ტაბს ეუთვნის შექს
პირის ქალბნის გაღერება, მაგრამ ნუ დავივიწყებთ:
რომ ამგვარი რიჩარდი — მოუგერიებელია). მის შეე-
ვირებაში ადგანებული სასოწარკვეთა ისმის, ნერვიუ-
ლი შოკი, თვითგანადგურების სურვილი იგრძნობა. კუ-
ბოსთან დაჩოქილი რიჩარდისაკენ მთელი ძალით გა-

ეკნება ლედი ანა — რათა თვითმკვლელობისგან იხს-
ნას და ამბობს ფრანს, რომელიც უკვე საბოლოოდ მტყ-
ქალურ სისხტებს ხდის ფრანს და მაცდუნებელს მტყ-
ქარკვევას აღსტერებს: „ნეტა ვიცოდე, რა ვიდე-
გულში“ ეს უკვე დანებებაა, ვენებით ტბობის გადა-
ლისაგან მიხუბტებული კვნება. რიჩარდი მძლავრად
იხუბტებს მერღული ანახს — „რაც გულში მიძევს, ენაც
იმასვე ამბობს“ — და მასურბელთა დარბაზისაკენ
აპარებს მზერას — თითქოს გვეკითხება — „როგორ
ვითამაშო“ — თითქოს ისე, რომ მის სიყვარულში
ანახს აღარ უნდა შეეპაროს ევეი. ღირსების შენარჩუ-
ნებისათვის ანახს ლედი ანა იტყვის ანა — „ორივე სტურ-
ობს“ — მაგრამ ეს უკვე მოჩვენებითი წინააღმდეგობაა,
უმაღ დანებების მათწყებელი, ვიდრე სურვილი თავ-
დახსნისა. ანა რიჩარდს ეუთვნის. მაცდუნე მოარზიის
მიერ ვენების მართლაც ჩოკხეტურ ქსელში გახლარ-
თული ქალი მთავრულივით ემორჩილება მამაკაცის
სურვილს. რ. ჩხიკვაძე ნელა ეშვება ზურგზე, ხელიდან
არ უშვებს ანახს ხელს, თავისივე ეწოდება: „მამის სე-
მართლეს რაღას ეძახი“ — შეეკონებს რიჩარდი. კუბოს
მიღმა დაწოლილ რიჩარდს ფეხს გადააღაჭებს აღზნე-
ბული ეროტულიობით გათანაფული ლედი ანა, ორივე
ხელით აიწვეს გრძელი, შავი კაბის კალთებს, შავ, მზი-
ნვარე წინდებში ვენებით სავსე ბარკლებს გამოაჩენს და
დააჭდება რიჩარდს ზემოდან. შეუმჩნეველად გამოსული,
წინარად მდგარი მევილონი, სკანავს გამოაცემინებს
ნახს, ვენებთან მგლოდის (რეკ-ტაბოს), რომელიც ხელზე-
შემართული ანახს ხმამაღალ კვნესას უტარდება, რიჩარ-
დი კი ფრთხილად გამოაგორებს კუბოს, რათა მის
მიღმა დაიციბოს ვენება. ლედი ანახს შეკვივდება, კუბოს
ბორბლების სუსტი ბრქვალი, ვილინოს ხმა „შავი თუ-
მორიი“ (განსაკუთრებით კუბოს მოძრაობა) ავხებს სცე-
ნას. მაგრამ აქ არ თავდება თამაში. ვენებადამცხბალი.
შეუარაცხოფილი, აბუზული და შერცხვენილი ლედი
ანა უსიტყვოდ გადის სცენიდან. რიჩარდ — რ. ჩხიკვა-
ძე — აღერისით სავსე ხმით, პირმოთნე ღიმილით მია-
ღვეცხებს: — „არ მეტოვებო?“, რათა შემდეგ გაითამა-
შოს კიდევ ერთი ეპიზოდ ავანსცენაზე. ეკყოფილი
თავის არჩვეულებრივით თამაშით, საბაშით თამოწო-
ნებული, წელში გამართული, ხელში იღებს ლედი ანახს
თავშალს და ისე უთავლებს ხელს თითქოს მუტეტი
მოუსინგა: — „უთარზუნია ვინმეს ქალთან ასე საოც-
რად?“ ჩვენ გვეკითხება, რათა მეორე წამს კვლავ
დაიგრძობს, დაიმტყვს, დაპატარავდეს სხეულით: „და
მანაც მე მოხბედა, მე, რომელიც მისი ქმრის ფრჩხი-
ლდაც არ ვღერავდი კოჭლი, მინიგე, კუჩაინი“ —
რათა ზოწლით შეეხოს ამ თავშალს, ასე რომ აგონებს
ქალის სხეულს: — „ჩემი იქნება, მაგრამ დიდხანს ვერ
დავიტოვებ“ — ამბობს და საოცრეცტრო ორმოში უშ-
ვებს მინიატურული პარაშუტებით.

შემდეგ ბრძანებას გასცემს — „წაიღეთ გვამი“ და
სანამ პროცესია შემობრიალდება და კულისისაკენ
აიღებს გეხს, კუბოდან აიტაცებს გრძელღერობას წი-
თულ ვარდს და სცენის წინ, შუაში მდგარი რ. ჩხიკვა-
ძე — რიჩარდი კიდევ ერთხელ მოიწონებს თავს თავი-
სი საქციელით. მხნედ შეხატებს საშაროს „ნათე ზეოი“
ვიდრე ხარკეს ვიციღე, საკუთარ ჩრდილს რომ ვუ-
ყურო ლედიმწველ მახინჯად ფენილს. არტისტიული
ელეგანტობით აიწვენს ვარდიანს ხელს, მეუბოვეებს
შეუტრდება, კუბოს მსხუტქად შეაშველებს თავისუ-
ფალ ხელს და კოჭლობით, რომელიც ცეკვას უფრო

გავს, დახვეწილი მანერებით, ვარდის უნოსვით. ფეხს უწყობს პარაცესიას. «После такого зачина становится понятна вся дальнейшая игра Чихадвадзе. Эпизод, по видимости непристойный, метафоричен по сути. Свращение Анны — метафора, в которой сквозная тема роли гшгушена до примитивной наглядности. Ричард показан в своем главном амплуа: подобно магу, он мигом выворачивает наизнанку любую ситуацию, побуждая жертву по собственной воле и по собственной инициативе сделать гибельный шаг». (К. Рудницкий, «Театр», № 4, 1988).

შექსპირის დრამის ძირები ღრმადა ჩამარბული ხალხურ-თეატრალურ სანახაობებში. გვიანი შუახანუდუნების მორალტეში რიჩარდის თეატრალური წინაპარია — „ბიწიერება“ — ხალხური სცენების პერსონაჟი — ავაჯი და ანგალი (ამის შესახებ იხილეთ რ. ვაიმანის „შექსპირი და ხალხური თეატრის ტრადიცია“). რ. სტურუა და რ. ჩხიკვაძე რიჩარდს აბრუნებენ ხალხური წარმოდგენების შორეულ წარსულში და დღევანდელ სცენაზე გამოჰაუთ თავისუფალი, კომიკური — „დამდაბლებული“, მოედნის თეატრის ტრადიციის შესახებ. სექტაქლის საუკეთესო სცენა ლიდ ანასთან სწორედ ამის დადასტურებაა. შემთხვევითი არაა, რომ პრემიერდან რამოდენიმე წლის შემდეგ რ. სტურუა ამბობდა, მთელი სექტაქლი ისე რომ გამეფებინა, როგორც „ლდი ანს ცდუნების“ სცენა — მამსე უფრო სრულყოფილი იქნებოდა დადამის გროტესკული ირონიული სტილით.

სხვათა შორის, მანფრედ ვეკვერტის მიერ დადგმულ „რიჩარდ III“-შიც (ბერლინის გერმანული თეატრი); რიჩარდი — პილმარ ტაჟე ასევე პალაგანური უშუალოდ მიმართავდა პუბლიკას, ფამილარულად შეთამაშებული შეტყუებით უკრავდა თვალს. ხელს უქნევდა, ერთი სიტყვით გროტესკულად მძაფრ წარმოასახვას მიმართავდა. რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო იყო „ლდი ანს ცდუნების“ სცენაში. რ. ჩხიკვაძისა. გან განსხვავებით ტატუს რიჩარდი ქალის ბუნებას. მის მგრძობიარობას ანუ მის გულსა და სხეულს კი არ უტევდა, არამედ მის გონებას. მეფე ჰენრის კუბოსთან აღზნებული სცენა კი არ თამაშდებოდა, არამედ ანგარიშით, ვნებისგან თავისუფალი, ვაჭრობა (სიტუაცია „დამდაბლებული“ იყო იმით, რომ ლედი ანს კახის ქალთა ამ დიალოგის დროს რამოდენიმეჯერ გადასრიალდებოდა ხოლმე მიცვალებული მეფის სახეზე). ანს კი არ აცდუნებდა ეს რიჩარდი, არამედ, პირიქით, თვით ქალი, ურცხვი ანგარიშითაობით უკრავდებოდა მკლავებში მამაკაცს. უკვლისმხილველი და უკვლისმქონისებელი რიჩარდიც კი გაკვირვებული იყო ლედი ანს ამ დღუფრავი, აპოკალიფსური ბორობით. ამტკობაში... დამინც მე მომხედა, მე, რომელიც მისი ქმრის ფრჩხილადც კი ვლრვავარ! კული, მახნცი, კუზაინ“... იხმობდა როგორც მისი გაოცების გამოშატავული სიტყვენი და როგორც ერთგვარი ზნეობრივი გაოცებუნი კი... რ. სტურუას სექტაქლში კი დღესასწაულობას არტისტში, მამაკატური ძაღმობილება, თავმოწონება, მსუბუქი თვითირონით შელამაშებული.

სად, რომელ ქვეყანაში არ მინახავს რ. სტურუას ეს სექტაქლი და ანს ცდუნების ეპიზოდი (განსაკუთრებით კუბოს გამოგარება, საფარად) და ეს მხიარულ კარნავალად გადაქცეული ვასენება, უკველთვის აღტ

ცებას იწვევდა მაურებელში. სწორად შეინახავდა გულმნერ:

«Фарс проникает в пластику. За текстом — маскарадных» движений открывается подтекст всеобщего разрушения... Но радость плясала в паре с горем, подмостки балагана не составляло труда превратить в доски эшафота» («Театр», № 10, 1980).

რიჩარდის ამ ტრიუმფის ეამს, როცა მაურებლისათვის სავსებით ნათელია მისი მისტიფიკაციული ტალანტი, მოქნილი კუთა, შეუპოვარი მისწრაფება მოხსნაკენ, რ. სტურუა თავისი მონტაჟის წყალობით, მოულოდნელ ხერხს მიმართავს ამ „ტრიუმფის“ დაბრუნების მიზნით. ახალი სურათი უცნაურად იწვევა — გამოდის დედოფალი მარგარეტ წინაშე ხელში და თითქმის უკვლავდის თავიდან იწვევს: „უიღობ შექსპირი, ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ III-ისა. სასახლე, შემოღის დედოფალი მარგარეტ“.

დედოფალი მარგარეტი — ჩახავა ჩვენ სექტაქლი დასაწყისში უკვე ერთხელ ვნახეთ, როცა იგი შვიი, გრძელი, ბოლოში თავისუფლად გაშლილი მოსახსნამი ელემენტური ფრიალით (თეთრი სარჩულის ქვედა კიდეებზე სისხლის გაფრქვორალეობი კვალ მოჩანს) შემოვიდა სცენაზე — ჩერჩის ციტილის თანხლებით. იქაურობა მოათვალიერა, სცენაზე გაქიშული პატარა თეთრი ფრად გაწვია და სექტაქლიც დაიწყო. სექტაქლის ამ პანტომიმური პროლოგად შეუძლებელი იყო გაგვევსო თუ ვინ იყო იგი. მისი თეთრად შეფუთვით მხეც, ნაცრისფერი ტუჩები, შავად მზინვარე თვალები, ფართომინდებიანი შლიაიდან გადმოხვენილი კუნაქტივი შვიი თმა, მთელი მისი გარეგანი რაღაც უცნაურსა და ანაშტელად შემეკრთალ ფრინველს გვაგონებდა, ბუდისწერის სიმბოლოდ რომ წარმოგვიდგენენ ძველი მხატვრები, მხოლოდ მესამე სურათში თვითწარმოდგენის შემდეგ, ვივებთ, რომ იგი დედოფალი მარგარეტია („ჩემი იგი ვის სამეფო, ტახტი, დიდება“). შავხელთომანიან ხელში პატარა წიანი უქირავს. მისი მოძრაობა „ხალმსაკარული“ საცეკვაო პლასტიკითაა აღბეჭდილი. მართალია: თვითნიღბანი, უცნაურად შემოსული მთლად შავ სამოსში, სიკვდილის ხალმსაკარადზე იდუმალად მოსულ არხებას გავს. პიესისა და სექტაქლის მიხედვით, დამბობილი დედოფალი ჭერ ცოცხალია, მაგრამ რ. სტურუა და მ. ჩახავა მას წარმოგვიდგენენ როგორც იმ ქვეყნიდან მოვლენილს, რომელიც ერთხელ უკვე გარდაცვლილა, ქვესანელი უკვე მოკლული პუქს და იქიდან არის ახლა მოვლინიებული. ამიტომ მან უკვე დაფიქრა იცის, იცის ისიც თუ ვის მიღიან იქ — ჭოჩოხეთში, თვალის ერთი შევლებით კითხულობს წერამწერლის მიერ განჩინებულ ბედისწერას და რაღაც, თვითმკაუფილების ნეტარი გრძნობით სავსე წინასწარმეტყველებს. მის ხელში პატარა წიანი შექსპირის „რიჩარდ III“-ცაა, სადაც სასიკვდილოდ განწირული ჰესტინგს თავის მოშავალს ამოკითხებს და „ბედისწერის წიგნი“, სადაც თავად კითხულობს სხვათა ბედს. ეს განუენებულ-პირობითი სული, ბედისწერაცაა — ანუ პოეტური მეთფუორის განსახიერება და ამავ დროს ცოცხალი, შრავალტანჭული დედოფალი მარგარეტი, რომელიც ბედის შეუზარალებელ ფარტმებს და მწუნხარებას სიკვდილის მისტიერიის წარმმართველ არხებად უქცევიათ. იგი განუენებელი სახე-სიმბოლოა, სხვისი ბედისწერის შემცნობი, მაგრამ პირადი მწუნხარების

რდილიც დაღს ახვამს მის სახეს. ეს არის სიმბოლო გადახული ცოცხალ არსებაში. ერთგვარი ღირსიკულადამიანური გრძნობათა ნაკადის შემტანის რჩინარსაიქრქუი სამყაროში. აქ არის... „რჩინარდ III“... ღი რკიული თემა, რომელსაც იშვიათად თუ ვინმე ამჩნევს და გრძნობს (თუმც, მარგარტ — მაგალითად, არის ამ თემიდან, ამ სულის შემტერელი ტივილიდან ამოზრდელი მხატვრული სახე“. რ. სტურუა. „საბჭ. ხელოვნება“ № 12. 1988).

მარგარტ, თითქოს ლიტურგიას ასრულებს განწირული სულზე: თავისი ხელით აუხვევს ხოლმე თავალებს შავი, გრძელი ნაქრით ან შავზელოთმიან ხელს ჩამოუსვამს სახეზე სასიკვდილოდ განწირულთ (მეფე უდლარს, ჰესტინგსს, ბაკინგემს) და იმავე ხელით მი აწვილს რჩინონდს პატარა ხანჯალს (რომელსაც ძველად misericordia — „გულმოწყალება“ ერქვა და სასიკვდილოდ დაქრისლ ჩასცემდნენ ხოლმე ტანჯვის შესამსუბუქებლად). რათა მან ბოლო მოუღოს რჩინარდს. დაიბ, ერეკუა მოქმედებაში და ამავე დროს განწე გამგვარი შესცქერის სამკვდრო-სასიციცხოლო რიტუალურ თამაშს — მის თვალწინ გათამაშებულს. დედოფალ მარგარტის სახის აშგვარი გააზრდათა ერთ-ერთი ბედნიერი ზიგნებათაგანი ამ სექტაქლში, მისი მეშვეობით ზორციელებდა რჩინარდის ტრაგიკული ისტორიის „გაუცხოება“, ამბეზისაივის ეპიკურ-მარადული ხასიათის მი-ნიჭება. ცუდი „პრეგტისეული“ თვალსაზრისით ჩვენი შექსპირი შეიძლება სქემატური გერეგნოით — ამბობს ერთგან რ. სტურუა. „მაშ, როგორღა მოვთავსოთ ამ სქემეში დედოფალ მარგარტის სახის ესოდენ უცნარო ვადაწეუბტა? ისევე, როგორც შეუძლებელია პი-ენის სხვადასხვა გვირის ცხოვრების თვალსაზრისით უშოტივიციო საქციულის რაიმე სქემეში ჩაქედვა (რაც, ჩემის აზრით, ინგლისელი ბარლის ერთ-ერთი განსაკვი-რებელი თვისებაა, გამოხატულია ერთი ლოგიკით — „პო-ეზიის ლოგიკით, თეატრის პოეზიის ლოგიკით“ — „საბჭ. ხელოვნება“ № 12, 1988).

ამ მონოტრაგიკულიავე აბეზულ სექტაქლში შემთხვევით არავინ გამოდის. აქ კონფლიქტი არაფრით არ ეხება მარგარტს, მაგრამ იგი მოქმედებაში მაინც ჩარეულია. ხშირ შემთხვევაში სიტყვაზე მეტი მნიშვნელო-ბა ენიჭება პლასტიკურ მოქმედებას: სულ თითო-ორი-ლა ფრაზა აქვთ წარმოსაბუქელი რჩინონდა და მასხარას, მაგრამ ისინი სექტაქლის უმნიშვნელოვანესი მონაწი-ლენი არან. თუ მარგარტს, როგორც შავი ბედისწერა. უწყნარ უმნიშვნელოვანეს სცენას ესწერვა და სახილეს-წერო წაშს გამოეცხადება ხოლმე რჩინარდისაგან სასიკვ-დილოდ განწირულებს, რჩინონდი, ახალგაზრდა, ტან-მალად, სხივოსილი რჩინონდი, თერთ ტუჯვის გრძელ სამოსში გამოწყობილი, თითქმის არ სცილებდა რი-ჩინარდს. იგი არა მხოლოდ რჩინარდის მკაიველისტური სვეტლის შემყურება, არამედ მისი სულიერი მოწყაეცე-რ. სტურუამ რჩინონდი — შექსპირის პიჯის მიხედვით რჩინარდის ანტაგონისტი — მის მოკავშირედ, თანამშ-რახველად აქცია. რჩინონდის (მომავალი მეფე ჰენრი VII, ტუდორების დინასტიის სათაჯის დამდები) ამგვარი „გადაკეთება“ შექსპირის ქრისტიკის საერთო სულისკ-ვეთებითაა ნაკარნაევი. ეს არსებითად უხიტცუო პერ-სონაუთ, რომელსაც აკავი ხიდაშელი თამაშობს — განუ-წყვეტლივ, ქმედით კავშირშია რჩინარდთან, მათ შორის უხილავი ძაფებითაა გაბმული. ა. ხიდაშელის რჩინონდის სახეზე ხან აღტაცება იხატება, ხან გაკვირება, ხან გუ-

ლისწრომა. რ. სტურუა ტრაგედიაში ერთ ნაწილში რტილსაც არ სტოვებს: უკლებლივ ყველა ბრძოლაში შთა გარეული, ყველა ძალუფლების მოპოვენს სინა-ბითაა შექსპირილი, ყველანი მზად არიან ღლატისბ-თვის. საყოთარი პატივმოყვარეობის დაქმყოფილები-სათვის.

ვიდრე რჩინონდი „ღირსეულ მამულშვილითა სისხ-ლით გაუმამდარ ტახს“ — რჩინარდს მოკლავებს, ჩვენ ვხედავთ თუ რას წარმოადგენენ ეს „ღირსეული“ გვა-მები, მხოლოდ ახალგაზრდა რჩინონდი მოჩანს მათ ფონზე სუფთად. აქამედ ვგრძნობდით, რომ რჩინონდ-ში იზრდებოდა აღფრთოება და პროტესტი თავისი სუ-ლიერი მოძღვარისადმი და შორს აღარ იყო, თათოს, ის წამი როცა უსიტყო მომხრე მის მოწინააღმდეგედ გა-დაიქცეოდა და ბოლოს, ერთხელ პირიც, სამართლიანად დაიდრებოდა ყველაზე დიდი ბოროტმოქმედის სისხ-ლი. მაგრამ სამართლიანობის ზეიმი არ გამართულა. რ. სტურუა უყანასენლ მისტიფიკაციას მიმართავს ამ სე-ქტაქლში. წელს ზეითი გაზიშველებული ჩინონდალდ-გენი პირისპირად დგენენ. მარცხნივ — მამისმეღე-ტანატურცნილი რჩინონდი — ა. ხიდაშელი დგას. მარჯ-ვნივ რ. ჩხიკვიძე — რჩინარდი, მთლად მახინჯი, დაბრე-ცილი, კუჩიანი. სამართლიანობა, სიკეთე უპირისპირ-დება სიმაზინჯეს ანუ ბოროტებას. შემთხვევით აა ამი-შვლებს რეივორი თავის გვირებს. მას სურს თვალნათ-ლივ დაევაჯიბოს სილაშაშისა და სიმაზინჯის ორი ხატე-ბა. მან კარავს იციბ რენსანსული ადამიანის იდეალი რომლის მიხედვით ესთეტურია და ეთიკური განუყო-ფელია. სილაშაზე — სიდიადის და კეთილშობილების სახეა, სიმაზინჯე — ქვეგამგებდვარობისა და ბოროტების, როცა სიმაზინჯე იხადება, ამ ამბავს ბუნება განიცდის, როგორც სამყაროს უბედურებას, კატაკლიზმს. ვაჯინ-ხნოთ თუ რა აპოკალიფსური ქაოსი დატრიალდა რი-ჩინარდ III-ის დაბადებისას (იხ. „ჰენრი VI“, ნაწ. III; V, 6). ამგვარად ერთ მარხსაა სიკეთე, მეორე მხარეს ბოროტება. იმ გრანდიოზული ბრძოლის შემ-დეგ, როცა უტრძესი მახვილებით შეებნენ ურთიერთს რჩინარდი და რჩინონდი, როცა სასიკვდილოდ დაქრის-მა რჩინარდმა ავანსცენაზე გამოაჩინა დიდი ბრტანე-თის კოლოსალური რუკა (მიგ გახლართულმა) და გამაყ-რუებელი ხმარობა და მუსიკის ფონზე (მართლაც თავ-ზარდამცემი, ქოკავთორი ალეატორიკა — ერთმა-ნეთში არეული რტინის ბრქილი, გრვინვა, მძიმე მუს-ლუზობის ხმა) განწირულად იყვირა — „ცხენი, ერო ცხენში მივცემ მთელ სამეფოსო“, წელსვეით გაზიშველ-ებულმა რჩინონდმა გაავლო მახვილი და სიჩუქეში მიუ-ახლოვდა დამხობილ ტრჩანს, რომელმაც ეს წუთია ტრ-თხელ კიდვე წამოსწია თავი, რათა შემდეგ მოწყვეთით დაებთქმებოდა იგი ძირს. დანარცხებულ ბოროტებას თავზე დაადგა მისი გამანადგურებელი, გამარჯვებული სიკეთე. მარგარტის მოწოდებულთა პატარა ხანჯალი (misericordia — „გულმოწყალება“) აიღო, ზეასწია რი-ჩინარდის მკლავი, მაგრამ ცივად გაავლო — რჩინარდი ჰკვდარია. სულგამახული, ყურადღებად ქციული ხალ-ხის გაბადრულ სახეზე თამაშობს ყოვლისშემძენობი-ლიმით. დაღბუ დაიდი წამი. სიკეთემ გაიმარჯვა. მაგრამ რ. სტურუა დაუნდობელია. მან მაყურებელს აქმარა „ტბობა“ ამ საწეიმო-პატივტიკური სურათით და უშუალ-მკაციო სინამდვილის სამსალა მიაწერა. ძირსდაგებულ სამეფო გვირგვინს დასწვდა რჩინონდი, უდიერად გადა-

აღაჲ ვაგამ მეთისას, წუთის წინ რომ თავარს სცე-
მა უყვლობ. გვირგვინიანი ხელი წინ გაიწოდა და რვე-
ტიმის რიტმს ფეხაწეობით გაემართა ცანხებზე შემ-
დგარი კოშკისაკენ (საიდანაც ადრე ხაპროგრაფო სიტუ-
ვები წარმოსთქვეს უფლისწულმა და რჩინარდმა). მას-
ხარა — ა. მახარაძე აწერია. გაკვირვება, შეშფოთე-
ბა და შოში გამოეხატა სახეზე და ავანსცენისგან გამო-
ეშორა. ნელა შეუვა რჩინონი კიბეს, ასევე ორივე
ხელით ნელა აიღო ნაოლიონის სამკურთხეველი (მას-
ხარს ჩანდა რომ ქველთა ახლა). ა. მახარაძე. შემო-
პლატორაგინი. პარალელურად მასხარაძემ თავს წე-
მით აღმართა ქულთა. მუსიკის უკანასკნელ აკორდს და-
ემთება მასხარაძის მრავლისმარჯველები მოძრაობა.
რჩინონმა თავზე დაიწყო ვაგონი. მასხარა — სამ-
კურთხეველი, დაუშვა ხელები და სცენაც სრულ სის-
ნელეში დაინიჭა. ასე გამოერდა — რ. სტურუას ნების
— ისტორიის ტრაგედია. მაგრამ გამოერდა იგი ფარის
სახით... მართლაც დირჟექტორი მოწვევდა ალუზრია
რჩინარდს. კეშმარიტად: ...«Есть в этом реальном и
вместе с тем поэтическом мире уродство почти
всегда себя символически «оправдывает». под-
тверждает свою близость со злом, то красота
порой трагически отделена от добра» (А. Чер-
нова, «...180 краски мира...», «Искусство», М.,
1987, стр. 180).

რეჟისორის მიერ იშვიათი ოსტატობით შექმნილი-
დაწინების დრო და მოქმედება რჩინარდის ხანგრძლივ
და პერსონაჟობით სავსე ისტორიას ანიჭებს შეუწყულ-
ხელ დინამიკას, მიზანსწრაფულობას და კლასიკურ სი-
ხადავებს ამეფ დროს.

თვით შექსპირის სიცოცხლეშიაც კი ამცირებდნენ
მის ტრავედიებს სცენაზე და რა ვადაცაა თუ ჩვენს
დროში ამასვე აკეთებენ რ. სტურუას. მაგრამ ეს შემ-
ცირება, ეპოზოდების გაერთიანება, გრძელ-გრძელი მო-
ნოლოგიების ამოღება, ტექსტისა და მოქმედების ადგი-
ლის გადაინაცვლება ხდება არა დროის მოგების მიზნით.
არამედ შედინწევნით გააზრებული ამოცანის მისაღწე-
ვად. შექსპიროლოგებს გამოაკვლული აქვთ, რომ შექს-
პირის დრამების კონსტრუქცია დიდადა დაკლებული
შუახალუკუნეების ქლავტური ხალხური დრამით. სწო-
რედ ამ უძველეს და გულბურჯვლილ დრამაში იღებს
სათავეს ე. წ. «ექსტენსიური დრამა» შექსპირისა, რაც
გულისხმობს დროისა და სივრცის ჩაკეტობის. შე-
პოსოსტრუქციის ძალზე თამამ დაშლას. ეს მიიღწე-
ოდა პარალელური სიუჟეტების ჩართვით, სიმულტანუ-
რი მოქმედებით, ადგილისა და დროის თავისუფალი
ცვლით.

რ. სტურუამ კი თავის ამ შექსპირულ დრამაში (და
„იჯავა შორის „მეფე ლიონის“ დრამაში) „რჩინარდ
III“ გადააქცია „ინტენსიურ დრამად“ ანუ უველაფერს
ერთად მოუვარა თავი და ამეფ დროს შეინარჩუნა სიმუ-
ლტანობა და ერთდროული პარალელუმი. შექს-
პირი თავისი გამოერების ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდს
ხატავს ხასიათის უკველმზრივ განაშლელად, რ. სტურუ-
ასთან ეს „უკველმზრივობა“ კონცენტრირებულია და
ამით ძლიერ შობავს დრამის ახლებს — მოკლებულ ად-
ვიკებთან როგორც ქანდაკებას — უკველი მზრდენ. ცენ-
ტრუს „დაბრახა“ — ამ შემთხვევაში რჩინარდი. ამგვარად
რეჟისორის მონტაჟი მიზნად ისახავს რჩინარდის
მოქმედების რაც შეიძლება რელიეფურ, მრავალფერო-

ვან და პლასტიკურ ჩვენებას. სიმულტანური მოქმედე-
ბა, მიწვეული პარალელური მონტაჟით თუ ამბის პარა-
ლელური განვითარებით, არა მარტო სისხლბუნებრივ
კალმზრის ხდის კოლიზიას, არამედ აჩქარებს მის გან-
ვითარებას. „ერთ დროში“ — „მრავალი დროა“ ჩატე-
ული, ერთ მოქმედებაში — მრავალი მოქმედება, რის
შედეგადაც სტურუას სურათი უკიდურესად ტევალია.
მდიდარია შიდა დინებებით. ხშირად ერთი ფრაზით მიე-
ლი ამბავია გამოხატული (რჩინონდთან შეტების სცენე-
ში, მისი გაქცევა, რჩინარდის ერთი წინადადებითაა ნა-
თული: „როგორ შევარდა ეს კაცი“), ერთი წამოყვირე-
ბით კი — თავარადმცემი ამბავი (ელისაბეტი შემაზ-
რენი კივილი ვეაუწყებს, რომ უფლისწულები დახო-
ცეს ტაურში). ეს უველაფერი ასეა, მაგრამ მთავარს
სხვა: პარალელური მონტაჟით შექმნილ პოლიფონიურ
მოქმედებაში, თითქმის უკველთვის, რჩინარდი მონა-
წილობის რჩინარდი არის იქ, სადაც ის „არ არის“, ე. ი.
რეჟისორი რჩინარდს სტურუას სცენაზე მართავს, როცა
იგი შეუძლებელია იქ იყოს — რადგან დროით და მან-
ძილით იგი სხვაგანაა ამ დროს (შექსპირის მიხედვით),
ანუ იგი შორსაა, მაგრამ „ახლოსაა“. მოქმედი პირები
„ვერ ხედავენ“, ცხადია, რჩინარდს (რადგან იგი აქ „არ
არის“), მაგრამ რჩინარდი უველაფერს ხედავს (რადგან
იგი „აქ არის“). ეს საშუალებას აძლევს რ. ჩხიკვაძეს
კიდევ უფრო გაამდიდროს თავისი როლის პლიტრა.
მოქმედი პირთა შორის „უჩინარად“ მთარული რჩინარ-
დის სახეზე იხატება განაგონისგან წარმოქმნილი გრძნო-
ბები, იგი ხან ირონიულად იღებება, ხან მრავალმნიშე-
ნელოვანად აღმართავს ხელს და გაცივებით შევალვებს
შეზარს მის წინ მართავდ მხვრეპლად. ასეთ დროს ხში-
რად ხდება შექსპირის ტექსტების გადაჯვარდინება,
ურთიერთდადგევა. ზოგჯერ პარალელური წარმოქმ-
ნა, გორჯ კლარენსისა (გ. ხარაბაძე) და ბრეკენბერის (რ.
მიკაბერიძე) დიალოგს ტაურში და მკველვების მიერ
კლარენსის ვერავლად მოკვლის სცენას რჩინარდიც ესწ-
რება. აქ, ერთის მხრივ, რჩინარდსა და მკველვების,
ხოლო მეორეს მხრივ კლარენსისა და ბრეკენბერის რეა-
ლიკები ერთმანეთს ენაცვლიან, კმინან სიტუაციური პო-
ლიფონიის დინამიკას. რჩინარდი ბრეკენბერსა და კლა-
რენსს შორის მოძრაობს, გარს უდის კლარენსს,
მასხარაძე კი როცა იგი თავის სიზმარს მკვებს.
გ. ხარაბაძის მიერ პლასტიკური სიხედავით გად-
მოცემული ეს აპოკალიფსური სურათი უფრო
ღრმა აზრს იმითაც იძენს, რომ რჩინარდი იქვეა და ირო-
ნიულად იღებება. ამ სცენაში პირველად ჩნდება ე. წ.
„სინდისის თემა“, რომელიც რ. სტურუას ჩანაფიქრით,
ერთ-ერთი მთავარი მოტივია. ამ სექტაქლში ეს სწე-
ლობრივი კატეგორია, რომლის უგულვებულოფას ცი-
ლიზმენ, რომელსაც დასცილიან, ანუჩად იღებენ, ფტმ-
ქვეშ თელავენ და ამ დროს სახეზე ირონიული ღიმილი
დასთამაშებთ. ძალაუფლებისათვის ბრძოლაში სინდისი
ხელის შემშლელი რამაა, შედგებოდა უფროსა, რომელიც
დაუყოვნებლივ უნდა მოიშორა და შემდეგ საშუალოდ
დავიწყო. ასეთ დროს მხოლოდ საქრამენტალურ სიე-
ტის უნდა დაეყრდნო. მაგრამ, უფლებრება ისა, რომ
სინდისი სწორედ მანო იღებებებს, როცა ამას არ გე-
ბ. „ტაურის სცენის“ კამერტონია ავანსცენაზე გამოხე-
ლი (IV სურათი) რ. ჩხიკვაძე — რჩინარდის წამოძახი-
ლი: „ვეთხვა ბოროტებას, მაგრამ ჩემს აკაცობას სხვას
ვებრალბე და მევე ვთხოვ მასებს“... კლარენსის ხილ-
ვებში, სადაც წლისე უესკერე თევზების მხარე დაძიმე-

ნელი სხეულთა შორის ოქროს ზოდები და თვალმარ-
გალიტე განხეულა, გამოჩნდება რჩარდისა და კლარე-
ნის მიერ მოკლულთა ახალგაზრდა ედვარდის არჩილი.
ამ მონოლოგში გ. ხარაბაძე რაღაც იდემალი სინაზი-
აზსხეულებს ედვარდის სახელს; მოკლული პრინცის სახით
მას სინდისი გამოეცხადა. კლარენსი — გ. ხარაბაძე შეც-
ბუნებული და ვაკირავებული ამით. თითქოს მას ახლა
სიკვდილის იმდენად არ ეშინია, რამდენადღაც ოქრო-
თმინი ედვარდის არჩილისა (ამ მონოლოგს ორჯერ
გაპყროს რჩარდის რეალია, მკვლევებისადმი მიმარ-
თებით: „საქემს რომ მოჩრებიოთ, ჩემთან მოხვდით სა-
სახლში“ და „გახსოვდეთ, კლარენსს ლაპუნა უფარის
და თავი არ შეგაბრალდო“). გ. ხარაბაძე თვალშეუვლებ
ეესტს აკეთებს — წამით ჩამოისვამს თვლებზე ხელს—
თითქოს სურს ჩამოიცილოს ამ წუთითაც კვლავ გამო-
ცხადებული. მის მიერ მოკლული, ედვარდის სახე, რო-
მელმაც შესძრა მისი სული. უცნაური, „ირაციონალუ-
რ“, არამეცნიერული ლიმიტი ვარკობა მის სახეზე
თითქოს მან ერთდროულად დაინახა მისი გამწვანავი
რჩარდისა და მისგან განწირული ედვარდის სახეები.
ეს ლიმიტი ბევრ რამეს ვაუწყებს — შეიძლება ორ-
გვარად აღვიქვათ იგი. სამარის კარად მან ნათლად და-
ინახა თავისი ძის ვერაკობა, მიხვდა მისი ვარსკვლავ-
რი თანაგობრობის აზრს და ამან გამოიწვია ეს ირონი-
ული ლიმიტი (გავიხსენოთ მისი რეალია მკვლევები-
სადმი: „ნუ სწამებთ ცილს, ის კეთილი კაცია“... და
„ვერ დავიკრებ, ტირაფა, როცა მე ამ უთფავში მწანა“).
მაგრამ სავარაუდოა ისიც, რომ ამ ლიმიტით ეგებება
ახალგაზრდა ედვარდის არჩილის (შეწყალებას სთხოვს)
და ამავე ლიმიტით შეუნდობს საკუთარ თავს სახელის-
წერო შეცდომას.

უკვე მოკლულ კლარენსს ორივე მხრიდან გაუეთე-
ბენ ხელმძღვანელებს მისებრ მკვლევები (ქ. ლაღანიძე, ე. სახ-
ლბეხოცვილი) თვალბის დაუხეპუბენ და სამიერნი
მუსიკის საცეკვაო რიტმს აუოლინენ, სახით მაუერბე-
ლისაქენ მოქცეულნი, ირონიულად გალიმებულნი, უკან
მიდიან. უმბაფრესი ირონიით გამჟვალა მთელი ეს სცენა
I მკვლელობა — ტირაფის (ქ. ლაღანიძის) მიერ ხა-
ლისიანად წარმოთქმულმა სიტყვებმა: „სინდისი... უნ-
და ვერიდოთ სინდისს, საშოში რამეა“... უკან დაბეულნი
მეტლის კასრს მივლენიან, მოვარიალდებიან და კლარ-
ენსს ჩააუფინებენ შოგ თავს (ცნობილია, კლარენსი
დღვის უზამბაზარ კასრში დაიხრჩო). ეს პლასტიკური
„რეზიუმე“ როგორღაც ამსუბუქებს და რიტუალურ ხა-
სითათ აძლევს რჩარდის პირველ მხვებრალის ფინალს:
«В спекталях Струа отношения между фабу-
лой и сюжетом сложные, если не сказать дра-
матичные. Фабула «осрамляется» сюжетом. Фа-
була склоняет героев к поступку, вовлекает их
в действие. Сюжет способен проигнорировать так-
тику фабулы и окрасить иронией участие пер-
сонажей в спектакле» («Театр», № 10, 1980).

„სინდისის თემა“ კონვენტსიური კონფიქტებში ათავა-
რებს თავის არსებობას სექტატალის ფინალში: სინდი-
სის ვალციტებას ვერ გაეცა თვით რჩარდ გლოსტერი,
რომელიც დამონიერი ცინიზმით დასცინოდა მას, არ მა-
ლადა, რომ „წმინდანად მომაქვს თავი და ვლადლებ-
ძმებო, ბოროტებას სიკეთით გადავუხადოთ შეთქმ-
ლისგან განდევნილი, მისგან „გაქცეული“ სინდისი ბრუ-
ნდება სწორედ მაშინ, როცა ისაა უნდა ჩავსვენის
„იორკის მზე წყვდიად უბეში“ და რჩარდი რ. ჩხო-

კავებ განწირული ხმით, შემზარავად გაპყროს:
„მგრთხალო სინდისო, როგორ მტანჯავ, როგორ მწაქმ-
მევ“, მაგრამ ეს უხეხული არსება სწორედ მის
მკვლევთ, იგი მასში დაბრუნებულა და იგი ახეთქებს
პქეთ-იქით, განწირულად აუვირებს და ატრიალებს ვა-
დონსურ წრეთი. მოახლოებული აღსასრულის გრძნი-
თი ძრწოლადანილი, მოვარეულითი დაბარბალებს ვა-
სცენაზე, თითქოს ფეხქვეშ მწვა გამოეცალაო. ხან სცე-
ნაზე დადგმული კოშკის ხარჩოებს მივლენა, ხან მან-
სზე მიუხედიებულ კიბებს წეპობინება, ხან სკამს გამო-
ედება და წააქცევს. მისი აღწვრთული გონება აპოკა-
ლიპის სურათებს ბავებს. ამ დროს მისი სხეული, თით-
ქოს ჩვეულ ორბიტას აცდენილი ციური სხეულის მსგა-
ვსად, მოძრაობის ფიზიკურ კანონებს არღვევს და უგზო-
უკვლად დაბრუნდება. იგი არსებად მკვლარია უკვე, სრულ
სულიერ პარსტატისა ჩავარდნისა და რჩმონდენ მხო-
ლოდ ბოლოს უღებს მის ფიზიკურ არსებობას.

ეს უხეხული არსება — სინდისი, რომელსაც მის
მიერ მოკლულთა სახე მიუღია, უფსკრულის პირს
მდგარი რჩარდის ხილვეში ცოცხლდება. თვითად შე-
მოსილნი, ნელი ვალსის თანხლებით, მსუბუქად ჩაუყ-
ლიან შეძრწუნებულ რჩარდს უფლისწულები, კლარ-
ენსი, ლედი ანა, ბაქინგები, დორსტონი, გები.
სასიკვდილოდ უკვე განწირულ რჩარდს უკანასკ-
ნელად გამოეცხადება დედა, იორკის მთავრის მეუღლე
— მარინე ბოლელი. დედის ხმა სინდისის უველაზე
ძლიერი ხმაა. წელში მოხრალი, თითქოს ოთხფეხზე
მოარული დედა, ხელში მძიმე ჯობით, სიკვდილისა და
სიკვდილის მიჯნაზე მდგარი არსება.

საოცარი სიზუსტითა და პლასტიკური ოსტატობით
აქვთ გაკეთებული მხატვობა და რეისორის დედის სახ-
ველი გამოხვდა. სცენის სიღრმედან მოდის იგი პა-
სახლში დატრიალებული ტრაგედიის ფინალში (კლარ-
ენსი მოკლეს, ედვარდი მოკვდა). მოდის ისიც, თით-
ქოს უცხო სამყაროში დიდხანს ჩაეტყობ, პირველად
გამოვიდა სინათლეზე, ჩამქრალ, დაღარულ სახეს მწუხ-
ხარებაც ვერაფერს აკლებს. ეს სახე თითქოს პრეის-
ტორიულ არსებას ეუთვობს — სამუდამოდ გაქვეყ-
ნებულა, ამიტომ, შობაზედღებდა ისეთია, თითქოს დავი-
წყების უფსკრულიდან წამოვიდა, რათა დახოცილი
შვილები დაიტვიროს და შემდეგ, კვლავ ჩქარი ხუსხუ-
სით და ჯოხის ბაერში შეთანხმებით ისევ და სიზნელეს
მიაშუროს. იგი იქ მოდის, ანდაც სიკვდილია. სიკვდილი
მოუხალბოდა რჩარდს და მ. ბოლელის-დედაც გამო-
ჩნდა ნახევრად ჩანებულულ სცენაზე. იგი თითქოს ირ-
ჩელური არსებაა, რჩარდის სულიერი ხილვის ნაყოფი;
მოვარებად, მიღებული სხეულიდან რისხვის და
წყევლის ხმა კი არ ამოდის, არამედ თვითშეწყალების,
ამქვეყნური ცალკით დამძიმებულის ხმა: „დედა, რო-
მელმაც არ გადავიღო ბავა თავის წყულთ საშოში და
არ ააცილა ქვეყანას შენი ავი ზრახვები“.

„გამოცხადებულ სულთა გრაციული, მსუბუქი მოძ-
რაობა, ტანსაცნედტალურობა და რჩარდის აფორა-
ქებულ, უაზრო ხეტიალი ამ სულთა შორის, დასასრუ-
ლის მაუწყებელია. რჩარდის სული გაირდა, იწყება
პიროვნების შლბა. იმქვეყნური არსებების ეს ჩავლა
სასწორაკვეთილობის სიღრმეს და სიმწარეს აგრძობს
ნებს რჩარდს. ეს მეტაფორა რჩარდის წინაწარგონი-
ბას გამოხატავს, მოახლოებული აღსასრულის მაუწყე-
ბელ ნიშნად აღქმება მის მიერ, რჩარდის სიკვდი-
ლი და რჩმონდის გამარჯვება (პლასტიკური-ეპოფორა)

ასვლა) მასხარას ღიმილით მოვარდება. საერთოდ, უველა ტრაგიკული სცენა ამ სპექტაკლში „კომენტარებულთა“ უკვლად უადგილო. ღიმილით, რომელსაც ეს სცენა ტრაგიკული ტონალობაში გადაყავს. უველა მომღმარებს ნებას მესტინგის სიტყვები, წარმოთქმული სიკვდილის წინ. „იცინეთ, ვახიარეთ, გახიარულია თქვენ სამარს“. ეს ირონიული ღიმილი საშინელია და იგი დიდხანს გამახსოვრდება. ზოგჯერ იგი „კოლექტორი ქვეყნობრივების“ გამოშვების (მაგ. ელსაზედ დედოფლის რეპლიკაზე — დედოფალუფილ მარგარეტის მიმართ — „ღმერთმა იცის, მისთვის არაფერი დამიშავებია“ დაფარავი კრიონულითი ელიმბოთ ელისაზედის მოსხივების მტრებს და მის ნათესავებსაც). ზოგჯერ კი ერთი პერსონაჟი თავისი დამოკიდებულების ამ გამოხატვით ანადგურებს, ამკორებს მის წინ გათამაშებულ პათეტიკურ სცენას. მაგრამ, უველაზე მძიმეა დიდი — სიკვდილის წინ, უვეჯ გათხროლი სამარის პირას. ამ მხრივ სპექტაკლში უველას აქვარებს ბრტყენებარი — რ. მიჰაბერიძის ღიმილი. რაღაც საშინელი, დამორგველი, ცინიკურ არსებად ქცეული ეს ბრტყენებარი თავისი სულის უკველი ფიზიკით ინკვიზიტორია (გარკილი ზაისფერი შინელი ცვირა, შინიდან თერაი პერანგი მოუჩანს, შლიაბა ახურავს და მანვეტებს ისწორებს ხოლმე „საქმის“ მოთავსების შემდეგ) იფუტის ღიმილი არ შორდება მის პირქუს სახეს. ღიმილი გამოწვეულია არა მხოლოდ რიჩარდისა და ბორტოების იერარქიის უკველი საფეხურის ცოდნით, არამედ იმ შინაგანი კმაყოფილებით, რითაც ბუნებით ქალაიი თავის მსხვერპლს დასცქერის: ვახიხნეთი მის სახეზე მიყენული ღიმილი იმ დროს, როცა თავის მძლავრ თუხუბს შეა მოიქცევს კენტებერიის ეისიკოსის (ა. მასხარაშვი) თავს და მოშობაბს ლამობს. მავდრებელითი აღმართული ხელისგულები ჩვენსკენ მოუშვებია და თითუბს ნებებითა ათამაშებს. საშინელია ეს სცენა იმიოთა რომ სხვისი წამებისგან მოვრალი სიამოვნება სქეპუალური ორგაზმს უახლოვდება. მის სახეს წარმოუთქმელი ნეტარების ღიმილი გადაჰყენია. მისი მომუხსხველი მშტრა უველაფერს სწვდება, ხოლო მის მიერ წარმოქმული — ჰესტინგის განაჩენიან დაკვირებულში — მონოლოგი თიხობი, შემპარავი სიღბითი სავსე ხმით, რომელშიაც ურჩხულის აღერის იჯარძობა, კვინტენსეცია ფარისეველთა ზეიმის, სისხლიანი სახელმწიფოს მექანიზმის (ასოციაცია საკრძოლველ მეტად იყო ნათელი). ეს მონსტრუალური გამოცხადებაა: „...ესეც ჩვენი ჰესტინგის განაჩენი. ვადავათუთერე, რომ დღეს გარკვევით წაიკითხონ წმინდა პავლეს ეკლესიაში... რა შეწინვარად მოაყვეს საქმე. გუშინ დილით ჰესტინგის ცოცხალი იყო, ექვემოტანელი თვისუფლად დადიოდა ამ ქვეყანაზე! ამ დროს კი მე ვიქეცი და ამ განაჩენს ვათუთრებდი. ასეთია ეს წუთისოფელი! ვინაა ისეთი ბრძუვი, რომ ვერ მიხედეს სიპართლეს? მაგრამ ვინ არის ისეთი თვწხალადღებული, რომ გახედოს და თქვას — მოვფიოი!“

მხოლოდ სიკვდილის ეს მასონი არ ეპოტინება სამეფო გვირგვინს — რადგან იცის, რომ ზელისუფლთა უჭურპატრონი ბატონობა წარმავალია. მისი ბატონობა კი — მარადული. იგი განსახიერება დამორგუნავი მექანიზმისა, რომელიც უკვე დროში მოქმედებს. გვირგვინი კი წარმავალი ვნებათა ამოუბის გამოშვატვლია. მაგრამ სწორედ ამ წარმავლობის გამო მისწრაფიან

მისკენ ასეთი ავადმყოფური გახელებით რ. სტურუას სპექტაკლის ვიზიტი.

გვირგვინი სტურუას სპექტაკლების საგანთაგანია. როში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს (ვახიხნეთი „დალატა“, „ვერუყვარე“, „მეფე ლიონი“). ამ სპექტაკლში იგი მოქმედების უმთავრეს ხაზზე „თამაშობს“. გვირგვინი ხან ძალაუფლების ემანაციით მონუსხავს ხოლმე მისკენ მისწრაფებულებს. გონებას უზენლავს მათ. რადგანაც სპექტაკლის ვიზიტი ცდომილია მის ხელში ჩაგდებას, იმდენად მეტად ირონიულია რეჟისორი ამ სიმბოლოს მიმართ. მეფე ედვარდის სიკვდილის შემდეგ (მისი უკანასკნელი სიტყვებია: — „გული მგარსონობს, ღვთის რისხვა არ ვავიღება — მეცა და თქვენც! ჩემიანებას და თქვენიანებას! უველას, უველას!“...) მონუსხულებით მიაჩერდება უველა სკამზე თავადღებული მეფის გვერდზე მოცულ გვირგვინს, რაც მუსიკის მძლავრი რიტმების თანხლებით რ. ჩიხიკაძე — რიჩარდი, ცხოველური ალტინებით და სისხარბით შეუკრობილი, ხაზგასუფილი კოკლობით, ფეხის ძლიერი ბაკუნით მიემართება ვარდისუფილი ხელმწიფისკენ, ახლოს მიდის და ხელების სწრაფი მოძრაობით ახდის გვირგვინს (იმ წამზე წუდება მუსიკა). შთაბეჭდილება ისეა, თითქმის უნდა თავზე დაიჭრეს. მაგრამ არა, ჩერდება... შემდეგ, როცა ამის დრო მოვა, ისე ჩამოცვივას თავზე, რომ წარბებს ჩამოგლეჯს. თავზე ჩამოფხატულ გვირგვინში ახალი მეფე — რიჩარდი სასაცილოა — ეს გვირგვინი მასხარას ჩახსა მკავს.

სისხარბის მძლავრი ტალღები გააქონებენ კ. კავსადის ჰესტინგსაც გვირგვინისკენ. მეფე დკურობევის წინ ჰესტინგის მკაცრად, თითქმის უვირლით ამბობს... „რა ჩარდის ვამეფებას არ დავდებ. უფლებას არავის მივცემ, რომ კანონიერ მეტყველერს ტახტი წაარკნოს. ამას სიკვდილი მიჯობს!“ მაგრამ როგორ იქცევა წამის შემდეგ კანონიერი მეტყველის ინტერესების ასე თავკამოღებული დამცვენი? საქმარისა შენიშნოს სკამზე დადებული გვირგვინი, რომ მთელი არსებითი შეიწმინტს, აფორიქდეს, აცმუტდეს და თითქმის აცეკვდეს კიდევკვლავ გაიხმის რაც მუსიკის მძლავრი ხმები და კ. კავსადე — ჰესტინგის დაუძველელი სურვილის კარნახით მიეშვება გვირგვინისკენ. ხელს დახატავს, თავზე ჩამოფხატავს, სკამზე დაქვება და დონიქს შემოიკრის იმპერატორივით: საშინელი სანახავია — ვერ, ბორტო, უნლო. გვირგვინის მინოზურ მანქანაში ავი უძღვბ ვერც დედოფალი ელისაზედი და ვერც რიჩმონდი. მაგრამ ამგვარი დაუოკებელი მისწრაფება „გაბითურებულთა“ რეჟისორის მიერ — ეს გვირგვინები უბრალე მსუბუქი ლიონისაგან არიან დამზადებული და ძირს დაცემისას საცოდავ, სუსტ მზას გამოსცემენ. მეტიც — რეჟისორის ნებით იგი ერთხელ სათამაშო ბურთოდაც გადაიქცევა რიჩარდისა და ბაქინგმს შორის. ეს თამაშო მიმდინარეობს წვიმისა და ქვეაქუხილში. მაგრამ ეს ქვეაქუხილი განსაკუთრებულია, როგორც უველაფერი შექსპირის „თეატრ-სამყაროს“ სივრცეში. ცნობილია, რომ შექსპირის ტრაგედიებში პირობითი თითქმის უკველივით ემსახურება გმირის სულიერი და სოციალური მდგომარეობის გამოხატვას. აღმანიის ცხოვრების მდგომარეობის მომენტებს თან ახლავს და ამით ათვზის აქტივობებს გმირის ძალაობრევის, გრადიოზული მოვლენის იერს ანიჭებს უკველებს.

«Пейзаж шекспировской трагедии может быть уподоблен фреске. Вся обстановка, весь глубоко

драматический пейзаж напоминает фрески Микеланджело... Как у Микеланджело, космический хаос у Шекспира по существу миротворение, рождение нового человека» (იხ. «Шекспировские чтения — 1976», стр. 27).

რ. სტურუას სექტაკლში კი არა მხოლოდ გვირგვინია პაროდირებული, არამედ სტიქიონის მრისხანებაც. კონტრასტი ბუნების სიდიადესა და გათამაშებულ ფარსს შორის, კომიკურ ელფერს აძლევს რჩიარდის მეფემდე კურსხების მიღელ კერემონალს, რომელსაც ზეიმისა უკვე აღაზაფერი სცხია. ამ რიტუალს რ. სტურუა მოედინის თეატრის პერსონაჟის თვლილი უყურებს და ამიტომაც ეს ამაღლებული აქტი დაშლადობულია — როგორც ეს კარნავალურ სანახაობას ახასიათებს. ამ რიტუალში უველაზე პასიურია ხალხი, იგი არც „სულიციისში“ მონაწილეობს და არც ზეიმში. რ. სტურუას შეედლო სულ მითრე დეტალითაც კი ეგრძნობინებინა მაყურებლისთვის ხალხის უქმყოფობა. მაგრამ იგი ითვალისწინებდა ჩვენი დროის კონტექსტს, რომელსაც ხალხისთვის სულერთი იყო თუ ვინ იქნებოდა ქვეყნის პოლიტიკური ხელმძღვანელი. ეს საყოველთაო აპათია, ინდეფერენტობა უველაფერის მიმართ, არ შეიძლება არ ეგრძნო ისეთ მგრძნობიარე მხატვარს, როგორც რ. სტურუა. მის სექტაკლში არ აღმოჩნდა არავინ, არც დიდებულითა და არც მდაბიოთა შორის, ვისაც ეყოფოდა გაბეზვება და „არას“ იტყვოდა. მორჩილთა შორის რჩიარდის თავს გრძნობს შუგულუდავ შემოქმედად და კემშარბიტი არტისტული თავისუფლებით მოქმედებს. ამ „გახსნლ“ თეატრალურ სამყაროში, რჩიარდი „ჩაკეტულია“ თავის კასტაში. აქ, ამ მცირე ასპარეზზე ატრიალებს იგი სიკვდილის წითელ ბოროტს, თავად ქმნის ამ პანოპტიკუმს — ხალხის ცხოვრებისგან გამორდებული. რ. სტურუას მიზედვით აქ არავის არ აინტერესებს ხალხის ცხოვრება, მისი აზრი. ხალხიც თავის მხრივ თავისთვის ცხოვრობს, არც მას აინტერესებს თუ რა ხდება „ზემოთ“. კურთხევის დროს ერთად შეტყუებული კორდოროვად გამოჩენენ ზურგს უკან თუ უხეხებო დაბალად მუყაოს გვირგვინებს და ერთდროულად ჩამოფხუტავენ თავზე. ეს არის ხალხის მიერ კარნავალურ-ფარსული აღქმა „დაიდი“ მოვლენისა მგვარა შეპირისპირებაზე, დისონანსზე, კონტრასტებზე აგებს მიღელ სექტაკლს რ. სტურუა. «За маской дисгармонии Стурва обнаружила у Шекспира лик причудливой, сложной, диссонансной гармонии. Она рождается единением и сопротивлением земного и возвышенного. Она есть выражение такого сценического организма, под покровом которого мирно сосуществуют много школ и направлений. Это театр диалектический и по мысли и по средствам, способам ее выражения. Театр интеллектуального шутства, театр не карнавальной игры, а игры в карнавал. Театр, где драматург и режиссер охотно надевают маски: соперничая с актерами, они сами актерствуют. Театр повышенной зрелищности. Театр гротескного реализма. Театр пародирования, «осрамления» высокого низким, текста подтекстом. Его будет уместно назвать Амбивалентным театром» («Театр», № 10, 1980).

უახლოესი ისტორიის გამოკვლიებით კარგად იცის რ. სტურუამ, რომ „დაიდი მონაზონა“ (და არა მარტო კა-

რიობისტული ზრახვების თუ ძალადუფლების პათოლოგიური წყურვილის დაქმყოფობა) მხსნაღწევად უსწრაფად, როგორც ისტორიული პერსპექტივით, ასევე რიტუალური „ზემობრძო“ საწყისზე დაეკრძნობა — ამაშიანს დაბადების მონსტრად, ეს მან არა მხოლოდ იცის. არამედ ბრწყინვალედ გვიჩვენებს კიდევ თავის სექტაკლში. მონსტრად ქცეული რჩიარდი „ამაღლებულია“ სხვა ჩვეულებრივ მოკვდავებზე, მაგრამ მისი დაშლადობითა სიღრმე და მასშტაბი ისეთ არაბუნებრივ საზღვარს აღწევს, რომ შეიცავს თვითმოსპობის აუცილებლობას, ანუ გზას ქვესკნელისაკენ. „დამდაბლებისაკენ“. ამ გზას რ. ჩხიკავას რჩიარდ გლოსტერი ისეთი „და“ ცინიზმით ე. წ. „შავი იუმორით“ და ვატელოდ, იმგვარი თეატრალური ბრწყინვალეობით გადის, რომ პირადად ჩემში უშლად ესთეტიკურ აღტაცებას იწვევს (როგორც კემშარბიტი მალდამატარული ქმნილება) ვიდრე ვთქვათ, ზემობრძო კაორზის (თუცქ შესაძლოა, ესთეტიკური განცდა უკვე გულსხმობს ამ გვარ განწმენდას). იმედნად „თეატრია“ უველაფერი ის რაც ჩვენ ვხედავთ რ. სტურუას ამ სექტაკლში და რ ჩხიკავას შესრულებაში, რომ ჩვენი ზემობრძო დამოკიდებულება გმობისადმი გეოგე კლანზე გადადის და მის ადგილს იჭერს თეატრალურ-ესთეტიკური განცდვებზე წარმოსახვის მრავალფეროვნებით. მისი პოლიფონოზობით გამოიწვევული. ზუსტად ამბობს ა. ჩერნიკოვი თავის წიგნში „სამყაროს უველა ფერი...“ რომ შექმნილის „თეატრ-სამყაროს“ სივრცეში უველაფერი განსაკუთრებულია. გათეატრებულია: «В театре — мире особые свет и тьма, особая земля и особое небо, особые растения и твари живые. В центре этого мира Шекспир, подобно великому художнику Возрождения, помещает человека. Но и человек это особенный — театральный герой».

(ხაზი ჩემია. ნ. გ.). სწორედ ასეთი თეატრალური გმობა — ადამიანისა რ. ჩხიკავას რჩიარდი. იგი თავად არის სისხლმანი დრამის რეჟისორი (ვფულოდო მას პარობითად „რჩიარდის თეატრი“) და თავისავე ხელოვნებით ტყებდა, რადან ეს ხელოვნება სწორედ მისი ცხოვრება, აქ მკვება მან თავისი ნიჭის, ძლიერი ნებისყოფის შინაგანი იმპულსების სრულყოფილად გამოკვლისას ასპარეზი. ჩვენი დროის ერთ-ერთი უველაზე ინტელექტუალური რეჟისორის სექტაკლის ეს გამოგნებელი „თამაში“ ოსტატურად მალავს იმ დრმა გონისმიერ საწყისს („კონცეფციას“ რომ ვფულოდებო ზოლმე), რომელზედაცა სწორედ ეს „თამაში“ დაფუძნებულია.

მისთვის სახეობით ნათელია, რომ კლასიკური დრამატურგიის სხვაზე განზოცილებმა ერთ უმოთარს მონანს უნდა სხვახედებს — მაყურებელმა თანამედროვე სექტაკლი უნდა ნახოს. ამ დროს რ. სტურუასთვის წიშველითა არა აქვს როგორ გვიგარაფილო გარემოში, რა დროში ხდება მოქმედება.

კლასიკის ინტერპრეტაციის დროს მის წინ მრავალ მხრივი სიზოთულია აღმართული: უნდა შეიქმნას ექვეპოეტანელი, აუცილებელი შინაგანი კავშირები, რომელიც ასეთი სქემით შეიძლება გამოხატოს: — პიესა სექტაკლი და პიესა-სექტაკლი — თანამედროვეობა. მაგრამ აქ ჩნდება სხვა აუცილებლობა: მას სურს „თამაშის“ არა მარტო პიესა, არამედ თავისი (ამ შემთხვევაშიც, ცხადია, თეატრისავე) დამოკიდებულებაც ამ

პოტე მარჯანიშვილის და ღვათი პაპაბაიის საქმეაქლი „კოვლა, ჩვენ ვსოხსლობთ!“

ელენე თუზანიშვილი

გერმანელი ექსპრესიონისტის ერნსტ ტო-
ლერის პიესა „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“.
მოქმედების ადგილი და დრო: 1919-1927
წლების გერმანია. ციხის საკანი რევოლუცი-
ონერი პატიმრებით. ფსიქიატრიული საავად-
მყოფოს კანცელარია, მინისტრის კაბინეტი,
გრანდ-ოტელის რესტორანი... კალეიდოსკო-
პური სისწრაფით ენაცვლებიან ერთმანეთს
თანამედროვე ევროპის ცხოვრების სურათები.
პიესის მრავალრიცხოვანი რემარკა — მოქმე-
დების ადგილის მინიშნება, კინობოლოგი,
დოკუმენტური კინო და რადიო ჩანართები —
დაწვრილებითი კომენტარია მოქმედებისა-
თვის. თელწინ იკვეთება 1920-30-იანი წლე-
ბის გერმანია, არეული პოლიტიკური ვითარ-
ება, დაძაბული ცხოვრება, მძაფრი რიტმი
თანამედროვე სამყაროსი.

პიესის პირველსავე გვერდზე ავტორს აქვს
შენიშვნა რეჟისორისათვის: „ყველა სცენის
გათამაშება შეიძლება სარტულებრივად გან-
ლაგებულ დანადგარზე, რომელიც არ ითხოვს
ადგილის შერეულს. თუკი თეატრის აღჭურვი-
ლობა გამოორიცხავს კინემატოგრაფის გამო-
ყენების საშუალებას, ამ შემთხვევაში სპექ-
ტაკლის ფილმისგან შემდგარი ნაწილები შე-
იძლება გამოტოვებულ იქნას, ანდა შეიცვა-
ლოს მარტივი პროექციული სურათებით“.

ავტორი პიესის დასაწყისშივე მონიშნავს
დეკორაციის ზოგად ფორმა-ხასიათს, ასევე
სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის სპე-
ციფიკურ ხერხს — დოკუმენტური კინოს გა-
მოყენებას. მხატვრისათვის თავიდანვე განი-
საზღვრება სპექტაკლის გადაწყვეტის გარკვე-
ული პირობა. მისთვის თავიდანვე განსა-
ზღვრული სპექტაკლის სახვითი მხარე, მისი
მხატვრული სტრუქტურა. ეს ის შემთხვევაა,
როდესაც დრამატურგი აქტიურად და საქმა-

ოდ კონკრეტულად კარნახობს მხატვარს სცე-
ნურ გარემოს, სამოქმედო ადგილს (ერთგან
ავტორს ტექსტის გვერდით დახაზულიც კი
აქვს გეგმა გრანდ-ოტელის ოთახების განლა-
გებისა!). ზუსტი ავტორისეული აღწერა-რე-
მარკა — დოკუმენტური ფილმის სახით მო-
ცემული მოვლენის ზუსტი კომენტარი, რადიო
რუბორების მეშვეობით გადმოცემული ევ-
როპის უახლესი ამბები — დოკუმენტური
ასახვა იმდროინდელი თანამედროვეობისა —
ასეთია პიესის ხასიათი, დრამატურგის მიერ
შემოთავაზებული მხატვრული ენა, ხერხი,
რომელიც სპექტაკლის სრულიად გარკვეულ
მიმართულებასა და სტილისტიკას ითხოვს.

როგორია კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკ-
ლის მხატვრული გადაწყვეტა?

„კუბისტური დეკორაცია, სრული კუთხო-
ვანება. ყველაფერი იყო ფუნქციური. დიდი
მნიშვნელობა ჰქონდა განათებას. დინამიზმი
მიიღწეოდა მოქმედების სხვადასხვა დონეზე
წარმართვით. როდესაც სცენა ნათდებოდა,
ფიგურებს უკვე ეკავათ თავთავიანთი ადგილი.
მაყურებელი ხედავდა მზა მიზანსცენას, რო-
გორც კინოკადრზე. ზედმეტი მოძრაობა, გა-
სვლა-შემოსვლა დაარღვევდა, შეინელდება
სპექტაკლის რიტმს. დეკორაცია იძლეოდა თა-
ნამედროვე ევროპის განწყობას — რაციონა-
ლიზმის, მაშინიზმის ინდუსტრიის შთაბეჭდი-
ლებას. სრულიად პირობითი სივრცეები, მო-
ცულობები, ყოველგვარი ყანობრივობის გა-
რეშე. სიხისტე, მკაცრი ხაზოვანება“ — იხ-
სენებს ვახტანგ ბერიძე შთაბეჭდილებას,
მძაფრად ჩაბეჭდილს მანსოვრობაში დიდი
ხნის ნაწახი სპექტაკლიდან.

სცენაზე დგას ღვათი კაკაბაძის კონსტრუქ-
ცია: გვერდიგვერდ და ერთიერთმანეთზე გან-
თავსებული სხვადასხვა ზომის დაზგა-სწორ-

კუთხედებისაგან შემდგარი კუბისებრი მოცულობები, რუხი ფერისა, რომელთაგან კიდეში მყოფ ზედა მარჯვენაზე ეკრანია გადაკიმული. მის ქვემოთ მდებარე კუბის ორ, წინა და გვერდით წახნაგზე კი სარკეებია ჩადგმული. ერთიან მუქ ფონზე აღმართულია მარტივი, კომპაქტური კონსტრუქცია. შეწეული სიბრტყეები და გამოწეული მოცულობები დანადგარის საფეხურებრივ შეტეხილობას იძლევა, სხვადასხვა სიმაღლესა და სიღრმეზე განლაგებულ სწორკუთხა ზედაპირებით წარმოქმნილ შეტეხილობას. აქედან — ფორმა-მოხაზულობა დანადგარისა: მკაფიო, კუთხოვანი, ზუსტ გეომეტრიულ მონაკვეთებად დატეხილ-დანაწევრებული. სწორკუთხა სიბრტყეთაგან (წინხედით წარმოდგენილი კუბი ხომ აღიქმება, როგორც სწორკუთხა ზედაპირი, ოღონდ წინ წამოწეული) შექმნილი მთელი სისტემა. აქედან — ასოციაცია: ეკრანთა სისტემა. მხატვრული ხერხი-გადაწყვეტა: ეკრანებისგან შექმნილი სისტემა-კომპოზიცია, ოღონდაც სასცენო სივრცის შესაბამისად, სამგანზომილებიანი კონსტრუქციის სახით წარმოდგენილი. ეკრანთა სისტემა, მოცულობითად წარმოდგენილი რეალურ სივრცეში. სიბრტყე ეკრანებად დაყოფილი კონსტრუქცია — უქველი მოგონება კინოკადრისა. მხატვრული გადაწყვეტა, რომელიც გადაყვანილია კინოხელოვნების სისტემაზე, ხერხი-მიგნება, რომელიც თავის თავშივე ატარებს კინოხელოვნების ნიშანს.

მაკეტის ფოტოსურათზე იგივე დანადგარი აღბეჭდილი, იგივეს ასახავს მხატვრის სახლ-

მუზეუმში დაცული ორი ესკიზიც. ერთ მათგანზე ფორმატის თეთრ ზედაპირზე უკვე შემოვლებულია საშუალო ზომის სწორკუთხედი, რომელიც თავის მხრივ ტუშითვე შემოვლებულ მარტივ სწორკუთხედებადაა დაყოფილი. ისინი აქვარელით ბაც და მუქ ნაც-რისფერ ტონებადაა შეფერილი, აქა-იქ კი მოვარდისფრო და ღია ცისფერი დამკრავთ. მარჯვენა კიდის სწორკუთხედსა და მის თავზე მდებარე ვიწრო წაგრძელებულ სიბრტყეზე მოვერცხლისფრო ქალაღია აკრული — ეს სარკეებია. მეორე ესკიზზე იგივე სწორკუთხედები უკვე მოცულობითად, კუბების სახითაა წარმოდგენილი, ე. ი. უკვე რეალურ სასცენო სივრცესთან მიმართებაში გააზრებულიად. ჩანს, მხატვარმა ერთხელ მოაზრებული, მიკვლეული ესკიზზეც, მაკეტზეც და შემდეგ სცენაზეც უცვლელი სახით დატოვა.

მაკეტის ფოტოსურათზე თვალნათლივ ჩანს, როგორ არის კონსტრუქციის შემადგენელი კუბები ერთი მეორის მიმართ განლაგებული. ერთმანეთთან შეკავშირებული. მათი დაკავშირება შემდეგნაირად ხდება: დანადგარის ზედა „სართულის“ სამი სწორკუთხა სიბრტყე შევირილად გადადის ქვედა „სართულის“ ირიბი მიმართულებით საფეხურებრივად ერთი მეორეზე ამალეხულ ასევე სამ კუბზე. ეს გამოწეული შემაკავშირებელი ნაწილები კუბების ზედა წახნაგებია, რომლებიც თავისი გამოშვრილობით ვიწრო ბაქნებს, სათამაშოდ გათვლილ მოედნებს ქმნიან. რეისორი შემდგომ ეკრან-სწორკუთხედთა წინ მდებარე ამ პატარა ბაქნებზე ცალკეულ მიზანსცენა-



სცენა სპექტაკლიდან „პოპლა ჩვენს ეციცლობთ“

კომპოზიციებს განათავსებს და ამგვარად, თითოეულ მათგანს მიუჩენს ადგილს. „ჩანსვამს“ მისთვის განკუთვნილ „კადრში“. ზედა „სართულს“ ჩაწეულ ზედაპირებს რომ არ დაუპირისპირდეს და თავისკენ არ გადაწონოს ქვედა „სართულის“ მოცულობებმა, დანადგარის „მიძიმე“ ქვედა ნაწილი. შემდგარი სამი, ერთი მეორეზე უფრო დიდი კუბისაგან, ზედას გაბრტყელება-დამჩატების გამო რომ საღდაც გვერდულად არ გადაქანდეს და ამ „სართულებს“ შორის უსიამოვნო კომპოზიციური და ვიზუალური შეუსაბამობა არ შეიქმნას; რომ დანადგარმა კომპოზიციური მოწესრიგებულობა და სისრულე მიიღოს, მხატვარი კონსტრუქციის ზედა მარცხენა კუთხი ჩაწეულ სწორკუთხედს ზედეე დაადგამს უფრო ვიწრო, მაგრამ ძლიერად წინ წამოწეულ სწორკუთხედს და, ამრიგად, ეს მოცულობითი ფორმა გადაჭრის კიდევ საკითხს. მასები, ნაწილები გაწონასწორდება, კონსტრუქცია შეიძენს მთლიანობას და სიმწყობრეს, იგი შეიკვრება, შეიკვრება მძლავრად, მტკიცედ, ურყევად. იმისათვის, რომ მსახიობები ზედა სართულზე მოხვედრილიყვნენ, დანადგარს მიდგმული ჰქონდა კიბე, მაგრამ ის სცენაზე არ ჩანდა, არამედ მსაყურების თვალს მოფარებული, ალბათ, სცენის უკანა მხრიდან გვერდულად ედგმებოდა დანადგარს. კ. მარჯანიშვილს სარეჟისორო დღიურში აქვს ჩანაწერი იმის შესახებ, რომ კიბე შავად შეიღებოს: შავი ფერის კიბე შეერწყმებოდა დანადგარის გარშემო არსებულ სიმუქეს და აღარ გამოჩნდებოდა. მიზანსცენათა ცვლა, ახალი სურათის მზადების პროცესი — ყოველივე ეს მსაყურებისგან ფარულად ხდებოდა. სპექტაკლის ტექნიკური მხარე მისი თვალისათვის უხილავი რჩებოდა. თ. ვახვახიშვილი თავის მოგონებებში იხსენებს: „ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, ძალზე მოულოდნელია, იღუმალებითაა მოცული, თუ როგორ არის ყოველივე გაკეთებული: სურათების ელვისებური ცვლა, ერთი სიმალიდან მეორეზე გადატანა“¹. აი, როგორია სინამდვილეში დავით კაკაბაძის ეს, ერთი შეხედვით, მარტივი კონსტრუქცია. ტექნიკური მხარის მოგვარებაში რეჟისორს ძალიან ეხმარება სწორედ მხატვრის დანადგარი. თავისი კონსტრუქციით, აგებულებით, ის საშუალებას იძლევა, მოქმედება ერთდროულად რამდენიმე ადგილას გაიმართოს და ამით არ

შეფერხდეს სპექტაკლის რიტმი. დინამიკა დანადგარში მოგვარებულია და გარკვეულ თითოეული მისი ნაწილი, თითოეული შემადგენელი კუბი, აქ ყველაფერს თავისი დანიშნულება აქვს, ყველაფერი ფუნქციურია: თითოეული კუბი-კოლოფი ინტერიერის დანიშნულებას ასრულებს. რეჟისორი ცალკეულ „უჯრედში“ რამდენიმე აქსესუარის ძუნწი დამატებით საჭირო ინტერიერს იღებს — სულ მცირედს, თითო-ორთა აუცილებელი დეტალი (ტუმბო, საწოლი, საკნის სარკმლის გისოსი) და ინტერიერი „მიღებულია“; დანადგარის ზედა მარცხენა კიდეში მდებარე კუბი რესტორნის სცენაში აბრად იქცევა: მასზე სხვადასხვა ფერის ნათურებით აელვარდება წარწეა „GRAND HOTEL“ და ნათურების კიმბიტთ მოძრავე წარწერის ეფექტი შეიქმნება; დანადგარის ქვედა კუთხეში ჩასმული სარკეები არეკლავს რესტორნის სცენაში ავანსცენაზე დადგმულ ცეკვსაც და გააფართოვებს სასცენო სივრცის ფარგლებსაც; მათში აირეკლება სცენის მიღმა, კულისებში წარმართული მოქმედება. 1928 წლის 6 ნოემბრის გაზეთ „კომუნისტში“ რეცენზენტი დაწერს: „პოპლა“-ში ნახნარია სარკეები, კულისებში მიმდინარე მოქმედების გადმოსაცემად. მშვენიერი იდეაა. ის აჩქარებს და სცვლის პიესის ტემპს, ამცირებს „დეკორაციის“ რაოდენობას“. სარკეები არა მარტო კონსტრუქციაში ყოფილა ჩადგმული, არამედ სცენის გარეთაც, კულისებში, გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავს: „კულისებში ჩადგმული სარკეები განათების ეფექტის გასაძლიერებლად გამოიყენებოდა, ხოლო „ინტერიერის“ კედლებში ჩადგმული სარკეები მოქმედების გაფართოვებულ სივრცის ილუზიას ქმნიდნენ. მოქმედების ადგილის გაფართოვების შესაძლებლობათა ამოცანა და კაკაბაძის კინოეკრანის მეშვეობითაც აქვს გადაწყვეტილი: ერთ-ერთ კედელზე გადაჭიმული ეკრანი მსაყურებელს საშუალებას აძლევდა, სასცენო სივრცის საზღვრებს მიღმა დაენახა მასიური სცენები და მოქმედებანი, რომლებიც სცენაზე მიმდინარე მოვლენების თანადროულად მიმდინარეობდა. ამ გაფორმებაში ლაკონური სახვით საშუალებათა ფართო შესაძლებლობანი შესრულების ტექნიკურ სიმარტივესთან იყო შერწყმული“.²

მხატვრის მიერ ზუსტად მიგნებულ-მოფიქრებული დანადგარის სტრუქტურა რეჟისორს

საშუალებას აძლევს სრულად გამოიყენოს ეს დანადგარი. მხატვარი რეჟისორს ამ კონსტრუქციით საშუალებას აძლევს სცენური ქმედება კინოხელოვნების სპეციფიკას მიუსადაგოს. მიზანსცენათა ცვლის ტემპი კინოფორზე კადრების ცვლის ტემპს მიუხალოვოს და ამის გამო მიზანსცენა ვიზუალურადაც კინოკადრს დაამსგავსოს. კინოკადრის შეგრძნების გასაძლიერებლად რეჟისორი იყენებს განათების განსაკუთრებულ ხერხსაც: სინათლის სხივი რამდენიმე „კადრ-უჯრედში“ ერთდროულად განთავსებულ მიზანსცენა-კომპოზიციიდან მხოლოდ საჭიროს გამოაჩინებს, მხოლოდ მასზე შეჩერდება. დანარჩენი „კადრები“ კი ამ დროს სიბნელეში რჩება. ხერხი, თავისი ბუნებით, კინემატოგრაფიულია. — როდესაც კინოკამერა მსხვილი პლანით გამოყოფს ერთ რომელიმე კადრს. ასევე აქაც, სცენაზეც, სინათლის სხივი გამოაჩინებს და მყუდრებელთან „მიიტანს“. „მიუხალოვებს“ მას რომელიმე სცენა-კადრს. მხატვარიცა და რეჟისორიც აქ თეატრალური ლექსიკის სხვა სისტემაზე არიან გადასულნი: ისინი კინოს ენით მეტყველებენ, მხატვარი — თავისი ეკრანული სისტემა-დანადგარით, რეჟისორი — ამ ეკრანებში „ჩასმული“ მიზანსცენა-კადრებით. უშანგი ჩხეიძე წერს: „სინათლემ და დ. კაკაბაძის სწორკუთხედი მოედნებისაგან შემდგარმა კონსტრუქციამ ძალიან გაუადვილა მარჯანიშვილს მთელი პიესის თითქმის კინოკადრებად დაყოფა. გამოყენებული იყო კონსტრუქციის ყოველი სანტიმეტრი და მოქმედების ცალკე კადრები კონსტრუქციის სხვადასხვა მოედანზედ ელვისებური სისწრაფით მისდევდნენ ერთი მეორეს. ასე რომ, პიესის მოქმედების ტემპი სრულიად შეგუებული იყო კინოსთან. ამ შემთხვევაში მარჯანიშვილმა შესძლო კინოს და თეატრის ერთმანეთთან შეთავსება და შეგუება; რაც ძალიან იშვიათია“.³

სპექტაკლის ერთ-ერთ ფოტოსურათზე ციხის საკანია აღბეჭდილი. დანადგარის ქვედა „სართლის“ „უჯრედებში“ აქა-იქ სარკმლების პატარა გოსოსება ჩადგმული, ნიშნად იმისა, რომ მოქმედება ციხეში მიმდინარეობს. აქა-იქ კუთხეებში დაძაბულ სიჩუმი მიყუჟულან პატიმრები. ზოგი წევს, ზოგიც ზის ხის გრძელ უხეშ სკამზე. შუაში, სახით კედელთან, დგას თავჩაქინდრული ქალი აწვილილი ხელით — კომპოზიციის ცე-

ნტრი და იმავ დროს მისი ემოციური მხატვარი. სხვათა შორის, ელენე ახვლედიანი ერთ თავის მოგონებაში მოყვანილი ჰქვს სწორედ ის ეპიზოდი. როდესაც მარჯანიშვილი ამ მიზანსცენის პოვნა-აგებაზე მუშაობდა: რეჟისორს, ჩვეულებისამებრ, ძალიან გააზრებულად, ლოგიკურად და გამომხატველად განუთავსებია მონაწილენი. თითქოს ყველაფერი რიგზე იყო, მაგრამ ეტყობოდა, მარჯანიშვილი რალაცით უქმყოფილო იყო — შუა დარბაზში იდგა და ფიქრობდა. ჩანს, რალაცას დაძაბულად ეძებდა. უცებ გაისმა მისი ხმა: „ხათუნა, კედელთან დადექი და თავი ხელს დააყრდენი“. მსახიობმა ზუსტად შესარულა მისი სურვილი, მაგრამ რეჟისორი კვლავ უქმყოფილო დარჩა. პატარა პაუზის შემდეგ ისევ გაისმა ხმა: „ხელი ასწიე და გაკიმი“. მსახიობმა ხელი ასწია. მარჯანიშვილი შვებით დაეშვა სავარძელზე — კომპოზიცია დასრულებული იყო“.⁴ მეორე ფოტოსურათი რესტორნის სცენას ასახავს: სხვადასხვა ოთახში (აქ უკვე მთელი დანადგარი, მისი ორივე „სართული“ გამოყენებული) ჯგუფ-ჯგუფად უსხედან მაგიდებს, წინ კი, ავანსცენის ორსვე კუთხეში, მოცეკვავეთა ორი წყვილი რალაც რთულ აკრობატულ ილეთს ასრულებს. შემდეგ ფოტოზე დანადგარის ქვედა „ოთახში“ წევს კარლ ტომასი, გვერდითა „ოთახიდან“ კი პატარა გოგონა და ბიჭი, ბინის დიასახლისის შვილები, კედელ-კედელ, ფეხაკრებით მიემართებიან მისკენ. როდესაც უყურებ ამ ფოტოსურათებს, ცალ-ცალკე ან ყველას ერთად, ამ „ეკრან-უჯრედებში“ ან, უფრო სწორად, მათ წინ განთავსებულ მიზანსცენა-კომპოზიციებს „ეკრანთა“ სადა ფონზე ძლიერად გამოკვეთილ მათ გამოსახულებებს, მართლაც იბადება ძალიან ზუსტი შეგრძნება კინოკადრისა, წუთით შეჩერებულ კინოკადრისა. ალბათ, ამიტომაც, სპექტაკლში გამოყენებული კინოფორი სცენური მოქმედების სრულიად ბუნებრივ, ორგანულ ნაწილად აღიქმებოდა. უ. ჩხეიძის თქმით, „ისე ცვლიდნენ ერთმანეთს ეკრანი და სცენის მოქმედება, რომ თქვენ არ გრძნობდით არავითარ გარღვევას მათ შორის“.⁵

სპექტაკლი დაიდგა 1928 წელს. წლები, როდესაც გერმანიაში უკვე არსებობს ერთ-ერთ პისკატორის თეატრი — თვისობრივად სხვა, ახლებური ფორმა თეატრისა: პუბლიცისტური, პროპაგანდისტული თეატრი, რო-

მელიც თავისი ხასიათით ითხოვს დოკუმენტურობას. და პისკატორის სცენაზე შემოაქვს კინო. „პისკატორის დამსახურებაა კინოს შემოტანა თეატრში“ — წერს მასზე ბერტოლდ ბრეტი.⁶ წარწერები, სხვადასხვა სახის პროექციები, დოკუმენტური კინოკადრი თუ სხვა — რეჟისორული საშუალებაა ე. პისკატორისთვის, მიძაფრი პოლიტიკური ხასიათისა გახადოს თავისი წარმოდგენები. 1927 წელს ე. პისკატორი ტოლერის ამ პიესის პრემიერით ხსნის თავის პოლიტიკურ თეატრს. კრიტიკოსი კლაუს კენდლერი ტოლერის დრამატურგიის განხილვისას წერს, რომ ამ პიესის „ზოგიერთი სტრუქტურული თავისებურება მიგვანიშნებს ერვინ პისკატორის პოლიტიკური თეატრის გავლენაზე; მაგალითისათვის „ფილმ-პროლოგის“ მოთხოვნა“.⁷

პიესის კინოპროლოგი კი ასეთია:

დაფდაფთა გუგუნის ხმა

აქა-იქ ცეცხლოვანი აფეთქებები

სახალხო აჯანყების სცენები

ჯარების მიერ აჯანყების ჩახშობა

პროლოგის ზოგიერთი მოქმედი გმირის

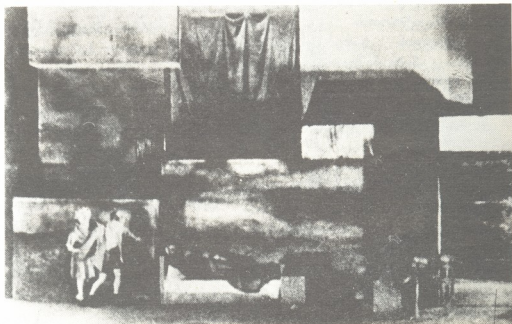
გამოჩენა

ნისლში გაელვებულ ფიგურათა სახით.

კლაუს კენდლერი წერს, რომ ამ პიესისათვის ე. პისკატორმა „გამოიგონა სასცენოდანადგარი, რომელიც შედგებოდა ერთმანეთის თავზე და გვერდიგვერდ განლაგებული სხვადასხვა მოედნისაგან, რასაც უნდა გამოეწვია ასოციაცია სოციოლოგიურ იერარქიასა და მომიჯნავე „მოვლენებთან“. კ.

კენდლერი აღნიშნავს, რომ აქაც, ისევე, როგორც რეჟისორის ამ პერიოდის სხვა დადგენებშიც, „განათებით, ანდა აპარატურის შემოტრიალებით ხდებოდა საკირო სათამაშო მოედნის გამოყოფა, ამასთანავე, ის ადგილები, სადაც ვითარდებოდა თანმხლები მოქმედება, წინა ანდა მომდევნო სცენა, მიმდინარე მოქმედებასთან კავშირიდან გამომდინარე, ასევე მაყურებლის თვალთახედვის არეში რჩებოდა. გარდა ამისა, ეს დანადგარი თავისუფალ არეებს ტოვებდა ფილმებისა და სახვითი პროექციების სადემონსტრაციოდ. ასე რომ, დოკუმენტური ნაწილები ჩართული იყო ურთიერთკავშირების სისტემაში და მოქმედებას ანიჭებდნენ ხასიათს Pars prototo ისტორიულ პროცესში“.⁸

ასე იყო ე. პისკატორთან. ამ თეატრში წარმოდგენა აშკარა პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ ხასიათს ატარებდა, ამდენად, მასში გამოყენებული ყველა მხატვრული ხერხი — პროექცია თუ კინოფირი, საგაზეთო ამონაწერი თუ წარწერა — ყველაფერი მიმართული იყო იმისკენ, რომ პიესის კონკრეტული მოქმედება უფრო დიდ, ისტორიულ-პოლიტიკურ მასშტაბამდე გაზრდილიყო. კ. კენდლერის თქმით: „პისკატორის სოციოლოგიური დრამატურგია კერძო შემთხვევასა და ობიექტურ სოციალურ სინამდვილეს შორის ამყარებდა კავშირს, ის იღებდა დრამატურგის მიერ ასახულ მოვლენას ანუ ერთეულ შემთხვევას და იგი ტიპობრივობამდე აყავდა. ეპოქის ძირითად კოლიზიებთან აკავშირებდა მას“.⁹ ასეთი მიმართულებისა და



სცენა სექტაკლიდან
„პოლა ჩვენ
ცეცხლოვანი“

დანიშნულების იყო ე. პისკატორის პოლიტიკური სპექტაკლები.

კ. მარჯანიშვილის თეატრი, თავისი ბუნებით, რა თქმა უნდა, სრულიად სხვა იყო. ის არასოდეს ყოფილა პოლიტიკური ხასიათისა, არამედ იყო სპეციფიკურად განწყობის, ატმოსფეროს თეატრი. კ. მარჯანიშვილის დადგმებში ყოველთვის ხაზგასმულად, მძაფრად სწორედ მათი ემოციურ-განწყობითი მხარე იყო წარმოჩენილი: მუსიკალური თანხლება, დეკორაცია თუ განათება სპექტაკლის გამომსახველობას, მისი საერთო განწყობილების გამოვლენას ეხმარებოდა. და ყველაფერი ეს განსაკუთრებულ, ამაღლებულ თეატრალურ ატმოსფეროს ქმნიდა.¹⁰ ამიტომაც, დრამატურგის მიერ შემოთავაზებული კინოს თუ რადიოს გამოყენების ხერხი რეჟისორის სპექტაკლში უფრო სხვა დანიშნულებით, სხვა კუთხით უნდა ჰქონოდა გამოყენებული: კინო და რადიო ჩანართს ქართულ დადგმაში, პირველ ყოვლისა, ალბათ, ისეთი მხატვრული ხერხის დანიშნულება ექნებოდა, რომელიც მისწრაფებული იყო გაეძლიერებინა თანამედროვე სამყაროს შეგრძნება, გადმოეცა მისი ხასიათი, განწყობა. იგი დოკუმენტურობის შემტანი ზუსტი ემოციური კამერტონი უნდა ყოფილიყო სპექტაკლისა, იქნებოდა ეს ბავარიის რევოლუციის ამსახველი კინოკადრები თუ ავტორისეული რემარკის თანახმად რადიო რუპორით თვითმფრინავიდან გადმოცემული ავადმყოფის გულისცემა. აქ ეს ხერხი რეჟისორისა და მხატვრის მიერ ალბათ გამოყენებული იყო უფრო სცენური ცხოვრების მხატვრული ასახვისათვის და არა პოლიტიკური პრობლემის საილუსტრაციოდ, როგორც ე. პისკატორთან.

სპექტაკლის სარეპეტიციო დღიურში (ინახება კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მუზეუმში) რეჟისორის ხელით ჩაწერილია სპექტაკლის დასაწყისი:

„ფარდა დახურულია. სცენაზე სიბნელეა. უგერტურასთან ერთად სინათლე თანდათან ქრება პარტერში. ფარდა იხსნება. სცენაზე სრული სიბნელეა. სიბნელეში მუსიკის დაწყებასთან ერთად ჩაირთვება კინო.“

დამთავრდა კინო, გამოსახულება ჩაქრა. სიბნელეა. კინოს შემდეგაც ბნელა და უკრავს მუსიკა“.

ამავე სარეპეტიციო დღიურში არის კიდევ ერთი, დოლო ანთაძის მიერ გაკეთებუ-

ლი აღწერა-ჩანაწერი სპექტაკლის დაწყებისა: „წარმოდგენა იწყება კინოთეატრში არის — ბავარიის რევოლუცია, მისი დასაწყისი ცხება.“¹¹ ამ ფილმის უშუალო მონაწილეა პიესის ყველა გმირი. ამავე დროს, რადიო რუპორები გადმოსცემენ ორი სხვადასხვა ხასიათის ხმას. ერთი — შორეულ სროლას, ხნაურს, მეორე კი ფოქსტროტს ან სხვა ამის მსგავსს. მუსიკის სითანადო ილუსტრაციით ხასიათდება კინოსურათი: გერმანული მარში, ჰომინი, შემდეგ რაიმე „ჰუპსტის“-ებური,¹² და ბოლოს, ყოველივე ეს წყდება და გადადის ერთ შორეულ ხმაში, რომელიც თანდათან წყდება, რის შემდეგაც იწყება მოქმედება. ასეთია პიესის დასაწყისი“.

ამის შემდეგ ნათლებოდა ციხის საკენები და იწყებოდა მოქმედება, ე. ი. კინოგამოსახულება უშუალოდ გადადიოდა სცენურ მოქმედებაში და პირიქითაც, იგი ამ მოქმედების შინაგანი აუცილებლობით გამოწვეული გაგრძელებაც იყო. კინო და სცენური ქმედება ამ სპექტაკლში ერთი მეორისგან გამომდინარე, ერთი მეორისგან განუყოფელი მთლიანობაა. მათი ასეთი ურთიერთ შეთავსება-შეკავშირება რეჟისორისა და მხატვრის ერთდროული მიღწევაა. ე. ტოლერი პიესის რემარკით იმთავითვე მიიჩნევს კინოს შეტანის აუცილებლობას თეატრის ხელოვნებაში და აი, როგორ სწყევტს ამ ამოცანას მხატვარი: იგი დეკორაცია-დანადგარის ისეთ მხატვრულ გადაწყვეტას სთავაზობს რეჟისორს, რომელიც ეკრანთა სისტემით უკვე თავისთავად ხდება მხატვრული კინოხელოვნების ელემენტისა და, ამდგავარად, თავად იძლევა კინოსა და თეატრის შეთავსების შესაძლებლობას. კ. მარჯანიშვილი კი, თავის მხრივ, მხატვრისეულ ამ ხერხს უკვე რეჟისორულ საშუალებებს (კადრის გათვალისწინებით აგებული მიზანსცენა, განსაკუთრებული განათება და სხვ.) მიუყენებს და თეატრის სპეციფიკა, პირობითობა დაუშვებს, მიიღებს კინოხელოვნების პირობითობას, მის სპეციფიკას, მოხდება ამ ორი ხელოვნების შერწყმა. კ. მარჯანიშვილმა სცენაზე კინოს შემოტანით პრინციპულად ახლებური სადადგმო ხერხი შეიტანა თეატრალურ ხელოვნებაში — იმ დროს, მაშინდელ ქართულ თეატრში ეს იყო მართლაც სრულიად ახალი, უცხო და უჩვეულო რამ.

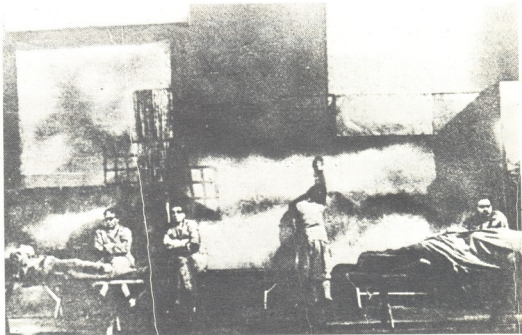
სრულიად უჩვეულო იყო ამ სპექტაკლში მხატვრული განათებაც, უჩვეულო თავისი

ძალით და უნართი შეეცვალა, გარდაესახა, ააღვარებინა თავის გარშემო ყველაფერი. „როდესაც აქტიორებს დაგვიძახებს და დარბაზში შევედით. ჩვენ ვეღარ ვიცანით ის უბრალო, ნაცრისფერი ოთხკუთხედიანი ყუთები, რომლებიც დეკორაციებს წარმოადგენენ, — იხსენებს უშანგი ჩხეიძე — პირველი მოქმედება სატუსალოში მიდიოდა და იყო განათებული მზის ტეხილი სხივების შუქით, რაც წერილ ზოლებად შემოპარულიყო მავთულებთან ფანჯრის ნასვრეტებში და დაესერა ეს ცივი, რუხი და უსიცოცხლო ჭურბლულის კედლები... ამას გარდა, ამ განათებაში, რომელსაც უფრო სწორი იქნება ვუწოდოთ შუქწერა, დაცული იყო კონსტრუქციის სტილი და ხასიათი პირდაპირი და ტეხილი ხაზებით... პეისა იწყებოდა კინოთი, შემდეგ ბნელდებოდა და თითქოს სინგელიდან იბადებოდა ოთხკუთხედიანი კამერა, სადაც ადამიანები ელოდნენ სიკვდილის განაჩენს და მოლოდინში გაქვავებულ მათ სახეებს სერავდნენ სუსტი ყვითელი სხივები“.¹³

ასეთივე ალტაცებით იხსენებს სპექტაკლის განათებას თ. ვახვახიშვილიც: „დაიწყო სპექტაკლი, და რა სპექტაკლი! დ. კაკაბაძის ნაცრისფერი კოლოფებიდან დაწყებული ყველაფერი აეღვარდა. სინათლე პირდაპირ სასწაულებს ახდენს: ხან ცალკეულ ადგილს გამოაჩენს, ხან კი ყველაფერი ერთად ჩანს — კაბინეტები, რადისტის, რესტორნის მსახურთა ოთახები. ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, თითქოს მთელი დაწესებულების ცხოვრებას, ყველა მის დეტალს უყურებო. ასეთი რამ მარჯანიშვილს ჯერ არ გაეკეთე-

ბინა, იგი სპექტაკლს გვიჩვენებს არა მარტო ერთი სასცენო მოედნის ფარგლებში, არამედ როგორც კინოში, მსხვილი პლანების ერთობლივ მოქმედებას. სხივი მთელ სცენას ან საერთო მასიდან ერთ რომელიმე მსახიობს გამოაჩენს ხოლმე. ან ის რად ღირს, რომ მან კინო მოიშველია და მოქმედი პირნი ელვის სისწრაფით გადადიან სცენიდან ეკრანზე და იქ განაგრძობენ თამაშს“.¹⁴ და კიდევ: „განათება ხან საგანგებოდ გამოპყფის კაკაბაძის კონსტრუქციის სტილს, ხან პირდაპირ ნაკადად მოდის ან ტეხილით, ხან ცვლის დეკორაციების რუხ ფერს, გამოაჩენს ხოლმე არა მარტო მსახიობებს, არამედ ცალკეულ საგნებსაც — ავეჯს, მაგიდის მიწას. ჩარლსტონის დროს ბზრიალა სარკის ბურთი ისვრის ათინათს და ორკესტრის მუსიკის რიტმს ემთხვევა, ტანგოს დროს სცენა ბნელდება და მხოლოდ ნაირფერი სინათლის ჩქერი — ლურჯი, წითელი, ყვითელი, იისფერი, ანათებს შემსრულებელთა სკულპტურულ ჯგუფს“.¹⁵

განათების სისტემა მართლაც ურთულესია ამ სპექტაკლში. კ. მარჯანიშვილს სარეპერტიციო დღიურში ჩაწერილი აქვს პირველი მოქმედების განათების პარტიტურა — ზედმიწევნით დეტალური აღწერა მსახიობის თითოეული რეპლიკის შემდეგ განათების შეცვლისა, განათებული აპარატურისა თუ ცალკეული ნათურების ურთულესი კომბინაციებით. განათება განსაკუთრებული მხატვრული ძალაა ამ სპექტაკლში. ის არის შემქმნელი. „მძვრწავი“ თითოეული ეპიზოდის განწყობა-ხასიათისა და, როგორც ყოველ-



სცენა სპექტაკლიდან
„პოლა ჩვენ
ვსოცსლობთ“

თვის კ. მარჯანიშვილთან, სპექტაკლის მთელი აღმოსაფრესი. ამას გარდა, განათება აუღირობდა დესი კომპონენტია თავად დეკორაცი-კონსტრუქციისა. ფაქტობრივ, მის ხელ-სა ამ დანადგარის დანიშნულებისამებრ გამოყენება: შეცვლილი განათება, უმნიშვნელოდ შეცვლილი თითო-ორი სავანი და თვალწინა ახალი ინტერიერი, განათება — შერწყმული, განუწყვერებელი ნაწილი კონსტრუქციისა, მისი წარმომჩენი და განმსაზღვრელი. კონსტრუქცია კი, თავის მხრივ, გამართანებული სპექტაკლის ყველა ელემენტისა:

განათება — შერწყმული კონსტრუქციის კონოჩანართი — შერწყმული კონსტრუქციის

მიზანსენა — შერწყმული კონსტრუქციის კონსტრუქცია — ერთიანი ძალა — სიმყარე, მონოლითივით მტკიცე, მძლავრი, შეკრული, გააზრებულ-გათვლილი ისე, რომ ერთ მთლიან ხატად წარსდგეს მსურველის წინაშე განათებასთან, კონოსთან, მიზანსენასთან ერთად.

სპექტაკლში შერწყმულია კიდევ ორი რამ: ერთი მხრივ, სახვით საშუალებათა პირობითობა, მეორე მხრივ კი, ცხოვრებისეულ დეტალთა სიზუსტე, მათი ნამდვილობა: სპექტაკლი თავისი ხასიათით დოკუმენტურობას ითხოვს. აქედან — კინო და რადიო ჩანარების გამოყენება, აქედან — ავიაცი, საგნებიც ნამდვილი, რეალური და არა თეატრალურ-გამოგონილი, აქედან — მოქმედი პირის კოსტუმიც, თმის ვარცხნილობაც რეალური, ნამდვილი, ისეთი, როგორსაც მაშინ, იმ 1920-ანი წლების გერმანიაში ატარებდნენ. და ეს ყველაფერი შერწყმული კონსტრუქციის უაღრესად პირობით, განზოგადებულ ფორმასთან, რომელიც თავისი სისადავით, ლაკონიურობით ზუსტად მიესადაგებოდა პიესის ხასიათს, მის სტილისტიკას. უჩინებე წერს: „კონსტრუქცია — თავისი სწორკუთხოვანი მოედნებით, მკაცრი რუხი ფერით, სცენის მოედნის გამოყენებაში დაეცული დიდის ეკონომიით, თავისი სისადავით ზედმიწევნით შეეფერებოდა და ეხმარებოდა ე. ტოლერის ექსპრესიონისტულ-რევოლუციური პიესის ხასიათს და საშუალებას აძლევდა რეჟისორს მიეტანა მსურველამდე პიესის მთავარი იდეა“¹⁶ სცენაზე იქმნებოდა მძაფრი განწყობა თანამედროვე ევროპული ცხოვრებისა, განწყობა, პირველ ყოვლისა

შეპირობებული სპექტაკლის სახვითი მხარით, დეკორაცია-დანადგართ, მისი ფორმითა და შულობით, რომელიც თავის თავში ატარებდა სიმკვეთრეს, კუთხოვანებას, სიმძაფრეს.

მკათიოება, კუთხოვანება, სიხისტემდე მისული შეტეხილობა და რიტმულობა სწორ-ხაზოვანი ფორმებისა, ფორმა — მთლიანად დაწმენდილი, ფორმა — აშორებული წვრილმანს, დეტალს, ფორმა — მხატვრის თვალით და გონით არსამდე გამოშვებული და ასეთგვარად, თავისი არსით წარმოდგენილი. თავის თავში ჩაკეტილი, არაჩვეულებრივად შეკრულ-შემტკიცებული ფორმა-კარკასი — კაკაბაძისეული ფორმის ხედვაა, მისი შეგრძნება ფორმისა. ეს კი უკვე ერთხელ მიგნებული, ალბათ, იმიტომაც დატოვა მხატვარმა უცვლელად მაკეტზეც და შემდგომ სცენაზეც, რომ ის ერთხელ მიგნებული, მხატვრისთვის, საბოლოო მიგნება-შედეგია, რომელსაც მთელი მოსამზადებელი პროცესი უძღვის წინ. როდესაც უწყობს ან მკვრივ, სწორხაზოვან კონსტრუქციას, თითქოს გრძნობ, როგორ წმენდდა, ათვისუფლებდა ზედმეტობისაგან მხატვარი მას, როგორ გამოიკვეთა მხატვრის ხედვით, გრძნობით და გონით საბოლოო ფორმა-მოყვანილობა ამ დანადგარისა; სადა, მარტივი და იმეღ დროს არაჩვეულებრივად ტყავი, ბევრის მომცველი, გარეგნულად მარტივი ფორმა მხატვრისთვის. ეს არის გზა, პროცესი არა რთულიდან მარტივისაკენ, არა რთულის გამარტივებულად წარმოდგენისაკენ, არამედ გზა მრავლისშემცველი, მრავლისდამტევი სიმარტივისაკენ, აზრის, მხატვრული იდეის შემქმნელობა-კონცენტრირების გზა. საბოლოოდ მარტივ ფორმა-მოხაზულობად გაცხადებული. დატვირთული, განზოგადებამდე აყვანილი სიმარტივე, განა ასეთივე არ არის კაკაბაძისეული ფორმათა განცდა მის ფერწერაშიც?! წინასწარ უზუსტესად მოაზრებული, დაწმენდილი, ზოგადობა სახემიციემული, არსით წარმოჩენილი მხატვრული ფორმა. „კაკაბაძის ნიჭის თავისებურება იმით ვლინდება, რომ თავის ყოველ ნაწარმოებში და თავისი შემოქმედებითი გზის ყოველ ეტაპზე იგი თავიდანვე უაღრესად ცხადად და ზუსტად განსაზღვრავდა ამოცანას. ამოცანა თავიდანვე შინაგანად იყო „შეთვისებული“, ღრმად გააზრებული და მხოლოდ ამის შემდეგ ისხამდა ხორცს განზოგადებული მხატვრული ფორმებით, — ასე

ქმნიდა იგი პეიზაჟებსაც, რომლებსაც მხოლოდ „ეკვივალენტური“ ფორმის და განზოგადებების ხანგრძლივი ძიების შემდეგ შეასხა ხორცი ნატურად“ — წერს მხატვარზე ლევან რჩეულიშვილი.¹⁷ მხატვრის ისოდენ „მარტივი“ ფორმა ხომ მართლაც მოვლენის შუაგულ არსში წვდომაა და ამ არსის გამოვლენა. მისი ნაირფერად აფერადებული, „მარტივი ობიექტებებით“ შეფენილი ფერდობები „იმერეთის პეიზაჟებში“ — ზუსტი მიგნებაა იმერეთის ბუნებისა, მისი ხასიათისა, მისი განწყობისა, ოღონდ ერთი მნიშვნელოვანი დამატებით — ეს კაკაბაძისეული იმერეთია, მისი თვლით ნაგრძობობ-აღქმული და ამგვარად, ბუნების განზოგადებულ სახელ წარმოდგენილი. მხატვრული ფორმა, ამგვარი განზოგადების გზით იძენს სხვა დატვირთვას, თითქოს ზე-ფენა, ზე-შრე ედგება მას და უკვე სხვა ფიქრით ფიქრობ მასზე...

.....„აბსტრაქტიზმის“ პირას მისული კაკაბაძისეული იმერეთის „განზოგადება“ აღიქმება, როგორც რეალური ცხოვრების ამოღობული ასახვა“ — აღნიშნავს ლ. რჩეულიშვილი.¹⁸ ანდა ეს დეკორაცია-დანადგარი განა არ გვახსენებს მხატვრის 1920-იან წლებში შესრულებული კუბისტურ კომპოზიციებს? ორივეგან ხომ თვისობრივად ერთი ხასიათის ფორმის ძიებაა, სწორხაზოვანი, კუთხოვანი, ლაკონური და განზოგადებული ფორმისა, რომელიც მთავარს, არსებითის გადმოცემისაკენ ისწრაფვის.

სასკენო ხელოვნებაში კი განსაკუთრებული სისილადე, კომპაქტურობა, მიზანსცენისათვის მაქსიმალური მორგებულობა დეკორაციისა, რათა მსახიობი და მისი მოქმედება სრულად იქნას წარმოჩენილი — ეს დავით კაკაბაძის, როგორც თეატრის მხატვრის, მრწამსია. „მხატვარმა უნდა შექმნას სივრცის და მოცულობის ფორმა შეფარდებული პიესის იდეურ შინაარსთან, — რომ აქტიორის თამაში და პიესის მოქმედება დაუბრკოლებლივ გაშლილ იქნეს... ყველაფერი აქტიორის თამაშობისათვის... სპექტაკლის მთავარი მოქმედებისათვის“. — წერს თავად მხატვარი. ანდა, აი, კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ჩანაწერი, რომელიც ხსნის ამ შემოქმედის უძიროთადეს მოთხოვნას თეატრის მხატვრისადმი: „მხატვარი ილუსტრატორი კი არ არის რეჟისორის აზრისა, არამედ რეჟი-

სორთან ერთად შლის დრამატულ მოქმედებას“, ე. ი. მხატვარი რეჟისორთან და მსახიობთან ერთად უნდა იყოს ჩართული სპექტაკლის მოქმედებაში. მათ ყველამ ერთად, ერთობლივი ძალით უნდა წარმართონ ეს ქმედება, რადგანაც, შემოქმედის თქმით, მართალია „მხატვარი მუშაობს სახვითი ხელოვნების საშუალებით, მაგრამ მარტო ფერი, მოცულობა, სივრცე კი არ უნდა აინტერესებდეს, არამედ თვით მოქმედება — სპექტაკლის დინამიკა“.¹⁹ ასეთი მიდგომა სპექტაკლის სახვით მხარეს და მთლიანად სათეატრო მხატვრობას განსაკუთრებულ, სცენური ქმედების ერთ-ერთი განმსაზღვრელის მნიშვნელობას ანიჭებს. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ დ. კაკაბაძის დეკორაცია-დანადგარი კ. მარჯანიშვილის დადგმაში ასე წარმოაჩინს მიზანსცენას, ასე ეხმარება მსახიობს სცენური ქმედების წარმართვაში. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ ზუსტიად მიგნებული განზოგადებული ფორმა ამ დეკორაციისა დამატებითი მნიშვნელობით და აზრით, სხვა სიღრმით დატვირთავს სცენურ ცხოვრებას, სპექტაკლის მხატვრულ კონცეფციას მთლიანად.

„პოპლა“ იყო თავის დროზედ დიდი მასშტაბის სპექტაკლი, რომელშიც შედლებული იყო ერთმანეთში უღარესად შეკუმშული ტექსტიდან დაწყებული, გათავებული მოძრაობით, ექსტიმ, განათებით და მარჯანიშვილისთვის დამახასიათებელი სპექტაკლის შინაგანი რიტმით, და ყველაფერი ეს შეზრდილ-შესისხლხორცებული დ. კაკაბაძის კონსტრუქციისთან... იგი ახალი სახის დეკორაციული მიმართულება იყო ქართულ თეატრში... რეჟისორული ინტერპრეტაციით და დადგმის ტექნიკით ეს სპექტაკლი იყო მაღალ საფეხურზედ მდგომი და ამასთანავე მაქსიმალური სიმარტივის, კინოს და შუქის გამოყენებით ახალი და ორიგინალური²⁰ — დაწერს სპექტაკლზე უშანგი ჩხეიძე, სპექტაკლზე, რომელსაც თავისი სიახლით, დადგმის უჩვეულო სტილისტიკით, რიტმით, დინამიკით, თავისი ელვარებით სრულიად მოულოდნელი, განსაკუთრებული სიძლიერის შთაბეჭდილება და ეფექტი მოუხდენია მაყურებელზე. ეს მართლაც ნოვატორული წარმოდგენა იყო იმ დროის ქართული თეატრისათვის, იმ დროის ქართული საზოგადოებრიობისათვის მთლიანად.



ნიკე «К. А. Марджанишвили, творческое наследие», Тб., 1958, стр. 514.

1. თ. ვახვახიშვილი, «თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან», თბ., 1976, გვ. 94.

2 გ. Алибегашвили, «Давид Какабадзе», Тб., 1980, стр. 10.

3 უშანგი ჩხეიძე, «მოგონებები და წერილები», თბ., 1955, გვ. 77.

4 ე. ახვლედიანი, «საოცარი ბელოვანი», ხელნაწერი ინახება საქ. თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმის ფონდებში.

5 უშანგი ჩხეიძე, «მოგონებები და წერილები», თბ., 1955, გვ. 150

6 Бертольд Брехт, «Театр», Москва, 1965, стр. 362.

7 Клаус Кендлер, «Драма и классовая борьба», Москва, 1974, стр. 220.

8 Клаус Кендлер, დასახ. ნაშრ. გვ. 171.

9 К. Кендлер, დასახ. ნაშრ. გვ. 171.

10 იხ. С. Амаглобели, Работа К. А. Марджанишвили на грузинской советской сцене, в сбор-

12 ალბათ, იგულისხმება გერმანული «hüpf» — ნიშნავს ხტომას.

13 უ. ჩხეიძე, «მოგონებები და წერილები», თბ., 1956, გვ. 76.

14 თ. ვახვახიშვილი, «თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან», თბ., 1976, გვ. 89

15 იქვე, გვ. 94

16 უ. ჩხეიძე, «მოგონებები და წერილები», თბ., 1956, გვ. 173

17 უ. რჩეულიშვილი, «დავით კაკაბაძე», თბ., 1983, გვ. 7.

18 იქვე, გვ. 10

19 მხატვრის ჩანაწერები ამოღებულია ნ. ურუშაძის ალბომიდან «დავით კაკაბაძე თეატრში».

20 უ. ჩხეიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 81

დასასრული, იხ. გვ. 78.

ბიესისადმი და გამოხატოს თავისი მსოფლმეგობრება, პოზიცია თანამედროვე თეატრალურ პროცესში. მისთვის აბსოლუტურად უცხოა „არქეოლოგიური ენოგრაფია“. გეოგრაფიული გარემო, რელიეფი, დროის ჩაკეტილი სივრცე. მთავარია ადამიანური ცხოვრების მორალური და სოციალური ცხოვრების საფუძვლები: კლდეა, მარადიულისა და წარმავლის ძიება სამყაროში. რიჩარდის ტრაგედია რევოლუციისთვის უპირველესი საყრდენია, ამოსავალი ადამიანის სულიერი დეგრადაციის გამოსახატავად.

წნობრივი იდეალების სინათლეს მოკლებული გზა სისხლიანი გზაა, რომელსაც მივყავარ ბოროტებისა და უფსკურლისაკენ.

თეატრი მხოლოდ მაშინ ვალაქცევა საგულსხმო ძალად ისტორიულ პროცესში, თუ იგი ჩაღრმავდება ადამიანის შინაგანი გარდაქმნის, განახლების მწვეუარობის და მისი ცხოვრების ყოველ ასპექტს მალაწნობრივი კატეგორიებით განსჯის.

და, ბოლოს სამი ციტატა:

რ. ს ტ უ რ უ ა: „თეატრი ის ფენომენია, სადაც შეიძლება უცხოური შენად, ეროვნულ სათქმელად აქციო.

დრამატურგია შეიძლება იყოს უცხოური და მასში გამოავლინო შენი ეროვნული თვისებები, ხასიათი, მისწრაფებანი“ (გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“. 18. 11. 80).

ნოღაძე კაკაბაძე: „რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“ წმინდა ქართული სპექტაკლია, შექსპირის თემისა და სიუჟეტის. ქართული ადაპტაცია. სიუჟეტსა და მასალას თავისთავად თითქმის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს — მთავარია, ამ მასალაში რა სულს შთაბეჭავ, როგორც თომას მანი იტყუდა, მთავარია „ბეჭედილუნგ“, ე. ი. „სულის შთაბერვა“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 18. 01. 81).

ა. ბ ა რ ტო შ ე ე რ ი:

«...Сценический язык руставелевского «Ричарда» тысячу нитей связан с поэтикой грузинского фольклора, грузинской народно-праздничной традиции.

Мировой успех «Ричарда III» Стурца вызван, быть может, не только тем, что спектакль сделан на мировом уровне, но более всего тем, что он глубоко укоренен в национальной почве, в народной культуре... («Театр», № 6, 1982).

კლასიკური შვეიცარიული სფორტპიანო

ტრიოები

დოდო გოგუა

ინსტრუმენტული ანსამბლის ჟანრი, რომელმაც ა. შვეიცარიაში ურადლება ჯერ კიდევ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში მიიპყრო,¹ დღემდე ინარჩუნებს წამყვან მნიშვნელობას კომპოზიტორის ძიებებში. მის შემოქმედებაში ამჟამად მუსიკალური ხელოვნების თითქმის ყველა დარგია წარმოდგენილი: მუსიკალურ-დრამატული (ოპერა, ოპერეტა), სიმფონიური (სიმფონია, პოემა, კონცერტი), კამერულ-ინსტრუმენტული, კამერულ-ვოკალური, კანტატა-ორატორიული და სხვა, რაც თავისთავად მეტყველებს კომპოზიტორის მისწრაფებაზე მრავალმხრივი შემოქმედებითი დაოსტატებისაკენ. ამასთან, მისი საფუძვლიანი წარმატებები დაკავშირებულია სწორედ კამერული საანსამბლო მუსიკის სფეროსთან, რომელიც დღეისათვის წარმოდგენილია ორი სიმებიანი კვარტეტით, საფორტპიანო კვინტეტით, სონატებით ვიოლინოსათვის, ჩელოსათვის, ფლეიტისათვის ფორტპიანოსთან ერთად და ექვსი საფორტპიანო ტრიოთი.* კამერულ სიმფონიასთან ერთად, ისინი ა. შვეიცარიაში საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ. ამასთან, ა. შვეიცარიაში დღემდე ერთადერთი ქართველი კომპოზიტორია, რომელიც ასე თანმიმდევრულად მუშაობს კამერული ანსამბლის ამ სახეობაში.

საფორტპიანო ტრიოებში აისახა ა. შვეიცარიაში შემოქმედების საუკეთესო თვისებები — დიდი პროფესიონალიზმი, მკაფიო აზროვნება, ჟანრის სპეციფიკის ფლობა, ეროვნული სტილის შეგრძნება და მისი ორგანული სინთეზი, როგორც მუსიკალური შემოქმედების ისტორიულად დადგენილ სტილისტურ ნორმებთან, ისე მე-20 საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების მიღწევებთან. აქ ავლენს კომპოზიტორი მიდრეკილებას სინამდვილის ინტელექტუალური აღქმისაკენ, ანსამბლის ყველა ინსტრუმენტის მხატვრულ-ტექნიკურ შესაძლებლობათა გამოყენების უნარს. სწორედ ამიტომაც, რომ კამერული

ანსამბლის ამ სახეობის საუკეთესო მიღწევები საქართველოში დღემდე დაკავშირებულია ა. შვეიცარიაში სახელთან.

საფორტპიანო ტრიოებში ნათლად და საინტერესოდ აისახა კომპოზიტორის შემოქმედებითი გზის და თვით ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ძირითადი ტენდენციები არა მარტო 40-50-იან წლებში, არამედ უკანასკნელი 20-25 წლის მანძილზე. ეს არცაა შემთხვევითი, რადგან, შვეიცარიაში პირველი საფორტპიანო ტრიო (1 სავიოლინო სონატასთან და საფორტპიანო კვინტეტთან ერთად) შეიქმნა ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის საერთოდ, და კერძოდ, კამერული ანსამბლის პირველი დიდი აღმავლობის პერიოდში, რომელიც დაიწყო 40-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, ხოლო დანარჩენი სამი ტრიო დაიწყო 60-იანი წლების შემდეგ. კამერულ სიმფონიასთან ერთად მათ ასახეს ეროვნული მუსიკალური კულტურის „სტილისტური განახლების“ პერიოდის ძირითადი ტენდენციები. წინამდებარე ნაშრომის მიზანია ა. შვეიცარიაში საფორტპიანო ტრიოები განიხილოს სწორედ აღნიშნულ ტენდენციებთან კავშირში.

აღსანიშნავია, რომ შვეიცარიაში ტრიოები, რომლებიც დროის საკმაოდ დიდ შუალედებში შეიქმნა, წარმოგვიდგენენ კომპოზიტორის შემოქმედებით გზას, როგორც ერთიან პროცესს, რომელიც ნათელყოფს კომპოზიტორის შემოქმედებითი მსოფლშეგრძნების მთლიანობას, ეროვნულ მუსიკალურ ხელოვნებაში მიმდინარე მოვლენებისადმი მგრძნობიარე, ყურმხები და მოკიდებულებას. ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაც, რომელიც თანაბრად დამახასიათებელია ა. შვეიცარიაში სხვადასხვა დროს შექმნილ ნაწარმოებთათვის, არის გონების მყარი მორგანიზებული ფაქტორი, რომელიც ა. შვეიცარიაში ნაწარმოებებს ანიჭებს მკაფიობას, სიტხადეს, გარკვეულ ემოციურ ზომიერებასაც, რაც აკავშირებს მის შემოქმედ-



ალექსანდრე შავერზაშვილი

ბას მუსიკალური ხელოვნების კლასიკურ ტრადიციებთან.

შავერზაშვილი უპირატესად ლირიკოსია. მისი შემოქმედების მთავარ თემას ადამიანის სულიერი ცხოვრების ასახვა წარმოადგენს. შესაძლოა, სწორედ ამიტაა განპირობებული მის შემოქმედებაში კამერული ჟანრების, კერძოდ, ინსტრუმენტული ანსამბლის, სახელდობრ საფორტეპიანო ტრიოს დიდი ადგილი.

შავერზაშვილის ლირიკა გარკვეულწილად ყოველთვის ობიექტურია. მისთვის არაა დამახასიათებელი 'ინტიმური' მგრძნობელობა, მძაფრი ფსიქოლოგიზმი, მაგრამ თვით ეს ობიექტურობა, სხვადასხვა პერიოდის ნაწარმოებებში არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისაგან ემოციურ-ფსიქოლოგიური წყობითა და ინტონაციური ბუნებით. ლირიკის ობიექტური ხასიათი 40-50-იანი წლების ანსამბლებში, სახელდობრ პირველ საფორტეპიანო ტრიოში განპირობებული იყო პირდაპირი ფოლკლორული კავშირებით (მოვიგონოთ, რომ ტრიოს მთავარი მუსიკალური სახის საფუძველია ხალხური სიმღერა „ნე-

ტავი, ვაგოვ. მე და შენ“. სკერცოს მუსიკალური სახეებიც აშკარად ჟანრული, ყოფითი იერიითაა აღბეჭდილი)² მაგრამ უკვე საფორტეპიანო კვინტეტში და განსაკუთრებით კი II ტრიოდან დაწყებული, შავერზაშვილის სტილი თანდათან „იწმინდება“ ყოფითისაგან, მაგალითად: მიუხედავად იმისა, რომ II ტრიოს მთავარი მუსიკალური სახის ინტონაციურ საფუძველს ხალხური „მუმლი მუხასა“ შეადგენს, იგი სრულიად მოკლებულია ფოლკლორულ იერს, სასიმღერო თვისებებს, ინტონაციურად საესეებით ინდივიდუალიზებულია და ამასთან დეკლამაციური ბუნების III, და თვით უფრო ჟანრული ხასიათის IV ტრიოშიც, ფოლკლორული კავშირები კიდევ უფრო რთულდება, თუმცა მუსიკა ყველგან ინარჩუნებს ეროვნულ იერს. წლების მანძილზე შავერზაშვილის ლირიკა სულ უფრო ინტელექტუალურ ხასიათს იძენს, და შესაბამისად, ლირიკული საწყისის ევოლუციაც შემდგომი ობიექტივიზაციის მიმართულებით წარმართება, რაც შთაგონებულია დ. შუსტაკოვიჩის ინტელექტუალური, ფილოსოფიური ლირიკითაც. შესაძლებელია, სწორედ ლირიკული სახეობრიობის როლია განპირობებული მელოდიური საწყისის დიდი მნიშვნელობაც შავერზაშვილის მუსიკაში. მელოდია ინარჩუნებს მთავარი გამომსახველი ფაქტორის მნიშვნელობას მთელი მისი შემოქმედებითი გზის მანძილზე.³

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ა. შავერზაშვილი ასე თანმიმდევრულად და მრავალმხრივად იყენებს თავის ნაწარმოებებში პოლიფონიურ ხერხებს არა მარტო როგორც ფაქტორის დინამიზაციის ან ფორმის ორგანიზაციის, არამედ, განსაკუთრებით, სწორედ ლირიკულ სახეებთან კავშირში, იყენებს როგორც უწყვეტი მუსიკალური განვითარების მიღწევის აქტიურ საშუალებას. სწორედ ამ გზით მიიღწევა მის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით 60-80-იანი წლებისა, ფართოდ გაშლილი, შორს გადაჭიმული მელოდიური ხაზები, რომლებიც თავისებურად განსაზღვრავენ კომპოზიტორის ჰარმონიულ სტილში ჰორიზონტალური აზროვნების ლოგიკის მნიშვნელობასაც. ამასთან, პოლიფონიური ხერხების მნიშვნელობა შავერზაშვილის 60-იანი წლების შემდგომი პერიოდის ნაწარმოებებში უდავოდ უკავშირდება საერთოდ მე-20 საუკუნის და საკუთრივ აღნიშნული პერიოდის ქართულ მუსიკაში მიმ-



დინარე პროცენტებს.³ მაგრამ წლების მანძილზე ერთგვარი ევოლუცია განიცადა თვით მისმა მელოდურმა სტილმაც, შესაბამისად თემატიკაში, მუსიკალური განვითარებისა და ფორმის შემქმნელმა პრინციპებმა. ასე მაგალითად: 40-50-იანი წლების ინსტრუმენტულ ანსამბლებში მთავარი მუსიკალური სახეები უფრო ლაკონური, ამასთან დასრულებული ნაგებობების სახით ყალიბდებოდა. ამას ცხადყოფს I საფორტეპიანო ტრიოსა და განსაკუთრებით საფორტეპიანო კვინტეტის შედგომის მონახული, ემოციურად დაძაბული მუსიკალური თემები, რომლებშიც კონცენტრირებულია ამ ნაწარმოებთა დრამატული კვანძი, პირველ შემთხვევაში ესაა იმპროვიზაციულ-თხრობითი, პირქუში და მღელვარე ხასიათის თემა (Maestoso, ფორტეპიანოსთან).

როგორც ნაწარმოების მთავარი მუსიკალური სახე, იგი მდიდარ დამუშავებით თვისებებს შეიცავს, ამასთან განსაზღვრავს არა მარტო მღელვარე, მაგრამ ცოცხალი, წინმსწრადი ხასიათის მთავარი პარტიის ინტონაციურ წყობასა და საერთო ხასიათს, არამედ მთელი I ნაწილის ემოციურ შინაარსსაც. შემდგომში, ჩნდება რა ფინალის კოდაში, ხაზს უსვამს ტრიოს მთელი ციკლის მთლიანობას. ამ თემის გამკოდი, არსებითად სიმფონიური განვითარების საბოლოო შედეგია ფინალის კოდა, სადაც ჩნდება ახალ მყორულ ვარიანტში და ამით განამტკიცებს ნაწარმოების ნათელ, სიცოცხლისდამამკვიდრებელ იდეას.

ლირიკულ-დრამატული ხაზი ა. შავერზაშვილის ანიმშული პერიოდის ინსტრუმენტულ საანსამბლო ნაწარმოებებში, კერძოდ I ტრიოში, გამოხატულია შესავლის თემისა და მთავარი პარტიის აქტიური, ქმედითი, მდიდარი დამუშავებითი შესაძლებლობების, ინტონაციურად გამახვილებული თემატიკით, რომელიც წარმოქმნის ერთიან დინამიურ პროცესს და მოქმედების იმპულსს იღებს მკვეთრ და მოულოდნელ, თავისი შინაგანი არსით კონფლიქტურ გადანაცვლებებში, როგორც თემის შიგნით, ისე განვითარების პროცესში.

უკვე ექსპოზიციაში და შემდგომ დამუშავებაში, ამ სახეთა განვითარება მათი თანმიმდევრული დინამიზაციისა და კონტრასტულ დაპირისპირებათა გამახვილების გზით წარმართება. მხოლოდ რეპრიზაში, განსაკუ-

თრებით კოდაში, კონფლიქტის დადებითად გადაწყვეტის ნიშნად, ემოციური დაძაბულობა თანდათან იხსნება.

ტრიოს ლირიკის მეორე ხაზი დაკავშირებულია უფრო მშვიდ, ნათელ, ინტიმურ მეოცნებე განწყობილებებთან, რომლებშიც შეეყვართ ჭერ — I ნაწილის დამხმარე პარტიას, შემდეგ კი ღრმავდება III ნაწილის, პოეტური Andante-ის საფუძველზე. შესაბამისად, იცვლება გადმოცემის სტილიც — მასიური, „ორკესტრული“ ხმოვანება იცვლება ფაქტურის აქურული სიმუხტუქით, რბილი პარმონიული და ტემბრული შეფერალობით; თემის ტონალური კოლორიტიც უფრო სადა და მყარი ხდება. საგულხსნოა, რომ საწინააღმდეგო მთავარი პარტიისა, დამხმარე პარტიის სფერო ექსპოზიციაში საკმაოდ ფართოა, თუმცა იგი არ განიცდის არსებით, ხარისხობრივ გარდაქმნას. პირიქით, დამხმარე პარტიის თემატური მასალის გაშლა-განვითარების მთელი პროცესი მისთვის დამახასიათებელი სასიმღერო ლირიკული ბუნების შემდგომი გამოვლინებისაკენაა მიმართული.

ექსპოზიციის ბოლოს ფორტეპიანოს ორკესტრული უნისონში ვიოლინოსა და ჩელოს მსუბუქ ფონზე, თემა მოისმის თითქოს შორიდან, ხოლო შემდეგ, სრულიად ქრება. განსაკუთრებით გამოხსახველია დამხმარე პარტიის ხმოვანება რეპრიზაში დამუშავების დაძაბული, მღელვარე „მოვლენების“ შემდეგ, სადაც მოისმის დასურდინებულა სიმებიანების მსუბუქ „პიციკატურ“ ფონზე, თითქოს ასევე დასურდინებულ ფორტეპიანოსთან (ორკესტრული უნისონი მაღალი რეგისტრების კრისტალურად წმინდა ტემბრები), როგორც განცდილის მოგონება.

ასეთივე მშვიდი და ნათელი განწყობილებით ხასიათდება III ნაწილის ლირიკა, აღბეჭდილი, ამასთან, რომანტიზირებული კოლორიტით, რომელიც არა მარტო ემოციურად, არამედ ინტონაციურადაც, აგრძელებს I ნაწილის ხაზს. დასურდინებული ვიოლინოს ხაზი, გამომსახველი მელოდია მღორედ „მოედინება“ საფორტეპიანო თანხლების არფისებურ ფონზე, ეს წმინდა რომანსული წყობის მელოდია შეხამებული რბილ, „პასტელურ“ პარმონიულ ფერებთან⁴ და მოხდენილ რიტმულ ნახატთან, „ბარკალორული“ ლირიკის ასოციაციებს იწვევს.

ტრიოს ლირიკული თემატიკის ეს ჯგუფი:

შესავლისა და მთავარი პარტიის თემატიზ-
მისაგან განსხვავებით, უფრო გაშლილი, ფა-
რთო მელოდიური ნაგებობების სახით ყა-
ლიბდება და უწყვეტი მელოდიური დინების
შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამასთან, თუ შე-
სავლისა და მთავარი პარტიის თემები წარ-
მოქმნიან ერთიან დრამატულ სახეს, რომე-
ლთანაც ნაწარმოების კონფლიქტური ხაზია
დაკავშირებული და აღიქმებიან როგორც
„თემა-მოქმედება“, დამხმარე პარტიისა და
Andante-ს თემები აღბეჭდავენ მხოლოდ
გარკვეულ ემოციურ მდგომარეობას. შესა-
ბამისად ტრიოს კონფლიქტურ თემატიზმს
კომპოზიტორმა მიუსადაგა — მუსიკალური
გამოსახვის ისეთი ხერხები, როგორცაა სა-
ნების ხარისხობრივი გარდაქმნა — შედე-
გი დამუშავების დასასრულ — კონფლიქ-
ტის დადებითი გადაწყვეტა. მაშინ, როდესაც
„თემა-განწყობილების“-თვის დამახასიათე-
ბელია ემოციურ მდგომარეობათა გარკვეუ-
ლი სტაბილურობა, „შეუცვლელობა“.

შესაბამისად, თემატიზმის პირველ ჯგუფში
კომპოზიტორი იყენებს დამუშავებითი პრი-
ნციპების მრავალფეროვან ხერხებს — კი-
ლო-ტონალური გართულებების პოლი-
ფონიის დინამიზირებელი საშუალებები-
სა (მაგალითად, ფუგატო I ნაწილის და-
მუშავებაში) და სხვათა სახით, მეორე შემ-
თხვევაში აღინიშნება თემატური მასალის გა-
შლის დინჯი, აუქჩარებელი ტემპი, ფართოდ
გაშლილი მელოდიური ნახტი, პოლიფონი-
ის, როგორც ერთიანი უწყვეტი განვითარე-
ბის მიღწევის საშუალებისადმი მიმართვა,
პარმონიული წყობის სისადავე, ნათელი,
მყარი დიატონიკა, გრძნობების უფრო ფაქი-
ზი ნიუანსირება, „მცირე შტრიხის“ უპირა-
ტესობა, ანსამბლის რბილი, „აკვარელური“
ხმოვანებანი, ნაწარმოების დრამატულ ხაზს
კი პირიქით, შეესაბამება საანსამბლო ფაქ-
ტურის „სიმკიდროვე“, კომპაქტურობა,
მსხვილი პლანი — ბანის რეგისტრების, ოქ-
ტავური უნისონების, აკორდული ფაქტურის,
მკვეთრი დინამიური კონტრასტების, თემის
რიტმული განანგრძლივების ხერხები. ყოვე-
ლივე ზემოთქმული განაპირობებს ა. შვეე-
რზაშვილის აღნიშნული პერიოდის ანსამბ-
ლების, კერძოდ, I საფორტეპიანო ტრიოს,
დრამატურგიაში კონტრასტული დაპირისპი-
რების პრინციპის წამყვან მნიშვნელობას.
როგორც ნაწილების შიგნით (შესავლის, მთა-
ვარი და დამხმარე თემების სახით), ისე ნა-

წილებს შორისაც, რაც რომანტიკული ლო-
რიკულ-დრამატული სონატურ-სიმფონიუ-
ციკლის კომპოზიციური პრინციპების ტრა-
დიციებშია გადაწყვეტილი. ნიშანდობლივია
ამ თვალსაზრისით, აგრეთვე, მკიდრო ინტო-
ნაციური კავშირები ნაწილებს შორისაც, და-
მახასიათებელი კილოური დაპირისპირება-
ნი. განსაკუთრებით კი ლირიკული საწყისის
განმსაზღვრელი როლი, რომელიც, ამასთან,
თავის ძირითად, ისტორიულად დადგენილ,
ასპექტებშია წარმოდგენილი — დრამატული,
კონფლიქტური (შესავლის თემა), მღვლეა-
რე, აქტიურ-ქმედითი (მთავარი პარტია) და
ქვრეტიით-მეოცნებე (დამხმარე პარტია, III
ნაწილი) თემების სახით. ეს სახეები კიდევ
უფრო მყაფიოდ აღიქმება ქანრულ-იუმორის-
ტულ და სადღესასწაულო სახეებთან (შე-
საბამისად სკერცო და ფინალი) კონტრას-
ტულ დაპირისპირებაში. დამახასიათებელია
ამ თვალსაზრისით შესავლის დრამატურგიუ-
ლი როლიც, მასში აზრობრივი და კონსტ-
რუქციული ფუნქციების შეთავსებით, როგ-
ორც ნაწარმოების მთავარი მუსიკალური სა-
ხისა და, ამასთან, მთავარი პარტიის თემის
ინტონაციური წყაროსი. რომანტიკული სიმ-
ფონიზმის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მყარი
ტრადიციის უშუალო გაგრძელებად უნდა
მივიჩნიოთ, აგრეთვე, შესავლის თემების, ან,
საერთოდ, ნაწარმოების მთავარი მუსიკალუ-
რი სახის ჩვენება, ან უნისონურ ხმოვანება-
ში (უმეტესად ოქტავურში), ან ერთ ხმაში.
როგორც წესი, დაბალ რეგისტრში, ნელ ტე-
მპში, ამასთან, 60-იანი წლების შემდეგ შექ-
მნილ ნაწარმოებებში უმეტესად ფართოდ
გაშლილი მელოდიური ნაგებობების სახით,
რომლებიც თავისებური „უსასრულო“ თე-
მა — მელოდიების ხასიათს იძენენ და ამის
გამო ფორმის დამოუკიდებელ ნაწილებად
ყალიბდებიან. ამ სახით ისინი ათავსებენ ერ-
თმანეთთან, ამჯერად უკვე მთელი ნაწარმო-
ების მასშტაბში, შესავლის და I ნაწილის
დრამატურგიაზე ფუნქციებს, რომლის მი-
ზანს მთავარი მუსიკალური სახის ჩვენება
შეადგენს. ამ გზით თავიდანვე განისაზღვრე-
ბა ნაწარმოების საერთო ხასიათი და, როგ-
ორც წესი, ხდება პიროვნული და, ამდენად,
პონოლოგიური საწყისის გამახვილება, 50-ი-
ანი წლების ინსტრუმენტული ანსამბლებისა-
გან განსხვავებით, სადაც შესავლები ჩვეუ-
ლებრივ ნაწარმოების კონფლიქტის წყაროს
წარმოდგენდნენ, 60-80-იანი წლების ნაწა-

რმოებებში ასეთი თემების კონფლიქტური არსი მხოლოდ განვითარების პროცესში იხსნება. საეკლესიო, რომ ეს ტიპი მუსიკალური დრამატურგიისა რომანტიზმის, უფრო ადრე მოცარტის № 40 ზონონის იღებს სათავეს, ხოლო საკუთრივ ქართულ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში შემოდის უწინარეს ყოვლისა შოსტაკოვიჩის ტრადიციების სახით, რომელთა გავლენა ჩვენს ეროვნულ მუსიკაში განსაკუთრებით ძლიერად და მრავალმხრივად სწორედ 60-იანი წლების შემდეგ ვლინდება. ა. შავერზაშვილის ძიებანიც ამ გავლენათა არეალში წარმართება. საკმარისია თვალსაჩინოებისათვის დავასახელოთ მისი II და III საფორტეპიანო ტრიოები, კამერული სიმფონია, რომელიც სწორედ დ. შოსტაკოვიჩის ხსოვნას მიეძღვნა.⁵ ასეთი ტიპის თემატიკაში უხვად გვხვდება აღნიშნული პერიოდის ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ამ თვალსაზრისით, განსახილველ ყანთან მიმართებაში, ს. ცინცაძის 60-70-იანი წლების კვარტეტები (V, VI, IX); ორგანულადაა აღქმული ეს ტრადიცია შავერზაშვილის II და III ტრიოების მთავარ მუსიკალურ სახეებში, რომლებიც ბევრის მხრივ ენათესავენ ბიან ერთმანეთს — ორივე მათგანში აისახა ადამიანის შინაგანი სამყარო, ღრმა, დაძაბული ფიქრები. როგორც ლირიკულ-დრამატული ხასიათის ნაწარმოებები, ისინი უდავოდ ავრძელებენ შავერზაშვილის ადრინდელი ინსტრუმენტული ანსამბლის ხაზს. თუმცა, მათი ლირიკა უფრო ინტელექტუალურია, ამდენად, ემოციურად უფრო ზომიერი, თავდაპირველი და მკაცრი. მოკლებული თუნდაც I ტრიოსათვის დამახასიათებელ რომანტიკულ მგზნებარებას, ამასთან, შეიგრძნობა აღნიშნული პერიოდის ქართული „ინსტრუმენტული ლირიკისათვის“ დამახასიათებელი მედიტატიური ტონიც. თავისი საერთო ხასიათით II და III ტრიოები უფრო ახლოს არიან საფორტეპიანო კვინტეტთან, შავერზაშვილის შემოქმედებითი სტილის ევოლუციის თვალსაზრისით, ამ ბევრის მხრივ გარდაშვალ ნაწარმოებთან, რომელიც დრამატული კონფლიქტის გამძაფრების, ინტონაციური მასალის შემდგომი ინდივიდუალიზაციისა და გამაზვილების, მუსიკალური განვითარების დინამიზაციის თვალსაზრისით, უშუალოდ უმზადებს ნიადაგს კომპოზიტორის 60-იანი წლების შემ-

დგომ ანსამბლებს. თუმცა კომპოზიტორი ხერხებით უფრო ახლოა I ტრიოსთან.

კავშირი რომანტიკული სიმფონიზმის ტრადიციებთან ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის საერთოდ, და კერძოდ, კამერული ანსამბლის განვითარების თანამედროვე ეტაპზეც შეინიშნება. განსაკუთრებით თანმიმდევრულად ლისტის პოემური სიმფონიზმის ისეთი ძირითადი კომპოზიციური პრინციპის სახით, როგორცაა მონოთემატიზმი. თემატიკური ტრანსფორმაციის ხერხები, ერთნაწილიანობის პრობებში, ან სხვადასხვა კომპოზიციური პრინციპების შერწყმა ერთნაწილიანობაში და ა. შ.

ა. შავერზაშვილის ასეთი ერთნაწილიანობის პრინციპები იზიდავენ სწორედ 60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, მაგალითად II და III ტრიოებში, კამერულ სიმფონიაში, კონცერტში ტრომბონისათვის ორკესტრთან ერთად. ნიშანდობლივია, რომ განსახილველ პერიოდში ამ პრინციპებს მიმართეს ს. ნასიძემ, გ. ყანჩელმა, — სიმფონიის ყანაში; ინსტრუმენტულ კონცერტში ს. ცინცაძემ, ვ. აზარაშვილმა, კამერულ ანსამბლში — ს. ცინცაძემ, ს. ნასიძემ და სხვებმა; პოემური სიმფონიზმის კომპოზიციურმა პრინციპებმა თავისებური გარდატეხა კპოვეს საბალეტო ყანაშიც კი (ს. ცინცაძის „დალი და მონადირე“). აღსანიშნავია თვით ერთნაწილიანობის განვალმხრივ გამოყენება ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. მაგალითად: ს. ცინცაძის IX სიმებიან კვარტეტში შვიდი კონტრასტული ეპიზოდის ერთიანობა, ჩელოს კონცერტში ოთხი ეპიზოდი — ვარიაციისა, V კვარტერტში ხუთი ნაწილის შეუჩერებელი გადასვლა ერთმანეთში, მონოთემატიზმის პრინციპთან ერთად, ან უფრო კონცენტრირებული ტიპის ერთნაწილიანობა მისივე VI კვარტეტში, ნასიძის III სიმებიან კვარტეტში და ა. შ. არ აქვს ერთნაწილიანობის ერთხელ დადგენილი სტერეოტიპი ა. შავერზაშვილსაც, რაშიც მისი II და III ტრიოების ანალიზი დაგვარწმუნებს. საესეებით უდავოა, რომ ყველა შემთხვევაში ასეთი გამკოლი დრამატურგიის მსხვილი ერთნაწილიანი ფორმების დიდი როლი თანამედროვე ქართულ მუსიკაში, პირველ რიგში პირველწილისადმი ინტერესის შემდგომ გაძლიერებასთანაა დაკავშირებული. განუზომლად იზრდება ლირიკულ სახეთა ხვედრითი წონა ა. შავერზაშვილის II და III ტრიოე-

ბმიც. შესაბამისად, უპირატესობა ენიჭება ნელ და ზომიერ ტემპებს. თვით ლირიკული საწყისიც ამ ნაწარმოებებში უფრო კონცენტრირებულია, შინაგანად უფრო ერთიანი. ასე მაგალითად: II ტრიოს მთავარი მუსიკალური სახეა მკაცრი და პირქუში მონოლოგი (ფორტეპიანო), რომელიც თითქოს დაძაბულ სიჩუქში იბადება. უწყვეტი გაშლა-განვითარების პროცესში იგი ივსება თანყოლი ხმებით — თვით ფორტეპიანოს, ჩელოსა და შემდეგ ვიოლინოს, ასევე მკაცრ და პირქუშ ხმოვანებაში, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს სიმებიანთა „პიკეატური“ ხმოვანება, გრაფიკული მკაფიობა, ფართოდ გაშლილი მელოდიური ნახატი რიტმული გამოკვეთილობა სიმკვეთრე, დადაბლებული სავებურების სპეციფიური ხმოვანება, თვით მასი კომპოზიციური „ჩაკეტილობა“ (თემა სიმეტრიული სამწიფილიანი ფორმით ყალიბდება). ამ თემა-მონოლოგს შინაგან მნიშვნელოვნებას ანიჭებს. საინტერესოა, რომ არა მარტო II არამედ III ტრიოს შესაბამისი თემაც, ინარჩუნებს რომანტიულ ლირიკულ-დრამატულ სიმფონიზმში დადგენილი შესავლის, თემა-ეპიგრაფების ზოგად სახეობრივ-ემოციურ, ინტონაციურ და დრამატურგიულ თავისებურებებს. მხედველობაშია ამ თემების საერთო პირქუში, იღუმალი ხასიათი, მდორე ტემპი, დაბალი რეგისტრი, დაღმავალი მელოდიური მიმოქცევის სიუხვე, ტონალური მეწყობა (მაგალითად: II ტრიოს მთავარი თემა ექსპონირებულია C-ს გაფართოებულ ტონალობაში,⁶ რაც მთელი ნაწარმოების პარმონიულ სტილს განსაზღვრავს); სავებურების დამახასიათებელი დადაბლებებით, რაც ა. შავერ-ზაშვილის აღნიშნული პერიოდის ინსტრუმენტულ ანსამბლებს, თვით კამერულ სიმფონიასაც, დ. შოსტაკოვიჩის სტილთან ანათესავებს. და მართლაც, მთავარი თემა (Moderato) II ტრიოს მხატვრული იდეის ყველა ასპექტს შეიცავს. პირველ რიგში მისი ლირიკის მეორე თვისებას — უფრო ინტიმურს, გულთბილს, ემოციურს, თუ შეიძლება ითქვას უფრო რომანტიკულს. მხედველობაშია ტრიოს მეორე ეპიზოდის — Andante-ს თემა (პარტიტურის მე-18 ციფრი), რომელიც თავდაპირველად ჩნდება ვიოლინოსთან და შემდეგ ქლერს გამოძახებულ დუეტში ჩელოსთან. განსაკუთრებულ ემოციურ სისავსეს, „ტევალობას“ ანიჭებს მას ანსამბლის „მთლიანი“ ქლერადობა. ამ სა-

ხით ტრიოს მეორე ნელი ეპიზოდი მნიშვნელოვნად აძლიერებს. აღრმავებს მის კულ ხაზს. ამ ხაზის წამყვანი მნიშვნელობა ნაწარმოებში საბოლოოდ მტკიცდება კოდით (Moderato, პარტიტურის მე-40 ციფრი), რომელიც ნათელიაფს ტრიოს ლირიკულ სახეთა შინაგან ემოციურ და ინტონაციურ ერთიანობას. საუკეთესოა, რომ ეს თემა თავისი სტილით, არსებითად დრამატურგიული ფუნქციითაც, ა. შავერ-ზაშვილის ადრინდელი სონატური ციკლების დამხმარე პარტიტებისა და ნელი ნაწილების თემატიკის უახლოვდება. შესაბამისად, აღბეჭდილია უფრო მკაფიოდ გამოხატული მელოდიური — „რომანსული“ თვისებებითა და უფრო ნათელი და რბილი პარმონიული და ტემბრული კოლორიტით, მსუბუქი, გამკვირვალე ფაქტურით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ მხრივ ტრიოს დასკვნითი ეპიზოდი Andante, სადაც მეორე ეპიზოდის Andante-ს თემა ქლერს ფორტეპიანოს ოსტინატური მოძრაობისა და ზარების პირქუში რეკვის მსგავს საორღანო პუნქტის ფონზე. ამით იბადება შესავლის თემის დაბრუნება „თავის ტესიტურაში“, მაგრამ ამჯერად სიმებიანთა უნაზეს, გამკვირვალე ხმოვანების ფონზე — Sul ponticello, რომელიც აქ განსაკუთრებით ნაღვლიანად, გულჩათხრობით ქლერს და ბოლოს სრულიად ქრება. ეს თემა კომპოზიტორის საუკეთესო მელოდიურ მიგნებათა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ.

ტრიოს მუსიკალურ სახეთა მეორე, კონტრასტულ ჯგუფს შეადგენენ სკერცოზული ხასიათის თემები, რომლებიც ერთდროულად გადართავენ მუსიკალურ განვითარებას უფრო ნათელი, ცოცხალი, მოხდენილი სახეების სფეროში, შესაბამისად, ფაქტურაც უფრო ჰომოფონიური ხდება. ჰარობენ რბილი, საშუალო რეგისტრები, ვიოლინოს თბილი ტემბრი განსაზღვრავს ამ ეპიზოდებში ანსამბლის საერთო ტემბრულ იერს. ამასთან, მიუხედავად იმისა, რომ II ტრიოში ინტონაცია ა. შავერ-ზაშვილის ადრინდელ ანსამბლებთან შედარებით უფრო ინდივიდუალიზებულია, იგი აქაც არ წყვეტს ბოლომდე კავშირს ქანრულთან, განსაკუთრებით სწორედ სკერცოზულ ეპიზოდებში, სადაც შესაბამისად უფრო მკაფიოდ შეიგრძნობა ეროვნული კოლორიტი, მაგრამ ყოველგვარი კონკრეტული ფოლკლორული ასოციაციების გარეშე.

Allegretto ერთგვარად ათავსებს კონტრასტულ და დამუშავებით ფუნქციებს იმდენად, რამდენადაც მნიშვნელოვან დინამიზირებულ ფუნქციას ასრულებს ნაწარმოებში, განვითარების პროცესში, რომელიც მოძრაობის შემდგომი აქტივიზაციისაკენა მიმართული, წარმოიქმნება კიდევ ორი სახობრივად და ინტონაციურად მონათესავე თემა (პარტიტურის მე-9 ციფრი მეხუთე ტაქტიდან და მე-11 ციფრი). მართალია, ეს ეპიზოდურად სამნაწილიანი ფორმით ყალიბდება, მაგრამ კომპოზიციურად მინც ვასნსილი, შემოუფარგლავი ხასიათისაა, რადგან სახეების დინამიზაციის შედეგად პათეტური ერთმინაიით გვირგვინდება და ამ გზით ერთდროულად ამზადებს ტრიოს მეორე, ლირიკულ ეპიზოდს (Andante, პარტ. მე-18 ც.), მეორე მხრივ კი წინასწარმეტყველებს ტრიოს მთავარ კულმინაციას მეორე Allegretto-ს დასასრულ, უშუალოდ კოდის წინ. საგულიანსმა, რომ ორივე კულმინაცია ტრიოს მთავარი თემის ძირითად მელოდურ მიმოქცევაზე ემყარება, რომელიც თავის მხრივ ხალხური სიმღერის „მუმლი მუხასა“ საწყის მოტივს წარმოადგენს, ამასთან მეორე Allegretto თითქოს იმეორებს პირველს, მაგრამ აქ მასალის დინამიზაციის პროცესი კიდევ უფრო ინტენსიურად იშლება — წინაკულმინაციური ზონის გაფართოების შედეგად, ტრიოს მეორე კულმინაცია კიდევ უფრო მსხვილი პლანითაა მოხაზული — III, ანსამბლის ფართო განლაგება და მასიური „ორკესტრული“ ხმოვანება, მიღწეული ოქტავური გავრმაგებებით, მსხვილი აკორდული ფაქტურით, sul ponticello-ს თავისებური „ტრემოლირებული“ ხმოვანებით. საგულისხმოა, რომ იგივე ხერხები კოდაში (Andante, პარტიტურის ციფრი 40), რომელიც უშუალოდ მოსდევს დრამატიზებულ კულმინაციას, მკვეთრად განსხვავებულ ძვერადობას იძლევიან — ოსტინატური მოძრაობა საორღანო პუნქტის ფონზე, ამჯერად სულიერი გარინდების მდგომარეობას აღბეჭდავს. ამ ფონზე კიდევ უფრო გამომსახველად ძვერს სიმებიანთა ლირიკული დუეტი.

ტრიოს კომპოზიცია მკაცრად სიმეტრიულია, რაც განაპირობებს მისი ფორმის სიმწყობრესა და დასრულებულობას. იგი წარმოადგენს ხუთი კონტრასტული ეპიზოდის ერთიანობას (A B C B₁ A₁ — შეკვეცილი რეპრიზა), ლირიკული სახეების გამპოლო

მნიშვნელობით, დინამიური, უფრო სკერცოზული ხასიათის ეპიზოდების ფონზე, რომლებიც, ამასთან, მასალის დინამიზირებად დამუშავების ფუნქციებსაც იღებენ თავის თავზე. სამნაწილიანობის პრინციპი აქ ვრცელდება ფორმის როგორც მაკრო, ისე მიკრო მასშტაბებზეც. მეორე მხრივ, ტრიოს აღნაგობაში სონატურობის ელემენტებსაც ეპოულობთ, თუმცა ძალზე განზოგადებული სახით, სახელდობრ, I ეპიზოდი — Moderato, აღიქმება, როგორც ნაწარმოების შესავალი, Allegretto და Andante, როგორც მთავარი და დამხმარე პარტიების სფეროები, II Allegretto — ფორმის ყველაზე განვითარებული და დინამიზირებული მონაკვეთი, რომელიც ამასთან, მძლავრი, ამ ნაწარმოებისათვის ცენტრალური მნიშვნელობის, კულმინაციასაც შეიცავს, როგორც დამუშავება, ხოლო დასკვნით ეპიზოდში, სადაც ტრიოს ლირიკული სახეებია განზოგადებული, თავისებურადაა შეთავსებული რეპრიზა და კოდის ფუნქციები.

როგორც ვხედავთ, ტრიოს კომპოზიცია ღრმად გააზრებულ, ლოგიკურ საფუძველს ემყარება. ეს კომპოზიციური სიმწყობრე ამასთან მყარი ინტონაციური ერთიანობითაცაა განმტკიცებული — მთავარი თემის საფუძველზე, რომელიც ტრიოს თემატიზმის წყაროს წარმოადგენს.

კიდევ უფრო კონცენტრირებულია III ტრიოს კომპოზიცია, რომლის სამი, ასევე კონტრასტული ხასიათის ეპიზოდი (Andante — Allegretto — Andante, Tempoprimo) აღიქმება, როგორც არსებითად ერთი მუსიკალური სახის განვითარება, მისი მრავალფეროვანი ასპექტების ჩვენება. III ტრიოში კიდევ უფრო ნათლად ვლინდება ლირიკული და სკერცოზული ეპიზოდების აზრობრივი კავშირი. შვეერზაშვილის აღრიზდელი კამერული ანსამბლებისაგან განსხვავებით, II და განსაკუთრებით III ტრიოში, სკერცოზული საწყისი აღიქმება არა როგორც გარეშე სახეების შემოჭრა პიროვნული განცდების სამყაროში, არამედ საკუთრივ პიროვნულის სხვა, საწინააღმდეგო ასპექტი. შემთხვევითი არაა, რომ არა მარტო II, არამედ III ტრიოშიც, სკერცოზული თემები ინტონაციურად მთავარი თემიდან გამომდინარეობენ, ამგვარად, კონტრასტები ამჯერად არა ურთიერთდაპირისპირების, არამედ ურთიერთშემესებ ხასიათს ატა-

რებენ, ვლინდებიან ერთიანი მხატვრული სახის ფარგლებში, რაც განაპირობებს ციკლიური კომპოზიციის შეცვლას კონტრასტულ შედგენილი ერთნაწილიანობით. შემთხვევით არ უნდა იყოს ისიც, რომ III ტრიოშიც სწორედ სკერცოზოული თემები შეიცავენ ისეთ დინამიურ დამუშავებით შესაძლებლობებს, რომლებიც წარმოქმნიან ინტენსიურ, შინაგანად დაძაბულ წინაკულმინაციურ სიტუაციას. ტრიოს მხატვრული შინაარსის შინაგანი ერთიანობა, ამ შემთხვევაში ხაზგასმულია მყარი ინტონაციური კავშირებით თემებს შორის, რომლებიც ხორციელდებიან მთავარი თემის საფუძველზე. მიუხედავად ზემოთქმულისა, III ტრიოშიც ვლინდება სონატური პრინციპები. მისი პირველი ეპიზოდი Andante თავისებურად ათავსებს ერთმანეთთან შესავლისა და სონატური ექსპოზიციის ფუნქციებს. ტრიოს მთავარი მუსიკალური სახე (ჩელოს ფართოდ გაშლილი თემა-მონოლოგი, ფორტეპიანოს თავისებური „პიკიკატური“ ხმოვანების ფონზე, რომელიც კიდევ უფრო ამსუბუქებს კოლორიტს), არსებითად რჩება II ტრიოს სახეობრივ-ემოციური და გამომსახველი ხერხების სფეროში. შინაგანად ისეთივე დაძაბული და მკაცრი ნაწარმოების კონფლიქტის შემცველი. ამასთან აღნიშნული თემა თავისი პარამონიული წყობით მიხეც უფრო ნათელია და მყარი. ამაზე მეტყველებს ხანგრძლივი დამკვიდრება C-ზე თემის ექსპოზიციის ბოლოს, რომელიც აშკარად ტონიკურ ფუნქციას ამქლავნებს და ამავე დროს არსებითად განსაზღვრავს ვიოლინოს (პარტიტურის მე-5 ც) უფრო ნათელი და მშვიდი თემის კოლორიტს. ამ თემით ტრიოში იხსნება დამხმარე პარტიის სფერო. იგი მოისმის ფორტეპიანოს არფისებური თანხლების მიხედვით ამით I ტრიოს III ნაწილის „ბარკაროლურ“ თემასაც უახლოვდება.

ამ თემების ინტონაციური კათანობა და საკუთრივ, მთავარი პარტიის ნათელი გატარებანი (ვიოლინოსა და ჩელოს პარტიაში. ფორტეპიანოს ასეთივე „პიკიკატური“ ფონზე), Andante-ს დიდ შინაგან ერთიანობას ანიჭებს. მეორე თემით წარმოქმნილი კოლორიტის დროებითი განათებანი და „მონოლოგის“ გადართვა უფრო ინტიმურ, ნათელ. მეოცნებე განწყობილებათა სფეროში, საბოლოო ჯამში მიხეც არ არღვევს მუსიკის სა-

ერთო სერიოზულ, ღრმა ჩაფიქრების განწყობილებას.

ტრიოს მომდევნო ეპიზოდიც Allegretto-ორმაგ როლში გვევლინება — მასში ვლინდება სკერცოსა და სონატური დამუშავების აზრობრივ და დრამატურგიულ ფუნქციათა შეთავსება. სიმებიანთა ავტორული „პიკიკატური“ ფაქტურა, რომელიც ამჯერად ხაზს უსვამს ფაქტურის დამახასიათებელ სკერცოზულ სიმსუბუქეს, მოულოდნელად კვლავ დრამატულ პლანში წარმართავს მუსიკალურ განვითარებას. ამ ეპიზოდში კომპოზიტორი „თავს უყრის“ ფაქტურის დინამიზაციას და ანსამბლის მძლავრი, ორკესტრული ელვარადობის მიღწევის საშუალებათა საკმაოდ მდიდარ არსენალს — პარამონიული გართულებების, ანსამბლის ყველა ინსტრუმენტის „მკიდრო“, აკორდული ხმოვანების, სწრაფი გამისებური მოძრაობების, პლანის თანმიმდევრული გამსხვილების სახით; ასე წარმოიქმნება დაძაბული და ინტენსიური წინაკულმინაციური აღმავლობა, რომელიც ძალზე ორგანულად გადაიზრდება ასევე ფართოდ მოხაზულ კულმინაციაში; აქ უკვე ბოლომდე იხსნება მთავარი თემის დრამატული არსი. წინაკულმინაციური ფაზის შესაბამისად მუსიკალური განვითარების ეს კრიტიკული მომენტიც მკვეთრი ფერებითაა აღბეჭდილი და აღიქმება განვითარების ერთიანი, ლოგიკური პროცესის კანონზომიერ შედეგად, რაშიც ნათლად ვლინდება თვით ამ პროცესის სიმფონიური ბუნება. მაგრამ კულმინაციის ემოციური დაძაბულობის მიუხედავად, ტრიოს მუსიკისათვის დამახასიათებელი ემოციური პლანების „გადართვის“ სირბილე (რაც თავის მხრივ განაპირობებს მუსიკალური განვითარების შინაგან ერთიანობას, უწყვეტობას) კულმინაციიდან ტრიოს დასკვნით ეპიზოდში გადასვლის მომენტშია ცაა შენარჩუნებული Allegretto-ს სკერცოზული თემის დაბრუნებითა და შესაბამისად კოლორიტის განათებით. ეს მომენტი კონფლიქტის დადებით გადაწყვეტაზე მიგვანიშნებს, რაც განაპირობებს თვით დასკვნით ეპიზოდის — A tempo (Andante) საერთო განწყობილებასაც. იგი ერთდროულად აღიქმება, როგორც რეპრიზ სონატურ ფორმაში და მასთან კრძალვ. საკუთრივ მთავარი თემა აქ განათებული კოლორიტით ელერს. დასურდინებული სიმებიანების ხმოვანებაში ფორტეპიანოს რბილი, თითქოს ას-

ევე დასტურდინებული თანხლების ფონზე, თემის კანონური გატარება ამ შემთხვევაში კი არ „ტვირთავს“. „ამჟღადროვებს“ ანსამბლის ხმოვანებას, არამედ აძლიერებს თემის გამომსახველობას, რომელიც კვლავ ინარჩუნებს მონოლოგიურ ხასიათს. Andante-ს ბოლო ტაქტებში (პარტ. 38-ე ე.) ტრიოს შესავლის პირქუში სახის დაბრუნება (ფორტპიანოს ყრუ, იღუმალი, დამახასიათებელი „პიკიკატორი“ ხმოვანება, შეხამებული ვიოლინოს ასევე „პიკიკატორ“ ტემბრთან, ჩელოს საორგანო პუნქტის ფონზე) მოისმის, თითქოს შორიდან, როგორც წარსულის ნაღვლიანი მოგონება. ამგვარად, III ტრიო უშუალოდ აგრძელებს მეორის ხაზს, როგორც მხატვრული შინაარსით, ისე მუსიკალურ-გამომსახველობით და კომპოზიციური პრინციპებით, ამასთან, უფრო მთლიანია, ნათელი და სადა. აქ თითქოს კრისტალიზაციას განიცადიან კომპოზიტორის 60-70-იანი წლების საუკეთესო შემოქმედებითი მიგნებანი, რომლებმაც ასახვა პპოვეს II ტრიოში და კამერულ სიმფონიაში, და რომლებიც, შესაბამისად, III ტრიოსთან ერთად კომპოზიტორის საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს უნდა მიეკუთვნოს. III ტრიო 80-იანი წლების დასაწყისში შეიქმნა, იმ დროს, როდესაც ქართულ მუსიკაში ახალი ტენდენციები გამოვლინდა.

70-იანი წლების დასასრულსა და 80-იანი წლების დასაწყისის ქართულ მუსიკალურ შემოქმედებაში ერთგვარად დაცხრა თანამედროვე მუსიკის სტილისტური ნოვაციებით გატაცებით გამოწვეული ვნებათაღელვა. მთელ რიგ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში აღინიშნა შემობრუნების ტენდენცია უფრო უშუალო, ნათელი, გულთბილი ემოციურობისაკენ, ენარულობისაკენ, ახალი სასიცოცხლო იმპულსები შეიძინა ეროვნული მუსიკალური შემოქმედების ეროვნულ-ფოლკლორულმა და რომანტიულმა საწყისებმა. ნიშანდობლივად მიმაჩნია, მაგალითად, ზემოთქმულთან კავშირში, ბოლო წლების ქართულ მუსიკაში გაძლიერებული ინტერესი ისეთი სპეციფიკური ენარისადმი, როგორცაა ვოკალური ციკლი და მისი მრავალფეროვანი ენარული მოდიფიკაციები: უხვ მაგალითად იძლევიან დასკვნებისათვის განსახილველი პერიოდის ისეთი ნაწარმოებები, როგორცაა ნ. მამისაშვილის საფორტპიანო ციკლი „ლირიკული დღიურის ფურცლები“,

ბ. კვერნაძის ოპერა „იყო მერვესა წესად“ ან. ცინცადის IX. განსაკუთრებით X სიმებიანი კვარტეტები. მისივე საკვარტეტო ატურების ახალი ციკლი, ვ. ზარაშვილის „მშობლიური მხარის სურათები“, სიმებიანი კვარტეტისათვის და სხვანი. ამ ახალი ტენდენციების ანარეკლს ვაძულებთ ბ. შვერზაშვილის IV საფორტპიანო ტრიოშიც. და მართლაც IV ტრიო არსებითად განსხვავდება II და III ტრიოებისაგან, თავისი უფრო ნათელი ხასიათით, ენარგიული, ქმედითი, რაც მთავარია, დამამკვიდრებელი ენარული სახეების დიდ უპირატესობით, და ამდენად, კონტრასტული დაპირისპირებების მეტი სიცხადითა და მკაფიოებით. თავისი მხატვრული იდეითა და მუსიკალური გამოსახვის ხერხებით იგი უფრო ახლოა შვერზაშვილის I ტრიოსთან; ამავე დროს II და III ტრიოებისაგან განსხვავებით, IV ტრიოში ინტელექტუალური, „კონცეპტუალური“, ადგილს უთმობს უფრო ინტიმურ ლირიზმსა (II ნაწილი) და გარეშე სამყაროს, ობიექტური სინამდვილის ასახვას (I ნაწილი და ფინალი), რაც განაპირობებს ერთის მხრივ ენარული საწყისის გამახვილებას დინამიური, მოტორული მოძრაობების ხვედრითი წონის „ამაღლებას“, რომელიც იმპულსირებულია ცოცხალი, ქმედითი მთავარი თემით და ამდენად უფრო ტრადიციული ტიპის კონტრასტს აღადგენს ენარულსა, ობიექტურისა და სუბიექტურ-ლირიკულსა და შესაბამისად, სწრაფი, ნელი და უფრო სწრაფი მოძრაობის ნაწილების დაპირისპირების სახით.

ამრიგად, IV ტრიოში კომპოზიტორი უბრუნდება ციკლურ კომპოზიციას, ამასთან, უფრო თანმიმდევრულად იყენებს სონატურ პრინციპს. აღსანიშნავია ისიც, რომ IV ტრიოში იგი უარს ამბობს ერთის მხრივ მისი ადრინდელი ანსამბლებისათვის დამახასიათებელ ნელ შესავლებზე, რომლებიც ასრულებდნენ თემა-ეპიგრაფის როლს და ამასთან შეიცავდნენ დრამატულ კონფლიქტს, მეორეს მხრივ უფრო გამწვანო, განვითარებული კომპოზიციურად დასრულებული და ამდენად, „მთლიანი“, მხატვრული სახის შემცველ მუსიკალურ ნაგებობებზე, რომლებიც მაგალითად II და III ტრიოების ერთნაწილიან „პოემურ“ კომპოზიციებში ერთმანეთთან ათავსებდნენ შესავლისა და მთავარი თემის დრამატურგიულ ფუნქციებს. სა-



გულისხმობა, რომ ა. შავერზაშვილი ამ მხრით უკავშირდება შოსტაკოვიჩის შემოქმედებით პრინციპებს, რომლებიც თავის მხრივ ბეთოვენის სიმფონიურ დრამატურგიაში იღებენ სათავეს.⁷ მეორეს მხრივ, ამავ ტრადიციებიდან იღებს სათავეს საკუთრივ ტრიოს მთავარი პარტიის ექსპონირების ხერხიც, რომელიც II და III ტრიოების საწინააღმდეგოდ, აღიქმება არა როგორც უკვე წინასწარ მოცემული დადგენილი სახე, არამედ ჩამოყალიბების პროცესში — ერთი თემატური მარცვლიდან, და მაინც, ზემოთქმულის მიუხედავად, შავერზაშვილის IV ტრიო ბოლო ოცწლეულის შემოქმედებით ძიებების უშუალო გავრცელებად აღიქმება, თუნდაც იმიტომ, რომ თავისებურად აერთიანებს 50-იანი და 60-70-იანი წლების მხატვრულ პრინციპებს. ასე მაგალითად: ტრიოში ორგანულადაა შერწყმული ერთმანეთთან სონატური ბუნების ციკლიურობა: წმინდა პოემური ტიპის ინტონაციურ მთლიანობასთან, რომელიც თანმიმდევრულად ხორციელდება მთელი ნაწარმოების მანძილზე მთავარი თემის ინტონაციური მარცვლის მრავალფეროვანი გარდაქმნების საფუძველზე.

ამასთან შეიძლება აღინიშნოს ამ მოტივის შორეული ასოციაცია ხალხური სიმღერის „გუშინ შვიდნი გურჯანელი“-ს საწყის მოტივთან, განსაკუთრებით I ნაწილის უფრო მშვიდი და მღერადი მეორე თემის საფუძველზე (Moderato, პარტიურის მე-5 ც.), რომელიც II ტრიოს მსგავსად, კონტრასტულ როლსაც ასრულებს ნაწარმოების თემატიკაში და ერთდროულად აძლიერებს მასში ეროვნულ ინტონაციასაც.⁸ სწორედ ამ მოტივის გამჭოლი განვითარება ანიჭებს IV ტრიოს სამწიფილიან ციკლს მონოთემატურ ხასიათს, რომლის პრინციპებსაც შავერზაშვილი ასე თანმიმდევრულად ანეითარებს თავის 60-70-იანი წლების საფორტეპიანო ტრიოებში. მაგრამ IV ტრიოს მთლიანობა მიღწეულია არა მარტო კონსტრუქციული ხერხებით, არამედ სახეობრივ-ემოციური კავშირებითაც ციკლის ნაწილებს შორის, ეს კავშირები ამასთან, თავის მხრივ ცხადყოფენ მათი განვითარების დინამიკასაც ნათელი, სიტოხლისდამამკვიდრებელი ფინალისაკენ.

ტრიოს მხატვრული — იდეურ-ემოციური და დრამატურგიული კონცეფცია, ტრადიციისამებრ, უკვე მის I ნაწილშია (Alleg-

ro) კონცენტრირებული, რაც, შესაბამისად მის აზრობრივ და კომპოზიციურ დასრულებულობას განაპირობებს. Allegro-ს საფუძველია ორი ინტონაციურად მონათესავე, მაგრამ სახეობრივად კონტრასტული თემა — აქტიური-ქმედითი და უფრო ნაზი, მღერადი, ეს თემები სონატური ექსპოზიციის პრინციპით უპირისპირდებიან ერთმანეთს, მაგრამ იმდენად ფართოდ არიან მოხაზული, რომ Allegro-ს კომპოზიციაში ორ სახეობით დამოუკიდებელ ეპიზოდს წარმოქმნიან — Allegro-ს მთავარი პარტია, Moderato — დამ-

მთავარი თემა, როგორც ყოველთვის შავერზაშვილის ნაწარმოებებში,⁹ დაბალ რეგისტრში ეღერს (ჩელო ფორტეპიანოს ზარების რეკვის მსგავს ოსტინატურ ფონზე), მაგრამ ამრეჯად ბანის ტემბრი ხაზს უსვამს დინამიური, წინმსწარაფი თემის არა მარტო შინაგან ენერგიას. მნიშვნელოვნებას, არამედ ვაჟაკურ, დამამკვიდრებელ, „პოზიტიურ“ ხასიათსაც. აღსანიშნავია ამ ასპექტში თემის ინტონაციური წყობის საერთო აღმავალი მიმართულებაც, მაშინ, როდესაც II და III ტრიოების თემატიკაში, პირიქით, მათი საერთო ხასიათის შესაბამისად, დაღმავალი მელოდიური მიმოქცევები ჰარბობდნენ. თემის თვით ტონალური კოლორიტც უფრო ნათელია და მყარი (C). მისი საწყისი მოტივი ა. ვ. უკვე ჩანასახში შეიცავს ამ თვისებებს — თემის დამუშავებით პოტენციალსაც, ენერგიასაც, მნიშვნელოვნებასაც, შინაგან პათეტიკასაც, აღსანიშნავია ამ მხრივ შემავალი ტონისა, და საკუთრივ, ტონიკური ბეგრის ერთდროული ეღერადობა ფორტეპიანოს პარტიაში და თვით ამ მოტივის დაწყებაც შემავალი ტონით, რაც ამუქებს კოლორიტს და მოძრაობის იმპულსსაც ანიჭებს, აღსანიშნავია, აგრეთვე, ერთობ მოულოდნელი შემობრუნება es-საკენ, რასაც თემის განვითარების პროცესში ახალი ტონალური გართულებები მოსდევს, უმეტესად შავერზაშვილის აღნიშნული პერიოდის ნაწარმოებთა სტილისათვის დამახასიათებელი საფეხურების დადაბლების ხარჯზე, ეს თემა კომპოზიტორის „ახალი“ მელოდიური სტილის კიდევ ერთ ფრად დამახასიათებელ თვისებას შეიცავს — ფართოდ გავრცობილ მელოდიურ ხაზებს, რასაც ამ შემთხვევაში წარმოქმნის არა მარტო საკუთრივ თემის ხანგრძლიობა, არამედ

მისი ძირითადი, საწყისი მოტივის გამჭოლი ხმოვანება მრავალფეროვანი მოდიფიკაციებისა და იმიტაციური გატარებების გზით. კონტრასტულობის პრინციპი, რომელსაც ტრიოს დრამატურგია ემყარება, უწინარეს ყოვლისა მისი I ნაწილის კომპოზიციურ თავისებურებებს განაპირობებს. სახელდობრ, Allegro-ს სახეობრივი სფერო იმდენადაა ინდივიდუალიზებული, შავერზაშვილის განსახილველი პერიოდის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი მელიოდირი ხაზების ასეთი ხანგრძლიობის გამო, რომ საკუთრივ I ნაწილის შიგნით გამოიყოფა ბევრად თუ ნაკლებად დამოუკიდებელი ეპიზოდების სახით, რომლებიც ამავე დროს, სონატური ტიპის კომპოზიციას წარმოქმნიან. ასე მაგალითად: მეორე ეპიზოდი (Moderato) თავისი უფრო მღერადი, ლირიკული წყობის თემამელოდიით დამხმარე პარტიის სფეროს ხსნის და იფარგლება, ასევე მთავარი თემიდან გამოყოფილი მოტივის რბილი, სკერცოზულ-საცეკვაო ხმოვანებით, რომელიც თავის მხრივ ამახვილებს კონტრასტს მომდევნო ეპიზოდთან — Allegro moderato. ეს ეპიზოდი აშკარად დამუშავებითი ხასიათისა, მთავარი თემის ერთიანი, დინამიურად აღმავალი განვითარებით კულმინაციურ ზონაში გადადის. კულმინაცია იმდენად ფართოდ და ენერგიულადაა მოხაზული, რომ თითქოს აღარ საპირობებს სრულ, გაშლილ რემინისას. სწორედ ამიტომ Allegro-ს დასასრულს ტრიოს მთავარი მოტივის „რემინისცენციული“ გატარება ანსამბლის მიჩუმებულ ხმოვანებაში ახალი ტონალური ნიუანსით (შემობრუნება *es-ზე*), ერთგვარი შეკითხვის ინტონაციას შეიცავს და ამით ხსნის გზას უშუალოდ, კიდევ უფრო აოცხალი, დინამიური და დამამკვიდრებელი ფინალიაკენ (Allegro con brio).

თუ ტრიოს აქტიურ-ქმედითი ხაზი ციკლის კიდურა ნაწილებშია კონცენტრირებული, მის ლირიკულ ცენტრს წარმოადგენს II ნაწილი (Adagio დამახასიათებელი სამნაწილიანი ფორმით), რომელიც ნაწარმოების მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად, II და III ტრიოების ლირიკულ სახეებთან შედარებით. უფრო მშვიდი და ნათელი განწყობილებების სამყაროს ასახავს. ტრიოს ლირიკის ეს თვისება კიდევ უფრო მკაფიოდ ვლინდება ფინალში, სადაც მთავარი თემის შემტევე, ენერგიულ მოტორიკაში ურთიერთშემესებ

კონტრასტის სახით ჩნდება ჯერ ნაზი, გრაციოზული საცეკვაო თემის, შემდეგ კი ტრიოს კოდაში (Andantino maestoso), ამგვარად „თავის კონტექსტში“, გამომსახველი, მაგრამ ასევე ნათელი თემა-მელოდიის სახით, რომელიც პლანის თანდათანობით გაფართოების გზით, გადაიზრდება დამამკვიდრებელი ხასიათის კოდაში (სიმებიანთა ოქტავური უნისონი, ფორტეპიანოს ასევე ფართოდ განლაგებულ აკორდულ ფონზე). სწორედ კოდა აღიქმება მთელი ნაწარმოების უმაღლეს კულმინაციად, განვითარების ლოგიკურ დასკვნად.

ამრიგად, ქმედითი-დინამიურისა და ლირიკულის კონტრასტი ტრიოში ამჯერად აღიქმება არა ანტითეზის სახით, არამედ ისეთ დიალექტიკურ მთლიანობაში, რომლის საფუძველია სინამდვილის ნათელი, ოპტიმისტური ზედა, ამასთან, კონტრასტულ დიპირისპირებათა პრინციპის წაყვანი მნიშვნელობა ნაწარმოებში არა მარტო ნაწილებს შორის, არამედ ნაწილების შიგნითაც, განაპირობებს სონატურობის დიდ როლს როგორც I ნაწილში, ისე ფინალშიც. სახელდობრ ფინალის მთელი პირველი მონაკვეთი აღიქმება ექსპოზიციად — მთავარი, დამხმარე (პარტიტურის 30-ე ციფ.) დასკვნითი პარტიებით (მთავარი თემის საფუძველზე); დამუშავების როლს ასრულებს მომდევნო ეპიზოდი Allegretto (პარტიტურის 34-ე ციფ.), თემატიზმის დინამიზაციის მიზნით ამ ეპიზოდში კომპოზიტორი, 50-იანი წლების ანსამბლების მსგავსად, მიმართავს პოლიფონიურ ხერხებს (ორმაგი ფუგა). სწორედ ამიტომ, დამუშავებითი ეპიზოდი აღიქმება, როგორც წინაკულმინაციური აღმავლობა, საკუთრივ კულმინაცია თანხედება მომდევნო, დასკვნით ეპიზოდს Andantino, რომელშიც შეთავსებულია რეპრიზისა და კოდის ფუნქციები.

გამომდინარე მხატვრული შინაარსის, მუსიკალურ-გამომსახველობითი და კომპოზიციური ხერხების დიდი შინაგანი ერთიანობიდან, ა. შავერზაშვილის 60-80-იანი წლების ტრიოები შეიძლება აღვიქვათ ერთიან ციკლად. იგი ბევრი მხრივ იყო მომზადებული I ტრიოთი და კვინტეტით, რომლებშიც ფიქსირებული იყო მისი მხატვრული თვალთახედვის ძირითადი თავისებურებანი, ხოლო მის თავისებურ ფინალად კი IV ტრიო წარმოგვიდგება. აქ ერთგვარად განზოგადდა კო-

მპოზიტორის ძიებანი განსახილველი ყანრის სვეროში, და ამასთან თითქოს გამოიძებნა პასუხი იმ მწვევე ცხოვრებისეულ პრობლემებზე, რომლებიც II და III ტრიოებში არსებითად გადაუტრელნი დარჩნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელი 20-25 წლის მანძილზე ა. შავერზაშვილის სტილმა არსებითი ევოლუცია განიცადა, სავსებით უდავოა, რომ იგი შემოქმედებითი გზის ამ ეტაპზეც თავის ძირითადი მხატვრული პრინციპების ერთგული რჩება. შავერზაშვილი სათვის უცხოა სიახლის ხელოვნური, ფორმალური ძიება, რომელიც ყოველთვის ორგანულად, ბუნებრივად უთვისდება მის შემოქმედებით „მეობას“. საგულისხმოა, მაგალითად, ამ მხრივ, რომ ა. შავერზაშვილი დღემდე არ კარგავს ქართული მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთ ყველაზე უფრო მყარ და სიცოცხლისუნარიან ტრადიციას — კავშირს კლასიკურ და განსაკუთრებით რომანტიზმის ტრადიციებთან. მეორეს მხრივ ა. შავერზაშვილის შემოქმედება ყოველთვის აღიქმება ქართულ მუსიკაში მიმდინარე პროცესების განუყოფელ ნაწილად; ეს პირველ რიგში ვლინდება მის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში, მათ შორის საფორტეპიანო ტრიოებში, რომლებიც აღიქმებიან ქართული ინსტრუმენტული საანსამბლო მუსიკის უმნიშვნელოვანეს მიღწევათა დონეზე.

შენიშვნები:

¹ სიმებიანი კვარტეტი — 1945, I სავილინო სონატა — 1950 (II რედაქც. 1953), I საფორტეპიანო ტრიო და საფორტეპიანო კვინტეტი — შესაბამისად — 1952-1955 წწ.

* ამ ნაშრომში ავტორი ეყრდნობა ა. შავერზაშვილის პირველი ოთხი ტრიოს მასალას.

² აღნიშნულ ტენდენციებთან ახლოა II სიმებიანი კვარტეტიც („ფანტაზია ჩეხურ თემებზე“ 1963), როგორც ლირიკულ-ჟანრული ხასიათის ნაწარმოები, მუსიკალური გამოსახვის საშუალებებითა და კონსტრუქციული პრინციპებით — კლასიკური ტიპის ოთხნაწილიანი ციკლი, ნათელი ჟანრული სახეების უპირატესობით, ფოლკლორული მასალის გამოყენებით, ახ-

ლა შავერზაშვილის შემოქმედების ამ ხაზთან
ფორტეპიანო ტრიოც.

³ ნიშანდობლივია ამ თვალსაზრისით, შავერზაშვილის კლასიკური ტიპის პოლიფონიური ციკლებიც — პასაკალია და ფუგა ფორტეპიანოსათვის, პრელუდია და ფუგა ორგანოსათვის; პოლიფონიურ ხერხებს პასაკალიისა და კანონის სახით კომპოზიტორმა მიმართა სავილინო კონცერტშიც.

⁴ მიქსოლიდური და ეოლიური კილოების მკრთალი შუქჩრდილები და პლაგალური მიმოქცევები, რომლებიც ხშირად გვხვდებიან ა. შავერზაშვილის აღნიშნული პერიოდის სხვა ინსტრუმენტულ ანსამბლებში.

⁵ საგულისხმოა, რომ სხვა ქართველმა კომპოზიტორებმაც მიუძღვნეს ნაწარმოებები შოსტაკოვიჩის ხსოვნას, სადაც მისი სტილის ერთგვარ „გათავისებასთან“ ერთად გამოიყენეს მუსიკალური მონოგრაფა DSCH. მაგალითად, ს. ცინცაძემ IX კვარტეტში, სადაც აგრეთვე იმავე მიზნით შოსტაკოვიჩის VIII კვარტეტის სკერცოს თემაც გაატარა.

⁶ აღსანიშნავია თემის საწყის მონაცემთა, აგრეთვე თორმეტნობიანი ბგერათიკის ელემენტებიც.

⁷ მხედველობაში არა მარტო IX სიმფონია, არამედ V-ც, რომლის მთავარი პარტის პირველ მოტეტში შეიძლება დავინახოთ ამ დრამატურულ ფუნქციონათა თავისებური შეთვისების ადრეული მაგალითი.

⁸ ნიშანდობლივია, რომ ფოლკლორული მასალის ამგვარი გამოყენების მაგალითებს მანამდე შევხვდით ს. ცინცაძის კვარტეტებში — ფოლკლორულ ვარიანტთან უფრო ახლო კავშირში III კვარტეტის III ნაწილში, ხოლო IV და V კვარტეტების მთავარ თემებში, მხოლოდ საწყისი ინტონაციების სახით, რომლებიც საფუძველს ქმნიან ინტონაციური წყობისა და ემოციური შინაარსის თვალსაზრისით სრულიად დამოუკიდებელი მუსიკალური სახეებისათვის.

⁹ ადრინდელ ანსამბლებში — I ტრიოში, კვინტეტში, ზემოთქმული, უწინარეს ყოვლისა, შესავლის თემებს შეეხება.



გვიამბობენ ახალგაზრდები



ირმა ნიორაძე

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მუსიკისა და ქორეოგრაფიის განყოფილება იწყებს ინტერვიუების სერიალს რუბრიკით „გვიამბობენ ახალგაზრდები“. მკითხველებს გავაცნობთ ახალ სახელებს, წარვუდგინებთ იმ ნიჭიერ ახალგაზრდებს, ვინც წარმატებით გადადგა პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯები.

ამ რუბრიკის გმირები იქნებიან დამწყები მომღერლები, ბალეტის მსახიობები, კომპოზიტორები, ინსტრუმენტალისტები, ლირიკოსები, მუსიკისმცოდნეები...

ვეცდებით ეს შეხვედრები ჩავატაროთ გულისხმიერ ატმოსფეროში. გვინდა, რომ ამ საუბრებმა გვაგრძობინონ ახალი თაობის სულისკეთება. გამოავლინონ მისი სურვილები და მიწრაფებები. წარმოაჩინონ ის მტკივნეული დაბრკოლებები, რასაც ისინი პროფესიული წრეთის პროცესში, შემოქმედებითი გზის დასაწყისში აწყდებიან. ხშირად ამის მიზეზები დღეს ცხოვრებისეულ რეალობაში, რომელმაც შეიძლება შეკრას მოჭადრებული წრე და ჩააქროს ადამიანში ღვთაებრივი ნაპერწყალი.

დღეს, ახალგაზრდობა მწვავედ განიცდის პროფესიონალიზმის დეფიციტს, რაც ცხოვრებისეული რეალობის ყოველი სფეროდან გამოსვკვივის, ახალგაზრდებს ამიტომაც უჭირთ გზის გაკვლევა — ცოდნის დაგროვება, თავისუფალი არჩევანის გაკეთება, სწორი პროფესიული ორიენტაციის აღება. შემოქმედებითი პოტენციის რეალიზება...

თავს ბედნიერად ჩავთვლით თუკი ამ აზრს შეგვაცვლევინებენ ჩვენი რუბრიკის გმირები, რუბრიკისა, რომელსაც უძღვება ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მუსიკისა და ქორეოგრაფიის განყოფილების გამგე მანანა ახმეტელი.

როცა რედაქციაში იხილებოდა ამ რუბრიკის შემოღების საკითხი, მან თქვა:

„პირველ სიტყვას მივცემ 20 წლის ბალერინას ირმა ნიორაძეს, რომელსაც ამომავალ ვარსკვლავად მიიჩნევენ საბალეტო ხელოვნების სპეციალისტებმაცა და მოყვარულებმაც.

ვისაც უნახავს მის მიერ ნატიფი არტისტიკით განსახიერებული როლები, უყოყმანოდ დაგვეთანხმება, რომ ეს პაეროვანი, გრაციოზული არსება დაბადებულია საბალეტო თეატრისათვის.

ირმა ნიორაძემ ამ ცოტა ხნის წინ დაიწყო დამოუკიდებელი შემოქმედებითი ცხოვრება, მაგრამ მან უკვე გამოამჟღავნა თავისი ინდი-

ვიდუალობისათვის დამახასიათებელი თვისებები. პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს სწრაფვა რაფინირებული პლასტიკური აზროვნებისაკენ, რაშიც მას ხელს უწყობს ფიზიკური სილამაზე, ზნეობრივი სიწმინდე, თანდაყოლილ მუსიკალურობასა და პოეტურობასთან შერწყმული სულიერი არისტოკრატიზმი.

ირმა ნიორაძე უნდა ჩამოყალიბდეს მოაზროვნე ბალერინად, ღრმა განცდის მხატვრად, საბალეტო კლასიკის ჭეშმარიტ ინტერპრეტატორად. ამის რწმენას მამძღვეს მის მიერ შთაგონებით განსახიერებული ფიზიკის როლი.

საბალეტო სცენაზე იზვიათად შეხვდებით



ეიზელი — ი. ნიორაძე

ასეთი დახვეწილი და ამადღებელი ლირიკულ-ფსიქოლოგიური წყობის ბალერინებს ლეგენდარული გალინა ულანოვაა ამ უნიკალური დინასტიის უკანასკნელი მოპიკანო.

დახს. ირმა ნიორაძეს დიდი მომავალი ელის. ეს კარგად იცინა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, სადაც იგი სიხარულით მიიღეს, უმალვე პრიმადონად აღიარეს და აქტიურად ჩააბეს შემოქმედებითი ცხოვრების ფერხულში“.

ირმა ნიორაძის პირველი ინტერვიუ

საბალეტო ხელოვნების კარი საკუთარი სურვილით შეაღეთ თუ მშობლების ინიციატივით გააკეთეთ ესოდენ სერიოზული არჩევანი?

— მე თვითონ გადავწყვიტე ჩემი ბედი. მშობლებმა უყოყმანოდ შემისრულეს თხოვნა და თავდაპირველად მიმბარეს პიონერთა სასახლესთან არსებულ ქართული ხალხური ცეკვების წრეში. მაშინ ძალიან პატარა გიყავი...

როდის იგრძენით მისწრაფება ბალეტისადმი?

— ამაში დამეხმარა ჩემი უფროსი ანუ მეოთხე და მანანა (ჩვენ ექვსი და ვართ). მას ბავშვობიდანვე უყვარდა ბალეტი. სულ ფეხის წვერებზე იდგა, რის გამოც უცვლდობდა ფეხსაცმლის წვერები. მოუთმენლად ელოდა ტელევიზიის საბალეტო გადაცემებს, იმეორებდა ეკრანზე ნანახ ილეთებს. მეც ამოყვლია. ერთად ვცეკვავდით ხოლმე. მანანა მიამბობდა გამოჩენილ ბალერინებზე.

მან შემაყვარა ლეგენდარული ანა პავლოვა-რომელსაც დღემდე ვეთაყვანები. წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა კინოფილმებში რომელზეც აღბეჭდილია ა. პავლოვას „მომავლადი გედი“.

ჩემი დაყენებული თხოვნით მშობლებმა თბილისის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში მიმბარეს.

ძალიან მიყვარდა მუსიკა, მინდოდა დაკვრა ვიოლინზე. დედამ ეს სურვილიც შემიხსრულა. ასე ჩავირიცხე თბილისის IV მუსიკალურ სკოლაში.

როცა მუსიკალური შეიძწლენი დავამთავრე, დედამ მკითხა: რა გირჩევნია, ცეკვა თუ დაკვრა?

ბალეტი ვამჯობინე და ჩემი ცხოვრების მიზნად გავიხადე. ჩემს საყვარელ ვიოლინოს თავი დავანებე. დრო არ მყოფნიდა.

რას მოიგონებდით ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში გატარებული ცხოვრებიდან?

— ჩემი პირველი პედაგოგი გახლდათ ნ. დიდებულიძე. მასთან გავიარე დაწყებითი კლასები. სასწავლებლის დამამთავრებელ კურსებზე მასწავლიდა ს. ვეკუა. არსებითად ამ დროს დავიწყე სერიოზული მეცადინეობა. მთელი არსებით ჩავერთე ვარჯიშში. ცეკვაში.

პირველი ხუთი წლის მანძილზე გაურკვეველ მდგომარეობაში ვიყავი. არაფერი გამეგებოდა საბალეტო ხელოვნებისა. არ მესმოდა მისი არსი. არ მეგონა, რომ ბალეტი ესოდენ ღრმა და რთული ხელოვნებაა.

მე ვთვლი, რომ ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მოსწავლეებს თავიდანვე უნდა უტარებდნენ საუბრებს საბალეტო ხელოვნების საფუძვლებსა და საწყისებზე.

სასწავლებელში ბალეტის ისტორიას განაარ ასწავლიან?

— მხოლოდ II კურსიდან. მანამდე კი მოსწავლეები სრულ გაურკვევლობაში იმყოფებიან.

როცა საბალეტო ისტორიას გავეცანი, თვალებიც მაშინ ამეხილა.

სასწავლებელში ეუფლებოდით სხვადასხვა უანრის ცეკვებს: „კლასიკურს“, „სახალხთოს“, „ხალხურს“... რა უფრო გიზიდავდათ?

— თანდათან გამოიკვთა მისწრაფება წმინდა კლასიკური ბალეტისადმი. რაც უფრო მეტ სირთულეებს ვაწყდებოდი, იგი მით უფრო მეტად მიტაცებდა. დღესაც უპირატესობას ვანიჭებ კლასიკურ ბალეტს. ჩემთვის ეს

ყველაზე ძვირფასი, ყველაზე ახლობელი და ამაღლებელი სამყაროა. თანამედროვე ბალეტი ჭერჭერობით ნაკლებად მიზიდავს.

ასევე თანდათან ვიგრძენი ლტოლვა დადებითი პერსონაჟებისაკენ. მიყვარს სათნო და კეთილშობილი გმირები, მიტაცებს ფაქიზი ლირიკული განცდები.

რა მიგაჩნიათ სწავლის პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვან მონაპოვრად?

— მეცადინეობა ბატონ ვახტანგ ჭაბუკიანთან. თავს ბედნიერად ვთვლი, რომ ბედმა დამაკავშირა საბალეტო ხელოვნების ამ დიდ კორიფესთან. ბატონ ვახტანგთან მოვამზადე ეიზელის პარტია. ეს ჩემი საყვარელი როლია.

არ ვიყავი მზად ეიზელის პარტიისათვის. ძალიან მიჭირდა ამ როლზე მუშაობა. ბატონი ვახტანგი ხედავდა ჩემს გაჭირვებას. მან თანდათან დამაძლევინა სირთულეები ჩემთან ერთი წლის მანძილზე მუშაობდა. ეიზელის პარტიაზე მისი დახმარებით ვიგრძენი სიმყარე. გამიჩნდა რწმენა, მომეცა მომავლის იმედი.

მთავარი კი ისაა, რომ ბატონი ვახტანგი პირველი იყო, ვინც დამაფიქრა გმირთა სულიერ სამყაროზე. მათი სულისკვეთების გადმოცემის საშუალებებზე.

„ტექნიკა უნდა ემსახურებოდეს სულისმიერი ცხოვრების წარმოსახვის ამოცანებს“ — ასეთია ვახტანგ ჭაბუკიანის მრწამსი.

ბატონი ვახტანგი ამას მინერგავდა მაშინ, როცა ყველა უზომოდ იყო გატაცებული ტექნიკით და მარტო ტექნიკით. სამუშაოდ, ამ ტენდენციას ხშირად ვაწყობდი.

პირველად როდის შედგით ფეხი დიდ საბალეტო სცენაზე?

— ბატონმა გოგი ალექსიძემ ჩამრიცხა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის დასში ჯერ კიდევ მოწაფეობის დროს. მონაწილეობა მივიღე მის დადგმაში. ჩემი პირველი სპექტაკლებია მოცარტის „ღამის სერენადა“ და ვივალდის „წელიწადის დრონი“, რომელშიც შემოდგომას ვასრულებდი... მერე, სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ თანდათან ჩავერთე სხვა სპექტაკლებშიც — „ეიზელში“, „ღონ კიხობში“, „შოპენიანაში“, „მავრის პავანაში“, ჩაიკოვსკის „სერენადაში“...

ამ ცოტა ხნის წინ ვიცეკვე ახალ ქართულ ბალეტში — ვ. კახიძის „ამორძალებში“. შე-

მიყვარდა ამ ბალეტის გმირი ფემა. განსაკუთრებით მომწონს მესამე აქტის ლირიკული დუეტი...

თქვენ ზომ ერთხანს ლენინგრადშიც სწავლობდით?

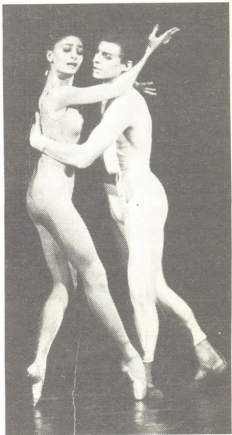
— ეს იყო თბილისის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ. უკმა-რისობის გრძნობა მოსვენებას არ მაძლევდა. ძალიან მინდოდა ცოდნის გაღრმავება. სწავლის გაგრძელება საბალეტო ხელოვნების ისეთ სახელგანთქმულ კერაში, როგორიცაა ლენინგრადის ვაგანოვას სახელობის სახელმწიფო აკადემიური ქორეოგრაფიული სასწავლებელი. ეს იყო ჩემი ოცნება. მაგრამ ეს ოცნება ძნელი განსახორციელებელი აღმოჩნდა. ამ გზაზე ბევრ წინააღმდეგობას წავეწყი.

თანაგრძნობა ვიგრძენი ბატონ ვალერი ასათიანისაგან. მისი დახმარებით ლენინგრადის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში აღმოჩნდი, სადაც მხოლოდ ერთი სასწავლო წელი დავეყავი

თუ გაგიმართლათ მოლოდინი?

— ნაწილობრივ. ძალიან მინდოდა მოვხვედრილიყავი ცნობილი ბალეტრინას ნინელ კურგაპკინას კლასში. ნაცვლად ამისა ჩამრი-

„ამორძალები“
რ. ნიორაძე, ე. შაჰენიკო





„ღონ კიხოტი“

ცხეს პედაგოგ ლ. საფონოვასთან. საქმე ისაა, რომ ლენინგრადის სასწავლებელში თავიდანვე იცოდნენ, რომ თბილისში უნდა დაებრუნებულიყავი. ამიტომაც აქ ჩემზე ზრუნვით თავი დიდად არ შეუფუხვებიათ. ლენინგრადელი პედაგოგები გაცილებით მეტ დროსა და ენერჯიას თავიანთ კადრებს უთმობდნენ. მე კი იძულებული ვიყავი ვარჯიშისათვის გამომეყენებინა დასვენების დღეები. მხოლოდ კვირაობით ვმეცადინებოდი. სხვა დროს დაკავებული იყო სარეპეტიციო კლასები.

ჩემს მდგომარეობაში შევიდა ნ. კურგაკინა, რომელიც ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის რეპეტიტორია. იგი ამავე თეატრის შენობაში უსასყიდლოდ მიტარებდა ინდივიდუალურ გაკვეთილებს. მისი წყალობით უაღრესად საინტერესო შემოქმედებით სამყაროში აღმოვჩნდი. ვესწრებოდი რეპეტიციებს, სპექტაკლებს, ცნობილი მოცეკვავეების გაკვეთილებს. გავეცანი კიროვის თეატრის მთელ რეპერტუარს. ბევრი რამ შევიძინე. დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე ყოველდღიური მუშაობის კულტურამ. დისციპლინამ. მაღალმა პროფესიონალიზმმა, რაც გამოსჭვივის როგორც წამყვანი სოლისტების, ისე კორდებალეტის ხელოვნებიდან.

ლენინგრადულმა დასმა გამათყვანა სიყვარული საბალეტო კლასიკისადმი. ჩემი საყ-

ვარელი სპექტაკლებია „ფიზელი“, „გედის ტბა“, „შოპენიანა“, „ღონ კიხოტი“, „ბაიუდრა“... ვინ მოსთვლის, ლენინგრადში ამ ბაიუდრებს რამდენჯერ დავესწარი.

ვინ არიან თქვენი კერპები?

— ნატალია მაკაროვა, რომელიც ლენინგრადში იწყებდა თავის მოღვაწეობას, დღეს კი ცხოვრობს ამერიკის შეერთებულ შტატებში. აღმაფრთოვანა ვიდეოფორზე აღბეჭდილმა „გედის ტბამ“, რომელშიც იგი ოდებოარილიას ასრულებს. უზომოდ მოვიხიბლე ბარიშნიკოვისა და ნურეივის ვირტუოზული ხელოვნებით. რასაც ასევე გავეცანი ვიდეოკასეტების საშუალებით. ბარიშნიკოვი ვნახე მის მიერვე დადგმულ „ღონ კიხოტში“, ნურეივი კი „სილფიდებში“.

ძალიან მიყვარს ეკატერინე მაქსიმოვა, განუმეორებელი არტისტიზმით განსახიერებული მისი ყველა როლი.

ჩემი იდეალია ნინო ანანიაშვილი... ვალმერებე მას.

რა გზიბლავთ თქვენს მიერ დასახელებულ არტისტების შემოქმედებაში?

— თავისუფლება, სილაღე, სიმყარე, პლასტიკური ნახაზის სიცხადე, საზოვანება, გამკვირვალება. ცეკვა მათი სტიქია.

„შოპენიანა“



ცხადია, ამ თვისებებს თავისებურად ავლენს თვითიული მათგანი.

ამ რამდენიმე ხნის წინ თქვენ განიცადეთ პირველი საზღვარგარეთული გასტროლოების სიხარული... ფრანგულმა პრესამ არ დაიშუა-ე ეპითეტები ქართველი ბალერინას შესამ-კობად...

— საფრანგეთში, მონპელიეს საბავ-ლეტო ხელოვნების საერთაშორისო ფესტი-ვალზე ჩვენმა დასმა წარმოადგინა სამი ერთ-აქტიანი ბალეტი — შნიტკეს, ყანჩელის, სი-ბელიუსის მუსიკაზე. დადგმა ეკუთვნის გი-ორგი ალექსიძეს. ვმონაწილეობ სამივე ბა-ლეტში. ამ გასტროლოებმა დიდი წარმატებით ჩაიარა. ეს იყო ძალზე დაძაბული და მღელ-ვარე დღეები. დილით რეპეტიციები, საღა-მითი გამოსვლები მრავალრიცხოვანი და მო-მთხოვნი აუდიტორიის წინაშე.

ზედიზედ ვცეკვავდი ორი საღამოს განმა-ვლობაში. გამოვდიოდი ჩემთვის უჩვეულო, რთულ ატმოსფეროში — ღია ცის ქვეშ, პრო-ექტორების ვაკანსაშებული, თვალისმომჭ-რელი განათების შუქზე. მაღლობა დემრთს, ყველაფერი კარგად ჩატარდა. სწრაფად მო-ვიპოვე პოპულარობა — ქუჩაში ყველა მცნობდა, თავს უხერხულად ვგრძნობდი.

ხომ არ აპირებთ მონაწილეობას საბალე-ტო არტისტთა რომელიმე საერთაშორისო კონკურსში?

— სალიან მინდა, მაგრამ ამისათვის მზად არა ვარ. საკონკურსო პროგრამის მომზადე-ბას სჭირდება არა მარტო დრო და სათანადო პირობები, არამედ ამ საქმეში დიდად გამოც-დილი, საკონკურსო სპეციფიკის მცოდნე პე-დაგოგი.

საკონკურსო სამზადისი დიდი სტიმულია პროფესიული ზრდის და დაოსტატებისათვის. რა თქმა უნდა, სასურველია კონკურსში გამარჯვება, რაც ახალ პერსპექტივებს ხსნის ბალეტის არტისტთა წინაშე, მაგრამ არანაკ-ლებ მნიშვნელოვანია ამ გამარჯვებისკენ სვლის პროცესი. მე სწორედ ეს სამზადისი უფრო მაინტერესებს. საშუალება რომ იყოს, დღე და ღამეს გავასწორობდი. დაძაბულ შრომაში ვხედავ ჩემი ცხოვრების არსს.

საზღვარგარეთის რომელიმე ქვეყანაში სტუდირებაზე ხომ არ გიფიქრიათ?

— ეს იმდენად შეუძლებელია მიმაჩნია, რომ ვერ ვხედავ გიფიქრებასაც კი.

ნუთუ ეს განუხორციელებელი სურვილია? ამ შემოდგომაზე ორი დამწყები ქართველი



ნ. ანანაშვილი, ი. ნიორაძე

ბალერინა ხომ გაიგზავნა ამერიკის შეერთე-ბულ შტატებში...

— ეს სასიხარულო ფაქტია. ეს ამბავი გა-ვიგე მხოლოდ მათი წასვლის შემდეგ. დღემდე არ ვიცი ვის ევალება ამ საკითხის გადაწყვე-ტა...

რა ამოცანები დგას თქვენს წინაშე?

— მე ვთვლი, რომ ჯერ კიდევ ბევრი რამ უნდა ვისწავლო. ვცდილობ ყოველი გაკვე-თილიდან, რეპეტიციიდან, ყოველი სპექტაკ-ლიდან რაღაც ახალი შევიძინო. მინდა ცო-ტათი მინც წავიწიო წინ პროფესიული წრთობის გზაზე. ამაში მეხმარებიან სახე-ლოვანი ბალერინები ვერა წიგნაძე და ირი-ნა ჭანდღერი, ისინი თავდადებით მუშაობენ ჩემთან. მათ გულწრფელად აღელვებთ ჩემი ბედი.

ვამალებ „გედის ტბას“. მალე გამოვიტან სცენაზე ოდეტა-ოდლიას პარტიებს. ბევრს ვმუშაობ ამ სახეებზე და თან ვოცნებობ ახ-ალ კლასიკურ ბალეტებზე, გასტროლოებზე. მაყურებელზე, რომელიც ინტერესით ივლის ჩემს სპექტაკლებზე, ვოცნებობ სწავლაზე, უფრო სწორედ ისეთ ატმოსფეროზე, რომე-ლშიც მაღალ ღონეზეა დაყენებული სწავლა. შრომის კულტურა.

ვნატრობ ასეთ ატმოსფეროში მოხვედრას...



მხაზვერული სრულყოფილების დაუოკებელი ძიება

ჰერბერტ უონ კარაიანის გარდაცვალების გამო

ჟან ლონჟანი

უკვე რამდენიმე წელია შეფიქრებითა და გულსტივილით ვეკითხებოდით ჩვენს თავს: როგორ ზიდავს ის ამ ესოდენ მძიმე ჭვარს? სცენაზე მექანიკურად დგამდა ნაბიჯებს, გაშვებულ ფეხებს, ბარბაცებდა, უჭირდა მოძრაობის კოორდინირება, გზადაგზა ეყრდნობოდა ორკესტრანტების ხელებს, წინ მათი დახმარებით მიიწედა — რალაცნაირად იყო მოკრუნჩხული, ჰქონდა ქალღღიღინით თეთრი სახე, უძრავი გამომეტყველება, თვალების სიღრმეში ჩარჩენილი ნახევრად ჩამქრალი ღიმილი...

ღიამ, არ უნდოდა თავისი მარცხის აღიარება, ვიდრე სუნთქავდა... ცხოვრება არ შეეძლო საღირსიერო პულტზე აუსვლელოდ... ნეტა რას განიცდიდა, როცა მუსიკა დრინავდა მისი ექსტის ზემოქმედებით, ექსტი კი სულ უფრო შეზღუდული ხდებოდა. იმედი მიჰდა ვიქონიო, რომ ამ წუთებში განიცდიდა ბედნიერებას, პლანეტაზე მცხოვრებ ადამიანებს ასე გულუხვად რომ სჩუქნიდა. თავის სურვილს ჭიუტად ანხორციელებდა — სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე პუბლიკის წინაშე გამოდიოდა და ამით უშიშრად ანგრევდა მრავალი წლის მანძილზე თავისი თავის გარშემო შექმნილ ლეგენდას...

ვერც ერთმა ღირიერობმა, ვერც ერთმა მუსიკოსმა თავის თავში ვერ აირეკლა ჩვენი ეპოქა ისე სრულად, როგორც ეს ჰერბერტ უონ კარაიანმა შეძლო. პოპულარობით არ ჩამოუვარდებოდა სახელმწიფო კინოვარსკვლავებს, რაც აიხსნება არა მარტო მისი უზარმაზარი ტალანტით, არამედ „მიჯითაც“, რითაც შეესაბამებოდა მოდერნი ილუსტრირებული ფერწარებისა და ტელევიზიის წყალობით შექმნილსა და მთელს მსოფლიოში გავრცელებულ თანამედროვე მითოლოგიას. მითის მიხედვით კარაიანი განხილდა უბერებელი, საოცრად მოხდენილი,

სპორტული აღნაგობის მამაკაცი, რომელიც დიდი სიჩქარის ეინით იყო შეპყრობილი (საკუთარი სპორტული მანქანა, საკუთარი თვითმფრინავი, საკუთარი იალქნიანი ნავი) ჰქონდა ვილები სენ-ტროპეზისა და სენ-მორისის მოდურ კურორტებზე, იდეალურ წყვილს ქმნიდა თავის ფრანგ მეუღლესთან ერთად, რომელიც წარსულში მანეჟენად მუშაობდა და მასზე ოცი წლით უმცროსი იყო. ერთი სიტყვით, ამ ადამიანს ამკობდა წარმატების, სიმდიდრისა და ძლიერების გამომხატველი ყველა „სიმბოლო“. ეს ხატი, რომელიც დროთა განმავლობაში ისევე გაფერმკრთალდა, როგორც მომხმარებლური ეინით შეპყრობილი მისი შემქმნელი საზოგადოება, თვით კარაიანს სამართლიანად აღიზიანებდა: იგი მართლაც თავისი დროის ადამიანი იყო, ოღონდ სრულიად სხვა, გაცილებით უფრო ღრმა გაგებით — გატაცებული იყო თანამედროვე ტექნიკითა და პროგრესით, თავის საქმეში დაუყოვნებლივ, მოუთმენელი სიჩქარით იყენებდა მეცნიერებისა და ინდუსტრიის უახლეს მონაპოვრებს.

პირველი იყო ღირიერობა შორის, ვინც გრამფირფიტა მსოფლიო კულტურის იარაღად აქცია, პირველმა გამოიყენა კინემატოგრაფი საღირიერო ხელოვნების უკვდავსაყოფად. ერთ-ერთმა პირველთაგანმა განჭვრტა ვიდეოტექნიკის პერსპექტივებიც. მას ეკუთვნის არც თუ ისე დიდი ხნის წინ ნათქვამი სევდანარევი სიტყვები: „რა დასანანია, რომ არა ვარ ოცი წლით ახალგაზრდა და რომ ვერ მივიღებ მონაწილეობას იმ ფენომენალურ განვითარებაში, რომლითაც ტექნიკა მიაღწევს საუკუნის ბოლოს!“

კარაიანის შემოქმედებითი ცხოვრების გზა აღბეჭდილია მიზანსწრაფვით, პირველობის ეინით; ნაპოლეონის მსგავსად, ყოველთვის ჩნდებოდა იქ, სადაც არ ელოდნენ, ერთ-

დროულად იკავებდა ყველა „საბრძოლო ხაზს“. დროებით წარუმატებლობას საბოლოო გამარჯვებით აგვირგვინებდა.

მოცარტის სამშობლოში

ჰერბერტ ფონ კარაიანის წინაპრები მამის ხაზით მაკედონიის მკედლანი იყვნენ, მისი პაპის პაპა — გვარად კარაიანისი — 1792 წელს ემიგრირებული გახლდათ საქსონიაში, სადაც მალე მიიღო აზნაურის ტიტული. ჰერბერტის მამა — დიდად გამოჩენილი ქირურგი — მუსიკის მოყვარული იყო, კლარნეტზე უკრავდა. დედა — მარტა კოსმაკი — სლოვაკური წარმოშობის იყო. ჰერბერტი დაიბადა 1908 წლის 5 აპრილს ზალცბურგში, მოცარტის სამშობლოში, სამი წლინახევრის იყო. როცა დაიწყო პიანინოზე მეცადინეობა შესანიშნავი პედაგოგის ფრანკისკ ლედვიჩას ხელმძღვანელობით, შემდეგ შევიდა „მოცარტუმში“ (1880 წელს ზალცბურგში დაარსებული მოცარტის სახელობის საერთაშორისო საზოგადოება, რომელთანაც არსებობს მუსიკალური სკოლა), რვა წლის ასაკში პირველად მიიღო მონაწილეობა დიდი მოცარტის პატივსაცემად გამართულ ტრადიციულ კონცერტში, რომელიც ყოველწლიურად იმართებოდა მისი დაბადების დღის აღსანიშნავად. დაუტრა რამდენიმე საფორტეპიანო პიესა, პედაგოგებმა მასში მამინვე გამოაჩინეს საღირსიერო მონაცემებიც.

თერამეტი წლის კარაიანი ვენაში მიემგზავრება სწავლის გასაგრძელებლად. სამი წლის შემდეგ მუსიკალურ აკადემიაში მიიღო ღირსიერის დიპლომი. ცოტა ხნით ადრე კი მშობლიურ ზალცბურგში თავისი სახსრებით გამართა პირველი კონცერტი. უღირიეროა ადგილობრივ ორკესტრს, რომელმაც დაუტრა ჩაიკოვსკის მეხუთე სიმფონია და რიჰარდ შტრაუსის „ღონ ეუანი“. ამ კონცერტს ესწრებოდა ქალაქ ულმის საოპერო თეატრის დირექტორი, რომელიც იმდენად აღაფრთოვანა დამწყები ღირიერის ნიჭიერებამ, რომ იგი უმალვე თავის თეატრში მუდმივ სამუშაოზე მიიწვია. მიუხედავად იმისა, რომ კარაიანს მანამდე არ უღირიეროდა საოპერო ნაწარმოებისათვის, ორი თვის შემდეგ მოცარტის „ფიგაროს ქორწინებაში“ შედგა მისი ოფიციალური საღირიერო დებიუტი ულმის საოპერო თეატრში. დებიუტმა ბრწყინვალედ ჩაიარა, მთელი



ჰერბერტ ფონ კარაიანი

მისი მომდევნო კარიერის შესაბამისად. მაგრამ ხუთი წლის შემდეგ, 1934 წელს, ულმის თეატრის ხელმძღვანელობამ ღირიერთან კონტრაქტის გაგრძელება აღარ ისურვა. კარაიანმა სამი მძიმე თვე გაატარა ბერლინში, სადაც მიიღო ქალაქ აახენის საოპერო თეატრის მიწვევა. მალე კარაიანი ამ თეატრის დირექტორად დაინიშნა (იგი გერმანიის მუსიკალური თეატრების ყველაზე ასაღაზრდა დირექტორი გახლდათ).

ერთი დანიშვნის საფასური

შემდგომში მას არაერთხელ უთქვამს, რომ სწორედ ამ დანიშვნამ აიძულა 1935 წელს შესულიყო ნაცისტურ პარტიაში. მაგრამ სინამდვილეში იგი ამ პარტიას ეზიარა ჯერ კიდევ 1933 წელს ზალცბურგში (ანუ ავსტრიაში), ერთი წლის შემდეგ კი ჩაეწერა ქალაქ აახენის პარტიულ ორგანიზაციაში, რომელშიც ირიცხებოდა 1944 წლამდე.

იმხანად იგი სწრაფად აღიოდა ღირიერული წარმატების კიბეზე: 1937 წელს უღირიეროა ვაენერის „ტრისტან და იზოლდას“ ვენის საოპერო თეატრში, 1938 წელს კონცერტები გამართა ბერლინის ფილარმონიის ორკესტრთან და კვლავ უღირიეროა „ტრისტან და იზოლდას“, ოღონდ უკვე ბერლინის ოპერაში. სწორედ მაშინ, ერთმა ცნობილმა კრიტიკოსმა მას „უნდერ კარაიანი“ („სასწაული კარაიანი“) უწოდა, რასაც

შემდეგ ხშირად იმეორებდნენ მისი ტალანტის თაყვანისმცემლები.

კარაიანს სულ უფრო მეტად იზიდავდა ბერლინის ოპერა. 1940 წელს აქ უდირიყო-რა ვაგნერის „მაისტერზინგერებს“. სპექტაკლს ესწრებოდა პიტლერი. მთავარი პარტიის ჰანს საქსის შემსრულებელი სოლისტი მთვრალი აღმოჩნდა, მან გამოსტოვა არიის საკმაოდ დიდი ნაწყვეტი. კარაიანი, რომელიც არ სარგებლობდა პარტიტურით და ყველაფერს ზეპირად დირიჟირობდა, ცდილობდა როგორმე დასწროდა მომღერალს... ფიურერმა სპექტაკლის შემდეგ განაცხადა, რომ აღარ მოვა ოპერაში, როცა იქ კარაიანი იდირიჟორებსო. მიუხედავად ამისა, კარაიანმა მალე მიიღო ამ თეატრში კაპელმეისტერის ესოდენ სასურველი პოსტი.

სწორედ ამ დროს იგი სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს. მაგრამ, საბუნდუნოდ, კარაიანს დახმარება აღმოუჩინა მისი დანტისტის ქალიშვილმა, რომელიც გებელსის პირად მდივნად მუშაობდა. მისი წყალობით კარაიანმა მობილიზაციას თავი დააღწია.

ჩვენ ხელთ არის საკმაოდ ძუნწი ცნობები კარაიანის მეორე მსოფლიო ომის დროინდელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის შესახებ, აშკარაა ერთი რამ — ეს იყო დაღმავლობის წლები. ცნობილია მხოლოდ მისი ორი დიდი გამოსვლა 1944 წელს — პარიზსა და ბუქარესტში.

როცა ომი დამთავრდა, კარაიანი მშობლიურ ზალცბურგში დაბრუნდა. 1946 წლის 18 იანვარს ვენაში შედგა პირველი კონცერტი, სადაც ის ვენის ფილარმონიული ორკესტრის ხელმძღვანელად წარსდგა. მაგრამ ეს გამოსვლა უკანასკნელი აღმოჩნდა — საბჭოთა საოკუპაციო ხელისუფლებამ მოხსნა შემდეგი კონცერტები. თავის მხრივ ამერიკელებმაც ალკრძალეს მას პუბლიკის წინაშე გამოსვლა. ამ წელს იგი ზალცბურგის ფესტივალის აღმინისტრატორის მოადგილისა და სუფლიორის როლს დასჯერდა.

1947 წლის დასასრულისათვის კარაიანის წარსული დაიწყებას მიეცა. იგი დიდ სცენას დაუბრუნდა. ვენაში 20 დეკემბერს მისი დირიჟირობით შესრულდა ბეთოვენის მეცხრე სიმფონია. აქედან იღებს დასაბამს კარაიანის საერთაშორისო აღიარება, რასაც მსოფლიოში ბადალი არა აქვს. აღვნიშნავ მხოლოდ ძირითად ეტაპებს:

1948 წელი: მონაწილეობა ზალცბურგის

ფესტივალში, სადაც დირიჟირობს „გორ ფოსსა“ და „ფიგაროს ქორწინებას“. ფიურერტვენგლერი, რომელიც ამ ფესტივალში მდღევანელის მის, მაგრამ 1956 წელს ფურტვენგლერის სიკვდილის შემდეგ სწორედ კარაიანს აწვევენ ამ ფესტივალის დირექტორის პოსტზე, რომელიც მანამდე ფურტვენგლერს ეკავა).

1949 წელი: პირველი გამოსვლა მილანის „ლა სკალაში“, რომელიც 1968 წლამდე მისთვის ყველაზე საყვარელი საოპერო თეატრია, სადაც 1956 წელს უდირიჟორებს „ლუჩია დი ლამერმურის“ დაუფიქსარ სპექტაკლს, რომელშიც მარია კალასი მონაწილეობდა.

1950 წელი: კარაიანი ინიშნება ლონდონის სხელმწიფო ფილარმონიული ორკესტრის „შეუცვლელ დირიჟორად“, რაც ნიშნავს ამ პოსტზე მუშაობას სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე.

1951 წელი: მონაწილეობა ბაიროითის ფესტივალში, რომელიც გაიხსნა ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ. აქ კარაიანმა უდირიჟორა „მაისტერზინგერებს“ და „ნიბელუნგების ბუქდის“ ერთ ნაწილს (მომდევნო წელს ეჩხუბა ვაგნერის მემკვიდრეებს, რის გამოც უარი თქვა ამ ფესტივალში მონაწილეობაზე).

1954 წელი: გასტროლები აშშ-ში და ევროპაში დასავლეთ ბერლინის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად (მან აქაც შეცვალა ფურტვენგლერი, რომელიც ყველა ღონეს ხმარობდა, რათა რაც შეიძლება შორს ჰყოლოდა თავისი ახალგაზრდა მეტოქე).

1955 წელი: კარაიანი ინიშნება ვენის ოპერის მხატვრულ ხელმძღვანელად (ამავე დროს ბერლინის ფილარმონიული ორკესტრის ხელმძღვანელადაც რჩება). ერთობ მშფოთვარედ მიმდინარეობს მისი თანამშრომლობა ამ ფრთად პატივსაცემ თეატრთან, კარაიანს სურს მისი მუდმივმოქმედი დასი, რომელსაც სტაბილური რეპერტუარი აქვს, გადააქციოს სეზონურ დასად, სადაც „კონტრაქტი“ მიწვეული იქნებიან მსოფლიოს საოპერო ხელოვნების „ვარსკვლავები“. ამასთან ერთად, კარაიანი ცდილობს „ლა სკალასთან“ და „ამოკვროს“ ვენის თეატრი, დგამს სპექტაკლებს, რომლებიც მორიგეობით იღვმება ამ ორი თეატრის სცენებზე. კარაიანის ავტორიტარულ ხელმძღვანელობას მოთმინებიდან გამოჰყავს მუსიკის ავსტრიული ფუნქციონერები. მწიფდება კონფლიქტი, რომელიც

1964 წელს ერთობ გახმაურებული განხეთქილებით მთავრდება.

დიდი გაპანების პატივმოქმადობა

ვენისაგან „განთავისუფლებული“ კარაიანი მთელ თავის ენერჯიას ახმარს დასავლეთ ბერლინის ფილარმონიულ ორკესტრს, რომელმაც 1955 წელს ისევე როგორც ლონდონის ორკესტრმა, იგი თავის „შუუცვლელ დირიჟორად“ აღიარა. ამ ორკესტრთან ერთად კარაიანი ბევრს მოგზაურობს მთელს მსოფლიოში. მაგრამ ერთიანი არ იქნებოდა კარაიანი, მხოლოდ ერთი საქმეში რომ ყოფილიყო ჩაბმული. 1967 წელს ზალცბურგში, სადაც ყოველ ზაფხულს იმართება საერთაშორისო მუსიკალური თეატრალური ფესტივალი, კარაიანი თავისი სახსრებით აარსებს ვაგნერული მუსიკის სავაზაფხულო ფესტივალს, რომელსაც იგი არა მარტო ხელმძღვანელობს და გამოდის როგორც დირიჟორი, არამედ სპექტაკლებსაც ღვამს. რითაც იკმაყოფილებს რეჟისორისადმი დიდი ხნის ლტოლვას.

პარალელურად კინოშიც ასრუბდა მოღვაწეობას კარაიანმა დააარსა თავისი საკუთარი კომპანია „კოსმოტელი“, რომელმაც მომდევნო წლებში მისი დირიჟორობით გადაიღო რვა საოპერო სპექტაკლი და ორმოცი სიმფონიური ნაწარმოები. დააარსა თავისი სახელობის საქველმოქმედო ფონდი, თავისი სახელობის ახალგაზრდა დირიჟორთა კონკურსი, ჩამოაყალიბა მუსიკალური შემოქმედების ფსიქოლოგიის შემსწავლელი თავისი სამეცნიერო ცენტრი...

1969 წელს, როცა გარდაიცვალა პარიზის ორკესტრის ხელმძღვანელი შარლ მიუნში, კარაიანმა „ვერ გაუძლო ფრანგულ ციუნენებს“ და დათანხმდა დაბოლებული კოლექტივის მუსიკალური მრჩეველის როლზე. მაგრამ, ორი წლის შემდეგ იძულებული გახდა უარი ეთქვა ამ პოსტზე, რადგან საფრანგეთის ხელისუფლებამ ჩათვალა, რომ იგი ჯეროვან დროს არ უთმობდა ახალგაზრდა პერსპექტიულ ორკესტრს...

ვერაფერი ვერ აოკებდა მის დაუცხრომელ მუსიკალურ ვნებებსა და მოღვაწეობის წყურვილს. იგი ჰკავდა წარმოების გამოჩენილ ხელმძღვანელს, გიგანტური მხატვრულ-ფინანსური იმპერიის პატრონს, რომელიც ბერლინისა და ვენის, მილანისა და ნიუ-იორკის ვაერთიანების ოცნებით იყო შეპყრო-

ბლი. მან გარკვეულწილად მიიღწია კიდევ ან ოცნების განხორციელებას. მეოცნებე ვე დროს რეალისტიც გახლდათ. ისევე როგორც ვაგნერი, საკუთარი ძალებით რომ შექმნა ბაიროითის ფესტივალი.

რით შეიძლება ამის ახსნა? ძლევამოსილებისაქენ მისწრაფებით? შესაძლოა. პატივმოყვარეობით? ესეც უუკველია. მაგრამ იგი დაჯილდოებული იყო ვულგარულობისაგან თავისუფალი. დიდი გაქანების პატივმოყვარეობით, რომელიც მას ამალუბისაქენ, წინსვლისაქენ მოუწოდებდა. საბოლოო ჯამში მისი ცხოვრება და ქცევები გამოხატაქენ სწრაფვას სრულყოფილებისაქენ, რომელიც, ალბათ მიუღწეველია. ასეთია თავად მუსიკის ბუნება, რაც უფრო მეტად ასრულებ, მით უფრო მეტად პოულობ მასში ახალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობებს. „ჩემთვის — ათი წლის წინ ეუბნებოდა იგი თავის ბიოგრაფს ერნსტ ნონისერმანს, — მუსიკას იმდენი სახე აქვს, რომ მათი წარმოჩენისათვის არ მეყოფა ცხოვრების ყოველი დღე და ყოველი წელი. ნაწარმოებთა რაოდენობა არა მაქვს მხედველობაში, ლაპარაკია რაც შეიძლება მეტი სიმწიფის გამოვლენაზე“.

კარაიანის შემოქმედებითი ევოლუცია ადასტურებს ზემოთქმულს: მას არასოდეს განუტყლია თავმომწონობა და თვითკმაყოფილება, არასოდეს ყოფილა გაბლენძილი და ბანალური, ეს თვისებები ხშირად ახლდა ხოლმე მატერიალურ წარმატებას, მისი ხელოვნება შეუწყვეტლივ თავისუფლდებოდა მეორეხარისხოვანისაგან, სუფთავდებოდა, იწმინდებოდა, ნათლდებოდა. ცხოვრების მიწურულში კი რაღაც არაჩვეულებრივ სიცხადესა და გამჭვირავლებას აღწევდა. როგორც თვითონ ამბობდა, მისი ცხოვრება წარმოადგენდა მეტისმეტად გახანგრძლივებულ სწავლას, რომლის აზრი მდგომარეობდა საოკრად რთული ოსტატობის დაუფლებაში, რომლის საშუალებითაც სისადავემდე უნდა მისულიყო.

ამ ევოლუციას თვალსაჩინოდ ავლენს გრამფირფიტების ოთხი ციკლი, სადაც აღბეჭდილია სხვადასხვა პერიოდში ჩაწერილი „ბეთოვენის ყველა სიმფონია“, უკანასკნელი ჩანაწერი, რომელიც 1982 წლითაა დათარიღებული, საკვირველ კონტრასტს ქნის ამ ციკლის პირველ, ოცი წლის წინანდელ ჩანაწერთან. დიდი კომპოზიტორის ქმნილ-

ბათა ბოლო ჩანაწერს გამოარჩევს გაკლებით მეტი ობიექტურობა. სიმკაცრე. საზეიმო ელფერი. აქ მეტი მიზანსწრაფვაა. რის ხარჯზეც უკვდავი სიმფონიები კპოვებს როგორც დამატებით ძლიერებასა და ძაბვას. ისე დაჩვეწილობას. ლირიზმს. უშფოთველობას...

სიკვდილთან შერკინება

სამოცდაათიან წლებში კარაიანი პიროვნულად უფრო ცხადი და გამჭვირვალე გახდა. დარბილდა მისი მზერა. აღარ იგრძნობოდა ფოლადისებური სიმტკიცე. გაეხსნა შუბლი. სელებიც, რომლებიც ხან ორ უნახეს აღს ვეგონებდა. ხან ელვასავით კრთოდა. ტემპერამენტული და ამავდროულად რბილიც იყო მისი ექსტები. თვალები თითქმის ყოველთვის მიღწეული ჰქონდა, რათა მაქსიმალურად შეენარჩუნებინა თვითწარმავება... მთელი არსებით ეძლეოდა სილამაზეს, რასაც თვითონვე ქმნიდა თავისი ამოუწურავი ენერგიით.

ამოუწურავი? სამოცდაათიანი წლების შემდეგან „რკინის მუსიკაში“, რომელიც საათში ორასი კილომეტრის სიჩქარით ცხოვრობდა, თავი იჩინა სისუსტემ. პოლიარტიზმი აწუხებდა. 1975 წელს ციურისში გაუტყუეს ზერზემლის ურთულესი ოპერაცია, რის შედეგადაც თვალშისაცემი გახდა დაძაბულობა, „გაზვეება“ მისი ზურგისა. 1978 წელს რეპეტაციის დროს გონება დაკარგა და ტრავმა მიიღო დაცემისას. 1983 წელს გადაიტანა კისრის მალეების ახალი ურთულესი ოპერაცია, ერთი თვის შემდეგ კი კვლავ ღირითადობდა ზალცბურგში!

აქედან მოყოლებული, მისი ჯანმრთელობა უკვე შეუწყვეტელ „ამოვარდნებს“ განიცდიდა, რასაც „ქაოსი“ შეჰქონდა საკონცერტო პროგრამებში, რომლებსაც ის კვლავინდებურად უციდურესად ტვირთავდა. ამით ბრძოლას უცხადებდა სიკვდილს. 1985 წელს ერთ-ერთ კონცერტზე იძულებული იყო მჯდომარე ედირიორა ორკესტრისათვის. 1986 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში გასტროლების დროს სასწრაფოდ იქნა პის-პიტალიზებული, რის გამოც გაუქმდა დასავლეთ ბერლინის ფესტივალზე დაგეგმილი კონცერტები.

1982 წელს პირველად წარმოიქმნა სერიოზული კონფლიქტი კარაიანსა და დასავლეთ ბერლინის სიმფონიური ორკესტრის მუსიკო-

სტეს შორის. ამის ფორმალურ მიზეზად იქცა ახალგაზრდა კლარნეტისტი ქალიშვილი ვევა. რომელიც ორკესტრმა არ მიიღო. მაგრამ, როგორც ჩანს, ორკესტრანტებისათვის ეს მხოლოდ საბაბი იყო. ჯერ ერთი, ისინი სულ უფრო მწვავედ გრძნობდნენ თავს „კარაიანის ტრესტის ექსპლუატირებულ კლასად“. მეორე მხრივ, ძალზე ადელევებდათ გაურკვეველობა თავიანთი მომავლისა. კარაიანი, რომელიც ავადმყოფობის შესხენებას ვერ იტანდა, საჭიროდ არ სთვლიდა თავისი მემკვიდრის მომზადებას.

ამ გაზაფხულზე დირიჟორმა როგორც იქნა მიიღო გონივრული გადაწყვეტილება და დისტოვა ორკესტრი, რომელსაც უწყვეტად სელომძვანელობდა 34 წლის მანძილზე. ეს დაგვიანებული გადაწყვეტილება ტასკვა-წამებად დაუჯდა ამ ადამიანს, რომლის ჯანმრთელობა უამისოდაც საფუძვლიანად იყო შერყეული. უქანასკნელ მომენტამდე საკსე იყო გეგმებით. აგვისტოში აპირებდა გამგზავრებას ზალცბურგის ფესტივალზე, სადაც უნდა ედირიორა ვერდის „ბალ-მასკარადისათვის“...

დამალოს, გავიხსენოთ მისი სიტყვები, რომელიც მიმართულია ყველა იმათკენ, ვისაც სურს გაიაზროს თანამედროვე მნიშვნელობა და ფასი მუსიკალური შემოქმედებისა: „მუსიკას ქმნიან ადამიანები, ადამიანებისათვის: ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მუსიკა მათი სულიერი ცხოვრების გამდიდრებისათვის უნდა არსებობდეს, მუსიკამ ადამიანებს უნდა დაუბრუნოს ის, რაც მათ დაკარგეს ცხოვრების სხვა სფეროებში, რატომ მოხდა, რომ ჩვენს დროში კაცობრიობა განიცადის მუსიკის არაჩვეულებრივ მოთხოვნილებას? იმიტომ, რომ მუსიკა, მიმართავს რა თავის მზერას სინათლისაკენ, მსმენელებს უხსნის მათ მიერ გადატანილი მძიმე განცდების ტვირთს. ამით განსხვავდება იგი ხელოვნების სხვა დარგებისაგან (განსაკუთრებით კი თანამედროვე დრამატული თეატრისაგან), რომლებიც დიდ კოთხების ნიშნებს სვამენ ან გვაცენებენ უფსკრულის პირას. აი, რაობგუნდნიერია ჩემი მოწოდება, რომელსაც მთელ ჩემს ძალებს ვწირავ“.

გადმომცდილია გაზეთ „ზა რუბეკომ“-ის ფურცლებიდან (№ 32, 1989).

არწივის სიბოლოა შუა საუკუნეების

ქართულ ქანდაკებაში

ნათელა ალადაშვილი

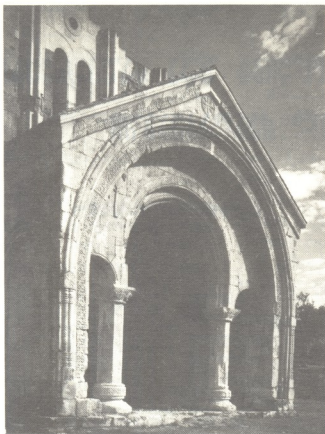
შუა საუკუნეების ხელოვნებაში წმინდა საეკლესიო სიუჟეტების გვერდით საყოველთაო აღიარება მოიპოვეს ზოომორფულმა და ორნიტომორფულმა გამოსახულებებმა, მათ შორის ეხვდებით წარმართულ კულტებთან დაკავშირებულ მოტივებს, რომლებიც ფართოდ იყო გავრცელებული წინაქრისტიანულ ხანაში. ქრისტიანული ეკლესია თავიდანვე იძულებული იყო გარკვეულად შეგუებოდა ადგილობრივ წარმართულ რელიგიურ წარმოდგენებს, რომლებიც ახალი სარწმუნოების მიღების შემდეგაც განაგრძობდნენ ხალხში სიკოცხლეს, ნაწილობრივ კიდევაც შეეთვისებინა და გადაემუშავებინა ისინი. სწორედ როგორც ასიმილაციის ამ რთული პროცესის შედეგი შეიძლება განვიხილოთ ცხოველთა გამოსახულებების საყოველთაო გავრცელება ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ზოგიერთი მოტივის შინაარსი და მნიშვნელობა ქრისტიანულმა მოძღვრებამ უშუალოდ გადმოიღო წარმართული სამყაროსაგან და ქრისტიანული რელიგიური აზროვნების სფეროს დაუკავშირა, სხვა შემთხვევაში კი ცნობილი მხატვრული სახის გადააზრებას აქვს ადგილი.

ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებებს ქრისტიანული ხე-

ლოვნების სხვადასხვა დარგის ნამუშევრებზე ეხვდებით; მათი გავრცელების წყაროა პორტატული ნაწარმოებები — ქსოვილები, სპილოს ძვლის რელიეფები, ხელნაწერები და ა. შ. უკვე ადრექრისტიანული ხანიდან მოყოლებული მათ იყენებდნენ ქრისტიანული ეკლესიების გაფორმებაში. მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ზოომორფულ გამოსახულებებს ქართული ეკლესიების სკულპტურულ დეკორში.

ერთ-ერთი გავრცელებული მოტივია არწივის გამოსახულება, რომელსაც გამოხატავდნენ გაშლილი ფრთებით, ეს მოტივი უძველესი ხანიდანაა ცნობილი, კერძოდ, ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნებაში — ხეთები, მესოპოტამია, სპარსეთი, მრავალრიცხოვანი მაგალითები გვხვდება ანტიკურ სამყაროში, რომში იგი სახელმწიფო ემბლემად იყო მიჩნეული.

არწივის მხატვრული სახის შექმნა უკავშირდება ხალხთა უძველეს რელიგიურ წარმოდგენებს ზღაპრულ, ჯადოსნურ ფრინველთა შესახებ, რომელთაც ზებუნებრივ თვისებებს მიაწერდნენ. არწივი ყველა ფრინველზე მაღლა ფრენს, იგი მზემდეც კი აღწევს, რათა წამოიღოს ციური ცეცხლი. მკვლევართა აზრით, ეს ფრინველი მზის ღვთაებას განასახიერებს, მაგრამ, ამასთანავე,



ზაგრატის ტაძარი ქუთაისში. საზრულის კარიბჭე — XI ს-ის პირველი მეოთხედი

იგი შეიძლება ღვთაების თანამგზავრიც იყოს. სახელდობრ, წარმართულ მითოლოგიაში არწივი, ფრინველთა მეფე, ბევრი უმალესი ღვთაების ატრიბუტია: ზევსისა ბერძნებთან, იუპიტერისა რომელებთან, ოდინისა გერმანელებთან. ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნების ნაწარმოებებში არწივი ხშირად კლანჭებით რომელიმე ცხოველს გლუჯს, რაც მის ძლიერებას გამოხატავს, ზოგადად კი, გამარჯვების სიმბოლოს წარმოადგენს.

არწივის ეს მხატვრული სახე შეითვისა ქრისტიანულმა სამყარომ, ხოლო მისი მნიშვნელობა თეოლოგებმა ქრისტიანულ რელიგიურ იდეებს დაუკავშირეს. არწივი თვით ქრისტეს სიმბოლოდაც კი იყო მიჩნეული, ისევე როგორც ლომის — ცხოველთა მეფის გამოსახულება. არწივი შეიძლება აგრეთვე ყოფილიყო ნათლისღების, ამაღლების და განკითხვის დღის განსახიერე-

ბა. მისი ამგვარი განსახიერება მომდინარეობს იმ სასწრაფო მოთხოვნისგან, რომელიც შუა საუკუნეების „ფიზიოლოგის“ ტექსტი ამ ფრინველს მიაწერს. ქრისტიან ღვთისმეტყველთა ნაწერებში არწივი, რომელიც ფენიქსის მსგავსად ახალგაზრდავდება და განახლდება ხოლმე, განმარტებულია როგორც ნათლისღების სიმბოლო. არწივი, რომელიც ზეცამდე მალღდება და პირისპირ შეპყურებს მზეს — მკვდრებით აღმდგარი და ამაღლებული ქრისტეს განსახიერებაა. არწივი, რომელსაც თავისი ბარტყები გამოცდის მიზნით ზემოთ, მზის სხივებისაკენ აპყავს — განკითხვის დღის ქრისტე — მოსამართლეა. ყველა შემთხვევაში, ეს მხატვრული სახე ქრისტეს ღვთიურ არსს განსახიერებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ ღვთისმეტყველები არწივს მზეს უკავშირებენ, რაშიაც აისახა ძველი წარმართული წარმოდგენა ამ ფრინველზე, როგორც მზის ღვთაებაზე.

არწივს, კერძოდ კი ორთავიან არწივს, შუა საუკუნეების ხანაშიაც, ისევე როგორც ძველ რომში, მინიჭებული ჰქონდა სახელმწიფო ემბლემის მნიშვნელობა (ისლამურ სამყაროში — ამიდის, კონიის, ბაღდადის სამეფოებში და ქრისტიანულ ბიზანტიაში — 1048 წლიდან).

არწივის გამოსახულებას საქართველოში უძველესი ტრადიცია აქვს, რასაც მის ტერიტორიაზე მოპოვებული წინაქრისტიანული ხანის არქეოლოგიური მასალი მოწმობს. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ ბრინჯაოს ზარები ღებიდან და სოხუმიდან — VI-V სს. ჩ. წ. აღ-მდე — და არმაზისა და ვანის ანტიკური ეპოქის ნიმუშები.

შუა საუკუნეების საქართველოში არწივის რელიეფურ გამო-

სახულებას ხშირად იყენებდნენ ეკლესიების დეკორატიული გაფორმებისათვის. საინტერესო მასალას X-XI საუკუნეების არქიტექტურული ძეგლები წარმოგვიდგენენ. ფრაგმენტზე სოხთას ეკლესიიდან (X ს.) ერთიმეორის ზემოთ იდენტური შინაარსის გამოსახულებანია მოთავსებული: მტაცებელი ფრინველი, რომელიც კლანჭებით კურდღელს გლეჯს. ზედა ფრინველი არწივია ფრონტალურად წარმოდგენილი, სხეულის ორივე მხარეს გაშლილი ფრთებით. ქვემოთ კი რომელიღაც მტაცებელი ფრინველია პროფილში გამოსახული. რელიეფის დანიშნულება გაურკვეველია, მაგრამ სწორკუთხოვანი ფილის სიმაღლეში აზიდული ფორმა საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ იგი სარკმლის მოჩარჩოების ვერტიკალურ ნაწილს წარმოადგენდა და ამრიგად ფასადზე იქნებოდა მოთავსებული.

ქუთაისის ბაგრატის ტაძარში არწივის გამოსახულებანი XI ს-ის პირველ მეოთხედში აგებული სამხრეთის და დასავლეთის კარიბჭეების კაპიტლებზეა გამო-

ქანდაკებული: ფრინველის რელიეფური სხეული კაპიტელის კუთხეებს უსვამს ხაზს. დასავლეთის კარიბჭის სვეტისთავზე არწივები ოთხივე კუთხეშია გამოქანდაკებული, ხოლო სამხრეთის კარიბჭის კაპიტელზე — მხოლოდ ორი, რადგანაც ორი კუთხე ვერძის თავების გამოსახულებას უჭირავს.

სვეტისთავებზე ცხოველთა პროტომების ანდა არწივის გამოსახულებათა გამოკვეთის ხერხი აღრინდელი ხანიდან დამკვიდრდა ქრისტიანულ ხელოვნებაში, რის უამრავ მაგალითებს გვაძლევს V-VI საუკუნეების ბიზანტიური კაპიტელები, რომლებიც ანტიკური კაპიტელების გაფორმების ტრადიციას აგრძელებენ (რომაული კაპიტელების მაგალითები). არწივის გამოსახულებანი კაპიტელების აღრინდელი ნიმუშებია სომხეთში ზეარტნოცის ტაძარში.

აღრეკრისტიანულ ხელოვნებაში შემუშავებულ აღნიშნულ ხერხს — კაპიტელის კუთხეების გამოყოფას არწივის რელიეფური ფიგურებით — კვლავ უბრუნ-

ბაგრატის ტაძარი ქუთაისში. სამხრეთ კარიბჭის კაპიტელი — XI ს-ის I მეოთხედი



დებიან, მაგრამ სხვა ვარიანტით, შუაბიზანტიურ ხანაში, რის მაგალითია კონსტანტინე ლიპსის X ს-ის ეკლესიის კაპიტელები.

შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპის არქიტექტურაში ზოგჯერ იმეორებდნენ ადრეკრისტიანულ კაპიტელებს (ჩრდილოეთ იტალიის, კერძოდ ვერონის ძეგლები) და ეს ასლები, როგორც აღნიშნავენ, ზოგჯერ ნიმუშებისაგან ძნელი გასარჩევია.

ადრებიზანტიურ კაპიტელებში ჩანს უშუალო კავშირი ანტიკურ ტრადიციასთან; მათში შენარჩუნებულია იონური და კორინთული ორდერის კაპიტელების საერთო სახე და ფორმები. ახლოა მათთან უფრო გვიანდელი ხანის ბიზანტიური ნიმუშებიც.

XI საუკუნის ქართველი ოსტატი ბაგრატის ტაძრის კაპიტელების დეკორისათვის უკვე ადრებიზანტიურ ხელოვნებაში ცნობილ ხერხს მიმართავს, მაგრამ იგი ამ ხერხს უფარდებს კაპიტელის

მთლიანი გაფორმების განსხვავებულ გადაწყვეტას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ზედაპირის მთლიანი შევსება გამოსახულებებით და საერთო კომპოზიციის გარკვეული ასიმეტრიულობა. თუმცა კუთხეებში მოთავსებული გამოსახულებანი, რომელთა განლაგებითაც, ხაზი ესმება კაპიტელის ფორმას, სიმეტრიულად მეორდება, მაგრამ მათ შორის სხვადასხვა სცენა და ორნამენტული მოტივებია გამოკვეთილი; დასვლეთის კარიბჭის კაპიტელებზე ცხოველთა ბრძოლის სცენებია; ორი მტაცებელი ცხოველი გლეჯს ჩლიქოსან ცხოველს, ფასკუნჯს კლანჭებით უჭირავს ფანტასტიკური რქოსანი არსება.

საერთო მხატვრული მიდგომით და თემატიკით ბაგრატის ტაძრის კაპიტელები, რომელთა ზედაპირიც მთლიანადაა გამოსახულებებით დაფარული, ერთგვარად ეხმაურება დასავლეთ ევროპის

ბაგრატის ტაძარი ქუთაისში. დასავლეთის კარიბჭის კაპიტელი — XI ს-ის I მეოთხედი



რომანულ ხელოვნებაში გავრცელებულ ე. წ. „თბრობით“ კაპიტელებს, თუმცა მათ უშუალოდ ანალოგიას არ წარმოადგენს.

ჩვენთვის საინტერესოა ის, რომ უკვე შემუშავებული ხერხისა და უძველესი ხანიდან ცნობილი მოტივის გამოყენებისას შუა საუკუნეების ქართული ოსტატები კაპიტელების გაფორმებას თავისებურ, ორიგინალურ სახეს ანიჭებდნენ.

არწივის გამოსახულება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, როდესაც დიდი ზომის რელიეფურ ფიგურას ნაგებობის ფასადის მნიშვნელოვან, გამოსაჩენ ადგილზე ათავსებენ, როგორც ამას ვხედავთ X-XI საუკუნეების არქიტექტურულ ძეგლებზე — ხახულის, ოშკის, სვეტიცხოვლის ეკლესიებზე.

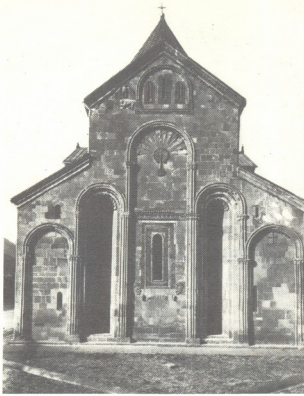
ხახულის X ს-ის ტაძრის სამხრეთის ფასადზე დეკორი ცენტრალურ ნაწილში, ორმაგი სარკმლის გარშემო კონცენტრირებული. სარკმლის ღობეები ფლანკირებულია ნახევარსვეტებით, რომლებზედაც თაღებია გადასროლილი. სვეტების ბაზები და კაპიტელები, ასევე თაღები ჩუქურთმითაა დაფარული. თაღებს ზემოთ კედლის წყობაში რადიალურად განლაგებული წიბოები და თეთრი ფერის სოლისებრი ფილები ქმნიან გადასვლას სარკმელსა და კედლის ზედაპირიდან ძლიერად ამოწეულ დიდი ზომის ორნამენტირებულ სათაურს შორის. ეს სათაური შეიგრძნობა როგორც საერთო მოჩარჩოება ორმაგი სარკმლისა და მის თავზე მოთავსებული დიდი ზომის რელიეფისათვის. არწივის ფიგურა, რომელსაც კლანჭებით შველი უჭირავს, ზუსტად თაღების შეერთების ადგილზეა მოთავსებული და ოსტატურადაა ჩაწერილი არქიტექტურული დეკორის საერთო კომპოზიციაში. აღსანიშნავია, თუ რა კარგად უფარდება მოქანდაკე შველის ფეხებ-



ოშკის ტაძარი. X ს-ის II ნახევარი სამხრეთ ფასადის გაფორმება

ბის განლაგებას სარკმლის თაღების მოხაზულობას. ფიგურული რელიეფი ფასადის დეკორატიული გაფორმების ორგანულ ნაწილს შეადგენს, მაგრამ, ამასთან, იგი დეკორის ძირითადი აქცენტია.

მაღალი რელიეფით მოცემული არწივის ფიგურა ერთიანი, მძლავრად ამოზიდული მოცულობითი ბლოკის სახით გამოიყოფა. შთაბეჭდილებას აძლიერებს ასევე ზოგადი მოცულობების სახით გადმოცემული ფეხები, რომლებიც გრძელი კლანჭებით ბოლოვდება. ფრინველის თავი წინ არის გამოწეული და სხეულის მასას უპირისპირდება. ფიგურის ნაწილების სხვადასხვა პლანებად ამგვარი განლაგების შედეგად იქმნება გამოსახულების სივრცეში განვითარების შთაბეჭდილება, რასაც ხაზს უსვამს ფრინველის ფრთების შესრულება: მათი ზედაპირის ძლიერი ჩაღრმავება ზედა ნაპირიდან ქვემოთკენ.



სვეტიცხოველი (1010-1029 წ.წ.)
აღმოსავლეთის ფასადი

სვეტიცხოველი (1010-1029 წ.წ.)
არწივისა და ლომის გამოსახულებანი



ფართოდ გაშლილი ძლიერ ფრთები არწივის ფიგურას მონუმენტურობასა და სიდიადეს მატებს. შველის გამოსახულების ზედაპირი ბრტყელია და ასეთი კონტრასტი არწივის ფიგურის ხაზგასმულ რელიეფურობასთან აძლიერებს ამ უკანასკნელის პლასტიკურობის ეფექტს.

ასევე ტრიუმფალური ხასიათისა ოშკის ტაძრის (X ს-ის მეორე ნახევარი) არწივის გამოსახულებაც, რომელიც ყველაზე უფრო მდიდრულად მორთული სამხრეთის ფასადის დეკორის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. ოშკში ფასადების გაფორმების ერთიანი სისტემის შექმნას დეკორატიული თაღები ემსახურება. ეს ძეგლი საქართველოს ხუროთმოძღვრებაში დეკორატიულ თაღების გამოყენების ერთ-ერთი ადრეული მაგალითია. თითოეულ ფასადზე მისი თაღდით დანაწევრება გვერდებიდან ცენტრისაკენ მიმართულ აღმავალ რიტმს ექვემდებარება, ხოლო დეკორატიული გაფორმება თავმოყრილია ფასადის ცენტრალურ ნაწილზე, რომელიც შუა, მაღლა აზიდული თალითაა მოჩარჩოებული.

ცენტრალური სარკმელი შემკულია ჩუქურთმიანი საპირით და მის ზემოთ გარკვეული ინტერვალით განლაგებული დიდი სათურით, რომლის ზედაპირიც ორნამენტითაა აგრეთვე დაფარული. მათ შორის კედლის წყობაში რადიალურად განლაგებული ფერადი ქვის ფილები გამაერთიანებელი ელემენტის როლს ასრულებენ. კედლის სიბრტყიდან ამოზიდული სათაური ქმნის გადასვლას ფიგურული რელიეფებისაკენ, რომელიც განსაკუთრებით არიან აქცენტირებულნი მათთვის განკუთვნილი ადგილის, აგრეთვე დიდი ზომებისა და ძლიერი რელიეფურობის გამო. უშუალოდ სარკმლის სათაურს ზემოთ მოთავსებულია ფილა არწი-

ვის გამოსახულებით, რომელსაც კლანჭებით მასზე გაცილებით მცირე ზომის ხარის ფიგურა უჭირავს; ზემოთ მთავარანგელოზები — მიქაელი და გაბრიელი დგანან.

ისევე როგორც ხახულის ტაძრის ფასადზე, ოშკში ფიგურული გამოსახულებანი გამოიყოფა როგორც ეკლესიის დეკორის ყველაზე მნიშვნელოვანი აქცენტები. ამრიგად, აქ უკვე მკაფიოდ მყოფანდება ის მხატვრული მიდგომა, რომელიც დამახასიათებელია X-XI საუკუნეების ქართული არქიტექტურული დეკორის სისტემისათვის.

ოშკის არწივის რელიეფი, თავისი ზოგადი გადაწყვეტით, მსგავსებას ამჟღავნებს ხახულის ტაძრის გამოსახულებასთან. აქაც თვალს ხვდება სკულპტურული გამოსახულების მონუმენტურობა, მისი დიდებული ხასიათი. ფრინველის მომრგვალებული სხეული გამოიყოფა გაშლილი ფრთების ფონზე, რომელთა ზედაპირი საგრძნობლადაა ჩაღრმავებული. სწორედ ამობურცული და შეზენეილი ნაწილების დაპირისპირება განსაზღვრავს რელიეფის პლასტიკურ ხასიათს. მაგრამ ოშკის გამოსახულების დამუშავება განასხვავებს მას ხახულის რელიეფისაგან. ხახულის არწივის გამოსახულება მთლიან მოცულობით მასს ქმნის, რაც განსაკუთრებით ხვდება თვალს იმის გამო, რომ სხეული გლუვადაა დატოვებული, მაშინ როდესაც ოშკში ქვის ზედაპირი დამუშავებულია მასზე ამოჭრილი მომრგვალებული ფორმის სეგმენტებით, რომლებიც ფრინველის ბუმბულს აღნიშნავს. ეს კი მოცულობით ბლოკს დანაწევრებულობას და გამოსახულებას მთლიანად მეტ დეკორატიულობას ანიჭებს, რაც ამ ხანის სკულპტურის განვითარების ზოგად ტენდენციას ასახავს.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ორივე

შემთხვევაში შენობის ფასადებზე გამოქანდაკებული არწივის დიდებული გამოსახულებები, ღვთიური ძალის განსახიერებად, მისი ტრიუმფის სიმბოლოდ შეიგრძნობოდა. შესაძლებელია, რომ ეს მხატვრული სახე გააზრებული იყო უფრო კონკრეტული მნიშვნელობით, როგორც ქრისტეს ტრიუმფის სიმბოლო. გამარჯვების მომენტი იმითაც არის მინიშნებული, რომ ფრინველის კლანჭებში დამარცხებული ცხოველია მოცემული.

ოშკის ტაძრის ფასადზე არწივის გამოსახულებას უკავშირდებიან მთავარანგელოზები, რომლებიც ჩვეულებრივ ქრისტე-ყოველისმპყრობელის ამაღლს წარმოადგენენ. ამდენად ოშკის სამხრეთ ფასადის სკულპტურული პროგრამა შეიძლება განისაზღვროს, როგორც უმაღლესი ღვთიური ძალის ტრიუმფი, რომლის დარაჯად მთავარანგელოზები დგანან.

არწივის მონუმენტური გამოსახულება ამკობდა XI ს-ის მცხეთის სვეტიცხოვლის კათედრალს. ამჟამად ეს რელიეფი, ლომის გამოსახულებასთან ერთად, მოთავსებულია აღმოსავლეთ ფასადის ზედა მარცხენა ნაწილში, შემთხვევით ადგილას, სადაც ორივე ეს რელიეფი შენობის ერთ-ერთი რემონტის დროს მოხვდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ თავდაპირველად რელიეფები ფასადის ზედა ნაწილში, მის ცენტრალურ ღერძზე, ფრონტონში, ანდა დეკორატიული თაღედის შუა თაღით შემოსაზღვრულ არეზე იქნებოდა მოთავსებული (სავარაუდებელია ეკლესიის სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადები) და ამგვარად ფასადის გაფორმების დამამთავრებელ აქცენტს წარმოადგენდა, რაც შეესატყვისება XI ს. ჩამოყალიბებულ სკულპტურული დეკორის სისტემას.

სვეტიცხოველის ტაძრის არწი-

ვი ძალიან დიდი ზომისაა. განსაკუთრებულად დიდებულ იერს ანიჭებს გამოსახულებას უზარმაზარი ფრთები, რომლებიც შუა ფილიდან გვერდით ფილებზე გადადიან. ფრინველის ამობურცული სხეული ბურღით ამოღრმავებული სხვადასხვა ზომის ფოსოებითაა დამუშავებული. ფოსოები მოცემულია აგრეთვე ფრთების ზედა ნაწილში, ხოლო ფრთების ქვედა ნაწილის სტრუქტურა გადმოცემულია ზედაპირის ცერად ჩაკვეთის საშუალებით მიღებული პარალელური ხაზებით. ამგვარი დამუშავება ქვის ზედაპირზე შექმნილი ძლიერ თამაშს იძლევა და ამრიგად ითვისლისწინებს მზის განათების ეფექტს, რაც სკულპტურულობასთან ერთად ცხოველხატულობას სძენს რელიეფს. X ს-ის ფასადურ სკულპტურაში გამჟღავნებულმა სწრაფვამ გამოსახულების დეკორატიულობისაკენ აქ შემდგომი განვითარება პპოვა.

X-XI საუკუნეების ქართული ეკლესიების ფასადებზე გამოქანდაკებული არწივის რელიეფების მონუმენტურობა, მათ მიერ შექმნილი სიმძლავრისა და სიდიადის შთაბეჭდილება, ამ გამოსახულებებში ხორცშესხმული ღვთაებრივი ძალის ტრიუმფის ზოგადი იდეის გამოხატულებაა. უნდა აღინიშნოს, რომ არწივის ამგვარი მონუმენტური ფასადური რელიეფები არ გვხვდება თანადროულ ბიზანტიურ ხელოვნებაში. აქ ისინი, უმრავლეს შემთხვევაში, კანკელთა ფილებზეა გამოკვეთილი. კონსტანტინე ლიპსის ეკლესიაში არწივის ფიგურები ეკლესიის ინტერიერს ამკობს, ჩართულია გუმბათის ყელის ძირში მოცემული ორნამენტულ ფრიზის დეკორში.

ამრიგად, განხილული ქართული რელიეფები გადმოსცემენ როგორც ქრონოლოგიურად, ისე ტერიტორიულად ფართოდ გავრ-

ცელებული მოტივის შემუშავებულ იკონოგრაფიულ ტიპს — არწივი, სხეულის ორივე მხარეს გაშლილი ფრთებით, — მაგრამ მონუმენტური გადაწყვეტა, შესრულების ხასიათი და ის, თუ როგორ არის ცალკეულ შემთხვევაში რელიეფი დეკორის საერთო სისტემაში ჩართული, გამოსახულებას თავისებურ ხასიათს ანიჭებს, რაც მაჩვენებელია ქართველ მოქანდაკეთა შემოქმედებითი მიდგომისა, რომელთაც შეისისხლხორციეს და გადაამუშავეს ეს ტრადიციული, საყოველთაოდ ცნობილი მოტივი, ორიგინალური სახით წარმოაჩინეს და ამით ახალი სიცოცხლე შესძინეს მას.

შენიშვნები:

1. Кондаков Н. П., Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929.
2. Марр Н. Я., Физиолог, армяно-грузинский извод. Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, книга V, СПб, 1904.
3. Appleton H. and Bridges S., Symbolism in Liturgical Art, New York, 1959.
4. Dumbarton Oaks Paper, 3, 1946, აღრე-ბიზანტიური კაპიტლების კატალოგი.
5. Grabar A., Sculptures byzantines de Constantinople, Paris, 1963.
6. Hamann R., Das Tier in der romanischen Plastik Frankreichs. Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, vol. II, Cambridge, 1939.
7. Molsdorf W., Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters, Leipzig, 1924.
8. L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, Paris, 1955, t. I.
9. Djobadze W., Observations on the Architectural Sculpture of Tao-Klardjeti Churches Around one Thousand A. D. Studien zur spätantiken und Byzantinischen Kunst, Mainz, 1986.

ბადასაჭრელი პრობლემების პირისპირ

ალიკო დოლიძე

საქ. სსრ კულტურის მინისტრის მოადგილე

ჩვენი რესპუბლიკის კულტურის დარგის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განვითარების ტემპი ათეული წლების განმავლობაში მნიშვნელოვნად ჩამორჩებოდა მინიმალურ მოთხოვნილებებს. ამის გამო წინა ხუთწლედის სახელმწიფო პოლიტიკა, რომელმაც საერთოდ აკრძალა კულტურის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის გაუმჯობესების ღონისძიებები, დამლუპველი აღმოჩნდა ჩვენი დარგისათვის. გაიზარდა გარღვევა მზარდ მოთხოვნილებასა და რეალიზაციას შორის. შეწყდა მშენებლობა. მოუვლელიობისაგან დაინგრა ან სავალალო მდგომარეობაში აღმოჩნდა არსებული შენობა-ნაგებობები, დანადგარ-მოწყობილობანი.

მიმდინარე ხუთწლედის დასაწყისიდან კულტურის დარგისადმი დამოკიდებულება მკვეთრად შეიცვალა უკეთესობისაკენ. მიღებულია მთელი რიგი საკავშირო და რესპუბლიკური დადგენილებებისა. დახმარებამ რეალური სახე მიიღო. მაგრამ შარშანდელიდან დაწყებული ქვეყნის მზარდი ეკონომიკური გაჭირვება ისევ ამუხრუჭებს კულტურის დარგის მდგომარეობის გამოსწორებას. მძიმე სურათია მთლიანად რესპუბლიკაში. 520 კულტსაგანმანათლებლო ობიექტი დაჭირავებულ შენობაშია, 581 მწვავე ავარიულში, ხოლო 700 კაპიტალურ შეკეთებას მოითხოვს.

დიდი პრობლემები არსებობს ქალაქ თბილისშიც, რიგი თეატრებისა და მუსიკალური დაწესებულებებისა უზინაობას განიცდის. არ ყოფნის საწარმოო ფართი ბიბლიოთეკებს. ქალაქს აკლია კინოთეატრები. უზინაობის გამო ვერ ვითარდება ვიდეოქსელი.

მიუხედავად ამისა მიმდინარე ხუთწლედში ქალაქ თბილისში კეთდება ბევრი რამ. მართალია ექსპლოატაციაში არ შესულა, მაგრამ უკვე აღებულია მსმენელებს 1050

ადგილიანი სიმფონიური მუსიკის ახალი საკონცერტო დარბაზი. მას ჩემი ქება აღარც პირდება, რადგან ჩატარებული კონცერტების მეშვეობით იგი უკვე ნახეს თბილისის მუსიკის მოყვარულებმა. ამ უნიკალური შენობის ავტორები არიან ცნობილი არქიტექტორები ლ. მემშარიაშვილი და მ. ჩაჩანიძე. ახალი ნაწილის სამშენებლო სამუშაოები შეასრულა „საქსამოქალაქმრეწვემშენის“ მე-13 ტრესტმა, ხოლო ძველი შენობის გამაგრებისა და რესტავრაციის სამუშაოები კულტურის სამინისტროს სამშენებლო-სარემონტო სამმართველომ. დარბაზისა და ფოიეების მხატვრული გაფორმება შეასრულა ჩვენი სამინისტროს ახალგაზრდა მხატვართა შემოქმედებითა სახელოსნომ, კინოთეატრის ძველი ვესტიბიულის მოხატულობის სარესტავრაციო სამუშაოები შეასრულეს ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომლებმა.

ობიექტის მშენებლობა მალულად დაიწყო (როგორც უკვე ითქვა წინა ხუთწლედში აკრძალული იყო ყოველგვარი სანახაობითი დაწესებულებების მშენებლობა) ძველი შენობის რეკონსტრუქციის საბაბით. სამუშაოთა მოცულობა, რომელიც ყოფილი კ/თ „ამირანის“ ვესტიბიულის გამაგრება-რესტავრაციას დასჭირდა თავიდან ააშენებდა და უფრო ადვილად იგივე მოცულობის ახალ ვესტიბულს.

როცა გაზაფხულზე დიდი ექვის ქვეშ დადგა სტუმრების მიღებისათვის დარბაზის მზადყოფნის საკითხი, ქალაქის პარტიული და საბჭოთა ხელმძღვანელობის დიდი დახმარებით მხარში ამოგვიდგა ქალაქის საბჭოს თითქმის ყველა სამსახური. სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ მშენებლობის ბოლო ერთი წლის განმავლობაში ქალაქის საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე ბ-ნი ირაკლი ანდრიძემ ერთი დღეც არ მოგვეცილება გვერ-

დიდან. მაგრამ ეს არ არის მისი ჩვენდამი დამოკიდებულების ერთადერთი გამოხატულება.

დღეს ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ამოცანას წარმოადგენს მუსკომედიის ახალი თეატრის მშენებლობა. ეს ობიექტი შენდება ქალაქის საბჭოს მპროექტებული და მშენებელი ორგანიზაციების ძალეებით და ბატონი ირაკლი ანდრიაძე აქაც ჩვენთან არის. მუსკომედიის თეატრი ან უფრო სწორად მუსიკალური თეატრი (მას ახლა ასე ეწოდება) ერთადერთი ქართული თეატრია, რომელიც შენდება ქალაქ თბილისში საბჭოთა ხელისუფლების დროს. იგი ჩაფიქრებულია ათას ადგილზე, ორი დარბაზით. მისი ავტორები არიან ო. ლითანიშვილი და თ. მაკარაშვილი. ბევრი სიახლეა გათვალისწინებული სცენის ტექნოლოგიაში (თუნდაც ერთმანეთში ჩამთული 3 მბრუნავი წრე), რაზედაც დიდი მონდომებით მუშაობს კულტურის სამინისტროს სასცენო ტექნიკისა და ტექნოლოგიის ექსპერიმენტალური საკონსტრუქტორო ლაბორატორია. ბევრი სიახლეა სამშენებლო კონსტრუქციებშიც. საყურადღებოა მაგალითად მაყურებელთა დარბაზის ლითონის ე.წ. „მემბრანით“ გადახურვა და სხვა. წინასწარი ვარაუდით თეატრი მაყურებლებს მიიღებს 1991 წლის ბოლოს.

ვიმედოვნებ, რომ ეს იქნება ქალაქის ერთ-ერთი უმსხვილესი ობიექტი. ქინფასი საჩუქარი მზადდება ქ. ბათუმის მუსიკის მოყვარულთათვის. ძველი და ყოველად მიუსადეგი შენობის ნაცვლად 2-3 წლის შემდეგ აპირებ მსმენელებს ექნებათ ახალი თანამედროვე მოთხოვნილებების დამაკმაყოფილებელი დიდი საკონცერტო დარბაზი 1200 ადგილზე. პროექტის ავტორები არიან კულტურის სამინისტროს საპროექტო კანტორა „კულტპროექტის“ არქიტექტორები ი. კაკუკიშვილი, მ. გოგიშვილი და გ. ხუროძე.

ასევე გადაწყვეტილია ქ. ქუთაისის ახალი საკონცერტო დარბაზის მშენებლობის დაწყების საკითხი.

რესპუბლიკისათვის დიდი შენაძენი იქნება საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმის ახალი ოთხსართულიანი კორპუსი. (ავტორი ვ. ქურთიშვილი). ეს მუზეუმში ათეული წლების განმავლობაში ფართის მწვევე ნაკლებობას განიცდიდა. ახალი კორპუსი თავისი ნათელი ფართო სათავ-

სობით დაინტერესებულ მაყურებელს ბევრ ისეთ ექსპონატს უჩვენებს, რომლებსაც დიდი ხანია მზის სინათლის შუქი არ მოხვდებოდა.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ხელოვნების მუზეუმის პრობლემები ამით ბოლომდე მაინც არ არის გადაწყვეტილი. დიდი ხანია დადგა დრო, რომ ნიკო ფიროსმანის ნამუშევრებს ჰქონდეს თავისი მუზეუმი. დღეს-დღეობით არსებული გადაწყვეტილებების მიხედვით ჯერ აშენდება საექსპოზიციო დარბაზი ქალაქის ლომბარდის გვერდით, ხოლო მოგვიანებით, როცა მოინახება საშუალება ლომბარდის გასაყვანად ქალაქს ექნება მთელი კომპლექსი მხატვრის გამოფენისათვის.

მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, ეს არ არის ჩვენი ერთადერთი პრობლემა. ვინაიდან მთელი რესპუბლიკის დეტალური ჩამონათვალი ძალიან შორს წაგვიყვანს, ნაწილობრივ მაინც შევებოთ თბილისში არსებულ ვაჭარვებებს.

ფართის ნაკლებობას განიცდის სამივე უმაღლესი სასწავლებელი (კონსერვატორია, სამხატვრო აკადემია, თეატრალური ინსტიტუტი), ყველა საშუალო სასწავლებელი (არა მარტო თბილისში) ასევე მწვავედ განიცდის ფართის ნაკლებობას. გარდა ამისა, ბევრი მათგანი მწვევე ავარიულ შენობაშია. მაგალითად ინგლისის ქუჩაზე დებარე პირველი მუსიკალური სასწავლებლის შენობა იმ მდგომარეობაშია მისული, რომ უკვე შეუძლებელია მისი გამაგრება-რესტავრაცია. იგი უნდა დაინგრეს და აშენდეს თავიდან. პროექტირება დაწყებულია, მაგრამ თავისთავად ცხადია, რომ ამ საკითხის გადაწყვეტა წლებს მოითხოვს.

ძალიან მძიმე მდგომარეობაში იყო სამხატვრო აკადემიის ძველი კორპუსი. მაგრამ ჯერ ერთი იმის გამო, რომ იგი წარმოადგენს არქიტექტურულ ძეგლს და მეორეც იმიტომ, რომ მის სანაცვლოდ არაფერი გაგვიჩნდა, კულტურის სამინისტროსა და მეცნიერებათა აკადემიის სამშენებლო მექანიკისა და სეისმომედეგობის ინსტიტუტის ერთობლივი მეცადინეობით შემუშავდა საკმაოდ რთულად განსაზოროცილებელი გამაგრების პროექტი. ჩვენივე ძალებით რესტავრირებულმა შენობამ შარშანდელი საკმაოდ ძლიერი მიწისძვრის დროს ბრწყინვალედ ჩააბარა გამოცდა.

მძიმე მდგომარეობაშია მუზეუმები. არ-



ცერთ მათგანს არ ყოფნის ფართი. ზოგი მათგანი კი საერთოდ უბინაოა. ალბათ, არ სჭირდება დაცვა კინოს, თეატრისა და მუსიკის მუზეუმის მნიშვნელობას, რომელსაც ქართული ხელოვნების ისტორიის მრავალი უნიკალური ექსპონატი გააჩნია. სწორედ უბინაობის გამო ყუთებში შენახული ეს ექსპონატები წლების განმავლობაში არ გამომზეურებულა. ღირს ლაპარაკი ამ მუზეუმების ბედ-იღბალზე. თავის დროზე მუზეუმი შეხიზნული იყო რუსთაველის პროსპექტზე მდებარე მცირე სათავსოში. შემდეგ ექსპონატები გადატანილ იქნა სამინისტროს მეთოდცენტრის სათავსოებში, დიდი წვალეების შემდეგ მუზეუმს გამოეყო ავარიული შენობა ერეკლეს მოედანზე, რომელიც მალე მთლიანად დაინგრა. დიდი ხნის ლოდინის შემდეგ მუზეუმს ქუჩაღადა კავშირმა დაუთმო პუშკინის ქუჩაზე შენობის ნაწილი, სამინისტრომ ჩაატარა სარემონტო სამუშაოები და ის იყო მუზეუმმა დაიწყო ექსპოზიციის გაშლა, რომ გამოვიდა გადაწყვეტილება ამ შენობის „ბინსტოცბანკისათვის“ გადაცემის შესახებ. ყუთებში მოქცეული ექსპონატები ისევ გადატანილ იქნა კალინინის ქუჩაზე მდებარე ილიას მუზეუმში. ხანგრძლივი და მძიმე ბრძოლის შემდეგ მუზეუმს გამოეყო კარგარეთლის ქუჩაზე არსებული განათლების სამინისტროს მეთოდცენტრის ყოფილი შენობა. მძიმე ავარიული მდგომარეობის მიუხედავად შენობა იმდენად ლამაზი და შესაფერისია მუზეუმისათვის, რომ აღფრთოვანებული დარჩა არა მხოლოდ მისი კოლექტივი, სიხარულის ტალღა ჯერ ჩავლილი არ იყო, რომ მოვიდა ამბავი „შენობა სხვა უწყებას მიაქვსო“. სანაცვლოდ დაიწყო შემოთავაზებები ყოვლად უფარგისი და შეუფერებელი სათავსოებისა. ფართო საზოგადოებისა და რესპუბლიკის ერთ-ერთი პირველი პირის ჩარევა რომ არა, მუზეუმი ისევ ქუჩაში რჩებოდა. მაგრამ საკითხი ჯერ კიდევ ბოლომდე არ არის გადაწყვეტილი, განათლების სამინისტრო ამ შენობიდან გამოდის იმ შემთხვევაში, თუ დანიშნება მისთვის გათვალისწინებული სათავსო დავით აღმაშენებლის გამზირზე, რომელიც, უბინაობის გამო, ნაწილობრივ დაკავებული აქვს ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლს.

ქ. თბილისის 15 სახელმწიფო თეატრიდან დღევანდლამდე 7 უბინაობას ვანიცდიდა

მუსიკალური თეატრის ბედ-იღბალი გარკვეულია. მას ორ წელიწადში შესანიშნავი შენობა ექნება. წლების განმავლობაში გადაუწყვეტილია ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ბედი. ჩვენი აზრით სწორი არ იყო თავის დროზე მისი სათავსოების დანგრევა რუსთაველის პროსპექტის № 37 სახლში. მართალია, თეატრის სათავსოების მოცულობა და მათი მდგომარეობა იდეალურისაგან შორს იყო. მაგრამ ასე თუ ისე კოლექტივს თავისი სახლი ჰქონდა.

უბინაოდ დარჩა მეტეხის პლატოდან გამოსახლებული ახალგაზრდული დრამატული თეატრი-სტუდია, დაინგრა სატირისა და იუზორის თეატრის შენობა, ფილარმონიის ბაღის გაფართოება-რეკონსტრუქციის მიზნით, წლების განმავლობაში ორჯონიკიძის კულტურისა და დასვენების პარკში ვაგონებში იყო განთავსებული პანტომიმის სახელმწიფო თეატრი, გერეით იყო შეხიზნული არენდით აღებულ შეუფერებელ შენობაში ს. ახმეტელის სახელობის დრამატული თეატრი, მკლესიიდან გამოსახლებულ იქნა ვ. ანჯაფარიძის სახელობის ერთი მსახიობის თეატრი. ეკლესიიდან გამოსახლების გამო ასევე უბინაოდ დარჩა სახელმწიფო ფოლკლორული ანსამბლი „თბილისი“.

იმის იმედით ყოფნა, რომ ამდენი გაჭირვების დასაფარავად კაბდაბანდებების ლიმიტების გამოყოფის ხარჯზე ახალი შენობები აშენდება — არარეალურია. სახელმწიფოს უჭირს და ამ საკითხის გადაწყვეტა ასეთი გზით არ მოხერხდება.

მეორეს მხრივ, რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა, ცდილობს რა მაქსიმალურად დაეხმაროს კულტურის დარგს, სხვა გზას დაადა. ლაპარაკია ქალაქში არსებული მეტნაკლებად შესაფერისი შენობების გადმოცემაზე. ამ მიმართულებით დიდი ნაბიჯებია გადადგმული. ასე მაგალითად: საჯარო ბიბლიოთეკის გასაფართოებლად, თავისი ტრადიციული შენობიდან გაყვანილია ფინანსთა სამინისტრო, ლიტერატურის მუზეუმის გაფართოების მიზნით საცხოვრებელი ადგილი შეიცვალა რესპუბლიკის სამხედრო კომისარიატმა, თეატრალური ინსტიტუტი გაფართოვდა როგორც კი მისამართი შეიცვალა კულტურის სამინისტრომ. როგორც აღინიშნა კინოს, თეატრისა და მუსიკის მუზეუმს

მიეცა კარგი შენობა კარგარეთელის ქუჩაზე, უწყებრივი სასტუმროს მოსაწყობად გადმოგვეცა საზოგადოება „უოდნის“ ყოფილი შენობა ლენინის ქუჩაზე, სატირისა და იუმორის თეატრის განსათავსებლად განუსაზღვრელი ვადის არენდით გადმოგვეცა მ. გორკის სახელობის კლუბი დ. აღმაშენებლის პროსპექტზე, ხოლო ერთი მსახიობის თეატრის განსათავსებლად დავეთმეთ რესპუბლიკური პროფსაბჭოს სარდაფი რუსთაველის პროსპექტზე.

უდავოდ, ესაა დიდი მხარდაჭერა რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის მხრიდან, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ეს საკითხის მხოლოდ სანახევროდ გადაწყვეტაა. გარდა იმისა, რომ გადმოცემული შენობები უმთავრესად მწვეველ ავარიულია, თითოეული მათგანის ადაპტაცია ჩვენი დარგის ამა თუ იმ დაწესებულების ფუნქციის შესასრულებლად, მოითხოვს ისეთ გადაკეთებას, რომ მზიდავი კედლების გარდა თითქმის არაფერი რჩება თავის ადგილას. ამ დონის რეკონსტრუქციებისა და გასამყარებელი სამუშაოების ჩატარებას სჭირდება არა მარტო თანხები და დიდძალი მასალა, არამედ თანამედროვე სამშენებლო ტექნიკით აღჭურვილი ძლიერი მშენებარე ორგანიზაციები. კადაბანდებების ლიმიტების გამოყოფის შემთხვევაში გადაწყვეტილია როგორც მასალის, ისე მშენებლობისათვის მოწოდებული ძლიერი სამშენებლო ორგანიზაციის მოწოდებობის საკითხიც. საქმე ისევე შევიდა ჩიხში, იმდენად, რამდენადაც ასეთ ღონისძიებებს არც მიმდინარე რემონტებზე გამოყოფილი მასალის ოდენობა ყოფნის და არც ჩვენს განმგებლობაში მყოფი სარემონტო ორგანიზაციები, რომლებსაც არ გააჩნიათ არავითარი ტექნიკა, რის გამოც ისინი წლიდან წლამდე არაფერს აკეთებდნენ მიმდინარე კონსტრუქციური რემონტების მეტს.

ამ გაუგებრობიდან გამოსვლას დიდად შეუწყობ ხელი ამ მტკივნეული პრობლემატისადმი საქართველოს კულტურის მინისტრის ბატონ ვალერი ასათიანის მიდგომა. იგი არა თუ წინ აღუდგა ჩვენს სექტიკურ განწყობილებას, არამედ გვაიძულა ხელი მოგვეკიდა ისეთი საქმეებისათვის, რომელთაც ბოლომდე მიყვანის იმედი ჩვენ არ გვქონდა. შედეგამც თანდათან იჩინა თავი. დღეს უკვე შეიძლება ჩამოითვალოს თუ რა შესძინა

კულტურის სფეროს საკითხისადმი ამ მიდგომაში:

— ვაკის პარკში სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების კათედრისათვის აშენდა ორსართულიანი სახელოსნო კორპუსი ყველა დამხმარე სათავსოთი. — ლენინის ქუჩაზე გაკეთდა საუწყებო სასტუმრო „მუზა“. ჩვენის აზრით და არა მარტო ჩვენი აზრით, იგი არ ჩამოუვარდება ქალაქის არცერთ სასტუმროს, გარდა ამისა მასში შექნილია მყუდრო შინაურული ატმოსფერო, რაც განსაკუთრებით მოსწონთ ჩვენს სტუმრებს.

რუსთაველის პროსპექტზე მდებარე სურათების გალერეას დაემატა 450 მ საგამოფენო ფართი სარდაფის სართულის სიმაღლის გაზრდისა და მისი მთლიანი რეკონსტრუქციის წყალობით, რის შედეგადაც დღევანდელ ეტაპზე გადაწყვეტილად შეიძლება ჩაითვალოს თანამედროვე სახვით ხელოვნების მულტიმექსი გამოფენის განთავსების საკითხი.

— იზეიმა ახალსახლობა ს. ახმეტელის სახელობის დრამატულმა თეატრმა, რასაც ყოფილი მუსიკალური სკოლის შენობის თეატრად გადაკეთების შედეგად მივაღწიეთ.

— სულ მალე მიიღებს პირველ მაყურებელს სახელმწიფო პანტომიმის თეატრი, რისთვისაც გამოყენებულია რუსთაველის პრ. № 37 სახლის ვესტიბული და სარდაფები.

— დაწყებულია მ. გორკის სახელობის კლუბის სარეკონსტრუქციო სამუშაოები სატირისა და იუმორის თეატრისათვის.

— სულ მალე ფუნქციონირებას დაიწყებს საჯარო ბიბლიოთეკის ახალი კორპუსი (ყოფილი ფინანსთა სამინისტროს შენობა). ამ შენობის რეკონსტრუქციის დროს ყველაფერს ვიღონებთ, რათა ვესტიბულიური ნაწილი და ცენტრალური დარბაზი ისე იქნას აღდგენილი, როგორც ეს აღბეჭდილია ერმაკოვის ფოტოგრაფიებზე.

გარდა ჩამოთვლილისა, კულტურის სფეროს 30-მდე ობიექტზე მიმდინარეობს კაპიტალური რემონტი, პირველ რიგში კონსერვატორია, რომელიც საბჭოთა წყობილების არსებობის პერიოდში არც ერთხელ არ შეკეთებულა კაპიტალურად. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცევა დიდ და მცირე საკონცერტო დარბაზებს; მცირე დარბაზის აღდგენა მოხდება ძველი საარქივო მასალების გამოყენებით. ქერის ორნამენტებისათვის

გამოყენებული იქნა სუსხლის ოქრო. საგრძნობლად შეიცვლება უკეთესობისაკენ დიდი დარბაზისა და მისი ვესტიბულების ინტერიერები.

ალბათ საკმარისი არ იქნება, რომ სამინისტრომ მთელი თავისი შესაძლებლობები წარმართოს მხოლოდ არსებულის აღდგენარეკონსტრუქციაზე. აუცილებელია ახალი ფუნქციების მატარებელი შენობა-ნაგებობების აშენება. ამ მიმართულებით ბევრი რამაა გადასახედი. არავისთვის არ არის საიდუმლო, რომ დღევანდელ მოთხოვნებს აღარ აკმაყოფილებს საზოგადოების კულტურის მასიური აღზრდის ის ფორმა, რასაც ჩვენ კლუბს ვეძახით და რომლის შინაარსი ჩამოყალიბებულია „წერა-კითხვის უკოდინარობის ლიკვიდაციის“ პერიოდში. თუმცა ისიც საკითხავია თავის დროზე კი აკმაყოფილებდა? ალბათ, შემთხვევითი არ არის, რომ კლუბისა და კულტურის სახლის ჩვენებური შინაარსის მატარებელი დაწესებულებები, რომლებშიც თითქმის არავინ დადის თუ არა კინოფილმის სანახავად, არ არის იმ ქვეყნებში, სადაც ჩვენზე კარგად იციან, თუ როგორ გაატარონ თავისუფალი დრო.

ამ მიმართულებით ძიება დიდი ხანია დაწყებულია საბჭოთა კავშირის ზოგიერთ რეგიონში. სვერდლოვსკის ოლქის სოფლებში ამჟამად მასიურად აშენებენ ე. წ. „თავისუფალი დროის ცენტრებს“. ეს საკითხი ჩვენს მიერ აღვიღეთ იქნა ნახული და შესწავლილი. ჩვენი შეხედულებები, რესპუბლიკის პირობებისა და სხვა მოსაზრებების გათვალისწინებით გარკვეულად განსხვავდება იქ ნახულისაგან.

ჩვენ სხვაგვარად გვაქვს წარმოდგენილი „თავისუფალი დროის ცენტრი“. — იგი შენდება სოფლის ისეთ ადგილას, სადაც ხალხი შეჩვეულია თავშეყრას.

— ეს ნაგებობა გარდა საგანმანათლებლო და გასართობი ფუნქციის მატარებელი ქვედანაყოფებისა, შეიცავს მაღაზიას, აფთიაქს, კაფე-სასადილოს და ა. შ.

— შიგვითა პატარა კინო-საკონცერტო დარბაზი, ბიბლიოთეკა, წიგნისა და გაზეთების კოსკი, პატარა სპორტული მოედანი, სხვადასხვა სათამაშო ავტომატები, ხელის ჩოგბურთის მაგიდები, ვიდეოსალონი და ა. შ.

— ცალკეულ ადგილებში მოწყობილია

მყუდრო, სასაუბროდ განკუთვნილი კუთხეები.

— არის ცალკეული სათავსოები წრები სამუშაოდ და ა. შ.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ეს ის ადგილია, სადაც ადამიანი ისვენებს, ერთობა და ამავე დროს, ყოველდღიურად იღებს საჭირო ინფორმაციას პრესის, წიგნისა და ტელევიზიის მეშვეობით. ეს ის ადგილია, სადაც სოფელი საჭიროების შემთხვევაში ერთად იყრის თავს ლხინის ან ჭირის სუფრასთან.

„კულტპროექტის“ მიერ დაწყებულია საპროექტო დოკუმენტაციის შემუშავება ერთი ასეთი ცენტრის ასაშენებლად. ადგილი არჩეულია თბილისთან ახლოს (რათა მეტი საშუალება იყოს მასზე დაკვირვებისა) თეთრიწყაროს რაიონის სოფ. ენაგეთში (პროექტის ავტორები ვ. ორბელაძე, დ. მაჭავარიანი, მ. ქუტუაძე). ადგილობრივი ხელმძღვანელობის მონდომებით საშენებლო სამუშაოები უკვე დაწყებულია. რასაკვირველია, აქაც ვაწყდებით გაჭირვებას. ჭერ-ჭერობით მონახულია სამუშაოთა დაწყებისათვის საჭირო თანხა (40 ათასი მანეთი). შემდეგ, როგორც იტყვიან, ღმერთი მოგვეცემს; მაგრამ ასეთი საშუალებებით როდის აშენდება ეს ცენტრი, ძნელი სათქმელია.

ახალი ფორმების ძებნა მიმდინარეობს ქალაქის პირობებისთვისაც.

პავლოვის ქუჩაზე მდებარე სკვერში გამოყოფილია ნაკვეთი ე. წ. ახალგაზრდული ცენტრის ასაშენებლად. არქიტექტურული პროექტი განიხილა და შეითანხმა ქალაქის არქიტექტურულმა სამმართველომ, მიმდინარეობს ტექნიკური პროექტირება, პროექტის ავტორები არიან შ. ყავლაშვილი, კ. ჯორჯოლაძე და თ. ჯოჯუა. აქ კი კაბდაბანდების ლიმიტების გამოყოფის გარეშე საქმე ნამდვილად არ დაიძვრება ადგილიდან.

ასეთია ჩვენი სამომავლო გეგმები, რომელთა განხორციელებისათვის მოგვიწევს მრავალი პრობლემის გადაწყვეტა.

ჩარლი, პატარა ადამიანი.

არა—გმირი!*

მთარ სეზიაზვილი



მრთხანს გაჩნდა (მხოლოდ არა კინო-კრიტიკაში) ჩარლის სახე-იერის მისტიკური ინტერპრეტაცია-ამოსული იმ რწმენიდან, რომ შეიძლება ყოველივე ბუნებრივი, იმავედროულად, ღვთაებრივიც იყოს. ჩაპლინისეული მაწაწაა, — დამცირებული და ბედ-კრული, რომელიც მოუშლელად ავლენდა სულის სიკეთესა და მოწყალებას, — ცრემლიან სიცილთან ერთად იწვევდა სათნობასა და თანაგრძნობას. იგი ოდენ სასაცილო კი არა, არამედ გულისმომწყვლეოც იყო და წამებულის იერს იღებდა... ამ შეგრძნებამ თავი იჩინა არაერთ ლიტერატურულ თუ ფილოსოფიურ ნაწარმოებში. ჯერ კიდევ 20-იანი წლების დასაწყისში ფრანგმა პოეტმა ივან გოლმა გამოაქვეყნა პოემა „ჩაპლინადა“, რომელშიც ჩარლის სახე-იერი ახსნილია როგორც ხატი ახალი რელიგიისა. იგი წარმოდგენილია ახალი სარწმუნოების წმინდანად, მესიად, რომლის ხვედრია თავისი მარტოსულობით და მარტვილობით, თანადროულობის გოლგოთას გავლით, კაცობრიობის ცოდვების გამოსყიდვა... მოგვიანებით, ედგარ შორენი, — ცნობილი ფრანგი სოციოლოგი და ფილოსოფოსი, — ჩაპლინის ფილმებში ლანდავდა ახალ სახარებას, სულს „ღვთაებრივი სიყვარულისას“. ჩარ-

ლის გულუბრყვილო ალტრუიზმი მას უმწყეთა და უბედურთა ხსნისათვის თავგამეტებად, მათს სამსხვერპლოზე ნებით მისვლად ესახებოდა...

ბიბლიური მოტივები მართლა გვხვდება ჩაპლინის შემოქმედებაში, თუმცაღა, მას, ალბათ, ყველაზე ნაკლებ სწამდა და იტაცებდა მესიანური იდეები. ყოველ შემთხვევაში, მას უფრო იზიდავდა ბიბლიური მზე-ჰაბუკის — დავითის შერკინება აულაგმაგ, ბნელი ძალის გოლიათთან, რაიც მართლა საოცარი, იგავიუწვდომელი პანტომიმით წარმოსახა ფილმ „პილიგრიმში“. შემდეგ ეს მოტივი სხვადასხვა ვარიაციით შემოდიოდა ჩაპლინის სურათებში და იკითხებოდა როგორც „ძლიერნი ამა სოფლისა და მათთან მორკინალი პატარა ჩარლი“... „ღიღი დიქტატორის“ ფინალში კი მისი გმირი იტყვის: „წმინდა ლუკას მეჩვიდმეტე თავში წერია — „სასუფეველი ღმრთისაჲ შორისა თქვენსა არს“, ჩვენშია ეს სასუფეველი — არა ერთ ადამიანში, არა ადამიანთა რომელიმე ერთ ჯგუფში, არამედ ადამიანთა მოღვაწეში საერთოდ!“



ჩარლი თითქოს იმთავითვე წარმოგვიდგებოდა სიკეთის, ადამიანურობის ციხე-ბურჯად, რომელიც გარემოცულია მტრული ძალებით. მას თავს ესხმიან, უტყვენ, ალყაში

* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 10, 11. 1989.

აქცევენ. ცდილობენ მის დამხობას. ეს არის ამხედრებული სიავის, არაადამიანურობის ექსპანსია სიკეთეზე, ადამიანურობაზე. ერთის შეხედვით, ჩაპლინის ფილმები სწორედ ამ თავდასხმებისა და ჩარლის ექსცენტრიკული მოქმედებით მათი მოგერიების თავისებური ქრონიკებია. ფილმიდან ფილმში უსაშველოდ მწვავდება ვითარება. და ჩარლის მდგომარეობაც, რაც უფრო სახიფათოდ ექსცენტრიკული და პარადოქსული ხდება ცხოვრებისეული სინამდვილე, მით უფრო უიმედო გვეჩვენებოდა. და მაინც, ისე დასრულდა „ჩარლის ეპოპეა“, რომ დეპუტატობაზე მისი ადამიანურობა, სიავემ ვერ დაამხო სიკეთე. ციხე-ბურჯი „ჩარლი“ აუღლებელი დარჩა. ხოლო მტრული სინამდვილე — პირშივე და მასხრად აგდებული. გაბიბრებულია: ფარისევლური სიყვარული მოყვასისა „ბიქუნაში“, ობიექტური ცრურწმენები „პილიგრიმში“, კლონდაიკის ყალბი რომანტიკა „ოქროს ციხე-ცხელეაში“, სიმდიდრე და „პროსპერტიზე“ „ზლუქუნი“ „დიდი ქალაქის ჩირალდენებში“, „ახლებური კურსის“ გავიადებული ენთუზიაზმი „ახალ დროებაში“, რეაქციის ბნელეთი და მანიაკი ფიურერი „დიდი დიქტატორში“.

• • •

ალექსანდრე (შანდორ) კორდას, ინგლისური კინემატოგრაფის საჩინო მოღვაწეს, ურჩევია ჩაპლინისათვის ჯერ კიდევ 1937-ში: ფილმი გადაიღე ჰიტლერზე. სიუჟეტში ორიულს გაათამაშებ — ჰიტლერსაც ხომ ისეთივე უღვაშები აქვს, როგორც შენს მამაწაასო...

შესაძლოა, ამ ფაქტიდან გაჩნდა ერთი მთავარი ლეგენდა... ანდა, იქნებ, ეს სულაც არ არის გამოჩვენა, რამეთუ ძალიან ჰგავს სინამდვილეს: მსოფლიო ჯერაც ჯოგანებული იყო გერმანულ ნაციტთა ფიურერის წარმოდგენელი თავხედობით, როცა ჩაპლინმა გაზეთებში გამოაქვეყნა არაგაფიქრებული „სენსაცია“ — ჰიტლერი პლაგიატი, ასეთი უღვაშები პირველმა მე გამოვიგონე და მან მომპარაო...

ფაქტია თუ მონაგონი ეს, სულ ერთია, მაინც ზუსტად მიესადაგება სენეტისა და ჩაპლინის პრინციპს — ყოველგვარი მოჩვენებითი სილიადის დამცირებას...

დაცინვა შეგედეს ღმერთ აბისს და, გერცენის თქმისა არ იყოს, იგი უცებ განიძრება ცვაღებრივი სამოსელისაგან და ჩვეულებრივ ხარად წარმოგვიდგა...

მერე „დიდი დიქტატორში“ ჩაპლინმა პირველმა თქვა, რომ ფაშოზში ფარსია, მასობრივი, სისხლიანი ფარსია და, თუ იგი არ დაითრგუნებოდა, ქვეყნიერებას მომავალი ოსვენციში უწინასწარმეტყველა. ისიც გამოხატა თავის ანტიფაშისტურ სურათში, ხალხის მასობრივად გასულელებიდან მასობრივ ბორტომოქმედებამდე რომ ნაბიჯიც აღარ რჩება... მწარედ აუხდა კაცობრიობას ეს წინასწარმეტყველება.

მოგვიანებით, ჩაპლინი თავის ავტობიოგრაფიაში აღნიშნავდა: — მაშინ რომ მცოდნოდა ფაშისტური საკონცენტრაციო ბანაკების მთელი საშინელებანი, ამ სურათს, ალბათ, ვერ გადავიღებდით. „ადამიანთა იმ გააცოვებულ ხოცვა-ჟლეტას და წამებას, რასაც ნაცისტები სჩადიოდნენ, სასაცილოდ ვერ ავიღებდი. მე მინდოდა მათი ახირებული რასობრივი იდეა, სისხლის სიწმინდის თეორია გამემასხარავებინა“.

• • •

ჩაპლინმა თავად გასდო ხიდი თავის ორ ფილმს შორის, როცა „დიდი დიქტატორის“ ექსპოზიციამ შემოიყვანა პირველი მსოფლიო ომის დროინდელი ჩარლი და განზრახ გაიმეორა ზოგიერთი კომიკური სცენა თუ გეგი ფილმისა „თოფი მხარზე!“

ამ ორ სურათს შუა კი დგას ოცდაორი წელიწადი — მხატვრული ძიებისა და სრულყოფის, ჩარლის — ნილაბ-პერსონაჟის — ევოლუციის, მისი ადამიანად ქცევის ტრაგიკომედია და... მთელი ორი ათწლეული ამერიკის უახლესი ისტორიისა.

ყოველი ფილმი, რაინდ მალაოც უნდა იყოს მისი ისტორიული მნიშვნელობა, მაინც მისივე გაჩენის მომენტთან, თავის დროსთან კონტექსტში განიხილება, უწინარეს ყოველისა.

რა იყო ამერიკისთვის ოციანი წლები და რას წარმოადგენდა ამერიკული კინო იმ „ღრილა, ბობოქარ 20-იანში“, „პროსპერტიის“ ეპოქაში, „მშრალი კანონის“ ათწლეულში, როცა ლინდბერგმა გადაუფრინა ოკეანეს, როცა ჩიკაგოს რისხვად იქცენენ ალკაპონეს განგსტერები; ჯაზის აყვავების,



კადრი ფილმიდან „დიდი დიქტატორი“

ტექნიკური სიახლეების — რადიოს, ფორდის ახალი მოდელის ავტომობილის ეპოქაში, როცა სიკვდილით დასაჯეს საკო და ვანცეტი, როცა დეიტონში მოეწყო „მაიმუნის პროცესი“, რომელზეც დარვინიზმის მოძღვრებაზე ლექციებისთვის გაასამართლეს მასწავლებელი (გაიხსენეთ სტენლი კრამერის ფილმი „ქარიშხალს მოიმიკი“)... ომიდან „წლეგამართლად“ გამოსული ამერიკა, რომ იტყვიან, „თავს უნაგირში გრძნობდა“. 1920 წლის კრიზისს სწრაფად მოჰყვა სამრეწველო ბუმი. ამერიკული პრაგმატიზმის მამამთავარი ჯ. დიიუი აქვეყნებს „ფილოსოფიის რეკონსტრუქციას“, მარქსიზმს უპირისპირებს „სოციალური კოოპერაციის“ თეორიას, რომლის მიხედვითაც შრომასა და კაპიტალს შორის არ არსებობს ანტაგონისტური წინააღმდეგობანი, ისინი აუცილებელი არიან ერთმანეთისთვის და მთლიანად საზოგადოებისათვის... სოციოლოგები, ეკონომისტები, პროპაგანდის საშუალებანი, ე.წ. „ინტრიგისა და მოხვეჭის“ ლიტერატურა ფართოდ ნერგავენ ინდივიდუალური წარმატების კულტს. რასაც, შეუძლებელია, თავი

არ ეჩინა მასობრივ შეგნებაში, არ გამაჩნებულყო წვრილბურჟუაზიულ ილუზიებში. სწორედ ამ ილუზიების მსხვრევა აისახება კრიტიკული რეალიზმის მწერლობაში. ამ ათწლეულში შეიქმნა თედორ დრაიზერის „ამერიკული ტრაგედია“. იბტონ სინკლერის „ჯიმი ჰიგინსი“, „ნავთობი“, „ბოსტონი“, სკოტ ფიცჯერალდის „დიდი გეტსბი“, სინკლერ ლუისის „მთავარი ქუჩა“, „ბებიტი“, „ელმერ განტრი“. ერნსტ ჰემინგუეის „მშვიდობით, იარაღო!“, უილიამ ფოლკნერის „ჯარისკაცული ჯილო“, და დოს პასოსის „სამი ჯარისკაცი“ და „მანჰეტემი“...

კინო კი, 20-იან წლებში, სულ უფრო შორდებოდა სინამდვილეს. ლუის ჯეკობსის თქმით, ფილმებმა „დაკარგეს მაღალი სოციალური მიმართულება და ინდივიდუალის გართობა იწყეს. ისინი ქონებიანთა მიმართ შემრიგებლურ დამოკიდებულებას უფრო გამოხატავდნენ, ვიდრე უპოვართა სიმწარეს“... ამ ათწლეულის ამერიკული ფილმები ნამდვილი „ზმანებებია“. „ეს არის სესილ დე მილის ბიბლიური კინოსაოცრებანი, ერნსტ ლუბიჩის სალონური კომედიები, დუგლას ფერბენკსკის თვალისმომჭრელი გამარჯვებულნი ღიმილი, რუდოლფი ვალენტინოს თვალმომჭრელი „ლათინელი საყვარლები“ ეშზი, გლორია სვენსონის წრეგადასული ტულეტები, ვესტერნები, დეტექტივები, ექსცენტრიადა. ეს ყოველივე ხიბლავს, იპყრობს მაყურებელს, ერთი სიტყვით, ართობს და სულ უფრო აშორებს ნამდვილ ცხოვრებას“.

ამ გამართობ-ძილისპირულ კინემატოგრაფთან მკვეთრ კონტრასტს წარმოადგენდა მხოლოდ რამდენიმე ეკრანული ნაწარმოები: ერიკ სტროპაინის „სიხარბი“, რომელიც მრისხანე, მომავკვინებულ დარტყმას აყენებდა ობიექტურის წმიდათაწმიდა კულტას გამდიდრებისას, კინგ ვიდორის ზემოთ ნახსენები „ყველაზე ოპოზიციური“ ფილმი „ზარბო“ და ჩაპლინის კომედიები — ლირიკული და გულისმომწყვლეული „ბიჭუნა“, კვიმატი და მსუსხავი „პილიგრიმი“, დრამატული „პარიზელი ქალი“, მზიური განწყობილების „ოქროს ციებ-ცხელება“, ნალველნარევი „ცირკი“...

„დიდი დიქტატორამდე“ კი, 30-იან წლებში, — კრიზისისა და „დიდი დეპრესიის“ ათწლეულში, — ჩაპლინმა გადაიღო თავისი

ყველაზე დახვეწილი და სრულქმნილი — „დიდი ქალაქის ჩირაღდნები“ და ფილმი „ახალი დროება“, რომლითაც კინოხელოვნებაში სათავე დაუდო ახალ ეპოქას — კომედი-პამფლეტს.

ამ ათწლეულის ამერიკულ კინოში არ მოიძებნა სხვა ფილმი, უფრო გულწრფელად და პირუთვნელად რომ გადმოსცემდეს იმჟამინდელი ეკონომიკური ანარქიის სურათსა და ქვეყნის ტრაგიკულ განწყობილებას. ირონიული სახელწოდების — „ახალი დროების“ გარდა, ფილმს ჰქონდა ქვესათაურიც — „ამბავი წარმოების, ინდივიდუალური თაოსნობისა და კაცობრიობისა, რომელიც აქეთ-იქით აწყდება ბედნიერების ძიებაში“. ამ სათაურში გამხელილ სამივე თემას ჩაპლინი ღრმად ამუშავებს, მიმართავს ფილოსოფიურად გააზრებულ სიმბოლიკას და სურათს მოზაიკურად აგებს. გროტესკი, ჰიბერბოლა, მონტაჟური მეტაფორა აქ ცხოვრებისეული მოვლენებისა და მათი სოციალური არსის მაქსიმალური სიმჭიდროვით გამოხატვის საშუალებებია. სურათის მეორე ნახევარში უხვად შემოსული დივერტისმენტული ეპიზოდები კი იმის დასტურია, რომ კომედიოგრაფს, — ამ ერთ დროს ძალზე თამამსა და მრავალგზის ნაცემ-ნაგვემ „რუხ მგელს“, — უსწავლია თავისი „ბასრი ეშვეების“ დამალვა, რომ იგი სიცილითა და კლოუნადით ცდილობდა ფილმის კანდიერების შენიღობას...

მინც მიუხედავად ხრიკს. პრესა, — მეტადრე კი, ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინის“ რეალური პროტოტიპის, გაზეთების მაგნატ უილიამ რენდოლფ ჰერსტისა, — აღნიშნავდა: ჩაპლინი „ჭერაც არასდროს ყოფილა ესოდენ მკვახე, ასეთი ჭირვეული“.

ანდა, რა მიხედვით უნდოდა, — რომ ჩაპლინიმა აქ პირველად შეაჯახა თავისი გმირი ნამდვილ ცხოვრებისეულ მოვლენებთან, რომ ჩარლი აღარ ტრიალებდა აპსტრაგირებულ და რამდენადმე პრიმიტივიზებულ თანადროული ქალაქის გარემოში, რომ „ახალი დროება“ ისტორიულად აღრესირებულ პაროდია იყო „პროსპერტიზე“.

ერთი ამერიკული ჟურნალი წერდა: რაღაც ძალზე რეალური რამ, — რაღაც ისეთი, ჩვენ რომ გვეცხადება, — მწიფდება ჩაპლინის ფანტასტიკურ სამყაროში.

ამ სიტყვებში წინათგონობაა „დიდი დიქ-

ტატორის“ გამოჩენისა, რომელიც რეალურად იქცევა ოთხი წლის შემდეგ.



ჩაპლინის მოგონებათა წიგნიდან: „პაერში კვლავ ომის სუნი ტრიალებდა. ნაცისტები შეტევაზე გადავიდნენ, რა უცებ დავივიწყეთ პირველი მსოფლიო ომი, სიკვდილის ოთხი მტანჯველი წელი! რა უცებ დავივიწყეთ ომის მიერ ცხოვრების დინებიდან ამოსროლილი ადამიანები — მკლავწაცლილები, ფეხწაპრილები, სინათლედამრეტოლები, ყბა-მოგულელები, ათასნაირად დაკვრანჩხული ხეობრები! ვინც არ მოკვდა ან არ დაიჭრა, სულ ერთია, ომის საშინელებას მაინც ვერ გაქცევია, სული დაუმახინჯდა. მონოტავრით ახალგაზრდები შთანთქა ომმა... ძალიან ადრე დავივიწყეთ ომი და მერე ლამის მის ხოტბას მივყვეთ სიმღერებში: „ქაბუქს ფერმაში რას გააჩერებ, რაკი პარიზი იხილა ერთხელ...“

ახლა ძველი სათქმელია, ჩაპლინი მართლა მერყეობდა თუ განზრახ ბინდავდა გზას, რომლითაც „დიდი დიქტატორისაკენ“ მიემართებოდა. ყოველშემთხვევაში, ფაქტია: ჟურნალისტებთან საუბარში ჯერ თქვა, ძველ ჩანაფიქრს — „პამლეტს“ ვუბრუნდებო, მერე — „იესო ქრისტეს ცხოვრების“ გადალებას ვაპირებო; შემდეგ განაცხადა: ამჯერად „ყოჩაღ ჯარისკაც შევიკად“ მოგვეღწინებო... „ახალ დროებაში“ პოლექ გოდარის თამაშით აღდროვანებული ამბობდა — მისთვის ახალ სცენარს ვწერ, რომელსაც ერქმევა „პაწია ველური მეჭლისზე“. ერთხანს პრესა იტყობინებოდა, რომ ჩაპლინი თავის ახალ ფილმში ითამაშებს „დიდებითა და ფუფუნებით განებივრებულ მსახიობს, რომელიც უბრალო სტატისტი ქალი შეუყვარდება და გარდაცემულ ცხოვრებას ეწევა.“ (აქ პირველად ჩნდება გაორების მოტივი)... შემდეგ გზა და გზა იმეორებდა, ხორცს შევასხამ ჩემს დიდი ხნის ჩანაფიქრს, ისევ ნაპოლეონის შესახებ მინდა ფილმის შექმნა. ლაპარაკობდა „ინფანტილურ და ფხუვიან“ ნაპოლეონზე. ცნობილია, ჯერ კიდევ 1920-ში, როგორღაც დასცდენია ჩაპლინის, — დიდ ისტორიულ სურათში ვაპირებ ნაპოლეონის თამაშს. მას დედოფალ ჟოზეფინას როლიც კი შეუთავაზებია მომავალ ფილმში ესპანელ მომღერალ რაქელ

მილერისათვის. მაგრამ მაშინ ეს „ჩაპლინურ“ ხუმრობად მიიჩნის, პრესაში კარიკატურებიც კი იბეჭდებოდა ამის გამო. არადა, ამ განცხადების მიღმა კომედიოგრაფის სერიოზული განზრახვა იმალებოდა. მხოლოდ 1933 წელს, როცა გერმანიაში ხელისუფლების სათავეში ჰიტლერი მოექცა, ჩაპლინმა ჩაიქრებულ ფილმს „მასხარა ნაპოლეონი“ უწოდა. „ახალი დროების“ გადღების შემდეგ კი, იგი უკვე ლაპარაკობდა „ნაპოლეონის“ მეხუთე ვერსიაზე: „იმპერატორი წმინდა ელენეს კუნძულიდან გაქცევას ახერხებს, იქ კი თავის ორეულს ტოვებს. ნაპოლეონი მისთვის უცხო მელექნიებისა და ჩაჩების ევროპაში აღმოჩნდება გასაცოდადებული და მიწაწაფლად ქცეული ნაღვლიან და სასაცილო სიტუაციებში ხვდება. ამასობაში წმ. ელენეს კუნძულზე მისი ორეული გარდაიცვლება და ნაპოლეონი „საკუთარ“ დასაფლავებას ესწრება“... (აქ ისევ ჩნდება ორეულის მოტივი)... და ბოლოს, 1938 წელს ჩაპლინმა საჯაროდ განაცხადა, რომ მუშაობას იწყებს ფილმზე „დიდი დიქტატორი“ და მასში თავადვე განასახიერებს ორ პერსონაჟს — ებრაელ დალაქს და მის ორეულ (!) დიქტატორს.

ჩაპლინი, თავდაპირველად, საკმაოდ უწყინარ, — ან განგებ არახუსტ, — სიუჟეტს ჰყვებოდა. მაინც აწერიალდნენ ნაციისტები — გერმანიაშიც, ამერიკაშიც. როგორ დაუშვებდნენ — მათი ფიურერი კომედიაში და ისიც ვილაც „წვირიანი ებრაელის“ ორეული!

უმალ შესდგა რიგი დიპლომატიური დემარშებისა. ჰოლივუდში ნაციისტი კონსული გეორგ ჰისლინგი, ხოლო ვაშინგტონში მესამე რაიხის ელჩი დიკოფი, რომ იტყვიან კბილთა ღრკენით აფრთხილებდნენ ამერიკელ პროდიუსერებს, იმუქრებოდნენ, თუ ჩაპლინი, ან სხვა რომელიმე რეჟისორი გაბედავდა ჰიტლერზე აუგის თქმას, მათ კაპიტალდაბანდებასა და ფილმებს გერმანიაში სრული კრახი ელოდა. ისიც იცოდნენ, ამერიკელ კინემატოგრაფისტთა თითქმის ნახევარი რომ გერმანული წარმომავლობისა იყო და მათაც არაორაზროვნად აგრძნობინეს, გერმანიაში დარჩენილ მათ ახლობლებს რეპრესიები არ ასცდებოდა. თავად ჩაპლინმაც

ბევრი მუქარის წერილი მიიღო, აშინებდნენ თავდასხმით, მოკვლით. ჩაპლინმა მხოლოდ დაცვა დაიქირავა და პრესაში განაცხადა: „თანამედროვე დიქტატორები სასაცილონი არიან, მტკიცედ მაქვს გადაწყვეტილი, რომ ხალხებმა უნდა დასცინონ მათ“.



აქ უკვე ითქვა, რომ ჩარლის შინაგან სამყაროში შუქისა და ჩრდილის უსასრულო ჭიდილია. ჩაპლინის არაერთ ფილმში გვიჩვენებს, როგორ იხლიჩებოდა ჩარლი, როგორ აორგებდა მას ცხოვრებისეული გარემოება. მაგრამ მისი დამოკიდებულება სინამდვილესთან მუდამ მყოლოდნელი, წარმოუდგენელი ახირებულ, ყოფითი ლოგიკით აუხსნელი ანუ ექსცენტრიკული იყო და ამიტომაც ჩარლი ყოველთვის ახერხებდა თავისი უბრალო მთლიანობის აღდგენას. გვიხაროდა, რომ ჩარლის გაორების „თამაში“ თითოეულჯერ ბედნიერად მთავრდებოდა. თუმცადა, ისიც აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩარლის სულიერი ევოლუცია ეს არის გზა პერსონაჟ-ნიღბისა ადამიანობისაკენ, ფილმიდან ფილმში, რაც უფრო იძენდა ეს სახე-იერი ღირსებისა და ტრაგიზმის ნიშნებს, რაც უფრო ადამიანი ხდებოდა ჩარლი, მით უფრო ძნელად ეძლეოდა მას ექსცენტრიკა და, მაშასადამე, გაორების დაძლევის საშუალება.

„დიდი დიქტატორის“ სიუჟეტში გამოყენებულია ორეულის მოტივი — ძველი, ყამუსხოვარი, როგორც თავად ჟანრი კომედიისა. მრავალგზის უქცევიათ იგი ათასნაირი კომიკური გაუგებრობის საწყისად. მაგრამ ჩაპლინის ფილმში ეს მოტივი არნახულად შემოპრუნდება და სრულიად არაკომიკურად ვითარდება.

სურათში ჩაპლინი ასახელებს ორ მავარ პერსონაჟს: — ჩარლისა და „ანტი-ჩარლის“ — ებრაელ დალაქსა და დიქტატორ ჰინკელს, თამაშობს მსხვერპლსა და ჭალათს ისე, რომ არ იშორებს თავის ტრადიციულ ნიღბს. აქ უკვე ერთი გმირი კი არ არის შინაგანად გახლეჩილი და გაორებული, არამედ ორი ანტიგონისტი პერსონაჟია ერთი სახისა.

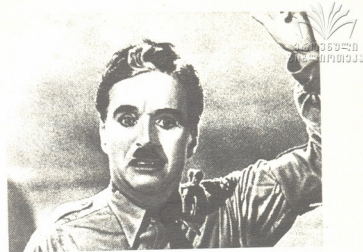
შემთხვევითობაა ეს, თუ არის მასში რაც კანონზომიერება, დაკავშირებული საუკუნის ტრაგიკულ პარადოქსებთან, როცა პროგრესი შემოპრუნდება რეაქციის ბნელი-

თად, მომავლის იმედი — არგავონილ სის-
ხლისმღვრელ ომებად, ხალხის რევოლუცი-
ური აზვირთება — იმავე ხალხის მოქცე-
ვად უფრო მძიმე „კირთების ქვეშე“, პატ-
რიოტიზმი — შოვინიზმად, მშვიდობისათვის
ბრძოლა — უგუნურ გამალებულ შეიარაღე-
ბად, თავდაცვა — სხვათა უშიშროების
ხელყოფად, ცივილიზაცია — გლობალურ
ეკოლოგიურ კატასტროფად, სახალხო მმარ-
თელობა — დიქტატორთა დანაშაულებრივ
განმგებლობად... საუკუნე აშკარად იდებდა
აპოკალიპსურ იერს. „პატარა ადამიანის“
ხვედრი სულ უფრო ტრაგიკული ხდებოდა.

ჩაპლინის შემოქმედებაში იმთავითვე გან-
სხვავებულად მუშავდებოდა თემა „პატარა
ადამიანისა“. „დიდ დიქტატორში“ კი ეს თე-
მა მოულოდნელი წახანაგით შემობრუნდებ-
და ჩვენი საუკუნის პარადოქსულობის მწა-
რე მიხვედრად წარმოგვიდგება.

ჩარლი მუდამ იყო ცხოვრებისაგან მოკ-
ვეთილი და გაუცხოებული, რომელსაც წუ-
თისოფლის ტრიალი კვლავ და კვლავ მიაბ-
რუნებს მისსავე უარყოფელ სინამდვილე-
ში. მას, — თავად გლახაკსა და უპოვარს,
უთვისტომოსა და მიუსაფარს, — თავის ეკ-
ლიან გზასავალზე ხედება უმწეო არსებანი
— მასზე უფრო უსუსურნი და უსასოინი.
ერთგან ეს არის ძალი („ძალღური ცხოვ-
რება“), სხვაგან — ბაღლი („ბიჭუნა“), უსი-
ნათლო ქალიშვილი („დიდი ქალაქის ჩირაღ-
დნები“), ობოლი და უსახლკარო გოგონა
(„ახალი დროება“)... გულმომწყალე ჩარლი
მათი ჭომაგი ხდება. იგი უცნაური და სასა-
ცილო — ექსცენტრიკული მოქმედებით ლა-
მობს ავებდობიდან მათ ხსნას.

ასე მოუშლელად ისმოდა ჩაპლინის ფილ-
მებში სიბრალულისა და მოწყალეების მო-
ტივი, ხშირად იგი ლაიტთემად იქცეოდა,
ბიძგ აძლევდა სიუჟეტების განვითარებას
და მათ გადაწყვეტასაც ემსახურებოდა. ამ
მხრივ ბოლო იყო „დიდი ქალაქის ჩირაღ-
დნები“. შემდეგ კი მიწედა, მიყრუვდა ეს
მოტივი და მთლად გაქრა „დიდ დიქტატორ-
ში“. მხოლოდ გინიოლ „მუსიე ვერდუს“
მერე გადადებულ „რამპის ჩირაღდნებში“
ჩაპლინი კიდევ ერთხელ „სიმრგვლეცა თვი-
ნისა მიიქცევის“ — უქანასკნელად ცდის ბუ-
ნებრივი და გულუბრყვილი ალთრუიზმის
დაპირისპირებას ევგოსტურ სამყაროსთან.
თუმცა „რამპის ჩირაღდნების“ გვირი —



„დიდი დიქტატორი“

კალგერო არ არის „ჩაპლინიადის“ მიწა-
წალა. ის მხოლოდ ჩარლის შორეული მო-
გონებაა...

„დიდ დიქტატორში“ გაითმუნენ, ერთმა-
ნეთს გაემიჯნენ შუქი და ჩრდილი ჩაპლინი-
სეული პერსონაჟისა. ჩარლის გულისმომ-
წყვლელი ადამიანურობა, სიკეთე, სანტიმენ-
ტალური სისუსტენი, მხნეობა და ბედთან
შეურიგებლობა შერჩა ებრაელ დალაქს; ხო-
ლო მისი ანტიპოდისა და ორეულის — დიქ-
ტატორ ჰინკელის მთავარ დამახასიათებელ
ნიშნებად იქცნენ შეურაცხადობა, უსაშვე-
ლო ინფანტილიზმი, უპასუხისმგებლო სისა-
სტიკე, ავტომატიზმისა და ირრაციონალიზ-
მის ელემენტები, რომლებიც ასევე, გზადა-
გზა, თავს იჩენდნენ ხოლმე ჩარლის სახე-
იერში...

და ამ „ორეულთა თამაშში“ გამოსჭვივის
ქვეცნობიერი შეგონება ისტორიის პარა-
დოქსული გაკვეთილისა: „რომ „პატარა
ადამიანი“, თავისი ჩაგრულობისა და სოცი-
ალური რევანშის გრძნობით დაძრული, სწრა-
ფვას იწყებს ხელისუფლებისა და ბატონო-
ბისაკენ, თავს „ზეკაცად“ აცხადებს. და
სწორედ ამ დროს მოგვევლინება ჩაპლინი-
სეული პერსონაჟის ანტავონისტური ორეუ-
ლი — ავბელითი მარიონეტი „დიდი დიქტა-
ტორი“ (ვ. ბოჟოვიჩი).

ადამიანური ჩარლის ხატის მის საწინააღ-
მდეგო სახედ ქცევის საფრთხე ჯერ კიდევ
„დიდ დიქტატორამდე“ კარგა ხნით აღრე
აღნიშნა სერგეი ეიზენშტეინმა.

ისტორიას შეუძლია ერთმანეთში ათქვი-
ფოს დიადი და არარაობა, კეთილშობილებ-

და დანაშაული, გულუბრყვილო მსხვერპლად და უსულგულო ჭალათი...

„დიდ დიქტატორში“ ამგვარად გამოხატულ მსხვერპლისა და ჭალათის დიალექტიკაში უთუოდ ილანდება ჩვენი „სახიფათოდ ექსცენტრიკული“ საუქუნის ერთ-ერთი ტრაგიკული პარადოქსი — „პატარა ადამიანის“ ბუნებისა და ბედის გაორება.



ჩაპლინი არასოდეს ყოფილა ესოდენ კონკრეტული, არსად, არც ერთ სურათში არ შეუჯახებია თავისი გმირი რეალურად მიმდინარე ისტორიულ მოვლენებთან ისე, როგორც „დიდ დიქტატორში“.

ებრაელი დალაქი ჩარლის ბოლო სახესხვაბაა. იგი კვლავინდებურად ტრაგიკომიკური პერსონაჟია, ოღონდ ივსება კონკრეტული ეროვნულ-სოციალური ნიშნებით.

უწინ ჩაპლინის ფილმებში აშკარად შეინიშნებოდა საფრთხესთან ჩარლის ექსცენტრიკული თამაში. სიავე, მტერი აბსტრაგირებული იყო — გოლიათი ხულიგანი, პოლიციელი მონსტრი... „დიდ დიქტატორშიც“, როგორც ყოველთვის, ჩარლის ბედნიერებას წინ აღუდგებიან მტრული ძალები, ოღონდ ამჯერად ისინიც კონკრეტულებული არიან: შეშლილი დიქტატორი, ნაცისტური შტურმელები. მათი ზოოლოგიური ანტიემიტიზმი, მათი მანიაკალური მისწრაფება — ფიზიკურად მოსპონ პატარა ებრაელი დალაქი და მასთან ერთად ამოწყვეტონ ერი მისი. აქ საფრთხე, როგორც სიკეთის აღმგველი პირისაგან მიწისა, უკვე დრამატული კანონზომიერებაა. ჩარლის უბედურება ახლა მთელი ხალხის, კაცობრიობის ტრაგედიად გამოიყურება. ხოლო ჩარლის ბრძოლა ოდენ თავის გადარჩენისათვის, საკუთარი პატარა ბედნიერებისათვის გაბრძოლებად კი არ წარმოგვიდგება, არამედ კაცობრიობის ნათელი იდეალისათვის შემართებად.

ასე შემოდის ჩაპლინის შემოქმედებაში პირველად ჩარლის სახე-იერთან დაკავშირებული ჰეროიკული თემა, თემა ისტორიასთან წილნაყარი ადამიანისა.



რაღა თქმა უნდა, „დიდი დიქტატორი“ მანამდე არნახული ძალის პოლიტიკური პამფლეტია, მაგრამ, არსებითად, იგი თანა-

დროული ქრონიკებია და ამიტომაც წარმოგვიდგება ახლა ისტორიულ ფილმად. რუმელშიც ასახულია 30-იანი წლების გერმანიის ნამდვილი ისტორიული მოვლენები, გამოყვანილი არიან რეალური პირები. მერე რა, რომ სურათის თავსართ ტიტრებში ჩაპლინი აღნიშნავდა — „გარეგნული მსგავსება დიქტატორ ჰინკელსა და ებრაელ დალაქს შორის სუფთა შემთხვევითობაა“, — ეს აშკარა პაროდია ვახლავთ პოლიფუნქურ სიფრთხილზე, რომელიც იმთავითვე ირონიულად განაწყობდა მაყურებელს ანტიემიტიკ პიტლერისადმიც; მერე რა, რომ ფილმში დიქტატორს ჰქვია ადენოიდ ჰინკელი, სულ ერთია, მის შარფირებულ სახე-იერში უმლა მოიცინება აღოლფ ჰიტლერი, ისევე როგორც ნაპალალოში — მუსოლინი, ოსტერლიხში — ავსტრია (გერმანულად — ოსტერრაიხ), მეთაურ შულცი — შტრაასერი ან ჰიტლერის ნებისმიერი ყოფილი თანამებრძოლი, რომელთა კარიერაც და სიცოცხლაც უსახელოდ დასრულდა „გრძელი დანების ღამის“ სისხლიან ორგიაში. ეს არის ფილმის პამფლეტი მსოფლიო ბატონობისაკენ ფაშიზმის მანიაკალურ მისწრაფებაზე ავსტრიის ანშლუსზე, ნაცისტურ რასობრივ თეორიაზე, ამხედრებულ ანტიემიტიზმზე... სურათში საოცარი სიზუსტით არის გადმოცემული ჰიტლერიზმის კონცეფცია, ახსნილია გერმანიაში ებრაელთა დევნის მთელი მექანიზმი, ნაცონალ-სოციალიზმის დამოკიდებულება ფინანსისტებთან, რაც გამოხატულია სარკასტული ამბით: ერთი ებრაელი ბანკირისაგან სესხის მიღებას ცდილობენ ჰიტლერელები და დროებით შეწყვეტენ „პოგრომებს“, მაგრამ როგორც კი მილიონერი უარს იტყვის მათ დაფინანსებაზე, იქვე განახლდება დარბევები ებრაელთა ვეტოში. ფილმი განცვიფრებთ არა მხოლოდ ისტორიული მოვლენებისა და ფაქტების სიმართლით, არამედ ყოფითი დეტალების სიზუსტითაც ბრწყინვალე კომიკური ეპიზოდი იქმნება თუნდაც, ერთის შეხედვით ისეთი უმნიშვნელო დეტალისაგან, რომ ჰიტლერი თამბაქოს არ ეწევა და სასტიკად აღიზიანებს მუსოლინის სიგარეტის ბოლი...

და თითქოს შეუძლებლადაც კი გეჩვენებათ ამ ისტორიული კონკრეტულობით შესრულებულ ფილმში არსებობა ექსცენტრი-

კისა, კომიუტრისა, რომელთა გარეშეც წარმოუდგენელია ჩაპლინის ხელოვნება.

ჩაპლინის მოგონებათა წიგნიდან, „ჰიტლერის თემა დიდ შესაძლებლობებს იძლეოდა ბურლესკისა და პანტომიმისათვის“.

დავეუბართ, — სატირისთვისაც.

ჩამოდგა „უამი მოფხერად დანერგულისაჲ მის“ და აღარ იდგა „უამი სიცილისაჲ“, — ჩაპლინისათვის ჩვეული ლაღი, კვიმატი, თუნდაც — ცრემლნარევი სიცილისა. გამძვინვარებულ ბოროტებასთან, აუბორკავ ძალმომრებასთან ბრძოლაში აღარ იკმარებს ოდენ ჩარლის გულსმომწყველობა, თანაგრძნობა, მისი სიკეთე. უკან იხევს მსუბუქი იუმორი, წინ იწევს სატირა — პირდაპირი და შეუპოვარი. სიავეს რისხვა უპირისპირდება.

„დიდ დიქტატორში“ ჩაპლინი უბრუნებს „კომიუტრს“ დასაბამიდან მისთვის დანათლულ როლს — სიმდაბლის, სიმახინჯის, არაადამიანურობის, ვერაგობის ყველანაირი მანკიერების მამხილებლის, სასაცილოდ ამგდების, დამამცირებლის როლს.

სურათში სატირის მახვილი მიმართულია ფაშიზმის, მისი კაცთმოძულეობის, უზნეობის, ეროვნული შეუწყყნარებლობის წინააღმდეგ. დიქტატორ ჰინკელის სახე-იერი კი იმ სიმაღლის გროტესკია ჰიტლერზე, რომელიც მხილებსა და მხატვრული შესრულების ძალით მხარს უსწორებს გოიას, ღომივის, სვიფტის ქმნილებებს.

მაგრამ სიავე, ბოროტება არც დროებითა და არცა რომელიმე ერთი ქვეყნის, ერისა თუ ებოქის საკუთრებაა. ამიტომაცაა, რომ ფილმში ჰინკელის სახე-იერი, — ჰიტლერთან მისი პორტრეტული მსგავსების მიუხედავად, — ვერმანული ნაციზმის ფიურერის ფანქრეტულ-ისტორიულ ფიგურაზე უფრო კარგითა, უფრო ტრეადი. იგი ხატია ყველა დიქტატორის, ბელადის, დუჩისი, კაუდილოოსის...

თავად ფილმიც შეგონებაა: რომ ფაშიზმი სასჯელია იმ ხალხისა, რომელიც თავის ჰუმანურ საწყისებს შორდება და კარგავს ზნეობრივ ორიენტირს.

ისევ აქტუალურია ეს შეგონება. ადრე თუ გვიან მთავრდება სისხლიანი ფარსი დიქტატორების, ბელადების, დუჩისი თუ კაუდილოოსი. მაგრამ არ უჩანს დასასრული მათ წარმომშობ ებოქას, ან — ბერტოლდ

ბრეტის თქმით, „ჯერაც არ გაბერწყნებულა საშო, რომელმაც ჩაისახა ურჩხულბუნებულნი“

* * *

სერგეი ეიზენშტეინი: „დიდ დიქტატორში“ ჩაპლინი ადამიანის სულის გამარჯვების სადიდებლად ქმნის ბრწყინვალე და მომავლინებელ სატირას არაადამიანურობაზე. სწორედ ამით ჩაპლინი მხარს უსწორებს საუკუნეთა მანძილზე წყვილიდან სატირით მებრძოლ უდიდეს ოსტატებს და მკვიდრად დგება — ათენელი არისტოფანეს, როტერდამელი ერაზმის, მედოლინი ფრანსუა რაბლეს, დუბლინელი ჯონათან სვიფტის, ფერნელი ფრანსუა მარი არუე და ვოლტერის გვერდით. და შესაძლოა, სხვებზე წინაც აღმოჩნდეს, თუ მხედველობაში მივიღებთ მუხანათობის, ბოროტების მასშტაბს ბნელეთთან წილნაყარი ფაშისტური გოლიათისას, რომელსაც სიცილის ნესტარით მუსრავს უმრწემესი დავითთა პლეადიდან — პოლივუდელი ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინი“.

სულ ცოტა ხნის წინათ კი, ერთი მკვლევარი მაინც აღნიშნავდა: „ჩაპლინის ფილმებში მთელი ძალით არ ხშიანობს სიძულვილი ბოროტებისა, — აი ის გრძნობა, რომლითაც ესქელეს პრომეთეოსი გამოხატავს თავის სიძულვილს ღმერთებისადმი“.

არა მგონია, სამართლიანი იყოს ეს საყვედური „დიდი დიქტატორის“ შემოქმედისადმი.

და მაინც: სამაგიეროდ ჩაპლინის თითქმის ყველა ფილმშია სიყვარული, არის სონეტების ლაურა, ოცნების ბეატრიჩე, ზმანებათა დულისინა...

არა მაქს ლინდერის წუთიერი ტრფილიანი მაკ სენეტის „კომიუტრების“ ლამისაა დიდღობილა „მობანავე გიორლზთა“ ეროტიკული ხიზლი, არა მეთაქისა თუ ოფენბახის მაცდური ქალთა „კასკადები“, არამედ სიყვარული „არ სიძვისა დასადარი“ — ფაქიზი, სუფთა, ამაღლებული, ის, დანტეს რომ ათქმევინა — „სიყვარული, შეყვარებულთა მბრძანებელი სიყვარულისა“...

მსოფლიო სამიჯნურო რომანებისა თუ სატრფილო პოეზიის ყველაზე ნათელ სტრიქონებს გაუტოლდებოდა „დიდი ქალაქის ჩირაღდენის“ ფინალური კადრი — მსხვილი პლანით გადართული ჩარლის სახე, რომელზეც ერთდროულად გამოიხატება საყვარელ ქალიშვილითან შეხვედრის სიხა-



სოფი ლორენთან და მარლენ ბრანდოსთან ერთად ფილმ „ჰონკონგელი გრაფის ქალი“ — რეპეტიციაზე

რული და ეს-ესაა განცდილი ადამიანური ღირსების დამცირებით გამოწვეული სულიერი ტკივილი, სიყვარული და დარცხვენა, კვლავ, განზორების შიში და ფარული იმედ-დი მომავლისა... ანდა ის კადრი „ოქროს ციებ-ცხელებიდან“; მაწანწალა ჩარლი სალუნის სიღრმეში რომ დგას და შეჰყურებს, მხოლოდ უყურებს ლალსა და ლამაზ ჯორჯია ჰეილს. ამ დროს მისი უძრავი ფიგურა, მისი სახე-ნიღაბი ხატია სულში ამღერებულ სიყვარულისა...

ჩაპლინის მცირე თუ დიდ ფილმებში სიყვარულის მოტივი შემოდის, როგორც გენიალური მიხედვრა, რომ არ შეიძლება გმირი მარტოსული იყოს; რომ სიყვარული თავ-განწირვაც არის, შეყვარებულები, — მწერლობისა თუ ხელოვნების ნაწარმოებთა მთავარი გმირები, — ბოლოს ყოველთვის იღუპებიან — ნათელი იდეალებისათვის და... სატრფოსათვის.

მათ აუხდენელ ნატვრად რჩებიან — ლაურა, ბეატრიჩე, დელსინეა...

ჩარლის სიყვარულიც ყველა ფილმში უიღბლოა. საოცარია, კომედიები და არც ერთში ბედნიერი სიყვარული! „ოქროს ციებ-ცხელების“ ფინალი ხომ გულახდილად გამოგონილია, პაროდულია.

„დიდი დიქტატორის“ დასასრულს ჩარლიც იღუპება, სიკვდილს არ დაერიდება

„მაღალი სულის კარნახით“ — კაცობრიობის ნათელი იდეალებისათვის და... საყვარელი ქალის — ჰანასათვის.

ჩარლის სხვაგვარი დასასრული წარმოუდგენელიც იყო. სად თქმულა, სად გაგონილა ჯაბანი და შინიდან წელაუთრეველი ღონ კიხოტი, ვნებადამცხრალი ღონ ჟუანი, სვებედნიერი ღირი...

* * *

ერთის შეხედვით, „დიდი დიქტატორის“ ფინალური სცენები ისევე „ორეულის გათამაშების“ ტრადიციული სკლებითაა აგებული: ებრაელ დალაქს მის ორეულ დიქტატორად მიიჩნევენ, პატივს მიაგებენ, ის კი, თავზარდაცემულია, სულ გაქცევაზე უჭირავს თვალი, გრძნობს, რომ ყოველი წამი აახლოებს მხილების კატასტროფასთან... მაყურებელი ელის სიტუაციის კომიკურ განვითარებას. მაგრამ ჩაპლინი, „ორეულის კომედიის“ ყველა მიღებული წესის უარყოფით, იხსნის ნიღაბს, — ორივე პერსონაჟის ნიღაბს, — და სიტყვით მიმართავს მაყურებელს. კომიკური სიტუაციის წილ შემოდის დაუფარავი პათეტიკა.

ცნობილია, რომ ჩაპლინი, — ისევე როგორც სხვა, არაერთი ოსტატი ეკრანული ხელოვნებისა, — დიდხანს და ჭიუტად უარყოფდა კინოში ახმინებულ სიტყვას. იგი „მუნჯი“ ფილმის ტრფიალი იყო. მიაჩნდა, რომ პანტომიმის, პლასტიკის ენა უნივერსალურია და ყველა ქვეყნის ხალხებისათვის გასაგებია. აქამდე ჩარლის ხმა გაგონილი გვექონდა მხოლოდ „ახალ დროებაში“. იგი „რურითანულ“ ანუ არარსებულ ენაზე ასრულებდა სიმღერა-პანტომიმას — „მე ტინას კულში ავდევენები“... „დიდი დიქტატორში“ კი ჩარლიმ, როცა დალექა მის ბედისწერად ქცეული კომიკურობის ხუნდები, ენაც ამოიღვა.

ქეშმარიტად, — ჟამი არს დუმლიისა და ჟამი სიტყვისაა“.

ფინალში ჩაპლინი კინოსათვის წარმოუდგენლად დიდხანს — ექვსი წუთი იკავებს ეკრანს და ლაპარაკობს. მიმართავს ხალხს, კაცობრიობას, საყვარელ ქალს — ჰანას. მის ხმაში გამოსჭვივის ადამიანური მღელვარება, ადამიანური ტკივილი.

იგი ამბობს:

„ჩემი წადილია, თუკი შევძლებ, ყველას

დავებმარო — ებრაელი იქნება... არაებრაელი... შეაკვანიანი თუ თეთრი...

ყველას ისა გვსურს, რომ ერთმანეთს ვუშველოთ... ერთმანეთის ბედნიერებით ვვიდგას სული და არა უბედურებით... ეს ქვეყანა ყველას დაიტევს.

ცხოვრება თავისუფალი და მშვენიერი შეიძლება ყოფილიყო, მაგრამ ჩვენ გზას ავცდით. სიხარბემ მოშხამა ადამიანის სული, ქვეყანა სიძულვილით დაპყო, ტანჯვაში ჩაგვავლო და სისხლში შეგვატოპინა... ჩვენმა ცოდნამ ცინიკოსებად გვაქცია, გონიერებამ გული გაგვიქვავა და გავვაბოროტა. მეტისმეტად ბევრს ვფიქრობთ და ძალზე ცოტას ვგრძნობთ. მანქანებზე უფრო ადამიანურობა გვჭირდება, ჭკუა-გონებაზე მეტად — სიკეთე და სათნოება...

ახლა, ამ წუთში ჩემი ხმა მილიონობით ადამიანამდე აღწევს... ყველას, ვისაც კი ჩემი გესმით, მოგმართავთ: სასოწარკვეთილებას ნუ მიეცემით! ...ადამიანური სიძულვილიც წარმავალია, დიქტატორები დაიხოცებინა...

და თავისუფლება, სანამ მას ხალხი ეწირება, უკვდავი იქნება...

თქვენს გულს, ადამიანური სიყვარულით რომ გაქვთ გამთბარი, სიძულვილით ნუ გაიგებთ. მხოლოდ იმას სძულს, ვინც თვითონ არავის უყვარს.

თქვენ, ადამიანებს ძალა გაქვთ, ძალა ბედნიერების შექმნისა! მაშ, დემოკრატიზმის სახელით მოგიწოდებთ, გავერთიანდეთ! ერთად ვიბრძოლოთ ახალი სამყაროს, კარგი სამყაროს შესაქმნელად, რომელიც ხალხს მუშაობის საშუალებას მისცემს, ახალგაზრდებს მომავალს შეუქმნის, მოხუცებს კი — უზრუნველ სიბერეს...“

ამ მგზნებარე სიტყვებში გამქლავებულა როგორც პათოსი და მრწამსი ფილმისა, ისე ჩაპლინის ევოლუცია და მისი მსოფლგანცდაც.

ბოლოს იგი მიმართავდა ჰანას:

„სადაც არ უნდა იყო, მაღლა აიხედე, ცას შეხედე ჰანა! ღრუბლები იფანტება. მზე გამოანათებს. ჩვენ წყვილადიდან სინათლეში გამოვდივართ... ცას შეხედე, ჰანა! ადამიანის სულს ფრთები აქვს და, ერთხელაც იქნება, ცაში აიჭრება! ცისარტყელისაყენ

გაფრინდება — იმედის სინათლეში შეიჭრება! მაღლა აიხედე, ჰანა! ცას შეხედე!“

არის ამ მიმართვაში რაღაც მისტერიული ჩაპლინი იხსენებდა დედის, თერთმეტი წლის წინათ გარდაცვლილი ებრაელი ქალის — ჰანა ჰილის სახელს. უწინ იგი თავს არიდებდა ხოლმე საკუთარ ეროვნულ წარმომავლობაზე ლაპარაკს, აცხადებდა — მე მსოფლიო მოქალაქე ვარო. მაგრამ ახლა, როცა კვლავ ცას სწვდებოდა ებრაელთა კენესა და საღაღდისი, როცა ევროპის გეტოებსა და საკონცენტრაციო ბანაკებში ხორციელდებოდა მთელი ერის ამოყვლეტის რასისტული პოლიტიკა, ჩაპლინის სულში თითქოს იძალავებოდა გენეტიკურმა ხსოვნამ. იგი პირველი იყო დიდ ხელოვანთაგან, მედგრად რომ დაუბიროსპირდა სისხლით გახლებულ ანტისემიტ პიტლერს.

ჩაპლინის მოგონებათა წიგნიდან: „ერთი ნიუ-იორკელი ოჯახის ახალგაზრდა ნაშიერმა მკითხა რბილად, რატომ ხართ ასე ანტი-ფაშისტურად განწყობილიო. იმიტომ, რომ ისინი ანტიადამიანები არიან მეტოქე.

— ჰო, მართლა, — ისე თქვა, თითქოს უეცრად რაღაც აღმოეჩინოს, — თქვენ ხომ ებრაელი ხართ! არა?

— სულაც არ არის სავალდებულო, ებრაელი იყოს კაცი, რომ ანტიფაშისტი გახდეს, — ვუთხარი მე, — ამისთვის საკმარისია, ჩვეულებრივი და ნორმალური ადამიანი იყოს.“

* * *

თითქმის მეოთხედი საუკუნე ატარა ჩაპლინმა თავისი ტრაგიკომიკური პერსონაჟი კაცობრიობის ტანჯვის გზით და უფლებაც ჰქონდა ბოლოს გმირად ექცია ჩარლი. ხომ არა ტყდებოდა, სულიერად არ ეცემოდა, არ იმსხვერვოდა, იცოდა ჰირთა თმენა, რა უბედურებასაც უნდა გადააპყროდა, მაინც უძლებდა, იმიტომ, რომ ჩარლი თავად ხატია სიკეთისა. სიკეთემ კი, — არა კაც ჰკლას, არა იმრუშოს, არა ცილ სწამოს მოყვასსა თვისსა წამებითა ცრუითა, არა ჰქმნეს თავისა თვისისაგან კერბი, არა ივერაგოს, არა იცბიეროს, არა უღალატოს... და განა ითქმის მასზე — პატარა ადამიანო. დავივიწყოთ. თუ ღმერთი გწამთ, ეს სიტყვები. ცოდვა.

„პატარა ადამიანი“ კი არა, გმირია ჩარლი — ამალელებული, ნამდვილი გმირი!

დოსტოევსკის დასცდენია ერთხელ: განკითხვის დღეზე კაცობრიობას მხოლოდ სერვანტესის „დონ კიხოტიც“ რომ მიეტანა, ოდენ ამითაც გაამართლებდა თავის არსებობას... ასე მგონია, მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრიდან ადამიანთა მოდემის სახელით პირაუბრედებად წარდგებოდა ცოდო-მადლის განმკითხველის წინაშე ჩარლი — გენიალური ქმნილება ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინისა.

* * *

თავდაპირველად, ჩაპლინის კონფლიქტს პოლივედთან „კომიკურის“, როგორც უნარის, განსხვავებულად გაგების უწყინარი იერი ედო. ერთ ხანს ითმენდნენ კომედიანტის სითამამეს. მაგრამ რამდენადაც თავისთავადი და კადნიერი ხდებოდა ჩარლი, რაც უფრო ცხადდებოდა მის სახე-იერში ხორც-შესხმული იდეები, მით უფრო შიშვლდებოდა ამ კონფლიქტის ძირები, ვლინდებოდა მისი იდეოლოგიური არსი... ამერიკაში არ უყვართ ამ თემაზე პირდაპირი ლაპარაკი. პრესაც თავს არიდებდა მას. იგი მსახიობის პირად ცხოვრებაში ეძებდა და აგნებდა კიდევ საბაბს შურისძიებისათვის. არ თავილობდა უხამსი ჭორების გავრცელებას, აშკარა დევნას, „ზნეობისა და მორალის დაცვის“ ფარისევლური ლოზუნგებით ცდილობდნენ მისი ფილმების აკრძალვას. ოფიციალური პირნი მოითხოვდნენ ჩაპლინის მოკვეთას — მსოფლიო კინოს ისტორიაში „ყველაზე მზიური ფილმის“ — „ოქროს ციებციხელების“ შემოქმედის გაძევებას! მერედა, საიდან? იმ ქვეყნიდან, რომელსაც თავისი უიშვიათესი ტალანტითა და ტიტანური შემოქმედებითი შრომით არანაკლები საყოველთაო დიდება მოუპოვია, ვიდრე ლინკოლნმა, ედისონმა, ტვენმა...

იმ ხანად ბევრი კითხულობდა გაოგნებულ-

ლო: „სად მიიყვანს ჩაპლინს ბედი დევნილ მსახიობისა, ან მისი ცხოვრების გზა გიკული მოვლენებით აღსავსე?“

ლოინ ფოიბტვანგერს უთქვამს ჩაპლინისათვის: „თქვენ ერთადერთი მსახიობი ხართ, რომელმაც პოლიტიკური ანტაგონიზმი გამოიწვია და ეს ასევე შეევა ამერიკის ისტორიაში“.

პოლივედში თითქმის ორმოცი წლის მოღვაწეობის შემდეგ, ჩაპლინი იძულებული იყო გასცლოდა ამერიკას. იგი დასახლდა შვეიცარიაში, „უსამშობლოთა სამშობლო“ რომ უწოდა ერთმა მწერალმა.

* * *

P.S.

ეს ჩანაწერები ჩაფიქრებული იყო, როგორც ჩარლის აპოლოგია და მისი ეკრანული სახე-იერის ინტერპრეტაციის მოკრძალებული ცდა. მასში უთუოდ ბევრი დასესხებაა — უშუალო, პირდაპირი ციტირება, სხვადასხვა მკვლევარის მოსაზრებისა და გამოანთქვამის გადმოცემა. ავტორს ყოველთვის აქვს იმედი მკითხველის სულგრძობისა... ბოლოს, ერთხელ კიდევ მივმართავ დე ლიუკის წიგნს ჩაპლინზე, 1921-ში გამოცემულს, ან უფრო სწორად, მივახსენებ მისი სიტყვების პერიფრაზირებას: მე მოვინდომე ჩარლის საწყისებისა და მისი ცრემლნარევი სიცილის ახსნა. ბოდიში. ასე აღარასოდეს გავკადნიერდები.

ერთი კრიტიკული ნერილის გამო

ტატა თვალზრალიძე

შუბრნალმა „კინომ“ (1989 წ. № 2) გამოაქვეყნა კინომოდენე ირინა კუტუხიძის წერილი „კინოკამერა და კინოხელოვნების მასშტაბი“. გამოაკვირვა ავტორის უკიდურესად შეუწყნარებელმა პოზიციამ სხვათა ნამუშევრების მიმართ. გამოწვევის მხოლოდ ერთი რეჟისორია. მისდამი პატივისცემას ავტორი გამოხატავს იმათ მიმართ არაკეთილგანწყობილებით, ვისაც კი ამ რეჟისორზე რაიმე დაუწყვია. მხოლოდ ამის გამო, ცხადია, არ შევესიტყვებოდი ავტორს. მაგრამ ზოგიერთი მნიშვნელოვანი საკითხის ჩემი კოლეგიული გაშუქება პრინციპულად მიუღებლად მიმაჩნია და სწორედ ამიტომ საჭიროდ ჩავთვალე რამდენიმე განმარტება შემეთავაზებინა მკითხველისათვის.

ი. კუტუხიძის წერილი სამი ქართველი რეჟისორის ნამუშევრებს ეძღვნება.

გიორგი ლევანოვი-თუმანიშვილის ფილმი „მთვარის გლობუსის“ შეფასება მკაცრი და მომაკვდინებელია: რეჟისორმა, თურმე, ვერ აღმოაჩინა ფენომენი მარადიული ბავშვობისა („ცხოვრების თამაშით დაწყება და თამაშით დამთავრება“). ამიტომ ფილმი „სააზროვნო კონცეფციის“ გარეშე დარჩენილა. თავიდანვე გამოიციხავს რა იმის შესაძლებლობას, რომ რეჟისორს თავის ფილმში სხვა აზრის გატარება სურდა, ი. კუტუხიძე პირდაპირ ასკვნის: „სწორედ ამის გამო არ ვთვლი საჭიროდ „მთვარის გლობუსის“, როგორც სამხატვრო ფენომენის შესახებ მსჯელობას, მითუმეტეს მის რეჟისორულ ოსტატობაზე ლაპარაკს“ (გვ. 22).

პირადად მე მიმაჩნია, რომ სპეციალისტმა ფილმის რეჟისორულ ოსტატობაზეც უნდა ისაუბროს და ფილმის კატეგორიული მიუღებლობის შემთხვევაში დაგვარწმუნოს, თუ რატომ არის მისი აზრით ნაწარმოები უსუსური. მითუმეტეს, რომ სურათს დადებითად გამოეხმაურა პრესა, საერთაშორისო ფესტივალის

პრიზიც მიენიჭა, ხოლო მისი ავტორი არაორდინარულ რეჟისორად არის აღიარებული.

მე ამ ფილმში „სააზროვნო კონცეფციისადაც“ ვხედავ, სევდასა და წუხილსაც განუზიარებელ ატრაქციონზე, არარეალისტულ შემოქმედებით, კერძოდ, არტისტიულ შესაძლებლობაზე, რომლისთვისაც განსაკუთრებით ხელშემშლელია ურბანიზებული ქალაქის ცხოვრების რიტმი და მექანიზირებული ფსევდუსი, ასე ოსტატურად რომ არის ხაზგასმული ფილმის ფინალში. არც სურათის სათაურია ჩემთვის აზრს მოკლებული. ამ სათაურით ავტორები თითქოს გვეუბნებიან: ფილმში მოთხრობილი ამბავი, ერთი შეხედვით, ისევე უჩვეულოდ და ნაძალადევ გამოწვრილად შეიძლება მოგვეჩვენოს, როგორც შენაერთი სიტყვებისა „მთვარის გლობუსი“, როცა მათ პირველად გავიგონებთ, მაგრამ თუ კარგად დავუკვირდებით ჩვენს ცხოვრებას, სარდაფში გათამაშებულ ამბავს ისევე შესაძლებლად ჩავთვლით, როგორც მთვარის გლობუსსა.

რა თქმა უნდა, ადვილია ერთი ფრაზით თავიდან ავიცილოთ ფილმის კონკრეტული ანალიზი და უცნაური ჰიპოთეზა წამოვაყენოთ მისი სათაურის თაობაზე. მე ვერ გავიგე, რა აკავშირებს ამ სურათის სათაურს ი. იოსელიანის „მთვარის ფაფორიტთან“. ნუთუ მხოლოდ სათაურში გამეორებული სიტყვა „მთვარე“? ეს ხომ მეტად ზედამიწილი ასოციაციაა (ეს ხომ არ არის დიდი მწერლის მიერ არჩეული პერსონაჟის სახელი, რომლის გამეორებისგანაც თავის შეკავებას გვირჩევდა კონსტანტინე გამსახურდია, როგორც სამართლიანად შეგვახსენა კრიტიკოსმა). ამ ლოგიკით გამოდის, რომ ჟორჟ მელიესის მიერ საუკუნის დასაწყისში გადაღებული ფილმის „მთვარეზე გაფრენის“ შემდეგ ყველას, ვინც სიტყვა „მთვარე“ სურათის სათაურში გამოიტანა, მელიესისთვის მიუბაძავს. მაშინ ხომ იგივე უნდა ვთქვათ თვით ოთარ იოსელიანზეც? ამბვე ლოგიკას თუ გავყვებით, ი. კუტუხიძის წე-

რილის ქვესათურიც — „საშიში თამაში“ იმეორებს სიტყვას „მთვარის გლობუსზე“ ზ. აბაშიძის რეცენზიის სათაურიდან „თამაშის ფილოსოფია“?!
ჩემთვის გაუგებარია აგრეთვე ი. კუჭუხიძის მსჯელობა ფილმის „პერსონაჟების საშიში თამაშის კინოთ დავაგდება“ შესახებ და უაღვლოდ მეჩვენება გაძლიერებული ვადახვევა „დღეის მიერ სანუკვარი ნაყოფის ცხრა თვე მუცლით ტარების“ თაობაზე. კრიტიკოსს იმის თქმა უნდა, რომ შემოქმედებითი ძიების რეალიზების შემდეგ დიდი ხელოვანი ნაკლებად ან საერთოდ არ ზრუნავს თავისი შემოქმედების ნაყოფზე, ალბათ იმის თქმაც, რომ სწორად საერთაშორისო პრიზები აღდეკატურად არ ასახავენ სურათის მხატვრულ ღირსებას. მაგრამ აკი თვითონვე წერს, ამას ლევაშოვ-თუმანიშვილის ფილმთან არავითარი კავშირი არა აქვსო. მაშინ არ აჯობებდა ამ საყოველთაოდ ცნობილი პასაჟების ადგილი ფილმის კონკრეტულ ანალიზს დათმობოდა? მითუმეტეს, რომ ამგვარი „წილსვლები“ არავითარ სინათლეს არ ჰფენს კრიტიკოსის პრეტენზიებს ფილმისადმი. ნუთუ ის, რომ რეჟისორმა თავისი სურათის რომელიმე პერსონაჟის პროტოტიპად ნიაზ დიასამიძე არ გამოიყვანა, საკმარისია ნაწარმოების გასანადგურებლად? და რადგან წერილში არ არის მსჯელობა ფილმის „სამხატვრო ფენომენის“ შესახებ, ჩემთვის გაუგებარი და დაუსაბუთებელი დარჩა კრიტიკოსის პრეტენზიები „მთვარის გლობუსის“ მიმართ.

ო. გვასალიას დოკუმენტურ ტელეფილმზე „რამდენიმე ეპიზოდი ილიას ცხოვრებიდან“ კრიტიკოსი წერს: „საბედნიეროდ, ის, რაც კამერის აღქმის არეში მოხვდა, თავისთავად არის კარგი: ფოტოები ილიას ეპოქის საუკეთესო ოსტატების მიერაა გადაღებული, ხოლო ქართული პეიზაჟები, მოგეხსენებათ, მამაზეციერის საუკეთესო ქმნილებების რიგს განეკუთვნება“ (გვ. 18).

მთელი სამყარო რომ მამაზეციერის ქმნილებას განეკუთვნება, ყველამ იცის, მაგრამ განა ყველა დოკუმენტალისტი ერთნაირად შთამბეჭდავად ასახავს თუნდაც საქართველოს ბუნებას? თუკი კამერის აღქმის არეში მოხვედრილი მასალა მართლაც კარგია. განა შეიძლება კამერის აღქმა ფილმის ავტორების აღქმისაგან დამოუკიდებლად არსებობდეს? არც ის მესმის, როგორ შეიძლება რეჟისორის „მზაკვრულ ხერხად“

ჩაუთვალათ ფილმში ჩასმული ინტერვიუები ახალგაზრდებთან? აქ ხომ აბსოლუტურად ნათელია, რომ სურათის კრიტიკული მახვილი მიმართულია არა ქართველი სტუდენტობის, არამედ ჩვენში დანერგული სასწავლო სისტემის წინააღმდეგ. დღეს მის უვარგისობაზე ყველა უკვე ხმამაღლა ლაპარაკობს. ისიც ნათელია, რომ ფილმის ნახვის შემდეგ სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის სტუდენტობის უმრავლესობა, ალბათ, გულდასმით შეისწავლის ი. ჭავჭავაძის ხსენებულ წერილებს.

ო. გვასალიას „მზაკვრობაში“ რომ დაგვარწმუნოს, ი. კუჭუხიძე წერს: „ქართველ ახალგაზრდობას ვერ დასწამებ იმას, რომ ილია არ უყვარს და არ იცის იმდენად, რამდენადაც მოეთხოვება დღესდღეობით. საერთოდ ქართველ ხალხს ამ მხრივ შორსა ჰყავს ჩამოტყვევებული არა ერთი და ორი ცივილიზებული ერი“ (გვ. 19). ბუნდოვანია, რა იგულისხმება ჩემს მიერ ხაზგასმულ სიტყვეებში „ამ მხრივ“. თუ კრიტიკოსი ილიას მეგვიდრეობის ცოდნაზე ლაპარაკობს, თავისთავად ცხადია, ამაში ქართველებს ვერაფერ შეგვედრება. მეტიც, სამწუხაროდ, ბევრი ცივილიზებული ერის ახალგაზრდას თუ ინტელიგენტს, ალბათ, არც გაუგონია ილია ჭავჭავაძის სახელი (გარკვეულწილად ეს ჩვენი ბრალიცაა — შენი კულტურა შენვე უნდა გააცნო ცივილიზებულ სამყაროს). ხოლო თუ კრიტიკოსი ცივილიზებული ერების მიერ საკუთარი კლასიკოსების ცოდნას გულისხმობს, განა არსებობს მეთოდი იმის დასადგენად, თუ ვინ არის „ამ მხრივ“ ყველაზე წინ. განა ახლა ჩვენთვის ასე აუცილებელია სხვა ცივილიზებულ ერებთან შედარებით ჩვენი უპირატესობის მტკიცება იმ სფეროში, სადაც ზუსტი საზომები არ მოგვეპოვება? ერთი სიტყვით, მე მხოლოდ იმის თქმა მინდა, რომ როცა ფილმს „შემოქმედებით მარცხად“ მივიჩნევთ, ჩვენი პრეტენზიები უფრო მკაფიოდ უნდა ჩამოვყავალიბოთ. ალბათ, სურათის სათაურიც „შუთყვლელოდ უნდა მოვიყვანოთ და ამით მიინც ვცეთ პატივი ავტორს.“

ო. გვასალიამ ფილმი 1987 წელს გადაიღო. მაშინვე მოეწყო ამ სურათის ჩვენება და განხილვა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში. სტუდენტებმა ავტორს უსაყვედურეს: ფილმში ნათლად არ ჩანს ილიას მკვლელობაში „მესამე დასვლების“ გადაწყვეტილი როლი (ამაზე კრიტიკოსი რატომღაც აშკარად



არ გვესაუბრება). რეჟისორმა სამართლიანად მიიჩნია ეს შენიშვნა, ხოლო მის განმარტებებს აკრძალული თემების თაობაზე სტუდენტობა მაშინ გაგებით შეხვდა. მას აქეთ მოვლენები დიდი სისწრაფით განვითარდა, ბევრი რამ შეიკვალა. ბევრ თემას ტაბუ აეხსნა, ილიას მკვლელობაზეც თითქმის ყველაფერი საჯაროდ ითქვა. მაგრამ ნუ დაგვაფიქვდება, რომ რეჟისორმა თავის ფილმს მეტად მოკრძალებულად დაარქვა „რამდენიმე ეპიზოდი...“ ისიც „ილიას ცხოვრებიდან“, ე. ი. თავიდანვე გვაუწყა, რომ არა აქვს პრეტენზია ამომწურავად შეაფასოს არა მარტო ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება, არამედ თვით მოგორავაძე კი. ყოველივე ამის ხაზგასმა არ ნიშნავს, თითქოს კრიტიკის წინააღმდეგი ვიყო. პირიქით, მე მხოლოდ იმის მომხრე ვარ, რომ ყველაფერს თავისი ნამდვილი სახელი ვუწოდოთ, ოღონდ სამართლიანად, გარკვევით და დასაბუთებულად.

თუ ი. კუჭუხიძის სტატიის პირველ ორ ნაწილში კრიტიკის ობიექტი რეჟისორებია, მისი მესამე, ყველაზე დიდი ნაწილის მახვილი მთლიანად მიმართულია ი. იოსელიანის „მთვარის ფავორიტების“ რეცენზენტებისა და, საზოგადოდ, ი. იოსელიანის შემოქმედების მკვლევარების წინააღმდეგ, რომლებსაც, თურმე, ბოლომდე ვერ გაუგიათ რაშია რეჟისორის ამ და ასევე სხვა ფილმების „ქეშმარიტი არსი“. ოღონდ კრიტიკოსი, როგორც ჩანს, ამ ავტორებს გარკვეულ „შედავას“ უწყევს და არც ერთ მათგანს არ ასახელებს. მათ არც მე ვახსენებ და დავიმოწმებ. მხოლოდ იმ პრინციპულ საკითხებს შეეხები, რომლებზეც სხვათა საუბარს ასე გაუღიზიანებია კრიტიკოსი. ი. კუჭუხიძე გაუგებარ გადაჭარბებულ თვლის, მაგალითად, ი. იოსელიანის ფილმების დეტალებზე საუბარს. იგი წერს: „დეტალების ანალიზით, ყოველი სიმბოლური გამოსახულების გამოფრვით, ალბათ, ვერ მოხერხდება, უფრო მეტიც, შეუძლებელი ხდება ოთარ იოსელიანის ფილმების ქეშმარიტი არსის ამოკითხვა. ეს იმას არ ნიშნავს თითქოს მე ვფიქრობდე, რომ ამ დიდი ოსტატის ფილმებში იყოს უფუქციო, აზრს მოკლებული დეტალები ან საზოგადოდ დეტალს მის ფილმების სტრუქტურაში არ ეპიროს ერთობ მნიშვნელოვანი ადგილი“ (გვ. 23). კრიტიკოსის აზრით, დეტალები ი. იოსელიანის ფილმებში ფუნქციონალური, ე. ი. აზრობრივი დანიშნულების მქონეა. მა-

თი აკინძვით ხდება მაყურებლის „დაშფოთება“, მისი მომზადება „ფილმის აზრისა და კონცეფციის აღსაქმელად“ (იქვე). მეორე მხრივ, იმავე წერილში ვკითხულობთ, რომ გასათვალისწინებელია აგრეთვე „რეჟისორის მხრივ ზოგჯერ გაზვიადებული დეტალიზაცია“, გვხვდება კადრები, რომლებიც „...თვითმიზნურ მნიშვნელობას იძენენ და თავისებურ კოდად, „კადრ-შიფრებად“ წარმოგვიდგებიან... და შემდეგ „ამგვარი დეტალები სულაც რომ არ იყოს ი. იოსელიანის ფილმებში, ამ ფილმებს არსებითად არაფერი დააკლებდა და განსაკუთრებით მხატვრული გემოვნების თვალსაზრისით“ (გვ. 24). ერთი შეხედვით, აქ აშკარა წინააღმდეგობა მოგვეჩვენება, მაგრამ თუ სიტყვებს არ გამოვედევნებთ, ამ პასაჟების არაწინააღმდეგობრივ წაკითხვას მოვახერხებთ. როგორც ჩანს, კრიტიკოსს სურს გვითხრას, რომ იოსელიანის ფილმებში ორი ტიპის დეტალები გვხვდება. ფუნქციონალური, აზრობრივი დანიშნულების მქონე და „საცდუნებელი“ ანუ მოსატყუებელი. იოსელიანის შემოქმედების მკვლევარები უცებ ტყუედებიან, ამ ორ განსხვავებულ რაიმეს ერთმანეთისაგან ვერ არჩევენ, დეტალიზაციას გადააყენებენ და ამიტომ მთავარი მხედველობები ეპარებათ. კრიტიკოსის აზრით, ი. იოსელიანი „...შეგნებულად მიიღის ამ ხერხზე, ამ დათმობაზე, რადგან სურს, რომ მისი ფილმები ამ საცდუნებელი კადრების მეოხებით ე. წ. რთული კინოების თაყვანისმცემელთა ინტერესის სფეროშიც შეიჭრას და დამკვიდრდეს, ამით რეჟისორი აფართოებს თავისი ფილმების ზემოქმედების, გავლენის არეალს“ (გვ. 24).

ასე მარტივად გვიჩვენა კრიტიკოსმა თუ რა გულუბრყვილობა ყოფილან ისინი, ვინც ი. იოსელიანის „მთვარის ფავორიტებს“ ანდა საზოგადოდ მის შემოქმედებას შეეხნენ. მაგრამ რა ფასად? როგორი გამოვიდა თვით რეჟისორის პორტრეტი, რომელიც კრიტიკოსმა დაგვიხატა? თურმე ი. იოსელიანი მხოლოდ იმაზე კი არ ზრუნავს, რომ შესატყვისი ფორმა მოუძებნოს მის მიერ დანახულს, განცილდეს, ნაფიქრს, იმას კი არ ცდილობს, რომ მხატვრული სახეებით თავისი ღირებულებითი ორიენტაცია დაგვანახოს, არამედ სპეციალურ ინტელექტუალურ თავსატეხებს ადგენს სიმბოლოების გაშიფრის მოყვარულთა გულის მოსაგებად. ეს უხერხულობა, ეტყობა, კრიტიკოსმაც იგრძნო და მაშინვე

გავუწყა, ეს მხოლოდ ტაქტიკური დათმობაა და არა სტრატეგიული კომპრომისი. კიდევ კარგი, სხვათა მიაშიტობის ჩვენებას რეჟისორის სტრატეგიაც არ შეეწირა! (სამაგიეროდ იმავე მიზნით ლიტერატურიდან ნასესხებ ხერხად (გვ. 22) გამოცხადდა წმინდა ვიზუალური კადრი ფილმ „იყო შაშვი მგალობლის“ ფინალიდან — ეკრანზე ახლო ხედით ნაჩვენები საათის ამოქმედებული მექანიზმი).

მხატვრული ნაწარმოები, საიდანაც ისე შეიძლება ამოიგლიჯოს ადგილები, რომ მას არაფერი დააკლდეს, შეუძლებელია დასრულებულად და კომპოზიციურად შეკრულად ჩათვალოს. განა ცოტა მაგალითი ვიცით, როგორ გულისტკივილს, აღშფოთებასა და პროტესტსაც კი გამოთქვამდნენ დიდი რეჟისორები, მწერლები, როცა მათ ნაწარმოებებს კუბიურებით, შეკვეცებით ამახინჯებდნენ? დეტალები ფილმის ქსოვილია. მათი საშუალებით გადმოიცემა რეჟისორის მხატვრული გამოწვანი, მათი აქნძვით იქმნება სურათის „ტექსტი“, უკანასკნელში ჩაქსოვილი სურათის აზრიც და რეჟისორის სტილიც. სწორედ ამიტომ ფილმის არა მხოლოდ სტილისტიკური, არამედ აზრობრივი ანალიზიც ისევე ვერ მოხერხდება დეტალების მოშველიების გარეშე, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების სტილი ვერ დახასიათდება და აზრი ვერ ნათელიყოფა მისი ტექსტის შესწავლისა და დამოწმების გარეშე.

კრიტიკოსს ისიც აღიზიანებს, რომ სხვები ზოგიერთი ფილმის სტრუქტურას მუსიკალურ კომპოზიციას ადარებენ. იგი წერს: „მე არ მესმის, მაგალითად, რა საჭიროა დაჟინებული გამეორება იმისა, რომ ფილმი შექმნილია მუსიკალური კომპოზიციის, მუსიკალური ფორმის მსგავსად“... „ბოლო დროს სახელოვნო კრიტიკამ აიკვირტა ეს შედარება“ (გვ. 26) და შემდეგ: „ამ, ჩემი აზრით, საეჭვო თვალსაზრისის აქცენტირება ლამის რიტუალად იქცა. ძნელია ამგვარ „რიტუალში“ ისეთი რამ მოიძებნოს, რაც ნამდვილად არის დაკავშირებული განსახილველ ნაწარმოებთან — რისი ხაზგასმაც აუცილებელი და მართლაც საჭირო იყო საქმისათვის“ (გვ. 27). უნდა ითქვას, რომ ასეთი შედარებები არ აღმოცენებულა მუსიკალური ენის ღრმა ანალიზის საფუძველზე. ისინი ამ ენის გარეგნულმა თავისებურებებმა წარმოშვა და ამიტომ მართლაც უპრეტენზიოა. მაინც რისი თქმა უნდათ. როცა ასეთ შედარებებს მიმართავენ? მუსი-

კალური ნაწარმოების ენა განყენებულია. მისი საშუალებით შეუძლებელია ამბებინო, რა თი აღწერა და თხრობა, როგორც ამას სამეტყველო ენით ვაღწევთ და ვანხორციელებთ. ამის შესაბამისად მუსიკალური კომპოზიციაც განსხვავებულია ლიტერატურული ნაწარმოებისა და კინოს ტრადიციული სიუჟეტურ სტრუქტურისაგან, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ამბის ქრონოლოგიური თხრობით თემის გაშლა, ფაბულის ასეთივე განვითარება. სწორედ ამ აზრით ამგავსებენ მუსიკალურ კომპოზიციას თანამედროვე არატრადიციული ნაწარმოების აღნაგობას, სადაც საგანგებოდაა დარღვეული ამბების მონაცვლეობის თხრობითი სტრუქტურა, დროითი პლასტების ქრონოლოგიური მიმდევრობა. მაშ, ხელოვნების ნაწარმოების აღნაგობის მუსიკალურ კომპოზიციასთან შედარებას ტრადიციულ სიუჟეტურ სტრუქტურაზე უარის თქმის აზრი ჰქონია. ლიტერატურათმცოდნეობაში ამ შედარებას ხშირად მიმართავენ ე. წ. „ცნობიერების ნაკადის“ ანდა ტრადიციული გაგებით უსიუჟეტო ნაწარმოებების თავისებურებათა ხაზგასასმელად. როცა თანამედროვე ფერწერულ ტილოზე ამბობენ მუსიკალურ კომპოზიციას გავაონებსო, ჩვენს ყურადღებას იმაზე ამახვილებენ, რომ იგი ტრადიციული საშუალებებით, მანერით არ არის შესრულებული და ა. შ. ასევეა კინოშიც: ამ შედარებას ხშირად დამატებით განმარტებასაც ურთავენ: ტრადიციულ ხერხებზე უარის თქმა თვითნებობას არ ნიშნავს, იგი ისევე ემყარება ახალ სტრუქტურულ კანონებს, როგორც მუსიკალური კომპოზიციის თავის წესებსო. განა ო. იოსელიანის ფილმებზე ყოველივე ამის გავრცელება შეცდომა ან ტრივიალობაა? აქი თვით კრიტიკოსი აღნიშნავს: რეჟისორის „... აზრი ყალიბდება და საბოლოოდ იკვეთება არა ფაბულური ოპერაციების შედეგად“, იგი „...ძალზე ასუსტებს... ფაბულურ საწყისს“... (გვ. 23). მაშ რა გამოგვივიდა? კრიტიკოსმა მის მიერ ათვალიწინებულ შედარებას ჩამოაშორა შთავარი აზრი (თანამედროვე, არატრადიციული სტრუქტურის ტრადიციულ-სიუჟეტურ აღნაგობასთან შეპირისპირება), იგი ტრივიალურად აქცია და შემდეგ თავისივე ტრივიალური განმარტება მიწასთან გაასწორა. ასე ხომ ყველაფრის უარყოფა შეიძლება?!

სახელოვნებათმცოდნეო ტექსტი არ არის მათემატიკური ოპუსი, საიდანაც ზუსტი გან-

საზღვრებების, დებულებებისა და მათი დამტკიცებების გარდა ყველაფერი უნდა განიდევნოს. ხელოვნებათმცოდნეობაში და სახელოვნო კრიტიკაში შთაბეჭდილების გასამოღებლად ხშირად მიმართავენ შედარებებს, მეტაფორებს და სხვა ტროპებსაც. მუსიკალური ლექსიკაც ზოგჯერ მეტად მონერხებულია აზრის გამოხატავად. ი. კუჭუხიძის ამ წერილშიც ხშირადაა გამოყენებული სიტყვები: „კონტრაპუნქტი“, „მრავალხმიანა“ (ე. ი. პოლიფონიური), „დისპარმონია“ და სხვა. ესეც ხომ მუსიკალური ლექსიკა? დარწმუნებული ვარ, იგი არავის აღიზანებს. მაშ რა გამოგდის? თუ მუსიკალურ ლექსიკას და შედარებას სხვები მიმართავენ, ეს „აკვიტება“ და „რიტუალად“ ქცეული „სავეკო თვალსაზრისის აქცენტირება“, ხოლო თუ მას თვით კრიტიკოსი მიმართავს, მაშინ ეს „მართლაც საჭირო ყოფილა საქმისათვის“.

ამასაც თავი რომ დავანებოთ, ჩვენი თაობის ადამიანებს რამდენი სრულიად შეუფერებელი და უხერხული შედარება, მეტაფორა თუ ხობტა მოგვისმენია. რაღა ამ გარეგნულ მსგავსებაზე აღმოცენებულმა, უბრეტნოზო, მაგრამ ადეკვატური აზრის გამომხატველმა შედარებამ უნდა აგვანერვიულოს?

ი. კუჭუხიძეს ასევე აღიზანებს წერილები, რომლებშიც ო. იოსელიანის რომელიმე ფილმს მამხილებელ ტილოს უწოდებენ. როგორც ჩანს, ეს მას რეჟისორის დამამკირებელ ფრაზად მიაჩნია, ვინაიდან, კრიტიკოსის აზრით, მამხილებელი ნაწარმოებები უდღერია და სწრაფად ეძლევა დავიწყებას. იგი წერს: „იოსელიანის „გვირაგობისთვის“ რომ მხოლოდ მამხილებელი ფილმი ყოფილიყო და მისი ჭეშმარიტი აზრი მხოლოდ მეღვინეთა პროფესიულ გამოაშკარავებაში დაგვენახა (საინტერესოა, ვინ ამტკიცებს ამას? — ტ. თ.), ეს ფილმი დიდი ხანია დავიწყებას მიეცემოდა“ (გვ. 27). იგივეს იმეორებს კრიტიკოსი იოსელიანის სხვა ფილმებზეც.

მხილების ობიექტი სხვადასხვანაირია. მხილება უეციობისაც შეიძლება, ჩრდილოვანი ეკონომიკისაც, საზოგადოებაში დაკანონებულ სამართლებრივი ნორმების დარღვევისაც, ოფიციალური კამპანიებით ამორჩეული ადამიანებისა და ა. შ. სიმოკლისათვის უქანასკნელს კონიუნქტურული მოტივებით მხილება ვუწოდოთ. ყველამ კარგად ვიცით, მაგალითად, თუ რა ტრაგიკულ შედეგებამდე მივגיעყვანა „კლასობრივი მტრების“ მხილებამ. სო-

ციალისტური რეალიზმის ბატონობის პერიოდში სოციალური დაკვეთით შექმნილ ნაწარმოებებში და კრიტიკულ წერილებშიც მხილებით კონიუნქტურული მოტივებით მხილება დომინირებდა. ეს განსაკუთრებით მკვეთრადაა გამოხატული იმ პერიოდის საბჭოთა კინოშიც. ასეთი ნაწარმოებები და მათი მადიდებელი კრიტიკაც, მაღლობა ღმერთს, მართლაც უდღერო აღმოჩნდა. ალბათ, ამანვე წარმოშვა სიტყვა „მხილებისადმი“ ზოგიერთი შემოქმედის, კერძოდ, რეჟისორის უარყოფითი დამოკიდებულება და მისდამი გარკვეული უნდობლობა.

მაგრამ არსებობს მხილების კიდევ ერთი ობიექტი. იგი ადამიანის ბუნებისათვის შეუფერებელი ღირებულებითი ორიენტაციაა და მისი ერთ-ერთი მაგალითი არის საზოგადოებაში ფესვგამდარი დაუწერელი მორალური ნორმები, რომლებიც ხშირად ისეთი ფარისევლური და უცხო ადამიანის ბუნებისა და დანიშნულებისათვის, რომ მათი ერთგული მიმდევარი შეიძლება ბევრად უფრო უზნეო აღმოჩნდეს, ვიდრე ზოგი მეძაივი ან თაღლითი. ეს საყოველთაოდ ცნობილი მაგალითები ი. კუჭუხიძესაც მოჰყავს თავის წერილში. იგი წერს: „მე ვფიქრობ, შეუძლებელია განვსაზღვროთ ო. იოსელიანის როგორც ინდივიდის პიროვნების, მხატვრის, მოაზროვნის მასშტაბი, თუ არ დავადგინებთ რა არის ბოლოს და ბოლოს ის, რასაც ამ ქვეყნად ვერ ურიგდება ო. იოსელიანი“ (გვ. 27). სახელობრ იგი „...ვერ ურიგდება დაუწერელ კანონებს, საზოგადოებაში გაბატონებულ ე. წ. „მორალურ“ ნორმებს“; ისევე, როგორც ყველა დიდი შემოქმედი „...ვერ ურიგდება ადამიანთა თანაარსებობის იმ წესებს, რომლებიც ამა თუ იმ ეპოქაში უმოწყალოდ ბორკავენ ადამიანის ბუნებას“ (გვ. 28).

კი მაგრამ, როცა იოსელიანის რომელიმე ფილმზე ამბობენ მამხილებელი ტილოა, განასწორედ ამას არ გულისხმობენ? დღევანდელ ქართულ კრიტიკაში განა ვინმემ აკადრა ო. იოსელიანი, კონიუნქტურული მოსაზრებებით შექმნილი მამხილებელი ფილმების ავტორი ბრძანდებითო? განა ის, რასაც თვით ი. კუჭუხიძე წერს, ადამიანის ბუნებისათვის უცხო ღირებულებითი ორიენტაციის მხილება არ გამოვიდა?

როდესაც დღევანდელ ლიტერატურულ კრიტიკაში ამბობენ ი. ჰუკუკვიძის „კაცია-ადამიანი?!“ მამხილებელი ნაწარმოებიაო, ნუ-

თუ იმის თქმა უნდათ, რომ ლუარსაბი არა-
შრომით შეემსავალა, ალკოჰოლიზმში, უდი-
სციმობიანობაში ან მსგავს დარღვევებში არის
მხილებულიო? ან იქნებ იმის თქმა სურთ, რომ
იგი გამოძლეადებულია როგორც კლასობრი-
ვი მტერი? ჩვენი ქვეყნისათვის ერთ-ერთ უმ-
ძიმეს პერიოდში მსგავსი რამ, ალბათ, არა-
ერთხელ დაწერილა. დღეს, როცა ამბობენ ი.
ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ მამხილებელი
ტილოაო, მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის ბუ-
ნებისათვის შეუფერებელი ზნეობრივი მრწა-
მით არსებობის გამოაშკარავებას გულისხ-
მობენ. ეს კონტექსტიდანაც ყოველთვის
ნათლად ჩანს.

მაშ, საიდან მოდის ასეთი ღინი სხვისი სიბე-
ციისა და საკუთარი თვალხილულობის მტკიცე-
ბისა? თუ მხოლოდ სიტყვა „მამხილებლის“
წინააღმდეგი ვართ, მხოლოდ და მხოლოდ მისი
ზმარების მიზანშეწონილობაზე და იმ შესაძ-
ლოდ არასასურველ ასოციაციებზე უნდა ვისა-
უბრობო, რომლებსაც ეს სიტყვა აღძრავს. მაგ-
რამ როცა სხვების ნამუშევრის გაღიზიანებია
და არაკეთილგანწყობილად ვეკიდებით, და
როცა ნაწერის მთლიან კონტექსტს არ ვითვა-
ლისწინებთ, მასში შეიძლება ისეთი რაიმეც
დავიხანოთ, რაც ავტორს ფიქრადაც არ მო-
სვლია და მერე, ცხადია, ძალიან ადვილია
ჩვენსავე მოჩვენებებს ვებრძოლოთ. საქმეს
აღარ უშველის რევერანსები: რაც სხვებმა
გააკეთეს, აუცილებელია, მაგრამ არასაკმარის-
სიო (ამომწურობის პრეტენზია, ვფიქრობ,
სხვებს არც ჰქონიათ). და გამოგვდის, რომ
საქმის კუშიარით არსს მხოლოდ ჩვენ ვხე-
დავთ.

„მთვარის ფავორიტებთან“ დაკავშირებით
კრიტიკოსს ო. იოსელიანის რეჟისორულ ოს-
ტატობაზე სხვათა საუბარიც აღიზიანებს. იგი
წერს: „ისეთი ნაწარმოებები, როგორც არის
„მთვარის ფავორიტები“, შეუძლებელია შე-
იქმნას მხოლოდ ოსტატობის მეოხებით, რო-
გორი მაღალი რანგის, როგორი ვირტუოზუ-
ლიც არ უნდა იყოს ეს ოსტატობა. ასეთი ფი-
ლმი შეიძლება შექმნას მხოლოდ მან, ვინც
თვითონ არის მთვარის ფავორიტი“-ო (გვ.
26). აქაც სხვათა არაკომპეტენტურობას ესმე-
ბა ხანო, თუმცა არავის უმტკიცებია „მთვარის
ფავორიტები“ მხოლოდ რეჟისორული ოსტა-
ტობის შედეგაო. ოსტატობაზე, „მეცსტარია-
ზე“ საუბარი არასაკმარისიაო, შეგვახსენა კრი-
ტიკოსმა და ჩათვალა, რომ გულუბრყვილო ავ-
ტორებს თავისი ადგილი მიუჩინა, მაგრამ კვლავ

ვიკითხოთ — რა ფასად? როგორი გამოვიდ-
მის მიერ დახატული პორტრეტი რეჟისორი-
სა, რომელიც თურმე თვითონ ყოფილა. მთვე-
რის ფავორიტი, მთვარის რჩეული? ეს აქამდე
მართლაც არავის დაუწერია, გარდა ერთი
ფრანგი ჟურნალისტისა, რომელმაც სულ სხვა
აზრით იხმარა ეს შედარება (იხ. ჟ. „საბჭოთა
ხელოვნება“ 1985 წ. № 11, გვ. 120). გაიხ-
სენოთ, თუ რა იყო აღნიშნული ქართულ პრე-
საში ო. იოსელიანის ამ ფილმის სათაურის
თაობაზე. იგი დასესხებულია შექსპირის „ჰენ-
რი IV“-იდან, რომლის I მოქმედებაში ფალს-
ტაფი კითხულობს: „რატომ გვიწოდებენ ქუ-
რდებს? ჩვენ, დიანას მეტყვევებს, სიბნელის
რანდებს, მთვარის ფავორიტებს?“ და იმის
გამო, რომ მაყურებელმა შეიძლება არ იყო-
დეს ან ვერ გაიხსენოს შექსპირის ეს ტექს-
ტი, სურათის სათაური, რომელიც წინასწარ
მთვარის შუქის რომანტიკულ განწყობილე-
ბას აღგვიბრავს, ფილმის მოქმედების არა-
რომანტიკულ განვითარებასთან ერთად
კონტრასტულ და ირონიულ ქლერადო-
ბას იძენსო. მაშ, მთვარის ფავორი-
ტები ყოფილა ქურდების რომანტიზირებუ-
ლი სახელი, რომელიც ირონიას იმსახურებს.
მაგრამ კრიტიკოსი ალბათ არ ეთანხმება ასეთ
ინტერპრეტაციას. ამიტომ თვით ო. იოსელი-
ანის სიტყვები გავისენოთ: „ძნელია მონახო
ერთი ფრაზა, რომელიც დაახასიათებს მთელ
სურათს. ფილმი არის ქურდობაზე ამ სიტყ-
ვის მეტად ფართო მნიშვნელობით. სურათში
გვხვდებიან პროფესიული ქურდები, რომ-
ლებიც ნაკლებად ქურდები არიან იმათთან
შედარებით, ვისაც ქურდავენ, ამიტომ საკმაოდ
ვრცელი პანორამა იშლება ადამიანთა ხასია-
თებისა... ფილმი კომედიაა. იგი ეხება არა
მხოლოდ საფრანგეთს, არამედ საერთოდ პა-
რაზიტების მოვლენას — ადამიანები ითვი-
სებენ სხვისი შრომით მონაპოვარს, ქურდა-
ვენ ერთმანეთს, ცხოვრობენ პერმანენტულ
ქურდობაში“ (საქართველოს ტელევიზიით ო.
იოსელიანის გამოსვლიდან, 1986 წ. 6 სექტემ-
ბერი).

„ფილმის მოქმედი პირნი, სიხარბისაგან გა-
გიყვებულნი, დაუოკებელი ღინით აღმოდებუ-
ლნი, საშინელ ცოდვებს სჩადიან, რათა ხელთ
იგდონ სახლი ბაღითურთ, მანქანა მძღოლით-
ურთ ან საგარძელი რომელიმე დიდ და მოსა-
წყენ დაწესებულებაში. რამდენი უძილო, თე-
ორად გათენებული ღამე უსწრებდა წინ იმ
დღეს, სანამ გაბედავდნენ და ვადაღამდნენ

სინდისის საწინააღმდეგო ნაბიჯს. მერე კრა, განა ეს ცოდვები მძიმე ტვირთად აწევინათ ზურგზე? ადამიანები ადვილად ეჩვენებიან ყველაფერს და ლამით მშვიდად სძინავენ...“ (ო. იოსელიანის ინტერვიუდან ფრანგული ჟურნალის „რევოლუსიონისთვის“, იხ. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985 წელი № 11, გვ. 123). „...ეს ადამიანები არ გრძნობენ არავითარ უხერხულობას, რომ ჰქმნენ სხვის ნაქონ ჭურჭელზე, ატარებენ სამკაულებს, რომლებიც ოდესღაც სხვებს ეკუთვნოდა. მათ სურვილიც კი არა აქვთ წარმოიდგინონ, რომ ეს ნივთები მათთვის უცნობი, სხვათა ცხოვრების მოწმენი არიან...“

... ამ ფილმში შეხვდებით მხიარულსა და სტუმართმოყვარე გაიძვერებს ხმაურიანი ოჯახებით. კეთილშობილურნი, ადვილად მოსასყიდ, გულითად ადამიანებს, ხელგაშლილი ცხოვრებისათვის რომ არ ზოგავენ არაფერს, მექრთამეებს, რომლებიც ადვილად ებმებიან სიყვარულის ხლართებში“... (იქვე, გვ. 124).

აი, ვინ ყოფილიან მთვარის რჩეულნი: ქურდები გადატანიანი, მეტაფორული ანდა პირდაპირი მნიშვნელობით.

ალბათ, მართლაც გულუბრყვილობაა ვიფიქროთ, რომ რეჟისორი ოლიმპის მთაზე ზის, იქიდან უცხო დამკვირვებელივით შესცქერის ცხოვრებას და ჩვენთვის მიუღწევადი სიმბოლოებიდან გვესაუბრება. ცხადია, ხელოვანი ყოველთვის ცხოვრების დინებაშია ჩართული და თავისი საზოგადოების განუყოფელი წევრიცაა, მაგრამ მთვარის ფავორიტები გაივიწყლებიან ზომაზე მეტად მიწიერს ხომ არ ვხდით მის პორტრეტს? თუმცა, როგორც ჩანს, კრიტიკოსი მთვარის ფავორიტობას განსაკუთრებულობის მაჩვენებელი თვლის: „მთვარის ფავორიტები, — წერს იგი, — მორალის სრულყოფის ავანგარდისტები არიან“-ო (გვ. 30).

სახეობით კონკრეტული მოტივია ფსევდომორალით ვარიყული ადამიანების გამოსარჩელება. ეს მოტივი, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს კრიტიკოსი, ხშირად შეგვხვდებოდა ძველი დროისა და ახალ ლიტერატურაში, ასევე კინოშიც. მეტიც, დიდი დამაჯერებლობით ხშირადვე უჩვენებიათ ჩვენთვის, რომ საზოგადოების ფსკერზე დაშვებული ადამიანები ბევრ შემთხვევაში ყალბი მორალის დამცველებზე უკეთესები არიან, ზოგჯერ კი ნამდვილ შეამბოხებელად გვევლინებიან ამ ფსევდომორალის წინააღმდეგ. ამ ადამიანების

მიმართ ობივტურული ქედმაღლობის ფუძვლობაც ბევრჯერ დაუნახებიათ ჩვენთვის. }

ასევე სავსებით კონკრეტული, ოლონდ განსვავებული მოტივია პერმანენტულ, ტოტალურ გაუცხოებაში, კერძოდ, „ქურდობაში“ (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) ცხოვრება, ე. ი. ადამიანის ბუნებისათვის უცხო, შეუფერებელი ზნეობრივი მრწამსით არსებობა. ერთი შეხედვით, მხიარული, გულითადი, სტუმართმოყვარე პერსონაჟები თავის ნამდვილ სახეს გვიჩვენებენ როგორც გაიძვერები, დამსმენები, ადვილად მოსასყიდები და ა. შ. მათთვის როგორც წესი, სინდისის ქენჯნაც უცხო რამაა. როგორც ვხედავთ, ეს მეორე მოტივი უფრო ფართო, ტოტალური და ნაკლებად იმედისმომცემია, თუმცა გარკვეულწილად წინა მოტივის ზოგიერთ ელემენტსაც მოიცავს.

მაგრამ იმისგან დამოუკიდებლად, თუ ამ მოტივითაგან რომელს ჩავთვლით წამყვანად და ძირითადად ო. იოსელიანის „მთვარის ფავორიტებისათვის“ (მე, მაგალითად, მეორეს ვთვლი), ფილმის პერსონაჟების — მთვარის რჩეულების გამოცხადება „მორალის სრულყოფის ავანგარდისტებად“, ე. ი. საზოგადოების იმ მოწინავე ნაწილად, რომელიც ნამდვილ ზნეობას ამკვიდრებს, რბილად რომ ვთქვათ, მთვარის რჩეულობის ზომამზე მეტი რომანტიზაცია და გაიდვალებაა.

ბოლოს, შევხვებით კიდევ ერთ, ჩემი აზრით, ყველაზე პრინციპულ საკითხს. ი. კუჭუხიძე წერს: „როგორ საკამათოდაც უნდა ქლერდეს ეს, მე მაინც ვფიქრობ, რომ „მთვარის ფავორიტები“ არ არის ფილმი დისპარმონიის შესახებ — ფილმი აშკარად გვიხატავს პარმონიის განხორციელების რეალურ სურათებს“ (გვ. 30). მიჭირს კრიტიკოსის უქანსკნელ ფრაზას შევეუთავსო ამავე წერილში ამოკითხული მისივე სიტყვები, რომ „მთვარის ფავორიტებში“ „...უფრო გაშოშვლებულია გრატესკურ-პაროდული მომენტები“ (გვ. 25). რომ ეკრანზე კვლავ გვხვდება ადამიანთა „უაზრო ფუსფუსი; ...სულიერი ამორფულობა; ხორციელის პრიმატი; ღირებულებრივ ორიენტაციის გამრუდება“ (იქვე), რომ სურათის „...ერთ-ერთი გამჭოლი თემაა დაქუცმაცების, დანაწევრებელი ცნობიერების თემა, რომელიც განხორციელებულია სიუჟეტურადაც“ (იქვე), რომ ეს თემა პერსონაჟების „...არსებობის ფრაგმენტულობაში, თითქოს გაერთიანებული ცნობიერების დაკარგ-



ვაში, ე. ი. მათ მიერ ცხოვრების საზრისის დაკარგვაში“... (იქვე) ხორციელდება (ამაზე სხვებიც ხაზგასმულად მსჯელობენ). როგორ შევეუთავსოთ ყოველივე ეს კრიტიკოსის სიტყვებს ფილმში „პარმონიის განხორციელების რეალური სურათების“ თაობაზე. თუ რეჟისორისათვის უცხოა ეპარულ-თემატური ეკლექტიზმი, თუ მისი ფილმების სტილისტიკა თანმიმდევრულია (კრიტიკოსი კი ი. იოსელიანს სწორედ ასეთ რეჟისორად თვლის), მაშინ როგორ შეიძლება პარმონიის განხორციელებისათვის ხელოვანმა გროტესკს და პაროდირებას მიმართოს? ეს ხომ პარმონიულობის გამოხატვისათვის სრულიად შეუფერებელი საშუალებებია? მაგრამ ამ წინააღმდეგობას კრიტიკოსი ერთი ფრაზით ძღვეს: „ყოველი პარმონია ხომ დისპარმონიიდან აღმოცენდება ხოლმე და ასეა ამ ფილმშიც. საქმე ის არის, რომ პარმონიული განხორციელება ძალუძთ მარტო მთვარის ფავორიტებს“-ო (გვ. 30). ესენი კი უკვე ვიცით, ვინც არიან! კეთილი, ახლა დავეუკვრდეთ, თუ რა მიაჩნია ი. კუჭუხიძეს „პარმონიის განხორციელების რეალურ სურათებად“. სხვა არაფერი, თუ არა მთვარის ფავორიტების ერთმანეთით წამიერი ტკობა. „ამისათვის საკმარისი იყო მადამ ლაპლასსა და ქურდს ერთმანეთისათვის თვალე-ბში ჩაეხედათ“, მათ „...ერთმანეთისთვის რომ წამი ერთმანეთს, საჭირო იყო განგების მიერ მოწყობილი, შემთხვევითი შეხვედრა“ (გვ. 30). „ისინი შეხვდნენ ერთმანეთს, იცნენ ერთმანეთი და დატკბნენ ერთმანეთით... მთვარის ფავორიტები უზიწონი არიან!“ (გვ. 31). რა მოხდა, თუ ამ ტკობის უკან წრფელი და ამაღლებული გარბობები არ იფარება? ის, რომ ქურდი ცოტა ხნის შემდეგ ასევე „შემთხვევით შეხვდება“ სხვა ქალს და იმასთანაც „დატკება“, ესეც მათი „უზიწობის“ დადასტურებაა? ფილმის პერსონაჟები — მთვარის რჩეულები, ერთმანეთის ცოლებთან წამიერად რომ „ტკებებიან“, ესეც მათი „უზიწობა“ და „პარმონიის განხორციელება“ ყოფილა. ისიც, ერთმანეთთან სტუმრად მისულები მაგიდიდან ვერცხლის ნივთებს რომ იპარავენ. რამდენადაც ვიცი, ადამიანთა ურთიერთობაში ამაღლებული საფუძვლის დაკარგვას, მათი ყოფის მხოლოდ წამიერი შეხვედრებითა და წამიერი ტკობით შემოსაზღვრას „ექსისტენციურ შეპირების“ ანუ ადამიანის ბუნებისათვის უცხო და შეუსაბამო მოდუსით არსებობის მაგალითად თვლიან. ფილოსოფოსები „ექსის-

ტენციურ შეპირებას“ თანამედროვე კულტურის ტოტალური კრიზისით ხსნიან. მაგრამ კრიტიკოსი გვაუწყებს, რომ ასე ფიქრი ჩამორჩენილობის შედეგია და აი, რატომ: „ყველაფერი, რაც ამას ამტკიცებდა და იუწყებოდა, საბჭოთა კავშირში აკრძალული იყო. ხოლო როცა შესაძლებელი გახდა ასეთი მოძღვრებების და მათ საფუძველზე შექმნილი მხატვრული ნაწარმოებების ჩვენს ჩაეკეტლ სამყაროში შემოჭრა, მოხდა ის, რაც არსებითად არ უნდა მომხდარიყო — საბჭოთა კავშირში ადებტები გაუჩნდნენ პოლიტიკური კონტრექტურის ძალადობის გამო დაგვიანებით შემოსულ სააზროვნო სისტემებს. ამ დროს კაცობრიობამ ახალი ნაბიჯი გადადგა და სააზროვნო კრიზისიდან ფაქტიურად უკვე გამოვიდა“ (გვ. 31).

კრიტიკოსმა გვაუწყა, რომ უკვე ფაქტიურად დაძლეულია ის, რასაც ჩვენი დროის მთავრობის კულტურის კრიზისს უწოდებენ. იმათ კი, ვისაც აქამდე „მთვარის ფავორიტებზე“ რაიმე დაუწერია, ამის შესახებ არაფერი გაუგიათ და დრომოქმული სააზროვნო სისტემების თავგამოდებული დამცველები, ადებტები გამხდარანო.

ჩვენი საუკუნე მართლაც უდიდესი ტექნიკურ-ინტელექტუალური პროგრესის მოწმეა. რასაც დასავლეთში ეკონომიკური აღმავლობაც მოჰყვა. მაგრამ ამავე ტექნიკურმა პროგრესმა წარმოშვა ჩვენი პლანეტის ფიზიკური განადგურებისა და ეკოლოგიური გაჩანაგების საფრთხეც. ცხოვრების აღმავლობა და ტექნიკის განვითარება ზნეობრივი ორიენტაციისა და ზნეობრივი კრიტერიუმების მოშლის ფონზე განხორციელდა. პიროვნების უფლებები სამართლებრივ ნორმებში დაფიქსირდა, მათი კანონი არეგულირებს. მაგრამ ნამდვილი ზნეობრივი მოვლევები, რომლებსაც, ცხადია, კანონი ვერ დაეკისრება ადამიანებს, ზმირად საზოგადოებაში გაბატონებული ფარისეულური „მორალით“ (ან, როგორც მართებულად უწოდებს მას კრიტიკოსი, „ანტიმორალით“) არის უგულვებელყოფილი და დაკნინებული. აი, სწორედ ამას უწოდებენ კულტურის კრიზისით გამოწვეულ დისპარმონიას დღევანდელი საზოგადოების განვითარებაში. ერთმა დიდმა მწერალმა ეს ვითარება სახიერად ასე გამოხატა: ჯანმრთელ ადამიანს ორი ფილტვი აქვს და ორივეთი თანაბრად უნდა ისუნთქოს. ე. ი. ტექნიკურ-ინტელექტუალურ წინსვლასა და პიროვნულ უფლებათა დაცვასთან ერთად

საზოგადოებამ ნამდვილი ზნეობრივი ღირებულებებით უნდა იცხოვროს. ისე, რომ პირველი უქანასქნელის საზიანო არ გახდეს.

მაგრამ ეს იქნება მხოლოდ დასავლეთის ცივილიზაციის ენება? იქნება იგი სულაც არ არის ტრადიციული მოვლენა? ტექნიკურ-ინტელექტუალურმა პროგრესმა საბჭოთა კავშირს დიდი სამხედრო სიძლიერე და კოსმოსისთვის ისევე თვალსაჩინო წარმატებები მოუტანა, თუმცა ეკონომიკური და ეკოლოგიური კატასტროფის წინაშე დააყენა. პიროვნების უფლებების უზრუნველსაყოფად სამართლებრივ სახელმწიფოსაც მხოლოდ ახლა ცდილობენ ჩაუყარონ საფუძვლები. საქართველოში კი ყოველივე ამას ეროვნული შეჭირვებებით გამოწვეული უამრავი პრობლემა ემატება, რასაც ჩვენი ეროვნული მოძრაობის გაღრმავება ადასტურებს. გამოდის, რომ სრულად ჩვენ თურმე ცალი ფილტვითაც ვერ ვსუნთქავთ. ე. ი. ჩვენს „ექსისტენციურ შეჭირვებას“ მრავალი სხვა გასაჭირიც ემატება, რომლებიც ხშირად კიდევაც ჩრდილავენ მას.

აი, ყოველივე ამას, გულისხმობენ, როცა თანამედროვე საზოგადოების დისპარმონიაზე ჩვენთანაც საუბრობენ.

განა „საზოგადოებრივი კრიზისის“ დადასტურება არაა ის, რომ დასავლეთის პრესის გავლენიანი წარმომადგენელი საჯაროდ აცხადებს: უღანაშულო ბავშვებისა და მოხუცების დახოცვა ჩვენს აღმშენებელს არ იწვევს და თანაგრძნობას ნუ ელითო, ან ის, რომ მშვიდობიანი მიტინგის დამსჯელი აქციის ხელმძღვანელს ოვაციას უმართავენ სახალხო დეპუტატები, ანდა ის, რომ ჩვენი პლანეტის გამოჩენილი ადამიანები ჩვეულებრივი მოკვდავებით კრიტიკიულებს ვერ პოულობენ, რათა რეალური დამპყრობელი დამპყრობილისაგან, ან კიდევ ტერორისტული აქცია პიროვნების უფლებების დაცვისაგან განასხვავონ? ამ ფონზე განა დამაჯერებელია იმის მტკიცება, თითქოს კაცობრიობა კრიზისიდან უკვე გამოსულიყო?

თუ კაცობრიობა „საზოგადოებრივი კრიზისიდან“ მართლაც გამოვიდა, არც ინგმარ ბერგმანი, არც ფედერიკო ფელინი, არც მიქელანჯელო ანტონიონი და მრავალი სხვა, მათ შორის არაერთი ჩვენი თანამემამულე არ დაიტანჯა-ვდა თავს ღირებულებათა გაუფასურებით აღძრული კითხვებით, რომლებზეც დღეს გან-

საკუთრებით ძნელი გახდა დამამიმედებელ პასუხის გაცემა. აღარაფერს ვამბობ აწ გავრცელებული ლუის ბუნიუელსა და რობერტ ბრეტონის სონზე, რომლებიც, სამწუხაროდ, ვერ მოესწრნენ დღევანდელ დღეს, როცა კაცობრიობა, თურმე, კრიზისიდან გადოსულია, თორემ ბუნიუელის იუმორი ასე პირქუში აღარ იქნებოდა, ხოლო ბრეტონი ლალ და მხიარულ ფილმებს გადაიღებდა. ანდრე ბრეჟნევიც აღარ იტყოდა სწორედ იმ წელს, როცა თ. იოსელიანმა თავისი „მთვარის ფავორიტები“ შექმნა: „მიუხედავად იმისა, რომ სამყაროს დასასრულზე, სირთულეებზე და კრიზისზე ძახილი იდენი ხანია ისმის, იმ ხარისხით მოძალემბას, დღეს ჩვენ რომ განვიციდით, ადამიანი ადრე არასდროს გრძნობდაო“ (ლონდონში წარმოთქმული სიტყვა. ჟურნალი „ისკუსტო კინო“, 1989 № 4 გვ. 99).

უცნაური უნაყოფობა სჭირვებია იმას, ვინც კი „მთვარის ფავორიტებზე“ რაიმე დაწერა. მათ ვერაფრით გაუგიათ თ. იოსელიანის შემოქმედების „ქეშმარიტი ხანი“ და ზანდებალიზაციას გადაპყობიან, ან მუსიკალურ ნაწარმოებთან საეჭვო შედარება აუქვიატებით. ზან რთული კინოენის სიყვარულით დაბრმავებულნი, რეჟისორულ ოსტატობაზე საუბარს ვერ შორდებიან, ზან კიდევ დიდი ხნის დრომოქმული საზოგადოებრივი სისტემების ადვოკატები ხდებიან, და, მაღლობა ღმერთს, ერთმა კრიტიკოსმა მაინც ობიექტურად, პროფესიულად და სიღრმისეულად შეაფასა რეჟისორის შემოქმედება. ერთხელ, როცა მის პოეტიკაზე დაწერა სტატია (როგორც თვითონ გვაუწყებს) და მეორედ ახლა, წერილში „კინოკამერა და კინოხელოვნების მასშტაბი“. უნებურად მახსენდება ა. ბაქრაძის სიტყვები: „ჩვენ ერთი უბედურება გვჭირს: ვდავობთ და ვკამათობთ არა იმისათვის, რომ ქეშმარიტება დავადგინოთ, არამედ იმიტომ, რომ ესა თუ ის მკვლევარი გავამტყუნოთ, მკითხველს დავანახოთ, თუ რა უმეცარ ავტორთან გვაქვს საქმე“ (ა. ბაქრაძე, კინო, თეატრი, თბ. „ხელოვნება“ 1989. გვ. 112). თურმე ამის გაკეთება ერთბაშად ყველა სხვა ავტორის მიმართაც შეიძლება.

კინოზინის მკვლევარები

ქართული კინემატოგრაფის სრულ სამეურნეო ანგარიშზე და თვით-დაფინანსებაზე გადასვლა დღეს უკვე გარდუვალ რეალობად იქცა, რაც მრავალი რთული პრობლემის წინაშე აყენებს ჩვენს კინოხელოვნებას. საქმეს ართულებს ის ფაქტიც, რომ ამ მხრივ ქართულ კინოს არავითარი გამოცდილება არ გააჩნია. ამ ვითარებაში, სხვა გზებთან ერთად, დიდი მნიშვნელობა აქვს უცხოეთის ქვეყნებში დაგროვილი გამოცდილების შესწავლასა და კრიტიკულ ათვისებას, ერთი მხრივ, ამ გამოცდილების საუკეთესო მომენტების გათვალისწინებას და, მეორე მხრივ, სხვათა შეცდომებისა თუ ჩვენთვის მიუღებელი მომენტების თავიდან აცილებას.

დღეს საბჭოთა სპეციალისტთა ყურადღება აშშ კინოინდუსტრიისაკენ არის მიმართული. უნდა აღინიშნოს, რომ 20—30-იან წლებში საბჭოთა კინომცოდნეობაში შეიქმნა რამდენიმე ნაშრომი, რომელშიც გახსნილი იყო ჰოლივუდის მსხვილი კინოკომპანიების მოღვაწეობის მექანიზმი. მას შემდეგ ასეთი გამოკვლევები არ ჩატარებულა. ამ ხნის მანძილზე ამერიკის კინონარმოებაში ბევრი რამ შეიცვალა. აშშ კინონარმოების ასოციაციაში (MPAA) გაერთიანებული ცხრა მსხვილი კინოკომპანიის გვერდით, რომლებსაც კვლავ ხელთ უპყრიათ კინონარმოების უდიდესი ნაწილი და კონტროლს უწევენ ამერიკული ფილმების გაქირავებას არა მარტო ქვეყნის ტერიტორიაზე, არამედ მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში, გაჩნდა „დამოუკიდებელ“ პროდიუსერთა ჯგუფები, შეიქმნა მსხვილ კინოკომპანიებთან პროდიუსერთა ურთიერთდამოკიდებულების ფორმები, გარკვეული ცვლილება განიცადა რეჟისორის, მსახიობის, სცენარისტის, თვით პროდიუსერის სტატუსმა. დღეს ხშირად პროდიუსერების როლში რეჟისორები და მსახიობები გამოდიან.

ეს საკითხები სრულებით არ არის გაშუქებული ჩვენს კინომცოდნეობაში. ამიტომ, ვფიქრობთ, როგორც სპეციალისტებისათვის, ისე ფართო მკითხველისათვის ინტერესმოკლებული არ იქნება ამერიკული ჟურნალებიდან ამოკრეფილი წერილების ციკლი, რომელიც 80-იანი წლების ჰოლივუდში ფილმების შექმნის პროცესის სხვადასხვა ასპექტებს ეძღვნება. ეს წერილები წარმოდგენას გვიქმნიან როგორც ამერიკული კინემატოგრაფის, ისე ამერიკელი მეცნიერების, კინოკრიტიკოსების, ჟურნალისტების, პროდიუსერების მოღვაწეობის იმ მხარეზე, რომელსაც ჩვენი კინომცოდნეობა სრულებით უგულებელყოფს.

ამ ნომერში გთავაზობთ ჩაფიქრებული ციკლის ორ წერილს. ცნობილი ამერიკელი პროდიუსერის სტივენ კოვარის წერილში „და მაინც, ვინ არის პროდიუსერი?“ ისტორიულ და თანამედროვე მასალაზე დაყრდნობით განხილულია პროდიუსერის მუშაობის პრინციპები. კინოკრიტიკოსისა და ჟურნალისტის პიტერ ბოუერის (აგვისტოში იგი ეწვია საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირს და გაეცნო ქართულ ფილმებს) წერილი „სახიფათო ბიზნესი“ აშუქებს თანამედროვე პირობებში პროდიუსერის მუშაობის მეთოდებს, იმის ორგანიზაციის ხერხებსა და საშუალებებს, რასაც ამერიკულ კინოზინესში ფილმის „პაკეტს“ უწოდებენ.

და მაინც, ვინ არის პროდიუსერი?

სტინკან კოპანი

ცნობიერებაში ყველაზე რთული კითხვა სიდედრმა დამისვა, როდესაც ხელოვნების ისტორიაში დისერტაციის დაცვას ვაპირებდი. მას სურდა გაეგო რას ვაკეთებდი. ასაძლევ სხვადასხვა ვარიანტის პასუხი შევთავაზე, მაგრამ თავს ისე ვგრძნობდი, როგორც ტურ ჰეიერდალი პაპირუსის ტივზე დიდი რიფის პირისპირ. ოკეანის მოქცევას ეს ტივი ნაფოტებად რომ ექცია, მის გმირობას ვერავინ გაიგებდა. ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა არ ექნებოდა იმას, თუ რა შორს წავიდა იგი და რა მსხვერპლის ფასად დაუჭრა ყოველივე. თუკი მე, უზარმაზარი ძალისხმევების მიუხედავად, ჩემი საქმის არსის ახსნა საკუთარი სიდედრისათვისაც ვერ შევძელი, რაღას ვეტყვი ჩემს მომავალ სტუდენტებს? თუკი ჩემი ახსნა-განმარტებანი დამაკმაყოფილებელი არ იქნება, მათ უთუოდ ექვი შეეპარებათ ამ საქმიანობის საჭიროებაში. იქნებ აქ მართლაც არაფერია სალაპარაკო?

მე ვერ დავარწმუნე ჩემი სიდედრი რეჟისორის პროფესიის ღირსებებში, მაგრამ შესანიშნავად დამამახსოვრდა სიმსუბუქის ის გრძნობა, რომელიც დამეუფლა მას შემდეგ, რაც თვითგამოხატვაში ვარჯიში საჭირო აღარ გახდა. კითხვაზე ჩემი საქმიანობის შესახებ, ასე ვუპასუხე: „მე ვაკეთებ ფილმებს“, რამაც კიდე უფრო მეტად აღძრა მსმენელთა ცნობისმოყვარეობა, რომლებმაც მოისურვეს იმის გაგება, თუ როგორია ჩემი როლი კინო-

ში. პროდიუსერი ვარ-მეთქი, ვუპასუხე და იქვე დავჩექი ჭრელ დივანზე, რომელიც სარკეებით მორთული კედლის პირდაპირ იდგა, და მივაჩერდი ჩემი ღონგ-აილენდელი მეგობრების გაკვირვებულ სახეებს, რომლებმაც კოკტილიანი ჭიქები ბამბუკის მაგიდაზე დადგეს და მის დალევას არ ფიქრობდნენ მანამ, ვიდრე არ დავაკმაყოფილებდი სიდედრის კითხვას ჩემი საეჭვო პროფესიის არსის შესახებ.

ამ საკითხში გასარკვევად უნდა მივებრუნდეთ იმ დროს, როდესაც პატარა იაფფასიანი კინოთეატრების მფლობელები უარს ამბობდნენ ფულის გადახდაზე ერთნაწილიანი სურათების ჩვენებისათვის და აძლენად პირველი პროდიუსერები ხლებოდნენ. ნუთუ ისინი მართლაც ასეთები იყვნენ? სრულებითაც არა. ისინი იყვნენ გამომგონებლები, ნამდვილი სპეციალისტები საჯარო სანახაობათა ორგანიზების საკითხში, მსახიობები, რომლებმაც უარი თქვეს ოქროს საბადოს დამუშავებაზე. პროდიუსერი კი არასოდეს გაუშვებს ხელიდან ფულის გაკეთების შანსს. ეს ვაჭრები მალე მიხვდნენ, რომ კინემატოგრაფი ბანკოს თამაშს ჰკავს. პროდიუსერი რომ გახდეს, ცოტა ფული უნდა გქონდეს და ბევრი ლული. კინოფილმების ფინანსირების გართულებასთან ერთად (რომ არაფერი ვთქვათ კინობიზნესში კორპორაციებისა და კონგლომერატების დანერგვაზე) პროდიუსერობა კი-

დევ უფრო ადვილი გახდა: საკმარისია მხოლოდ ლუდი, ფულს სხვა მოგვეცე.

მალე ეს ვაჭრები დასავლეთში გადავიდნენ და შექმნეს იმპერიები სახელწოდებით „პარამაუნტი“, „მგმ“, „უორნერ ბრაზერზ“ და „იუნივერსალ“. ისინი „კინომაგნატებად“ მონათლეს. სულ მალე მათ კვირაში ერთი ფილმის გამოშვება დაიწყეს. საყოველთაო აღიარებით, ამგვარ კომპანიათა შემქმნელები გენიალური ადამიანები იყვნენ, მაგრამ „გაიგანტებსაც“ კი ვერ წარმოედგინათ, როგორ განვითარდებოდა მომავალში კინოწარმოება. მათ დაიჭირავეს ხალხი ფილმის შექმნის პროცესზე სამეთვალყუროდ და ამ ნდობით აღჭურვილ წვრილ ჩინოზნიკებს სტუდიების პროდიუსერები უწოდეს.

სასტუდიო სისტემის გარდაქმნა დაიწყო მთელს ქვეყანაში ტელეანტენების დაყენებამდე გაცილებით ადრე და მანამ, ვიდრე უმაღლესმა სასამართლომ აიძულა სტუდიები უარი ეთქვათ გაჭირავების უფლებაზე. ამ გარდაქმნას საფუძველი ჩაეყარა ერთ მშვენიერ საღამოს, როდესაც ერთი ცნობისმოყვარე პროდიუსერი კონტროლიორის კანტორაში შეიპარა, ანგარიშთა წიგნი გადაათვალიერა და ყურადღება მიაქცია ერთ-ერთი გვერდის ქვედა სტრიქონს, სადაც იდგა იმ ფილმის მოგების აღმნიშვნელი ციფრები, რომლის ხარჯების შესამცირებლად იგი სამკვდრო-სასიცოცხლოდ იბრძოდა. აქ მას თავში მოუვიდა აზრი, რომ ის ცარიელი ადგილი კი არ არის, არამედ ფილმის ნამდვილი შემქმნელია. მან ხმაურით დახტა წიგნი და ხმამ პოლივუდის ყველა კუთხემდე მიალწია.

პროდიუსერები, რომლებსაც დაწესებული ჰქონდათ კონტროლი კინოპროდუქციაზე, სტუდიების ვეგდით განაგრძობდნენ მუშაობას. ხშირად სწორედ სტუდიები უზრუნველყოფდნენ ფინანსირებას. მაგრამ მაშინაც კი, როდესაც ისინი ამას არ აკეთებდნენ, გაჭირავების უფლება მათ რჩებოდათ. შეთანხმება გაჭირავების თაობაზე დღემდე ერთადერთი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტია, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია უცხოური კაპიტალის მოზიდვა. ეს შეთანხმება გულისხმობს კინოთეატრების ეკრანებზე ფილმის გამოსვლამდე ფართო სარეკლამო კომპანიის ჩატარებას. ასე წარმოიქმნა პროდიუსერის ახალი ტიპი, რომელიც აღარ იყო უბრალო მოსამსახურე და მეთვალყურე. იგი მომავალი ფილმის პროექტის ერთ-ერთი შემ-

ქნელი გახდა. ამიერიდან იგი განაგებდა მთელს შემოქმედებით პროცესს ისევე, როგორც ამას კინომაგნატები აკეთებდნენ. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ პროდიუსერს ეკისრება ყველაზე დიდი პასუხისმგებლობა ფილმის წარმატებისა თუ ჩაფარდნის შემთხვევაში. ადამიანს, რომელსაც შესწევს უნარი ერთ მთლიანობაში გააერთიანოს საჭირო ელემენტები, შექმნას ფირზე ოცნება, რომელიც შემდეგ კინოთეატრებში ოქროდ იქცევა, აქვს უფლება კინოკომპანიის მეთაურებთან გაინაწილოს შემოსავალი.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, „ცივი ომისა“ და ტელევიზიის სწრაფი გავრცელების პერიოდში, კინოფილმებმა ამერიკის აუდიტორიისათვის დაკარგეს თავიანთი მიმზიდველობა. დაეცა კინოთეატრებში დასწრების დონე. შემცირდა კინოფილმების გამოშვება და ქვეყნის წამყვანი კინოკომპანიების პროდუქცია, პროექტების უმრავლესობა პროდიუსერთა კანტორებიდან გამოდის, მნიშვნელოვნად მცირდება ადმინისტრაციული ორგანიზაციების მიერ შემუშავებულ პროექტთა რიცხვი. ბუნებრივია, მსახიობსა და რეჟისორს საბოლოოდ სტუდიის ხელმძღვანელი ამტკიცებს, მაგრამ კინემატოგრაფიული პროცესის შემოქმედებითი მხარე ცენტრიდან პერიფერიისაკენ იწევს. პროდიუსერთა გავლენის გაძლიერება ნაწილობრივ შეიძლება ავსნათ იმით, რომ 60-იან წლებში კინოსტუდიები ცალკეულ მფლობელთა ხელიდან კორპორაციათა განმგებლობაში გადავიდა. მაგრამ ჩემი აზრით უფრო მნიშვნელოვანი ფაქტორია თვით კინოწარმოების არსის შეცვლა. ყოველ სურათს სჭირდება განსაკუთრებული ყურადღება, რომელსაც სტუდიის ხელმძღვანელი ვერ უზრუნველყოფს. იგი უფრო ხშირად წარმოადგენს საბოლოო ინსტანციას ამა თუ იმ პროექტის მიღება-არმიღების საკითხის გადაწყვეტილისას, მაგრამ თავად არც კმნის და არც სთავაზობს ამ პროექტებს.

უქანასწენელი ოცი წლის მანძილზე კინემატოგრაფი პლანეტათა სისტემას დაემსგავსა: ყოველმა სტუდია-პლანეტამ პროდიუსერთანამგზავრებით გარსშემოირტყა თავი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საწარმოო კომპანიები დამოუკიდებლად არსებობენ, ხოლო თავის პროდუქციას ერთ-ერთი გამჭირავებელი კომპანიის მეშვეობით ყიდვიან, მაგალითად, წლების მანძილზე გამჭირავებელი კომპანია „ზანუე/ბრაუნინ“ კინოკომპანია „XX სენზორი“

ფოქსი — თან თანამშრომლობას, „ჩარტოფ/უინ-კლერი“ — „იუნაიტედ არტისტს“ — თან და ა. შ. ზოგიერთი თანამგზავრისათვის საკმარისია ერთხელ შემოუაროს თავის პლანეტას, რათა მეტოქის ორბიტაზე ან თავისუფალ კოსმოსში გავიდეს; სხვებს ამისთვის წლები დასჭირდებათ. პროდიუსერის ძლევამოსილება მისი ყველაზე შემოსავლიანი („საკასო“) ფილმების სახით იზომება და რაც უფრო გრძელია ეს სია, მით უფრო დამოუკიდებელია ეს პროდიუსერი კომპანიის ადმინისტრაციისაგან. მაგრამ სტუდიისაგან მთლიანად მოწყვეტას იგი შეძლებს მხოლოდ მაშინ, როდესაც მზად იქნება დამოუკიდებლად დააფინანსოს და გააქირავოს ფილმები. მხოლოდ ზოგიერთი პროდიუსერი ბედავს ასეთი ნაბიჯის გადადგმას და მაშინ ჩნდება ახალი სტუდია — მისი საკუთრება.

რას აკეთებს პროდიუსერი? ფილმი ზომ მისი წყალობით იქმნება: არ არის პროდიუსერი — არ არის ფილმი. პროდიუსერს თავისი წვლილი შეაქვს კინოწარმოების სხვადასხვა დონეზე. უფრო ხშირად სწორედ ის შოულობს ფულს. ფილმის დასადგმელი თანხა შეიძლება შემოვიდეს კომპანიებისაგან, ადამიანთა ჯგუფისაგან, ცალკეული პირებისაგან (რომელთა შორის არიან როგორც კინოში ჩახედულები, ისე ისინიც, ვინც პირველად კიდებს ამ საქმეს ხელს), წამყვანი კინოსტუდიებისაგან ან უბრალოდ „დედა მარჯორისაგან“. მაგრამ თუკი ფული საკუთარი ნავთობსარეფიდან არ მოდის. პროდიუსერმა პროექტის ღირსებებში უნდა დაარწმუნოს მოანბერი. დაარწმუნების ყველაზე ხშირი ფორმაა ე. წ. „პაკეტის“ წარმოდგენა, რომელიც ნებისმიერი პროდიუსერის შემოქმედებითი შესაძლებლობების, გამტანობისა და ეხერჯილოების ერთგვარი მაჩვენებელია. რა არის „პაკეტი“? ეს ცნება გულისხმობს გაყიდვის საგნად ქცეული ფილმის ყველა შემადგენელ ნაწილს, როდესაც გაქვთ უფლებები ისეთ ფილმებზე, როგორცაა „სიყვარულის ამბავი“, „სამყარო ჰარპის მიხედვით“, „ანი“ ან „კორდებალეტი“, შეგიძლიათ მშვიდად იყოთ — სტუდია თავად გიპოვით. მაგრამ ერთ-ერთ ასეთ ფილმზე უფლებების მოსაპოვებლად გაცხარებული მუშაობა უნდა გააჩალოთ და ათეულობით ათას კონკურენტთან ბრძოლაში აუცილებლად გამარჯვებული გამოხვიდეთ. განუწყვეტლივ უნდა აწარმოოთ სატელეფონო მოლაპარაკება, გადაფრინდეთ ლონდონიდან

პარიზში, ნიუ-იორკში, შრი ლანკაში, ერთი სიტყვით. მოიაროთ ყველა ადგილი, სადაც ბედი იმ გენიოსს გადაადგებს, რომლის პროექტზეც ნადირობთ, გაიაროთ ყველა გზა, რომელიც ფულთან მიდის, უნდა გადაუხადოთ ადვოკატებს, რომლებიც ძვირადღირებულ ხელშეკრულებას ბეჭდით ამოწმებენ. გარდა ამისა, უნდა გქონდეთ საკმარისი თანხა ხშირი მგზავრობისათვის და სატელეფონო საუბრების გადასახდელად. ტელეფონი აუცილებელი რამაა თქვენს საქმიანობაში. მისი დახმარებით შეგიძლიათ პლანეტის ნებისმიერ წერტილში დაუკავშირდეთ ადამიანს, რომელიც სურათის ღირებულების დასადგენად დაკვირდებათ. ფული აუცილებელია აგრეთვე გაცდინაზე ყოფნის დროს და იმ შემთხვევაშიც, თუკი სტუდიების ადმინისტრაცია საერთოდ არ მოინდომებს თქვენთან ურთიერთობას.

თუმცა, „პაკეტის“ ფლობა ყოველთვის არ არის ფილმის შექმნის გარანტია. „პაკეტი“ შეიძლება გადაიზარდოს სცენარში, რომელიც მოიზრდავს მოანბრებებს, მსახიობებს, რეჟისორებს. სცენარი ყველაზე სუსტი რგოლია ფილმის შექმნის პროცესში. ბევრს შეუძლია 100-150 გვერდზე დაწეროს ძუნწი დიალოგი, რომელშიც ადვილ-ადვილ მოქმედების მოკლე აღწერაა ჩართული. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ასეთი რამ ყველას ხელეწიფება. ამიტომაც ჰირს ნამდვილად კარგი სცენარის პოვნა. ამასთანავე, არავეინ იცის რა არის კარგი სცენარი. თუკი სცენარისტი ზუსტად მიპყვება კინემატოგრაფიულ ფორმულებს, გამოდის შაბლონური სურათი. მაგრამ თუკი სცენარისტი რამის ორიგინალურს ქმნის, მისი ნაწარმოები უთუოდ არაკომერციული გაქირავებისათვის არის განწირული, ჩვეულებრივ, ასეთ შემთხვევაში რეჟისორი თავის მართლებას ცდილობს: „ჩემს გმირებს ვერ მოვერიო“. ეს კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ჰარბი წარმოსახვა ართულებს გზას წარმატებისაკენ. თავსატეხის ამოხსნა ძალუძთ მხოლოდ მსახიობებს, რომელთა მოწვევასაც აპირებთ და რომლებმაც სული უნდა შთაბერონ მომავალი პროექტის გმირებს.

ყველაზე მეტ სარჯელს „ვარსკლავები“ შეგახვედრებენ. რაც უფრო ცნობილია კინოვარსკლავი, მით უფრო მეტი წარმატება ექნება პროდიუსერის „პაკეტს“. ყველაზე უკეთესია ორი ან სამი ვარსკლავის მოპო-

ვება. ფილმ „მხედრის“ გადაღებასთან დაკავშირებული ხელშეკრულება დაიდო მაშინ, როდესაც მსახიობებმა ჯიმი და სტარ კიჩებმა (ისინი პროდიუსერების როლში გამოდიოდნენ) „იუნაიტედ არტისტს“-ის ადმინისტრაციას გაუგზავნეს მანქანა და შეახვედრეს ისინი ძმებ ჭერადინებს ფილმისათვის აუცილებელ მსახიობებთან კონტრაქტის ხელმოსაწერად. თავისი მნიშვნელობით მსახიობის შემდეგ — რეჟისორია. რეჟისორის არჩევანი მონაბრეს წარმოდგენას უქმნის არა მარტო იმაზე, თუ როგორი იქნება ფილმი, არამედ იმაზეც თუ როგორ მოიქცევა გადაღების პროცესში რეჟისორი. თუკი ეს ცნობილი რეჟისორია, მისი სახელი ფილმის სარეკლამო დაყიდვაში დაგეხმარებათ. როგორც წესი, სახელოვან რეჟისორს თან მოჰყავს თავისი საწარმოო შტაბი: ოპერატორები, მხატვრები, კოსტიუმერები, მონტაჟორები — ერთი სიტყვით, მონაბრეს შეუძლია წარმოადგინოს როგორი იქნება გადაღებული ჯგუფი.

ამის შემდეგ მოლაპარაკება უფრო მაღალ დონეზე გადადის, როცა ზუსტდება დეტალები. სად გადაიღებენ ფილმს? რამდენ ხანს? წარმოიქმნა თუ არა სპეციფიკური სირთულეები? რამდენი მსახიობი იქნება საჭირო? ვის დაეკისრება პასუხისმგებლობა წარმოების უზრუნველყოფაზე? როდესაც ეს საკითხები გადაწყდება, „პაკეტი“ სრული გახდება, დარჩება მხოლოდ ფინანსური პრობლემები, შემდეგ განისაზღვრება იმ ადამიანთა წრე, რომლებმაც კინოწარმოების ყველა დეტალი ერთ მთლიანობაში უნდა მოაქციონ. კონტრაქტში დასახელებულ თითოეულ პირს აქვს გარკვეული ვალდებულება, რომელიც ტიტრებშია აღნიშნული. პროდიუსერის ფუნქციები საკმაოდ მრავალფეროვანია, ისინი მოიცავენ ფილმის შექმნის მთელ პროცესს, დაწყებულს იდეის ჩასახვიდან — კინოთეატრების ეკრანებზე ფილმის გამოსვლამდე, ამიტომაც შეუძლებელია ამ ფუნქციების აღნიშვნა ერთი რომელიმე სიტყვით. პროდიუსერს რჩება სურათის ფლობისათვის გადატანილი სასტიკი ბრძოლის მთელი ნადავლი. დღეს მას აღარ სურს უწინდელივით ძალაუფლების, შემოსავლისა და დიდების განაწილება.

ის, რასაც ქვემოთ ვიტყვი, უთუოდ სახელმძღვანელოდ გამოადგება კინოს მოყვარულთ, ვისაც სურს ფილმის ტიტრებში მითითებულ მრავალრიცხოვან თანამდებობებში გარკვევა.

„წარმოების უფროსი“ — როგორც წესი, არის ადამიანი, რომელიც შოულობს ფულს და თვალს ადევნებს წარმოებას. ამ თანამდებობის პირი შეიძლება იყოს ნებისმიერი ადამიანი, მაგალითად ნიგერიიდან, რომელმაც ხელი მოჰკიდა თავის პირველ პროექტს, რათა ჰქონოდა გამოცდილ პროდიუსერთან მუშაობის საშუალება. მაგრამ შეიძლება იყოს სტივენ სპილბერგის ტიპის კაციც, რომლის სახელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს პროექტის განსაზოცილებლად. ბევრს სურს ამ თანამდებობის დაკავება, მათ შორის ბესტსელერის ავტორსაც, რომელიც დაჯინებით ითხოვს თავისი სცენარის, მსახიობისა და რეჟისორის დამტკიცებას. „წარმოების უფროსი“ შეიძლება იყოს აგრეთვე იმ კომპანიის წარმომადგენელი, რომელიც თვალს ადევნებს წარმოების პროცესს. ერთი სიტყვით, ამ ტიტრის უკან დგას ადამიანი, რომელიც თვალს ადევნებს წარმოებას და რომლის ხელთაა უძლიერესი იარაღი — „ვეტოს“ უფლება.

ტერმინს „ხაზის პროდიუსერი“ — განმაზოვადებული მნიშვნელობა აქვს. ხშირად ადამიანი იწყებს მუშაობას კინოს მენეჯერად, მსახიობების უფროსად. საჭირო გამოცდილების შეძენის შემდეგ მას შეუძლია ერთი საფეხურით წაიწიოს წინ და გახდეს „ხაზის პროდიუსერი“, ანუ ხელი მოჰკიდოს სურათზე მუშაობის ყოველდღიური მოცულობის განსაზღვრას. დღეს მისი სახელიც ტიტრებშია ჩართული.

„პროდიუსერის ასისტენტს“ განსაკუთრებული წვლილი შეაქვს სურათის შექმნაში. ამ დონეს შეიძლება მიადწიოს „ხაზის პროდიუსერმაც“. „პროდიუსერის ასისტენტი“ შეიძლება გახდეს მიმწოლი მწერალიც, მონაბრის შვილიც, რომელიც კინობიზნესს სწავლობს, სურათის ყოფილი მფლობელიც, პროდიუსერის მეგობარი ქალიც და ა. შ.

„კო-პროდიუსერს“ უფრო მაღალი საფეხური უკავია პროდიუსერთა იერარქიაში. „პასუხისმგებელი წარმოებაზე“ — აი უფრო ზუსტი ტერმინი, რომელიც შეესატყვისება იმ ადამიანის საქმიანობას, რომელიც წარმოებაზე უშუალო ზედამხედველობას განახორციელებს. როგორც წესი, კომპანიაში მას აქვს წონა, თუმცა არა აქვს ფილმზე დამოუკიდებელი მუშაობისათვის საკმარისი ცოდნა.

მუდმივი ინფლაცია მოიცავს არა მარტო ჩვენს ფულად სისტემას, არამედ ტიტრებსაც. მათი რიცხვი იმდენად დიდია, რომ რეალური

ძალაუფლების მქონე ადამიანებს არ სურთ თავიანთი სახელების დანარჩენებთან ერთ რიგში ჩასმა. კონტრაქტის თახხმად, ამ ადამიანთა სახელები აღინიშნება ყველაზე მსხვილი ასოებით და ყველაზე დიდხანს ჩერდება ეკრანზე. მათ მიერ შექმნილი ფილმების ტიტრებში სახელთა უკვდავსაყოფად პროდიუსერებმა განსაკუთრებული ფორმა შემოიღეს. დღეს სურათის დასაწყისში ხშირად შევხვდებით ასეთ განმარტებას: „გრაფი ბე-ბესკო წარმოადგენს ვლად ტიპესის პროდუქციას — ფილმს „კინდი საფეხური“. ნამუშევრის ამგვარი წარმოდგენა უზრუნველყოფს დამატებით აღიარებას, რისთვისაც ასე იღვწიან რეჟისორები და პროდიუსერები, რადგანაც სწორედ ისინი არიან ფილმის ნამდვილი შემქმნელები, მათ შემოაქვთ ფული და უზრუნველყოფენ მას პრემიებით საუკეთესო რეჟისურისათვის. საუკეთესო სამსახიობო ნამუშევრისათვის, საუკეთესო სცენარისათვის.

სურათისათვის პრემიის მინიჭების დღეს ცნობილი ხდება, რომ რეჟისორის გარდა ყველამ მიიღო „ოსკარი“. პრემიას საუკეთესო ფილმისათვის ღებულობს პროდიუსერი. მსგავსი რამ რომ არ მომხდარიყო, ჯუისონმა* მოითხოვა ტიტრებში პროდიუსერის გვარი რეჟისორის გვერდით მოეთავსებინათ.

აღიარებისათვის ბრძოლა ფილმისათვის საჭირო ფონდების მოპოვების პროცესის შემადგენელი ნაწილია. ეს სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაა, რომელშიც მხოლოდ ძლიერნი გადარჩებიან, რადგან ფილმის ჩაშენების პროცესი შეიძლება წლების მანძილზე გავრძელდეს. ეს ბრძოლა ყუს ნაბიჯებით მიიწევს წინ, იმიდინარეობს კანტორებში, ვახშამზე, კოქტილის დროს, ჩოგბურთის კორტებზე, აუზებში და ტელეფონით. ამ გზით უახლოვდება მოსამზადებელი სამუშაო სანუკვარ მიზანს, რომელიც ზმანებასავით ქრება, როდესაც საქმეს ხელს კიდებს პროდიუსერი, და კვლავ ჩნდება რამდენიმე ხნის შემდეგ.

უშუალოდ გადაღების პროცესის დაწყებისთანავე „თეთრ საყელოებთან“ დიჩ ბრძოლას სხვადასხვაგვარ პრობლემათა ქარტახილი ცვლის. საჭირო ხდება ბრძოლა დროსთან, ამინდთან, ტექნიკასთან, ადამიანურ სისუსტეებთან და არაკომპეტენტურობასთან.

* ჯუისონი, ნორმან — ამერიკელი კინორეჟისორი, ცნობილი ფილმ-მიუზიკლის „იესო ქრისტე — სუპერ-ვარსკვლავის“ ავტორი. ჩვენს ეკრანებზე გადიოდა მისი ფილმი „ქარში მომხდარი ამბავი“ (რედ.).

ნებისმიერი საქმე სირთულეებთან არის დაკავშირებული, მაგრამ კინოწარმოება უბრალოდ რთული კი არა, შეუძლებელთან ახლოს მდგომარეობაში საქმეა. ტრიუფომ ერთხელ ფილმის შექმნა შეადარა მამველ ოპერაციებს ხომალდზე, რომელიც იძირება. კინოწარმოება მოითხოვს იმ ადამიანთა ერთობლივ მოღვაწეობას, რომლებსაც ერთად არასოდეს უმუშავიათ. სწორად უნდა შეირჩეს კოსტიუმები, მოწყობილობა, დეკორაციები, რეკვიზიტი, მსახიობები, რომლებიც საჭირო დროსა და საჭირო ადგილზე მთლიან ანსამბლს შექმნიან. ერთი ელემენტიც რომ ამოვარდეს, მთელი დღე დაიკარგება და შეიძლება ფილმშიც ვეღარ დასრულდეს. უსიამოვნებას სხვადასხვაგვარი მიზეზები იწვევს — ღრუბლიანი ამინდი, მსახიობის ავადმყოფობა, ცუდი გრიმი, გაუძარბავი მანქანა ან მიკროფონი. შეცდომა და უყოვნებლივ უნდა გამოსწორდეს, თორემ ნებისმიერი შეყოვნება მუშაობაში შეიძლება ფილმისათვის საბედისწერო აღმოჩნდეს. გადასაღებ მოვლანზე ყოველთვის ხმაურია, მაგრამ როგორც კი რეჟისორის ასისტენტი წარმოთქვამს სიტყვებს: „სიჩუმე გადასაღებ მოვლანზე“, ყველაფერი ირინდება. ყველაზე ხმაურიან მომენტშიც კი პროდიუსერს უნდა ესმოდეს საათის წიკჭიკი, წარმავალ დროს რომ ითვლის. დროისა და ფულის ურთიერთკავშირი მტკივნეული რეალობაა, რომლის გაჩერებზე გადაღება წარმოუდგენელია.

ისეთი დაბალბიუჯეტისანი ფილმის შექმნისას, რომლის ღირებულება ერთი მილიონი დოლარია, ხოლო გადაღების დრო — 4 კვირა, ერთი დღის დაკარგვა მის შემქმნელებს შეიძლება 20 ათასი დოლარი დაუჯდეს. ისიც იმ შემთხვევაში, თუკი ერთი ზედმეტი დღის კომპენსირება შესაძლებელი იქნება განსაკუთრებული სირთულეების გაერეშე. ზედმეტი გადაღება-დღე უფრო ძვირი ჯდება, ვიდრე საწარმოო გეგმით თავთავისწინებულების მიხედვით სხვა დღე. სწორედ ამიტომ „ხაზის პროდიუსერს“ უნდა ჰქონდეს ისეთი დამატებითი თვისებები, როგორცაა მოქნილობა და გამოცდილება. მისი ძირითადი ამოცანაა წარმოქმნილი კონფლიქტებისა და გაუგებრობის მოგვარება. მან ყველა პრობლემა უნდა გადაწყვიტოს სწრაფად, გონიერად და ძალად პროფესიულ დონეზე. მუშაობა ვანუწყებულად უნდა მიმდინარეობდეს. გადაღების შეჩერება ნახევარი საათითაც კი არ შეიძლება. სიყვარულში, ომში და კინოში ყველა ზერ-

ხი მისაღები. გადაღების შეჩერება — ხაძ-
დელი უზედურებაა. როდესაც ჩემს პირ-
ველ ფილმზე ვმუშაობდი, წამყვანმა მსახი-
ობმა რეჟისორს გაარტყა იმიტომ, რომ მას-
ხრად იგდებდა მთავარი როლის შემსრულე-
ბელ მსახიობ ქალს. მე, როგორც პროდიუ-
სერის ასისტენტი, იძულებული ვიყავი შე-
ფისათვის დამერეკა. ისიც მაშინვე მოვიდა
გადასაღებ მოედანზე, გადმოვიდა „მერსედეს-
ლიდან“, მიიხედ-მოიხედა და ბრძანა: „შემდეგ
სცენაზე გადადიეთ“.

მიუხედავად პროდიუსერის ძალისხმევისა
გადალახოს ბუნებრივი და ხელოვნური წი-
ნალმდებლობანი, ომი არ წყდება. იგი განაგრ-
ძობს სატელეფონო მოლაპარაკებას მსახიობ-
თა აგენტებთან, მონაბრუნებთან, გამჭირა-
ვებლებთან, ადვოკატებთან, პროფკავშირებ-
თან, ცდილობს მათი გულის მოგებას და დამ-
შვილებს მანამ, ვიდრე სურათი კოლოფში
არ აღმოჩნდება. ამის შემდეგ კი ყველა და
ყველაფერი ეშმაკსაც წაუღია. შესაძლოა რა-
ღაც მოლაპარაკება საჭირო გახდეს მას შემ-
დეგ, რაც ფილმი მთლიანადაა გადაღებული
ფირზე. ისმის კითხვა: რით განსხვავდება პრო-
დიუსერი რეჟისორისაგან? ორივე სათავეში
უდგას სურათს და ერთმანეთისადმი ისეთი
დამოკიდებულება აქვთ, როგორც მშენებელ-
სა და არქიტექტორს, პატრონსა და არტისტს.
რეჟისორი მართავს კამერას, მსახიობებს,
თვალს ადევნებს დეკორაციებს — მისი აზრი
განმსაზღვრელია სხვადასხვაგვარი დეტალებ-
ბის შერჩევისას, რომლებიც შემდეგ ეკრანზე
უნდა გამოჩნდეს. პროდიუსერი თვალყურს
ადევნებს, რომ მთელმა მაშინერიამ შეუფერ-
ხებლად იმუშაოს და რეჟისორმა შეძლოს თა-
ვის ყოველდღიურ გრაფიკში „ჩაჯდომა“. თუ-
კი რეჟისორი დასახულ გეგმას ზუსტად არ
დაიცავს, იგი ბიუჯეტის ფარგლებს გასცდე-
ბა. ბუნებრივია, წარმატებული მუშაობისა-
თვის აუცილებელია, რომ ორივე ხელმძღვა-
ნელს მუდმივი კონტაქტი ჰქონდეს ერთმანეთ-
თან, რეჟისორმა ყველაფერი უნდა იცოდეს და
ზრუნავდეს მუშაობის გრაფიკის დაცვაზე.
პროდიუსერმა პატივი უნდა სცეს შემოქმე-
დებით პროცესს და გააკეთოს ყველაფერი,
რათა რეჟისორმა თავისი ჩანადიკრის რეალი-
ზება შეძლოს.

მათ შორის სხვაობა განსაზღვრავს იმ ფსი-
ქოლოგიურ დატვირთვას, რომელიც აქვს თი-
თოეულ ხელმძღვანელს. დასაწყისიდანვე ერ-
თი მათგანი გადაიღები ჯგუფის თვალში „ცუ-

დი“ ადამიანია, ხოლო მეორე — „კარგი“
პროდიუსერი თვალყურს ადევნებს დისციპ-
ლინას და ამით საშუალებას აძლევს რეჟისორს
პარმონიული ურთიერთობა დაამყაროს
მთელს ჯგუფთან. რეჟისორი თავის თანამშრო-
მელთა კერპი და სულიერი შოძღვარი უნდა
გახდეს. გადაიღები ჯგუფის წევრები ბოლომ-
დე უნდა გაიტაცოს რეჟისორის იდეამ. მათ
მთლიანად მუშაობას უნდა უძღვნან თავი,
პროდიუსერი კი მყარად უნდა იდგეს მიწაზე,
არცერთი წამით არ კარგავდეს რეალობის
გრძნობას. ზუსტად უნდა იცოდეს რა აკეთოს
ყოველ კონკრეტულ მომენტში. სწორედ მას
უნდება მთავარი დარტყმის მიღება, რათა რე-
ჟისორს ჰქონდეს შემოქმედებითი ექსტაზი
ტუბობის შესაძლებლობა. იგი არბიტრია ყო-
ველგვარი წვრილმანების განხილვის დროს,
მასზეა დამოკიდებული ფულის შემოსვლა.
დღეს პროდიუსერი აღარ არის უწინდელივით
მძლავრი ფიგურა. ავტორობის თეორიამ
აამღლა რეჟისორთა ავტორიტეტი, შესაბა-
მისად ამისა კი შეიზღუდა ფულის ძალაუფ-
ლება. გაუთავებელმა პასუხისმგებლობამ და
საკუთარი შრომით დაკმაყოფილების შეუძ-
ლებლობამ ყოფილი პროდიუსერები კინო-
წარმოების უფროსებად აქცია.

პროდიუსერის ძირითადი ფუნქცია — კინო-
წარმოების ყველა ელემენტის ერთ ორგანი-
ზაციულად გათვლიანებაა. იგი მუდამ ებრძვის
ენტროპიის ძალებს, რომლებიც მის მიერ
შექმნილ მყიფე სამყაროს დანგრევით ემუქ-
რებიან. ამავე დროს, სწორედ ის არის განტე-
ვების ვაცი, რომელიც პასუხს აგებს წარმოე-
ბის ყველა ხარვეზზე. მას ირონიულად უწო-
დებენ „კინორეჟისორს“, ხშირად კი უფრო
საწყენ მეტსახელსაც შეარქმევენ ხოლმე.
მაგრამ მის გარეშე ფილმი ვერ შეიქმნება.
პროდიუსერებს ხან უსახელო გმირთა და ხან
კიდევ კინემატოგრაფის გმირთა რიცხის მი-
აკუთვნებენ. უფრო ხშირად ისინი ერთნიცა
და მეორენიცა არიან.

სახიფათო გიჟნასი

პიტერ ბოუერი

მრთხელ პოლიველში, კინოსტუდია „კოლამბიაში“ ლევენდარულმა კინომანგანტმა პარი კონმა სადილი გამართა. კონი, სტუდიის ეს დესპოტური „მმართველი“, ერთი ფილმის ჰარბ სიგარტზე მსჯელობდა. მან განაცხადა, რომ აქვს ფილმის ოპტიმალური ხანგრძლივობის განმსაზღვრელი უცდომელი მეთოდი. „მე ყოველთვის შემოიძლია ვთქვა ჰირდება თუ არა ფილმს შემცირება, — უხსნიდა კონი პროდიუსერებს, რომლებიც ყუარადლებით უსმენდნენ მას. — ფილმი უთუოდ გაჰიანურებულია, თუკი მე სკამზე წრიხალს ვიწყებ“. ამაზე საუბრის მომსწრე სცენარისტმა ჰ. მანკევიჩმა უპასუხა: „წარმომიდგენია რა მისასალმებელ დეპეშებს უგზანის მთელი მსოფლიო კონის საჯდომს!“.

ამან კიდევ ერთხელ დაადასტურა მანკევიჩის რეპუტაცია, რომელიც სამუშაოს მუდამ თავისი გამონათქვამების გამო კარგავდა (ამ შემთხვევიდან სულ ცოტა ხნის შემდეგ კონმა იგი სამსახურიდან გაანათავისუფლა). მაგრამ, ამასთანავე, ეს ხომ მაგალითია კინოწარმოების ისტორიიდან. სულ თავიდან კინობოზნესს მისდევდნენ რისკიანი ადამიანები, ისინი ვინც ინსტიტუტს ენდობოდნენ. კონი, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. საკუთარ საჯდომს უგდებდა ყურს. ლუის რ. მაიერმა ზუსტად იცოდა, რომ თუკი სურათი მას ერთ ცრემლს დაადებინებს, ის უსათუოდ მაყურებელსაც მოეწონებოდა. საკუთარ „ჩიგარტზე“ დამოკიდებულება ამცირებდა რისკის ხარისხს კინოსაქმეში და მაგიურად აძლიერებდა მისი მიზიდულობის ძალას. მაგრამ კონი ახლა რომ ჩასდგომოდა სათავეში სტუდიას, მისი „მოკარანახე“ საჯდომი უდაოდ ველარ გაუწყვედა კონკურენციას სასინჯ ჩვენებებს. მაიერის ცრემლები, მისი მეექვსე გოდობის ლაკმოსის ქალაღს რომ ეწვეთებოდნენ, თავისი ეფექტიანობით უდაოდ ჩამორჩებიან კინობაზრის კონიუნქტურის შემსწავლელი ჯგუფის გამოკვლევებს. პოლიველი თავბრუდამხვევი სისწრაფით იქ

ცევა რეკლამისა და კინოვაპრობაში ხელგაწაფულ საქმოსანთა საუფლოდ: ფილმები ისეთივე საქონელი ხდება, როგორც საპონი. „არსებობს გარკვეული ტექნიკური ხერხები, — აღიარებს „მგმ/ია“-სთან არსებული საერთაშორისო სარეკლამო სააგენტოს პრეზიდენტი ირვ ივერზი, — რომლებსაც ფართოდ ვიყენებთ სავაპრო რეკლამაში და ახლა უკვე — კინოინდუსტრიაშიც“.

ივერზის სიტყვებს შეიძლება ვენდოთ. კინოწარმოებაში იგი რეკლამიდან მოვიდა და კინოკომპანია „XX სენჩრი ფოქსის“ მარკეტინგის განყოფილებაში რამდენიმე წელიწადი იმუშავა. როდესაც 1984 წლის დასაწყისში მან „მგმ/ია“-ში გადასვლა გადაწყვიტა, „ფოქსმა“ მისი შეჩერება სცადა და სარჩელიც წარუდგინა: „ივერზმა კინოსტუდიის სარეკლამო და გამჰირავებელი სტრატეგის ისეთი წვრილმანები იცის, რომ მისმა წასვლამ შეიძლება გამოუსწორებელი ზიანი მიაყენოს კომპანიას“.

პროდიუსერმა კიტ ბერიშმა („სოფის არჩევანი“)* უფრო ზუსტად დაახასიათა მარკეტინგის ფენომენი: „მას შემდეგ, რაც მსხვილი კომპანიები ხელთ იგდებენ სტუდიებს, ისინი განიხილავენ ფილმს, როგორც საქონელს, რომელიც ბევრით არ განსხვავდება სოდიანი წყლის, პომ-ჭორნისა თუ პურის ბატონისაგან. იგივე ფასების კონტროლი, ბაზრის კონიუნქტურის წინასწარი შესწავლა“.

კინოკომპანია „კოლამბია“ — პარი კონის „ქნილება“ 1982 წელს კომპანია „კოკა-კოლა“ შეისყიდა. კომპანიის პრეზიდენტმა ფრენკ პაისმა დატოვა თავისი პოსტი. მის წასვლაზე კარგა ხანს მსჯელობდნენ პოლიველში და შეათვასეს ყოველივე როგორც

* მეტრო გოლდენ მაიერი „იუნაიტედ არტისტში“ (რედ.)

** „სოფის არჩევანი“ — ამერიკელი რეჟისორის ალან პაკულას ფილმი მერილ სტრიპის მონაწილეობით (რედ.)

უოლ-სტრიტის ტრიუმფი ჰოლივუდზე, „კოკა-კოლა“ კომპანიის ვაჭართა გამარჯვება „კოლაში“ კინემატოგრაფისტებზე. აპრილში ბიტერ შოლი კომპანიის „კოლაში პიქჩერზ ინდასტრიზ“ ვიცე-პრეზიდენტი გახდა. თავისი ცხოვრების ოცი წელიწადი მან მარკეტინგს შესწირა, აქედან თხუთმეტი — „კოკა-კოლაზე“ იმუშავა (იგი რეკლამის უკეთესი და ყოველგვარი ცვლილების, არაქისის ზეთისა და საცომე ცხიმის ჩათვლით).

შოლის აზრით, „კოკა-კოლა“ კინოწარმოებაში არსებობდა გაცილებით ადრე, ვიდრე მან კომპანია „კოლაში“ შეისყიდა. „ჩვენ მათ სარეკლამო რგოლებს ვუწოდებთ, — ამბობს შოლი, — მანამ „კოკა-კოლა“ სარეკლამო კომპანიისათვის მილიონობით დოლარს დაგდებდეს, კომერციული სტრატეგია გადის გულდასმით შემოწმების მყიდველთა წინასწარ შერჩეულ ჯგუფზე. ვიდრე კომპანია „აი ის, კოკა!“ ცხოვრების საგზურს მიიღებდა, გამოცდა გაიარა თვით ლოზუნგმა, მუსიკისა და ვიდეორიგის გარეშე. შემოწმდა მისი სიტყვიერი მუხტის გამძლეობა“, ამ თვალსაზრისით კინოსაქონელი წარმოგიდგება სამი ბაზისური ელემენტის სახით: კონცეფცია, შესრულება და ნიჭი. საბაზრო ტექნიკა უშუალოდაა დაკავშირებული ორ პირველ ელემენტთან.

„სრულ გარანტიას არაფერი იძლევა, — ამბობს შოლი, — მაგრამ რისკი შეიძლება მიინიშნებოდეს დაიყვანოს. პირველი ნაბიჯი მდგომარეობს კონცეფციის ტესტირებაში, რომლის დროსაც ე. წ. შეფასების ჯგუფი გვაძლევს დასკვნას ფილმის ჩანაფიქრის შესახებ — რამდენად შეუძლია მოცემულ კონკრეტულ თემას მაყურებლის დაინტერესება. მაღალმა ქულებმა შეფასების ამ სტადიაზე უნდა განსაზღვრონ ფილმის წარმოებაში ჩაშვება. მეორე ფაზა — შესრულება, სიმართლე რომ ვთქვათ, არ ემორჩილება საბაზრო შეფასებას; სტუდია ამ საკითხში პროდიუსერის კომპეტენციას უნდა მიენდოს. მესამე ფაზა — ტალანტების შერჩევა, დაკავშირებულია ტესტირების განსაკუთრებით ფაქიზ ფორმებთან.

როგორც კი სტუდიას ხელთა აქვს მზა ფილმი, იწყება მარკეტინგის პროცესი. მიმდინარეობს გასინჯვა ტესტირებისათვის საგანგებოდ შერჩეულ აუდიტორიაში, მაყურებელთა დაწვრილებით გამოკითხვა. ამის საფუძველზე სტუდიას ექმნება შთაბეჭდილება:

იმის შესახებ, თუ როგორი წარმატება ექნება ფილმს მისი გაქირავების დროს. შემდეგ, მაყურებლებიდან შეირჩევა სპეციალური ჯგუფები, რომლებსაც დაწვრილებით გამოკითხავენ რა მოეწონათ და რა არ მოეწონათ ფილმში. ამ ინფორმაციის საფუძველზე სტუდიას შეუძლია სურათში აუცილებელი შესწორებების შეტანა: ეპიზოდის შეცვლა, ფილმის ფინალის გადაკეთება და სხვ. ამის შედეგად სტუდიის ხელმძღვანელებს ძეგლვით საშუალება იწინასწარმეტყველონ სურათის „საკასო“ წარმატება. თუკი ტესტირებაში უჩვენა, რომ ფილმი პოტენციური კომერციული მუხტის მატარებელია, მისი გაქირავება, ასე ვთქვათ „შეზღუდული“ იქნება, რათა ჩამოყალიბდეს ზეპირი აზრი, რაც აძლიერებს სურათის მიმზიდველობას. შემდეგ, ფართო ქსელში გაშვებამდე ერთი კვირით ადრე, სტუდია აწყობს ფილმის ხმაურიან რეკლამას რადიოთი, ტელევიზიით, პრესაში.

კომპანიის პრეზიდენტის პოსტიდან პრაისის წასვლის შემდეგ, „კოკა-კოლამ“ მარკეტინგის ამგვარი ტექნიკა თავს მოახვია „კოლაშიას“. უნდა აღინიშნოს, რომ როდესაც „კოკა-კოლა“ სწავლობდა საკითხს ჰოლივუდის კომპანიის ყიდვის შესაძლებლობის შესახებ, მან არჩევანი „კოლაშიაზე“ შეაჩერა, რაც ამ ჰოლივუდური კომპანიის დახელოვნებული მარკეტინგით აიხსნება. პრაისი „კოლაშიაში“ „იუნევერსალ ტელევიზი“-იდან მოვიდა, სადაც მრავალი სატელევიზიო ფილმის პროდიუსერად უმუშავია. პრაისის მარჯვენა ხელი — მარვინ ანტონოვსკი (იგი სტუდიიდან 1984 წლის ოქტომბერში წავეიდა) ასევე მუშაობდა ტელევიზიაში, კომპანია მენ-ბი-სი-ში, ხელმძღვანელობდა პროგრამების შედგენას და ზედმიწევნით კარგად იცოდა ბაზრის კონიუნქტურის შესწავლის პროცედურა. პრაისის ხელმძღვანელობით „კოლაშია“ აწარმოებდა ბაზრის წინასწარ შესწავლას. „კოკა-კოლა“ ეგიდით ეს საქმე უფრო გულდასმით კეთდებოდა.

ჰოლივუდის კომპანიების უმრავლესობა მალავს კინობაზრის შესწავლას თავის დაინტერესებას. და მაინც, „კოლაშია“ არ არის ერთადერთი კომპანია, რომელიც მსგავს ხერხებს მიმართავს. „პარამაუნტი“ ასევე კარგად იყენებს ტესტირებას თავისი ფილმების მარკეტინგის დროს, ხოლო ივერზმა „მგმ-ია“-დან განაცხადა, რომ ყოველი კომპანია ახორციელებს დამოუკიდებელი ფილმების

ტესტირებას მანამ, ვიდრე თავის თავზე აი-
ლებდეს მათ გაქირავებას. კინობაზრის კონი-
უნქტურის შესწავლით ჰოლივუდის განსა-
კუთრებულმა გატაცებამ აიძულა „კოლამ-
ბია“ უარყო სტივენ სპილბერგის ფილმი
„უცხოპლანეტელი“, ვინაიდან ტესტირებამ
უჩვენა, რომ მსაყურებლებს არ აინტერე-
სებთ არამიწიერი არსებები. მაგრამ ეს სი-
მართლაც რომ არ იყოს, აქედან აშკარად გა-
მოსკვივის უნდობლობა ჰოლივუდში დამკვი-
დრებული ახალი მეთოდების მიმართ.

„უცხოპლანეტელის“ ჩვენება იკისრა „იუ-
ნივერსალმა“. მაგრამ ფილმის ტესტირება
აქაც აუცილებლად ჩათვალეს. როდესაც
სპილბერგმა ფილმი სტუდიის ხელმძღვანე-
ლობას უჩვენა, ისინი მიხვდნენ, რომ რალაცას
ახალს წააწყდნენ, მაგრამ რომანის მიხე-
დვით დადგმული ფილმის თემა გარკვეულ
პრობლემებს უქაღდა მათ მარკეტინგთან და-
კავშირებით. სხვა არამიწიერთაგან განსხვავ-
ებით, უცხოპლანეტელი ის არსებაა, რომე-
ლიც მსაყურებელმა უნდა შეიყვაროს. გამო-
უშვეს პლაკატი პატარა ელიოტის გამოსა-
ხულებით, რომელიც სასვე მთვარის ფონზე
მიპქრის ღამეულ ცაზე, ხელში კი კალათა
უჭირავს, რომელშიც უცხოპლანეტელი ზის.
ამ პლაკატმა ტესტირება გათარა და უარ-
ყოფილ იქნა.

„ჩვენ დავრწმუნდით, რომ თუკი შემო-
თავაზებულ პლაკატს რეკლამისათვის გამო-
ვიყენებდით, მისი იმიჯი საეჭვო როლს შეა-
სრულებდა, — თქვა კინობაზრის შემსწავ-
ლელი კომპანიის ვიცე-პრეზიდენტმა ოლენ
ერნესტმა. — ერთი მხრივ, მას შეეძლო ყუ-
რადლების მიპყრობა, მეორე მხრივ კი —
შეეძლო დაეფრთხო კიდევ ნაწილი კინომა-
ყურებლებისა, რომლებიც იფიქრებდნენ,
რომ ფილმი „დისნეისეულ“ სტილშია გაკე-
თებული. წინასწარ გამართულ პრემიერაზე
მსაყურებელთა მცირე ნაწილმა აღნიშნა, რომ
ბევრი რამ სურათში მერი პოპინსის ამბავი
აგონებდათ. ჩვენ გადაწყვიტეთ თავი აგვე-
რიდებინა მსგავსი ანალოგიისათვის“. რამ-
დენიმე ტესტირების შემდეგ „იუნივერსალ-
მა“ რეკლამის შემდეგი ფორმა გამოიმუშავა:
ორი ხელი — ელიოტისა და უცხოპლანეტე-
ლისა — ერთმანეთისაკენ მიიწევის და ერთ-
მანეთს ეხება. „ჩვენ მოვიგონეთ მიწიერისა
და არამიწიერის შეხვედრის ზუსტი მხატვ-
რული სახე“. — ამბობს ერნესტი.

წარმატებული ტესტირების შემდეგაც ფი-

ლმის მარკეტინგი ჯერ კიდევ პრობლემებთან
არის დაკავშირებული. მოდით განვიხილოთ
ბარბარა სტრეიზანდის უკანასკნელი ფილმი
„იენტლი“. როდესაც „მგმ/ია“-მა ფილმს მო-
ჰკიდა ხელი, იცოდა, რომ მას კომერციული
პოტენციალი გააჩნია: ეს არის ამბავი ჩვე-
ნი საუკუნის დასაწყისში მცხოვრები ქალი-
სა, რომელიც კაცად ასაღებს თავს, რათა
საწადელს მიადგინოს. ჩათვალეთ, რომ სტრა-
იზენდს თავიანთსიველები დაპყრობილი
ჰყავს. მაგრამ ეს სურათი ე. წ. „ქალთა ფი-
ლმების“ რიცხვს ეკუთვნის. ცნობილია, რომ
პოტენციურ მსაყურებელთა ნახევარს მამაკე-
ციები შეადგენენ, რომლებსაც ეს პრობლე-
მები მაინცდამაინც არ აინტერესებთ ან ამ
ვარსკვლავის თავიანთსიველები სულაც არ
არიან. ფილმის წინასწარმა ჩვენებებმა დაარ-
წმუნეს „მგმ/ია“, რომ მას დიდი შემოსავ-
ლის მოტანა შეუძლია. ამგვარად, კომპანიამ
აირჩია გაქირავების ზემოთ დასახელებული
„პირამიდული“ მეთოდი: თავდაპირველად
ფილმი „იენტლი“ უჩვენეს მხოლოდ სამ ქა-
ლაქში — ნიუ-იორკში, ლოს-ანჯელესში და
ტორონტოში, ხოლო შემდეგ, როცა მის მი-
მართ ინტერესი გაიზარდა, სურათი ფართო
ქსელში გაუშვეს. სტრატეგიას, ბუნებრივია,
განსაზღვრავდნენ სტრაიზანდის კრიტიკო-
სები და მისი მგზნებარე თავიანთსიველე-
ბი, რომლებმაც ფილმს შესანიშნავი რეკლამა
შეუქმნეს. ამის გარდა, ფილმი ფართოდ
იყო რეკლამირებული ტელევიზიით და პრე-
საში. ტელერეკლამაში, მომდერალი სტრეი-
ზანდის ფონზე ჩნდებოდა ფილმის ლირიკულ-
ლების აღნიშვნები ციფრები. „ყველაფერი
ეს გაეთდა იმის დასამტკიცებლად, რომ ფილ-
მის ნახვა ყველასათვის აუცილებელია“.

დღეს ჰოლივუდის ყველა სტუდია იკ-
ვლევს კინობაზრის და მიმართავს მარკეტინ-
გისა და რეკლამის ყველა შესაძლებელ
ხერხს, რათა უზრუნველყოს ფილმის კომე-
რციული წარმატება. მაგრამ ისმის კითხვა:
აქვს თუ არა აზრი გამოკვლევის ჩატარებას
მანამ, ვიდრე ფილმის გადაღება დასრულდებ-
ნა? თითქმის ყველა რეჟისორს შეჩვენებული
აქვს ფილმის ჩანაფიქრის ტესტირების იდეა
რადგან მათი აზრით ეს ხელს უშლის შემო-
ქმედებით პროცესს. „ჩემი აზრით, ჩანაფიქ-
რის ტესტირების იდეაც კი ამაზრუნეი და აღ-
მაშფოთებელია, — ამბობს რეჟისორი ლო-
ურენს კახდანი. — ფილმი — რეჟისორის
ინტელექტუალური და ემოციური მუხტის

კინტესენციაა. ფილმის წარმატება დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ არის ის გაკეთებული და არა იდეაზე, რომელიც შეიძლება ერთ სტრიქონში ჩაითოს. წარმატება დამოკიდებულია სურათის გამო ჩამოყალიბებულ აზრზე, როგორ შეიძლება ამის წინასწარ ტესტირება?“

მარკეტინგის სტუდიელ ხელმძღვანელთა უმრავლესობას არ იზიდავს ფილმის შექმნის პროცესში ბაზრის შესწავლის იდეა. „ვფიქრობ, სურათის ჩანაფიქრის ტესტირება — მეტად რთული პროცესია. — ამბობს ივერი. — ჩანაფიქრის ტესტირებიდან ფილმის ეკრანებზე გამოსვლამდე შეიძლება დაახლოებით 18 თვის განმავლობაში შეიძლება შეიცვალოს კინობაზრის კონიუნქტურა, შეიძლება შეიცვალოს გემოვნება. ჩანაფიქრსა და ფილმის საბოლოო ვარიანტს შორის შეიძლება ისეთი სხვაობა იყოს, როგორც ცასა და დედამიწას შორის. ეს შემოქმედებითი პროცესია. მე თავდაც კი მინდა, რომ ყველაფერი გულდასმით დაბროგრამებული იყოს, მაგრამ ეს, სამწუხაროდ, არარეალურია“. „მგ/ია“ მაინც მიმართავენ სურათის პროექტის წინასწარ ტესტირებას, რათა გაიგონ, აუცილებელია თუ არა ვარსკვლავების მოწვევა და ა. შ. ამგვარად, ტესტირებას გადიან გარკვეული ფილმები და არა მთლიანი პროდუქცია.

დამახასიათებელი მაგალითი იმისა, თუ რამდენად დაშორდა კინოწარმოება პარიკონის მეთოდს, არის ეკრანებზე დამოუკიდებელი ფილმის „კერძო სკოლის“ გამოცვლის ამბავი. ეს ფილმი — თავაგონებზე მარკეტინგის ტრიუმფის ნიმუშია. მისი გადაღებ. რეკლამა და გაქირავება განხორციელდა საგანგებოდ შერჩეულ მაყურებელთა — თინეიჯერებისა და ახალგაზრდების აუდიტორიაში ჩატარებული გამოკვლევის შედეგად ნაკარნახევი ფორმულით. გამოვიდა ეროტიკული, უსიუყვეტო სურათი, რომელიც გაქირავებულს ჩავარდა. წინასწარი ოპტიმისტური ვარაუდით ფილმს 30 მილიონ დოლარზე მეტი უნდა მოეტანა. იგი ეკრანიდან 36 დღის შემდეგ ჩამოვიდა და მხოლოდ 14 მილიონი დოლარი მოიტანა. „კერძო სკოლასთან“ დაკავშირებულ ყველა გამოკვლევას ატარებდა ეროვნული კვლევითი ჯგუფი ჯოზეფ ფარელის მეთაურობით. უნდა აღინიშნოს, რომ ფარელის კომპანია 1983 წელს ემსახურებოდა პოლივერდის შვიდ წამყვან კომპანიას და დაეხმარა მათ 150 ფილმის

რეკლამების მომზადებასა და გაქირავებაში.

ფარელის ერთ-ერთი კლიენტი იყო „რამაუნტი“. რომლის ფილმი „ოფიცერი და ჯენტლმენი“ 1982 წლის ყველაზე „საკასო“ სურათი აღმოჩნდა. ფარელი დაეხმარა სტუდიას ფილმის ბაზარზე გატანაში და „პარამაუნტის“ მარკეტინგის განყოფილების ხელმძღვანელის გორდონ ვივერის აზრით, შესანიშნავად გაართვა თავი ამ საქმეს. მაგრამ „კერძო სკოლის“ ჩანაფიქრის წინასწარ ტესტირებაში ფარელის მონაწილეობის გამო აღშფოთებულმა ვივერმა შესძახა: „მე ვთვლი, რომ ეს ძალზე სახიფათო განზრახვაა. ვილაც ყმაწვილი ტესტირებულთა ჯგუფს აძლევს სამ სტრიქონს და უმტოცებს: „აქედან შეიძლება შესანიშნავი ფილმი გამოვიდეს“. ჩვენ ამ გზას რომ გავყვეთ, მოსაწყენი ფილმების გარდა ვერაფერს მიიღებთ. შემოქმედების ნაპერწკალი გაქრება“

ნუთუ მართლა ასეა? ლოურენს კაზდანიცი, რომელიც თვლის, რომ ფილმის ჩანაფიქრის ტესტირების იდეაც კი „ამაზრზენია“, სწავლობდა კონიუნქტურას, რათა თავისი ფილმისათვის საბოლოო ფორმა მიეცა. მან ფილმი „დიდი სიცივე“ შემფასებელთა ერთ ჯგუფს წარუდგინა, რათა დაედგინა როგორი უნდა ყოფილიყო მისი დასასრული. თავდაპირველ ვარიანტში კაზდანიმა ფინალში ჩასვა ეპილოგი-მოგონება, რომელსაც „კოლამბის“ ხელმძღვანელთა აზრით, შეიძლება მაყურებელთა გარკვეული ნაწილი დაეკარგინებინა მისთვის. „როდესაც „ბერტენე სტუდიოზში“ ფილმი დემოგრაფიული თვალსაზრისით საგანგებოდ შერჩეულ აუდიტორიას ვაჩვენეთ, — იხსენებს კაზდანი, — ეპილოგის დაწყებისთანავე ცხადი გახდა, რომ ჩემი ჩანაფიქრი მათთვის გაუგებარი დარჩა. ეპილოგმა ისინი შეაცუბნა“. ამ ტესტირებისა და საკუთარი შეგარბნების საფუძველზე კაზდანიმა ეპილოგი ამოკრა. ფილმი „დიდი სიცივე“ სეზონის მშვენიერება გახდა. კინოაუდიტორიის შესწავლა შემოიჭრა შემოქმედებით პროცესში და სურათის ავტორის აზრით, გააუმჯობესა მისი ქმნილება.

აი, რა დრო დადგა პოლივერდში!

ასე რომ, მსოფლიო კონის საჯდომს კი აღარ უგზავნის დეპეშებს, არამედ კინობაზრის კონიუნქტურის მკვლევართ.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1989 წლის

ნომრების საკითხავლი

მსთეტიპის საკითხავი, თანამედროვეობა და ხელოვნება, ფილოსოფია

აბაშიძე კოტე, ტრაპაიძე კახა, ცქიტიშვილი გიორგი — „არა მხოლოდ სიტყვით“ (პუბლიცისტური რეპორაჟი მესხეთ-ჭავჭავეთის რეგიონის კულტურის სფეროს პრობლემებზე) 3

ასათიანი ვალერი — ბერძნულ-ქართული კულტურული ურთიერთობის ისტორიისათვის 5, 6

არველაძე ნათელა — ლიტვის ეროვნული მოძრაობა (1989 წ. ივლის-აგვისტო) 11

ბერძენიშვილი მერაბ — ეს „შემართება“ არ დამცხრალიყოს (გამოსვლა ე. შევარდნაძესთან და გ. რაზუმიშვილისთან შეხვედრაზე თბილისის უნივერსიტეტში, 1989 წ. 15 აპრილს) 5

გრიგოლ რობაქიძის წერილები სანდრო ფანჯულიძისადმი (რ. ლომინაშვილის შესავალი წერილით) 3

გუგუშვილი ეთერ — რა მოვეუხერხობ რწმენას?! (9 აპრილის ტრაგედიის გამო) 6

ჭეთიშვილი იოსებ — აბოს გმირობა და იოვანე საბანისძის ღვაწლი 1

პოლიტიკური დიალოგი,

„თავისუფალი საქართველო უნდა ავაშენოთ“ (გია ნოდია — ზურა აბაშიძე) 9

„მრავალპარტიული სისტემა მომწიფდა“ (გურამ მუჩიანი — ზურა აბაშიძე) 10

„საქართველოს პრობლემა გლობალური მსოფლიო მასშტაბით წყდება...“ (ირაკლი შენგელაია — ზურა აბაშიძე) 12

კინაძე ვახო — ანატოლი დამოუკიდებელ საქართველოში (1918-1921) 3

მამარდაშვილი მერაბ — „სტალინს არასოდეს უარსებია“ 8

მაქსიმ გორკის მიმოწერიდან (პარტიის არქივიდან) 8

ნოდია გია — ესთეტიზმი და ტოტალიტარიზმი 11

რეკვიემი (9 აპრილის ტრაგედიისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები და კონცერტები) 6

რობაქიძე გრიგოლ — იმპრესიონიზმი, შეხვედრების შეხედულება (დემურ ქერქაძის შესავალი წერილით) 1

რობაქიძე გრიგოლ — მზის ხანა ქართველთა 5

რობაქიძე გრიგოლ — ფილოსოფიიდან. ინდივიდუალური 2

რობაქიძე გრიგოლ — სათავენი ჩემი შემოქმედებისა 4

საქართველოს საბჭოთა მწერლების კავშირის პრე-

ზიდიშვილის გაფართოებული სხდომა საბჭოს წევრებთან და აქტივთან ერთად (გ. მეგრელიძის შესავალი წერილით) 4

სიხარულიძე კარლო — ენოგრაფიის საკითხები ენა-ფშველას პუბლიცისტურაში 4

სუმბაძე დენიზა — მიდამოგონებანი სამთავროს დედათა მონასტერზე 11

ტრაპაძე გუგუშვილი — ქართული მუსიკა ეროვნული დამოუკიდებლობის ხანაში 10

ურიდია ბორის — შალვა ნუცუბიძის „ხელოვნების თეორიის“ ერთი პრინციპული საკითხის გაგებისთვის (დაბადების 100 წლის გამო) 3

ჩეგოდავა მარია — „საჩუქრად უდიდეს მეომარს, ინდიელი ტომების საპატიო ბელადს“ (სტალინის საჩუქრების მუზეუმი) 12

ფრუიძე ლევან, ფურცხვანიძე თენგიზ — ატენის ხეობის პრობლემები 4

„შესრულდა საქმე სამტრავალო...“ (9 აპრილის ტრაგედიის გამო) 4

შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის 1989 წლის ლაურეატები 3

ჭავჭავაძე ანა, ტრაპაიძე კახა — ჰერეთი — უცხო და ახლობელი 9, 10

ჭანელიძე დიმიტრი — ქებაა და დიდება ქართულისა ენისა 4

ჭიბლაძე ვიორჯი — გრიგოლ რობაქიძე (მოგონებები) 4

დისკუსია, დიალოგი, მრავალი მაგიდა, ინტერვიუ

დროსთან მკიდრო კავშირში (მ. ახმეტელი — ბალანჩივაძე) 8

თეატრალიზა უხდება თეატრს (გიზო ყორანია — ლამარა ლონდაძე) 7

თელავის ფესტივალის ამოკანები (მონაწილეთა საუბარი) 6

ინტერვიუ სერ ჯონ გილგუდთან. გ. ჯაბაშვილის თარგმანი და შესავალი წერილი 3, 6

ინტერვიუ მიხეილ ბარშინოვთან 4

ირმა ნიორაძის პირველი ინტერვიუ (ვესაუბრებთან ახალგაზრდებთან) 12

მთავარია იყო გულწრფელი (საუბარი რესპ. დამს. მხატვარ ნელი ჩიქოვანთან. ფერადი ჩანართი) 3

მრწამსის ერთგულება (საუბარი. რეზო აღაშია — ლელია თბუცაშვილი. ფერადი ჩანართი) 12

„ნიკო თავისთავად გულისხმობს პროფესიონალიზმს...“ (დიალოგი. მანანა ტურიაშვილი — ნინელი ჭანჭიჭიანი) 4

რობერტო როსელინი საუბრობს მარქსზე. ფროიდ-

ზე და იესოვს (ინტერვიუ: ჭოვანი დი ბერნარდო — რობერტო როსელინი) 2
 „...რომ ჭერ არ მოვმეკდარვარ. როგორც რევისორი“ (საუბარი საქართველოს ტელევიზიის პრობლემებზე (ზურა აბაშიძე — დალი გურგენიძე) 2
 საგნობრივი ხელოვნების ენაზე (ხელოვნებათმცოდნე მინანა რომაქიძის საუბარი საგნობრივი ხელოვნების გამოყენის მონაწილესთან ა. კაკაბაძესთან, ფერაღი ჩანართი) 1
 უბერებელი საკრთელი (ლეილა თაბუკაშვილი — კოტე მერაბიშვილი) 9
 ფილმი ქართულ ებრაელებზე (საუბარი, მინანა მენთეშვილი — ომარ გვასალია, დავით შალიკაშვილი) 5

თეატრი, დრამატურგია

„ალუბლის ბაღი“ ბრუკლინიდან 5
 არველაძე ნათელა — საგასტროლო მოგზაურობის დღიური (გამსახურდას სახ. სოხუმის ქართული დრამატული თეატრის გასტროლები ბალტიისპირეთში, ლენინგრადსა და მოსკოვში) 5
 არველაძე ნათელა — მოსაზრებანი სათეატრო კრიტიკაზე 7
 ბოკუჩავა თამარ — „შიში“ (მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი) 2
 ბრუცი პიტერ — „ვინც ამტკიცებს — ქვეშაობრება ვიციო, მას თეატრი არ სჭირდება“ 10
 „ბრძანებებს ვერაფრით ვერ ვეპაუზებ...“ (კლავს მარია ბრანდაუერი) — 5
 გუმუზავა ჯიდა — „აზროვნებისა და ნებისყოფის პრობლემის გადაწყვეტის ქართული ლიტერატურული ტრადიცია მარჯანიშვილისეულ „ჰამლეტში“ 7
 გურაბანიძე ნოდარ — რევისორი რობერტ სტურუა 1,2,3,5,7,11;12
 ერთი დღე თბილისის თეატრებში 4
 თულაინი-ჩხიძე რუსუდანი — ბერეგოვობის სიუჟეტები 4
 თუმანიშვილი მიხეილ — საღ მიდიან ყველანი ნეტა? (მოგონება დიმიტრი ალაქსიძეზე) 2
 ივანოვი ვლადისლავ — საერთო გარემოებათა ტყვეობაში (ქართული თეატრის ეროვნულობის შესახებ) 8
 კალანდარიშვილი მიხეილ — როსინი, მეიერბერი და დილოპიტო 5
 კობახიძე მიაი — ფარსი თუ უდროობის დრამა? 6
 მამარაშვილი მერაბ — თეატრალურობის დრო და სივრცე 10
 მარადისობაში გადასული (გ. ტოვსტონოვოვის გარდაცვალების გამო) 8
 მენაბდეშვილი ელგუჯა — პრობლემა: მაყურებელი! 5
 მიხეილიძე ანა — „...ხოლო არის ყოველთვის“ (რომაქიძის „ლონდა“ ჭიათურის თეატრის სცენაზე) 10
 მუმლაძე დალი — ყვარყვარეს ახალი ნიღბები (სოხუმის კ. გამსახურდას სახ. ქართული დრამატული თეატრის სპექტაკლი „ყვარყვარე თუთაბერი“) 1
 ურუშაძე ნათელა — სპექტაკლის უჩინარი მონაწილენი 2,3,6,8
 ლოლობერიძე ალექსანდრე, ტრაპაიძე კახი, ცვიტი-

შვილი გიორგი — თეატრალური ხელოვნების პრეტორი. რეპორტაჟი ცხინვალდან) 1
 ურუშაშვილი დალი — პიესა „ციციშვილის“ კვლის თეატრში და მისი ავტორი ვინაირ დარასკული 8
 შალუტაშვილი ნაია — თავისუფლების რაინდი (ა. სუმბათაშვილი-იუენი) 3
 ჩართოლანი გიორგი — გიორგი ჭაბადარის დრამატული სტუდია 7
 ჩხიძე ნინო — უშნგი თეატრიდან წაიგია 4
 ძამუჯაშვილი დალი — ქართული სათეატრო კრიტიკის ზოგიერთი საკითხი 7
 ძიგუა ვაჟა — ხანგრძლივი ინტერვიუს შემდეგ (რუსთავეის თეატრის გასტროლები ბულგარეთში) 4
 ქვეყაძე ანა — მსხვერპლი („ბედნიერი ბილეთი“ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში) 12
 ხედელაძე მიაი — „მსოფლიო თეატრი მცირე ფორმატზე“ (მარიონეტების სახ. ქართული თეატრის გასტროლები დასავლეთ ბერლინში) 2
 ჩანელიძე დიმიტრი — მეთათე საუკუნის ქართული დრამის საკითხისათვის (თეატრმცოდნეობითი ძიებანი) 7

პიესები

აკაშვილი ჩემალ — გამოიღვიძე ქნარო! 10, 11
 იბხენი მერისკი — გარეული იხვი (თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ) 1
 იოსელიანი ჭაბა — დედოფალი მარია 5
 ულიამსი ტენესი — კატა თუნუქის გახურებულ სახურავზე (თარგმნა მაილიკ ხელაშვილი) 8
 ჩხევი ანტონ — სამი და (თარგმნა ლია ლლონტაძე) 9
 წულეისკირი ნოდარ — მსხვერპლი 6
 კილაძე თამაზ — ნახვის დღე 7

სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა, არქეოლოგია

აბესაძე ირინე — მუზეუმის მოამაგე მხატვარი (კონსტანტინე ქვეთარაძე) 3
 ალადაშვილი ნათელა — დეაწლომოსლი მეცნიერი (გ. ბერძე — 70) 8
 ალადაშვილი ნათელა — არწივის სიმბოლიკა შუა საუკუნეების ქართულ ქანდაკებაში 12
 ალიბეგაშვილი გაიანე — ქართული ფერწერული ხატები 12
 ანდრიაძე დავით — დილოგი ქვასთან (მოქანდაკონი გოგაბერიშვილი) 7
 ანდრიაძე დავით — დავით კაკაბაძის ხელოვნების დრო და სივრცე (ფერადი ჩანართი) 9
 ასათიანი ნათია — პეტრე ოცეხლის გახსენება 3
 ბუაძე ლია — ელენე ახვლედიანის პორტრეტული ნამუშევრები 6
 ბურჭულაძე ნანა — ქართული ხატწერის საგანძურადან 6
 გაუხუნარ ფერთა შუქი (რობერტ სტურუას შემოქმედება) 5
 გელაოვანი აკაკი — მიხეილ ჭანაშვილის გახსენება 4
 გიბაძე თეო — ქართული სამეფო კარის მხატვარი (ნიკოლოზ აფხაზის ვინაობისათვის) 7
 გოლდინი ლ. — ჩამოვსნათა საბურველი საიდუმ-



ლოს? (თეონასწავლ მხატვარ ნანა თათიკაშვილის გზ 2
მოგება)

დადი სალვადორ — „მე, სალვადორ დადი...“ 8

ვარაზი ათო — ფიქრები ხელოვნებაზე (მანანა 2
ხეთისიაშვილის შესავალი წერილით)

ვარდოსანიძე დადი — სოფლის შენებას რა უნ- 11
და

თაბუკაშვილი ლეილა — ღრუბელთა სიმფონია და 2
სხვა სილამაზე... (გურამ დოღენჯაშვილის პერსონალუ-
რი გამოფენა) 1

თანამედროვე იაპონური სახვითი ხელოვნების გამო- 1
ფენა თბილისში

თემო ჭავჭავაძის სურათების გამოფენა (ფერადი 2
ჩანართი)

თუმანიშვილი დიმიტრი — ტრაგედიის მოზიარე უძ- 2
ველესი კულტურა (სომხეთში მიწისძვრის შედეგად
დაზიანებული კულტურის ძეგლების აღდგენის შესა-
ხებ) 1

თუმანიშვილი ელენე — კოდე მარჯანიშვილისა და 2
დავით კაკაბაძის სპექტაკლი „პოპლა, ჩვენ ვცოცხ-
ლობთ!“ 12

თურნავა ხერგო — ეროვნული ხელოვნების დღე: 2
მოამბე (შ. ამირანაშვილის დაბადების 90 წლისთა-
ვის გამო) 8

თორია მაია — სიმფიფის ხანა (მხატვარ ოთარ 2
სულავას შემოქმედება. ფერადი ჩანართი) 8

თუნიცოვი ვრახტ — ნიკო ფიროსმანაშვილის თე- 1
ატრი

მხარაშვილი თენგიზ — „ათენის პრემია“ და „ლო- 2
სის პრემია“ — ახალგაზრდა ქართველ არქიტექტო-
რებს 2

მჩაბელი კიტი — დავათის სტელის ადგილი შუა 3
საუკუნეების ქართული ხელოვნების სისტემაში

მგალობლიშვილი ნოდარ — არქიტექტურის პირვე- 2
ლი ბიენალე საქართველოში

მებრძველი ნინო — წიგნი და მხატვარი („შუშა- 2
ნიკის წაშლის“ ზურაბ ნიყარაძის დასურათებანი

მოსულიშვილი მამლუტ — ქართული გუმბათოვანი 10
ხუროთმოძღვრების სტრუქტურის კანონზომიერება-
ნი 6

მუჭარი შია — ვეა-ფშველას სახეები თამარ 6
აბაკელიას ნახატებში

ნუცუბიძე ავთანდილ — ნადირობა ძველ საქართ- 2
ველოში

ოკლეი მარიანა — სოლოკო ვირსალაძე 1

ოკლეი მარიანა — ოქროს ხანა (თეატრალურ მხატ- 2
ვარ თეიმურაზ მურვანიძის შემოქმედება. ფერადი
ჩანართი) .7

სულავა ნინო — ანტიკური ხანის სამკაულები ლეჩ- 5
ხუმიდან

ჭარაია ინვა — ფერმწერის მრწამსი (ილია პატა- 11
შურის შემოქმედება. ფერადი ჩანართი)

ყიფიანი ნანა — ქართული ბატყის გამოფენა 4

ჩხარტიშვილი ამირან — საინტერესო პორტრეტის- 6
ტი (მოქანდაკე რუსულან გაჩეჩილაძე)

ციციშვილი ვერა — პირველი პერსონალური (შა- 5
რად ზოკოლავას შემოქმედება)

ძუცოვა ირინა — მკაფიო კვალი ხელოვნებაში 2
(კირილი ზდანევიჩი. ფერადი ჩანართი) 4

ჭავჭავაძე გიული — ქვაში სულადგმული სახეები 4
(მოქანდაკე მერაბ ფირანაშვილი)

ჭავჭავაძე რუსუდან — მცირე მოგონება (მხატ- 5
ვარი რობერტ სტურუა)

ჭანტრიძე ნოდარ — მოქმედი ხელოვნება (დავით 5
კაკაბაძე — 100)

ჭავჭავაძე სიმონ — მეორე პროფესია (უნივერსიტე- 2
ტის სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტე-
ტის სტუდენტთა, კურსდამთავრებულთა და პედაგოგთა
ნამუშევრების გამოფენა) 2

ჭოფანიანი ვერნერ — კიტრი და „ტრივიალური ხე- 10
ლოვნება“ როგორც მისობრივი მოხმარების ხელო-
ვნება

მუსიკა, ქორეოგრაფია

ახმეტელი მანანა — აკომპანიატორი — მწერალი 5
(ვეა ჩხაივა)

ახმეტელი მანანა — მძიმე დანაკლისი (ოთ. თაქთა- 6
ქიშვილის გარდაცვალების გამო)

ახმეტელი მანანა — როცა კრიტიკას არ გააჩნია 9
შეფასების კრიტერიუმი (პასუხი ა. სხირტლაძეს)

ბაღანიანი ვლესხაბე — ბიძინა კვერნაძის „ძველი 11
ქართული წარწერები“

ბაქრაძე ქეთევან — რომანტიკული ოპერის ზოგიერ- 8
თი ესთეტიკური და დრამატურგული ასპექტის შე-
სახებ

გვარამაძე ლილი — ისევ ქართულ ქორეოგრაფია- 6
ზე

გოგუა დოდო — სულხან ნასიძის ანსამბლურ-ინსტ- 1
რუმენტული შემოქმედება

გოგუა დოდო — ალექსანდრე შავერზაშვი- 12
ლის საფორტეპიანო ტრიოები

გორდელაძე გიორგი — ზოგი მოსახრება ქართუ- 3
ლი ცეკვების შესახებ

გუნია ნონა — მეტი სიზუსტე გემართებს (რეპ- 5
ლიკა „თეატრალურ მოამბეში“ გამოქვეყნებულ წე-
რილზე) 5

დავლიანიძე დავით — ვანდა შოუკაშვილი 7

დაფქვაშვილი თამარ — ანა თულაშვილი (მოგო- 3
ნებათა ნაკვალევზე)

დოლიძე ალიკო — გადასაწყვეტი პრობლემების 12
პირისპირ

ემსახიერი ერნსტ — კავსიცილთა ხალხური მუ- 4
სიკა გერმანულ მოგზაურთა ჩანაწერებში (შვედ.
ბორჯომის კონფერენციაზე წაკითხული მოხსენე-
ბა) 1

ესაძე ლონდა — მიხეილ ბარიშნიკოვი — მთიერ 4
და სინამდვილე

ევსანიშვილი ელენონრა — ქართული ხალხური 1
სიმღერის როლი ბავშვთა და მოზარდთა მუსიკალურ
აღზრდაში 1

ვარნაძე მარგარიტა — გოროვეცი და მისი პიანის- 5
ტური ხელოვნება

ვახიძე განსულ — ხელოვნება არ არსებობს მსმენლის 9
გარეშე

ლომსანი თან — მხატვრული სრულყოფილების და- 12
უთქვებელი ძიება (პ. ფონ კარაიანი)

მაჭავარიანი ევგენი — „ლამის სერენადები“ ბიჭ- 2
ვინთა — 88

მეგრელიძე შ., კეზევაძე შ. — დასავლეთ საქართ- 2
ველოს საგალობელთა ისტორიიდან

მესხი თამარ — ქართული ქალაქური სასიმღერო 5
შემოქმედება

მხატვარი და მოაზროვნე — (ელისო ვირსალაძე — სსრ სახალხო არტიტი) 9

რანაშვილი ნინო, სუხიშვილი თენგიზ — ქართული ფოლკლორის მდგომარეობა არასახარბიელო 11

სამხარაული ჭეშანი — ქართული ჰორეოგრაფიის ზოგიერთი სატკივარი 3

საბერძნული განაცხადი (კონსერვატორიის კამერული ორკესტრი) 10

სვირიდოვი გიორგი — მუსორგსკიზე (დაბადების 150 წლისთვის გამო) 6

სლონიმსკი იური — გიორგი ბალანჩივაძე, გზის დასაწყისი 8

სოროკინა ელენე — ქართველი ორგანისტის წარმატება (გრიგოლ მეშველიშვილი) 8

სხირტაძე ალა — ნორჩ მუსიკის მოყვარულთა კლუბის ამოცანები 9

ტორაძე ვლადიმირ — „ჩვენ ერთი ოჯახისანი ვართ“ (კომპოზიტორების ნიკოლოზ გულიაშვილისა და ოთარ გორდელის შემოქმედებითი პორტრეტები) 2

ფრუიძე ლევან — შთამომავლობა არ გვაბატისებს (ქართული ხალხური საყრავიერი მუსიკის უნუგეშო მდგომარეობა) 2

ქართული „ჟაზ-ჟორალის“ აღიარება 8

შეთყაფური გიორგი — „ალავერდი... ალავერდი... სულ ქვიფში დამიბერდი...“ (უგემოვნო ფსევდოსიმულერების გავრცელების შესახებ) 2

შულღიაშვილი დავით — უნიკალურ ფოტოსურათთა შორის 6

ჩაჩავა ვაჟა — კონცერტმისტერის ჩანაწერები (სვირიდოვის ხუთი რომანსი) 5,7

ციგლერი სიუზანა — ეკვასიური (ქართული) მრავალმიანიანი ვერმანულენოვანი სამუსიკისმეცნიერო ლიტერატურის სარკეში (დასავლეთ ბერლინი, ბორჯომის კონფერენციაზე წაითხული მოხსენება) 1

წულუკიძე ანტონ — ერის რანდთა მეშვიდრე (მერაბ კოსტავას ვარდაცვალების გამო) 11

ჭეჭონ მაიკლ — გზა როკისაკენ (ნაწიყეები ავტობიოგრაფიული წიგნიდან) 5

კინო, ტელევიზია

ამაშუკელი ნუგზარ — მოგზაურობა არსად (რეცენზია კინოფილმზე „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“) 1

ამირჯიბი ნათია — დროთა ეკრანი (თანამედროვე ქართული კინოს ისტორიის ცალკეული ეტაპების ხელახალი გაზარება) 1, 4, 9, 11

არეფევა ირინა — სამყაროს საეთარი ხედვის დამკვიდრება (სსრკ რესპუბლიკების კინოხელოვნება — ლიტველი კინორეჟისორი ა. ეებრიუნასი) 8

ბაზენი ანდრე — სტალინის მიითი საბჭოთა კინოში 10

ბოუერი პიტერ — საბიფათო ბიზნესი 12

გვახარია გიორგი — ქართული ფილმების რეტროსპექტივა კინემატოგრაფის სამშობლოში 2

გვახარია გიორგი — მუსიკა, მუსიკა გვინდა მესტრო (რეცენზია ფილმზე „ეი, მესტრო!“) 3

დემარდო ფერარ — დემარდო დემარდოზე (ნაწიყეები წიგნიდან) 6

დროშდოვი ნიკოლოზ — ტრადიცია და შტამპი — კინემატოგრაფის ტიპური მოვლენა 9

ერემიშვილი იროდიონ — კინოთეატრ „არდისის“ ისტორიიდან (კინოს ისტორია) 1

თაბუკაშვილი ოლღა, ეორჟოლიანი დინარჯი — გარდნერი (სახლუარაგაერის კინოს ვარსკლავები) 6

თვალჭრელიძე ტატა — მეტაფორა ფილმის სტრუქტურაში 6

თვალჭრელიძე ტატა — ერთი კრიტიკული წერილის გამო 12

იოსელიანი ოთარ — გამოთხოვება იმიტაციის უნდაგარო ხელმძღვანელთან 12

კაკაბაძე ნოდარ — ნეტარ არიან მორწმუნენი ანუ არკონდა არკოდვაა. მაგრამ არკონდა არგუმენტალიონი არ გამოდგება (პოლემიკა მწერალ გ. პეტრიაშვილთან) 4

კერბელიძე მარინე — ფრაგმენტები ქალაქის ცხოვრებიდან (რეცენზია ფილმზე „ორომბრალი“) 2

კინოს შემსწავლელი მეცნიერების ახალი ეტაპი (თსუ. კინოს ენის, სტრუქტურის სამეცნიერო-კვლევითი ლაბორატორია) 6

კოჯანი სტივენ — და მიანც, ვინ არის პროდუსერი? 12

ლარდნერი ჭეიშ — მომენტი, რომლითაც უნდა გვესარგებლა (ამერიკელი და ქართველი კინემატოგრაფისტების შეხვედრა) 8

მახარაძე ირაკლი — ვესტერნი, ეესტერნი 2

მჭედლიშვილი სოსო — საბავშვო და საყმაწვილო ფილმების საერთაშორისო ფესტივალი (მოსკოვი 24—31 მარტი 1989) 7

ნატროშვილი ნინო — შტამპის დაძლევის გზით (ქართული დოკუმენტური კინო და ეროვნული პრობლემები) 1

რადვანი ჟან — შესავალი სიტყვა მკითხველისადმი და საქართველოს გეოგრაფიულ-ისტორიული მიმოხილვა (ფრანგული წიგნი ქართულ კინოზე) 3

ანკეტა: რას ვფიქრობთ ქართულ კინოზე: 4

ა. ჭულელი და ა. ჭიჭინაძე 4

ბ. კვესელავა, ე. ახვლედიანი, რ. ესაძე 5

გ. ვახარია 10

დ. იაკაშვილი 11

ე. კოკჩაშვილი 12

ხეფიაშვილი ოთარ — ჩარლი. პატარა ადამიანი არა — გმირი! 10, 11, 12

ფრანგული წიგნი ქართულ კინოზე 3

ჭაფარიძე ქეთევან — „მე ყოველთვის დამაცხებულთა მხარეზე ვარ..“ (ოთხმოციანელები. კინორეჟისორი ნანა ჯორჯაძე) 2

საკავშირო პრესის ფურცლავაჟი

კანდელაკი გელა — ცხოვრება ქარიან ამინდში (საუბარი „ისუესტეო კინოს“ კორესპონდენტთან) 8

ჭუსენიკოვი ჩინგიზ — ზღვართან (კინოფილმი „ზღვარი“) 7

ახალგაზრდა კრიტიკოსის სახელოსნო

კასიმოვა სუსანა — საიმედო დებიუტი (ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრი) 10

ფარცხაღვა ნინო — მუსიკალური ანალოგიის შესახებ ირანე პეტრიწის „განმარტებაში“ 3

**ქართული ხელოვნება
სახელმწიფო**

ანთაძე მანანა — „ეს არის საუკეთესო, რაც კი
რამ მინახავს“ (კინომსახიობთა თეატრის გასტროლები
პარიზში) 5
გურაბანიძე ნოდარ — „მადრიდი — მსოფლიო თე-
ატრების სცენა“ (მადრიდის IX საერთაშორისო თეა-
ტრალური ფესტივალი) 6
გურაბანიძე ნოდარ — „ქართველები ადვილად არა-
ფერს ივიწყებენ“ (რუსთაველის თეატრი ფინეთის
თეატრალურ ფესტივალზე) 9
გურაბანიძე ნოდარ — „უეთუ დაგვიწყო შენ, იე-

რუსლაიმი..“ (რუსთაველისა და ერთი მსახიობის თე-
ატრების გასტროლები ისრაელში) 10
უცხოური პრესა ქართული ფილმების შესახებ
(ნოდარ მანაგაძის ფილმები „ეი, მანსტრა“ და „ამა-
ღლება“) 2
უცხოური პრესა ქართული კინომსახიობთა თეატრის
პარიზული გასტროლების შესახებ 9
„ქართველები არავის არ ჰგეანან...“ (ქართული ხალ-
ხური ცეკვის სახ. დამს. აკადემიური ანსამბლის გასტ-
როლები აშშ-ში 6
ქრონიკა 1, 2, 6, 7, 8, 11

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)
№ 12, 1989
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**«ПРОБЛЕМА ГРУЗИИ РЕШАЕТСЯ
В ГЛОБАЛЬНОМ, МИРОВОМ
МАСШТАБЕ...»**

Рубрика «Политический диалог» вниманию читателей предлагает беседу журналиста З. Абашидзе с председателем Партии национальной справедливости Грузии Ираклием Шенгелая (стр. 2).

Анна Чавчавадзе

ЖЕРТВА

Рецензируется спектакль грузинского Театра юного зрителя «Счастливый билет», поставленный по пьесе молодого драматурга Ираклия Самсонидзе режиссером Шалва Гацерелия (стр. 19).

ВЕРНОСТЬ УБЕЖДЕНИЯМ

Печатается беседа искусствоведа Л. Табукашвили с живописцем Резо Адамия. Публикуются цветные репродукции работ художника (стр. 29).

Мария Чегодаева

МУЗЕИ ПОДАРКОВ СТАЛИНУ

Печатаются воспоминания о музее бесчисленных подарков, присланных со всех концов земли товарищу Сталину по случаю его 70-летия, экспонированных в залах Музея избрительных искусств им. А. С. Пушкина в 1950-53 гг. (стр. 33).

Отар Иоселиани

**ПРОЩАНИЕ С БЕСКОРЫСТНЫМ
РЕМЕСЛОМ ИМИТАЦИИ**

В рубрике «Кино: язык, структура, социология» публикуются размышления известного грузинского кинорежиссера О. Иоселиани о профессии актера (стр. 39).

**ЧТО МЫ ДУМАЕМ О ГРУЗИНСКОМ
КИНО**

На вопросы анкеты нашего журнала о творческих проблемах грузинского кино в этом номере отвечает кинорежиссер Мераб Кокочашвили (стр. 45).

Гаянэ Алибегашвили

**ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКИХ
ЖИВОПИСНЫХ ИКОН**

В распространении и становлении христианской религии самым массовым средством являлась икона. Автор знакомит читателей с развитием грузинской иконописи, выявляет ее своеобразие и многообразие (стр. 48).

Нодар Гурабанидзе

РЕЖИССЕР РОБЕРТ СТУРУА

«За мной, кто любит меня!» — так называется новая глава книги Н. Гурабанидзе о режиссере Роберте Стуртуа. В этой главе анализируется спектакль «Ричард III» (стр. 61).

**СПЕКТАКЛ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ
И ДАВИДА КАКАБАДЗЕ
«ГОПЛЯ, МЫ ЖИВЕМ!»**

В статье анализируется совместная работа двух выдающихся деятелей грузинского театра — режиссера К. Марджанишвили и художника Д. Какабадзе — постановка пьесы Э. Толлера «Гопля, мы живем!» в театре им. Марджанишвили в 1928 году (стр. 79).

Додо Гогуа

АЛЕКСАНДР ШАВЕРЗАШВИЛИ — 70

В статье, публикуемой в связи с 70-летием со дня рождения грузинского композитора Александра Шаверзашвили, анализируются фортепьянные трио, отразившие основные тенденции его творчества (стр. 89).

**ПЕРВОЕ ИНТЕРЬЮ
ИРМЫ НИОРАДZE**

Отдел музыки и хореографии журнала открывает новую рубрику «Рассказывают молодые», которая в форме бесед и интервью будет знакомить читателей с новыми именами молодых творцов и исполнителей, сделавших свои первые шаги в искусстве.

В номере публикуется интервью с солистой театра оперы и балета им. З. Палиашвили И. Ниорадзе, которая специалистами и любителями хореографического искусства признана восходящей звездой грузинского балета (стр. 101).

Жан Лоншан

**НЕУСТААННЫЙ ПОИСК
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕРШЕНСТВА**

Статья о выдающемся дирижере современности Герберте фон Каране перепечатана из газеты «За рубежом» в связи с его кончиной (стр. 106).

**СИМВОЛИКА ОРЛА В ГРУЗИНСКОЙ
СКУЛЬПТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**

В скульптурном декоре фасадов грузинских христианских храмов часто встречаются рельефы с изображениями орла, символизирующего божественную силу. В статье анализируются рельефы X—XI веков (стр. 111).

Алико Долидзе

НЕРЕШЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ

В статье заместителя министра культуры Грузии речь идет о состоянии материально-технической базы культуры нашей республики, о путях ее обновления, о поиске новых форм деятельности в этом направлении (стр. 119).

Отар Сепиашвили

**ЧАРЛИ, МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК.
НЕТ — ГЕРОИ!**

Завершается публикация очерка, посвященного творчеству Чарзла Спенсера Чаплина, в котором автор предлагает новый взгляд на экранный образ, созданный величайшим из кинематографистов (стр. 124).

Тата Твалчрелидзе

**ПО ПОВОДУ ОДНОЙ КРИТИЧЕСКОЙ
СТАТЬИ**

Автор полемизирует с некоторыми положениями статьи киноведа И. Кучухидзе «Кинокамера и масштаб киноискусства», опубликованной в альманахе «Кино», № 2, 1989 г. (стр. 135).

МЕХАНИЗМЫ КИНОБИЗНЕСА

Цикл статей под общим заголовком «Механизмы кинобизнеса» посвящен различным аспектам процесса создания фильмов в Голливуде 80-ых годов. В номере вниманию читателей предлагается статья американского продюсера С. Ковача и журналиста П. Боуэра, в которых рассказывается о принципах и методах работы продюсера, об организации т. н. «пакета» фильма и др. (стр. 144).

გადამცემის წარმოებას 23. 10. 89 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქვად 18. 12. 89 წ.
საბუქვდი ქალაქი 5,25.
ქალაქის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბუქვი თაბახი 10,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 2352. უფ 06750. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,
ო. საბოკიას და ი. კვაჭანტირაძის ფოტო-
გები.

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

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
ტელ. 93-98-59.



8

3 სერა

