

3-4

2006

მოგროლოცავთ

F

სხალ

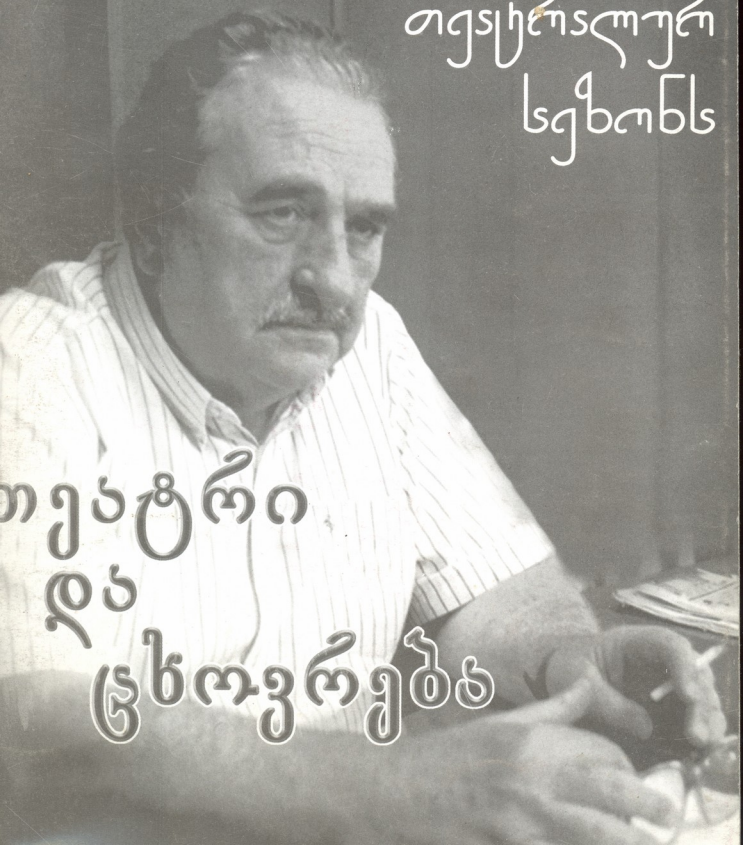
თესქროლოურ

სეზონს

თესქროლი

ღბ

ცხოვრება



# შინაარსი

კანონი თეატრის შესახებ . . . . .	3
სანდრო ახმეტელი — ჩვენი ახალგაზრდობა . . . . .	6

## საქმთააღმწერლობა

ლაშა ჩხარტიშვილი — ლადიოტანტადაც დაგვიბრუნდა და მეცვიდრეც დატოვა . . . . .	10
გიორგი ცქიტიშვილი — „მშვიდობით, თეთრო დედაკაცო!“ . . . . .	15
თორნიკე ცერცვაძე — „ოკეანედალეულები“ . . . . .	19
გურამ ბათიაშვილი — ხაიფაში, თემურისავენი! . . . . .	22
გიორგი ლალიაშვილი — „მაკბეტის“ დაბრუნება სასახლეში . . . . .	25

## პოეზია

დალი მუმლაძე — „ნუ გაჰყვებით მღუმარედ ქარავანს!“ . . . . .	27
--	----

## წერილები

მერაბ გეგია — ისტორიული ცვლელადობის კანონი . . . . .	31
მარინე გუნია — „კომედიანტები“ („თავისუფალი თეატრი“ 5 წლისა) . . . . .	37
ირინე ლოლობერიძე — ევროპული თეატრის ელიტა პოსტკოლიმპიურ ტურინში . . . . .	43
ერმილე მესხია — კულტუროლოგიური ძიებანი საქართველოში . . . . .	44
მანანა ანასაშვილი — პოსტმოდერნული ფრაგმენტაცია ტელევიზიის კომუნიკაციურ ტექნოლოგიებში . . . . .	48
თამარ ბოჟუჩავა — რობერტ სტურუა რუსთაველის თეატრში (I ნაწილი) . . . . .	53

## პროზული გახილვა

რუსული თეატრის ირგვლივ . . . . .	61
----------------------------------	----

## იუბილე

ვასილ კიკნაძე — გამოჩენილი მეცნიერი . . . . .	66
მედეა ჩახავა — 80 . . . . .	67
თამარ სხირტლაძე	
ნინო მაჭავარიანი — მედეა ჩახავას ვარსკვლავი	
თამაზ ჭილაძე — 75 . . . . .	69
ბადრი კობახიძე — 80 . . . . .	70
გურამ საღარაძე	
კოტე ნინიკაშვილი	
ჟანა თოიძე — მუსიკალური კათედრა 50 წლისა . . . . .	82

## მემუარები

ნოდარ გურაბანიძე — ჩემი ცხოვრების თეატრი . . . . .	71
სოლომონ ლაფაური — კომპოზიტორ შალვა მშველიძის გახსენება . . . . .	82

## თეორიის საკითხები

ეთერ ოკუჯავა — მარადიული დრო . . . . .	88
ნინო ქირია — ავგუსტ სტრინდბერგი ახალი დრამისა და თეატრის შესახებ . . . . .	92
გვანცა ღვინჯილია — ზაქარია ფალიაშვილის ოპერების სტილური თავისებურებები . . . . .	96
ფიქრია ყუშიტაშვილი — ქართული ხასიათი და ქართული ცეკვა . . . . .	99
მარიამ ჩუბინიძე — საქართველოში ფურნალისტური აზროვნების ჩამოყალიბების „ზოგიერთი საკითხი“ . . . . .	105
თამარ მუქერია — სტრელების ახალგაზრდა „არლეკინო“ . . . . .	111
ეკატერინე ბურჯუკური — სუფიზმი და მუსიკა . . . . .	117

# სახელმწიფო თეატრების შესახებ

ეს კანონი არეგულირებს სახელმწიფო თეატრების საქმიანობის წესს, მათ დაფუძნებასთან, ფუნქციონირებასთან, რეორგანიზაციასა და ლიკვიდაციასთან დაკავშირებულ სამართლებრივ, სოციალურ, ეკონომიკურ და ფინანსურ ურთიერთობებს, განსაზღვრავს ამ სფეროში მოღვაწე ფიზიკურ და იურიდიულ პირთა უფლება-მოვალეობებს;

## თავი I ზოგადი დებულებანი

**მუხლი 1.** კანონის მოქმედების სფერო  
ეს კანონი ვრცელდება საქართველოს ტერიტორიაზე მოქმედ ყველა სახელმწიფო თეატრზე.

**მუხლი 2;** სახელმწიფო თეატრის საქმიანობის სახელმწიფო გარანტიები  
სახელმწიფო უზრუნველყოფს სახელმწიფო თეატრის საქმიანობის ხელშეწყობას და დაცვას მის შემოქმედებით პროცესში, შემოქმედებით საქმიანობაში ჩაურევლობას, საქართველოს კანონმდებლობით დადგენილი შეღწეულების გარდა.

## თავი II სახელმწიფო თეატრის საქმიანობის სამართლებრივი საფუძვლები

**მუხლი 3.** სახელმწიფო თეატრის დაფუძნება და ორგანიზაციურ-სამართლებრივი ფორმა  
1. სახელმწიფო თეატრს საჯარო სამართლის იურიდიული პირის ფორმით აფუძნებს საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო (შემდგომში – სამინისტრო) საკუთარი ინიციატივით აფხაზეთისა და აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკებში – შესაბამისი უმაღლესი აღმასრულებელი ორგანოები საკუთარი ინიციატივით ანდა ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანოების წარდგინებით.

2. სახელმწიფო თეატრის სახელმწიფო კონტროლს ახორციელებს და მის დებულებას (წესდებას) ამტკიცებს სამინისტრო, ხოლო აფხაზეთისა და აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკებში – შესაბამისი უმაღლესი აღმასრულებელი ორგანოები.

**მუხლი 4.** სახელმწიფო თეატრის უფლებები და ვალდებულებები

- 1. სახელმწიფო თეატრის უფლებაა:**
- ა) შემოქმედებით საქმიანობაში დამოუკიდებლობა და თავისუფლება;
  - ბ) თავის მიერ შექმნილი მხატვრული პროდუქციით სარგებლობა „საავტორო და მომიჯნავე უფლებების შესახებ“ საქართველოს კანონის შესაბამისად;
  - გ) საქართველოს კანონმდებლობით დადგენილი წესით შემოქმედებითი და სამეურნეო საქმიანობის წარმართვა.
- 2. სახელმწიფო თეატრი ვალდებულია:**
- ა) წარმართოს საკუთარი საქმიანობა საქართველოს კონსტიტუციის, საქართველოს საერთაშორისო ხელშეკრულებებისა და შეთანხმებების, ამ კანონის, სხვა ნორმატიული აქტებისა და თავისი დებულების (წესდების) შესაბამისად;
  - ბ) წარმართოს შრომითი ურთიერთობები საქართველოს შრომის კანონმდებლობის შესაბამისად;
  - გ) უზრუნველყოს თავის სარგებლობაში არსებული ქონების დაცვა უსაფრთხოების ყველა წესის გათვალისწინებით;
  - დ) აწარმოოს შემოქმედებითი და სამეურნეო-საფინანსო საქმიანობის ანგარიშგება საქართველოს კანონმდებლობის, მათ შორის, ამ კანონის, შესაბამისად.

**მუხლი 5.** სახელმწიფო თეატრის რეორგანიზაცია და ლიკვიდაცია  
სახელმწიფო თეატრის რეორგანიზაცია და ლიკვიდაცია ხორციელდება საქართველოს კანონმდებლობით დადგენილი წესით.

ფ. 384

საქართველოს  
პარლამენტის  
ეროვნული  
პრეზიდიუმი

საოკუპაციო და სხვადასხვა № 3-4

**მუხლი 6.** სახელმწიფო თეატრის სტრუქტურა  
სახელმწიფო თეატრის შედგება თეატრის ხელმძღვანელობის, დასისა და ადმინისტრაციულ-ტექნიკური პერსონალისაგან.

**მუხლი 7.** სახელმწიფო თეატრის მართვა და ხელმძღვანელი პირების უფლება-მოვალეობანი  
1. სახელმწიფო თეატრის მართვა ხორციელდება საქართველოს კანონმდებლობის, მათ შორის, ამ კანონის, და სახელმწიფო თეატრის დებულების (ნესდების) შესაბამისად.

2. სახელმწიფო თეატრის მმართველი:

- ა) წარმოადგენს თეატრს და პერსონალურად აგებს პასუხს თეატრის საქმიანობაზე;
- ბ) წარმართავს თეატრის ადმინისტრაციულ, ორგანიზაციულ და ფინანსურ საქმიანობას;
- გ) წყვეტს თეატრის ადმინისტრაციულ-ტექნიკური პერსონალის მონვევა-გათავისუფლების საკითხს;
- დ) თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელთან შეთანხმებით დებს შრომით ხელშეკრულებებს დასის წევრებთან საქართველოს შრომის კანონმდებლობით დადგენილი წესით.

3. სახელმწიფო თეატრის მმართველს შეუძლია შექმნას სათათბირო ორგანო (სამხატვრო საბჭო ან სხვა).

4. სახელმწიფო თეატრის მმართველს თანამდებობაზე ნიშნავს და თანამდებობიდან ათავისუფლებს:

ა) სამინისტრო, ხოლო სახელმწიფო თეატრში, რომლის დაფინანსების ძირითად წყაროს წარმოადგენს თვითმმართველი ერთეულის ბიუჯეტი – სამინისტრო ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანოს წარდგინებით;

ბ) აფხაზეთისა და აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკების სახელმწიფო თეატრებში – შესაბამის სამთავრობო დაწესებულებათა ხელმძღვანელები, ხოლო სახელმწიფო თეატრში, რომლის დაფინანსების ძირითად წყაროს წარმოადგენს თვითმმართველი ერთეულის ბიუჯეტი – სამთავრობო დაწესებულების ხელმძღვანელი ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანოს წარდგინებით.

5. სახელმწიფო თეატრს სამინისტროს გადაწყვეტილებით შეიძლება ჰყავდეს სამხატვრო ხელმძღვანელი.

6. სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი:

- ა) წარმართავს თეატრის შემოქმედებით საქმიანობას და პასუხისმგებელია ამ საქმიანობაზე;
- ბ) თეატრის მმართველს წარუდგენს წინადადებებს დასის წევრთა მონვევა-გათავისუფლებისა და მათი შრომის ანაზღაურების ოდენობის განსაზღვრის თაობაზე;
- გ) უფლებამოსილია უხელმძღვანელოს სამხატვრო საბჭოს ან სხვა სათათბირო ორგანოს.

7. სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს თანამდებობაზე ნიშნავს და თანამდებობიდან ათავისუფლებს:

ა) სამინისტრო, ხოლო სახელმწიფო თეატრში, რომლის დაფინანსების ძირითად წყაროს წარმოადგენს თვითმმართველი ერთეულის ბიუჯეტი – სამინისტრო ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანოს წარდგინებით;

ბ) აფხაზეთისა და აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკების შესაბამის ბიუჯეტებზე მყოფ სახელმწიფო თეატრებში – შესაბამის სამთავრობო დაწესებულებათა ხელმძღვანელები, ხოლო სახელმწიფო თეატრში, რომლის დაფინანსების ძირითად წყაროს წარმოადგენს თვითმმართველი ერთეულის ბიუჯეტი – სამთავრობო დაწესებულების ხელმძღვანელი ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანოს წარდგინებით.

8. სახელმწიფო თეატრს შეიძლება ჰყავდეს:

ა) მთავარი რეჟისორი (დრამატულ თეატრში), მთავარი რეჟისორი და მთავარი ღირიჯორი (მუსიკალურ თეატრში) იმ შემთხვევაში, თუ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ან თეატრის მმართველი შესაბამისად არ არის რეჟისორი ან ღირიჯორი;

ბ) მთავარი ბალეტმასტერი და მთავარი ქორმასტერი.

9. სახელმწიფო თეატრში მთავარ რეჟისორს, მთავარ ღირიჯორს, მთავარ ბალეტმასტერს, მთავარ ქორმასტერს თანამდებობაზე ნიშნავს, თანამდებობიდან ათავისუფლებს და მათთან შრომით ხელშეკრულებებს დებს თეატრის მმართველი სამხატვრო ხელმძღვანელთან შეთანხმებით.

10. იმ შემთხვევაში, თუ სახელმწიფო თეატრს არ ჰყავს სამხატვრო ხელმძღვანელი, მისთვის ამ მუხლით განსაზღვრულ უფლება-მოვალეობებს ახორციელებს თეატრის მმართველი.

თავი IV

სახელმწიფო თეატრის სამხიანოზის ეაონწიქური დე ზინანსური სეზუქვლები

მუხლი 8. სახელმწიფო თეატრის დეფინანსების წყაროები დე ქონება

1. სახელმწიფო თეატრის დეფინანსების წყაროები შეიძლება იყოს:
  - ა) სახელმწიფო ბიუჯეტი;
  - ბ) აფხაზეთისა დე აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკების ბიუჯეტები;
  - გ) თვითმმართველი ერთეულის ბიუჯეტი;
  - დ) საქართველოს კანონმდებლობით ნებადართული სხვა შემოსავლები.

2. სახელმწიფო თეატრის ქონებასთან დეკავშირებული სკვითები რეგულირდება საქართველოს კანონმდებლობით.

თავი V

ბარდამაპალი დე დსკპნიტი დეპულეანი

მუხლი 9. კანონის ამოქმედებასთან დეკავშირებით გასატარებელი ღონისძიებები დე ძალადეკარგული ნორმატიული აქტები

1. საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დე დევისა დე სპორტის სამინისტრომ 2006 წლის 1 ივლისამდე უზრუნველყოს საქართველოს სახელმწიფო თეატრებში თეატრის მმართველთა დე სამხატვრო ხელმძღვანელთა დანიშვნა ამ კანონით დედეგნილი წესით.

2. ამ კანონის ამოქმედებასთან დეკავშირებით ძალადეკარგულად ჩაითვალოს:

- ა) „საქართველოს თეატრების შესახებ“ საქართველოს 1999 წლის 22 ივნისის №2104-III კანონი;
- ბ) საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს კოლეგიის 1963 წლის 21 აგვისტოს №III დედეგნილება „თბილისის ზეჰარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა დე ბალეტის სახელმწიფო თეატრისათვის აკადემიური თეატრის სტატუსის მინიჭების შესახებ“;
- გ) სსრ კავშირის კულტურის მინისტრის 1966 წლის 21 აპრილის №138 ბრძანება „საქართველოს შ. რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენისანი თეატრისთვის „აკადემიურის“ საპატიო სახელწოდების მინიჭების შესახებ“;
- დ) სსრ კავშირის კულტურის მინისტრის 1966 წლის 21 აპრილის №137 ბრძანება „საქართველოს კოტე მარჯანიშვილის სახელობის“ შრომის წითელი დროშის ორდენისანი თეატრისთვის „აკადემიურის“ საპატიო სახელწოდების მინიჭების შესახებ“;
- ე) საქართველოს პრეზიდენტის 1999 წლის 23 დეკემბრის №683 ბრძანებულება „ქუთაისის ლელო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრისათვის აკადემიური თეატრის სტატუსის მინიჭების შესახებ“;
- ვ) საქართველოს პრეზიდენტის 2003 წლის 16 იანვრის №49 განკარგულება „თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრისათვის აკადემიური თეატრის სტატუსის მინიჭების შესახებ“;
- ზ) საქართველოს პრეზიდენტის 2004 წლის 19 ნოემბრის №527 ბრძანებულება „გიორგი ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო დრამატული თეატრისათვის აკადემიური თეატრის სტატუსის მინიჭების შესახებ“;
- თ) საქართველოს პრეზიდენტის 2005 წლის 12 ივლისის №587 ბრძანებულება „ალ. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრისათვის აკადემიური თეატრის სტატუსის მინიჭების შესახებ“;

მუხლი 10. კანონის ამოქმედება

ეს კანონი ამოქმედდეს გამოქვეყნებისთანავე.

საქართველოს პრეზიდენტი მიხეილ სააკაშვილი  
თბილისი, 2006 წლის 9 ივნისი.  
№ 3288-IV



# ჩვენი ახალგაზრდობა

საქართველო ყოველთვის განიცდიდა მიკროგლობალიზაციის პროცესს. ეს არის მისი გეოპოლიტიკური ბედი-სწერა.

თით ჩაკეტილ სივრცეშიც კი, რომელსაც სამშობა ქვეყანა ერქვა, მას თავისი გლობალური მასშტაბი ჰქონდა, რადგან მოიცავდა დედამიწის ერთ მეექვსედ ნაწილს, სადაც სამშობა კავშირის ყველა ხალხს თავისი ერთიანი თვითმყოფადობა უნდა შეენარჩუნებინა. ზოგი ადვილად შეეგუა რუსიფიკაციის პროცესს და ასიმილაციის „თეთრ სიკვდილს“ დანებდა. კიდევ უფრო რთული იყო მდგომარეობა მე-19 საუკუნეში. რუსული კულტურის საეკეთესო ნაწილის გათავისება, ერთი მხრივ, ქართული ეროვნული კულტურის განახლებისა და მისი მინაგანი ეროვნული სულიერი სტრუქტურის მოდერნიზებისათვის იყო საჭირო. მაგრამ, მეორეს მხრივ, დიდი იყო რუსიფიკაციის საფრთხე.

სამშობოთა იმპერიამ თბილისი მოსკოვის შემდეგ იქცა თეატრისა და კინოს მეორე კულტურულ სივრცედ. რუსული იმპერიის გლობალურ სივრცეში გამოირჩა „ქართული თეატრის“ და „ქართული კინოს ფენომენი“. სანდრო ახმეტელმა თავისი სტუდენტობის წლებში ჩამოაყარა ზარი — ჩვენ ყველადგვრნი რუსებს ვებაძეთო. მისი შეხედულებები ანტირუსულ პოზიციად მიიჩნეეს მამინაც და განსაკუთრებით, სამშობა პერიოდში. ახმეტელი უბორველესად, „მიკრო“ და „სამშატერო“ თეატრების გაგუნებათა პერიოდულად ჰყოფდა ქართული თეატრის ისტორიის უტაბებს. ამიტომ, მან ორიენტაცია დასავლეთ ვეროპის თეატრალური კულტურისაკენ აიღო. მეფის რუსეთის ორასწლიანი მკაცრი კოლანიორი პოლიტიკის გამო, რადიკალური იყო მისი დამოუკიდებელმა ყველადგვრნი რუსულსადაც. თუმცა, რეგულაციის პირველ პერიოდში გულწრფელად სჯეროდა, რომ „მიკვდა მონარქიზმი რუსეთში და მასთან ერთად მისი უღმობელი პოლიტიკა ჩვენშიო.“

იწყებოდა ქართული თეატრის მოდერნიზაციის დიდი ეპოქა. დგებოდა რეჟისურის საუკუნე — მარგანიშვილისა და ახმეტელის ეპოქა, რომლებმაც თეატრის ირგვლივ გააუროთიანეს მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები და თანამოაზრე თაობები, რათა „მსოფლიო რადიუსით გაეშალათ“ /ტ. ტაბიძე/ ქართული კულტურა და ადვიდინათ უშუალო კავშირი დასავლურ ცივილიზაციასთან. ზოგად ჰუმანისტური კულტურული ფუნქიონების მთლიანობის იდეა ემყარებოდა ახმეტელის რწმენას, რომ ნამდვილი კულტურა მხოლოდ ეროვნულია.

განსაკუთრებული მონდომება სულაც არაა საჭირო, რომ დავინახოთ ქართველი ერის კულტურული აკლიმატიზაციის ნელი, მდორე, ქრინიული პროცესი. შავით თეთრზე ჩანს, რომ რუსეთის ყოველი საზოგადოებრივი და გონებრივი ცხოვრების ახალი მოძრაობა, ახალი აზრი, სრულ გამოცხილს პოულობს ჩვენი ინტელიგენციის ფსიქიკაში და ერწყმის მას, თვისებდა მთლიანად. ეს უკანასკნელი არაფერს არ ქმნის, აშენებს, მთლიანად რუსულ კულტურაზეა დამოკიდებული. გულს გვიკლავს ეს სინამდვილე, მაგრამ სიმარტლეა, ჩვენი კულტურა დამოუკიდებელი არ არის, ეს კულტურა ეროვნული არ არის. ჩვენი ინტელიგენციაც, თავისთავად, თავისი ინტელექტუალური დონით, უდავოდ მხარს უსწორებს რუსეთის ინტელიგენციას. პირიქით, მნიშვნელოვანად უსწრებს წინ. ბოლო ათწლეულში განათლების მხრივ, მიუხედავად მძიმე მდგომარეობისა, თამამად აყენებს მას რუსეთი კულტურულ ერთა მონინავე რეგებში. მას ყოველთვის შეუძლია თავი ფრიადა სერიოზულ კულტურულ ძალად წარმოვიდგინოს. ეს სრულდებითაც არ გახლავთ შოვინიზმის ლაღადი. ამაში დარწმუნ

ნდება ყველა, ვისაც მოესურვება პარალელები გაავლოს, ვთქვათ, ჩვენი გლეხობის ნაწილთან, თუნდაც თბილისსა და მოსკოვის გუბერნიითა შორის, აქ შეუძლებელია არ შეამჩნიოთ, თუ რა საოცრად სწრაფმოსაზრებელი და გონება-მახვილია ქართველი. სწორედ ეს გარემოება ქმნის იმ სიახლოვეს, უფრო სწორად რომ ვთქვა, იმ კულტურულ მთლიანობას, საერთოდ ჩვენს ხალხს და ინტელიგენციას შორის რომ არსებობს, რომელიც რუსებს არ გააჩნიათ, — გააჩნიათ კი არა, პირიქითაა, მათ ასეთი სიახლოვისა და მთლიანობის ნაცვლად ექმნებათ მვეთრი დამორება. მაშინ, როდესაც რუსეთის ინტელიგენცია გიგანტური ნაბიჯებით მიდის ცივილიზაციის ვაზზე, მისი ხალხი შესუდრულია უმცერების წყვდიადითა და რელიგიური ფანატიზმით. ყველადგვრნი ამას მივუმატოთ ისიც, რომ როგორც ჩვენ, ასევე რუსები, მოკლებულნი ვართ დამოუკიდებელ მეცნიერულ დისკიპლინას, ერთნაირად ვსაზრდოობთ ევროპული ცოდნის ერთიანი წყაროთი და მაშინ უკვე თითქმის შეუძლებელი გახდება გამორკვევა: რატომ ვართ კულტურულად ასე ყოველმხრივ დამოკიდებულნი? ყოველმხრივ

თ. ათექვსმეტი და სტალინის „წიგნები“ № 3-4

ამბეტლის ექსპრესიონისტულ-სიმბოლისტური („ბერდო ზმანია“, „ლატარა“, „სალომეა“ და სხვა) ძიებები ქართული მოდერნიზაციის ერთ-ერთ ძლიერ ნაკადად წარმოჩნა იკთნებოდა როგორც ევროპული კულტურის ნაწილი. ამბეტლი აბიკას, ფუქსის, რენდმარდტის და ო. ბრამსის ესთეტიკურ ძიებებზე იყო ორიენტირებული.

ამბეტლი დიდ პატივს სცემდა რუსულ კულტურას საერთოდ და თეატრს განსაკუთრებით, მაგრამ იმდენად ძლიერი იყო რუსულის ზეწოლისგან განთავისუფლების სურვილი და დასავლეთ ევროპასთან პირდაპირი კავშირის იდეა, რომ აღიარების მიღება არ სურდა, რასაც რუსული სახელი ერქვა, ამიტომ მის პოლიტიკურ ბრალდებათა ნუსხაში ნაციონალისტის სახელი იყო უპირველესი. მოდერნისტული ძიებები, და პირობითი თეატრალური ესთეტიკის დაცვის გამო მას სამხატვრო თეატრის რეალიზმის მოწინააღმდეგედ მიიჩნეოდნენ.

ა. ამბეტლის წერილი „ჩვენი ახალგაზრდობა“ სტუდენტობის წლებშია დაწერილი. სტატია, ერთის შესვდით, ახალგაზრდული რადიკალიზმით არის დაწერილი, მაგრამ იგი ამბეტლის საერთო კონცეფციის ნაწილია, რომელსაც შემდეგ სხვა შესვლულებში ანთითარებდა.

ამბეტლის შემკვიდრების პირველი ტომი საბჭოთა კავშირის დროს გამოვიდა. მაშინ ამბეტლის წერილი „ჩვენი ახალგაზრდობა“ შეიქმნა რუსული საბით გამოქვეყნებულ. მე ვფიქრობდი, რომ იმ პოლიტიკურ ატმოსფეროში შესაძლოა წერილის ზოგიერთ ადგილს ცუდი სამხატვრო გაეწია ამბეტლის პოლიტიკური რეაბილიტაციის პროცესში.

ფიქრობ, რომ წერილის შემკვირებული ნაწილის გამოქვეყნება დღეს გარკვეულ აქტუალობას იძენს. მართალია, სტუდენტი ამბეტლის ნააზრევში არის რადიკალიზმში, მაგრამ დღეს პრობლემა მართო რუსიფიკაციის ისტორიულ ასაქტეს არ ქნება. დღეს აშკარაა, რომ რუსიფიკაციის თემა შეიცვალა ამერიკანიზაციით, ამბეტლის წერილში კი მისი თვით არსია მთავარი. ეს გახლავთ ეროვნული თვითმყოფლობის გადარჩენის პრობლემა. რა მნიშვნელობა აქვს, ვინ დამუქრება მას, ან ვისგან წამოვა ჩვენი ეროვნული თვითმყოფლობის ნიველირების საფრთხე?

## პასილ კინაძე

დამოკიდებულნი კი სწორედ იმიტომ ვართ, რომ ჩვენ, საერთოდ, არ ვიცით ჩვენი ეროვნული აბსოლიუტი.

კაცმა რომ თქვას, არც გამიკვირდება, თუ თქვენ, მკითხველნი, კეთილმოსურნე მოძღვრის გულწრფელი ტონით მიმითითებთ მე: სახელდობრ ეგ თქვენი ქვეშევრდომული დამოკიდებულება სრულიად გასაგებიაო. იგი, თუ ასე ვთქვამთ, გარდაუვალიც კია, რადგან ქართველებს, საკუთარი, მშობლიური სკოლები, უმაღლესი თუ დაბალი, არ გაგვანჩია და იძულებულნი ვართ, ჩვენი ახალგაზრდობა რუსულ კულტურაზე აღვხარდით, ხოლო ჩვენი ინტელიგენცია, რომელმაც /მით უმეტეს, თუ თქვენ ამ ინტელიგენციით უმჯავოფილოც ხართ/ არ იცის რა თავისი ისტორია, არ უსწავლია რა მისი ზნე-ჩვეულებანი, არ შეუთვისებია რა თავისი ხალხის ჭირ-ვარამი, საქმეს ჰკიდებს ხელს და ცდილობს თავისი ხალხის ცხოვრებას მიუსადაგოს ის ხერხები, სხვა გარემოებისთვის, სხვა ცხოვრებისთვის რომ გამოუმუშავდა“, რის შედეგადაც „მას არ ძალუძს თავის მუშაობაში მთელი თავისი ცოდნა ხალხის მოთხოვნილებებს შეუთანხმოს და ყველაფერი ადგილობრივ, მშობლიურ ნიადაგს მიუსადაგოს“ და ამიტომ „მთელი მისი შრომა უნაყოფოა, მთელი მისი მოღვაწეობას, სარგებლის ნაცვლად, ზიანი მოაქვს.“

უნდა გითხრათ, რომ არც ინტელიგენციის უნიადაგობა, არც მრეწველობის უქონლობა და არც ის, რომ ჩვენ მსხვილი ბურჟუაზია არ გვყავს, არაფრით არ ამართლებს ჩვენს ქვეშევრდომულ დამოკიდებულებას. პირობით, ჩემი აზრით, სწორედ ინტელიგენციის უნიადაგობა არის შედეგი ჩვენი ქვეშევრდომული დამოკიდებულების. ბურჟუაზიისა და მრეწველობის განვითარებლობა და ჩვენი ქვეშევრდომული დამოკიდებულება ერთი საერთო მიზეზითაა განპირობებული, რომელიც უფრო ღრმა არის, ვიდრე ეს ჩანს და იქ სულაც არ არის, სადღე მას ექებენ. საკითხის გასარკვევად არაფრით არ შეიძლება, თუ კვლავ არ მიუძღრუნდებით ახალგაზრდობის პრობლემას ნინასნარ მომზადებული კითხვით: რა დამოკიდებულებაშია ჩვენი ახალგაზრდობა საერთოდ და კერძოდ, სტუდენტობა რუსულ კულტურასთან ანუ რა დამოკიდებულებაში ვართ იმ განათლებასთან, რომელსაც ჩვენ



ვლებულობთ და რაც მთავარია, როგორ გვესადაგება ეს კულტურა და განათლება ქართველებს. თვით ზერეულ შედარებაც კი გვიჩვენებს ქართული კულტურის არსებით სხვაობას რუსულ კულტურასთან. ჩვენსა და სხვა ეროვნების სტუდენტებს შორის მხოლოდ ამპაჯა ლაპარაკი.

წარმოიდგინეთ, მე აქ არ დამჭირდება გონების დიდი დასაბუჯა, რომ მეთხვევს ვუთხრა, თუ როგორ თავისებურად უდგებიან უმაღლეს სკოლას პოლონელი, გერმანელი, ომტელი ან ფინელი სტუდენტები. რას წარმოადგენს თითოეული მათგანისათვის მთელი რუსული კულტურა? რუსული განათლება მათთვის არის საშუალება ათთვისონ მეთოდი, სისტემა. გაიმდიდრონ ცოდნა, შეიმუშაონ ისეთი მეცნიერული იარაღი, რომ სამშობლოში დაბრუნებისას, სადაც მათ არა აქვთ თავიანთი სკოლები, შეუდგენენ ნაციონალური კულტურის დამოუკიდებლად განვითარებას. ეს არის მათი მიზანი და ღრმა, ორგანული მოთხოვნილება.

აქ რაღაც ტრადიცია? არა, თუ გნებავთ ეს არის რაღაც განსაკუთრებული ფორმა სისხლითი ნათესაობისა, რომელიც ძალზედ იზიდავს მათ, მაგრამ მთელი შინაგანი ბუნება ამ ახალგაზრდა ხალხისა, მთელი მათი არსი იმდენად დაჯავშულია და შეუვალაა უცხო გავლენებისაგან, რომ რუსულ სამყაროში გატარებული რამდენიმე წლის მიუხედავად, მაინც არ კარგავენ კულტურულ თვითმყოფადობას, რწებიან ნაციონალურად ხელმეუხებელნი და დამოუკიდებელნი.

ჩვენთან სულ სხვაა, რუსული სკოლა, განსაკუთრებით კი უმაღლესი, მიუხედავად ჩვენი საზოგადოებრივი თვითგამორკვევისა, ქართველი სტუდენტისათვის დღესაც რწება, ასე ვთქვათ, იდეალად, იმ იდეალად, რომელიც ცხოვრებაში კეთილდღეობას უქადის. რუსული კულტურა ხდება კულტი, რომლისაც სჯერა ბრმად, სჯერა ინსტინქტურად, როგორც ფეტიშისა, რომელშიც ხედავს თავის სხსას.

ეს გასაგებია, თუ გავისხენებთ, რა ტყბილი და ნაზი ხმით ჩასწორწულეებენ აკვანძო რუსული განათლების შესახებ. ბოლოს და ბოლოს, რუსული განათლებისადმი დამოკიდებულებაში როდია მთელი ტრავმაში. არა, მთავარია ის, რომ ჩვენ, ახალგაზრდები რუსულ უმაღლეს სკოლებში მივიდვიართ ზედმეტად გულგახსნილად, ღიად და ამაშია მთელი ჩვენი უხედავრება. ჩვენ არა ვართ შეჯავშნულინი როგორც ის სტუდენტები, რომლებზეც ზემოთ ვლაპარაკობდი. პირიქით, ჩვენი გული, ჩვენი სული და მთელი ჩვენი შინაგანი სამყარო რუსული განათლების ტყვეობაშია. ჩვენ უნდა-

როდ, თავისუფლად ველაპავთ ყველაფერს რასაც ჩვენ მოგვართმევენ, განურჩევლად, განცდების გარეშე. ყოველივე ამასთან ერთად, ჩვენს სისხლში, ჩვენს ძარღვებში აღწევს ჩვენი თვის უცხო სული, რომელიც ახდენს ასიმილაციას ჩვენს მორალში და ზნეობაში. და აი, სად იღებს სათავეს ჩვენი კულტურული ქვეშევრდომობა.

სტუდენტობას არ შეიძლება არ ესმოდეს და არ ჰქონდეს გააზრებული, რა დათურს სამსახურს უნებს იგი თავის მშვენიერ სამშობლოს იმით, რომ მონაწილეობს ქართული ყოფის რუსიფიკაციაში. მასაც კომშარად ესახება ეს კულტურზაცია, გრძობს, რომ იგი დამნაშავეა თავისი ერის წინაშე, რომელსაც საუკუნეობრივი სახელმწიფოებრივი ცხოვრება ჰქონდა, აქვს დამოუკიდებელი ისტორია და კულტურა. თქვენ მეტყვით, რომ თუ ყოველივე ეს ასეა, მაინც რატომ უშვებთ ესოდენ გააზრებულ ნაციონალურ თვითმველეობას? როგორ ანგევი, ანადგურებთ ყოველივე იმას, რაც ასე დიდხანს ითვლებოდა წმინდად და ხელმეუხებლად?..

რა თქმა უნდა, რომ ასეა და სამართლიანად გიკვირო, მაგრამ მოიცადეთ - მთელი ჩვენი ინტელიგენცია ღრმად არის დარწმუნებული, რომ საქართველოს ესაჭიროება ძალიან დიდი მრწველობა, დიდი ბურჟუაზია, ფინანსები, ინტენსიური სოფლის მეურნეობა, მაგრამ მშვენივრად გესმით, რომ ასეთ შემთხვევაში იგი მაინც არ არის დამლკველი კულტურული სიკვდილისაგან, რომ აუცილებელია ადითნესების ცოდნა - თავისი ხალხის ისტორიის ცოდნა. დამეთანხმებით, სხვაგვარად ფიქრც კი ზედმეტია ქართველი ხალხის ნაციონალურ-კულტურულ პროგრესზე, მაგრამ მაშინ გაუგებარია, რატომ არ ჩანს ჩვენი დაულალავი მოღვაწეობა ამ მხრივ.

თქვენ, ბედის განგებით მონოდებული ხართ მართით ჩვენი ქვეყანა, მაგრამ შეგიძლიათ კი, მზად ხართ თქ, და ბოლოს, გაქვთ თქ ისეთი რამ, რაც გადადარების ქვეყანას ეკონომიკური დამონებისაგან უცხო კაპიტალის მოზღვავების შემთხვევაში, თუმცა, ხომ არ ელით კაპიტალის კონცენტრაციას?

კარგით, მაშინ რისი კონცენტრაცია მოხდება ჩვენთან? ამისხენით, როგორ შეიძლება შეათავსოთ კულტურის თანაარსებობა მასთან?

და ბოლოს, თქვენ დგახართ ტფილისში რუსული უნივერსიტეტის გახსნის კარიბჭესთან, რუსული კულტურის უმაღლესი მესველთან, ჰოდა, დაგვიმტკიცეთ, ასეთ დროს ქართველი ერთი და მისი კულტურა იქნება კი დამოუკიდებელი. მეტსაც გეტყვით, დაცული იქნება საბოლოო კულტურული დამცირებისაგან?



აი, ხედავთ, რა ცოდვილი ვართ, ჩვენ, ყვე-  
ლანი სამშობლოს წინაშე და თქვენ ფიქრობთ,  
რომ ყოველივე ეს იმიტირებაა, რომ ჩვენ არ გვე-  
სმის საკითხების არსი და თუ გვესმის, ცუდად  
გვესმის. სწორედაც რომ არაა, პირიქით, ჩვენ  
- სტუდენტობას და თქვენ - ინტელიგენციას  
მშვენივრად გვესმის, უფრო მეტიც: არც ჩვენ,  
არც თქვენ არ გავსურს ასეთი კულტურული  
სიმახინჯე, მაგრამ საუბედუროდ, არც თქვენ  
და არც ჩვენ არ შეგვიძლია ხორცი შევასხათ  
ჩვენს მიზნებს, დავინყთო შემოქმედებითი  
შრომა.

თქვენც და ჩვენც მსუბუქი ინერციის ხალხი  
ვართ, ერთხელ თავს დავატანთ ძალას, შევბო-  
რძივდებით და ვითომ მივგორავთ, მაგრამ  
საკმარისია რაღაც უმცირესი ნაწილაკიც კი  
გაგვეჭედოს ბორბალში და ბასტა! დავინყებთ  
წვილს, კვილს, მერე კი - გახრწნას და  
აღშლას, ჩვენი დეზორგანიზებული ვართ, ჩვენი  
პიროვნებაც მობლაგვებულია და ყველანი  
სამონილად მიხეზიანები ვართ. არ არსებობს  
მტკიცე, განონასწორებული ხასიათი, აი, ძირ-  
თადი მიზეზი ჩვენი კულტურული დამოკიდებუ-  
ლებისა, აი, ჩვენი საერთო უბედურება.

ერი დაავადებულია, ვამბობდი მე, იმიტომ,  
რომ სხევეზეა დამოკიდებული, ვამბობ ახლაც.  
მას გამოცლილი აქვს სასიცოცხლო ნერვი,  
ვთქვი მე, რადგან არ არსებობს ჯანმრთელი  
პიროვნება, ინდივიდი, ვიმეორებ მე, მამასა-  
დამე, გასაკვირიც არ არის, რომ იბადება  
დაავადებული ახალგაზრდობა. მე - სტუდენტი,  
ახალგაზრდა ადამიანი ვარ, მაგრამ არა მთლი-  
ანი პიროვნება. მე მინდა, მე მსურს, მაგრამ  
არ შემიძლია, არ ძალმიძს. მე გააზრებული  
მაქვს, მე ვგრძნობ, რომ რაღაც უცხო, არა-  
მშობლიური სულ უფრო და უფრო თამამად  
ქსოვს თავის ბუდეს ჩემს ფსიქიკაში და შავი  
საბურველით ფარავს ჩემს სულს. მოვიყრებ  
რა ენერჯიას, თავს დავატან ძალას, ზოგჯერ  
მსურვალედ, ცხარედ ვვებძები მასთან ბრძო-  
ლაში, მაგრამ დიდი ხნით - ვერა. ბრძოლა  
თანასწორი არ არის და ვეცემა. მერე... დაბა-

რცხებული, ნაქცეული, დამცირებული მივე-  
ქანები, როგორც ნაფოტი უცხოქვეყნელთა  
უბედურების ტალღებში. დაახლოებით ასეთია  
ქართული სტუდენტის საშუალო ტიპი.

მითხარით, ჩვენი თანამედროვე ინტელიგე-  
ნტი არის ნაციონალურად მთლიანი სუბიექტი?  
არის კი იგი პიროვნება ნაციონალური ატრი-  
ბუტით? დიახ, მართალია, იგი კულტურულია,  
როგორც ასეთი, არ უარყოფ, მაგრამ იგი  
განცხრომაშია, იგი იძირება შთაბეჭდილებებში,  
როცა ხედავს ანტოკოლსკის, გინცბურგის სუ-  
ლბატურულ ნამუშევარს. უსმენს გლინკას, ჩაიკო-  
ვსკის, რუბინშტეინის ოპერებს. უფრო მეტიც,  
როგორც ქართული, როგორც წარმომადგე-  
ნელი თავისი ერისა, გრძნობს ხელოვნების  
ამ დარგისაგან გაუცხოებას, მას ესმის მისი  
აუცილებელი საჭიროება და მეტი არაფერი.  
მაგრამ ამ ინტელიგენტს ამ დროს აღმოხდება  
განა ბუნებრივი კვნესა, ორგანული ძრწოლვა,  
განა მას სუნთქვა შეეკვრის, როცა თავისი  
ცხოვრების ტილოზე ვერ შეიცნობს მშობლიურ  
ფორმებს, შთაგონებულს ელვარე სხინათელი  
ზრით და მწველი, მგზნებარე სულით, მაშინ  
როდესაც, უეჭველია, სული შეეხუთებოდა  
ინტელიგენტ-პოლონელს, თუ მას ნავართმე-  
ვდით სემირალსკის, მატიეკას და სხვებს?

არაა საკმარისი იმის შეცნობა, რომ იგი  
თავის ესთეტიკურ მოთხოვნილებას დაიკმაყოფი-  
ლებს უცხოთაგან, სხვისი ტილოების ცვრეტით  
ან სხვისი მუსიკის მოსმენით. ამ დროს იგი  
იმ სტიმულს ჰკარგავს, რომელმაც შეცნობისა  
და შემოქმედებისაკენ უნდა უბიძგოს. ახლა  
ვნახოთ, როგორ ქმნის იგი. შეხედეთ, ერთა-  
დერთ ადგილს ჩვენში - თეატრს, - მაინც  
როგორ წარმართავს იგი მხატვრულ მუშა-  
ობას? და როცა შეხედავთ მის შემოქმედებას,  
განა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ როცა სცენაზე  
გაბატონებულია სწორედ ჩვენი ცხოვრება, რომ  
ფეთქავს ჩვენი სული და ქართული თეატრის  
ფსიქოლოგიური არსი პარმონიზებულია ჩვენს  
გრძნობებთან, ჩვენს განწყობილებებთან? არა  
მგონია!

# სპექტაკლები

ლაშა

ჩხარტიშვილი

## ლადიოგანტადას დაგვიბრუნდა და გეგვიღრას დატოვა

სპექტაკლში ორივე მოქმედება მთლიანად პიესის ერთ-ერთი მთავარი გმირის — გურამის ბინის მისაღებში ვითარდება. საგანგებოდ მოვლელი და მოშენებული ქოთნის ყვავილები, სახლში შემოსასვლელი კარი მორყეული, მოღებრტყე დადებული მისი მშობლების მხატვრული ფოტო, სიმაღლეზე ჩამოკიდებული თაბახის ფურცლები, თეთრი, სადად შეღებილი კედლები, რომელიც აქა-იქ ჩამოხრეულა, ყველა მხრიდან დაზიანებული, თითქოს ტყვიამ გამოგლიჯა, ან ვირთხამ გამოღრნაო, ამ ნაპრალებში კი ტყვიებზე თერწმობილი ორი ქალის და ერთი ბავშვის დიდი დეკორატიული თოჯინები და ქართული მითოლოგიური ფრინველის (ალბათ, ფსკუნჯვის) დეკორატიული გამოსახულება, დიდი აკვარიუმი თევზებით და გალია შინაური ფრინველებით... რეჟისორისა და სცენოგრაფის მიერ დეკორაციამ განხორციელებულ ამ სიმბოლოებს და მეტაფორებს, სპექტაკლის ცქერისას, სიუჟეტის განვითარებისას და თუნდაც მისი დასრულების შემდეგ ლოგიკურ კანონზომიერებაზე მიყავხარ, მშვენივრად იგებ და ხსნი თითოეული მათგანის

დატვირთვას სპექტაკლში.

ჩვენ ვსაუბრობთ რობერტ სტურუას (რეჟისორი ანდრო ენუქიძე) ახალ სპექტაკლებზე, ირაკლი სამსონაძის ერთ-ერთი ბოლო პიესის „ვანილის მოტეხვა, სევდიანი სურნელი“ მიხედვით რომ დადგა. მიმდინარე თეატრალურ სეზონში დრამატურგისთვის ეს მეორე წარმატებული პრემიერაა. პიესა კომედიის ჟანრს მიეკუთვნება, თუმცა, მასში ფანტასმაგორიის ელემენტებსაც ვხვდებით, რაც სპექტაკლში დამდგმელმა რეჟისორმა კიდევ უფრო გაამძაფრა. მით უმეტეს, სტურუას უყვარს პირობითობა, ცხოვრების და ადამიანების ფანტასმაგორიულ პრინციპში ჩვენება, მაგრამ მის შემოქმედებაში, ამ ბოლო პერიოდში შესამჩნევია ერთი ტენდენცია — თუ აქამდე მის სპექტაკლებში ერთმანეთს ერწყმოდა პირობითობა და ფსიქოლოგიაში, ტრაგედია და გროტესკი, ექსცენტრიზმი და ტრაგედიკომიკურობა, ახლა იგი ექსპერიმენტს პირობითობის და რეალიზმის შერწყმაში ატარებს. ბუნებრივია, ეს ძიების ვერ დაუსრულებელი გამოვლინებაა და იგი მხოლოდ ჩანასახის დონეზე არსებობს. სტურუას ახალი სპექტაკლის ხილვისას მაყურებელი აღმოაჩენს იმასაც, რომ რეჟისორი, რომლის თითქმის ყველა სპექტაკლში აშკარად იგრძნობოდა ცინიზმი, როგორც ერთ-ერთი ხერხი, ახლა აშკარა სევდიანი, ოღონდ მანც ირონიამეპარული დამოკიდებულება. ამაში დიდი წვლილი დრამატურგსაც მიუძღვის, რადგან ირაკლი სამსონაძის პიესა დიდი ეროვნული ტიკვილითა და სევდითაა დაწერილი. ეპიზოდებში მას სპლინის სახე აქვს, ხშირად კი ეს სევდა სუბიექტურია, ორი ტიპის სევდიანობა ერთმანეთის მონაცვლობით არსებობს სპექტაკლის სიუჟეტური განვითარებისას.

ირ. სამსონაძის პიესა ჩვენს თანამედროვე ყოფას ეხმიანება. პრობლემები, რომელიც დრამატურგმა დასვა, არ არის მარტო ჩვენს ქვეყნის პრობლემა. დრამატურგი ზოგადად ხატავს ჩვენსთანა პატარა ქვეყნების უწარობას გლობალიზაციის დაუწოდებელ პირობებში. სიუჟეტი აგებულია მოულოდნელი მოვლენების ჩანაცვლებით, რომელიც კულმინაციას ფინალში, ერთმანეთის მიყოლებით, ტალღური განვითარებით აღწევს. დრამატურგმა თითოეულ პერსონაჟში სხვადასხვა ადამიანის ტიპები „ჩააბუდა“, რომლებიც ერთიან, მთლიან რეალურ და, ამავედროულად მეტაფორულ საზოგადოებას წარმოაჩენს. რობერტ სტურუა ამ პერსონაჟებს თბილი ოუმორის გრძობით აცოცხლებს სვენანზე. ვერ ხვდები ამ სიცილისსიმომგვრელ პაროდიაში, როდის იჭრება სევდა. რეჟისორს არც უცდია დაეცინა მათთვის, რადგანაც სამსონაძე

სტურუას გმირები გულწრფელები არიან. ისინი დაატარებენ დიდ ტვივებს, მათი სულები დაძვინებულა ყოფითა და მწარე რეალობით. მუდმივი დაძაბულობა და შფოთი, არასტაბილურობა, რომელსაც პრინციპში თავად ქმნიან, დაღს ასვამს მათ ერთ დროს ნათელ და მზიარულ ხასიათს. სტურუას სპექტაკლში მხოლოდ გარემო ფაქტორები კი არ გარდაქმნიან ადამიანებს, არამედ თავად ადამიანები მოქმედებენ ერთმანეთზე.

ახალგაზრდა და ახლადდაქორწინებული წყვილი, რომლებმაც გაცნობიდან ორ დღეში გადაწყვიტეს შეუღლება, საქორწინო მოგზაურობიდან პირდაპირ ქმრის, გურამის მამა-პაპისეულ ოჯახში ბრუნდება. ახალშუღლეული გურამი (ზაალ ჩიქობავა) და მიაი (ნინო არსენიშვილი) ერთმანეთით დატკობას ვერ მოასწრებენ, რადგან თითქმის ფუნდავებს, შემოპყვებათ კარის მემორიული ნომრეკანი (დავით უფლისაშვილი), რომელსაც შვილი, გიორგი ამერიკაში ჰყავს და რამდენიმე წელია არ უნახავს. ნომრეკანს გურამის სიდედრ-სიმამრი, ლაო (ტრისტან სალარიძე) და მერი (ლელა აღიბეგაშვილი) მოპყვებიან. შემოსვლისთანავე სპექტაკლში კარგად ჩანს მერის გავლენის ხარისხი საკუთარ ქმარზე, მას გრძელი და მსხვილი თოკით შემოჰყავს სცენაზე თავისი დადიკო, როგორც ძალი. მარჟუჟის მფლობელი ქალბატონი მერია, რაც ეს ერთგვარ ლიდერობაზე მიუთითებს ოჯახში. მაგრამ რაღაც მომენტში ის კარგავს სადავებს და მისი მფლობელები რიგრიგობით ხდება ფურამი, ნომრეკანი და ლაო. გაჩანია მათი დიალოგებისას ვის უჭირავს პრიორიტეტული, ლიდერის პოზიცია, მაგრამ მათი გალიდერებაც დროებითი და არასტაბილურია. ქალბატონი მერი სახლში შემოსვლისთანავე ცდილობს თავისი გავლენის ქვეშ მოაქციოს მისი ოჯახის ახალი წევრი გურამი. იგი მონადინებულია მილიანად შეცვალოს ის გრემო, სადაც მისი შვილი და სიმე აპირებს ცხოვრებას. პირველ იეროს შემოსასვლელი კარის გამოცვლანზე და ნაღის დაყენებანზე მიიტანს. ხოლო როცა გურამის მშობლების სურათს შეამჩნევს მოლბერტზე, რომელსაც საპატიო აბიჯი უჭირავს ბინაში, როგორც ტრადიციების პატივისცემისა და სულიერი სიმშინდის სიმბოლოს, ცდილობს სარდაფში მოისროლოს იგი. სწორედ, აქედან იწყება მერის მიერ გურამის „დამუშავების“ პროცესი, იგი ცდილობს წაართვას მას სულიერება, მაგრამ პირველ ეტაპზე მისი მცდელობა შედეგს ვერ იღებს. რადგან გურამი ჯერ კიდევ მყარად დგას თავის პოზიციაზე უამრავი წინააღმდეგობის და ყოველი მხრიდან შემოტე-



ვების მიუხედავად. გურამი ყრიდება კონფლიქტებს, არ უყვარს რეველუციები, შფოთი, სკანდალი, ხმაურიანი რეკლამა და თვითრეკლამა, იგი მთელი არსებით სიმშვიდისა და სტაბილურობისკენ ისწრაფვის, მაგრამ რა ქნას, არასტაბილურ დროში მოუწია ცხოვრება. განათლებით ბიოლოგმა, წინგის გამოცემის მკვლელი, ზარალშიც კი გადავარდა, რადგან ბევრ კარგ პოეტს დაუბეჭდა წინგი, ამით თითქოს ყვეოლისთვის დაესხას წყალი. ეს მას სიამოვნებას ანიჭებს. მსახიობი ზაალ ჩიქობავა გურამის ამ მონოლოგს დიდი ტვივილით წარმოთქვამს, მსახიობი კარგად გრძობს სათქმელის სიმწვავეს, მკაცრ რეალობას. მაგრამ მისი ხასიათის სიმტკიცე ირყევა, მისთვის სულიერების გამოცლის, დაშრეტის პროცესი დაწყებულია, რადგანაც ვხედავთ სცენის სიმალიდან ვერტიკალურად ჩამოვიდებულ თაბახის ფურცლებს, რომელიც გურამის საქმიანობას, მის კრედოს, ზოგადად კი სულიერებას და წინგინერებას გამოხატავს, „ზეკაში მიდის“, ყოფიერებას და რეალობას სცილდება.

მთელი საექსპონიციო ნაწილი ნომრეკანისა და გურამის ახალი ოჯახის წევრების მცირე კონფლიქტს ეთმობა. კამათის წამომწყები ნომრეკანია, რომელსაც შვილმა გიორგიმ ამერიკიდან მისწერა, ლადიოტანტად დაბრუნების შესახებ, მას კი ვერავინ ეხმარება ამ სიტყვის სემანტიკური მნიშვნელობის გარკვევაში. პიესის მოქმედი პირების ვერსიები ლადიოტანტის შესაძლო მნიშვნელობის შესახებ, კიდევ უფრო უკლავს მას გულს და უღვივებს შესაძლო სამშრობის მოახლოებას. გურამს კი მისი ყოფილი საყვარელის, თამამი და აღვირახსნილი მაგდას გამოჩენა ადარდება, ცდილობს მისი გამოჩენის შემთხვევაში ნომრეკანის დისშვილად გასაღოს იგი. სპექტაკლის პირველივე ნაწილში ჩნდება მაგდა (ია სუზიტაშვილი), რომელიც მიაის უახლოესი „დაჭალი“ აღმოჩნდება. ისინი არასამათავრობო ორგანიზაციის თანამშრომლები არიან, გრანტი მოიპოვეს და სვანეთში იცა-

ვდნენ ქალთა უფლებებს. მაია და მგადა ფსევდო ფემინისტები არიან. როცა ისინი ამის შესახებ ყვირიან, თავზე ბალიშებს წამოიხურავენ, თვალეში არავინ შემოგვხედოსო და ერთმანეთის მყერდებს სრესენ. ამ გზით მოიპოვეს მათ გრანტები!!! ამ განაპიანაში ზევიდან საქანელათი ჩამოდის სვედიანი უცნობი (ზანა პაპუაშვილი) რომელიც ზრდილობიანად იკოთხავს, შეიძლება შევიდეს სახლში, თუ არა. ამის მიუხედავად, ის ერთგვარ შიშს გააჩენს მასპინძლებში. იგი აქ ტორტის სურნელმა მოიყვანა, იმ ტორტის, რომელიც დაბადების დღეზე გამოუგზავნა ნოშრევანს. ზანა პაპუაშვილი თავის პირველ მონოლოგში გვიყვება მისი ბავშვობის შესახებ, ისხენებს ვანილის მოტკეპო, ოღონდ სვედიან სურნელს, რომელიც ძველი აგურით ნაგებ სახლში, მეცხრე და ოცდამეშვიდე ქუჩების გადაკვეთაზე, რომ შეიგრძნო პირველად, განიცდის როგორ დაკარგა სიყვარული, რომლის ნაცვლად დღისადგურა სიცივემ და სიცარიელემ. სვედიანი უცნობი ნოშრევანის შვილია, რომელიც ვერც კი იცნეს. ის უკვე სხვაა, გარდასახული მენტალიტეტით, რომელსაც აქ საცხოვრებლად ახალი სიმღერები, ზღაპრები და ანდაზები სჭირდება. ზანა პაპუაშვილი ამ მონოლოგში ახერხებს შემოქმედებითი ძალების სრულ კონცენტრაციას, მისი გამოჩინისთანავე ყველა ხევა გმირი თითქოს ერთდროულად უკანა პლანზე გადაინაცვლებს. იმდენად იპყრობს მისი ოსტატობა მაყურებლის ყურადღებას, რომ მისი მზერა მხოლოდ ამ მსახიობისკენაა ორიენტირებული. თუკი პირველი მოქმედების ღრძი ღლავა აღიბეგავილია, მეორე მოქმედების წარმართვის სადავეები მთლიანად ზანა პაპუაშვილის ხელთაა.

სექტაკლის პირველსა და მეორე მოქმედებას შიდილი თვე აცილებს. მაია ორსულადაა, რთული და გაჭიანურებულია მექვიდრის შობის პროცესიც. რაც უფრო ახლოვდება მშობიარობა, მით უფრო გაღიზიანებულია იგი, უფრო მეტიც, მოჩვენებას დამსგავსებული გიგია, რომელიც დანიი დასდევს საკუთარ ქმარს, სძულს იგი. სიძულვილი კი მას დედამ ანახვლა. გურამის სახლში უკვე ჩასახლებულია მერი და ფაქტორად თავისი გავლენის ქვეშ ჰყავს ყველა. რაც მთავარია, კარები გამოცველილია, თეთრს ნაცრისფერი ჩაენაცვლა (არც ესაა შემთხვევითი) და ნალიც დაუკოდიათ, რომელსაც ასე დაიუნებთ მოითხოვდა ლლა აღიბეგავილის პერსონაჟი. მისი ლიდერობა შემთხვევითი არ არის, ამიტომაც ყველაზე უკეთ, მშობლიურ მამაზე მეტადაც კი, საერთო ენას ის გამოიხატავს ლადიოტანტთან.

ის აზმადებს გარკვეულ საფუძველს ახალი ეგოს შესაგუბლად. იგი სხვადასხვა ხერხით და მეთოდით ახერხებს გამოაცხვს გურამს ყოველივე ტრადიციული და წმინდა. აკვანს, რომელსაც ბედნიერების მომლოდინე მამა შემოიტანს ოჯახში, მერი სკადრის ადგილს მიუჩენს ბინის სარდაფში. ხოლო გურამის საყვარელ კაცუტს შეუძინვლად თვალსა და ხელს შორის ააცილს მას. გურამმა უცნაური სტატუსი შეიძინა, ის ერთგვარ სამზარეულოს ოპოზიციონერად იქცა. ამ ორომტრიალში ლიდერის პოზიციას ლადიოტანტად მოვლენილი სვედიანი უცნობი იკავებს. მიუხედავად იმისა, რომ სტუმრად მისული მასპინძელს ეკითხება, შემოვიდეს თუ არა, მაინც თვინებურად შეეცდება ტრორის ქვეშ ჰყავდეს ყველა, თითქოს მისი სტუმრობა სასიამოვნო მოვლენა იყოს ყველასთვის. იგი მოვლენილია ახალი წესების დამკვიდრებისთვის, ახალი ეგოს აშენებისთვის, მაგრამ მისი დამკვიდრების პროცესი გარდამავალ პერიოდს ემთხვევა და შესაბამისად ტრაგიკულობასაც შეიცავს. საზოგადოების (რომელიც მას დახვდა,) ქვის ხანის მზროვნება კი ხელს უშლის ახალი ეგოს აშენების პროცესს. უაღრესად საინტერესოა დადგმული ის სენა, როცა ლადიოტანტი თავის კონცეფციას აყალიბებს, იგი სცენის ერთ-ერთი ლოკიდან მოველინება ხალხს. ამ დროს დაბლა იწეხს ზემოთ ნახსენები, თაბახის ფურცლები, რომელშიც მოქმედ პერსონაჟები შეერევიან. ამ მომენტში თითქოს ისინი სულ სხვა გმირები არიან, უფრო ამ „ფურცლების ჯარის“ ნაწილი ხდებიან. სანახაობა, რომელსაც სტუმრთა ხატავს, წარმოადგენს ინტელიგენციას, რომელიც უტრირებულად უკრავს ტაშს მოძალადე ლიდერს.

ცხოვრების ახალი წესი, რომლის დამკვიდრებაც ლადიოტანტის ვალია, პირდაპირი კალკია იმ საზოგადოების ცხოვრების წესისა, რომელშიც ლადიოტანტი საკმაოდ დიდხანს ცხოვრობდა. „თვალი თვალსა მოშორდების, გული გადასხავაფერდების“, წარმოთქვამს კიდევ ძველ ქართულ ანდაზას, ის უკვე ქუშმარიტად სხვა და კონფლიქტს სწორედ ეს წარმოშობს. ლადიოტანტი ნიადგასაც კი არ მოუსინჯავს, პირდაპირ, ერთი ხელის მოსმით ცდილობს მისი იდეების პრაქტიკაში გატარებას და დაწერგვას. მას მხოლოდ ერთი რამ აწუხებს: იპოვის დაკარგული სიყვარული, რომელიც ვანილის მოტკეპო, სვედიან სურნელთან ასოცირდება და როცა მაია მშობიარობას იწყებს, აღმოჩნდება, რომ სწორედ ის არის, ვისაც ეძებდა. მათი სიყვარული იქ, საზღვარს მიღმა ჩაისახა, მაშასადამე, მექვიდრის პატრონიც ის

არის. გურამს კი აქ აღარაფერი ესაქმება, მია მას აგდება სახლიდან. მშობიარობაში მას სწორედ გურამის სიძულელი და ლადიოტანტის სიყვარული ესმარება. ლადიოტანტიც მთელი შემართებით ცდილობს ნაესმარის მას მეყვიდრის გაჩენაში. მეყვიდრის, ანუ ახალი დროის დაბადების სცენა საგანგაშო ზარების ფონზე, ირონიასთან ერთად, დიდ ტკივილს შეიცავს. მისი დაბადება მაყურებელს სიხარულს კი არ ანიჭებს, არამედ აძრწუნებს. რაღაც უბედურების მომასწავებელია ის ზარები. ფაქტია, დაიბადა ახალი დროება, მაგრამ როგორი? ვინ შობა? ვისი მეყვიდრეა ეს ახალი ევო? დრამატურგის მიერ დასმულ ამ კითხვას რეჟისორი პასუხობს. სპექტაკლის მეორე ნაწილის ბოლოს მოვლენები სწრაფად ვითარდება, უცებ თითქოს გიჭირს კიდეც აქვმა, ისე დინამიურად ენაცვლება ამბები ერთმანეთს, იხსნება ყველა მეტაფორა, შეუფასებელი არ რჩება თითქმის არც ერთი დეტალი.

ფინალურ სცენაში გურამი იმ სარდაფში დგას, სადაც ყველა მის სინძინდეს მოუჩინეს ადგილი, იგი წასაფულად ემზადება, მაგრამ მას ლადიოტანტის შეკითხვა შეაჩერებს: სად სიკვდილში დავკარგე? კითხვაში ნაგულისხმებია სულიერება და სიყვარული. — არ ვცივი, მოუგებს პასუხად გურამი და სარდაფში ისვრის მშობლების ფოტოს, რომელსაც ასე სასიყვეთი უფრთხილდებოდა ამდენ ხანს და იქაურობას კი არ ეცლება, პირიქით, სარდაფიდან ამოდის და ხელით ესალმება იმათ, ვინაც აქამდე მოიყვანა. მეტამორფოზაგანცდილი გურამი ახალი საზოგადოების საპატიო ნაწილი ხდება. სპექტაკლის ასეთი ფინალი ეწინააღმდეგება პიესის დასასრულს. სამსონაძე იმედის ნაპურწვალს ვეცხოვებს, როცა დამარცხებული, მაგრამ გაუხრწნელი გურამი სახლიდან მიდის. რეჟისორმა კი გურამის გარდასახვით კიდევ უფრო გაამძაფრა და ხაზი გაუსვა პრობლემას: სადაც ლადიოტანტია, იქ ვერავინ დარჩება თავისუფალი. ასეთი პესიმისტური ფინალი არ ჰგავს სტურუას ტრადიციულ სპექტაკლებს...

პიესის საკვანძო მონოლოგებს, რომელშიც ჩამოყალიბებულია დრამატურგის პოზიცია, სტურუა გარკვეულ საბურველში ახვევს, ფუთავს, არ ავითებს აქცენტს ტექსტზე, თეატრალური გათამაშების ხერხით ცდილობს ყურადღების გადატანას მსახიობების გამომსახველობითი საშუალებებზე. ასეთი ადგილები ძალზე ოსტატურადაა დადგმული. მსახიობისთვის ამ რთულ ამოცანას წარმატებით ართმევენ თავს მსახიობები ზანა პაპუ-

აშვილი, ზაალ ჩიქობავა, ლელა ალიბეგაშვილი. მათ შესრულებაში ჩანს ამ მსახიობების ღრმა აზროვნების უნარი, მაგრამ განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას მაყურებელზე მაინც ზანა პაპუაშვილის ვირტუოზული მონოლოგები ახდენს. იგი ტექნიკურად რთულ მიზანსცენებს არ უშინდება. აღსანიშნავია, გოგა ბარბაქაძის პერსონაჟი — ზიგი, იგი ფრავში გამოწყობილი ევროპელი ძალია, რომელიც ლადიოტანტის ჩამოყვანა პიესაში ეს პერსონაჟი არც არის. რეჟისორმა იგი კონკრეტული მონისთვის შეიყვანა სპექტაკლში. სტურუა ზიგის სახით გვიჩვენებს ლადიოტანტის ერთგულ ყმას, რომელიც იქ შეიძინა. ის მისი მარჯვენა ხელია. ფინალში ზიგი გაკანცინდება და ახლა თავად შეეცდება პატრონის ადგილის დაკავებას, მაგრამ „ამბოხებულ ყმას“ მისი პატრონი დაასრებს და კლავს. მოუხედავად იმისა, რომ ზიგის დიდი ტექსტუალური დატვირთვა არა აქვს, მსახიობი ახერხებს ზემდინენით გადმოგვეს მისი გმირის ისტორია და ხასიათი. ახალგაზრდა მსახიობი სულ მუშაობს სცენაზე და ერთი წუთითაც არ დუნდება, ახდენს ზუსტ აქცენტებებს და მოვლენათა შეფასებას, მაშინაც კი, როცა უკანა პლანზე დგას.

რეჟისორმა და სპექტაკლის მხატვარმა მირიან შველიძემ ღრმად მეტაფორული სცენური სივრცე გამოლეს მაყურებლის თვალწინ, ჩნდება თითქოს მივიწყებული სიმბოლიკა სტურუა-შველიძის სცენოგრაფიაში, ოღონდ სახეცვლილი და გამაფრებელი დატვირთვით. აკვარიუმში, რომელიც ავანსცენაზე დგას, ფსევდო თავისუფალ სამყაროს მეტაფორად აღიქმება. თუკი „მეფე ლორის“ გალიაში ჩიტი იჯდა, რომელიც თავისუფლებისკენ სწრაფვას განახახიერებდა, ახლა გაცილებით დიდ გალიაში, თითქმის ყველა შინაურ ფრინველს მოუყრია თავი. სანტერესოდაა რეჟისორის მიერ მოფი-



ზანა სპექტაკლიდან

## სცენა სპექტაკლიდან



ქრებული ამ ორი საგნის ურთიერთმიმართება. აკვარიუმი ავანსცენაზე დგას, იგი, ერთი შეხედვით, მაგიდის ფუნქციას ასრულებს სპექტაკლში, მეორეს მხრივ კი სიმბოლურად გამოხატავს იმ სამყაროს, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ, ეს ფსევდო თავისუფლება მოპოვებული სამყაროა, ისევე როგორც აკვარიუმში, სადაც თევზებს აქვთ წყალი, მაგრამ არ აქვთ სამოქმედო სივრცე. უკანა ფონზე კი შინაური ფრინველებით სავსე დიდი გალია დგას. არც შინაური ფრინველების გამომწყვედვია შემთხვევითი ამ გალიაში. ეს სწორედ ლადიოტანტის ნანადირევია, რომელიც არაერთხელ შემობრბის სცენაზე სანადირო თოვით და ინევს შინაური ფრინველების „ჩოქქოლს“. „შინაურები“ გალიაში ლადიოტანტად მოვლენილი „შინაურის“ წყალობით აღმოჩნდნენ. ისინი, თევზებთან შედარებით, გაცილებით რთულ პირობებში არიან, მათ არ შეუძლიათ უმთავრესი რამ — ფრენა! სცენის სიღრმეში გალიის არსებობა გმირთა შეიძლება შორეულ, მაგრამ აუცილებელ პერსპექტივაზე მიუთითებს. მართალია სპექტაკლში განსაზღვრულ მომენტში გალია მოინევს წინ. მაგრამ, ისევე უკანა პლანზე გადაინაცვლებს. თევზების მდგომარეობა ჩვენი რეალობაა, შინაური ფრინველების კი პერსპექტივა.

რ. სტურუას სპექტაკლებში მუსიკას ყოველთვის ენიჭებოდა უდიდესი მნიშვნელობა, იგი იყო და რჩება მისი კონცეპტუალური რეჟისუ-

რის შემადგენელ აზრობრივ კომპონენტად. სპექტაკლები მამნიაც კი მუსიკალურია, როცა ის არ ისმის. იგი იგრძნობა ტექსტში, დიალოგებსა და მონოლოგებში. ამ ბოლო დროს სტურუა ინტენსიურად აღარ მიმართავს ყანჩელის ორიგინალურ მუსიკას. მის ბოლოდროინდელ სპექტაკლებს შესანიშნავად აფორმებს ია სავანდელიძე. მოუხედავად იმისა, რომ ეს კამილიციაა, სხვადასხვა მიმდინარეობის და ეპოქის კომპოზიტორთა მუსიკალური თემები და ვარიაციები ისე უღერს, როგორც ერთი ავტორის სიმფონიური მუსიკა. თითოეულ პერსონაჟს თავისი მუსიკალური თემა ახლავს, რომელიც მათი ხასიათის გახსნას და უკეთ წარმოჩენას უწყობს ხელს.

რ. სტურუას ახალი სპექტაკლი უამრავ ასოციაციას აღძრავს. მასში იკვეთება პრობლემათა არაერთი შრე, რომლის საფუძველიც ღრმა, კონცეპტუალური და კონსტრუქციულია და გამართული, მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სათქმელით აღსავსე დრამატურგიაა. თუკი ბოლოს დრამატურგი საკითხს ღიად ტოვებს, სტურუა პირიქით, მკაფიოდ აყალიბებს თავის პოზიციას. საგრძნობია, ისიც, რომ სტურუა შეფარვით, მაგრამ მაინც უბრუნდება პოლიტიკურ თეატრს. პოლიტიკური ანალოგიები და სიმბოლოები აქამდეც არ ავლან სტურუას სპექტაკლებს, მაგრამ ირავლი სამსონაძის პიესამ, რომელიც ასევე მდიდარია მხატვრული მეტაფორებით, კიდევ უფრო გაამდიდრა და გაამყარა, მხატვრულ სამოსში შემოსა სპექტაკლი. თანამედროვე ქართულ თეატრში იშვიათი შემთხვევაა დრამატურგისა და რეჟისორის ნამუშევრის ესოდენ თანაბარი წარმოჩენა.

რუსთაველელთა პრემიერა ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის თეატრში გაიმართა, არცთუ ხშირია ქართულ თეატრში, მსგავსი ფაქტები, როცა ერთი თეატრი სხვა თეატრში მართავს თავის პრემიერას. მაგრამ უდავოდ ნიშანდობლივია, რომ მრავალი წლის წინ, კოტე მარჯანიშვილის შემდგომში საეტაპო სპექტაკლად მიჩნეულ „ყვარყვარე თუთაბერის“ პრემიერა, სწორედ ბათუმში გაიმართა. „ყვარყვარეს“ რა წარმატებაც ხვდა წილად, ყველას კარგად მოეხსენება... ბათუმი ფეხბენდიერი აღმოჩნდა შიგის ავტორის, რეჟისორისა და მსახიობებისთვის. ვინ იცის ამჯერად როგორ წარმატებას მოუტანს დედაქალაქში დაბრუნებულ რუსთაველის თეატრს ბათუმური პრემიერა...

# ბიორბი ცეპტიზვილი

## „მზვიდოზით, თითრო დედაკასო!“

„სარკმლიდან თეთრ ოთახში  
თეთრი ზამთარი იხედება...“

მიხეილ ჯავახიშვილი  
„კურდღელი“.

სცენური გარემო, რომელშიც სპექტაკლი თამაშდება, სტერილურ, თეთრ, ქათქათა ფერშია გადაწყვეტილი. ასევე თეთრია სანოლი, მაგიდა, სკამები, სარკიანი ე.წ. ტუალეტის თუ ბუფდუარის მაგიდა. თოვლივით თეთრია ოთახიდან შუშაბანდში გამავალი, შემინული, ფართო, ორფრთიანი კარი, რომელზეც ხასხასა მოლისფერი, მწვანე ფარდა ჩამოუშვიათ. მწვანე ფერისაა აქა-იქ, პაერში გამოკიდული რამდენიმე ყვავილი. სცენის სადა, შავი ჩაცმულობის ფონზე, ეს თეთრი, თოვლის ფიფქივით ქათქათა ოთახი, ერთი შეხედვით, სამედიცინო კლინიკის პალატას ჩამოჰგავს...

სწორედ, ლიტერატურული პირველწყაროსეული აბტომაფერო, აფტორის მიერ ოსტატურად, სახიერად გადმოცემული გარემო ცოცხლდება ზესტაფონის უშანგი ჩხეიძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „კურდღელი“, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვითაა შექმნილი.

წარმოდგენა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კურსდამთავრებუ-

ლის, მამუკა ცერცვაძის (პედაგოგი – გიორგი მარგველაშვილი) სადიპლომო ნამუშევარია. იგი ერთდროულადაა ინსცენირების ავტორი, დამდგმელი რეჟისორი და მუსიკალური გამფორმებელი. ამავე დროს, სპექტაკლი მ. ცერცვაძის ერთგვარი ნათლობაცაა, როგორც ზესტაფონის თეატრის ახალი სამსატერო ხელმძღვანელისა...

მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოების შესატყვისი გარემოს, რაც უმთავრესია, სათანადო განწყობის შექმნაში, გემოვნებით, ყოველგვარი ზედმეტობის გარეშე შერჩეულ მუსიკალურ თემასთან ერთად, დამდგმელ რეჟისორს, ქემარტი თანამოაზრის მსგავსად, დიდ დახმარებას უწევს სცენოგრაფია (მსატვარი – დავით კაკაშიძე).

თეთრ, სპექტაკ გარემოში დისონანსი შემოაქვთ შავოსან ქალებს (ეკა ჭუმბურიძე, მარეს აბესაძე და ნანა წერეთელი). წარმოდგენის პროლოგშივე ირღვევა მოჩვენებითი იდილია. შავოსნები დინჯად, ყოველგვარი ზედმეტი ფაციფუცის გარეშე, საქმიანად, მიზანდასახულად ირჯებიან. ისინი პაერში გამოკიდებულ ყვავილებს ხსნიან, ოთახს სამელოვიაროდ, შავი ფერის ქსოვილით რთავენ. შავის და თეთრის კონტრასტული ჭიდილი მთელ სპექტაკლს რეფრენივით გასდევს. ჩვენს თვალწინ, ორიოდ წამში, თოვლივით ქათქათა, ხელმუხებ, პირველქმნილ თეთრს შავი შთანთქავს...

თეთრი პენუარითა და თეთრი საღამურთი ხალათით ტანშემოსილი სიდონია (ნინო აბესაძე) ისტერიული გახელებით ებრძვის შავს. ეს არაა მხოლოდ სამგლოვიარო ფერის წინააღმდეგ ამბოხი. ახალგაზრდა ქალი, თავისი შეთხზული სამყაროს დასაცავად, შესწარმუნებლად გააფთრებთ იბრძვის. არადა, სასტიკი რეალობა უცერემონიოდ, თავხედური დატონებით იჭრება ნ. აბესაძის სცენური გმირის მიერ გამოგონილ მოჩვენებით, თითქმის იდილიურ სამყაროში. მიუხედავად სისუსტისა, ქალი მინც ვიუტად, უკომპრომისოდ წინ აღუდგება ხოლმე სინამდვილის რაციონალურობას, მის რკინისებურ ლოგიკას, ფაქტების დამაჯერებლობას. თუმცა, ამ უთანასწორო ბრძოლაში სიდონია მარტოა... რეალობაში მის დაბრუნებას ცდილობს ყველა: დედა, ქმარი, ექიმი... ქალი უძალიანდება, ბოლომდე განანგრძობს წინააღმდეგობის განცდას, მაგრამ მარტოა, სრულიად მარტო... მარტოა, თუ არ ჩავთვლით საკუთარი, მხოლოდ მის არსებაში შეთხზული სამყაროსადმი ურყევ რწმენას და... თეთრ, ფუმფულა სათამაშო კურდღელს, რომელიც „იბნ“ აწუქა მის პატარა ჯუანშერს... გამოგონილი რეალობა, თეთრ კურდღელთან ერთად,



სცენა სპექტაკლიდან  
ექიმი — გიო გლოველი,  
სიდონია — ნინო აბესაძე

აი, ის ქვაყუთხედი, რომლის მეოხებითაც სიდონია მარტო, მტკიცედ წინ აღულდგება ხოლმე ყველას და ყველაფერს...

ძალაუნებურად, მესხიერებაში ამოტივტივდება დაახლოებით სამი ათეული წლის წინ, რეჟისორ თემურ ჩხეიძის მიერ სატელევიზიო თეატრში დადგმული „თეთრი კურდღელი“... მსახიობების: მარინე ჯვანაშვასა და ედიშერ მაღალაშვილის უტყუარი დამაჯერებლობით შექმნილი, ზედმიწევნით ფსიქოლოგიური ეკრანული პორტრეტები...

წარმატებული სატელევიზიო დადგმის გახსენება კიდევ უფრო ართულებს ზესტაფონის თეატრში განხორციელებული წარმოდგენის დამდგმელი ჯგუფის ამოცანას. თავად ლიტერატურული ნაწარმოები უამრავი სირთულის მატარებელია. მთელი დატვირთვა პერსონაჟთა შინაგან სამყაროზე მოდის. მათ სულსა თუ გონებაში მიმდინარე პროცესებია მნიშვნელოვანი. აქ ყოველივე გარეგნულიდან შინაგანისკენაა მიქცეული; ცნობიერს, ქვეცნობიერის უწყვეტი ნაკადი სჭარბობს; რეალურს ირეალური, შეთხზული, გამოგონილი ენაცვლება...

ლიტერატურული პირველწყაროდან გამომდინარე, მიუხედავად კიდევ რამდენიმე პერსონაჟის არსებობისა, რეჟისორმა წარმოდგენა თითქმის მონოდრამის პრინციპზე ააგო. ამან, ბუნებრივია, საკმაოდ რთულად დასაძლევია ამოცანის წინაშე დააყენა მსახიობი ნინო აბესაძე. თუმცა, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთთანამშრომლობის შედეგად, ზესტაფონელთა სპექტაკლში სიდონიას უწყვეტი შინაგანი მონოლოგი უდავოდ შედგა.

მაშუკა ცერცვაძე იმგვარად თხზავს წარმოდგენას, ისე აგებს მიზანსცენებს, რომ ნინო აბესაძეს სათანადო გარემოს უქმნის. ამასთან, რეჟისორი, მსახიობთან ერთად, წარმატებით აღწევს თავს თვითმიზნურ ფიზიკურ, არაფრისმოძვეტ ქმედებებს. ყოველი მიზანსცენა, მოძრავი, სცენური გმირის შინაგანი, სულიერი მდგომარეობიდან გამომდინარე, განწყობილების შესატყვისად, ორგანულად იზადება. ამასთან, თავიდანაა აცილებული ერთფეროვნება, სწორხაზოვნება. დამდგმელი რეჟისორი თანაბარი დატვირთვით იყენებს სცენაზე არსებულ შერეულ ნივთებს. სახიერი მიზანსცენებია შექმნილი: სანოლში, მაგიდასთან, სკამების გამოყენებით, სარკიან ბუდეარის მაგიდასთან, შემინულ, ორფრთიან, შუმბანდში გამავალ კართან ...ზნობრივად გამართლებულია პატარა ჯუანშერის სათამაშოების აქტიურად ჩართვა წარმოდგენის მსვლელობაში...

საკუთარი დანაშაულის განცდა, ცოდეა, რომელიც მარად თან სდევს სიდონიას, ენითაუნერულ ტკვილს აყენებს ნინო აბესაძის სცენურ გმირს. მსახიობი ახერხებს ამ მტანჯველი გრძობის მაყურებელამდე დამაჯერებლად მოტანას. ზნეობრივი, მორალური, ეთიკური დანაშაულია სწორედ დამდგმელი ჯგუფის მსჯელობის საგანი. ესაა ის სატკივარი, სათქმელი, რომლითაც ზესტაფონის თეატრი მიმართავს მაყურებელს, რათა დააფიქროს იგი, თანაგანდის, მსჯელობის სურვილი აღძრას მასში...

არსებობს დანაშაული, რომლის გამოც არავინ გაგასამართლებს — ყველაზე სასტიკი, დაუნდობელი, პირუთენელი და მკაცრი მსაჯულის — საკუთარი სინდისის გარდა. სწორედ ამ მსაჯულის ცდილობს გაეცქერს ა. აბესაძის სიდონია. აუტანელი სულიერი ტკივილი აიძულებს გამოვიგონოს, ერთი შეხედვით, იდილიური, მოჩვენებითი კეთილდღეობით განმსჭვალული,



ირეალური, თეთრი, სპეტაკი, ქათქათა სამყარო... ეს ერთადერთი საშუალებაა სინდისის, ამ მარად ფხიზელი, მოუსყდეველი, პირუთენელი ბრალმდებლის გასაცურებლად... თუმც, ესეც დროებითი თავისმოტყუებაა, რადგან სინდისის მიძინება შეუძლებელია... საკუთარ თავთან მარტოდარჩენილი ადამიანი მხოლოდ მასთან ვერ ტყუის... 6. აბესაძის სიდონია, სხვებზე უფრო, საკუთარ თავს არწმუნებს, რომ მის მიერ გამოგონილი სამყაროა რეალური, ხოლო თეთრი კურდღელის სახით საკუთარ პირმშოს, ჯუანშერს ესაუბრება ხოლმე... თუმც, გარშემოცოცხნი არწმუნებენ, შენი შვილი მოკვდაო!... სატრფოლთან პაემანზე მყოფ ახალგაზრდა ქალს, არათუ ქმრისადმი მიცემული ერთგულების ფიცი, არამედ, რაც მთავარია, ხუნავით დაავადებული, სიცხით გათანგული პატარა ჯუანი დაავინყავნების ალმუღმა... ბავშვს შრატის შემზაუნება დაუგვიანდა და...

სიდონია, თავის ჯუანთან (თეთრ კურდღელთან) ერთად, თოვლის ფიციკვით თეთრ სამყაროში ბუდობს... ამაოა ახალგაზრდა (მართა — მზია არევაძე) თუ ქმრის (ედუარდი — თემურ ქველიაშვილი) მცდელობა... თეთრი დედაყავი ჯიუტად არ თმობს თავის სამყაროს, რადგან ეს მისთვის ერთადერთი ხსნა, შვება, სულის ქროლობის მაღამოა...

უნდა აღინიშნოს, რომ ზესტაფონის თეატრის სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები თავიანთ გამოქმნაველობით საშუალებებში არიან ზომიერნი, თავშეკავებულნი, არსად არ მიმართავენ ე.წ. გადაჭარბებას. გრძობის გადმოცემის, გამაფრების მიზნით არ იყენებენ ზედმეტად ფორსირებულ, ზღვარგადასულ საშემსრულებლო მანერას. ამის გამო, მათ მიერ განსახიერებული სცენური გმირები დამაჯერებელი არიან. ამის საუკეთესო მაგალითია მზია არევაძისა და თემურ ქველიაშვილის აქტიორული ნაშთმეყარი. ორივე მსახიობი ახერხებს თავშეკავებულ, ტუნნი გამომსახველობით საშუალებებით შექმნას ემოციურად უტყუარი, ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი სცენური პერსონაჟი.

სიდონიასთან თითქმის ორსაათიანი დუელი, უკომპრომიზო ორთაბრძოლა აქვს ექიმს (გიოგლოველი). იგი მიზანმიმართულად, დაუნდობლად, ზოგჯერ სასტიკადაც კი იქცევა, რათა პაციენტი განჯურნოს. გ. გლოველის პროფესორი ფრიდონ დორაშვილი, ნამდვილი ინტე-



სცენა სპექტაკლიდან ექიმი — გიოგლოველი, სიდონია — ნინო აბესაძე

ლიგენტი, დახვეწილი მანერების მქონე, ჭეშმარიტი პროფესიონალია. მსახიობი ზედმინეწი ორგანული და დამაჯერებელია ყოველ ეპიზოდში. გიოგლოველი, ამ სპექტაკლის მონაწილე სხვა მსახიობების მსგავსად, თავშეკავებული, ზომიერი, ტუნნი საშემსრულებლო მანერით, გამომსახველი საშუალებებით, ქმნის სცენური პერსონაჟის უტყუარ პორტრეტს. მის გმირს თავზიანობასთან, ერთგვარ ზრდილ სირბილესთან ერთად, ახასიათებს პირდაპირობა, შეუვალობა, პრინციპულობა. თუ პაციენტის განსაკურნად აუცილებელია, იგი სასტიკი, დაუნდობელიც კი ხდება. თეთრ დედაყავთან გამართული დაძაბული, რთული დაპირისპირებისას, გ. გლოველის ექიმს, პროფესიულ უნთან ერთად, თითქოს მოთამაშის მხარტუც უთაცვდება. ამ ორი ჯიუტი, ძლიერი პიროვნების დაპირისპირება, უდავოდ, ერთ-ერთის გამარჯვებით უნდა დასრულდეს...

...იატაგზე გაშლილ ვეება ქსოვილზე, რომელიც რამდენიმე წამში საგანგებოდ ბოლოვდება, ნავაში გადასადგებ ფუთად იქცევა, პატარა ჯუანის სათამაშოები ყრია... მათ, მალე, თეთრი, ფუმფულა კურდღელიც ემატება...

„მშვიდობით, თეთრო დედაყავო!“ — პაციენტს ემშვიდობება საკვირამომარჯვებული ექიმი... წარმოდგენის ეპილოგში კვლავ, ამჟამად უკვე საბოლოოდ ქრება თეთრი, სპეტაკი, ქათქათა სამყარო... მას შვიი, სამგლოვიარო ფერი შთანთქავს...

რეალობას დაბრუნებული სიდონია განცვიფრებით შეათვალერებს თავის ტანზე თეთრ კაბას. დედას შავს, სამგლოვიაროს მოსთხოვს... ისეთს, შვილმკვდარ დედას რომ ვკადრებდა... ნინო აბესაძის თეთრი დედაყავი მარტოა

FSPY

საქართველო  
საზღვაო მარტო  
ქრონიკალი  
გ. გლოველი

„საქართველო“ № 3-4



სცენა სპექტაკლიდან. ექიმი — გიო გლოველი, სიდონია — ნინო აბესაძე, მარტა — მზია არევაძე

ძაქებით მოსილ, შავებში ჩაფლულ სცენაზე... ტანთ, ჯურ ისევ თეთრი აცვია, ხელში კი საკიდზე ჩამოკონწილებული შავი, თალხი კაბა უჭირავს... იქ, სადაც ადრე ყვავილი ეკიდა, საკიდით ჩამოჰკიდებს სამგლოვიარო კაბას... თეთრი დედაცაი მის უკან ჩაინთქმება... შავი ჩაყლაპავს თეთრს... გულისგამყინავ სიჩუმეს წაქცეული სკამის ხმა გაჰყვებს და... ჰაერში, საკიდზე ჩამოკიდული შავი კაბა ჩამომხრჩვალევით ჰვიდია...

ლიტერატურული პირველწყაროსაგან განსხვავებით, დამდგმელმა რეჟისორმა სიდონიას საკუთარი თავისადმი ამგვარი მკაცრი განაჩენი გამოატანინა. თუმც, ვფიქრობ, თვითმკვლელობა იოლი გამოსავალია, ერთგვარად ხსნა თეთრი დედაცაისათვის. მიხეილ ჯავახიშვილმა კი ქალი ცოცხალი დატოვა... ცოცხალმა, მთელი ცხოვრება აქლემის კუნძოვით უნდა ზიდოს მარადიული ტვირთი... ქალის ტვირთი... დედის ტვირთი... ცოდა...

თუმც, რეჟისორმა უფრო მეტყველი, სახიერი მიზანსცენით დაუსვა წერტილი

თეთრი დედაცაის ცხოვრებას და მთლიანად სპექტაკლს როგორც ჩანს, მან ასე არჩია. ეს მისი უფლებაა, მაგრამ ფსიქოლოგიურად ზედმინუნით დამუშავებულ, მხრობრივად გამართულ ნარმოდგენაში, სადაც ყოველი მიზანსცენა ორგანულია, ბუნებრივად თანაარსებობს ერთმანეთთან. ვფიქრობ, დამდგმელმა რეჟისორმა მინც, რაოდენ დიდცი არ უნდა იყოს ცდუნება, თავი უნდა დააღწიოს მას. ამ შემთხვევაში, ე.წ. სახიერი, გამომსახველი, ეფექტური მიზანსცენებით თვითმონურ გატაცებას ვგულისხმობ. როცა, ყოველივე ეს, ორგანულია, ბუნებრივი და

ზედმეტობის, ნაძალადეობის შეგრძნებას არ ბადებს, მაშინ მისაღებია. მაგრამ, ამ სპექტაკლში არის კიდევ ერთი მონაკვეთი, რომელიც მართალია სახიერია, ვიზუალურად შეიძლება მომგებიანიც, თუმცა, წარმოდგენის მთლიან ქსოვილში ხელოვნურად, ნაძალადეოდ ჩასმულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ვგულისხმობ, სიდონიას ხილვას, როცა შუშაბანდში, შავოსანი ქალების მიერ სრულდება ერთგვარი როკვა, რიტუალი — ყრმის, ჩვილის განბანვა... თავისთავად, ეფექტური, ემოციური, სახიერი მიზანსცენაა, თითქოს სახარებისეული სურათი ცოცხლდება ჩვენს თვალწინ... მაგრამ, სამწუხაროდ, სპექტაკლის მთლიან ქსოვილში ძალით ჩამატებული ცალკეული საკონცერტო ნომრის შეგრძნებას ბადებს თავისი არაორგანულობით...

ალბათ, ძნელია ახალგაზრდა რეჟისორმა ყოველთვის ნარმატივით დაძლიოს გარკვეული პროფესიული ცდუნება, მაგრამ ზესტაფონის თეატრის ახალი წარმოდგენა უდავოდ აჩვენებს ამის იმედს.

## თორნიკე ცერცვაძე

### „ოკეანედალეულები“

რომელსაც ამერიკაზე დიდი გავლენა ჰქონდა საქართველოზე და, თუ ამერიკას დიდი „სიძლამე“ მოაქვს, რუსეთსაც არანაკლები ყინვა და სიცივე მოჰქონდა. მიუხედავად ამისა, პეტერბურგში სასწავლებლად წასულ არც ერთ ახალგაზრდას არ ჩამოუტანია საქართველოში ეს რუსული „სუსხი“. პირიქით, თითოეული მათგანი იმ განწყობითა და შემართებით იყო წასული, რომ რაც შეიძლება მეტი ცოდნა-განათლება მიეღო, რომ შემდგომში, საქართველოში დაბრუნებულს, ასევე საქართველოსთვის მოეხმარა და გამოეყენებინა ეს ცოდნა-გამოცდილება. „თერგდალეულებს“ სათავეში ილია ჭავჭავაძე ედგათ. ის ცდილობდა, რაც შეიძლება მეტი ქართველს მიეღო განათლება რუსეთში (რუსეთში, იმიტომ, რომ სხვა ალტერნატივა არ იყო) და ზრუნავდა ყველა იქ წასულ სტუდენტზე, რომ არ დაეკარგათ ქართული სული და თვითმყოფადობა. ილია ჭავჭავაძე იყო კაცი, რომელმაც არათუ რუსეთში მიღებული განათლება მოახმარა სამშობლოს, არამედ სიცოცხლეც კი შესწირა. „თერგდალეულებმა“ ერთი დიდი ეპოქა შექმნეს და ბოლომდე იბრძოდნენ საქართველოს უკეთესი

ჩემი სტუდენტი თორნიკე ცერცვაძე სწავლობს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის მესამე კურსზე. თ.ცერცვაძე ნიჭიერი და შრომისმოყვარე სტუდენტია, რომელსაც შეუძლია წარმატებით დაეუფლოს თეატრმცოდნის პროფესიას. მისი წინამდებარე რეცენზია დებიუტია კრიტიკაში.

ვუსურვებ წარმატებებს. დამილოცნია მისი საიმედო გზა.

ვასილ კიკნაძე

თეატრი ათონელზე — პატარა, თეატრალურ სივრცეში ახლად გამოჩენილი და კერძო დაფინანსების მქონე თეატრია, რომელმაც სპექტაკლი „ემიგრანტები“ დადგა და ნათლად დაგვანახა ქართველთა ყოფა საზღვარგარეთ. ამჯერად მან საზოგადოებისათვის ასევე აქტუალური, მრავალსმთქმიელი სპექტაკლი წარმოადგინა — რეჟისორ ლაშა გოგინიაშვილის სპექტაკლი „ოკეანედალეულები“, სადაც ნაჩვენებია, თუ რა მენტალიტეტით ბრუნდება ამერიკაში სასწავლებლად წასული ახალგაზრდობა, როგორი დეგრადირებულები და სახევეცვლილები არიან, რომ მათთვის მხოლოდ კარიერა, პირადი ნიხსვლა, მატერიალური მთავარი და სხვა არაფერი. აქ მეტად მნიშვნელოვანი და საგულისხმოა პარალელის გავლება „თერგდალეულებთან“ — თაობასთან, რომელმაც ასევე საზღვარგარეთ, კერძოდ კი რუსეთში — იმ ქვეყანაში, მიიღო განათლება,

მერმისისათვის.

სპექტაკლი „ოკეანედალეულები“ ამბობს თავის სათქმელს და ზემოქმედებს მაყურებელზე. სპექტაკლის დეკორაცია, რომელიც მხატვარ გელა ნავაშიძეს ეკუთვნის, არ არის გადატვირთული, რაც, ალბათ, სცენის სიმცირემაც განაპირობა. სცენაზე სრულიად შავ და ჩაბნელებულ ოთახში დგას ერთი სკამი, მოლბერტი, რომელიც მაგიდის მაგივრობასაც სწევს და ორი, ერთმანეთის საპირისპიროდ განლაგებული, მიმართულების მაცნეებელი პატარა დაფა, რომლებზეც არაფერი წერია, სულ ეს არის დეკორაცია, რაც სავესებით მოერგო სპექტაკლს. აქვე აღსანიშნავია სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმებაც, რომელიც, ძირითადად, ქართული საეკლესიო საგალობლებით შემოიფარგლება და ოდნავ ძაბავს სცენებს და სასურველ ატმოსფეროს ქმნის.

სპექტაკლს იწყებს მთხრობელი, რომელიც გვამცნობს მინდია და კესო დიდებულებების ახლად შეუღლებულ წყვილს, შემდეგ მათ უჩნდებათ ტყუილ ბიჭი — ლაზარე და ლუკა, რომელთა გაჩენაც დედამ ჩანასახშივე იწინასწარმეტყველა და დაიწყო იმავე ფიქრი, თუ როგორ გაიზრდებოდნენ, ჩამოყალიბდებოდნენ ბავშვები. გავიდა ხანი, ძემბი გაიზარდნენ და მოვიდა მათი უმაღლესში ჩაბარების დრო. მინდია ამ ძვილი ნაცნობის ხელშეწყობით ლაზარე ამერიკაში სასწავლებლად გაუშვა, ხოლო ლუკამ უნივერსიტეტში ჩააბარა. ხუთი წლის შემდეგ ლაზარე საქართველოში ბრუნდება და სპექტაკლის მოვლენათა განვითარებაც აქედან იწყება. მთხრობელი (დავით თოლორაია), რომელიც მშვენივრად ართმევს თავს ამოცანას. შთაბეჭქტავია მისი გარდასახვა ამერიკელ კონგრესმენად, როცა იგი ამერიკული აქცენტითა და მანერებით დამაჯერებელი, სიამაყით მოგვითხრობს, თუ როგორ ეხმარებიან საქართველოს, გვერდში უდგანან, უზარმაზარ ინვესტიციებს დებენ და ანვითარებენ ქვეყანას — ცვლილებები შექაქტ განათლების სფეროში, ვინაიდან თურმე „თავად ქართულ განათლებას უნდა განათლება“. ბოლოს კი, ვითომდა თავისდაუნებურად, საქართველოს „ჯორჯიის შტატად“ მოიხსენიებს, მაგრამ უშაღ მოიბოდიშებს და ნათქვამს გაასწორებს. მთხრობელის თამაშის პარალელურად მნიშვნელოვანია მათხორვის (რამაზ ფილვანი) კომენტარები და რეპლიკები მთხრობელისა და კონგრესმენის ყოველ სიტყვასა და ქმედებაზე. იგი თითქოს თავად საქართველოა — დახეულ ტანსაცმელში, მიუსაფარი, გადატყვევებული, რომელსაც ყურადღებას არავინ აქცევს, მაგრამ ის მაინც იბრძვის და ცდილობს თავისი გაიტანოს, აუხილოს ხალხს თვალი, მაგრამ ხვდება, რომ ასევე უსმენს და შედეგად არა აქვს მის ასეთ გარჯას. რამაზ ფილვანის თამაშში ჩანს ნუხილი და გულისტკენა იმის გამო, რომ ყველას ოკუანეს იქით გაუბრის თვალი, რომელსაც „სიმილაშე“ მოაქვს. იგი ამერიკას ირონიულად მოიხსენიებს საქართველოს ფონზე: „მე, პატრონმა ამ მზისა და ცის, ვის მივბაძო ვის?!..“ და ამით სპექტაკლის მთელ სათქმელს ამბობს.

რაც შეეხება ძემებს — ლაზარესა და ლუკას, — შთაბეჭქტავია მათი ბავშვობის სცენა, როცა ისინი ერთმანეთს შუშხარნიან და უხარიათ ერთად ყოფნა, უყვართ ერთმანეთი, იზრდებიან რელიგიურად, არ ავი-

წყდებათ დედის დაბადების დღე და ხატა ჩუქნიან მას. ვერც კი წარმოუდგენიათ სხვა წარჩინებული, ერთმანეთის გარეშე ყოფნა, მაგრამ ბრუნდება ლაზარე ამერიკიდან და ნათლად ჩანს, თუ რამხელა უფსკრულია მათ შორის და რომ აღარაფერი აღარ აქვთ საერთო, რასაც განსაკუთრებით ლუკა (გიორგი აფციაური) განიცდის. იგი ერთი უბრეტენზიო ადამიანია და მისთვის მთავარი ცხოვრებაში სიყვარული, ურთიერთგაგება და ადამიანობაა. აფციაური ღრმად ჩანსვდა ლუკას გმირის შინაგან სამყაროს. ლუკა ამჩნევს, რომ ლაზარე შეცვლილია და მათ შორის განსხვავება თანდათან იზრდება, ამიტომ ცდილობს ძმას გაუღვიძოს შეგნება, აუხილოს თვალები, რეალობაში დააბრუნოს. ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ ხალხმა ისევ ის აღრინდელი, თბილი და მოსიყვარულე ლაზარე დაინახოს. ამიტომაცაა, როცა ლაზარესთან ფულის სათხოვნელად მისული ბავშვობის მეგობარი ბექა უკან ხელცარიელი გაბრუნდება, ლუკა შეაჩერებს მას, ფულს მისცემს და ატყუებს, ლაზარესგან არისო. ამ საქციელით ძმა დაიცავს, მაგრამ როცა ნახა, რომ ამ ძმას დედის დაბადების დღეც აღარ ასკოვდა, ხოლო შეფის დაბადების დღე სულ პირზე ეკერა, თანაც დიდად არც ახალღებდა ეს საკითხი, მიხვდა, რომ მისთვის მთავარი მხოლოდ კარიერა და წინსვლა ფული იყო. ლუკამ ლაზარე საბოლოოდ და სამუდამოდ დაკარგა. სრულ სიბნელეში მორიალე შუქჩრდილებში, სინათლის სვეტებში, განწირული ყვირილით, ამაოდ ეძებს და ეძახის ლუკა ლაზარეს, ხან ერთ კუთხეს მივარდება, ხან — მეორეს, მაგრამ ვერც გასასვლელს პოულობს და ვერც ლაზარეს. მან იგი დაკარგა. ამის შემდეგ ლუკა კვდება, რასაც ლაზარეს მინაშე დაშვება მოჰყვება. ლაზარე, რომელიც თავნებუდამხვევი კარიერის პიკზე იყო და თანამდებობით, წინსვლით, სულ მალადამალა მიიწევდა, მისი სულის სიღრმეში შერჩენილი ადამიანური გრძნობა ისე შეძრა ლუკას სიკვდილმა, რომ იგი მინაშე არათუ დაეშვა, — დაენაცხა. ლაზარეს ბრალი ალბათ არც არის, რომ იგი ასეთად ჩამოყალიბდა. მან ნახა ამერიკის მქვეფარე ცხოვრება, ტემპი, საქმე და დაუღალავი შრომა, ისწავლა დროის ფასი, ყოველი წუთის მნიშვნელობა საქმეში და ხუთი წელი იცხოვრა ამ ცხოვრებით. საქართველოში დაბრუნებულს კი გაუჭირდა ცხოვრების „ქართული“ გაგება. იგი დაბრუნდა,

როგორც ტიპური ამერიკელი კარიერისტი — საქმიანი და მუდამ მოუცლელი. მას არათუ აღარ ეცალა ახლობელი ადამიანებისთვის, არამედ დაკარგა კიდევ ისინი, რადგან მათი აღარ ესმოდა. რაც მთავარია, მან ღმერთი და ცხოვრების ჭეშმარიტი არსი დაკარგა. მისთვის გაუგებარი გახდა ეკლესიაში საათობით ფეხზე დგომა და ლოცვა. გაუგებარი გახდა ასევე, თუ რატომ უნდა მისცეს მეგობარს ფული და დაეხმაროს, როცა მასაც შეუძლია ფულის შოვნა. მსახიობი გიორგი ხომასურიძე ნათლად წარმოგვიდგენს ამ ცივი, ეგოისტ, გულქვა და გადაგვარებული ადამიანის სახეს. განსაკუთრებით სახიერია ოჯახიდან საკუთარ სახლში გადასვლის სცენა, როცა ენერგიულად ალაგებს ბარგს, მიაქვს თავისი ტანსაცმელი, დიპლომები და პირადი ნივთები, თან მას, ლუკას, რომელიც ვერ ხვდება მიზეზს მისი სახლიდან წასვლისა, უხსნის, რომ ეს არ არის მისი სახლიდან წასვლა. უბრალოდ, ის უკვე დიდი ბიჭია, მას უკვე შეუძლია დამოუკიდებლად ცხოვრება და რატომ უნდა დარჩეს მშობლებთან და მმასთან ერთად, ვერ გაუგია. თან, ახალ სახლში კომპიუტერიც ექნება, თავისი ოთახიც და, რაც მთავარია, თავისთვის იქნება. ის ვერ ხვდება, რომ ამ მატერიალურ ღირებულებებზე სულიერ ღირებულებებს ცვლის, საკუთარ ოჯახს ცვლის. პირიქით, ჰგონია, რომ ამით უფრო კარგს აკეთებს — ოჯახს ზედმეტ საზრუნავს მოუშლის და უფრო შეეხიდება, ფულითაც დაეხმარება, როგორც ამას ამერიკიდან აკეთებდა ხოლმე და, ყოველთვის დანაზოგს აგზავნიდა, მაგრამ როცა ლუკა ეტყვის, რომ მის მიერ გამოგზავნილ ფულს ოჯახი არ

ხარჯავდა და დედა მას მონასტერს სწირავდა ლაზარეს სახელზე, სადაც მის სახელზე ლოცვები ტარდებოდა, ლაზარე გამოეხატა და აშკარად ნანწყენი, გულდანწყვეტილი ამბობს: „რაო?! ჩემს გამოგზავნილ ფულს მონასტერს წირავდი?! ჩემს ნანვალზე ფულს?!..“ და სცენიდან გადის. ლაზარე — საქმიანი და კარიერისადმი მიზანსწრაფული კაცია, რომელიც საბოლოოდ სიბრალულს ინვესტ, როცა გააცნობიერებს, რომ მან მშა არათუ სულიერად, ფიზიკურადაც დაკარგა და ამაში თვითონ არის დამნაშავე, მას აეხილა თვალი, დაუბრუნდა საქართველოს რეალობას და ყველაფერი მიატოვა, რაც აქამდე მისთვის ღირებული იყო. სინანულის გრძნობით შეპყრობილი, მათხოვრის „აქსესუარებით“, დაბეჭავებული დაათრევს ნავის ურიკას და ათასგვარ ხარახურას.

ამ სპექტაკლით რეჟისორმა ლაშა გოგინაშვილმა თვალნათლივ დაგვანახა თუ როგორ დეგრადაციას განიცდის ოკუნეს იქეთ წასული ქართველობა და რომ კარგი არაფერი მოაქვს ამერიკული წეს-ჩვეულებებითა და მენტალიტეტით ცხოვრებას.

„ოკუნეანდეალებით“ რეჟისორმა იმ პიესის რეალიზაცია მოახდინა, რომლის ავტორსაც ანონიმად დარჩენა სურს და მე არ ვიტყვი, ვინ არის იგი, მაგრამ ვიტყვი, რომ იგი პარლამენტის წევრია, რაც ძალიან სასიხარულოა, ვინაიდან ამ პიესაში იშვიათად აზრი, ემოცია და ტკივილია ჩადებული, რომ, უეჭველია, მის დამწერს საქართველოს ტკივილი ანუხებს. რამდენადაც სასიხარულოა, რომ პარლამენტში ასეთი პატრიოტები არიან, იმდენად სამწუხაროა, რომ ისინი ერთულებს წარმოადგენენ.

# გურამ ბათიაშვილი

## საიფაუმი,

## თემურისაკენ!

იმ ორიოდვე კვირის განმავლობაში, რაც იენისში ისრაელში გაგატარე, ეს საღამო გამოირჩეულად დამამახსოვრდა. ამ საღამომ ჩემთვის ესოდენ ნაცნობი, ან კი გაბნეული სათითესავით მივიწყებული ქართული თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებით მიღწეული ეროვნულობის გრძობა კვლავ წარმოაჩინა. ეს ერთობ მივიწყებული, ლამის უკუნეთში შთანთქმული განცდა ხელახლა შვა და იმ წლებში მიმპარუნა, როცა ქართულ თეატრში არა მხოლოდ ჩინებული სახეები იქნებოდა, ახალი აზრიც იბადებოდა.

და თუ თეატრში ემოციურთან ერთად რაციონალური საწყისიც არ არის, იგი ნაწლებს საინტერესოა.

ფეხდაფერი კი ასე დაიწყო: სანქტ-პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრს თელ-ავივში, იაფთომ თემურ ჩხეიძის ამას წინათ ხეობორციელებული სექტაკალი - ფრიდრიხ შილერის „მარიამ სტიუარტი“ წარმოუდგენია, მე კი არაფერი გამოვიცა. ცხადია, გული დამწყდა: ლამის 15 წელია, გიორგი ტოცსტრონოგოვის გარდაცვალების შემდეგ, თემურ ჩხეიძე ამ თეატრის მთავარი რეჟისორია, მრავალი სექტაკლიც განახორციელა აქ, მე კი არც ერთი არ მინახავს. ჩემთვის, დრამატურგისთვის, ადამიანისთვის, რომლისთვისაც თეატრალური ცხოვრება ყოფის ერთ-ერთი მთავარი მხარეა, უწინარესად, იმაში ჩანს, თუ როგორ შეიცვალა დრო: ვითომ ახალი სოციალური ურთიერთობის მიერ ჩამოფარებული „ფულის ფარდა“ საკმარისი არ იყო, რუსეთმა ადრინდელი რკინის ფარდაც მოიძია და ისე კარგად ჩამოუშვა, თითქოს არც გავცნობია ერთმანეთს, თითქოს არც მისი სამხედრო დიდებისთვის გვიღვრია სისხლი და არც მისი კულტურისთვის გაგვიწვევია საშახურო. ამ

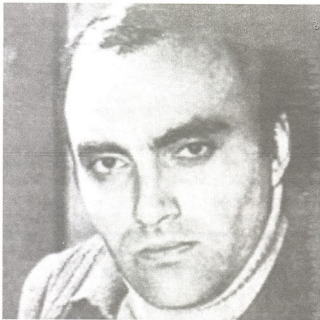
ორივე - ფულისა და რკინის ფარდის გამო დღეს რუსეთის თეატრის სექტაკლები ისევე მიუჩვენო-მელია ჩვენთვის, როგორც საფრანგეთისა თუ ესპანეთისა. თუმცაღა, თემურ ჩხეიძის რეჟისორულ ნაღვანს დღეს ეგრე იოლად ვერ მისწვდები - ხან დიდ თეატრში დგამს სექტაკლს, ხან „ლა სკალაში“, ხანაც - „მეტროპოლიტენ ოპერაში“. არადა, მისი სექტაკლები გამოჩენილად მშიბლავს. იგი იღწვის, ვითარცა კირითხური - ქართულ თეატრალურ კულტურაში ხელგებდაკაპინებული აგებს თავის გოდოლს, ისეთი თავგამოდებული შრომობს, თითქოს, ახლა იწყებდეს და დღემდე არაფერი უკეთებია. ქართულ თეატრალურ ყოფაში მისი რეჟისურის მოსაყლისებაც იქნებ იმითაც არის განპირობებული, რომ დღევანდელი სექტაკლები იმ ბედნიერ დროს გვანახებენ, როცა თეატრალური ხეჩრებები საზოგადოებრივი ჟღერადობის იდეების წარმოქმნას ემსახურებოდნენ - თამაში არა თამაშისათვის, საზოგადოებრივი ჟღერადობის იდეების წარმოსაჩენად.

სამუალებსა მქონია თელ-ავივში მინც მენახა თემურ ჩხეიძის სანქტ-პეტერბურგული სექტაკლი და ესეც ხელიდან დამიხსლტა. გული დამწყდა. გული ისრაელში საქართველოს საგანგებო და სრულუფლებიანი ელჩს ლამა ჟვანიასაც დასწყევტია - ისე მოხდა, რომ მიმწვთა და მიმწვთა გამო თელ-ავივში ვერც მას უნახავს თემურ ჩხეიძის სექტაკლი. არც ლირსული ქართული რეჟისორის სექტაკლის უნახაბოა იქნება და არც ის, ამ სექტაკლზე საქართველოს ელჩი არ გამოჩნდესო და გენი ხაფიფსავე აიღო - იმ დღეს იქ თამაშობდნენ შილერის „მარიამ სტიუარტი“. ბნმა ლამა ჟვანიამ მეც დამიმგზავრა, რის გამოც უზომოდ მაღლიერი გახლავართ მისი.

ქ. ხაიფის „აუდიტორიუმი“ არათეატრალურ, სხდომებისათვის, ყროლბებისათვის განკუთვნილ დარბაზში რომ შევედი, გული სიამით ამეცსო: ეს უზარმაზარი დარბაზი ხალხით იყო სავსე. როგორც იტყვიან, ნემსი არსად ჩავარდებოდა. სექტაკლის სანახავად 200-250 (50-60\$) შეკელიანი ბილეთის შექენა არ დანარებიათ და ფუსფუსით იკავებდნენ აბგილებს. მე კარგად ვცნობ რუს ეზრავლ მაყურებელს, ვიცო მათი ფსიქოლოგია, ერთ დროს რუსული საბჭოთა თეატრის უძლიერესი კომპონენტი იყო, დღეს კი აქ, ისრაელში აძლებდნენ ტონს თეატრალურ ცხოვრებას (როგორ ვინახრე, ქართველი ებრაელი მაყურებელიც მასავით ირჯებოდეს-შეთქი!) შექმნეს კიდევ დიდებული თეატრი - „გუმერ“ ისრაელში.

როგორც კი სავარძლში ჩავსხედით, თ. ჩხეიძის სექტაკლებს დანატრებულ მაყურებელს მისი ადრინდელი სექტაკლები: შლვა დადიანის „გუმინდლინი“, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“, ფან ანუის „ანტიგონე“, „არტი“, ბეგრი სხეაც გამახსენდა. ისიც მომაგონდა მოსკოვის სახელგანთქმულ საშხატრო თეატრში „ჯაყოს ხიზნების“ გასინჯვის შემდეგ ფოიეში ჩვენთან

(მედეა ჩახავა, ნანი ჩიქვინიძე, ავთო მახარაძე) როგორ მოვიდა ინოცენტი სმოკტუნოვსკი, როგორ მოგვილოცა ქართველი რეჟისორის დიდი წარმატება. იმასაც ამბობდა, თუ რაოდენ დიდი მწერალი გაიქცა დღეს მიხეილ ვაგაბიშვილის სახით. მე კი ამ დიდებულ მსახიობს ავთო მახარაძეზე ვუთხარი — ეს ის მსახიობია რ. სტურუას „მეფე ლიონი“ მასხარა რომ ითამაშა-მეთქი. ი. სმოკტუნოვსკი მოულოდნელად მუხლზე დაეშვა და ავთოს უთხრა: „თქვენ დიდი მსახიობი ხართ“. კი, ასე იყო, დიდებული რუსი მსახიობი მუხლს იყრინდა ქართველი მსახიობის წინაშე და ამ სიტყვებს ეუბნებოდა. ასეთი რამ მხოლოდ დიდ ხელოვანთ ძალუბთ, საშუალო ნიჭის ადამიანებს უჭირთ სხვათა აღიარება. ნიჭით სავესნი აქაც გულუხვნი არიან.



ფარდაც გაიხსნა და განმახლდა ფიქრი, რომელიც მთელი გზა — თელავივიდან ბაიფამდე მედეა თან: ორასი წლის წინათ დანერჩილი ფ. შილერის ეს პიესა დღეს რისთვის დასჭირდა თემურს, რატომ, რა დივისთვის დადგა? ქალთა (თუნდაც სამეფო ღირსები შეეყოლია, მაგრამ მაინც ქალთა!) შორის ნამოქრლო კონფლიქტზე, სამეფო კარის ინტრიგაზე, თუ?..

ან როგორ არის სპექტაკლში პიესის ის სცენა, რომელიც მხოლოდ დრამატურგიაში დიალოგის წარმართვის, დაპირისპირებულ ადამიანთა დიალოგის ჩინებულ ნიმუშად მიმაჩნია და დროდადრო გადაგებდავ ხოლმე(ისევე როგორც ზეინაბას და თიარბეგის სცენას გორში). ალ. სუმბათაშვილის „დალატმა“ ვეულისხმობ მარიამ სტოუარტისა და ელისაბედის სცენას.

სპექტაკლის დაწყებისთანავე მენიშნა, თუ როგორ ანგარიშს უწევს თემურ ჩხეიძე რუსული თეატრის ტრადიციას — ნაკლები დინამიზმი, პაუზები, შეფასებები, სცენაზე გადატანილი მეტი ყოფითი სიმაართე. \*ენახით, იქნებ, ეს უფრო საინტერესო გამოდგეს. სმაურინამა, გამიშვებულმა ვნებებმა თავისი სათქმელი თქვა. აქ კი ვნება დაფარულია. ორინა პატრიაკოვას (მარიამ სტოუარტი) — მოტორს, მაიმონავებლს სცენური ინტრიგისა — ასე მიჰყავს პირველივე სცენა. ეს განწყობა გოგი ალექსი-მესხიშვილის დიდებულ სცენოგრაფიაშიც იკითხება — სამეფო ტალანების მუტი რუხი ფერი სიშავის, მეფის კარის შეუვალობის შერქმევას აძლიერებს. იქნებ, სწორედ ამგვარი გარემო განაპირობებს მეფე-ქალთა დრამატულ ყოფას. იქნებ, არა სიხარბე, არა ხელი-სუფლებისთვის ბრძოლა თავიდათავი, არამედ მამაკაცი. იქნებ, მამაკაცისათვის ბრძოლა ხელი-სუფლებისათვის ბრძოლის ტოლფასია, რადგან მარტოობის მარწმუნებში მოქცევა ძნელია, ძალიან ძნელი. შესაძლოა, ასეც იყოს, რადგან თემურ ჩხეიძე ადამიანის სულიერი სამყაროსაც მდრეკილი, მასში მწვდომი რეჟისორია. მას სულში მიმდინარე პროცესი უფრო აინტერესებს, ვიდრე ფაქტი. ფაქტამდე, მანამ სანამ რაიმე მოხდ-

ბოდეს, სულიერი პროცესია, აი, ეს პროცესია მთავარი. ის, თუ რა, როგორ წარმართება. რა ხდება, რა ამოძრავებს მარიამ სტოუარტს, რა საწყისი დომინირებს მის სულში — ქალისა, თუ ხელისუფლებისათვის მებრძოლისა?

უკვე ვთქვი, თემურ ჩხეიძე დიდ ანგარიშს უწევს-მეთქი რუსული თეატრის ტრადიციას — არსად არ აქცარებს რიტმს, მსახიობებს ათამაშებს ჩვეული პაუზებით. ვნებათაღელვა არსმი წვდომით მიიღწევა, ამიტომ სპექტაკლი არა მხოლოდ ერთობ თანამედროვეა, „ნერვიულიც“ იმ ტენდენციის გამომხატვით, რომელიც თანამედროვე ყოფას ახასიათებს.

და თანდათან იკვეთება, თუ რისთვის დასჭირდა შილერის ეს პიესა თემურ ჩხეიძეს: არა, იგი არ დგამს სპექტაკლს ქალთა კონფლიქტზე. მისი ყურადღების ცენტრში დღევანდელია: მამაკაცთა მიერ „დალაგებული“ ცხოვრების საქაღარაო დაფაზე ფიგურათა გადაადგილების თანხმლები, ერთობ დრამატული პროცესი და ქალთა მძლევერ ბედი. კი, ცხადია, აქ არის ხელისუფლებისათვის ბრძოლის მწვევ კოლმზია, მაგრამ რეჟისორის ის უფრო აინტერესებს, მნიშვნელოვანად ის უფრო მიაჩნია, რაც ამ პროცესს ახლავს, რასაც ეს კონფლიქტი განაპირობებს. ისე რომ პირველი პირი არიან არა ისინი, ვინც ამ კონფლიქტს წარმართავს, (მარიამი და ელისაბედი), არამედ მათი გარემომცველი სამყარო.

დღეს ძალიან მნიშვნელოვანი ხდება გარემომცველი სამყაროს პრობლემა. გარემომცველი სამყარო განაპირობებს პირველ პირთა, სახელმწიფოთა ბედს. დემოკრატია გეკარნახობს რა პირველ პირთა უფლებების შეზღუდვას, წინა პლანზე წამოწევს გარემომცველთა რაობას. თანხმლები, გარემომცველი სამყაროს წყობობივი სისპეტავე, მორალური სახე, პერსპექტივა, ხვალისდელი დღე. ყველაფერი ეს და ვინ იცის კიდევ რამდენი რამ იყრის თავს სიუზერენის ფენომენში,

სახელმწიფოს ბედში. თემურ ჩხეიძე ამ თემას აუშავებს, რადგან ხედავს გარემომცველი სამყაროს საბედისწერო გავლენას პირველ პირზე და აქედან გამომდინარე, სახელმწიფოში მიმდინარე პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, თუ ყოფით პროცესებზე. აქ კი ბევრი კოლონია იყრის თავს: რა ამიძრავებს გარემომცველ სამყაროს, რა არის განმაპირობებელი მისი ქმედებისა: იდეა? ერთგულება? ხელისუფლების სამანების ზრდა, თუ სიმდიდრის დაუფლება? — ეს ალბათ, ის კითხვებია, რომელსაც ერთნიშნა პასუხს ვერ ვასცემ.

თემურ ჩხეიძეს აქვს ერთი მთავარი, გული-სმოქმედი, მაგრამ უცილობელი პასუხი: ყველაფერი ეს სპობს, მსხვერპლად აქცევს, შეინარავს ადამიანურ ურთიერთობებს: სიყვარულს, ქალისა და კაცის დამოკიდებულებას, მეგობრობას.

\* \* \*

ეს პატარა წერილი მხოლოდ იმისთვის არ დამიწერია, ძვირფასო მკითხველო, რომ თემურ ჩხეიძის სპექტაკლის აუ-კარგი გამეცნო თქვენთვის. მიენდის ის გაუწყობი, რაც ერთობ მნიშვნელოვანია ჩემთვის.

ჩვენ ადრე ერთნიშნა სახელმწიფოებრივ გარემოცვაში ვცხოვრობდით. საბჭოური საცერი საქართველოდან თუ რამეს გაატარებდა, მხოლოდ კარგს, მაღალი ხარისხისას: მაღალი რანგის მეცნიერი, ხელოვანი და ა.შ. რეაქციასაც შესაბამისს ვიღებდით: ქართული ყველაფერი საუკეთესო გახლდათ. ალბათ, აქედან თუ იშვა „რაც კარგები ვართ...“ მცირერიცხოვანი ერის ნაღვანს ასეთი შეფასება ეძლეოდა და ერიც, ნუ დავძრახავთ, ტკბებოდა თავისი სახელით.

დრო შეიცვალა, დრო ბევრი რამ გაამიშვალა, საქართველო სამზეოზე საკუთარი თავისა და ქმედებების აპარა დარჩა და აღმოჩნდა, რომ რკინის ფარდა ბევრ რამეს ფარავდა.

დღეს სულ სხვა გარემოში ვცხოვრობთ. დღეს საქართველოდან ყველა და ყველაფერი გადის. გადიან ქურდებიც, ტოლს არავის უღებენ ქართველი რეჟიდივისტები, გადის მეპაფთა დასცა და სხვა ათასი რამ.

მაგრამ გადიან თემურ ჩხეიძეები, რობერტ

სტურუები, პატა ბურჭულაძეები, ახალგაზრდა ქართველი მეცნიერები, თუ ნანი ბრეგვაძეებიც, ვრი, ბევრი.

უცხოეთში ყოფნა მიხდება და კარგად ვიცი, რა ფასი ადევს ქართველი კაცის წარმატებას, რა ძალას აძლევს ეს იქ მცხოვრებ ქართველობას, თუ საქართველოში ნაცხოვრებ სხვა ერის შეილება და ქართველ მეცნიერთა, ხელოვანთა მოღვაწეობა როგორ აქარწყლებს უკეთურთა ნამოქმედარს.

სპექტაკლი რომ დამთავრდა, მაყურებელმა ჩვეულებრივ ტაში დაუკრა. მე ვიცი ამ მაყურებლის ტაშის ფასი. იგი არა მხოლოდ გულწრფელია, გააზრებულია, ჰაიპარად ტაშს არ უკრავს. აქ მაყურებელი პატივს მიაგებს მსახიობებს. მისი ტაშის სისშირე, თუ სიცხარე ადეკვატურია მსახიობის ნაღვანის რაობისა.

და აი, ბოლოს, ტრადიციისამებრ, გამოდის სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი თემურ ჩხეიძე. სხვა შემთხვევაში იგი ჩვენი თანაქალაქელი თემურ ჩხეიძეა, დღეს, ხაიფის უზარმაზარი აუდიტორიუმის სცენაზე კი ქართველი კაცი — ქართული შემოქმედებითი მხრის რაობის გამომატველი, დარბაზი ფეხზე დგება, დარბაზი ფეხზე ამდგარი ეგებება ქართველი კაცის ნაღვანს, მესმის შეძახილები:

— ბრავო!

— ბრავო, ჩხეიძე!

მე კი გულში ვამბობ:

— შენ დიდ, ძალიან დიდ სამსახურს უწევ საქართველოს, თემურ!

P.S. თელ-ავივიდან თბილისისაკენ რომ მოვერინავდი, თვითმფრინავში გამეთ „24 საათში“ ნოდარ ლადარისა წერილი ნავიკითხე: რობერტ სტურუსა ერთ-ერთ ინტერვიუს ავრიტკებდა და ასე მომეჩვენა, ნარეცეს ბავშვიც გადააყოლა. როგორ ვინატრე: ხაიფაში სანკტ-პეტერბურგის თეატრის ამ სპექტაკლზე ლამა შევანისა, მის მუღლესთან და ჩემთან ერთად ნოდარიც მჯდარიყო.

გაზეთი „24 საათი“, №160  
19 ივლისი, 2006 წ.



# ბიოგრაფია ლალიაშვილი

## „მაკბეტი“ დაბრუნება სასახლეში

(წერილი ლონდონიდან)

მართალია, აგვისტოში თეატრალური სიახლეების ეპიცენტრად ედინბურგი იქცევა ხოლმე, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ლონდონის თეატრები მთელი დატვირთვით მუშაობს. აქ მოქმედ სუთასზე მეტ დიდსა, თუ მცირე სცენას ყოველ საღამოს უამრავი მაყურებელი ჰყავს — როგორც ჩამოსული, ასევე ადგილობრივი. ბრიტანელებს დღემდე შერჩათ თეატრისადმი განსაკუთრებული ინტერესი, ყოველი მათგანი თავს მოვალედ თვლის დაესწროს, რაც შეიძლება მეტ წარმოდგენას. აქაურ თეატრებში ძირითადად ორ-სამ თვეს ცოცხლობს სპექტაკლები, რადგან მაყურებელს მუდმივი სიახლე იტაცებს. თუმცა, ლონდონის რიგ თეატრებში აგრე უკვე ოცი, თხუთმეტი წელიწადია ერთი სპექტაკლი თამაშდება და მათზე მაინც ანშლაგია.

უძლიერესი თეატრალური ტრადიციების ქვეყანაში არასოდეს ავიწყდებათ საზეიმო თარიღების აღნიშვნა, 7 აგვისტოს მათ შექსპირის „მაკბეტის“ 400 წლისთავი იზეივს. ოქსფორდის შექსპირის კომპანია ბრწყინვალე საჩუქარი უძღვნა თანამედროვე მაყურებელს. პამპტონის სამეფო სასახლის დიდი დარბაზი სწორედ ის ადგილია, სადაც 1606 წლის 7 აგვისტოს, მეფე ჯეიმს I-ის თხოვნით ახლად დაწერილი „მაკბეტი“ წარმოადგინეს თვით ავტორის მონაწილეობით.

ტიუდორების ისტორიული სასახლე, სადაც ჰენრი VIII-დან დაწყებული მეცხრამეტე საუკუნემდე ყველა ინგლისელი მონარქი ცხოვრობდა, აგრე უკვე 150 წელიწადია მუშეუმად ითვლება და მილიონობით დამთვალიერებლისთვის ერთერთ ყველაზე მიმზიდველ სასახლობას წარმოადგენს უინძორისა და ბაკინგემის სასახლეებთან ერთად. მდინარე ტემზის ნაპირას აგებული ეს არქიტექტურული შედევრი ინგლისის პოლიტიკური კატაკლიზმების მთავარი სასახრეზო გახლდათ საუკუნეების განმავლობაში და ამით არის იგი საყურადღებო. გარდა ამისა, იგი აღიარებულია ყველაზე უფრო მისტიკურ სასახლედ მთელ ინგლისში, სადაც თვითმზილველთა ნაამბობით დროდადრო „ჩნდებიან“ მეფე ჰენრი VIII-ის ნანაშენები და მისივე ხელით მოკლული ცოლების აწრდილები. მოგახსენებთ, „მაკბეტი“ საესეა აწრდილებითა და მოჩვენებებით და ეს მომენტეც უდავოდ აძლიერებს მაყურებლის მოლოდინს. ოქსფორდის შექსპირის კომპანიის დამდგმელი რეჟისორი ჰერის პიკლესი მრავალმხრივ ფასეულ თეატრალურ პროექტს გვთავაზობს. მას თავისი მოღვაწეობის განმავლობაში შექსპირის არაერთი პესა დაუდგამს ლონდონის სხვადასხვა თეატრში და სამართლიანად აქვს მოპოვებული შექსპირის საუკეთესო დამდგმელის სახელი. საიუბილეო „მაკბეტით“ იგი ავტორის ნამდვილ გულთამზილველად მოგვევლინა. ჩვენ, ხუთასივე მაყურებელი სამი საათის განმავლობაში ჰქმნიართად შექსპირულ ატმოსფეროში აღმოჩნდით, შევიგრძნობდით, რომ მის „მაკბეტს“ ვუყურებდით და არა რეჟისორის მიერ გამოგონილ ოპუსს, რომელსაც ხშირად არავეერი აქვს ხოლმე საერთო კლასიკოსის ქმნილებასთან. იგი საესეებით არის მინდობილი შექსპირის გენიას და ამაშია მისი გამარჯვების საიდუმლო. თუმცა, იმას ვერავინ იტყვის, რომ პიკლესს ან შთავონება აქლი, ან სითამამე. განსაკუთრებით არის დასაფასებელი რეჟისორის საკრალური დამოკიდებულება ავტორის ტექსტთან. შექსპირის ყველა პესა და განსაკუთრებით კი „მაკბეტი“ უმაღლესი პოეზიის ნიმუშია, სიტყვის, ბგერის ევევონია აქ მთავარი საცაულია და მსახიობებს ზედმინეწით ესმით მისი ლირებულება. მეორეხალურ „მაკბეტში“ შექსპირის ეპოქის მსგავსად ყველა როლს მამაკაცები ასრულებენ. ერთმანეთზე ნიჭიერი 18 ახალგაზრდა მსახიობია გაერთიანებული დასში. თითოეული მათგანი ლიდერია, მათი განსაკვივრებელი ხმა და მეტყველების ხარისხი, სცენური პლასტიკა, პარტნიორის შეფასება, შთავნეული თამაში და თავგანწირვა გვარწმუნებს, რომ ნებისმიერ მათგანს შეუძლია განასახიეროს მაკბეტი, ბანქო, დუნკანი, მაკდუფი, მალკოლმი, ლედი მაკბეტი.



რეჟისორი სანასაობის მამოძრავებელ მეგზურად სამ ჯაღიჭარს აქცევს და ამგვარი სვლა სრულიად გამართლებულია სპექტაკლის შემდგომი განვითარებისა და სრულყოფისათვის. სწორედ გრძელვადიანი ნინასწარმეტყველებით იწყება პიესა, თითქოს ისინი წერენ დანარჩენი გმირების ბედის სცენარს და მერე ერევიან კიდევ მათ აღსრულებასაში. სამი უნივერსალური აქტიორი ყოველ ბლანდელი, ნიკოლას ჩამბერსი და პოვარდ გოსინგტონი ჯაღიჭარების გარდა განასახიერებენ მეფე დუნკანს, ლედი მკედუფს, ჰეკატეს, მაცნეებს, მველელებს, ჯარისკაცებს, აჩრდილებს და მეფის მასხარებს. ისინი გამოწინააღმდეგებიან აკრობატებივით მოძრაობენ სასცენო მოედანზე და ამასთან ისეთი ძალით გადმოსცემენ შიშსა თუ გაოცებას, აღფრთოვანებასა თუ დაბნეულობას, რომ გროტესკისა და კომედიის უმაღლეს სტანდარტებს უტოვებდა მათი სახიობა. ჩემს მესხიერებაში საბუდამოდ ჩაიბეჭდა მკუბეტების ტანდემი მაქს დიგბისა და ჯონათან ოზოილის შესრულებით. სისხლით გაუმაძღართა პოროტებას სამანი აღარა აქვს, მუდმივად ექტარებათ ახალ მსხვერპლს გამოადრონ ყელი, რომ მუდმივად სისხლში ურიონ ხელი. ჯერ მეფე დუნკანის სისხლის ლაქები არ ჩამოურეცხიათ და უკვე ბანქოს მოკვლას მოასწრებენ. მკედუფი გაქცევით უშველის თავს, სამაგიეროდ მისი ცოლ-შვილის ამოუღებელი იხარებენ გულს. მოსვენებას უკარგავთ ცოცხლად დარჩენილი მალკოლმისა და მკედუფის არსებობა. სურთ მათი მოცილების შემდეგ უშფოთველად მართონ ქვეყანა... მაგრამ ბედი-მდეგარი ისე როდი სჯის, როგორც მათ სურთ.

ბრწყინვალე მსახიობები გავიცანი თ დევიდ ჩიტენდენის (ბანქო), საიმონ ჩერნიკისა (მალკოლმი) და ფილიპ დანინდილის (მკედუფი) სახით. მათ ისეთი სიღრმე და პროფესიული სიმნივე გამოავლინეს შექსპირული როლების

შესრულებისას, გაიძულბენ ეს სახელები დიმიტრი სხოვრო და მომავალშიც თვალი მიადევნებთ კარიერას.

ინგლისური თეატრის საიმედო ძალებად უნდა ვივსოვოთ ოქსფორდის შექსპირის კომპანიის დამწყები მსახიობები: რობერტ ბენსონი, ანდრიუ ინგლიში, ჯერემი გარდინერი, უილიამ პარტილი, ჯეიმს ჰეივარდი, როჩარდ მარკი, პიტერ ორმონდი, დევიდ სიმოური, სტივენ შუბლანდი, ნიკოლას ვოთერსი.

ქრის პიკლესის დაუვიწყარი „მკუბეტის“ მთავარი ღირსება სისადავე და უბრალოებაა, სადაც ყველაფერი მსახიობთა შესაძლებლობების სრულყოფილად გამოვლენისათვის არის გამიზნული. კომპოზიტორ პოლ ნაითის, კოსტიუმების დიზაინერის ადრიან ლილისა და საბრძოლო სცენების დამდგმელის ფილიპ დორლენის ნამუშევარი წარმოდგენას სიმართლისა და სინედლის სულიკვეთებით მსჭვალავს – ისეთი აზრი გვეუფლება, თითქოს პიესა შექსპირმა 400 წლის წინათ კი არა, გუშინ მიიტანა ოქსფორდის კომპანიაში.

ჰამპტონის სამეფო სასახლეში უკვე ოთხჯერ წარმოადგინეს „მკუბეტი“, ოთხჯერაც ლონდონის ლინკონის ბაღში ღია ცის ქვეშ უჩვენებენ მაყურებელს. თუმცა, სპექტაკლი იმდენად მნიშვნელოვანი გამოვიდა, როგორც ჩანს, საკმაო ხნით დამკვიდრდება თეატრის რეპერტუარში.

ლონდონი უაღრესად მდიდარია თეატრალური მოვლენებით, დროდადრო აქაურ ავიშხე ქართველ მსახიობთა და რეჟისორთა გვარებიც გამოჩნდება ხოლმე. ზოგი ინგლისში მოღვაწეობს, ზოგიც საგასტროლოდ ჩამოდის. თუკი, „თეატრი და ცხოვრება“ დაინტერესდება ამ სასალებით, მუდამ საიმოვნებით გამოუვზავანი.

13.08.2006  
ლონდონი

## დალი მუმლაძე

# „ნუ გაჰყვებით მღუმარედ ქარაპანს!“

რობერტ სტურუას ამ ფრაზით მთავრდება ჟურნალისტი ნანა ჭრელაშვილის ინტერვიუ მასთან, რასაც გაზეთ „24 საათის“ პრესომბუდსმენის ნოდარ ლადარიას რისხვა მოჰყვა. მოხდა ისე, რომ მხოლოდ მოგვიანებით გავეცანი ამ პუბლიკაციებს, მაგრამ იმედს ვიტოვებ, შესაძლებლობა მომეცემა, გამოვთქვა ზოგიერთი მოსაზრება.

ბატონი ლადარიას ტექსტი ცხადყოფს, რომ მისი მთავარი სამიზნეა სახელგანთქმული ქართველი რეჟისორი და არა ჟურნალისტის სრულიად გაუმართავი და გაუგებარი ნაწარვევი, თუმცა, არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ ავტორის კრიტიკული მახვილი ნ. ჭრელაშვილის ნაცოდვილარსაც სწვდება. მით უფრო საინტერესოა, რამ გამოიწვია ნ. ლადარიას მაღალი ყურადღების შექერება

რედაქციისაგან: ამ წერილის გამოქვეყნებაზე ბევრი ვიფიქრეთ. უხერხულებას ქმნის ის მომენტი, რომ პუბლიკაცია გაზეთ „24 საათში“ გამოქვეყნებულ სტატიას ეხება, თუმცა, ვინაიდან მისი ავტორი, ნოდარ ლადარია, არა მხოლოდ განუთის პრესომბუდსმენი, არამედ საზოგადოებრივად აქტიური პიროვნებაა და წერილი ისეთ ხელოვანს ეხება, როგორცაა პანი რობერტ სტურუა, ვფიქრობთ, პოლემიკა ცილდება ერთი კონკრეტული გამოცემის ჩარჩოებს და ის უფრო საზოგადოებრივი დისკუსიის სახეს იქნის, თანაც, ერთი ავტორის მოსაზრებებზე საკუთარი პოზიციის გამოსატყვა, ალბათ, სხვა ავტორსაც უნდა შეეძლოს.

დღევანდელი ქართული ჟურნალისტიკისათვის ესოდენ დამახასიათებელ ტრივიალურ ინტერვიუზე, რომელშიც რობერტ სტურუა მისთვის ჩვეულ ეპატირების ხერხსაც კი არ მიმართავს და სრულიად აუღელვებლად, ვფიქრობ, უემოციოდაც კი პასუხობს ერთმანეთზე დახვავებულ გაუაზრებელ კითხვებს. ამ კითხვებში არსად არაა გამოვლენილი არც სათეატრო ხელოვნების და არც საკუთრივ რობერტ სტურუას რეჟისორული აზროვნების თავისებურებათა წვდომა. მიუხედავად ამისა, ბატონი პრესომბუდსმენი ცხარობს. მისი წერილის ტონი კადნიერია, შეფასებები – შეურაცხმყოფელი. იგი წერს: „იქნებ „24 საათმა“ დაანუსოს მსგავსი პრიზი – ერთი ბოთლი კარგი ღვინო მას, ვინც შეძლებს დალაგებული და აზრიანი ინტერვიუ ჩამოართვას: რეჟისორ რობერტ სტურუას“. მართალია, ავტორი იქვე აღიარებს, რომ „დანამძვილებით არ იცის, ვინაა დამნაშავე – ინტერვიუერი თუ რესპოდენტი“. მაგრამ ამ თითქოს უწყინარი ტექსტიდან ნათელია, რომ იგი ეჭვქვეშ აყენებს რობერტ სტურუას ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს, ცდილობს შელახოს მისი ღირსება, დაამდაბლოს იმ მიღწევების მნიშვნელობა, რომელთა წყალობითაც განვითარების ახალ საფეხურზე ავიდა ქართული თეატრალური კულტურა.

ინტელექტუალობაზე ექსკლუზიური უფლების დამჩვენებელი ბატონი ლადარია, რისი მოწმეც არაერთგზის გამხდარა ქართველი ტელემედიკურბელი, მიიჩნევს, რომ პრიმიტიულზე პრიმიტიული ტექსტის შეგონინებელი ინტერვიუერიცა და რესპოდენტიც ერთ დონეზე, ერთ თვალსაზრისზე დგანან. მათი ძირითადი ინტერესი ხელისუფლებისკენაა მიმართული. ხელისუფლებას შესცქერიან თვალეხსა და ხელეში, მაგრამ ღირსების შენარჩუნებასაც ცდილობენ. აბა, ვნახოთ, რას გვეუბნება რეჟისორი: „მართო მთავრობის ხელშეწყობითაც ვერ იარსებებს თეატრი; თუ ყველაფერი მთავრობას სთხოვე, მაშინ რატომ არ უკეთებ, რასაც იგი გთხოვს?“, „მაგრამ, – განავრძობს ავტორი, – სწორედ



აქაა ძალის თავი დამარხული. მთავრობა არავის არაფერს სთხოვს. რეჟისორი კი კვლავ იმ ნეტარ ეპოქაში ცხოვრობს, როცა ყველაფერი ზემოდან მომავალი დირექტივებით განისაზღვრება. ხელოვნება მას ხელი-სუფთებასთან ალებ-მიცემობის სპეციალად მიანიჩა. ამ პროცესში მონაწილეობა უიგივედება მიღებული გრანტიდან მცირე თანხის „მოტყევას“. მერე რა იქნება, თუ ხახვიით შეგრჩა. ვალიარები, რომ ქართულ ხელოვნებაში პროცესები ამ დონეს იშვიათად ასცი-ლებია და ის „ანტისაბჭოური სპექტაკლები“, რომელთა შესახებ წარამარა საუბარია ინტერვიუში მითია, ან ისევ და ისევ საბჭოთა პერიოდის ერთგვარი ორამზროვნების პირდაპირი შედეგი“. ავტორის სტილი აქ, ისევე როგორც ყველა სხვა ციტატაში, დაცულია და რადგან ახლა საგანგებოდ ვერ შევაჩერებ ყურადღებას მის მაღალ ლირსებებზე, ერთი რამ აქვე უნდა შევნიშნოთ, — ბატონი პრესო-მბუღღსმენი, ისევე როგორც მის მიერ დაწუ-ნებული „პარლამენტი, მშობლიურ ენაზე მარტივ ნინადადებას ვერ ალაგებს“, ხოლო რაც შეეხება მის ლექსიკას, იგი სიტყვათა ისეთი შეკონებით აპულირებს, როგორცაა: „რალა დოზანაა“, „რა ჯანდაბის პრობლემა-ზნეა საუბარი“, „ხახვიით შერჩა“, „ძველი ყინისაგან ბევრი არაფერი შემრჩა“ და სხვა, და სხვა. როგორც ირკვევა, ეს „ძველი ყინიც“ რობერტ სტურუას პერსონასთანაა დაკავშირებული, მაგრამ ახლა თავი დავა-ნებოთ მას და სულ ახლახანს გამითქმული მოსაზრებების გამო ვკითხოთ პატივცემულ ოპონენტს — ასეთი რა დაამავა რობერტ სტურუამ, რომ ხელისუფლებასთან „ალებ-მიცემაში“, „გრანტის „მოტყევაში“, „ყავლა-სულ პათოსში“ და, რაც მთავარია, კონფორ-მისიტულ განწყობაში უცერემონიოდ სდებენ ბრალს? ვერ დაიფიქრებ, რომ ამ ურიცხვი ბრალდებების ავტორმა ან თავად არ იცის, ან არ სმენია, ან არაფერი ნაუკუთხავს იმის შესახებ, რას წარმოადგენს მისი თავდასმე-ბის ამოჩემებული ობიექტი, რა ხასიათისაა და მნიშვნელობის მოვლენა ის თეატრი, რომე-ლსაც მთელი მსოფლიო იცნობს როგორც რობერტ სტურუას თეატრს. მართალია, ნ. ლადარიას „მამა მარჩენალი“ მიჩინეს, რომ მხოლოდ მის სხივმოსლ სახელთანაა დაკავშირებული დემოკრატიზმის იდეების, განსაკუთრებით კი თავისუფალი აზრის ჩვენში დამკვიდრება, რომ სწორედ მან

გავცნო საქართველო ქვეყნიერებას, მაგრამ რა ვუყოთ, როგორც ნ. ლადარიას მიერ დაკანონებულ და შეურაცხყოფილ უნიკალურ ქართულ ხელოვნებას, ისე მისი ერთ-ერთი უბრწყინვალესი წარმომადგენლის — რობერტ სტურუას „ბრენდს“. ნ. ლადარიას მიერ „მითად“ შერაცხული მისი „ანტისაბჭოთა სპე-ქტაკლები“ აშკარად გამოხატავდნენ ავტორის შეურიგებელ ნინადადგეობას მიუღებელ, ტოტალიტარულ პრინციპებზე აგებულ სამყა-როსთან, რაც გასაოქარი მხატვრული ისტა-ტობით იყო წარმოჩენილი კონცეპტუალური რეჟისორის ისეთ საყოველთაოდ აღიარებულ შედეგებში, როგორებიც გახლდათ: „სეილე-მის პროცესი“, „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“ და „მეფე ლირი“, რომელშიც სწორედ იმ მიუღებელი სამყაროს გარდა-უვალი ნგრევა გახლდათ ნანინასწარმეტყვე-ლები. აქვე უნდა შევნიშნო, რომ რობერტ სტურუას მიერ წარმოდგენილმა კიდევ არა-ერთმა თეატრალურმა ტექსტმა უდიდესი როლი ითამაშა ქართული ცნობიერების გაფხიზლებაში, ნინადადგეობის იმ მუხტის წარმოქმნაში, რომელიც ეროვნული მოძრა-ობის ნინაპირობად მოიაზრებოდა ყოვე-ლთვის. ახლა არ არის არც დრო და არც ადგილი რობერტ სტურუას სხვა, გაცილე-ბით უფრო დიდი ღვაწლის გასაშუქებლად. მაგრამ ზოგიერთი რამ, ეტყობა, მაინც უნდა შევახსენოთ პატივცემულ ოპონენტს და იმ ძალების წარმომადგენლებსაც, რომლებიც მისი ეგზოტიკური ფიგურის მიღმა ილანდე-ბიან. ალბათ, უმჯობესი იქნება, თუ ნაცმო-ძრაობის აქტივისტებს არ დაავიწყდებთ, რომ როგორც პერსონალურად რობერტ სტურუა, ისე მის მიერ გაცემებული საქმე ეროვნულ მინამოვრად აღიარა ქართველმა ხალხმა და ეს ხალხი, ისე როგორც ყველა სხვა ხალხი, თავის საუკეთესო გამოვლინე-ბებში, სწორედ მშობლიურ ხელოვნებაში გამოხატულ გენიასთან იდენტიფიცირებას მიეღობის და ძალიან გაუჭირდება ნ. ლადა-რიას თვალსაზრისის გაზიარება, რომლის თანახმადაც — „კულტურა აღარავის აინტე-რესებს“, „თავზედური და გოიმური მედია გაცილებით უფრო ადეკვატურია მისი მომხმარებელი საზოგადოებისათვის, ვიდრე ოლსენი ყოფილა“. ამიტომ, როგორც ჩანს, არც კი უნდა გავაპროტესტოთ მის მიერ კულტივირებული მდაბიური გემოვნება, გრძნობები თუ იდეები. ბატონი ლადარია

„ოქტომბერი“ № 3-4

სწორედ ასეთ მედიას ესარჩლება. გული შესტკევა, „შაბათის შოუს“ ბიჭების და, ალბათ, სხვა მრავალი, ჩვენში ასე უხვად და უნიჭოდ კალკირებული შოუს გამო. პრესობმუდსმენი მაინცა და მაინც ქართველთა სიამაყეს, მის უპირველეს და უმშვენიერეს თეატრს ესხმის თავს. ცდილობს დაამცროს მისი სამხატვრო ხელმძღვანელი, რომლის „დანაშაული“ ისაა, რომ იგი იმ პირველდამომჩენელ შორის გახლდათ, ვინც მიაგნო ახალი ხელოვნების ენას და სისტემური ცვლილებები განახორციელა თანამედროვე თეატრალურ კულტურაში. ოპონენტს, როგორც სჩანს, მის შესხენებაც სჭირდება, რომ რობერტ სტურუას თეატრს საფუძვლად ედო სრულიად გარკვეული მსოფლმხედველობა, რომელიც ვერავითარ შემთხვევაში ვერ ეხებოდა მისადგებული ვერც საბჭოთა ისტეტიკის ნორმატიულ ხასიათთან და ვერც გაბატონებულ იდეოლოგიასთან, რადგან იგი კატეგორიულად გამორიცხავს სამყაროს ხატის გაგებას მხოლოდ ერთი რომელიმე თეორიის თანახმად და უპირატესობას მისი ახსნის ცდაში მრავალვარიანტულ, მრავალკომბინაციურ კონცეფციებს ანიჭებდა.

ამდენად, სიცოცხლე თუ ცხოვრების სურათი, რომელსაც სცენაზე წარმოადგენდა, ვეღარ იქნებოდა გამომხატული მარტოოდენ ერთი რომელიმე მიმართულების მეთოდზე დაყრდნობით და რეჟისორმაც წარმოადგინა ერთგვარი პოპური, შერეული უფარი, პოლისემიური, რიზომატული სტრუქტურა, სადაც სხვადასხვა დროის და სხვადასხვა სახელოვნებო სტილისა და მიმართულებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი ისეთ მხატვრულ მთლიანობაში იყო მოცემული, რომელიც მანამდე ძალზე ძნელი წარმოსადგენი გახლდათ და რომელიც არა კონფორმისტულ, არამედ სწორედ ნონკონფორმისტულ მიმართებაში იყო მოსაპარებელი.

რობერტ სტურუას თეატრის ეს პრინციპული ეკლექტიურობა, ციტატურობა თუ ინტერტექსტუალობა, უარის თქმა სელექტიურობაზე, ორი და მეტი თხზის კოდირება, რომელთა ამოცნობა დიდ სიხარულს ჰგვირთდა რუსთაველის თეატრში სულის მოსათქმელად მისულ და მოქმედებაში აქტიურად ჩართულ მაყურებელს და, რაც მთავარია, ცნობილი ნაწარმოების სრულიად მოულოდნელი, ახალი ინტერპრეტაცია, როგორც ეს დღეს უკვე ვიცით, პოსტმო-

დერული ხელოვნების სათაო პრინციპებზე იქნა აღიარებული. რობერტ სტურუამ კი ამ მიმართულების წარმოშობის სათავეშივე შექმნა ისეთი სპექტაკლები, რომლებიც გამაოგნებელ, მომწუსხველ შთაბეჭდილებას ახდენდა ყველა ჯურის მაყურებელზე და მის რეჟისორული დისკურსის ორიგინალობაზე მიუთითებდა. მოგადოებულთა შორის თვით ინგლისელი მაყურებელი გახლდათ, რომელიც თავისი ეროვნული სიამაყის – შექსპირის პიესებს სრულიად ახალი თვლით შესცქეროდა და სცენიდან არ უშვებდა უკვე მერამდენედ გამოხშობილ რუსთაველთა დასს. მიუხედავად ამისა, ბატონ ლადარის არ ერიდება ამგვარი გამოცდილებისა და შეუვალი ავტორიტეტის მქონე რეჟისორს ჭკუა ასწავლოს, მიუთითოს როგორ დადგას მოლიერის პიესა. თუმცა, მისი ზემოქმედებაც ხომ სწორედ ამ ავტორიტეტის ხელყვავა. გურუ ამბობს: „ამისათვის ტარტიოფის აზრი უნდა გაიგონ, მასში ღრმად ჩადებული ტენდენციები უნდა შენიშნონ“.

სტილი კვლავ დაეცლია, რაც შეეხება აზრს, გარწმუნებთ, მისთვის არაფერი არ შემომიძარცვავს!

მოგესხენებათ, უცხოეთში, განსაკუთრებით ა.შ.შ. რამდენიმე თვიანი სასწავლო კურსის გაელასაც კი რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენს სახელოსუფლებო ელიტაში შესაღწევად. მით უფრო საკვირველია რუსთაველის თეატრის ტრიუმფალური გასტროლების იგნორირების ცდა, რომლის წყალობითაც ქართული თეატრი, ჩვენთვის ესოდენ საწუკვარი დასავლური სამყაროს ყურადღების ცენტრში მოექცა და მიუხედავად იმისა, რომ მას არ ჰქონია ისეთი მრავალსაუკუნოვანი ისტორია, როგორც აქვს ევროპულ თეატრს, მაინც ყველასათვის ცხადი გახდა, რომ იგი დასავლური თეატრალური კულტურის კონტექსტში უნდა მოაზრებულყოფიყო. ყველაფერი ეს მოხდა მაშინ, როცა ბერლინის კედელი ჯერ არ იყო დახგრული და სსრკ-ში შემაგალი ერთი, სახელიც რომ არ იცოდნენ, ისეთი პანაწინტლა ქვეყნის სულიცხეთების მსოფლიოში გატანას, საქართველოს ინტერესების წარმოჩენას, მისი დიდი შემოქმედებითი პოტენციის დემონსტრირებას, მართლაც ჰქონდა ის ისტორიული მნიშვნელობა, რომელსაც დღეს წარამარა მიანერენ საკუთარ ნამოლადარს. ნეტავ სად იყო ამ დროს ბატონი ლადარია? თუმცა, ახლა



ამას სრულიად არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს. ის კია მნიშვნელოვანი, რომ მხილების, როგორც ნ. ლადარია ამბობს — „ყავლაგასული პათოსი“, მისივე „ძველი ყინით“ არ დასცხრომიდა რობერტ სტურუას, რასაც ადასტურებს კიდევ გასაკვირი, კიდევ უფრო დიდ მხატვრულ სიმაღლეზე აზიდული მისი ოსტატობა და დაუღალავი, ინტენსიური ძიებები ახალი ფორმების მისაგნებად. ეს ყველფერი ნათლადაა გაცხადებული ისეთ ახალ წარმოდგენებში, როგორებიცაა: „გოდოს მოლოდინი“, „სტიქია“, „დარისპაზის გასაჭირი“, „ჯარისკაცი, დაცვის ბიჭი, სიყვარული და პრეზიდენტი“. და როგორც ბატონი ლადარია იტყოდა: „ძალის თავიცი სწორედ აქა და მარხული!“ ოპონენტს ძალიან უკვიროს ლაშა ბუღაძის დობგვერდიანი პიესა რეკომ იკავებს ასე დიდ დროს რუსთაველის თეატრის სცენაზე. „საყველაფრო“ ექსპერტს, ეტყობა, ჯერ არაფერი სმენია პოსტდრამატურგიულ, ენერგეტიკულ თუ „მონანილოების თეატრზე“, მაგრამ აქ მთავარი სხვა რამეა. სახელდობრ ის, რომ როგორც თავად ლაშა ბუღაძის ტექსტით, ისე მისი სცენური ინტერპრეტაციით შემოთავაზებული და დიდად განაწყენებული პერსონები დიდ კამპანიას იწყებენ რობერტ სტურუას წინააღმდეგ, ამ კამპანიის მიზანია რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის სავარძლის განთავისუფლება ხელისუფლებისადმი ლოიალურად განწყობილი ახალგაზრდა კადრისათვის, რომელიც ჩვენში დამკვიდრებული უახლესი ტრადიციის თანახმად, რაღა თქმა უნდა, დიდი პროფესიონალიობით არ უნდა გამოირჩეოდეს. კიდევ საკითხავია ვის დაკვეთას ასრულებს ბატონი ლადარია?! თუ დაკვეთაც აღარ სჭირდება ისე კარგადაა განაფული ქართული მისტიკრიმის მიმართულების ამოცნობაში? არამხოლოდ განსახილველ წერილში წარმოჩენილი მისი იდეებიც ხომ ამ დინებიდან წარმოსდგება და განამხელს კიდევ წინამორბედთა დამსახურების დამაბლებლის, შემდგომ კი მისი განქეებისა და გაბაიბურების დღეს ასე მოღურ ტენდენციას.

ნ. ლადარია ამავე წერილში, ყოველგვარი კონტექსტის გარეშე თავს ესხმის კიდევ ერთ გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეს და ამბობს: „ბოროტი კაცი დანიაშიც ბოროტი არის“

— გვეუბნება ივანე მაჩაბლის თარგმანებში შექმარი და ჩვენც უნდა ვიფიქროთ, რომ ამგვარი რამის დამწერს აზრის მკაფიოდ გამოხატვას რაღაც გარეშე მიზენი ან შინაგანი წინააღმდეგობა უშლის“. საქმე ის კი არ არის, რომ აქ მაჩაბლისეული თარგმანი აკრიტიკის ობიექტი, არამედ ის, თუ როგორაა იგი განხორციელებული. ამგვარი „მარგალიტი“ სხვაც ბევრია მიმოხილული პრესობუდსმენის ტექსტში, მაგრამ მათი ცალკე განხილვა ძალიან შორს წავიყვანდა.

ჩემი ამოცანა გახლავთ გამომეაფარავებინა ბატონი ლადარიას თხზულების ქვეტექსტი და ზეამოცანა, საზოგადოების ყურადღება მიმეპყრო წამოწყებული ბრძოლის მიზანზე.

და ახლა, ანალიზის ოსტატობაზე დიდი პრეტენზიის მქონე ექსპერტს, ისიც უნდა ვუთხრა, რომ სათანადოდ ვერ აფასებს საკუთარ შესაძლებლობებს, მიიჩნევს რა თავს იმ ყოჩად, რომელსაც შეუძლია ძირს დასცეს სტურუასნაირი კოლოსი. და თუ ამ მიზნის მისაღწევად, ამ დაქველ და დაგლეჯილ ქვეყანაში, ყველა, ვითომც არასამთავრობო ორგანიზაცია და ინსტიტუტი გაერთიანდება, კვლავ „ქმარას“ უზნეო მეთოდებით იხელმძღვანელებს და ასეთ აქციაში მონანილობა არ შეერცხება, ვატკანში განსწავლულ თეოლოგს, ხოლო საზოგადოება კი კვლავ ვერ აღუდგება წინ მისი ღირსების შემლახვ ძალადობას, მაშინ მართლაც არ ღირს ამ ქვეყანაში სიცოცხლე და მოღვაწეობა. ღმერთმა გვიშველა, მსოფლიოში სახელგანთქმული არაერთი და არა მხოლოდ დრამატული თეატრი დიდ პატივად აღიარებს თანამშრომლობას რობერტ სტურუასთან. და მაინც, ამ ახალი კამპანიის წამოწყებინა თავს ნუ ინუგეშებენ იმით, რომ ერთი ასეთი ოპერაცია, ერთ ვადდეიურ თეატრში უკვე „გააიმასქნეს“ და როგორც ნ. ლადარია იტყოდა — „ხახვივით შერჩათ“. მართალია, მას შემდეგ დიდი ხანი არ გასულა, მაგრამ ახლა მაინც სხვა დროა. ახლა სხვა ქარი ქრის და ქარავანსაც სულ უფრო ნაკლები მდუმარე და თავჩაქინდრული კაცი მიჰყვება.

გაზეთი „რეზონანსი“, №216, 12 აგვისტო

# წერილები

## მერაბ გეგია

### ისტორიული

### სვალბადობის

### კანონი

შეუძლებელია სულით თეატრალი იყო და ოპერეტა არ გიყვარდეს. მასში ისე, როგორც არსად, სუფიზს ზენანული თეატრალური სული-სვეთება, მეფობს ბუფონადა, ხარობს ფარსი. სახუმარო სიტყვას, კომიკურ ქცევას, ლირიკულ მღერას, ფონს უქმნის ფეერიული სანახაობა და ხანგასმული სალონური ტონი — უაღრესად მელოდრამატული, ადგილ-ადგილ გაზვიადებული და მალალფარდოვანი, მაგრამ ყოველთვის მინიერი და თვითირონიის შემცველი. ოპერეტა მარად მქექვარე თეატრალური პოეზიის უნიკალური სახეობაა და მის მიერ გამოწვეული კათარზისი აბსოლუტურად უმაგალითოა.

და აი, რეალობა. დღეს იგი აღარავის სჭირდება.

სრულად განსაკუთრებულია ოპერეტის მუსიკაც. საკვირველ გამჭვირვალებასთან ერთად (იგი პირველივე მოსმენით ახდენს უდიდეს ემოციურ ზემოქმედებას), კაცადურად მოქსოვილი მუსიკალური დრამატურგიის წყალობით, ოპერეტა ელეგანტური სიმსუბუქით ითავებს რომანტიკულ, კომიკურ და საცეკვაო-რიტმულ ელემენტებს. ყოველივე ეს, თვით ბინიერსაც კი უზიბებს ესთეტიკური უბნოებისავენ.

მაგრამ ფსევდოელიტარული სნობიზმი და კვაზიპრობლემური პრეტენზიები არაფრად მიიჩნე-

ვენ სცენიდან მომდინარე სიცოცხლის მქექვარებას. არადა, თეატრიც ხომ ესაა — სიცოცხლის ექსტრაქტი.

ოპერეტის ვარსკვლავი გაცილებით უფრო იშვიათი მოვლენაა, ვიდრე თვით საოპერო თეატრის ვარსკვლავიც კი. აქ საუბარი იმაზე როდია, ვინ უფრო პოპულარულია ან თავისთავად ფასეული. ზოგადად, სელონების სარბიელზე, ცხადია, ოპერის ვარსკვლავს მეტი გასაქანი აქვს. მაგრამ ნიჭის მრავალფეროვნების თვალსაზრისით, ოპერეტის მსახიობს მეტი მოთხოვნები აქვს წაყენებული. მას ერთდროულად უნდა გააჩნდეს არტისტიზმი, ეფექტური სცენური გარეგნობა, ჟანრის შეგრძნება, გამორჩეული ვოკალური და ქორეოგრაფიული მონაცემები. ამასთანავე, ხშირად უნევს ხმის ტესტიურის ცვლა: უნდა იმეტყველოს დრამატული თეატრის მსახიობის და იმღეროს ოპერის მსახიობის მსგავსად.

უფრო მეტიც: თუკი ოპერის თეატრის მომღერალს უფრო ვოკალი მოეთხოვება, ოპერეტის მომღერალმა სიმღერის დროს სიტყვები მკაფიოდ უნდა გააჟღეროს. არა მხოლოდ სიტყვებით, იგი სიმღერითაც ამყარებს ურთიერთობას როგორც პარტნიორთან, ისე მაყურებელთა დარბაზთან. და ასეთი „სიმძიმეების ანევის“ შემდეგ, იგი მაინც რჩება „მსუბუქი ჟანრის“ მსახიობად. და სწორედ ამაშია ოპერეტის პარადოქსიც და უჩვეულო ხიბლიც.

რას იზამ, დროის მატარებელმა ჩამოიჭროლა და ოპერეტა თან გაიყოლა... დროებით თუ სამუდამოდ, ეს არავინ იცის.

იგივე ბედი წილად ხვდა მუსიკალურ კომედიასაც, თემატურად შეუზღუდავს, ერთი ამოსუნთქვით შექმნილი კომიკური სიტუაციისა და კარგად ორგანიზებული მუსიკალური ქსოვილის ნაზავს, ოდესღაც უაღრესად საღალობო და გამართობ სანახაობას, გარანტირებული ჰქონდა საკუთარი პარნასი, ტლიის მუზით შოგონებული დრამატურგები, კომპოზიტორები, რეჟისორები და, რალა თქმა უნდა, მსახიობები, რომელთა სცენური ექსცენტრიანაა, მართლაცადა, პომპრულ ხარხარს იწვევდა დარბაზში.

ოპერეტისა არ იყოს, მუსიკალური კომედიაც ვერ კიდევ არ არის იმდენად მივიწყებული, რომ ხელახლა „მოდური“ გახდეს.

და აი, მუსიკალური სექტაკლის მხოლოდ ერთი სახეობა შემოგვრჩა, მისი უდიდებულესობა მიუზიკლი. პოპულარიზმის თვალსაზრისით მან უკვე გაუსწრო დრამის თეატრს და რა ხანია უკან ჩამოიტოვა ოპერა. მიუზიკლების შექმნაზე ათეულობით მილიონი დოლარი იხარჯება ხოლმე, და საკვირველი ის არის, რომ ინვესტორები, თითქმის ყოველთვის, ათმაგად მოგებულნი რჩებიან.

მაგრამ ეს ყოველივე უცხოეთში ხდება, ჩვენს ფარგლებს გადაღმა. საქართველოში მიუზიკლები

ეპიზოდურად იდგება და არც რეჟონანსი აქვს შესატყვისი. შედეგად, ოპერეტის და მუსიკალური კომედიის თეატრის მიერ დატოვებული ცარიელი სივრცე ჯერჯერობით შეუვსებელია.

იმედის ნაპერწკალს აღვივებს ის გარემოება, რომ დღეს მუსიკალურ თეატრს თავისი შენობა აქვს და მასში თავი მოიყარვს ნიჭიერმა ახალგაზრდებმა. მხარდაჭერა და ისევ მხარდაჭერა გადარჩენს ქართულ მუსიკალურ თეატრს.

ახლა, როცა ვისჩენებ ვასული საუკუნის 60-იანი წლების თეატრალურ ინსტიტუტს, თვალწინ მიდგას ის ხელშეწყობა, რომლითაც გარემოსილი იყო მუსიკალური ფაკულტეტის ჩემი თაობა. ჩემთვის დავეიწყარია „ერთი ციდა“ სცენაზე განხორციელებული სტუდენტური სპექტაკლის „სილვა“ და „მონმარატივის ია“. ინსტიტუტის კედლებში ბევრმა ახალგაზრდამ გაიმარწყნა. იმხანად, არა მხოლოდ სცენა, თვით ინსტიტუტც „ერთი ციდა“ იყო და ყველაფერი ვიცოდით ერთმანეთის წარმატება-წარუმატებლობის შესახებ. მრავალ გარემოებათა გამო, მუსიკომედიის ფაკულტეტისადმი ინტერესი გაორმაგებული მქონდა. შესაძლოა ამანაც განაპირობა ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე მუსიკალური კომედიის თეატრთან ჩემი დავაშირება. 70-იანი წლების დამდეგს, ამ თეატრში მიმდინარე რეფორმების მოწმეც გაეხდი და, გარკვეულწილად, თანამონაწილაც. მაგრამ ამაზე ქვემოთ...

თეატრალური ინსტიტუტი მუსიკალური თეატრისათვის აბიტურიენტების შერჩევა, ვოკალური მონაცემების შემოწმებით იწყებოდა. ასევე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მომავალი მსახიობის გარეგნობას, არსისტულ პაბიტუსს, მთლიანად ინდივიდუალობას.

ამ ორი, უაღრესად რთული ბარიერის გადალახვის შემდეგ, მონმდებოდა სხვა მონაცემები: სმენა, მუსიკალობა, რიმტიკა, მეტყველება, წარმოსახვის უნარი, ცეკვის ნიჭი. უიშვიათესი იყო შემთხვევა, როცა აბიტურიენტი ყველა ამ მოთხოვნას აკმაყოფილებდა, მაგრამ ჯგუფი უნდა შემდგარიყო და პრინციპი — „უკეთესი არ მოვიდა“, ურყევად მოქმედებდა. მასსოვს, როგორ გვალზიზნებდა ეს ვითარება და რაოდენ უსუნურებად ვთვლიდით შერჩევის ასეთ პრინციპს. იდეალურად გვესახებოდა ძველი დრო, როცა სტუდები თეატრებთან იქმნებოდა და მსახიობი მხოლოდ მაშინ იკვალავდა გზას სცენისაკენ, თუკი მისით ანტირეჟინორი დანტერესდებოდა. მიგვაჩნდა, რომ ასეთი მიდგომა აჩქარებდა „ბუნებრივი შერჩევის“ პროცესს და ხელს უწყობდა შესაძლებლობათა მაქსიმალურ გამოვლენას. ასეთ ვითარებაში, სტუდის კარს უხსნიდნენ მხოლოდ მათ, ვისთვისაც დღეს თუ ახლა, ხვალ როლი უნდა მიეცათ.

ჩვენ არ ვიცოდით და არც შეიძლებოდა გვეცოდნოდა, რომ უმაღლესი სასწავლებელი და მათ

შორის, თეატრალურიც, იდეოლოგიური მანქანების ერთი დიდი მექანიზმი იყო. ვასული საუკუნის 60-იან წლებში, საქართველოს უმაღლეს სასწავლებლებში უფრო მეტი სტუდენტი სწავლობდა, ვიდრე საფრანგეთსა და ინგლისში — ერთად აღებული. უმაღლეს სასწავლებლებში ხდებოდა სტუდენტის პროპაგანდისტული დამუშავება, დახარისხება სანდო და არა სანდო მოქალაქეებად, მათი მომზადება სახელმწიფო სისტემაში განსაუხებლად. ამ ჩანაფიქრის გამო, უმაღლესი სასწავლებლები საკვირველად ლოიალურები იყვნენ აბიტურიენტების მიმართ და მცირეოდენი ძალისხმევით ფასად (პროცესში ჩართული იყო პროტექციონიზმი და კორუფცია), ახალგაზრდას ინსტიტუტისკენ გზა ხსნილი ჰქონდა.

ინერციის წყალობით, ახალგაზრდების უმაღლესი სასწავლებლებისკენ სწრაფვად დღესაც გრძელდება. თუმც კი, ვითარება რადიკალურად შეიცვალა. სახელმწიფო აღარ არის პოლიტიკურად დანტერესებული, რაც შეიძლება მეტი სტუდენტი ჰყავდეს. ფისკალური დაფინანსების პარალელურად, წარმოიშვა ე.წ. ფასიანი სწავლების სისტემა, აღმოცენდა მიდგომის ახალი პრინციპი — თუკი სტუდენტი ფულს იხდის, უფლება აქვს ისწავლოს. ხელოვნების სასწავლებლებში ასეთი სისტემის აღკვეთა, ჩემის აზრით, არ არის სწორი. აღნიშნული სისტემა მაშინვე დავარგავს ძალას, როგორც კი ვაკანტურ ადგილებზე კონკურსი წარმოიშვება.

საქართველო პატარა ქვეყანაა და დიდი სახელმწიფოების მაგალითი მას ვერ გამოადგება. ჩვენს ქვეყანაში ყველა საჭიროპროტო სათხოზი ინდივიდუალურად უნდა გადაიჭოს, თითოეული ადამიანის ინტერესების გათვალისწინებით. „მოკური თერაპია“, ჩემი აზრით, ასეთ მცირერიცხოვან ქვეყანაში დაუშვებელია, მეტი ადგილი უნდა დაეთმოს „ნესრისი დედას“ — ინერციას. კაპიტალიზმი, როგორც ცნობილია, ზოგიერთ პრობლემებს სტიქიურად ანესრივებს. ვფიქრობ, რომ ამ არეალშია მოქცეული განათლების პრობლემაც და იგი უფრო მოქნილ მიდგომას საჭიროებს.

საბჭოების ეპოქაში საოპერეტო კრიტიკონუმებით სტუდენტების შერჩევის, თავისი გამართობა მჭონდა. პირველი ის, რომ ასეთი მიდგომით გამოირცხავდა ყოველგვარ შემთხვევითობას. ვოკალური და კომედიური მონაცემების არქონე აბიტურიენტს შრდააც არ მოსდიოდა ამ ფაკულტეტის სტუდენტი გახდარიყო.

თუკი აბიტურიენტს ვოკალური მონაცემები ჰქონდა, ყურადღება აღარ ექცეოდა გარეგნულ შეუხვედამობას, ქცევის და მეტყველების დაუსვენაობას, პლასტიკურ სიტლანქეს, სცენური კულტურის უქონლობას. ასეთი „წუნის“ მიმართ მუსიკომედიის თეატრი, თავადც ზომამე მეტ ლოიალობას იჩენდა. და რაკი აღნიშნული



ფაკულტეტი სწორედ მათთვის ამზადებდა მსახიობებს, ისიც მსგავსი კრიტიკიუმებით ხელმძღვანელობდა.

მიუხედავად წინააღმდეგობისა და მუხრობისა, მიუხედავად თეატრის მსახიობის სხვა მოთხოვნებით ნაუყენად. ტექნიკის სახსრების დანერგვამ (აუტომოვიზიონი, ფონოგრაფი) ვოკალურ მონაცემებს მიმართულა შეუცვალა. სმენა და მუსიკალობა უფრო მნიშვნელოვანი გახდა, ვიდრე ხმის მონაცემები. კომედიური ტალანტის საჭიროება გაქრა და მისი ადგილი დრამატული პოეზიის შეგრძნებამ დაიკავა.

თბილისის მუსიკომედიის თეატრი ნაკლებად, ან საერთოდ არ ითვალისწინებდა ელიტარული მასშტაბის გემოვნებას. ინსტიტუტის კედლებში ჩემი ინტერესი ამ თეატრის მიმართ ორმა გარემოებამ განაპირობა. პირველი იყო ის, რომ 60-იან წლებში მიუხედავად საქართველომდეც ჩამოაღწია, და მეორე ის, რომ 70-იანი წლების დასაწყისში თემო აბაშიძე ამ თეატრის მთავარ რეჟისორად დანიშნეს. ცხად იყო, რომ მისი მოსვლა, ძირითადად შეცვლიდა ხელოვნების დასაქმობისადაც თეატრის დამოკიდებულებას.

მართალია, მე მას პირადად არ ვიცნობდი, მაგრამ ჯერ კიდევ ინსტიტუტში გაგონილი მქონდა მოაზრებული ფრაზა: „Темо умнее, а Робик талантливый“ (თემო აბაშიძე და რობერტ სტურუა თეატრალურ ინსტიტუტში ერთდროულად სწავლობდნენ და შემოქმედებითი მონაცემებით თავიდანვე გამოირჩეოდნენ. თუკი ისინი ამ სიტყვებს წაიკითხავენ, იმედია, არ მინეწენ ასეთი კულტურული შეფასების გამოყენებას).

მუსიკომედიის თეატრში სალიტერატურო ნაწილის გამგედ მინეწენ ენთუზიასმით დავთანხმდი, მით უფრო, რომ ჩემი თანაურსელი და თანამოაზრე ვარლამ ნიკოლაძემ ამ თეატრში უკვე მისული იყო და სადიპლომო დადგმისთვის ემზადებოდა (აქვე ვიტყვი, რომ იგი მიხეილ თუმანიშვილის რჩეულ მონაწილედ ითვლებოდა).

ყველა სპექტაკლი ერთიმეორის მიყოლებით ენახე და მსახიობების ნიჭიერებით აღტაცებული დავრჩი. აშკარად იგრძნობოდა, რომ თეატრს გააჩნდა დიდი პოტენციალი, რომლის გონივრული გამოყენებით, გამოირჩეული არ იყო მხატვრული მწვერვალების დაპყრობაც კი.

ჩემს მისვლას ავტორიტეტულ ფონს უქმნიდა ის გარემოება, რომ ჩემამდე ეს ადგილი ეკავა ანზორ ტრაპაიძეს, ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე აღიარებულ თეატრმცოდნეს, გამჭრიახი გონების და მოსწრებული სიტყვის პატრონს. ამ დროისათვის იგი ახალდაარსებულ რუსთავის თეატრში დირექტორად გადაიყვანეს.

ნელ-ნელა ჩამოყალიბდა შემოქმედებითი ბირთვი, ძირითადად შემდგარი საშუალო თაობის მსახიობებისაგან.

თუმცა კარიერის ზენიტი ჩავლილი ჰქონდათ მაგრამ ძველებურად გაიბრწყინებდნენ ხოლმე ძველი თაობის მსახიობებიც.

იგეგმებოდა ნიჭიერი ახალგაზრდებისათვის სტუდენტური მუშაობაც.

მაგრამ რეჟისორის გატარება უფრო რთული გამოდგა, ვიდრე ჩვენ გვეგონა.

ტოტალური რეჟიმის პირობებში მუსიკომედიის თეატრი ერთ-ერთი იმთავანი იყო, ვისაც არ გააჩნდა პრობლემები სახელმწიფო ცენზურასთან. გამართობ-სანახაობრიობას შეფარებული, იგი არ მიიღებოდა სოციალური ან პოლიტიკური რეზონანსისაგან და უარყოფითი მოვლენების მსოფლიო მცირეოდენი სატირული, ან იუმორისტული გაკოვლა-გაქილავებით კმაყოფილდებოდა.

თემო აბაშიძეს სულ სხვა მზნები ამოძრავებდა და სულ სხვა მასშტაბები იზიდავდა. თუმცა ჯერ ისეც ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე აღიარებული რეჟისორი არ აპირებდა ხელისუფლებასთან ღია დაპირისპირებას. ამ თეატრში მას, მონეწეული რეჟისორის რანგში, უკვე განხორციელებული ჰქონდა ბრწყინვალე დადგმა „სიმღერა ტყეში“, კომედიური ფეერია მიუხედავად გამოკვეთილი ნიშნებით. რეჟისორების გასატარებლად საჭირო იყო ახალი რეპერტუარის შექმნა და თანაც აუცილებლად ეროვნულ ნიადაგზე დაყრდნობით. სხვაგვარად ხიდი ვერ გაიდგებოდა წარსულსა და აწმყოს შორის. მუსიკომედიის თეატრი ხომ იმით გამოირჩეოდა, რომ ფართოდ უფსნიდა კარს ქართველ დრამატურგებს და კომპოზიტორებს. ასეთ რეპერტუარს შექმნულ მასშტაბებს, მკვეთრი ცვლილებები, თუნდაც დასავლური მიუხედავად გადასვლა, უქცევდა დააფრთხობდა, რაზეც პირველ რიგში, მთავარი რეჟისორი აგებდა პასუხს.

თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრს არ გააჩნდა ის კულტურული ავტონომია, რითაც თავს ინონებდა დედაქალაქის ზოგიერთი თეატრი. შექმნილ ვითარებასთან რადიკალურ დაპირისპირება, კატაქლზმებს გამოიწვევდა. საჭირო იყო კომპრომისის ძიება. ასეთ კომპრომისად ნამდვილად გამოდგებოდა მსოფლიოს თეატრალურ სივრცეში უკვე დამკვიდრებული მუსიკალური თეატრის უნივერსალური სახეობა — მიუხედავად იგი, ყველაფერთან ერთად, რეჟისორის საშუალებას აძლევდა სპექტაკლში აესახა საკუთარი მსოფლგანცდა და მხატვრული მრწამსი.

უნდა ითქვას, რომ ეს ორი ცნება, მსოფლგანცდა და მხატვრული მრწამსი, 70-იან წლებში განუწყობდა დადაჯგუფული იყო ერთმანეთთან. ამ პერიოდის საბჭოელ ხელოვნათა კრიტიკისმამ პიკს მიადნია და მთლიანად ანაყოფიერებდა მხატვრულ აზროვნებას. ამასთანავე, კრიტიკისმი ხელოვნის ნიჭის „დაბანდების“ საუკეთესო საშუალებაც იყო. ცენზურული ბატალიები ხელოვნ-



ბის ქმნილების ირგვლივ, უაღრესად მომგებიან ფონს უქმნიდა როგორც თვით ნაწარმოებს, ისე მის შემქმნელს.

ამ წლების თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრი, თუმც მკაყრულით განებებულყოფილი, აღნიშნული ტენდენციებისაგან შორს იდგა და აშკარა ანაქრონიზმად გამოიყურებოდა. თემო აბაშიძე შექმნილ ვითარებასთან დახვედრას არ აპირებდა.

აქვე მინდა ვთქვა, რომ ამავე პერიოდში, თემო აბაშიძის მოწვევით, თეატრს შეემატა ახალგაზრდა, უაღრესად ნიჭიერი დირიჟორი აეთო მამაცაშვილი, ცხადია, ისიც მონვეული იყო თანამოაზრობის ნიშნით.

არც თეატრში და არც მის გარეთ, მიუზიკლის საწინააღმდეგო არავის არაფერი ჰქონდა. ვითარებას კიდევ უფრო აიოლებდა უკვე ნაცადი შექმნილბაი საშუალება — მსოფლიო ან ეროვნული კლასიკის ინტერპრეტირება მძაფრი პუბლიცისტური ელენადობით.

მაგრამ აქ თავი იჩინა მუსიკალური თეატრის „აქილევსი ქუსლმა“. „ხიდი“ შენარჩუნების მიზნით, არჩევანი შექრებული იქნა ქართულ კლასიკზე და ქართველ კომპოზიტორებზე. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ უნდა შექმნილიყო ახალი, ორიგინალური ნაწარმოებები.

ართუ გერ არმექმნილი, თვით გამზადებული ნაწარმოების მუსიკალურ თეატრში განხორციელება, უაღრეს შემოქმედებით და ტექნიკურ პრობლემებთან არის დაკავშირებული. დრამატურისგან განსხვავებით, მუსიკალური თეატრი რამდენიმე დასისაგან შედგება: სოლისტები, გუნდი, ბალეტი, ორკესტრი. სხვას ყველაფერს თავი რომ დაეანებოთ, მათი თუნდაც სტილური გამთლიანება, უდიდეს ძალისხმევას მოითხოვს. ამასთანავე, ოპერეტისაგან განსხვავებით მიუზიკლში გუნდი და ბალეტი ფუნქციონირა და დამოუკიდებელი ინტონაციური თუ რიტმული დატვირთვა აქვს.

არა მხოლოდ მხატვრული, პრაქტიკული ამოცანებიც უნდა გადაჭრას მიუზიკლის სცენოგრაფიებაც. პირობითობის დიდ მასშტაბს მან უნდა შეუთავსოს ემოციის, ადგილის და დროის გამოსახვა. ამასთანავე, უნდა მოხერხდეს გუნდის და ბალეტის მსახიობებისათვის გაშლილი „სათამაშო მოედნები“ შექმნა.

დრამატული თეატრი ასეთი სირთულეების წინაშე არ დგას და ამიტომაც, რომ ყოველგვარ სიახლეებს მცისიერად ნერვავს.

წმინდა პრაქტიკული მოსაზრებების გამო, მუსიკომედიის თეატრს, რა თქმა უნდა, ერთიან ვოდევილური ყაიდის ნაწარმოებების დადგმა. სხვას ყველაფერს თავი რომ დაეანებოთ, გვემიერ სახელწიფიში თეატრსაც ვეალებოდა დადგმის და მკაყრულელთა დასწრების ნორმატივების დაცვა და მისი შესუსრულებლობა მკაცრად ისევბოდა.

თეატრის დირექტორი აკაკი შანიძე ირჩეოდა მართვის მაღალი ორგანიზებულბაი საქმისადმი ერთგულებით, თეატრის სტრუქტურის ღრმა ცოდნით. ამასთანავე, იმ თაობას განეკუთვნებოდა, ვისაც ნაგემი ჰქონდა ავტორიტარული რეჟიმის სუსხი და ბუნებრივია, ჩვენგან განსხვავებით, გაურბოდა ძალაუფლებასთან ყოველგვარ კონფრონტაციას. იგი უწყობანოდ ასრულებდა კულტურის სამინისტროს ყველა მითითებას და წარმატებაწარუმატებლობის შეფასებაც მათთვის სწავდა მინდობობით. მას არ გააქნდა თეატრალური იდეები და ამის საჭიროებას ვერც ხედავდა.

იმხანად, თეატრთან თანამშრომლობდა კომპოზიტორების მთელი თანავარსკვლავედი. მკაცრი ცენზურის ხელში დანიავებული ქართული დრამატურგია, ვერც ამ თეატრში ამულენებდა საუთარ ძალებს. მაგრამ სხვა თეატრებისაგან განსხვავებით, ქართველი დრამატურგებისთვის აქ სამაგალითოდ მყუდრო და ხელსაყრელი გარემო იყო შექმნილი. ყველას კარგად გვესმოდა, რომ მხოლოდ თვისობრივად ახალ რემეტიუარს შეეძლო თეატრის ჩიხიდან გამოყვანა. და ჩვენც შევუდექით ძიებას. უნდა ითქვას, რომ მრავალი ჩვენი ნამოწყება, სხვა თეატრში დაგვირგვინდა დიდი წარმატებით. ერთადერთი ხელისშემშლელი პირობა იყო ის, რომ ჩვენ ისევ კომედიის არეალში ვტრიალებდით და არსებული ძალებიდან გამომდინარე, ვერ ვინვაფდით სარემეტიუარო საზღვრების გაფართოებას.

თემო აბაშიძე, ლტერატურულ მასალასთან ერთად, ცდილობდა გამოექმნა ახალი მუსიკალური მეტყულება. ესეც საკმაზე მეტად ციცაბო გზა იყო. მუსიკომედიის თეატრის მკაყრული ათეული წლების განმავლობაში ისმუნდა თბილისურ ფოლკლორზე, რომანსულ და ხალხურ პარმონიზე ავებულ მუსიკას. მოდერნიზმზე რომ არაფერი ვთქვათ, თვით ჯაზური ან ავანგარდული რომანტიზმის ნიმუშები, არსებული მკაყრებისთვის უცხოად ყუდრდა.

ერთადერთ „მშველ რგოლად“ გამოიყურებოდა ბრეტის თეატრალური პრინციპი და ჩვენც არჩევანი მასზე შევანერეთ. მასალაც შეირჩა — პოლიკარე კავაბაის „ყვარყვარე თუთათი“. პეტრე გრუზინსკიმ შექმნა ლიბრეტო უაღრესად შთამბეჭდავი „ზონგები“. მუსიკალური თეატრზე ადაპტირება მთლიანად დრამატული მასალაც. მუსიკის შესაქმნელად მონვეულ იქნა კომპოზიტორი ნოდარ გაბუნია, კლასიკური ფორმების უბადლო მცოდნე მოდერნისტი. თემო აბაშიძე აქც წარსულისა და თანამედროვეობის სინთეზს ეძებდა, სპექტაკლის შექმნა, როგორც მოსალოდნელი იყო, დროში გაიწვია. ამასობაში, რომებრც სტურუბით, სწორედ ბრეტის ესთეტიკაზე დაყრდნობით, შექმნა სენსაციური დრამატული ოპუსი „ყვარყვარე“. ყვარყვარეს როლში შეუდარებელი იყო რამაზ ჩხვიციძე.

ასე გაფორნდა გვირგვინი მუსკალური კომედიდან ისედაც გვირგვინოსან რუსთაველის თეატრში. ამანუა ნათქვამი — მდიდარს ემატებოდაცო. მიუხეილი „ყვარყვარე თუთაბერი“ დიდგო და იგი ნამდივლად იყო ახალი სიტყვა ქართული მუსკალური თეატრის განვითარების თვალსაზრისით. მაგრამ მისი რეზონანსი დაიწრდილა აღნიშნული მიზეზის გამო.

თემო აბაშიძემ სცადა საჭე კომედიდან მუსკალური დრამისაკენ შეებრუნებინა. იგი ამზადებდა ნიადგეს, რათა გაერღვია კომედიის ფარგლები. ამ მიზნით დიდიგა ვაჟა ზნარაშვილის მუსკალური დრამა... სადაც აქცენტი გადატანილი იყო გუნდურ შესრულებამ. სპექტაკლს აუიოტაჟი არ მოჰყოლია, მაგრამ დასწრების მიზეზდით თუკი ვიზჟელებით, მაჟურეებლმა იგი თბილად მიიღო.

წარმატება ხედა ნილად ვარლამ ნიკოლაძის მიერ დადგმულ სპექტაკლს „არშინ მალ აღან“. ჰაჟიბეკოვის ცნობილი მუსკალური კომედია სრულად ახლებურად აჟღერდა. ეს იყო ნამდივლად ანსამბლური სპექტაკლი, გაჟღენთილი დრამატული ქმედებისათვის ნიშნული მოტივაციით, მაღალ დინეზე შესრულებული ვოკალური და ქორეოგრაფიული სცენებით.

აღსანიშნავია, რომ თემო აბაშიძის მოსვლამ, თითქოს თავისთავად შეეცალა მიმდინარე რეპერტუარის ხასიათიც. არ არსებობდა სპექტაკლი, იპურება თუ მუსკალური კომედია, ძალიან მაღალ დინეზე შესრულებული რამდენიმე სცენის გარეშე. ბერვა მსახიობმა ახლიდან გადაამუშავა როლი.

სტაიერის თვისებებით დაჯილდოებული თემო აბაშიძე არ აპირებდა საჟუთარი გეგმების ერთ სენონში რეალრებას. იგი თუმც ნელა, მაგრამ ჯიუტად მიიწედა თავისი მიზნისაკენ — თეატრში დაენერვა ახალი მუსკალური და საჟმსრულებლო ფორმები.

ძიებანი მიმდინარეობდა მუსკალური კომედიის მოდიფიკაციის მიმართულებითაც. მენარლამ ეილაჟი ყიფინამა თეატრს წარუდგინა თავისი პიესა „უკულმართი“. ეს იყო თვისობრივად ახალი მასალა, შინაარსით მკვეერად საბირული, ფორმით უწვეულად გროტესკული. მარტივი ფაბულა გაულენილი იყო მძაფრად კრიტიკული და, ამავე დროს, მისტიკის ზღვარზე მყოფი კომიკური შტრიხებით. მოხუცი, ქვრივი მამაკაცი, „გზანზე დაყენული“ ორი გაიო-შვილის მამა, მეტსახელად უკულმართი, თავს მოიჟედარუნებს იმის გასარკვევად, თუ რა მოხდება მისი სიკვდილის შემდეგ.

60-70-იან წლების საქართველოში გავრცელებული იყო რიტუალი, რომელსაც „გადასახური“ ერქვა. სამძიმარში მოსული თანახოვლელები, გარდაცვლილის გასაპატიოსნებლად ფულს არ იშურებდნენ. სწორედ ეს იყო მთავარი კომი-

კური ზამზარა. გადასახურის მისალებად მძები ერთმანეთს მამის ცხედარს პარავენ. ბოლოს და ბოლოს, „შემოსავალს“ მამა ეპატრონებოდა.

სამხატვრო საბჭოს სხდომანზე პიესის წავითხამე და დამეცაო. პიესის კითხვა სამარისებურ სიჩუმეში მიმდინარეობდა. არათუ გაკენება, გალიმბაც კი ვერაეინ გაბედა. პირველი აქტის კითხვას რომ მოვრჩი, საბჭოს ერთ-ერთმა წევრმა რიტორიკულად იკითხა — მოქმედება რომელ დროში ხდებოდა? და იქვე დაიკულა — არც ასეთი მამები ვიცი და არც ასეთ შვილებს ვიცნობო.

ცხადია, კითხვის გაგერქლებას შერი აღარ ჰქონდა. თემო აბაშიძე აენტო და რამდენიმე საჟამად უხეში სიტყვა „ავადრა“ საბჭოური მორალის დამცველს. ასე იყო თუ ისე, აშვარა შეიქნა, რომ პიესა რამპის შუეს ვერ ეღირსებოდა. სამაგეიროდ, დიდი ენთუზიანზით იქნა მოწონებული 50-იან წლებში შექმნილი აივანზიანის მუსკალური კომედია „სიყვარული და ვარსკვლავები“, რომელიც „განხეთქილების ვაშლად“ იქცა. მის დადგმანზე ვარლამ ნიკოლაძემ უარი განაცხადა, რაც თეატრის დატვირების ფასად დაუჯდა. მცენ მიმტყუნა ნერვებმა და ჩემი უარყოფითი დამოკიდებულება ზავსმოკიდებულ რეპერტუარის მიმართ, საჟვაროდ გამოჟახტე.

თითქოს ჩვენს ჯინანზე, რეპერტუარში შეტანილ იქნა ასევე დრომოქმული მუსკალური კომედია „სხვისი შვილების მამა“. როგორც ერთი, ისე მეორე ნაწარმოების წარმოადგენენ სრული ანშლავით მიმდინარეობდა და უკეთეს არგუმენტს ჩენნი ოპონენტები, ცხადია, ვერც ინატრებდნენ.

სულ მალე, დრამატული თეატრის ნოსტალგია მომეძალა და რუსთაჟის თეატრს მივაშურე. თემო აბაშიძე და ვარლამ ნიკოლაძე სამუდამოდ „დააავადდნენ“ მუსკალური თეატრით. თემო აბაშიძემ ეგვიპტე „მოიარა“, თბილისს დაუბრუნდა და დღეს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუსკალური ფაკულტეტის კათედრის ხელმძღვანელია. ვარლამ ნიკოლაძე თურქეთში „ჩარჩა“. ვასო აბაშიძის სახელობის მუსკალური კომედიის თეატრის საერთოდ გაქრა ქართული თეატრალური კულტურის სივრციდან, მისი შემცველი კი ახლა იდგამს ფესს სახელწოდებით — მუსიკისა და დრამის თეატრი.

ასეთ დაკონერტებას, ვფიქრობ, სჯობდა ზოგადი სახელის შერჩევა („თავისუფალი თეატრი“ რომ არ არსებობდეს, ალბათ ეს სახელწოდება იდეალური იქნებოდა). მეორეს მხრივ, მუსკალურ თეატრს არც საჟუთრივ მუსიკა გულისხმობს და მით უფრო, არც დრამა. ოპერეტას და მუსიკალურ კომედიას ადვილად შეველიეთ, მაგრამ რა დაამვა ზოგადად მუსკალურმა თეატრმა?!

მაგრამ საგანგაშო ისაა, რომ მუსკალური თეატრის გაქრობის მიღმა, კიდევ უფრო საშიში

ტენდენცია იმალება, თუკი, ჯერ კიდევ ახლო წარსულში, სამსახიობო ხელოვნება საავტორო რეჟისურამ საგრძნობლად დააწინა, ახლა მას კიდევ უფრო საშში მეტოქე დაუპირისპირდა რეჟისორ-შოუმენის სახით.

ვინ არის შოუმენი? თეატრის ხელოვანი, რომელსაც ერთადერთი საზრუნავი აქვს — შექმნას თვალისმომჭრელი სანახაობა, ძირითადად უბირ მაყურებელზე გათვლილი. შოუმენისთვის ეს მიზანი იმდენად „წმიდა-თანმიდაა“, რომ საერთოდ აღარ ფიქრობს ისეთ საკითხებზე, როგორცაა შემოქმედებითი თვითგამოხატვა, მსოფლმხედველობა და მსოფლგანცდა; და რა გასაკვირია, რომ მხოლოდ „ექსპლუატატორის“ თვლით უყურებს მსახიობს, დრამატურგს, მხატვარს, კომპოზიტორს. აი, ამ ტენდენციას მიყვავართ თეატრის კომერციალიზაციამდე და საბოლოოდ, მის სრულ პროფანაციამდე.

60-იანი წლების ქართულ თეატრში უკვე გაჩნდა შოუმენური რეჟისურის ელემენტები და პიკს მიაღწია 70-იან წლებში. ამ ტენდენციას სათავე დაუდო ბრესტის ეპიკური თეატრის პრინციპების დამკვიდრებამ და რობერტ სტურუას თეატრალურმა სტილისტიკამ. მაგრამ გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ სტურუამ თავადაც მიიღო აკადემიური განათლება და თეატრშიც დახვდა კლასიკურ კულტურაზე აღზრდილი მსახიობები, და სწორედ ამან შეაძლებინა სანახაობრიობის და გაზრების სიღრმის იდეალურად შერწყმა.

სისტემა, როცა სტაციონარში იგულისხმება მხოლოდ შენობა, ხოლო სხვა ყველაფერი მუდმივად ცვალებადია, გამორიცხავს მხატვრული თანამოაზრეობის პრინციპს, ესთეტიკური ხელნერის შემუშავებას, ძიების ერთიან პროცესს. ამის გარეშე კი, თეატრალური ხელოვნებაში სერიოზულს ვერაფერს შექმნი.

ამასთანავე, შოუმენის მოვლინება, უკვე მოასწავებს საავტორო რეჟისურის დასასრულს. და როგორც ეს ზოგიერთ დასავლურ ქვეყანაშია, წინა პლანზე წამოიწევს ეგრეთწოდებული მსახიობი-ვარსკვლავი, ცნობილი არა იმდენად თავისი ნიჭიერების, რამდენადაც არტისტული „ქარიზმის“ და შემთხვევითობის ნყალობით. ცნებაში — „მსახიობს უნდა გაუმართლოს“ — აღარ იგულისხმება მისი შეხვედრა სცენურ ორეულთან ან თანამოაზრე რეჟისორთან. საუბარია მხოლოდ და მხოლოდ მომგებიან მიწვევაზე კინოში ან ტელევიზიაში. აქედან ერთი ნაბიჯილა რჩება თეატრალური კულტურის უსახო სუბკულტურად ჩამოყალიბებამდე.

ისტორიის ცვალებადობის კანონი უღმობე-ლია, მაგრამ გამოცნობადი. ჩვენ კი არ უნდა მოვერგოთ მას, თავად იგი უნდა მოვირგოთ. მხოლოდ ამ შემთხვევაში მოვწახავთ ჩვენს ადგილს მსოფლიოს თანამეგობრობაში, მხოლოდ ამის გათვალისწინებით გამოვავლენთ ქართულ გენში განთავსებულ თეატრალურ პოტენცი-ალს. ამ თვალსაზრისით, ქართულ მუსიკალურ თეატრს, თავისი ჯერართქმული სიტყვა აქვს სათქმელი.

# მარინა გუნია

## „კომედიაანტები“

(„თავისუფალი  
თეატრი“  
ნათი ფლისა)

ერების შესაბამისად „თავისუფალ თეატრში“ არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს თანამაზრებ მსახიობთა ერთიანი გუნდი. აქ თანაარსებობენ მცირე ჯგუფები, პატარა ამქები, რომლებიც ამა თუ იმ რეჟისორის ირგვლივ ერთიანდებიან. ეს უფრო რამდენიმე მცირე სტუდიაა, ლაბორატორიაა, რომელთაც ერთი საერთო სცენა აქვთ.

სარეპერტუარო პოლიტიკის წარმართვისას, თეატრის ხელმძღვანელის პოზიცია მკაფიო და პრინციპულია. თეატრის მრავალფეროვნება, ჟანრობრივი სიხალე, უკომპრომისო ექსპერიმენტები, ძიება, სადადგმო გუნდის გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიცია – ეს არის მთავარი თეატრისათვის. ა. ვარსიმაშვილის თქმით: „რეპერტუარი მრავალმხრივი უნდა იყოს, არ შეიძლება თეატრები ერთი მიმართულებისანი იყვნენ, მაშინ ისინი ერთი რეჟისორის თეატრად იქცევიან, ეს კი ალარ არის საინტერესო, ასეთი მიდგომა წარსულს ჩაბარდა“.

ფიქრობ, ამ მიზეზთა გამო თანაარსებობს თეატრის რეპერტუარში ისეთი სპექტაკლები, როგორიცაა: „კომედიაანტები“ (რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი), „ჯინსების თაობა“ (რეჟ. დ. დოიაშვილი), „მონადირე“ (რეჟ. გ. შალუტაშვილი), „ბერნარდა ალბას სახლი“ (რეჟ. გ. კაპანაძე), „ვიოციკი“ (რეჟ. ა. ენუქიძე), „პროვოკაცია“ (რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი), „არდილები“ (რეჟ. გ. შალუტაშვილი), „მედეა“ (რეჟ. გ. კაპანაძე), „ქერიეთა ნუგეშისმცემელი“ (რეჟ. გ. თოდაძე), „ტელემისტერაი“ (რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი), „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ (რეჟ. გ. შალუტაშვილი), „ნაციონალური შოკი“ (რეჟ. ა. ვარსიმაშვილი), „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (რეჟ. გ. კაპანაძე), „ბინა ყიფშიძის ქუჩაზე“ (რეჟ. გ. შალუტაშვილი)...

როგორც ვხედავთ, „თავისუფალი თეატრი“ ღია ექსპერიმენტებისათვის, მის სცენაზე მეტ-ნაკლები წარმატებით სხვადასხვა ესთეტიკისა და ხელწერის მქონე რეჟისორები დგამენ სპექტაკლებს.

სტატისტიკაც ცხადყო, რომ დასაბამიდან დღემე „თავისუფალი თეატრი“ სეზონის მანძილზე 6-11 ახალ სპექტაკლს უჩვენებს მაყურებელს, 5 თეატრალური სეზონის მანძილზე წარმოადგინა 37 პრემიერა, წლის მანძილზე უჩვენებს 290 სპექტაკლს, უმასპინძლა 150 000 მაყურებელს, მოქმედ რეპერტუარში 18 დადგმა, თეატრში მუდმივი ანშლაგია, თეატრმა სპექტაკლები უჩვენა სრულიად საქართველოსს..

„თავისუფალმა თეატრმა“ თავისუფალი თეატრალურ სივრცეში მოღვაწე ხელოვანთა მკაფიო მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატვა უკვე შესძლო. მართალია სცენა სწორად ეთმობა სხვადასხვა სადადგმო ჯგუფს, მაგრამ ცხადია, რომ „თავისუფალი თეატრი“ ორგანიზაციულ-სტრუქტურული, ფინანსურ-ეკონომიკური, თუ შემოქმედებითი სისტემით ერთი დირიჟორის – ავთანდილ ვარსიმაშვილის თეატრია.

ამ თეატრის სახეს მსახიობთა გარკვეული ჯგუფი, ზირთვი ქმნის. ისინი სხვებზე მეტად, უფრო სწორად არიან დაკავებული სხვადასხვა რეჟისორის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში: რამაზ იოსელიანი, ნიკო გამელაური, სლავა ნათენაძე, ირინე მეღვინეთუხუცესი – ეს ოთხეული რეჟისორ ავთანდილ ვარსიმაშვილის გუნდად მოიაზრება: მარინე კახიანი, ნანა ფაჩუაშვილი, დიმიტრი ჯიანი, თეონა გურამიშვილი – ეს ოთხეული – გონა კაპანაძის გუნდია. რეჟისორ გიორგი შალუტაშვილის ზირთეს უპირატესად ახალგაზრდა, ახალბედა მსახიობები წარმოადგენენ: ბაჩო ჩაჩიბაია, თამთა ჭელიძე, ეკა მლორდინაშვილი, პაატა გულიაშვილი, დავით დოიაშვილის სპექტაკლში დაიბადა ნიჭიერი მსახიობი ჯაბა კილაძე, ანდრო ენუქიძის სპექტაკლში გამოჩნდა გოგა ბარბაქაძე. ასე, რომ, ერთი თეატრის ჭერქვეშ გაერთიანებული არიან სხვადასხვა ხელწერის, ინდივიდუალობის მქონე სამსახიობო სკოლაგამოვლილი მსახიობები, თუმც, ღია სცენის კანონზომიერების მიხედვით.



თეატრალური კრიტიკა სწორად სამართლიანად საყვედურობს თანამედროვე ქართულ თეატრს მკვლევარობის პოზიციის დევიციტს. ამ მხრივ, „თავისუფალი თეატრი“ თავისი მრავალმხრივი რეპერტუარით, უპირატესად კი, საპროგრამო სპექტაკლებით: „კომედიანტი“, „ჰამლეტი“, „პროვოკაცია“, „ჯინსების თაობა“, ვფიქრობ, ამ უპატივებელი შეცდომის გამოსწორებას ცდილობს. სწორედ ამ სპექტაკლებში მოხდა ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების აკუმულირება, ქვეყნის ტკივილი გახდა თეატრის მათეურებელთან დიალოგის გამართვის საშუალება.

თეატრი უკვე ხუთი წლისაა. მას თავისი დაბადების დღე პომპეზურად არ აღუნიშნავს. იმ დღეს მათეურებელმა სწორედ ის სპექტაკლი იხილა, რომელიც „თავისუფალი თეატრის“ დაბადების მათეურებელი გახდა. „კომედიანტი“ – ისევე ის ტკივილი, ისევე ის სათქმელი, ისევე ის სცენა და ისევე ის კომედიანტი...

პიროვნების თავისუფლების თემა თეატრის პირველსავე სპექტაკლში გაულერდა. დამფუძნებლის მიერ დეკლარირებული პრინციპი, პირველსავე წარმოდგენაში პრაქტიკულად განხორციელდა. რეჟისორმა ავთანდილ ვარსიმაშვილმა თეატრის პირველი სპექტაკლისათვის, რომლითაც საზოგადოებასათვის თბილისში კიდევ ერთი, ახალი თეატრის დაბადება უნდა ემართა, არჩია ინგლისელი მსახიობის, შემდგომში ცნობილი დრამატურგის, ჯონ ოსბორნის, 1957 წელს შექმნილი პიესა „კომედიანტი“.

პიესის გადმოქართულებამ ნაწარმოები მეტად დაუახლოვა ჩვენს სინამდვილეს, ჩვენი ქვეყნის ტკივილს – პიესა უფრო აქტუალური და საინტერესო გახდა მათეურებისათვის. მისეულ ადაპტირებულ ვერსიაში, მოქმედება გასული საუკუნის 1992-1993 წლების თბილისში ვითარდება. აფხაზეთში ომი მძვინვარებს... თბილისში კი ადამიანები გადარჩენისათვის იბრძვიან...

ჯონ ოსბორნის „კომედიანტი“, მისი თაობის ერთგვარ მოწოდებად, მანიფესტად იქცა. ერთი წლით ადრე, 1956 წელს, მან შექმნა პიესა „მიომ ხედე მრისხანების ჟამს“, რომელმაც სათავე დაუდო თანამედროვე დრამატურგიასა და თეატრში. ე.წ. „განრისხების თაობის“ მოსვლას. პიესამ მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების ათი წლის თავზე, სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოკრული თაობის სატკივარი, მათი მოქალაქეობრივი პრედი, რეალობის მიუღებლობა და აგრესიით მისი უარყოფა, ნაილად, უტყუარად გამოხატა. ეს არ იყო მხოლოდ სოციალური პრობლემების წინააღმდეგ მიმართული პროტესტი. „განრისხებულმა თაობამ“ ზნეობრივთან დროთაღმკვრივი მოთხოვნებიც დააყენა დღის წესრიგში. ეს იყო იმედგაცრუებული ახალგაზრდების ამბოხი. ვინაიდან მსოფლიოში მომხდარი დიდი ძვრების ფაზისთვის დამარცხებისა, თუ მეორე მსოფლიო ომის მოკავშირეების გამარჯვების მიუხედავად, სამყარო უუკეთესობისკენ არ შეიცვალა. ჰუმანიტური, ზოგადსაკაცობრიო, ყბადაღებული დემოკრატიული იდეების ქადაგება, დეკლარირებად და დარჩა, ცხოვრებაში პრაქტიკულად არ განხორციელდა, კაცობრიობის მონაპოვრად ვერ იქცა. ამიტომ, ნანატრი, საოცნებო ხვალისდელი დღე, შორეულ მირაჟად დარჩა „ბრიჯ“, მცხუნვარე უდა-

ბნოში, სიცხისა და წყურვილისგან დატანჯული ადამიანის მხოლოდ მზერას რომ ატკობოს, მიმზიდველი ოპონის ლანდად გამოცხადებულა“.

სპექტაკლის რეჟისორის თქმით, ოსბორნზე არჩევანის შექრება არ იყო შემთხვევითი. ის პროცესები, რომლებიც განვითარდა გასული საუკუნის 60-იანი წლების ევროპაში, კარიბის კრიზისის დროს, ანალოგიას პოვებდა იმ პერიოდის საქართველოსთან, რომელიც სპექტაკლში ასახული. „ჩვენ არ ვაგვიკეთებია ამის დეკლარირება, მაგრამ ჩვენც „განრისხებული თაობა“ აღმოვჩნდით, – გვიოთხრა რეჟისორმა, – ვხედავდით, რომ ქვეყანა შედის აბსოლუტურ ჩიზნა, შეგვიძლია ტერიტორიით დავარგვის მოთმენა, რვა ლარინი პენსიით, თექვსმეტ ლარინი ხელფასით არსებობს ატანა. შიმშილის, სიცივის, სულიერი ტკივილების გადატანა, შეილებს სასაკლავო დეარეგვა... ეს პიესა მე მძლევდა იმის საშუალებას, რომ მოქმედება საქართველოში გადმოემტანა და მათეურებელთან შესაუბრა იმ პრობლემებზე, იმ ტკივილებზე, რომელიც გავსულებს და გვტკივა მეც და მათეურებელსაც. ეს სპექტაკლის დევიზია „ჩვენ მანინც ვითამაშებთ“, მიუხედავად გაუსაძლისი ყოფისა, მიუხედავად იმისა, რომ ქვეყანას პატრინი არ ჰყავს, კულტურა არავის სჭირდება, ჩვენ მანინც ვეცყვით ჩვენს სათქმელს მათეურებელს და შევახსენებთ, რომ კაცობრიობის უდიდესი მონაპოვარი პიროვნების თავისუფლებაა და თუ ხარ თავისუფალი, არ გაცქმ დუმილის უფლება – ეს არის მთავარი! ამიტომ, ეფექტურება, რომ სწორედ ეს სპექტაკლი იქცა ჩვენი თეატრის მანიფესტად“.

ჯონ ოსბორნის პიესაში, რაისცილი, მიუხედავად პიესის ფაბრისების დინამიკური ოჯახის ცხოვრებას ეყვრებით. ვარსიმაშვილისეულ გადმოქართულებულ ვარიანტში კი, ჩვენს თვალწინაა თეატრის მასიზობის ოჯახი. „თავისუფალი თეატრის“ სპექტაკლის სათაურშიც ოდნავი ცვლილებაა. პირველწყაროსგან განსხვავებით იგი მრავლობითი შეიქმნა – „კომედიანტი“. ოსბორნისეული პიესიდან პირველქმნილი სახით მხოლოდ ვაგნაზი ბონდონ (მსახიობი სლავა ნათენაძე) გვევლინება – მყვინალა გრძობით, ჟღალი პარიკით, წითლად აღვივებული ცხვირითა და ლოყებით, ჭყეტელა, ჭრელი მოკაშბულობით, ვეება ცხვირპრეხილი ფესხცემეებით, ტრაგი-ფარის ზღვარზე გათა-

მაშებული მონოლოგით, იგი ფედერეკო ფელინის მნითურ ჯამბაზს გვაგონებს.

სანახაობას ჯამბაზი იწყებს. ორპირივან, ბრძნულ არავს უამბობს მაყურებელს. ამ დროს იგი თითქოს ზეცაშია გამოკიდებული. ერთი შეხედვით, რეალობას, ნიდადგს არის მონყვეტილი, ისევე, როგორც მისი მონათხრობი. მის მიერ ნაამბობ იგავს, ვინმე ყურადღებით თუ მოუსმენს, ჩაუკვირდება და ამოხსნის, მაშინვე მიხვდება ალეგორიის მიღმა მიმალული სალი აზრის არსს, მაგრამ ჯამბაზს თხრობას აწყვეტინებენ, იგი ვერ ახერხებს იგავის დასრულებას. დღეს ვის სცალია არავებისთვის?... არც სიბრძნის სხვისგან მოსმენის სურვილი აქვს ვინმეს...

სულგახუნებულ, გაუცხოებულ, რობოტაქცეულ ადამიანთა საზოგადოებისთვის ზედმეტია სლაგა ნათენადის გმირი - არავის სჭირდება, ყველას თავს აბეზრებს. მხოლოდ კოლეგებს უყვართ. მათან კი, რატომღაც, სიტყვაძუნწი, გულწაბრბობილი და ხშირად მდუმარეც კია. (სლაგა ნათენადე თამაშობს გულგატეხილ, ხელმოცარულ ჯამბაზს. არც მისი სიბრძნე და არც თეატრალური შესტი ართობს ვინმეს). არადა, როგორი გულით უნდოდა რაღაც მიწმენელოვანი ეტივა მაყურებლისათვის, თუნდაც ყოველი ჩვე განის ყოფის, იმ პრობლემების შესახებ, რაც გვახუბებს. იქნებ მიზნიც, მაგრამ არ აცალეს, არ მოუსმინეს, არ ათქვიენეს... და ისიც უხმოდ, გულდანყვეტილი, ნირნამადარი გაეცალა ხალხს... შედეგე კი უგონოდ მიერალი გამოგვეცხადა, - თითქოს ესაა ერთადერთი, რისი გაკეთებაც შესძლო. ეს ჯამბაზის პროტესტია, საკუთარი ტკივილი სასმელში ჩაყლა. რაც ეერ ამოთქვა (არ ათქვიენეს (!), შინაგანად ანუხუბს).

ასეთია რეალობა - უსულგულო, პრავგამტული მიზნები ამოძრავებს საზოგადოებას. ადამიანებს არც ესმით და არც სცალიათ ერთმანეთისთვის. ახალი, დაძაბული ცხოვრების წესი არ სცნობს ლირიულ გადახვევებს. რეჟისორის მიერ სექტუალის პროლოგის გადაწყვეტა, მსახიობის თამაშის წესი მთელი წარმოდგენის კამერტონს წარმოადგენს.

კომედიანტურ-კლოუნური გათამაშების პრინციპი, თითქოს, სენტიმენტულ „სიდიადის დამკვირების“ თარგმნა ავებული, როდესაც ბუფონადისა და კომიკური ტროუების საერთო ფონზე, მეტყველი შტრიხებით იქმნება კომედიანტის ტრაგი-კომიკური ნილაბი, როცა სიცლის გამო-



სცენა, საქეტყალიდან

წვევის ნადილზე იძალბებს აზრი...

აქსესუარების, კლოუნური გათამაშების ნილ, საქეტყალში სასტიკი სოციალური გარემო შემოდის. კომედიანტების თვითმზნურ, კომიკურ განწყობას დაუპირისპირდება პერსონაჟთა დაშსხვერული სულები, ტკივილებითა და იარებით.

სცენაზე მხატვრის მიერ (სცენოგრაფიაც ავთანდლ ვარსიმაშვილის ეკუთვნის) სამოთახიანი ბინის ძალზე უზადრუკი ინტერიერია შექმნილი. ზევით ერთგვარი მანსარადა. იქ საკრალური, მოდერნიზებული სავარძელი დგას - პეტრე ოცბელისეული სავარძელი, რომელიც ვერკო ანჯაფარიძე - ივდიტის ტეხილ, ჰაეროვან, ჩამოქნილ პლასტიკას ერწყმოდა და ქმნიდა სანახაობის სახიერებას. ახლა კი, მარჯანიშვილისეული სათეატრო მოდელის სიმბოლო თავზე ადგას ამ ნაცრისფერი ყოფის გამომხატველ უსახურ ინტერიერს. ეს არ არის მხოლოდ სცენოგრაფიის გადაწყვეტა. მოდერნისა და კლასიკური ფორმების შეთავსებით შექმნილი მშვენიერება-თეატრალობის, მრავალფეროვნების, რეალობაზე გაუცხოვების, ყოფაზე ამაღლებულობის ხატად იქცა. „ურიელ აოსოსტას“ გრძობათა სინრფეულ და მვეტური თეატრალური ფორმა ქმნიდა ამაღლებულ განწყობას, თეატრი-ზეიმის დებათაილღვით იმუხტებოდა თავის დროზე ენარბაზი და ოპტიმისტურად ჟღერდა სანახაობის ფერადოვანი ინტონაცია. ეს ფონი კი დანინებული, აუწყობელი, გაუფასურებული, დევორმირებული ყოფის „ჯურღმულს“ ნატურალისტურად გამოკვეთს და ქმნის საოცარ კონტრასტს, სადაც პედესტალიდან მოსროლილი, დამინებული პერსონაჟები, უსახურ დეკორაციასთან ერთად პესიმისტურ განწყობას ქმნიან.

საკუთარ პროფესიაზე ფანატურად შეყვარებულ ხალხს, რომელთაც თეატრის გარეშე ცხოვრება ვერ ნაშრომდევნიათ, მიუხედავად შეჭირვებულ, ხელმოკლე, შეძლება ითქვას, მათხორული ერთფეროვანი ყოველდღიურობისა, მინც ხელოვნებით, შემოქმედებით უდგათ სული. სწორედ თეატრის ის ილუმალი, მარად მიმზიდველი, ზღაპრულ საოცრებათა შემცველი სამყარო, რომელსაც თავს აფარებენ თეატრის მოღვაწენი, რათა გაეცქნენ ცხოვრების სასტიკ, დაუნდობელ რეალობას, რომელიც ასეთი უფერულია, ყოფა — შემაშფოთებელი. რეალობისგან გაქცევა კი, მხოლოდ ილუზორულ სამყაროში — თეატრშია შესაძლებელი. ამიტომ, სპექტაკლის მანიძლე თამაშის ნოსტალგია და მონოლოგი „ჩვენ მინც ვითამაშებთ“ აშარას ხდის რეჟისორის სურვილს — გაარდვის ეს სასტიკი რეალობის ფრად და დიდ, აწყობილ სამყაროში — თეატრში მოაპოვებისონის ნავსაყუდელი პერსონაჟთა გათიძილ სულესს, სადაც წამით, ცოტა ხნით ივიწყებენ პრობლემებს, რომელთაც ვერ აუდიან...

ეს მხოლოდ წვითიერი მრავალია. ილუზორული „რეალობიდან“ გამოსულეს კვლაც ცხოვრების მიძიე პირობები ეგებებთ. ამ ადამიანთათვის უცხია ცხოვრებით მოპოვებული ბენიერება, ოჯახური სითბო, ჭეშმარიტი სიყვარულის განცდა. ადამიანური კეთილშობილესის გამოსავლენად აღარ არსებობს აღარანარი საფუძველი — ჭეშმარიტი ადამიანური თვისებები საყვეთლო ქაოსში იძირება — სიყვითისა და სათიწროს ძიებაში რწმენამურყული ადამიანები თვალს ვერ უსწორებენ სინამდვილეს.

ასეთია სპექტაკლის შრობირვი პარტიტურა, რომელიც ეგამცნობს ავტორთა სურვილს — დაინერეს ადამიანის სიცოცხლის გაუფასურებამე აგებული სამყარო (!). საზოგადოებამ ღირსეული ცხოვრება რომ შესძლოს, უწინარესად ადამიანის სიცოცხლე უნდა გახდეს სახელმწიფოსთვის ფასეული, ღირებულებათა სისტემაში გამორჩეული ადგილი უნდა დაიჭვიდროს ადამიანმა.

რეჟისორის მიერ შექმნილბ გარემომ (რეკვიზიტის სახით) და ხელოვანთა ცხოვრების ფორმამ უკვე შექმნა კონტრასტი — უსახური, ნაცრისფერი გარემომ და შემოქმედის ცისარტყელასავით ფერადოვანი ხილვისის სამყარო — როგორ არ ჰგავს ეს ორი რეალობა ერთმანეთს. რეჟისორმა ასევე გამოიჯნა თამაშის ნესიცი: ჯამბაზის მკვეთრ თეატრალობას, სამიოდენო თეატრის ფერთა სიუბეს დაუპირისპირა ამ უსახური გარემოს ბინადრათა ყოვის ნატურალისტური ნიუანსები. ეს კონტრასტი, ამბივალენტობა, პარადოქსულობა, აგრესია, მისი იუმირა — პოსტმოდერნული კულტურის ნიშანია და ამ, ერთი შეხედვით, შეუთავსებელ სტილთა შეთანხმებას ცდილობს რეჟისორი მსახიობებთან ერთად.

„კომედიანტების“ პერსონაჟები ვერ პოულობენ საერთო ენას, კამათობენ, ჩხუბობენ, ხში-

რად უხეში საქციელით თუ სიტყვით ერთმანეთს ვულს ტკენენ. ადამიანურ სითბოს დანატრებულნი, რალაც უნდაურად შეუპოვარნი, სასტიკნი და დაუნდობლნი არიან ერთმანეთის მიმართ. მათი აგრესია ნალეკვით ეშუქება არა მარტომ ამ ბინას, არამედ საერთოდ ამ საცხოვრისს. ყველაფერი აღრეულია, ცხოვრება — აწეწილი და მიუწყობელი. თითქოს აწილი მუსიკალური ინსტრუმენტის ჟღერა ისმის. ამგვარი დამოკიდებულება მამა-შვილს, ცოლ-ქმარს შორის...

ავანსცენამე გამოსული ოჯახის ასული რძალი ნატალია (მსახიობი ირინე მელინოვსუბუცსკი), რუსულენოვან, მოკლე, მაგრამ ბასრ ფრახას სურათის მაცურებულს. გრჩება შეგრძნება, თითქოს ისტია გაგანესს. ამ ფრახას გამოწვევად ვიღებთ. იგი ერთფეროულად ჩვენს აღმფთვებასაც ინვესს. შეურაცხყოფილნიც ვართ, მაგრამ, ამავე დროს, უცხო ტომის ადამიანსაც გვესმის... მსახიობი სადად, ზედმეტე გარეგნული, გამამფრთხილი გამომსახველობითი საშუალებების, ემოციის განზრახ ფორსირების გარეშე, ტუნად, თავშეკავებით, თუმც მკაფიოდ მოგვმართავს ჩვენ, დარბაზში მყოფთ. ამ დროს მის გაძვავებულ სახეზე, ცრემლჩამდგარ თვალებსა თუ მუმტად ქცეულ ნახ ხელებში ნათლად იკითხება ენითაულწერული ტკივილი, შინაგანი განცდა, რაც გავატყვევებს, გვანიიარალებს, აგრესიას გვისაბობს... ავანსცენამე მგლოვიარე ქალია, დედაა მხოლოდ, დედას კი, ეროვნება არ აქვს.

ფაქიზი ფერები ქმნის რამაშ იოსელიანი ბაბუა ვახტანგის სახიერ ნიღაბს — მხატვრებმითვის დამახასიათებელი განიერი ხალაითი, ძველმოდური შარვებით, განუყვლი ბერტვითა და პატარა ულვაშებით, სეფდანი შერითი, ზოგჯერ თვალეში აელეებული ყმანვილკაცური ცეცხლით, დაფიქრებული გამოხედვით, მსუბუქი სიარულითა და მორიდებული იერთი, იგი ერთსა და იმავე დროს მავსტრო თუმანიშვილსაც გვეაონებს და ჩარლი ჩაპლინის ადაპტირებულ კინოგმირის ნიღაბსაც, ოლონდ ხელმოცარული ადამიანის სანაცვლოდ, აქ, ცხოვრების არიერგარდში აღმოჩენილი, გრძობებით აღსავსე ადამიანი გვეკვლინება სანახაობის პრიტავონისტად.

რიდი და სიმტიკე — ეს შეუთავსებელი გრძობები ვახტანგის ხასიათის ძირითადი ფერები. ეს კონტრასტი, კიდევ უფრო მიმზიდველს ხდის ამ ნიღაბს, რომელსაც თანამედროვე სამყაროში ინტელეგენტობის აუტსადიერობას უწოდებდი.

ბაბუა ვახტანგი, წარსულში დიდი მსახიობი, ილუზიორ, მოგონებათა სამყაროში ცხოვრობს. წარსულბა დიდებამ დიდი ხანია მიატოვა იგი. მის პიროვნებას თანდათან ედება ქრესთომამტიულობის ბინდი, რომლის მიღმაც, ძნელი გასარჩევი ხდება, ხელოვანის ჭეშმარიტი, ცოცხალი სახე, შემოქმედის მფთქევი ძარღვი. მას კი, ძველეთურად სურს იყოს საჭირო. ადამიანთათვის უწინდებურად იყოს იმედი, შთავონება სამა-

„საქართველო“ № 3-4



რთლიანობისათვის, ადამიანური ღირსებისათვის ბრძოლის დაუსაბამო გზაზე. მისი „შეხვედრა ნარსულიან“ საქეტალის ლაიტემა, არც მისი წინაბაბა შემთხვევითი — პორტრეტული მსგავსება მიხეილ თუმანიშვილთან სხვა არაფერია, თუ არა ნოსტალგია იმ დროზე, რომელიც მას დიდ მესტროსთან აკავშირებდა და ალბათ კიდევ ერთი, — დიდი სიამაყის გრანობით შესხვება საზოგადოებისთვის, რომ იგი ბატონი მიშას ერთვული შეგირდია, მისი სკოლის წარმომადგენელი, რომელსაც მუდამ ენატრება მასთან შეხვედრა.

„შეხვედრა კი ადამიანთა დიალოგური მიმართებების უზენაესი ფორმაა, სულიერი კომუნიკაციის უღრმეს შრეებთან შეხებით მდგომარეობაა. კაცობრიობის გონითი ცხოვრების და კულტურის ფილოსოფიის სიმბოლო, რომელშიც საკრალური შინაარსია გაშხულილი. „შეხვედრა“ — ხედრია, ბედია, ბედისწერათა გამოიარება, რაც მთავარია, იგი საიდუმლოა, რომელიც საიდუმლოდღე უნდა მივიღოთ, მაშასადამე, განვიცადოთ“ (დ. ანდრიაძე „ფერწერა და იმედილიტა“, თბ. 1977, გვ. 62).

და ჩვენც განვიცდით ბაბუა ვახტანგთან ერთად ნოსტალგიით გამოწვეულ სატიკვარს. ჩვენც გეტკივა მისი სულის იარები. მის კი აღარაფერი ახარებს. ვაჟის მსახიობობას მსუბუქი ირონიით უტყუებს. თუმც, ზოგჯერ ცნობისმოყვარეობას ვერ მალავს და თითქოს სასხვათაშორისოდ, შვილს თეატრის დღევანდელ მდგომარეობაზე ეკითხება, ზოგჯერ პასუხსაც არ ელის... „სხვაგან ჰქრის მისი გონება“ — მისი გონებაც და სულიც უხეშად შემოჭრილი ცხოვრებისეული რეალობის ტყეობაშია, გულის ფანქცალით ელის რაიმე ახალ ამბავს აფხაზეთიდან, საომრად წასული შვილიშვილის ბედი მოსვენებას აყარავინებს. გული სტიკივა, მუდამ შეზარხოშებულ შვილს რომ ხედავს. მისი უხეში ტონი მოხუცის აღშფოთებას იწვევს, თუმც კარგად ესმის შვილის მდგომარეობა. რძალთანაც ვერ გამოძება საერთო ენა... ერთადერთი, ვისთანაც იგი ბავშვურად ანცი, მხიარული, კეთილი და ალერსიანია, მისი შვილიშვილი ელისია (მსახიობი მაია დობორჯგინიძე). ბაბუა ვახტანგი, მას თანატოლივით ეტყვიდა, მოზოლად მას ანდობს ნარსულიანის მოგონებებს...

რეჟისორი პირობითად, ტუნადა, ყოველგვარი ზედმეტი დამხმარე აქუსუარის გარეშე წყეტს ბაბუა ვახტანგის გარდაცვალების ეპიზოდს. იგი შეტყებულად ამბობს უარს მრავალმეტყველ, ფერწერულად გამომსახველ მეტაფორულ მიზანსცენაზე. არც მძლავრი მუსიკალური თემით ცდილობს სათანადო ატმოსფეროს შექმნას. უფულებებელყოფილია რთული, მაგრამ შთამბეჭდავი, ეფექტური მხატვრული განათება. ავთანდილ ვარსიმაშვილი ნახვამულ, წინანარგაოვლილ უბრალოებას სჯერდება. ავანსცენაზე შუქის კაშკაშა ნაკადით მკვიდრად განათებული დარბაზის

პირისპირ, სრულიად მარტოა მსახიობი, სწორედ მან უნდა შესძლოს მაყურებლის დარწმუნება, აქტიორმა უნდა გახადოს ჩვენთვის მისაღები რეჟისორის მიერ შეთხზული მხატვრული სინამდვილე. დამდგმელი, აქ აშკარად გაბედულ ნაბიჯს დგამს და საესებით ენდობა მსახიობს.

პროექტორის ელვარე, თვალისმომერეული შუქით დაბრმავებული. წარსულის მოგონებათა სკივრიდან ამოსულ მოქვენებას, თუ აჩრდილოვით აფარვატებული მოხუცი, სრულიად მარტოა სცენაზე. რამაზ იოსელიანი, თითქოს სხულის გარეშე დარწმინილი, მჩატე, შაერის ნავადივით მსუბუქ, გაჭყირავალ სულად ქცეული არსების განცდათა გადმოცემას ახერხებს. იმეყენად „გადასული“ ძველი მსახიობი, თავისი ყმაწვილვაკობის, ოცნების თეატრში ხედვება. მის წინ, თითქოს ლანდები იწყებენ ლიცლიცს. კოლეგები, რომლებიც კარგახანია ამეყენად აღარ არიან, ბაბუა ვახტანგის წარმოსახვაში, შიანებნასა თუ ხილვებში, კვლავ ახალგაზრდულად, ვან-კლინით აღესლნი ჩნდებიან. რამაზ იოსელიანის სცენური გმირი დაუფერავ სიხარულს ასხივებს. იგი ქუმმარტად ბედნიერია, რადგან კვლავ იმ სამყაროში მოხვდა, სადაც ოდესღაც, სრულფასოვანი ცხოვრებით ცხოვრობდა.

რამაზ იოსელიანი ამ ურთულეს ეპიზოდში ემოციის და განცდის სრული დატვირთვით ახდენს მძლავრ ზემოქმედებას მაყურებელზე, ეს კი მაშინ, როდესაც იგი ავანსცენაზე, „გადათამაშების“ სამშროუებას აშკარად ქმნის, მაგრამ რამაზ იოსელიანი ოსტატია, — მისი გამომსახველობითი ფორმები სადა და მიზომილია, სცენისა და მაყურებლის „სახიფათო“ სიახლოვეზე გათვლილი, ამიტომაც ახერხებს იგი დამაჯერებლობის შენარჩუნებას და მისთვის ჩვეული ოსტატობის სიმაღლეზე რჩება.

ნიკო გომელაურის გმირი — ოთარიც მსახიობია. მის მსგავს პერსონაჟს ხელოვნებისა თუ ლიტერატურის არა ერთ ნაწარმოებში შეხვედრეღვართ. სულიერი ტკივილის, არშემდგარი ცხოვრების გამო გალითებული ადამიანი, რომელიც მაყურებლისა თუ მკითხველის თანაგრძობას იწვევს, ამ საქეტალის ანგონენა ნამდვილად არ არის, მაგრამ, თამაზად შეიძლება ითქვას, რომ თეატრალურ ხელოვნებაში აფხაზეთის თემა, ყოველი ჩვენთაგანის სატიკვარი, პირველად სწორედ ამ საქეტალში გაუღრდა — სიხლისასვდი, მთელი სიმძაფრით.

საქეტალის სტრუქტურულ შეკვრაში დიდა ნიკო გომელაურის სცენური გმირის წვლილი. მისი პერსონაჟის განცდები, სულიერი ტკივილი, მსახიობის მაყურებელამდე ხელშესახებდ მოაქვს. ჩვენ მას გულწრფელად თანაგრძობობთ, იბადება ქემმარტიც თანაგანცვდა. აფხაზეთში საომრად მყოფ შვილზე წუხილი, შიში, საყუთარი ცხოვრებით უწყაყოფილება, მკავიოდ იკითხება მსახიობის ნამუშევარი. თითქოს დანაშაულის მძაფრი შვერძებაც არ არის უცხო ამ პერსონაჟისთვის,

— შეილი სამშობლოსთვის სისხლს ღვრის, თავად კი... თეატრში როლებს თამაშობს...

სპექტაკლში არის კიდევ ერთი საყურადღებო პერსონაჟი, რომლის როლს მსახიობი არ ასრულებს. ეს სიცივეა. ის არ არის პერსონიფიცირებული, მაგრამ მის გადამღებ არსებობას სულ ვგრძნობთ. სპექტაკლის ავტორები სიცივის ატმოსფეროს, მის აშკარად გამოკვეთილ სახეს მარტო იმიტომ არ ქმნიან, რომ სპექტაკლში არღერული ამბავი, ჩვენი ცხოვრების იმ პერიოდს უკავშირდება, როდესაც გაყინულ ბინებში უკარგობაა, ადამიანთა ცხოვრების ჩვეულებრივ ყოველდღიურობად იქცა. აქ სულ სხვა სიცივეა ნაგულისხმები — უფრო მწვავე, უფრო ტკივილიანი. ეს უსიყვარულობის, მარტოობის, გაუცხოების სიცივეა, საკუთარ თავში ჩაკეტილობის სიცივე. ამგვარ სიცივეს ვეღარ გაათბობს, ვეღარ მოერევა ერთი ადამიანის გათბობა. მაია დობოზრჯინიძის გმირი უშურველად აფრქვევს ალერსს, სითბოს, გულითადობას. ოჯახის შეკვრას, ყველას შერიგებას, დამეგობრებას ცდილობს, მაგრამ ამაოდ... თანაცხოვრების დისპარმონიულ რიტმს შეჩვეული ადამიანები, ალბათ უკვე ვეღარასოდეს დაუბრუნდებიან არსებობის უზენაეს მიზანს — ცხოვრებას პარმონიაში. დიდი მცდელობის მიუხედავად, მან ვერ შესძლო ოჯახის შეკვრა-გამთლიანება. ერთი ადამიანის სითბოს მრავალთა სიცივემ ავლოა.

პოესის ნაკითხვა მხატვრული ტექნიკის სამუალებით, ფაბულის სიტუაციებად, სცენებად დანაწევრებას გულისხმობს იმგვარად, რომ მთლიან ამბავსა და კონკრეტულ სიტუაციას ავტორისეული იდეა აერთიანებდეს, სწორედ ასეთ კითხვებში უნდა გამოვლინდეს ნაწარმოების შემეცნებითი ძალა.

აღწევთ თუ არა ამას „კომედიანტების“ ავტორები?

ზოგადად ნათელია, რომ სპექტაკლი მთელი სიმძაფრით გვიჩვენებს ომის დასრულებულ ზემოქმედებას უბრალო ადამიანთა ცხოვრებაზე. პრეპტს დავსესხებთ: „ომებში დიდ საქმეებს პატარა ადამიანები არ აკეთებენ. ომი, რომელიც საქმეების სხვა საშუალებებით გაგრძელებას ნიშნავს, სპობს ადამიანურ სიკეთეს, თვით ადამიანს, ომმა არ იცის დიდი და პატარა მსხვერპლი“<sup>4</sup> „პატარა ადამიანები, განსხვავებით იმთაგან, ვისაც ძალაუფლება უყრიათ ხელთ, ომისგან არაფერს უნდა ელოდნენ, დამარცხებაც და გამარჯვებაც პატარა ადამიანების თავზე გადადის“<sup>5</sup>.

სპექტაკლის ავტორები ცდილობენ იმ ნინა-ალმდეგობათა მხატვრულ ჩვენებას, რომელიც არსებობს ადამიანის სუბიექტურ მისწრაფებებსა

და ობიექტურ პირობებს შორის. ეს თემა სპექტაკლის ყველა პერსონაჟთან არსებობს სხვადასხვა ტონალობასა და ვარიაციაში, რეალურ-კონკრეტული თუ აბსტრაქტულ-პირობითი სცენების მონაცვლეობასა და სინთეზში.

სულიერი ტკივილების მიუხედავად, ირინე მეღვინეთუხუცესისა და ნიკო გომელაურის სცენური გმირები, აშლილ-აწეწილი ცხოვრების პირობებშიც კი, რაც სცენაზე ქარის მიერ აფრიალებული ფურცლების (იგულისხმება მორიგი დასადგმელი პიესის ტექსტი) მეშვეობით არის გაიზარებული, პოულობენ ძალებს სპექტაკლის ოპტიმისტური ფლერადობით დასრულებისათვის, ავტორები კი ცდილობენ ის მრუდე სივრცე, რომელშიც აღმოჩნდნენ სპექტაკლის პერსონაჟები მოაქციონ წრიულ მდგარადაბაში, ხელშეხებებ, წრიულ პარმონიას აზიარონ და შექმნან ის ავტონომიური მხატვრული სამყარო, რომელსაც წრიული მიზიდულობის შინაგანი ცენტრი აქვს. მხოლოდ ასეთი სამყაროა შინაგანად თვითმპარი, დასრულებული, საკუთარ თავთან და სხვა საგნებთან მიმართებაში ესთეტიკურად მოქნსარგებული.

ასეთ სამყაროზე ოცნებობენ სპექტაკლის ავტორები და ავანსცენაზე გამოკორებული უზარმაზარი ფორთოხლები ფინალურ სცენაში, ვფიქრობ, სწორედ ის ძლიერი მეტაფორაა, რომლითაც სპექტაკლის შემქმნელნი შეგვახსენებენ ამ დიად ქვეშაირიტებას და უპირავ კითხვის ნიშანსა და მრავალწერტილს გვიტოვებენ შედგომში განსჯისა და დაფიქრებისათვის...

...ჩვენი დროების კომედიანტები კი, კვლავ საკუთარი მოწოდების, პროფესიის ერთგული რჩებიან და თეატრში აგრძელებენ ცხოვრებას. ამ ადამიანთათვის ეს გადარჩენის, სხნის ერთადერთი სწორი ვიზა... იქნებ, არა მარტო მათთვის, ჩვენთვისაც... მთელი საზოგადოებისთვის?!

P.S. „თავისუფალი თეატრი“, თავისი შემოქმედებით, არჩეული დევიზის ერთგული რჩება: „თეატრი, რომელიც მხოლოდ სიმათილესა და დღესასწაულს გაირდება“, ზუსტად განსაზღვრავს თეატრის კრედოს, მის დანიშნულებას. თეატრი ხომ ცხოვრების ზუსტი კამერტონია, მფეთქავი, ცოცხალი ორგანიზმი, სადაც ძელიად მოპოვებული პასუხები კვლავ შეკითხვებად იქცევიან, ცხოვრებისეული სფეროდან მარადისობის სფეროში გადაინაცვლებენ.

დაე, მუდამ დაუსცავს მასურებელმა კითხვები თეატრს, დაე, ეკამათოს, ქვეშაირიტების ძიებაში დაეხმაროს, რადგან თუ არსებობს კითხვა, კამათი, ძიება, ე. ი. თეატრი ცოცხლობს, თეატრი სუნთქავს, თეატრის გული ხმამაღლა ძვრის...

ირინე ლოლოპარიძე

## ეპროკული

## თეატრის ელიტა

## პოსტოლიმპიურ

## ტურიზმი

2006 წლის მარტში, ზამთრის ოლიმპიური თამაშების დასრულებიდან პრაქტიკულად მეორე დღესვე, ტურინში ჩატარდა ევროპული თეატრის უმთავრესი პრიზის Premio Europa per il Teatro-ს გადაცემის მეათე ცერემონიალი. ღონისძიება ერთვეკირიანი იყო და მასში ევროპაში არსებული თითქმის ყველა თეატრალური ორგანიზაცია თუ გაერთიანება, ცნობილი რეჟისორები თუ მსახიობები, „ევროპის პრიზის“ დიდი ჟიური და მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსული კრიტიკოსები იღებდნენ მონაწილეობას.

მთავარი ჯილდო „Premio Europa“ გადაეცა ნობელის პრემიის ლაურეატს, მწერალსა და დრამატურგს პარიოდ პინტერს. მეორე ჯილდო „თეატრის ახალი რეალიზები“ ლიტველმა ოსკარას კორსუნოვასმა და სერბიაში დაბადებულმა, მაგრამ საფრანგეთში მოღვაწე უნგრელმა იონზე ნაგმა გაიწიანა.

ტურინის შეხვედრების პროგრამა მეტად დატვირთული აღმოჩნდა. პარიოდ პინტერთან ორი შეხვედრა-ინტერვიუ მოაწყო ცნობილმა ბრიტანელმა ჟურნალისტმა მაიკლ ბილნგტონმა, ნანქნები იყო ფრანგი რეჟისორის როჟე პლანშონის მიერ ტურინის ფორუმისათვის საგანგებოდ დადგმული სპექტაკლი „მსოფლიოს ახალი წესრიგი“, რომელიც პინტერის სამი პიესის მიხედვით შეიქმნა.

დუბლინის Gate თეატრმა მოაწყო საღამო „პინტერი: პიესები, პოეზია და პროზა“. ტექსტებს თეატრის მსახიობები, მათ შორის ჯერემი აირონსი, კითხულობდნენ. „პინტერის კითხვანი“ ბოლო დღეს, ჯილდოების გადაცემის საზეიმო ცერემონიის წინ შედგა და ყველამ ერთსულოვნად აღნიშნა, რომ ეს „წარმოდგენა“ ფორუმის ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება იყო.

ტურინის პროგრამაში ოსკარას კორსუნოვასის, იონზე ნაგის და ცნობილი იტალიელი რეჟისორის ლუკა რონკონის სპექტაკლები იყო წარმოდგენილი. ოსკარას კორსუნოვასმა ტურინში თავმოყრილ თეატრალურ ელიტას 2 სპექტაკლი აჩვენა: ბულგარეთის „ოსტატი და მარგარიტას“ ძველი დადგმა და ახალი, მძევი პრესნიაკოვების „ვთამაშობთ მსხვერპლს“. უნდა ითქვას, რომ ძველი გაცილებით უკეთესი იყო, ვიდრე ახალი, სადაც სპექტაკლ-პლავატის სტილისტიკა მინიმალურად დასავლურ მაყურებელზე იყო გათვლილი; მიუხედავად ამისა, ვულგარული კლოუნადითა და სასიმილო ნომრებით გაჯერებული „საბჭოური“ კიტჩი მაყურებლისთვის სრულიად მთლებელი აღმოჩნდა.

კორსუნოვასის „ხმაურიანი თეატრის“ საპირობისი, იონზე ნაგის თეატრალურ-ქორეოგრაფიული სპექტაკლი იყო ჭეშმარიტ ფასეულობათა დაკარგვით გამოწვეული ტკივილით, იდუმალუბრითა და პოეზიით, რომელსაც არანაწვეულებრივად გადმოსცემდა მსახიობთა ნატიფი პლასტიკა და ნაგის უაღრესად დახვეწილი, თანამედროვე და ორიგინალური ქორეოგრაფია.

განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია ფორუმის სექციამ „Ritorni“ - დაბრუნება, სადაც ლუკა რონკონიმ ტურინის ზამთრის ოლიმპიადისთვის შექმნილი პროექტი „Domani“ - „ხვალ“ წარმოადგინა. ამ პროექტში სამი სპექტაკლი იყო „გაერთიანებული“: შექსპირის „ტროილუსი და კრესიდა“, ვიტორიო ფოას, მირიამ მავასისა და ალფრედ რეიპლინის „კომუნისტების სიჩუმე“ და ჯილბერტო მავაის, პინო დონიგისა და არმანდო მასარენტის „ბიბლიოთეკა: გამოყენებითი ლექსიკონი“.

ინტერესი რონკონის სპექტაკლების მიმართ ძალიან დიდი იყო, თანაც მის წარმოდგენებზე იტალიელები რატომღაც უფრო იოლად ხვდებოდნენ, ვიდრე უცხოელები. ასეა თუ ისე, სამიდან ორი სპექტაკლის ნახვა მაინც მოვახერხე. სამუხაროდ, უნდა ვაღიარო, რომ ორივე სპექტაკლმა ოდნავ გამაწბილა, შესაძლოა იმიტომ, რომ რონკონის გატაცება მისთვის უწყველო კამერული მეტა-თეატრის ყანრით არაბუნებრივი და თითქოს ნაძალადევი მომქმენვა, რეჟისორმა თავის პროექტში რაღაცნაირ მნიშვნელოვან პრობლემას წამოჭრა: ომი („ტროილუსი და კრესიდა“), პოლიტიკა („კომუნისტების სიჩუმე“), მეცნიერება და ფინანსები („ბიბლიოთეკა: გამოყენებითი ლექსიკონი“). თეატრი, რომელიც ასეთ ფუნდამენტურ პრობლემებს ეხება, რონკონის მხრით, არა მარტო განსჯისავე მოუწოდებს, არამედ ახლის შექმნილენაც უბიძგებს და სოციალური თუ სამოქალაქო განვითარების მამოძრავებელ ძალადაც შეიძლება მოვევლინოს“. თუმცა ამ თემისის თეატრალური წარმოდგენის სახით გაცოცხლების ესთეტიკას, ლუკა რონკონის თეატრსა და Premio Europa-ს სხვა მნიშვნელოვან ღონისძიებებს უფრო ვრცლად მომდევნო პუბლიკაციებში შევხებით.

# ერგილე მესხია

## კულტუროლოგიური

### ქიზაზანი

### საქართველოში

კულტუროლოგიის, როგორც დამოუკიდებელი სამეცნიერო დისციპლინის მიმართ დღემდე არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებაა. მიუხედავად ამისა, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ კულტუროლოგიამ უკვე დაიმკვიდრა ადგილი, როგორც ახალმა სამეცნიერო დისციპლინამ. ამის აღიარების საფუძველს გვაძლევს თანამედროვე ეტაპზე საერთაშორისო მასშტაბით კულტუროლოგიურ კვლევაში მიღწეული შედეგები.

ამ ახალი დისციპლინის მიმართ საქართველოში ინტერესი დღითიდღე იზრდება. კულტუროლოგია (კულტურის ისტორია და თეორია) ამჟამად ყველა ნამყვან უმაღლეს სასწავლებელში იკითხება. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში გაიხსნა კულტუროლოგიის სპეციალობა, რომელიც ამაღელეს ამ დარგის სპეციალისტებს. მიუღ რიგ უმაღლეს სასწავლებელში ფუნქციონირებს კულტუროლოგიის კათედრა, სადაც საგანმანათლებლო პროგრამების მომზადებასთან ერთად, მიმდინარეობს სამეცნიერო-კვლევითი ძიებანი.

დღეისათვის მაღალმეცნიერულ დონეზეა აყვანილი კულტურის ცალკეული დარგების კვლევა. ყოველდღე ეს ქმნის საფუძვლს ქართული კულტურის ისტორიის, როგორც ერთიანი და უწყვეტი კულტურულ-ისტორიული პროცესის სისტემური ანალიზისათვის.

მიუხედავად ამისა, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენში, ჯერჯერობით, არათუ ქართული კულტურის თეორიაში, კულტურის ისტორიაში არ გაგვაჩნია ფუნდამენტური, მონოგრაფიული გამოკვლევა, რომელშიც დასაბამიდან

დღემდე ერთიანად, ყოველმხრივ იტყობადი გააზრებული სულიერი და ნივთიერი კულტურის მიღწევები, ზოგადად ქართული კულტურის ფენომენის რაობა და ადგილი მსოფლიო ცივილიზაციის საგანძურში.

ვიდრე ქართული კულტურის ისტორია და თეორია ერთიანად იქნებოდეს შესწავლილი, მანამ სულ „ცოტა“ უნდა შეიქმნას გამოკვლევითა მრავალტომეული ქართული კულტურის ისტორიაში. ვფიქრობ, ამ საქმის გადაწყვეტა უახლოეს პერიოდში იყოს შესაძლებელი, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ, ჯერჯერობით, ცალკეული დარგების ისტორიაც კი არ გაგვაჩნია (აგ. ბაქრაძე, კინო, თეატრი. 1989:7-97). აღნიშნულის გარეშე შეუძლებელია, ჯერ ერთი, დაინეროს კულტურის სრული ისტორია, მეორეც – გააზრებული იქნას ქართული კულტურის თეორიის არსი.

ეს უარესად რთული საქმეა. ამ სირთულეს ისიც ქმნის, რომ სპეციალისტთა შორის დავის საგანს წარმოადგენს, ვისი პრეროგატივია კულტურის ისტორიისა და თეორიის კვლევა. ალბათ, სწორედ კვლევის ობიექტის სირთულე და მრავალფეროვნება, აგრეთვე, ჩვენში კულტუროლოგიური კვლევის ტრადიციის არარსებობა განაპირობებს სუბტიკურ დამოუკიდებულებას ამ მეცნიერებისადმი. ერთნი მის „დასაუთრებას“ და ერთი რომელიმე მეცნიერების (მაგალითად, ფილისოფის) ფარგლებში მოქცევას ცდილობენ. მეორენი, საერთოდ, უარყოფენ კულტუროლოგიის, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერების, არსებობის ფაქტსაც და საქიროებასაც (კულტუროლოგია, 2003:18).

ნამყვან როლს კულტურის ისტორიის (და არა დარგობრივი ისტორიების) კვლევაში, პროფესორი აგ. სურგულაძე ისტორიკოსებს ავისრუბდა, რადგან ეს სამეცნიერო დისციპლინა მისი მრავალნაწიანოვნების მიუხედავად, განუყოფელი ორგანული ნაწილია საერთო ისტორიული პროცესისა (აგ. სურგულაძე, 1989:14). კარგად უნდა გავაცნობიეროთ, რომ პრობლემა მრავალგანზომილებიანია. ამიტომ კულტუროლოგიის და არა კულტურის ისტორიის კვლევისას უპირატესობის მინიჭება მეცნიერების ამა თუ იმ დარგისათვის, არასერიოზულად შეგვაჩნია. კულტუროლოგიის კვლევა კომპლექსურად უნდა წარიშროლოს.

ბოლო პერიოდში კულტუროლოგიურ კვლევაში ნაყოფიერ შრომას ეწევა თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის კულტურის ისტორიისა და თეორიის კათედრა, პროფესორ გ. ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით. გარდა იმისა, რომ კულტურისა და ცივილიზაციის საკითხებზე ნივთები გამოიცა ცალკეულ ავტორთა საყურადღებო ნაშრომები, კათედრის თანამშრომლებმა მნიშვნელოვანი მუშაობა გასწიეს კულტუროლოგიის სახელმძღვანელოს შესადგენად და

გამოსაცემად (კულტუროლოგია, 2003). უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სახელმძღვანელო ქართულ ენაზე დანერგილი კულტუროლოგიის პირველი ორიგინალური წიგნია (ნაწილი I). კათედრის წევრები გამოსაცემად ამზადებენ სახელმძღვანელოს II ნაწილს.

ასეთი წარმატებული შედეგის მიუხედავად, საგანგებოდ გვინდა აღვნიშნოთ ერთი გარემოების შესახებ. მართალია, სახელმძღვანელოს ავტორები ცდილობენ მსოფლიო კულტურის ისტორიის ზოგიერთი საკითხი განიხილონ ქართული კულტურის ისტორიიდან რამდენიმე მაგალითის მითითებით (გვ. 164, 186, 192, 244, 298, 312, 318, 338, 363, 366, 399), მაგრამ, მიგვაჩნია, რომ ეს არ არის საკმარისი.

სასურველი იყო, სახელმძღვანელოს ავტორებს ცალკე თავი მიეძენათ ქართული კულტურის ფენომენის თეორიული ასპექტების ანალიზისათვის, ან სულ მცირე, შესაბამის პარაგრაფებში უფრო მეტი ადგილი დაეთმოთ, ვიდრე ეს წინამდებარე სახელმძღვანელოში ასახულია. ამის გაკეთება იმიტომაც იყო სასურველი, რომ მკითხველის თვალში ქართული კულტურა არ დარჩენილიყო მსოფლიო კულტურული პროცესებისაგან იზოლირებული.

კარგად გვესმის ისიც, რომ სტუდენტები ამ საკითხებს საფუძვლიანად სწავლობენ საქართველოს ისტორიის, ქართული ლიტერატურის, არქეოლოგიის, ეთნოლოგიისა და სხვა დისციპლინების გაგლისას, მაგრამ აქ შედეგობაში გვყავს იმ არასპეციკალიზის სტუდენტები, რომლებმაც შესაძლოა საერთოდ არ გაიარონ დასახელებული დისციპლინების კურსები და მხოლოდ „კულტუროლოგია“ აირჩიონ, როგორც არჩევითი საგანი.

ამ მხრივ, სასიამოვნო გამოწვევასა და შეიძლება ჩათვალოს ცნობილი ქართველი კულტუროლოგის ა. ყულიჯანიშვილის სახელმძღვანელო „კულტუროლოგია“ (თბ., 2001). გარდა იმისა, რომ ავტორი ძირითადი კულტუროლოგიური თეორიების საფუძვლიან ანალიზს გვთავაზობს, ამავე დროს სახელმძღვანელოში ქართულ კულტურას ცალკე თავი ეთმობა.

ავტორი ასევე სამართლიანად მიუთითებს იმ მიზეზებზე, რის გამოც ქართული კულტურა არ მოექცა კულტურის პრობლემებით დაინტერესებულ უცხოელ მკვლევართა ინტერესების სფეროში. „რაც შეეხება ამ მხრივ ქართული ავადმყოფი წრეების ინტერესს, ის ძირითადად შემოიფარგლება ქართული კულტურის ისტორიოგრაფიული კვლევით, ჩვენთვის არ განხორციელებულა მისი კულტუროლოგიური ანალიზი. ჩვენს ამჟამინდელ განზრახვას შეიძლება ვუნოდოთ ქართული კულტურის ისტორიის, როგორც მთელის გააზრების მცდელობა“, — დასკვნის ავტორი (ა. ყულიჯანიშვილი, 2001:226).

ბოლო პერიოდში კულტუროლოგიის თემზე გამოქვეყნებულ ზოგიერთ ნაშრომში შეინიშნება ერთი ტენდენცია: მკვლევართა ძველი ცივილიზაციების და კულტურების შესწავლით დაინტერესებული არიან (რაც მისასაღებელია), სანტიერესო დაკვირვებებსაც გვთავაზობენ, მაგრამ მათ ნაშრომებში ვერ მოიძებნა ადგილი პარალელურად ქართული კულტურის ისტორიიდან მაგალითების მოსაყვანად.

ნაწილობრივ ეს ხარვეზები გათვალისწინებულია ე. ავალიანისა და ტ. ვავიას ნაშრომში „კულტურისა და ცივილიზაციის ცნებათა ინტერპრეტაციის საკითხისათვის“. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული კულტუროლოგიის თემს სანტიერესო ნაშრომი მიუძღვნა ტ. გავლიამ (გეოგრაფიული ფაქტორისა და ქართული კულტურის ურთიერთმიმართების ზოგიერთი საკითხი, თბ., 1991).

ქართული კულტურის თეორიისა და ისტორიის კვლევაში განსაკუთრებულ ადგილს დაიკავენ რევაზ სირაძის მონოგრაფია „ქართული კულტურის საფუძვლები“, ნაშრომში განხილულია ქართული კულტურის ფესვები, უპირველესად, ბიბლიურ-ქრისტიანული წინამძღვრები. ასევე გათვალისწინებულია მითოსური და აღმოსავლური (სპარსული) საფუძვლებიც. ავტორს „კულტურა“ გაზრებული აქვს ვითარება პირენეზათა შინაგანი რაობა, მათი სულიერი „განწყობა“, რომლითაც განისაზღვრება მოვლენათა და საგანთა სულიერი ღირებულება.

ნაშრომში მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი ქართული რენესანსული კულტურის პრობლემებს, ქართული კულტურისა და ენობრივი მსოფლმხედველობის, ისტორიის ესთეტიკისა და კულტუროლოგიის ურთიერთმიმართების საკითხებს.

ქართული ცივილიზაციის წარმოშობის პირობებსა და მისი განვითარების კანონზომიერებებს რამდენიმე მონოგრაფია მიუძღვნა ცნობილმა ქართველმა არქეოლოგმა თიარ ლორთქიფანიძემ. მისი ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი ნაშრომი — „ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეები“ — სანტიერესოა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მასში საფუძვლიანად და დამაჯერებლად არის განხილული ქართული ცივილიზაციის რაობა და მისი გავლენა სხვა ქვეყნის კულტურაზე, ნაშრომი ასევე პასუხობს იმ სპეციკოსებსა და ქართული კულტურის კრიტიკოსებს, რომლებიც ეჭვის ქვეშ აყენებენ ქართული კულტურის თვითმყოფადობას და საერთოდ გამოიტყვევენ ქართული ცივილიზაციის არსებობას. ავტორი, აგრეთვე, მნიშვნელოვან მოსაზრებებს გვთავაზობს კულტურის თეორიაში.

ქართული კულტუროლოგიის მნიშვნელოვან შენაჩნად მიგვაჩნია ჯანრი კაშის მონოგრაფია „უბისი“. რენესანსი „ურენესანსოდ“. ავტორი

რენესანსის საფუძველს ქრისტიანული ცივილიზაციის კათოლიკურ - რომულ ფორმაში ხედავს. იგი ამავე დროს საფუძვლიანად გამოირცხავს ბერძნულის და, მით უმეტეს ბიზანტიულის, რამეთუ არ აღორძინება იტალიურ რენესანსში.

მეცნიერის დავკირვებით, რენესანსი (იტალიური და ევროპული გაგებით) არ შეგება ქრისტიანული ცივილიზაციის მეორე მართლმადიდებლურ სუბკონტინენტს. „აღმოსავლური“, „იტალიური“, „ქართული“ თუ სხვა რენესანსების აღმოჩენა არის ხელოვნური და ავტოტებული ევროცენტრისტულობის მანქანებელი (ჯ. კამია, 2004: 76-77).

ნაშრომში არის მცდელობა იმ მიზეზების ასახსნელად, თუ რატომ „ვიდოდა დრო სხვადასხვა სიჭარბით საქართველოსა და ევროპისათვის“ და არ დაემთხვა ურთიერთს „ქართული აღორძინების და იტალიური (ევროპული) რენესანსის გზებ“ (ჯ. კამია 2004: 80).

ავტორი ასევე საინტერესო მოსაზრებებს გვთავაზობს ქართული კულტურის ტიპოლოგიის და ისტორიოგრაფიის სხვა საკითხებზე.

ამ თემის ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს ე. ზვიჩის ნაშრომი „ქართველი ერი და მსოფლიო ცივილიზაცია“ (თბ., 2004). წიგნი ეძღვნება ქართველი ერის იდენტოვიკაციის პრობლემას. ავტორი ავითარებს და ეყრდნობა დ. უზნაძის განწყობის თეორიას ერის და ცივილიზაციის კატეგორიების დეფინიციისათვის და, აგრეთვე, იძლევა ანალიზს მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში ქართველი ერის ადგილის შესახებ.

როგორც აღვნიშნეთ, ქართული კულტუროლოგიის კვლევაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კულტურის ისტორიისა და თეორიის კათედრის. უკვე რამდენიმე წელია კათედრის წევრები გამოსცემენ ნაშრომების კრებულს „კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები“. აქ გამოქვეყნებული ნაშრომების დიდი ნაწილი შეიძლება საფუძვლად დაედოს ქართული კულტუროლოგიის ქრესტომათიას.

ცხადია, წინამდებარე ნაშრომში შეუძლებელია ყველა პუბლიკაციის მიმოხილვა (ამისათვის ბოდიშს მოუხდით ავტორებს), მაგრამ ზოგიერთ მათგანზე მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ გაგვეზიარებინა ყურადღება. ცივილიზაციათა ურთიერთობა მომავალი მსოფლიოს სახის პრობლემატიკის განსამზღვრელი ფაქტორი შეიძლება გახდეს, ცივილიზაციური რაობის საკითხის გარკვევამ განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინა იმ ქვეყნებისა და ხალხებისათვის, რომლებიც მყავთილ არ არიან ინტეგრირებული ამა თუ იმ ცივილიზაციურ ერთობაში. ამ თემას ეძღვნება ნ. ჩიქოვანის საინტერესო ნაშრომი „კავკასიის, როგორც ერთიანი კულტურული სივრცის, საყო-

თხისათვის“ (კრებული „კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები“, XI, 2002). ქართული კულტურის თეორიის საკითხებს ეძება ნ. ჩიქოვანის ნაშრომები, რომლებიც პერიოდულად იმეჭდება კრებულში „კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები“.

ქართული კულტუროლოგიის სხვადასხვა საკითხია განხილული ბოლო პერიოდში გამოქვეყნებულ შემდეგ ავტორთა ნაშრომებში: ნ. აბაშიძის „ტრადიციული კულტურა თანამედროვე საქართველოში“ (თბ., 2004); ი. ავაქიძის „კულტურული შოკი: მისი წარმოქმნა და აცილების ხერხები“ (კრებული „ცივილიზაციური ძიებანი“, № 2, 2004); ი. ბახტაძის „გლობალიზაცია და ქართული კულტურის ალტერნატივები“ (პოლიტოლოგიის ინსტიტუტის „წელიწადი“, 2003); გ. განჭილაძის „ქართული კულტურა გლობალიზაციის კონტექსტში“ (კრებული „კრიტიკიზმი“, № 13, 2005); ნ. გეგეშვილის „ქართული კულტურული საყარო“ (კრებული „ეთნოგრაფიული მოგზაურობა საქართველოში“, 2003); გ. გვახაძის „რა არის დღეს ქართული კულტურა“ (თბ., 2000); თ. კაკიტელაშვილის „ტრადიციული და ინოვაციური კულტურები და ქართული კულტურა“ (კრებული „შეინტელისაციონალიზაცია - ხმელთაშუა ზღვისპირეთი“, 1999); ავ. კენჭოშვილის „ჩვენ - უძველესი ევროპელები“ (კრებული „კრიტიკიზმი“, №13, 2005); მ. კვაჭაძის „დასავლეთის იბერთა კულტურული მემკვიდრეობა“ (კრებული „ლიტერატურული ძიებანი XX, 1999); ნ. კუმრეიშვილის „ქართული კულტურის ტიპოლოგიისათვის“ (კრებული „კლასიკური და თანამედროვე მწერლობა“, № 8, 2005); გ. მჭედელიშვილის „ქართული ცივილიზაციის იდენტოვიკაციისათვის“ (კრებული „საისტორიო შტუდიები“, III, 2002); თ. ნუცუბიძის „რენესანსი საქართველოში“ (კრებული „საქართველო არის ესე“, წიგნი 8, 2003); ტ. სიხარულიძის „საქართველოს მომავალი ცივილიზაციათა გზაჯვარედინზე XXI ს-ში“ (კრებული „კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები“, XXII, 2005); ნ. ფორცხაღავასა და ნ. ჩიქოვანის „ცივილიზაციათა კონტაქტის პრობლემა და საქართველო“ („ძეგლის მეგობარი“ № 2, 1992); ივ. წერეთლის „ტრონიის „გამონყევა - პასუხის“ თეორია და საქართველოს კულტურის ისტორიის განვითარების ზოგიერთი პრობლემა“ (კრებული „ცივილიზაციური ძიებანი“, №1, 2003); მისივე „ცივილიზაციათა კონტაქტის პრობლემა და საქართველოს კულტურულ-ისტორიული განვითარების საკითხები“ (კრებული „შეინტელისაციონალიზაცია - ხმელთაშუაზღვისპირეთი“, თბ., 1999); დ. ქერქაძის „ილია ჭავჭავაძე ერის ფენოქსის შესახებ“. კულტუროლოგიური ცნებების გაზარების ცდა“ (კრებული „კულტუროლოგიისა და ესთეტიკის საკითხები“, თბ., 2005)

კულტუროლოგიაში მეცნიერული კვლევის

მიღწევები საინტერესოდ აქვთ ასახული და მნიშვნელოვან დასკვნებსაც გვთავაზობენ დისერტაციებში: ლ. მელიქიშვილი სადოქტორო დისერტაციაში „ტრადიციული კულტურის როლი ახალი საზოგადოების ჩამოყალიბებაში“ (თბ., 2001, ხელნაწერის უფლებით); ზ. კიკვიძე სადოქტორო დისერტაციაში „ენა კულტურაში და კულტურა ენაში“ (თბ., 2004, ხელნაწერის უფლებით); ლ. სურმანიძე სადოქტორო დისერტაციაში „კულტურის კვლევის პარადიგმულ-თეორიულ და მეთოდოლოგიური ტენდენციები“ (თბ., 2004, ხელნაწერის უფლებით).

კულტუროლოგიის საკითხებზე ჩატარდა პროფესორ-მასწავლებელთა და სტუდენტ-ასპირანტთა

რამდენიმე სამეცნიერო რესპუბლიკური კონფერენცია და დისკუსია, დაიბეჭდა კონფერენციური მონაწილეთა შრომების კრებულები.

ამდენად, საქართველოში კულტუროლოგიამ, როგორც სამეცნიერო დისციპლინამ, მტკიცედ დაიმკვიდრა ადგილი. ქართველი მეცნიერები მნიშვნელოვან სიტყვას ამბობენ მსოფლიო კულტუროლოგიაში. იმედი უნდა ვიქონიოთ ახლო მომავალში შეიქმნება პირობები ქართული კულტუროლოგიური სკოლის შემდგომი განვითარებისათვის. ამის საფუძველს გვაძლევს ქართული კულტურის ისტორიის კვლევაში მიღწეული შედეგები.

### ლიტერატურა:

1. კულტუროლოგია, გ. ლორთქიფანიძის რედაქციით, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემლობა, თბ., 2003
2. ა. ყულიფანიშვილი, კულტუროლოგია, თბ., 2001
3. გ. ლებანიძე, კულტუროლოგიის საფუძვლები, თბ., 2004
4. ნ. ვაშაყმაძე, კულტუროლოგია, ქუთაისი, 2003
5. ა. სურგულაძე, ქართული კულტურის ისტორიის ნარკვევები, წიგნი I, თბ., 1989
6. ა. ბაქრაძე, კინო. თეატრი, თბ., 1989
7. რ. სირაძე, ქართული კულტურის საფუძვლები, თბ., 2000
8. ო. ლორთქიფანიძე, ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან, თბ., 2002
9. ჯ. კაშია, უბისი. რენესანსი „ურენესანსოდ“, პარიზი. თბილისი, 2004
10. ე. ხეჭოია, ქართველი ერი და მსოფლიო ცივილიზაცია, თბ., 2004
11. ტ. გვალა, გეოგრაფიული ფაქტორისა და ქართული კულტურის ურთიერთმიმართების ზოგერთი საკითხი, თბ., 1991
12. ე. ავალიანი, კულტურების სივრცესა და დროში ტრანსფორმაციის ფენომენი (ძველი ცივილიზაციები), თბ., 1997
13. ე. ავალიანი, ტ. გვალა, კულტურისა და ცივილიზაციის ცნებათა ინტერპრეტაციის საკითხისათვის, თბ., 1997

# მანანა ანასაშვილი

## პოსტმოდერნული

## ფრაგმენტაცია

## ტელევიზიის

## კომუნიკაციურ

## ტექნოლოგიაში

XX საუკუნის ბოლო ათწლეული აღინიშნა მოვლენებით, რომლებმაც თანამედროვე სოციოკულტურული რეალობის მნიშვნელოვანი ტრანსფორმირება გამოიწვიეს. ლაპარაკია უახლეს ინფორმაციულ ტექნოლოგიებზე. ისინი აქტიურად შემოვიდნენ საზოგადოების ცხოვრებაში, რასაც ელექტრონიკის სწრაფმა განვითარებამ შეუწყო ხელი. ამას გარდა, მოხდა განსაკუთრებული ტიპის მსოფლმხედველობისა და მსოფლმეგობრების ფორმირება და გავრცელება, რომლებიც კონცეპტუალურებულია სხვადასხვა ფილოსოფიურ, სოციოლოგიურ, ლიტერატურათმცოდნეობრივ და კულტუროლოგიურ თეორიებში და ცნობილი გახდა საერთო სახელწოდებით „პოსტმოდერნიზმი“. წინამდებარე სტატია ტელევიზიის, ამ ორი, ამჟამინდელი ეპოქისათვის ნიშანდობლივი ფენომენის ურთიერთშერწყმისა და ურთიერთგანპირობებულობის კონტექსტში გააზრების მცდელობაა.

სტატიაში „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში“ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი საქართველოში დ. მუმლაძე წერს: „XX საუკუნის მეორე ნახევრში გათამაშებული მოვლენების თავისებურებანი, მათი აღქმისა და გაგების მრავალვარიანტულობა, ურთიერთყოველმეტყველო და ურთიერთმეთუთავისებელი ფორმე-

ბისა და შინაარსების ურთიერთგამსჭვალვე მათთვის ახალი მნიშვნელობის მონიჭების ტენდენცია, ზოგადად სოციოკულტურული ყოფის პარადოქსულობა განსაკუთრებით ნათლად გამოიხატა მიმართულებაში, რომელიც „პოსტმოდერნიზა“ და „პოსტმოდერნიზმის“ სახელითაა დღეს ცნობილი. მას, ცხადია, ჰყავს თავისი ფუძემდებლები, როგორც ხელოვნებაში ასევე ფილოსოფიაში.

პოსტმოდერნიზმის ფენომენთა უმეტესობა წარმოიშვა, როგორც ევროპის წამყვან ქვეყნებსა და ამერიკაში, კულტურის ჩამოყალიბებულ, დამკვიდრებულ ფორმებზე სპეციფიკური რეაქცია. ამერიკელი თეორეტიკოსის ფ.ჯეიმისონის აზრით პოსტმოდერნიზმის წარმოშობის პერიოდად აშშ-ში მეორე მსოფლიო ომის შემდგომდროინდელი ბუმის წლები შეიძლება ჩავთვალოთ, (1940 წლის ბოლო, 1950 წლის დასაწყისი), ხოლო საფრანგეთში - მეხუთე რესპუბლიკის დამყარების წელი. (1958 წ.)<sup>2</sup>

მიუხედავად ამისა, „პოსტმოდერნიზმს სამშობლო არა აქვს“ - აღინიშნავს ამერიკელი თეორეტიკოსი ხაგ სილვერმანი. დღეს პოსტმოდერნისტულ სიტუაციას საზოგადოებაში, პოლიტიკასა და ეკონომიკაში, ხელოვნებასა და კულტურაში სხვადასხვა რეგიონებში აფიქსირებენ, ხოლო ყველაზე პოსტმოდერნისტული ქვეყანა, პოსტმოდერნიზმის ცნობილი მკვლევარის, ფაჟ დერიდას აზრით, იაპონია გახლავთ. „პოსტმოდერნიზმის“ ცნება დღევანდელთან მიახლოებული გაგებით არწოდებ ტონიბიმ 1946 წელს გამოიყენა. ამით მან, დასავლეთ ევროპულ კულტურაში 1875 წელს დაწყებული, განვითარების განსაზღვრული ეტაპი აღინიშნა. ეტაპი, როდესაც პოლიტიკიდან, რომელიც ეროვნული სახელმწიფოების კატეგორიებში მხროვნებას ეყრდნობოდა ისეთ პოლიტიკაზე გადასვლა იწყებოდა, რომელიც საერთაშორისო ურთიერთობების გლობალურ ხასიათს ითვალისწინებდა. გერმანელი ფილოსოფოსი ვოლფგანგ ველში იკვლევდა რა ამ ცნების გენეალოგიას აღინიშნავდა, რომ არსებობდა მისი გამოყენების სხვა შემთხვევებიც. რუსოლოფ პანევიცმა ეს ტერმინი, ნიგნში „ევროპული კულტურის კრიზისი“, 1917 წელს გამოიყენა. ნიგნში „პოსტმოდერნულ ადამიანზე“ ლაპარაკი. ეს ტერმინი გამოყენებულია ასევე 1934 წელს, ესპანელი ლიტერატურათმცოდნის, ფედერეო დე ონისის მიერ, რომელმაც პოსტმოდერნიზმი განიხილა, როგორც ლიტერატურის განვითარებაში მოდერნიზმსა და ე.წ. ულტრა-მოდერნიზმს შორის არსებული შუალედური ფაზა (1905-1914). ყოველივე ეს ამ ცნების არაერთგვაროვან ინტერპრეტირებაზე მეტყველებს, რამეთუ ლაპარაკია სხვადასხვა პერიოდზე და მოვლენათა სხვადასხვაგვარ ხასიათზე. ტერმინი პოსტმოდერნიზმი მხოლოდ დროთა განმავლობაში იღებს უფრო ნათელ მოხაზულობას და სრულიად გარკვეული მნიშვნელობითაც იცნება<sup>3</sup>.

როდესაც პოსტმოდერნიზმის ჩამოყალიბებზე



ვმსჯელობთ, ფილოსოფიაში, მეცნიერებებში, ხელოვნებაში და სხვა სფეროებში მოხმადარი ცვლილებების გვერდით, ისეთი არსებითი, შეიძლება ითქვას ფუნდამენტური ფაქტორიც უნდა აღვნიშნოთ, როგორცაა ცვლილებები სწარმოო სფეროში. ეს ცვლილებები, ეს გარდაქმნები ადეკვატურადაა აღწერილი პოსტინდუსტრიული საზოგადოების თეორიაში, რომელსაც საფუძველი ბ. ჰელისი და რ. ისმანის, ა. ცხოველის, ვ. ბუენისციის, ჯ. გელბრეიტის, ა. ტურენის ნაშრომებმა შეუქმნეს. პოსტინდუსტრიული საზოგადოების მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი კი ამ თეორიის მიხედვით ინფორმაციული საქმიანობის პრიორიტეტი გახლავთ. უპირველეს ადგილს არა უშუალოდ მატერიალური წარმოება, არამედ - ინფორმაცია და ცოდნა იკავებს<sup>4</sup>.

სწორედ ამიტომ, პოსტინდუსტრიული საზოგადოება ინფორმაციულთანაა გაიგივებული, რაც ამ საზოგადოების არსებით თავისებურებაზე უფრო ზუსტად მიუთითებს. ასე რომ, ტერმინმა „ინფორმაციული საზოგადოება“, რომელიც იგივეა რაც „პოსტინდუსტრიული საზოგადოება“, ფართო გასრცელება პოვა და იგი იმ ცივილიზაციის აღსანიშნავად გამოიყენება, რომლის არსებობასა და განვითარებას საფუძვლად განსაკუთრებული სუბსტანცია - „ინფორმაცია“ უდევს. ინფორმაციას კი უნარი აქვს, ადამიანის როგორც სულიერ, ისე მატერიალურ სამყაროსთან შევიდეს ურთიერთობაში და ამით ადამიანის როგორც სოციოკულტურული ცხოვრება, ისე მატერიალური ყოფა განსაზღვროს.

გარდა ამისა, საზოგადოების დახასიათება, როგორც „ინფორმაციული“ ან „პოსტინდუსტრიული“, სოციალური სინთეზისას საკმაოდ შემოსაზღვრულ მონაკვეთზე მიუთითებს, ძირითადად მეცნიერებასთან და ახალ ინფორმაციულ ტექნოლოგიებთან დაკავშირებულ მონაკვეთზე და გარკვეული თვალსაზრისით ტექნოკრატულ შეფეროილბას ატარებს. პოსტმოდერნისტულ მსოფლმხედველობაში განსაკუთრებული ყურადღება ინფორმაციულ და სხვა მაღალ ელექტრონულ ტექნოლოგიებს ეთმობა. ის, რომ თანამედროვე საზოგადოების არსის დახასიათებლად „პოსტინდუსტრიული საზოგადოების“ ნაცვლად არაერიო პოსტმოდერნისტ ფილოსოფოსი თუ ამ მიმდინარეობის მკვლევარი ტერმინს - „ინფორმაციულ საზოგადოებას“ ხმარობს, საშუალებას გვაძლევს დავაცვათ, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი როლი და ადგილი აქვს დღევანდელ საზოგადოებაში ინფორმაციულ ტექნოლოგიებს.

იმ ინფორმაციულ ტექნოლოგიებს შორის კი, რომელთა ელვისებური განვითარება XX საუკუნის ბოლო ათწლეულზე მოდის, განსაკუთრებული ადგილი ტელევიზიას უჭირავს. სხვა ინფორმაციულ ტექნოლოგიებთან შედარებით იგი ყველაზე სრულად და ნაოლად გადმოგვცემს პოსტმოდერნიზმის ატმოსფეროს. კანადელმა პოლიტოლოგებმა

არტურ კროკერმა და დევიდ კუკმა სამართლებრივად შენიშნეს, რომ ტელევიზია არა მარტო ტექნიკური ობიექტია, არამედ „სოციალური აპარატი“, რომელიც საზოგადოებაში შეფარდაობით ძალაუფლების სიმბოლური კულტურული ფორმის სახით შეიჭრა და მოქმედებს, როგორც ელექტრონული სახეების სიმულატორი, რომელიც ყველაფერს რეკლამის და ძალაუფლების სემიურგიულ სამყაროდ გარდაქმნის. ტელევიზია პოსტმოდერნიზმის რეალური სამყაროა. ვადიმთან პოსტმოდერნის ეპოქაში ძირითადი ფილოსოფიური კითხვა ასე იმის: TV or not TV, ტელევიზია თუ არა ტელევიზიაა<sup>5</sup>.

კანადელი მკვლევარების აზრი ასეთია: ტელევიზია ერთდროულად პოსტმოდერნის ეპოქის ანარქიკულ არსს და მისი ხორცშესხმაცა. აქედან გამომდინარე იგი განიხილება, როგორც უაღრესად პოსტმოდერნული ტექნოლოგია, არა მარტო იმიტომ, რომ მისი ცხოვრებაში აქტიურად დაშვებულა პოსტმოდერნის შესუსტების ემთხვევა, არამედ იმიტომაც, რომ ტელემედის მხატვრული აზროვნების თავისებურებების, შემოქმედების როლს, ადგილს, საეცივიკის გაანალიზება შეუძლებელია პოსტმოდერნული ფილოსოფიისა და კულტურის კონტექსტის გარეშე. ანუ, გარებულ სიტუაციასთან გავქვს საქმე: ერთის მხრივ, ტელევიზია იმ მოდელის როლში გვეცივნება, რომელიც პოსტმოდერნიზმის რეალურად განხორციელების ინტერპრეტაციას წარმოადგენს, ხოლო მეორეს მხრივ - თვით ეს მოდელი შეიძლება ინტერპრეტირებული იყოს პოსტმოდერნული კულტურის მთავარი მახასიათებლების დახმარებით. ამგვარად, შესაძლოა ტელემედია განვიხილოთ როგორც ის ფენომენი, რომელიც შესაძლავს ათასწლეულის მიჯნის დახასიათებული ტექნოლოგიური, კულტურული და მსოფლმხედველური ნოვაციების ილუსტრირება გახლავთ.

ტელემედიაში მხატვრული აზროვნების თავისებურებებზე მსჯელობისას, მისი პოსტმოდერნული ფილოსოფიისა თუ კულტურის კონტექსტში განხილვისას, პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსების (ჟ.ბოდრიარი, ჟ.დერიდა, მ.ფუკო, ა. კროკერი, დ. კუკი და სხვ.) იდეებთან ერთად გვერდს ვერ ავუვლით „ელექტრონულ საუკუნის წინანსარმეტყველად“, „მეტეციბინებათა საშუალებების გურუ“ ვადიმთან შერაცხული, XX ს. კანადელი სოციოლოგისა და მედიის მკვლევარის, მარშალ მაკლენის იდეებს. იგი მოაზროვნება, რომელიც არ მიეკუთვნება უშუალოდ პოსტმოდერნული ფილოსოფიის წარმომადგენლებს, მაგრამ უზარმაზარი წვლილი შეიტანა მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებების და უპირველეს ყოვლისა - ტელევიზიის შესწავლის სფეროში. მაკლენის დაცვებით მტკიცედ დამკვიდრდა იმ პოსტმოდერნისტი ფილოსოფოსებისა და სოციოლოგების თეორიულ არსნაღში, რომლებიც მას-მედიის განხილვით არიან დაკავებულნი. აქვე უნდა აღვნი-

შნო, რომ მაკლუნემ ბტელევიზიის თეორიული განაღწევისას მიღწეული თავისი შრომები 60-იან წლებში დაწერა, (მაკლუნი 1980წ. თებერვალში გარდაიცვალა) მაშინ როცა ტელევიზიის ტექნოლოგიური შესაღწეობები სრულად ათვისებული და ამოქმედებული ჯერ კიდევ არ იყო, რის გამოც, მისი ბევრი გამოჩინებულ ტექნიკურ-სწარმეტყველება უფროა, ვიდრე ფუნდამენტური სამეცნიერო გათვალა.

ამრიგად, წინამდებარე სტატიის მთავარი თეზისა: ტელევიზია პოსტმოდერნის ეპოქის სტილი და სახეა. ამის დასასაბუთებლად აუცილებელია გამოვალწიოთ განსაზღვრული ურთიერთკავშირი პოსტმოდერნისტულ იდეებსა და სატელევიზიო ტექნოლოგიებს შორის, ვიპოვოთ საერთო ნიშნები, რომლებიც XX საუკუნის კულტურის ამ ორი ფენომენის ნათესაურ კავშირებს გამოავლენენ. როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნისტული დისკურსის არსებითი მსოფლმხედველობითი მახასიათებლები, ფრაგმენტულობა, ინტერტექსტუალობა, სიმულაცია, პლურალიზმი, ირონია გახლავთ. ამ სტატიაში განვიხილოთ, რა სახით არსებობს პოსტმოდერნისტული დისკურსის ერთ-ერთი არსებითი მახასიათებელი-ფრაგმენტაცია ტელევიზიის კომუნიკაციურ ტექნოლოგიებში.

ფრაგმენტაცია - ტელევიზიასთან მიმართებაში ეს მახასიათებელი კონკრეტირდება სამი სახით: მოზაიკურობა, სეროულობა და დისკრეტულობა. განვიხილოთ ისინი დანერვილებით.

მოზაიკურობა - აუცილებელი, შეუცვლელი, გარდაუვალი ხერხია, როგორც ტელეგამოსახულებების, ისე ტელეპროგრამების კონსტრუირებისათვის. დაეინყოთ თავად ტელეგამოსახულებით, მისი უზნებთი. როგორც მ. მაკლუნი აღნიშნავდა სატელევიზიო გამოსახულება არის ბრტყელი, ორგანოზომილებიანი მოზაიკა, ფერებისა და ლაქებისგან შემდგარი მოზაიკური ბაღე. სატელევიზიო სურათის შექმნის ტექნოლოგია მის მოზაიკურ, ფრაგმენტულ ხასიათს განასაზღვრებს, რადგან სატელევიზიო სურათი ერთ მთლიანს კი არ წარმოადგენს, არამედ ბევრი მანათიბული წერტილისაგან შედგება. სატელევიზიო გამოსახულების აგებისას ყოველ ნაშბი ვკრანზე სამ მილიონამდე პიქსელი ჩნდება, ხოლო ადამიანს გამოსახულებების გასარტყვად რამდენიმე ათეული სტორდეება. ამრიგად, ტელემაყურებელი, საქმე აქვს რა ტექნიკასთან, რომელიც გამოსახულებას მოზაიკურად აგებს, ქვეცნობიერად ესგავსება იმ მხატვარს, თავის ნახატს წერტილების აბსტრაქტული თავმოყროთ რომ ქმნის. მნიშვნელოვანი აქის გახლავთ, რომ მეთოდს, რომლითაც შეტყობინების გადაცემა ხდება, არა მარტო ამ შეტყობინების აღქმას განსაზღვრავს, არამედ შემდგომც ტოკებს კვალს ინდივიდის მსოფლმხედრებზე, რადგანაც მას მუღმივად აქვს საქმე ამ სახით ორგანიზებულ ინფორმაციულ ველთან. ტელევიზია წარმოადგენს დეკოდირებული ნავადის განსაკუთრებულ ენას,

რომელშიც მოზაიკურ ფრაგმენტებს შორის სმიერი პრივილეგიერებელი სუბსტანცია იკავრება, თითოეულ სატელევიზიო სახეს საფუძვლად უღევს წერტილი - უკედურესად აბსტრაქტული და თავისი არსით იდეალური ობიექტი, რომლისთვისაც უცხოა ყველანაირი დასარტყვებლობა. რა თქმა უნდა, შეიძლება შეგვეკავათონ, რომ ჩვენ ტელემეყურებლებს, არ გვავინტერესებს წერტილები, მით უმეტეს, როცა მათ საერთოდ ვერ ვაშწევთ, აღარავფრს ვაბობთ მათ „მაკიურ“ ზემოქმედებაზე. მაგრამ თუ გამოვიყენებთ მაკლუნის ტერმინოლოგიას, ტელევიზია - „cool media“ ანუ შეტყობინებათა „ცივი“ საშუალება გახლავთ, რომლის ზემოქმედება, „ცხელისგან“ განსხვავებით არც დირექტული და არც ერთმნიშვნელოვანია. სხვა მაკლუნის თანახმად ტელევიზია თავისი ხატების ინფორმაციული განუსაზღვრელობის გამო, შეუქმნევილად ითრევს აღქმაში გრწნობათა ყველა ორგანოს: დანაწერებული სურათის „დასრულება“ ანუ „დაშენება“ მოსმენილი ბატების დახმარებით ხდება, მხედველობის თავისებურებები მანათიბულ წერტილებს მთლიან ობიექტებად აერთიანებენ, წარმოასხვა კი მიიღწიან რეალობის მთლიანი შთაბეჭდილების შექმნის პროცესს დაასრულებს ხოლმე; მაგრამ, სატელევიზიო სიგნალის (ტელეგამოსახულების) დანაწერებული არსი ამით არც იცვლება. იგი შეუქმნევილად გადადის ჩვენს ქვეცნობიერში, და „მოზაიკური ხერხით“ გადმოცემული შეტყობინებების ფფერული ეკლექტიკით ხელს უწყობს მსოფლოს შესაბამისი ხატის - პოსტმოდერნისმის ფრაგმენტული რეალობის - ფორმირებას!

ახლა რაც შეეება ტელეპროგრამის სტრუქტურას, ტელეპროგრამა ხომ განსხვავებული თემატიკის ხარისხისა და ხანგრძლივობის გადაცემებისგან შედგება, რაც კვლავ ტელევიზიის დანაწერებულ ხასიათზე მეტყველებს. 70-იანი წლებიდან მოყოლებული ტელეტექნოლოგიების თუ მხატვრული მწროუნების ხერხების თვალსაწრისით ტელევიზიაში უპირველეს ადგილს მოზაიკურობა და კოლაჟი იკავებს თავის სხვადასხვა იპოსტასში, იქნება ეს ფრაგმენტულობა როგორც ხერხი, „დაუღვეარი“ არქიტექტონიკა, მკვეერი გადასვლა მეტაფორიდან დოკუმენტზე თუ აწრებისა და ტრანლობის აღრევა და ა.შ. სატელევიზიო ეთერი ორგანიზაციის ხერხების ამ უბრალო ჩაწონათვალსაც კი ტელევიზიის პოსტმოდერნული არსის გაგებაზე მივყავართ.

სეროულობა - სატელევიზიო სერვისის და აქედან გამომდინარე, ტელემეყურებლის სერვისისა და დროის აგების სვეტემაური ხერხი გახლავთ. თუ თავის თავად მოზაიკური სატელევიზიო სურათი ორგანოზომილებიანია, სეროულობა მას რაღაც აზრით მესამე განზომილებას მატებს. ეს მესამე განზომილება ასრულებს ლერძის დანიშნულებას, რომელმაც ბისერის მსგავსად ტელეპროგრამების ნამსწერევეები იკრიფება. ერთმანეთისა-

გან დროის გარკვეული მონაკვეთებით გამოყოფილი სერიული პროგრამები, და აქვე ხასხასით უნდა ითქვას, რომ მხოლოდ სერიალები კი არ იგულანსებდა, არამედ ნებისმიერი პერიოდულად განმეორებადი პროგრამები, იქნება ეს ახალი ამბები, მუსიკალური და თოქ-შოუ, თუ პოლიტიკური მიმოხილვა და რეალური შოუ და ა.შ., ტელემარკეტინგის ცხოვრებას განსაკუთრებულ რეჟიმში აქცევენ. ჩვენთვის საინტერესო გადაცემების ციკლურება, საბოლოო ვაშში, ტელევიზიის ჩვენი ცხოვრების განრიგზე ზემოქმედებას განაპირობებს: ადამიანები, როგორც დაპროგრამირებული, მიიჩქარან სახლში, რათა საყვარელ სერიალს მიუსწრონ, ტელევიზორს ახალი ამბების საყურებლად 2000, 2100 ან 2200 რთავენ, იმის მიხედვით, თუ რომელ არსს ამიორჩევენ, სარეკლამო პაუზის დროს, რომელიც ისედაც დანაწევრებულ სატელევიზიო სივრცეს კიდევ უფრო ახანგრებულს, ყავის მოსადუღებლად, ტელეფონზე სასაუბროდ თუ სივარტის მოსაწვევად ვარბან, დასაძინებლად მაშინ მიდიან, როცა გადაცემები წყდება. ჩვენ ჩვევად გვექცა განსაზღვრულ გადაცემას განსაზღვრულ დროს უყურით და თუ მოხდა ისე, რომ თქვენთვის ნაცნობ არხზე, რომელიმე „აუცილებელი“ პროგრამა დანიშნულ დროს ვერ აღმოაჩინეთ, გარკვეული სიცარიელის შეგრძნება გჩნდებათ, თითქოს თქვენი ინდივიდუალური დანიშნულებით დაგეგმილი ამოგლიჯეს. ასე შეუშინებლად და შეუქცევადად ტელემედია, მაკლენის მიხედვით „ცივი“ მედია, ჩვენს ცხოვრებაში იჭრება და ერთი სერიის დამთავრებიდან მეორეს დაწყებამდე მისი მიმდინარეობის ფრაგმენტაციას იწვევს. მაგრამ ეს ტელევიზიის სერიალი არის მხოლოდ ერთი ასექტი გასაღავი, დავაგმობებული მის ინდივიდუალურ ზეგავლენასთან. არსებობს სერიოლობის მეორე ასექტიც, არანაკლებნიმენელივანი, რომელშიც ტელევიზიის სოციალური გავლენა ფიქსირდება. პოსტმოდერნიზმის რუსი ფელევაი ემელნი ვადიმი აღნიშნავს რა უან პოლ სარტრის მიერ „დიალექტიკური განების კრიტიკა“-ში „სერიული კულტურის“ ცნების შემოტანას, სოციალური ყოფის იმ სპეციფიური მდგომარეობის აღსანიშნავად, რომელიც მას-მედიის ყველგან შეინვევადი ზეგავლენის პირობებში ყალიბდება სამართლიანად ასყნის, რომ ღირძი, რომელმაც სერიული გადაცემები „სახლში“, თავის ბრუნვაში მოსახლეობის განსაზღვრულ ჯგუფებს ითრევს და ამით განსაზღვრული სახის სოციალურ ერთობას აყალიბებს, რომელსაც, როგორც ნესი, აუდიტორიას ეძახიან.. ადამიანები, რომლებიც გამოდებით უყურებენ ტელევიზორს, ვირტუალურად ერთიანდებიან იგივე სერიალის (თუ სერიული გადაცემების-ხმაგასმა ჩემია) მათსავენიარ თავყანი-სმცემლებთან, ამითი კი საზოგადოება აუდიტორიებად იყოფა, ერთგვარ „სერიულ ერთიანობებად“, რის შედეგადაც ჩვენ ის გვაქვს, რასაც სარტრი

„სერიულ კულტურას par excellence“ უწოდებდა<sup>2</sup>. ასეთი გაერთიანება კი მიუხედავად მისი დიდი მოცულობისა სხვა არაფერია, თუ არა „ცრუ სოციალურობა“, რომელიც წარმოადგენს მეთოდის სპეციფიკურ ტიპს: „ანტიერთიანობა ან სოციალური ანტიმატერია – ელექტრობით შედგენილი, რიტორიკულად კონსტრუირებული, ერთგვარი ელექტრონული ბუღავარი, რომელიც შეთვალყურის ფსიქოლოგიური პოზიციის უპირატესობასაც უზრუნველყოფს... და ჩვენი როგორც სანახაობათა საზოგადოებრივი მოსიერებ ტურისტების კულტურულ პოზიციასაც<sup>3</sup>. სატელევიზიო მედიოები ამგვარად გენერირებული ერთიანობის სიმულაციური (ერთიანობის სიმულაცია) სინამდვილეში ვირტუალიზირებულ გათიშულობას, რეალობის ფრაგმენტს, წარმოადგენს, რომლის ფორმულაა მე+ტელევიზია და სადაც შესაძლებელია ობიექტისთვის ადგილი არ მოიძებნება (შესაძლოა მხოლოდ კომპიუტერი იყოს გამონაკლისი). 80-იანი წლების ცნობილი ინგლისელმა რეჟისორმა აღან პარკერმა თავის გახმარებულ ფილმში „კედელი“ გვიჩვენა ადამიანი, რომელიც მარტო ზის ტელევიზორთან. მასში ჩაღრმავებული, ის ჩამოშორებულია ყველა მოვლენისგან, რაც გარე სამყაროში ხდება, მისთვის მხოლოდ ის სახეები გასაგები, რომლებიც ეკრანზეა. ასეთი სატელევიზიო კულტურის არქტივობა, დანაწევრებული უამრავ ნაკლებადგამორჩეულ სერიებად, რომელშიც მხოლოდ ორი მთავარი გმირია – ადამიანი და ტელევიზორი და აქ ბუნებრივად იბადება კითხვა: ვინ არის მთავარი?

დისკრეტულობა – ტელევიზორის მართვის დამკვიდრებული მეთოდი. შედარებით სრულად დისკრეტულობა მას შემდეგ განხორციელდა, რაც ხმარებაში დისტანციური მართვის პულტი(remote controller) შემოვიდა. ამ მართვის პულტით განხორციელებულ გადართვებს თანამედროვე ლიტერატურაში ზაპინგს (zapping(ინგლ.)-შეჯახება, კონფორმაცია) ანუ არხებზე სერფინგს უწოდებენ. როგორც უკვე აღვნიშნე, სატელევიზიო მასალის აღქმის ბოლოდროინდელი თავისებურება დისტანციური მართვის პულტის გაუმჯობესებდა იპისნება. სულ უფრო მეტი და მეტი მაყურებელი იყენებს დისტანციური მართვის პულტს ტელევიზორის გამოსართვლად სარეკლამო ბლოკების ჩვენებისას თუ არხების სწრაფად გადასართვლად სხვადასხვა რიგით –შორიგებით ან ამორჩევით ერთი სატელევიზიო არხიდან მეორესკენ. უკანასკნელი სოციოლოგიური გამოთვლების თანახმად, მაყურებელთა დაახლოებით მესამედი რეგულარულად ეწევა არხების მეთოდურ ან ამორჩევით ხანგრძლივ გადართვას რაიმე საინტერესოს მოსაძებნად. მიზარდებს შორის კი ასე, მათი დაახლოებით 50%. იქცევა<sup>4</sup>.

არასდროს არ ყოფილა მართვა ასე მარტივი, სიძვე დროს, სიმარტივეს თან იმ ინდივიდის მიხედვით და ღირსების შეგრძნება ახლავს,

რომელიც გადართვას აწარმოებს. ცხოვრებაში ასე ტრივიალურად, როგორც ეს ტელურების შემთხვევაში ხდება, არაფრის შეცვლა შეუძლია. პულტი — ეს უბრალოდ ლილაკების ერთიანობა კი არ არის, — ეს მაგიური კვერთხი გახლავთ, რომლის დახმარებითაც ტელემეაყურებელი თავის ტელეცხოვრებას წარმართვას. დევიდ უკი და არტურ კროუკერი აღნიშნავენ: თან ერთად. „უამრავი ლილაკით შეიარაღებული ტელემეაყურებელი სახლში ზის და პროგრამათა საკუთარ მანრივს ქმნის — ქმნის სანახაობას, რომელიც მის კერძო გემოვნებას და პირად ისტორიას ასახავს“ (18)(9). მაგრამ, ამასთან ერთად დისტანციური მართვა — ეს მხოლოდ მოსახერხებელი როდია, ეს გარკვეული მხრით უამრავი გადართვების წარმოების ცდუნებაცაა. ლილაკების მაგიური ძალა მხოლოდ იმაში კი არ მუდგენდება, მათზე დაჭერით ადამიანი, დემიურგის მსგავსად, ამა თუ იმ სატელევიზო სახეს სიცოცხლეს რომ ანიჭებს, ან არადა, ივინყება მათ (მასთან ერთად იმ რეალობასაც, რომელიც მათ სდევთ თან), არამედ იმაშიც, რომ ლილაკები ანდამატებით იზიდავენ თავისკენ თითებს, თითქოს ითხოვენ: დააჭირო და გადართე! ამის შედეგად ტელემეაყურებელი ხდება „ისტერიული ადამიანი“, რომელიც მუდმივად წყვეტს ერთი პროგრამის მიმდინარეობას,

გადადის მეორეზე, მაგრამ არც იქ რჩება დიდხანს — და ასე განუწყვეტლივ, უსასრულობამდე. ჩინური ვიდს აღარ შეუძლია აღიქვას აზრების გრძელი ძაფი, მისი „კლიპური“ შექმენება ანუობილია მოკლე, მაგრამ ინფორმაციის დასამახსოვრებელ ფრაგმენტებზე, რაც, ალბათ არც არის გასაკვირი, რადგან აღქმის მსგავსი მიდგომა ხომ პოსტმოდერნული მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი გახლავთ. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ინფორმაციის ერთი ნაკადიდან (კვანძიდან) მეორეზე „გადახტომა“, ინფორმაციულ საზოგადოებაში ცოდნის და სიახლეების ზეავივით მზარდ რაოდენობასთან, ინფორმაციულ აფეთქებებთან არის დაკავშირებული, აფეთქებებთან, რომლის დამამგრეველ ზემოქმედებას შეიძლება თავი ავარიდოთ იმით, რომ შევზღუდოთ ეკრანიდან მომდინარე ფაქტების რაოდენობა.

როგორც დავინახეთ, ტელევიზიის კომუნიციური ტექნოლოგიებში, მის კულტურაში, ფრაგმენტულობა ზეიმობს და ეს, არა მხოლოდ ტელეგამოსახულების მონაიკურ არქიტექტონიკასთან და სერია-ვაჭვების დანაწევრებულ უზნებთან გახლავთ დაკავშირებული, არამედ დისკრეტულობასთანაც — არხების „ქსოვილის დაგლეჯასთან“, რომელიც მმართველი ლილაკების საშუალებითაა პროდუქირებული.

**ლიტერატურა:**

1. დალი მუშლაძე. „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში“. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“ №5-6. 2005. გვ. 40
2. Джемисон Ф. Постмодернизм и потребительское общество (Вопросы Искусствознания) (2)(97), стр. 54-61
3. Dianova В. „Постмодернистская философия искусства: истоки и современность.“ www.anthropology.ru/texts/dianova/ppa. стр. 6-7
4. Белл. Д. Грядущее постиндустриальное общество. Н. 1998. 782
5. Kroker A, Cook D. The Postmodern scene: Experimental Culture and hiper-aesthetics Macmillan, 1988.
6. Кроуер А. Кук Д. Телевидение и торжество культуры . Комментарии № 11. М. 1997. стр. 168
7. Там же. стр. 161
8. Маклюен М. Робкий гигант. Телевидение вчера, сегодня, завтра. М., 1987. стр. 171
9. Там же. стр. 170
10. Там же. стр. 176
11. ИльинИ.П. Постструктурализм Деконструктивизм, Постмодернизм. стр. 224-226
12. Копылова Р. Параллели. Телевидение вчера, сегодня, завтра. М. 1982. стр. 34
13. <http://www/geocities.com/e.vadim/>
14. Кроуер А. Кук Д. Телевидение и торжество культуры . Комментарии № 11. М. 1997. стр. 165
15. Berger Artur. seeing is Believing. May field Publishing. 1998. p.147

„თეატრი და ცხოვრება“ № 3-4

# თავარ გოკუჩავა

## როგორც სტურუა

### რუსთაველის

### თეატრში

რუსთაველის თეატრის ისტორია ყოველთვის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქვეყნის სოციალურ და პოლიტიკურ ცხოვრებასთან. მეტიც, მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო მეოთხედში ის იმ მცირერიცხოვან ავტონომიურ ინსტიტუტთან რიცხვში შედიოდა, რომელთა შექმნა და გაძლიერება მოახერხა ქართულმა საზოგადოებამ. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ აღდგენილი ქართული თეატრი სახელმწიფოებრივი ცნობიერების ფორმირებისათვისაც იყო გამიზნული. ამან განაპირობა რუსთაველის თეატრის ესოდენ დრამა კავშირი ერის კულტურულ ცხოვრებასთან და მის გლობალურ ამოცანებთან. შესაბამისად, თეატრის ესთეტიკისა და სტილისტიკის ფორმირებაც მუდამ ამ ზეამოცანით იყო განპირობებული. თანდათან, თეატრის ისტორიული არსებობის მანძილზე, თვალსაჩინო გახდა, რომ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ციკლი საზოგადოებრივ სარბიელზე მოღვაწე ყოველი ახალი თაობის მსოფლაღქმას გამოხატავდა და ხშირად "მაბათა" და "შვილთა" ბრძოლის პერაპეტების სარბიელიც ხდებოდა.

ანალოგიური სურათი შეიქმნა XX საუკუნის სამოციანი წლების დამდეგსაც, როდესაც საბჭოთა სინამდვილესა და ზოგადად მსოფლიოში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ეპოქალური გარდატეხა მიმდინარეობდა. ნაციონალური თეატრის ამოცანად

(წერილი დაიწერა 2005 წლის ივნისში. შპსაპიუსად, მასში არის ბანხილუში რაიისორის ნაშუაპერაბი 2005-2006 წლავის სავსონი. ძვენდებავ პირველად).

კვლავაც ახალი მსოფლიო ვითარებისათვის ადეკვატური შემოქმედებითი პრინციპების ფორმირება იქცა. ეს პერიოდი, გავრცელებული თვალსაზრისით, მოდერნისა და პოსტ-მოდერნის ხანათა მიჯნადაც განიხილება. ტოტალიტარულ აზროვნებას ახალი გლობალური მულტულტურული მსოფლიოს განცდა შეენაცვლა, ნებისმიერი "იდეოლოგიური მონოთეიზმის" კრიტიკის ერა დადგა. ვითარების შესაბამისად, პრინციპულად უნდა შეცვლილიყო თეატრის სამეტყველო ენაც. რუსთაველის თეატრში ამ ამოცანის განხორციელება ახალი თაობის შემოქმედებმა იკისრეს. მსოფლგანცდის ცვლილება დრამატურგიული მასალისადმი დამოკიდებულების, სექტაკლის შექმნის თვისობრივად ახალი ესთეტიკური და კონცეპტუალური პრინციპების შექმნაში გამოიხატა. დრამატურგიული ხედვის გლობალიზაცია იგავურ ფორმათა და განზოგადოებულ არქეტიპულ მოდელთა მიმართ ინტერესში, კონცეპტუალური რეჟისურის ეგვიდით სინთეტურ წარმოდგენათა შექმნაში გაემოვლინა. ამასთან, "ახალ სინთეზში" მოდერნიზმის ეპოქისათვის დამახასიათებელ ხელოვნებათა შერწყმასთან ერთად, რეალობისადმი პოზიტიურ მიდგომათა სინთეზი და უკვე არსებული მიდგომათა რევიზია უნდა განხორციელებულიყო. ამ პროცესის სათავეში სამოციანი წლების შუა პერიოდის რეჟისორი რობერტ სტურუა მოექცა, რომლის შემოქმედებაში მრავალი, ერთი შეხედვით, ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია გაერთიანდა, რაც თანამედროვე ეპოქისათვის დამახასიათებელ საყოველთაო კრიტიციზმსა და რევიზიონიზმს ასახავდა. სტურუას თეატრალური კონცეპტუალიზმის ჩამოყალიბებაში ბრესტისა და ბახტინის თეორიულმა შეხედულებებმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა. მისი კონვენციური თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი - მაყურებელთან დიალოგის პრინციპი კი მის პირველსავე სექტაკლში გაცხადდა. ეს იყო ბლაჟევის "მესამე სურვილი", სადაც რეჟისორმა სიკეთის პრაქტიკული შესაძლებლობისა და მისი რაობის საკითხი დასვა. სექტაკლის ფინალში მსახიობი პირდაპირ მიმართავდა დენიდან მაყურებელს და მას ეთიკური სიღმის ერთობლივი გადწყვეტის ამოცანის წინაშე აყენებდა. სტურუას შემოქმედებაში თანამედროვე პოსტმოდერნის ერის ეთიკური ნეიტრალიზაცია, ტრადიციული ბინარული ოპოზიციები აზროვნების რევიზიის ტენდენცია გამოიკვეთა. თუცა მოვლენათა ასეთი, ერთი შეხედვით, მიუკერძოებელი და გაუსვხობელი ქვრეტის პარალელურად, სექტაკლების საზოგისო სიღრმისეულ შრეებში, რეჟისორის სახით, ყოველთვის

მკაცრი მორალისტი იგრძნობოდა. სამყაროს, საზოგადოებისა და ადამიანის ფსიქიკის "მითოსური" და არქეტიპული საფუძვლების გამოაშკარავებისა და აღიარების ფონზე, ასეთი რეალობისადმი ირონიული დამოკიდებულება და განუხორციელებელ პარმონაზე ნოსტალგია იკითხებოდა. ალბათ, შემდგომში, სტურუას თეატრის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ პრინციპად წარორედ ეს დულური მიდგომა იქცა, რომელიც გონებისა და ემოციის ანტიმონიაზე იყო დამყარებული. ინტელექტუალური სკეპსიზა და ირონია ემოციური რწმენასთან და განუხორციელებელის განხორციელების სურვილთან ერთად საინტერესო კომბინაციას ქმნიდა. პროგრესის შესაძლებლობის ჩაუქრობელი იმედი ადამიანის ბუნების მანკიერი არასრულყოფილების გადაულახავობის აღიარებასთან თვისდებოდა. ამ ორი პოზიციის ჭიდილი რეჟისორის შემოქმედების ინტერპერორმანსულ მეტაისტორიას ქმნიდა. აქედანვე მომდინარეობს სტურუას თეატრის ძირითადი პარადოქსი და მისი დაუსრულებელი პოლემიკა საკუთარ თავთან.

ნიშანდობლივია რეჟისორის შემდეგი სექტაკალი "შხანი ღამეც", რომელიც მან ნაწილად დუმბაძის რომანის ინსცენირების მიხედვით დადგა. ინსცენირება თავისუფალი მონტაჟის პრინციპით შეიქმნა და დამდგმელებისათვის სასურველი აქცენტები წარმოაჩინა. პირველივე კომიკური სცენა სიმბოლური მინიშნებით ხასიათდებოდა - პოლიტიკონომიის ყრუ ლექტორს, მოულოდნელად სმენა უბრუნდებოდა, რაც გაზარმატებულ სტუმარდენტებს შოკში აგდებდა. ეს სცენაც ახალი რეალების შექმნის, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად ეგზისტენციური თამაშის წესების შეცვლის მაუწყებელი გახლდათ. ამავე სექტაკლში გამოიკვეთა მშობელთა და შვილთა ურთიერთმიმართებისა და შემკვიდრებლობის პრობლემა. აღნიშნული თემა მრავლობითი ნაკითხვის საშუალებას იძლეოდა - როგორც ისტორიულ-ყოფით, ისე კულტურულსა და ფილოსოფიურ პლანში. მთავარი პერსონაჟის - თემის დედა გადასახლებიდან დაბრუნდა, თუმცა შვილთან მისი ფიზიკური შეხედრბა სულიერი შეხედრბად ვერ გარდაიქმნა. დედისა და შვილის სამყაროთა გაუცხოების თემა დედის სტალინის სიკვდილის დამეს გარდაცვალების ფაქტმა კიდევ უფრო გამკვეთრა. რეჟისორი პირდაპირ ამბობდა, რომ ყოველი თაობა თავის არსებობას ახალი, მისი შინაგანი ხედვით ორგანიზებული სამყაროს შექმნით იწყებს, სადაც დედისა და მამის ხატი წარმოსახული იდეალის პროექციას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე

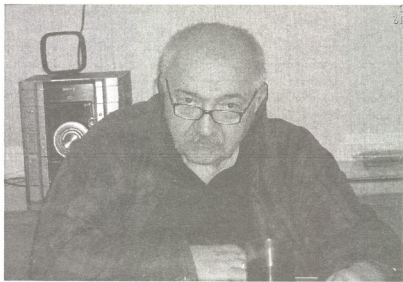
ყოველდღიური გრძნობადი რეალობის ვას, რომ გამოცდილების გაზიარება და მომავალი ცხოვრების მიზნობრივი კორექცია შეუძლებელია, ანუ, ფაქტობრივად, არ არსებობს პროგრესი, ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით.

გოგი ქავთარაძისა და რობერტ სტურუას მიერ ერთობლივად შექმნილი ჰიქსის - "ბრალდების" მთავარი ღერძი პროვოკაციულ-ექსპერიმენტის გზით ადამიანის არქეტიპული ქცევის ეგოცენტრული პრინციპების გამიოვლენა იყო, ხოლო როზოვის ჰიქსაში "ვასშობის წინ" რეჟისორი მასურებულსა და სცენას შორის შექმნილი ინტიმური კონტაქტის ატმოსფეროს მიმდინარეობის მაგნეტოფონზე ჩანერით "არღვევდა". ასეთ დასაწყისში პირდაპირი ხერხით შემოვიდა სტურუას შემოქმედებაში მოქმედებლადან გაუცხოებისა და საკუთარი თავის გარედან ცქერის მოტივი.

მართალია, ეს სექტაკლები, ჯერჯერობით, კონცეპტუალური ხედვის თვალსაზრისით, მხოლოდ ესკიზურ მონახაზებს წარმოადგენდა, დღევანდელი გადასახედიდან ისინი სტურუას თეატრალური კონცეპტუალ-ნიზისა და ესთეტიკის გენეზისის ლოგიკური ჯაჭვის რგოლებად მოჩანს.

1965 წელს რობერტ სტურუა არტურ მილერის „სიელემის პროცესს“ დაგამს. „ეს იყო ხელოვნების მთლიანობის ისეთი შეგრძნება, რომელიც, სამწუხაროდ, იმეათია ხოლმე ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში“, აღნიშნავდა რეცენზიაში მწერალი გიგლა ხუხაშვილი. რეჟისორული გააზრების სიზუსტემ და სექტაკლის საავტორო ჯგუფის მიერ მოძებნილმა მკაფიო ფორმამ სექტაკლი ერთიან მეტაფორად აქცია, რაც, შემდგომში, სტურუას სარეჟისორო ხელნერის ერთ-ერთ გამორჩეულ თვისებად იქცა. დეკორატიული გადანწყვტის ნაწილად გარდაქმნილმა რკინის სახანძრო ფარების მოძრაობის სახიერმა და ხმოვანმა მხარემ მასურებლის ასოციაციური აზროვნებას მკაფიო და მასშტაბური განზოგადების ძალა შესძინა. ამაზე გიორგი ხუხაშვილის ნერლის სხვა პასაჟიც მეტყველებს, რომელიც, რეჟისორის შემოქმედებითი ინტერესის სამომავლო წარმართვის თვალსაზრისით, ერთგვარ წინასწარმეტყველებადაც კი უყურს: „ერთი შეხედვით, ეს კლდელი მოგვაგონებს შუა საუკუნეების მკაცრი დარბაზების ჯაჭვებიან ჭიშკრებს. ალბათ ასეთი კარი ჰქონდა ელსონორის სასახლეს, სადაც სული ეხუთვობდა ჰამლეტს. ალბათ ასე შიშისმომგვრელად იღებოდა და იგმანებოდა რკინის ჭიშკარი რიჩარდ III - ის სამფლობელოში ან. მკაბეტის ციხე-დარბაზში. იგი (ფარდა)

ტირანული სისასტიკის უხეშ სიმბოლოდ აღმართულა ჩვენს წინაშე და თუ ასოციაციებს უფრო შორს გაუფხვებით, მისი ტლანტი მოძრაობა, დაცემის შემზარავი ხმაური გილოტინის გიგანტური ნაჯახის გრიალს გავს... ". "სეილემის პროცესში" უკვე მკაფიოდ იკითხებოდა ადამიანის საქციულის წარმმართველი მოტივების სუბიექტური ვოლუნტარული ხასიათი. ცხოვრება ნებელობათა შერკინების არენად წარმოჩნდა, რომლებშიც ადამიანები თვითდაპყვიდრებასა და რეალობის საკუთარი სახისა და ხატების მიხედვით გარდაქმნას ესწრაფვიან. ორი მთავარი პერსონაჟის - დენფორტისა და პროქტორის ორთაბრძოლა სწორედ ამ ჭრილში მიმდინარეობდა. მათ შორის არსებული ფიზიკური მსგავსება კიდევ უფრო უსვამდა ხაზს რეალობისადმი მათ მიდგომათა პრინციპულ მსგავსებას მოზიციანთა რადიკალური განსხვავების პირობებში. სერგო ზაქარიასის მიერ განსახიერებული დენფორტი მისი პროვინული ნების შეურყეველობისა და თავისებურად ვირტუოზული ლოგიკის გამო ერთგვარად მომწესხველ პერსონაჟად იქცეოდა. რეცენზენტი წერს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ "ჩვენს წინაშე იდგა ბოროტება, რომელსაც გაურბიხარ ინსტიტუტურად", დენფორტი "... მიანც საოცრად გიზიდავს და გაინტერესებს. ეს არის ადამიანი, რომელიც შეგნებულად იცავს თეოკრატის პრინციპებს, ილაკვს ყოველგვარ გრძნობებს და გონებას ემოჩილებს". ასეთი რეალობის ფონზე ტრაგიკული ირონიით ფლერდა დენფორტის ცინიკური განცხადება: "როგორც არ მომცა ღმერთმა უფლება მზის არსებობის შეჩერებისა, ის არ მაძლევს ნებას გადავღო დასჯა". მაყურებლისთვის ცხადი იყო, რომ არ არსებობს სუბსტანციური სამართალი, არამედ მხოლოდ მისი არსებობის ილუზია, რომელიც ადამიანებში შიშსა და რწმენას დამყარებულ კანონმორჩილებას განაპირობებს. სამართალის საბოლოო ზეობის იმედის ამოკლება, სექეტაკლის ფინალში გაფლერებული ავტორის ტექსტაც უსვამდა ხაზს, რომელიც თითქოს ახალი სეილემების კანონზომიერ განმეორებას წინასწარმეტყველებდა.



შემდეგი სექეტაკლი, რომელმაც რუსთაველის თეატრის ირგვლივ კვლავ ვენბათადლევა და პოლემიკა გამოიწვია აექსენტი ცაგარელის "ხანუმა" იყო. ოპონენტები ამ წარმოდგენას ზერელე გართობისათვის გამომიხსნა სახაზობად განიხილავდნენ, თუმცა

სექეტაკლის ხიზლსა და მიმზიდველობას ერთხმად აღიარებდნენ. რეცენზენტი წერდა: "რისთვის ან ვისთვის იღწვიან ასე თავგამოდებით ერთმანეთზე უკეთესი შეინახენ, გაუგებარიაო...", ამასთან, იგი ობიექტურად განსაზღვრავდა "ხანუმას" დადგმისადმი ტრადიციული მიდგომის თვისობრივ ცვლილებას: "რობერტ სტურუა შეეცადა უაღრესად ცხოვრებისეული პერსონაჟები, ყოფითი მდგომარეობანი და უტილიტარული ხასიათები, თავისი სოციალური წარმოშევისაგან სრულიად მოწყვეტილად ბუფონადისა და კომიკური ატრაქციონის სფეროში გადაიტანაო" (თეატრმცოდნე დალი მუმლაძე). ყოფითი კომედიის ბუფონადად ქცევა და პერსონაჟთა კონკრეტულ სოციალურ და ისტორიულ ტიპურობაზე უარის თქმა, კვლავაც ადასტურებს, რომ რეჟისორი ტრადიციულ ისტორიულ-სოციალურ კონტექსტზე მალლა ზოგადსა და არქეტუპულს აყენებდა. ხოლო ნილაბი თეატრალური სახიერების ენაზე სწორედ ამ ფენომენთა გრძნობად სიმბოლოს წარმოადგენს. ტექსტის თამამი გადაკეთებაც საყვედურების საფუძველი გახდა. ცაგარელის ტექსტის ენობრივი სიჭრელე განზრახ აბსურდადმდე იყო მიყვანილი და თავისთავად მეტაფორის მნიშვნელობას იძენდა. ერის მხრივ ის თბილისური ტრადიციული ყოფის ელემენტად წარმოგვიტანებოდა, ხოლო მეორეს მხრივ კი ქართული კულტურის იდენტურობის საფუძველებზე დააფიქრებდა მსმენელს. ეროსი მანჯგალაძის მიერ განსახიერებული თავადი ფანტაშვილის ცნობიერებაში უახლესი ისტორიის ფაქტები და რუსეთის იმპერატორთა სახელები სრულიად აღრეული იყო. "რეჟისორი რ. სტურუა ამ სუფთა ყოფითი ხასიათის პიესას პოლიტიკური სატირის ელფერსაც აძლევს"-ო, წერდა რეცენ-

ზენტი ნ. რატიშვილი. სპექტაკლი სრულიად მოკლებული იყო დედაქტაჯის და მხარულ-ლი თავშექცევის სახეს ატარებდა, თუმცა ამ თავდავიწყებულ მხარულულებასა და სიცილიში, გმირთა ისტორიულ და სოციალურ არაადეკვატურობაში, ყველაზე კარგად იყო გადმოცემული ნაციონალური ხასიათის ზოგიერთი არქეტუპული თავისებურება. მეტყველების საერთო შუახაზამობას, კენიან თვალას ვეფხიტყაოხანის აფორიზმები კიდევ მეტ აბსურდულობას მატებდა. "ხანუმას" შემთხვევაში სტურუამ ტექსტითა და სიტყვით სახეობრივი თამაში წამოიწყო. ენა ლიტერატურული ფენომენიდან ნეოტრალური ბუნების პლასტიკურ მასალად აქცია. შეიძლება ითქვას, რომ როდესაც სტურუას თეატრზე ვსაუბრობთ, ლიტერატურული მასალის, მუსიკისა და სცენოგრაფიის დრამატულ სანახაობასთან სინეზზე კი არა მათ "თეატრად ქცევაზე" უნდა ვილაპარაკოთ. ეტი გროტოკესის მიზნობრივად განსაზღვრებით ერთი ადამიანი სცენაზე და ერთიც დრამაში უკვე თეატრია. სტურუასათვის სცენაზე მოთავსებული ყველა საგანი თუ გაფერებული თითოეული ბგერა და სიტყვა უკვე სპექტაკლია. სპექტაკლია სიჩუმეცა და პაუზაც, რომელიც თავისთავად იცემა საზრიანობით თეატრის ცარეულ სივრცეში. პაუზები სტურუას სპექტაკლების "შავი კვადრატებია", რომლებიც სიცარიელის საზრისობრივი ნაჯერობით გვესაზრებენ. პოსტმოდერულ ხელოვნებაში პაუზა თუ სიცარიელე სწორედ უნილაგი თანდასწრების მინიმუმებს, "არყოფნით ყოფნას" ემსახურება. რეჟისორის ხელში ყველაფერი დრამატურის სანახაობის მასალად იქცევა. თუ ამ დებულებას აბსოლუტურ ხარისხში ავიყვანთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სტურუასათვის ყოველივე არსებული თეატრია, არსებობა ხომ ერთი და იმავე ისტორიის ვარიაციებში გათამაშების უსასრულო ჯაჭვია. ნიშანდობლივია, რომ მოგვიანებით, მ.ი-იან წლებში სტურუა დადგამს სპექტაკლს სახელწოდებით "ვარიაციები თემაზე...", რომელიც ერთი და იმავე ისტორიის სხვადასხვა ასპექტში განმეორებას წარმოადგენს. უსასრულო რეფლექსიისა თუ მითოლოგიური ციკლორობის თემა სხვადასხვა დროს სხვადასხვაგვარად და სხვადასხვა ქროლში გაიფურცლებს მის შემოქმედებაში. რეჟისორი მოჩანს როგორც დეტერმინისტი, რომელიც ადამიანის თავისუფალ ნებაზე, მის ინდივიდუალურ თვითგენეზისზე მალა სოციალური, კულტურული და ფსიქიკური ფაქტორების მოქმედების ერთობლიობას სახავს. ეს ერთობლიობა კი ბედისწერის კომპლექსურ სინთეტურ სახეს ქმნის.

შეჯიბრის პრინციპით აგებული ელის კომედიის ცენტრში მაქანკალი ქალის ავანტიურული სახე დგას, რომელიც ადამიანებითა და ვითარებებით მანიპულირების დიოხოსტატია. შეიძლება ითქვას, რომ "ხანუმას" კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა რეჟისორის ავანტიურზმის ფენომენისადმი ინტენსი, რომელიც "ყვარყვარე თუთაბერიში" სრულად გამოვლინდა.

ქართული ლიტერატურული მემკვიდრეობის მოულოდნელი წაკითხვის მაგალითად იქცა თემურ ჩხეიძესთან ერთად დადგმული "სამინიშვილის დედინაცვალი" (1969 წელი). რეჟისორებმა უარი თქვეს მოვლენათა ისტორიულ კონტექსტზე და მოქმედება თანამედროვე გარემოში გადმოიტანეს (მხატვარი მიხეილ ქაჭავაძე) და პირვანდელ ისტორიას განზოგადოებული ფურცადობა მიანიჭეს. გაჭირვებული აზნაურის - პლატონ სამინიშვილის ამბავმა, რომელიც მამისთვის უშვილო საცილს ეძებს, მემკვიდრეობის მოცილე იდეაშიც რომ არ გაუწნდეს, განსაკუთრებული ტრაგიკომიკური ელფერი შეიძინა. ძიების გზაზე შექმნილ ვითარებათა კომიზმი მისიის სიცოცხლისუარყოფელ მიზანს აბსურდის რეგისტრში გადაყავდა. ყოფიერების შინაგან დისპარმოიანსა და მიზნებსა და საშუალებებს შორის არსებულ დრამატულ განხეთქილებას დაგვანახებდა.

"ყვარყვარე თუთაბერი" "მხატვრული გლობალიზაციის" ერთ-ერთ თვალსაჩინო მაგალითად იქცა. სპექტაკლის დრამატურული პირველწყარო პოლიკარვე კაკაბაძის "ყვარყვარე თუთაბერი იყო", რომელშიც სრულად ორგანულად იყო ჩართული სცენა ბერტოლდ ბრესტის "არტური უის კარიერიდან". თუმცა, რეჟისორმა ამ პიესაში კიდევ ერთ საინტერესო და შემდგომში მისთვის სახასიათო ველას მიმართა და სახეობრივი და პლასტიკური ენის მეშვეობით ყვარყვარეს ბიოგრაფიის ეტაპები ქრისტეს ცხოვრების საფეხურებს შეუფარდა. აღბათ ამ ფაქტორის გამო მიანიჩა სტურუას ეს სპექტაკლი თავისი შემოქმედებისათვის საექტაჰოდ, ვინაიდან სწორედ აქ დაიბადა მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი სინთეტური თხრობის ფენომენი, მეტამაბავის თუ მეტამითის ერთი თავიუფალი პლასტიკური რგოთ გადმოცემის ხელოვნება. ისტორიათა ზედდების და მათ შორის პოლემიკური თუ ირონიული დიალოგის წარმართვის პრინციპი. რამაზ ჩხიკავაძის მიერ განსახიერებული ყვარყვარე ავანტიურისტის არქეტაჰად იქცა და მარადიული ნაცარქეტას თვისებები შეიძინა, მხატვრული სახის აგების ასეთმა პრინციპმა გამოსახვის ყველა ხერხის შეთავსების საშუალება წარმოქმნა.



ყვარყვარე ხან მოხანე მლოცველი იყო და ხანც მეოცე საუკუნის ტოტალიტარულ სისტემათა ერთპიროვნული იდეოლოგია და ლიდერი. მისი მოქმედების თავისუფალი ექსცენტრიკა ნებისმიერ ჰიპერბოლას ამართლებდა და მხატვრულ დამაჯერებლობას ანიჭებდა. ავანტიურზმის ფერომენსადმი ინტერესი კულტურის "რეალური" ფუნქციონირების ფარული მექანიზმის წვდომის სურვილით იყო განპირობებული. ასე გაბეებული კულტურის არსი წარმოგვიდგებოდა, როგორც ამწუთიერი სონტანური იმპულსებით მართული რეალობა, შინაგან უზუნაეს მიზანსა და საზრის მოკლებული მარად ცვალებადი ფიქცია. ყვარყვარესა და ქრისტეს ცხოვრების შეფარდება ფორმისა და შინაარსის ხილრმისეულ კავშირსაც არღვევდა და კულტურული ხსოვნის სტერეოტიპებს აუქმებდა.

პიესის პრინციპულად ახლებური ნაკითხვისა და თავისუფალი მონტაჟის მაგალითი იყო სუმბათაშვილი-იუენის "ლალატიც", ქართული თეატრის ისტორიის ლეგენდარული პიესა, რომელიც დავით ერისთავის "სამშობლოს" მსგავსად პატრიოტული სულისკვეთების ნაწარმოებად იყო აღიარებული. რობერტ სტურუამ აქცენტები ანთროპოლოგურ ჭრილში ჰქონდა გადატანილი. მას კვლავც ადამიანის ფსიქიკური ქცევის ირაციონალური პრინციპები აინტერესებდა, ნატურალისტური თუ რეალისტურის სახელით ცნობილი თეატრის ლოგიკურ-ფსიქოლოგიური პრინციპების საპირისპიროდ. რეჟისორი მკაფიო სცენური სიმბოლიკის ენით საუბრობდა. როგორც რეცენზენტები აღნიშნავენ, სპექტაკლი ემოციური თავშეკავებულობით, ტონალური სისადავით გამოირჩეოდა. ერთ-ერთ ყველაზე აქტიურ სანყსად კოსტიუმის ლაკონური ფერადივანი გადანყვეტა იყო წარმოდგენილი, რომელიც კონტრასტული დრამატურგიის პრინციპით ვითარდებოდა და გმირთა უეცარ, ხშირად მოულოდნელ გარდასახვება ფერომენს ასახავდა. პიესის მოვლნათა მონტაჟის მეშვეობით, რობერტ სტურუამ პერსონაჟთა პარადიქსულ გარდასახვათა პრინციპი გამოკვეთა, მათი მოულოდნელ სახეცვალებათა დიაპაზონი განაგრცო და ლალატი ადამიანის ქცევის ერთ-ერთ არქეტიპულ სტერეოტიპად წარმოაჩინა. ლალატი, როგორც ადამიანის პრაქტიკული ქცევის მოდელი, სახარების პეტრეს საქციელს და იესოს მისთვის თქმულ სიტყვებს გაგვახსენებს: - სანამ მამად იყივლებს, შენ სამეფო მიღალატიც, სამჯერ იტყვი ჩემზე უარსო. სპექტაკლი ლალატის არქეტიპული მოდელის, ლალატის, როგორც ისტორიის

მამორჩავებელი ბერკეტის პარადოქსულად ფერომენის შეცნობას ცდილობდა. ხოლო ადამიანს, როგორც ლალატს სუბიექტს, მრავალ სხედასხვა "მეთაგან" შემდგარ არსად წარმოგვიდგენდა. ადამიანი თვითონ ხდებოდა კულტურისა და ისტორიის მოდელი. ისტორია ისეთი იყო, როგორც ადამიანი, ადამიანი კი ისეთი, როგორც კულტურა და ისტორია. ისტორიის მსვლელების პარადიქსი საბა ბერს ვარგად ჰქონდა გაცნობიერებული. მდოგვის მარცვალის ოდენა ქვეყანა დაიბრუნებდა თვითობას, დაიბრუნებდა იმიტომ, რომ ეს ყოფიერების კანონია და არა იმიტომ, რომ ქვეყნის შვილები თავისი თანმიმდევრული ეთიკური ქცევით იმსახურებენ ასეთ ხვედრს. სპექტაკლის კონცეპტუალური საზრისის პლასტიკურ სახიერებამ იკვეთებოდა, თამარის (თამარს, იმავე ზეინაბს ზინა კერენჩილაძე ანსახიერებდა) ძაძებით მოსილი დამოხიბლი ფიგურა აღისფერსამოსიან მაკამადიან დელოფა ზეინაბად გარდაიქმნებოდა. "სპექტაკლის სარეჟისორო კონცეფცია მხატვრულ გაფორმებაშიც იასახა (მხატვარი გ. მესხიშვილი). სცენას უზარმაზარი, აქაიქ დაფლეთილი ფარდა მოსავს. იგივე საზრისობრივი დატვირთვა აქვს წმინდა გიორგის ვეებერთელა ხატს, რომელიც შუაზეა გაბზარული, ხოლო ფინალში, ანანია გლახას შეხებით, ხატი იშლება და წარმოქმნილ ფანჯარაში დარბაზში თბილისის ზარების მოზეიმი რაკვის შემოიჭრება, რომელიც ქართული ხალხის გამარჯვებას გვაშცნობს" ("ძველი პიესის ახალი სიციცხვე", 3 კუცია, "ვეჭერი თბილისი", 1975 წლის 4 თებერვალი). დამდგმელთა მიერ მოძებნილი ეს მეტაფორა ერთგვარი კარიბჭე იყო, რომელიც ერთი მხატვრული რეალობიდან მეორეში შეგვიტღვებოდა. სიმბოლის ფიზიკური რღვევით მიოსიური ისტორიიდან კონკრეტულ გრძნობად რეალობაში ხდებოდა გადასვლა, რეალობაში, სადაც ზარები რეკენდა, სადაც ყოველდღიურობა თავისი გაუმეორებელი ხბლით ბედისწერისა და ფსიქიკის პარადოქსებს დაგვაინყვებდა დროებით.

ამავე 1975 წელს რეჟისორი სტურუა ბრეტის "კავკასიურ ცარცის წრეს" დადგამს. ეს პიესაც აღდგომის დღესასწაულით იწყება, რომელიც მოქმედ პირთა უცნაური და სახიფათო თავგადასავლის დასაწყისის ნერტილად გვევლინება. გაივლის დრო და 2000 წელს სტურუა შექსირის "მეთორმეტე ლამეში", დროთა პარალელიზმისა და მისტიკური ურთიერთდაკვეთის პარადოქსი გაცილებით უფრო თვალსაჩინო სახეს მიიღებს. რეჟისორი პოლიფონიური



თხრობის ხერხს მიმართავს და ერთ სექტაკლში ორ ამბავს გაათამაშებს ერთ-ერთი უფროსად. აქვე იკითხება დელსანსაულის მოტივიც, როგორც დროთა კვირის შემკურნელი ნასკვის, საზრისთა თავმოყრისა და გადაკვეთის ადგილისა. შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორის შემოქმედებში ეპიკური თეატრის პრინციპების პიპერბოლიზაცია, პირობითად რომ ვთქვათ, "ნოუტონის კოორდინატთა სისტემიდან აინშტაინის სისტემაში გადაცხება ხდება", რაც ფარდობითი ხედვის პრინციპიდან აბსოლუტურის კონტექსტში მოვლენათა ჭჭრეტას გულისხმობს.

"კავკასიური ცარცის წიწ" რეჟისორის შემოქმედების ერთ-ერთ მწვერვალად არის მიჩნეული. ამ სექტაკლში საავტორო ჯგუფის შემოქმედებითა ერთობამ სრულყოფილებას მიღწია. აქაც, ისევე, როგორც თავის მრავალ სხვა სექტაკლში სტურუას სიკეთის პრაქტიკული შესაძლებლობის საკითხი იტაცებს. "კავკასიური" მრავალშრიანი და მრავალსუფეტიანი პიესა. თუმცა, ყოველი მათგანი ერთი დერძული ფაქტორის ირგვლის იყრის თავს - ეს პატარა მიშკო აბაიშვილია, გუბერნატორის მეგვიდედ, რომლის გადაარჩენაც მთელი სანახაობის რეჟიმოცანას წარმოადგენს. ბრეხტმა თავის პიესას ცნობილი ბიბლიური არაკი დაუდო საფუძვლად. თუმცა, პიესის ეპიკურ სტრუქტურაში ცრმა-ლმერითის დევნისა და მისი ხსნის ვარიაციული თემაც აისახა. სტურუამ, მისთვის ჩვეული სოციალური და ანთროპოლოგიური სექტაკიზმის გამო, ბრეხტის ლაპარას საკარნავალი ფარისის ფორმა მოუძებნა და სასამართლო საცირკო სანახაობად, ხოლო რამაზ ჩხეკვიძის მოსამართლე კი თეთრ ჯამბაზად აქცია. მხოლოდ აქ, მარადიული კარნავალის მეტარეალურ სიჭრევში ჩათვალა მან სამართალის აღსრულება შესაძლებელად.

სექტაკლის სტრუქტურული ორგანიზების თვალსაზრისით მან ორი - გარე და შიდა წრის პრინციპი გამოიყენა - გარე წრეში სექტაკლის წამყვანი-კონფერანსიე ჟანრი ლოლაშვილი მოქმედებს, ხოლო შიდა წრეში საკუთრივ ამბავი ვითარდება. ჟანრი ლოლაშვილის პერსონაჟი მაყურებელსა და მოქმედებას შორის მედიატორის ფუნქციას ასრულებს და სექტაკლის აღქმის ღირებულებით აქცენტებს წარმართავს. მისი, როგორც შემფასებლის როლი კონფერანსიეს სიმღერაშიც გაცხადდება: "იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ ყველამ, იყიდეთ, იყიდეთ მალე, იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ თორემ...", გვეუბნება ის მრავალმნიშვნელოვნად და რაღაც მოსალოდნელი სერიალული საფრთხის შესახებ გვაფრთხილებს. ერთადერთი ღირე-

ბულება, რისი შეძენაც მაყურებელს შეეძლო - სიკეთე იყო. ასეთი იყო წამყვანის მიკერძოებაც და მისი დასკვნაც: "ყველა სიკეთე ამჟვეანდ, უნდა ეკუთვნოდეს მას, ვინც სიკეთეს, სიკეთეს, სიკეთეს თესავს".

"საფრთხე", რომელსაც კავკასიურის წამყვანი წინასწარმეტყველებდა "რიჩარდ III" - ში საცნაურდება - სექტაკლში, სადაც სხვა კომპონენტებზე სანახაობა პლასტიკური ასპექტი დომინირებს. შეიძლება ითქვას, რომ "ტექნიკური" და გამომსახველობითი თვალსაზრისით "რიჩარდი" ყველაზე კომპოზიციურ სექტაკლია. შემთხვევითი არ არის, რომ მას უცხოეთში ზოგიერთმა რეცენზენტმა "ბალიტიც" კი უწოდა. ასეთი შეფასების საფუძველს სექტაკლის პიპერმეტაფორული პლასტიკური ხატება ქმნიდა. აქ უპვე ყველა მოძრაობა საგანგებო ნიშნის სახეს იძენდა და თავის მიკროამბავს მოგვითხრობდა. ასეთი იყო რიჩარდის მძიმე და არტისტული სვლა, მეფე ედვარდის უტრირული სიბერე, რომელიც მონარქს მოსიარულე ლეშად წარმოაჩენდა, მასხარას მრავალმნიშვნელოვანი "მეზუტი", სისხლით მოსურული პერანგებით მოსლი ბავშვების სვლა, შვევში ჩაცმული დედოფალ მარგარეტის ავისმომასწავებელი ფიგურა, რომელიც ნიგნით ხელში შეჩვენებულადა ცოდვილთ. დედოფალი ანას მოკლული ქმრის კუბოსთან ცდუნების სცენა. ყველა ეს და სხვა პლასტიკური "აქტომები" სექტაკლისა მისი ერთიანი "ქორეოგრაფიის" საფუძველს ქმნიდა. სექტაკლის ენის პრინციპული სტილისტური ერთგვაროვნება, როგორც ეს რეჟისორის სწევია, განუყოფლად იყო დეკავმირებული მის საზრისთან. რიჩარდი უზადოდ ირონიული სანახაობა იყო, მსახიობთა თამაშის სტილი ემოციური თანალობის შესაძლებლობას აღარ ტოვებდა. აქ შექმნულწინარევი აღფრთოვანების გრძნობა დომინირებდა. ეს, მასშტაბური სანახაობა თითქოს ყველა ილუზიას აუქმებდა და ულმობელი ლოგიკით მიყვება მაყურებელი კანონზომიერი ფინალამდე. თვით რიჩარდიც კი, კაცთმოძულე და ყველა კანონის მსახვრალი, ვერ იხსნიდა თავს დამარცხებულ მაშად ქცევის საფრთხისაგან. მის მიმართაც ხორციელდებოდა ბედისწერის არქეტაპული კანონზომიერება, რომელიც ეთიკურ საზომთა გვერდის ავლით მოქმედებს, როგორც ყოფიერების ძირითადი კანონი. ფინალური სცენების უტრირებული მასშტაბი, რიჩარდისა და რიჩმონდის ბრძოლის ინტლისის რუქაზე პროექცია, მათი გიგანტური მახვილები, რომლებიც შენელებულ მოძრაობაში აღიმართებოდა

"თეატრი და სტუდენტები" № 3-4



ერთმანეთის პირისპირ, განსაკუთრებულად ამბავრებდა სასურველ აქცენტებს. ამ სექტაკლში კიდევ ერთხელ დადასტურდა ის ტარემოვაც, რომ სტურუუსათვის დრამატურგიული ლიტერატურის თითოეული ნიმუში, ისევე, როგორც ყოველი ცალკეული თეატრალური წარმოდგენა ერთიანი ზეტესტისა და ზეტესტაკლის ნაწილებს წარმოადგენს. შესაბამისად, იგი არ ცნობს თემათა მიჯნებს, მისი სექტაკლები ურთიერთშენევადა, როგორც სერსონაჟთა, ისე თემათა თუ სხვა რაიმე ახორციელოვანათა და ნიშან-სიმბოლოთა "მოგზაურობის" თვალსაზრისით. ასე გამოჩნდა "რიჩარდ III"-ს მესამე მოქმედებში მასხარა - გალიმებული თეთრნიტილგრიმიანი ადამიანი საზოგადოების ქუდითა და ტროსტით - რომელიც "ჰამლეტის" პერსონაჟი მსახიობის ტეტესტს წარმოთქვამდა. "ყვარყვარეში", "კავკასიურ ცარცის წრესა" და "რიჩარდში" გრომის გამოყენების თავისებური ხერხი გამოიკვეთა - ნიღბის კონდიციამდე მიყვანილი - ის თითქმის ადამიანის სახეს ერთგვარ ცოცხალ ნიღბად აქცევდა, რაც კერძო პირსა და სიმბოლოს შორის მიჯნას შლიდა და ყოველი ცალკეული შემთხვევის, ადამიანის სულის ყოველი მოძრაობის უკან ბედისწერის ირონიულ ლიმილს აჩენდა.

შეიძლება ითქვას, რომ "რიჩარდ მესამეში" რობერტ სტურუუს ხედვის ერთმა ასექტმა - მისმა ინტელექტუალურმა ირონიამ ადამიანთა საზოგადოებისა და ადამიანის ბუნების მიმართ თავისი დასრულებული სახე აჩვენა.

"რიჩარდის" შემდეგ სტურუა კვლავ ძიებას და ექსპერიმენტს მიმართავს. "ყვარყვარეში" გამოკვეთილი სინთეტური თხრობის ფენომენი, რომელიც ორი ამბავის შეფარდებისა და ერთდროული განვითარების საშუალებას იძლევა, 1980 წელს მის მიერ დადგმულ თამაშ ჭილაძის პიესაში - "როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის" ახალ თვალსაჩინოებასა და თვისობრიობას იძენს. სექტაკლი თეატრი თეატრში პრინციპით იდგმება, ანუ თეატრალური სანახაობის მთავარი გმირი თავად თეატრის არსება და რეალობასთან მისი მიმართება ხდება. 2005 წელს ინტერვიუში ილირი-იდან იორდანემდე, იორდანედან სტეკსამდე" სტურუა იტყვის, რომ თეატრი არის საშუალება იმისთვის, "რომ გაიგო რა არის სამყარო და რა კანონები ამოძრავებს მას და მერე საკუთარ თავზეც იფიქრო და მიხვდე, რომ შენს უფერულ ცხოვრებასაც, სინამდვილეში, იგივე ემოციური დატვირთვა და შინაარსი აქვს". "რეალურ" და "მხატვრულ" რეალობათა ურთიერთმიმართუ-

ბის სექტაკლის აგების ღია პრინციპით კცევა, სტურუუს კონცეპტუალური ესთეტიკის კიდევ ერთი ლოგიკური საფეხურია. ხოლო მხატვრული რეალობის უმაღლესი და "ჭეშმარიტ" რეალობად მიჩნევა, პოსტმოდერნის ეპოქის ხელოვნების თეორიის პრინციპებს ეთანხმება.

რეჟისორის კიდევ ერთი შეხედვით, მოულოდნელ, მარამ ასევე ლოგიკურ სვლას წარმოადგენდა შატროვის პიესაში "ლურჯი ცხენები ნითელ ბალახზე" ვლადიმერ ლენინის ერთდროულად სამი შესრულებელის შემოყვანა. რეჟისორი დრამატული ნაწარმოების ძირითადი კომპონენტების ექსპერიმენტულ დეკონსტრუქციას განაგრძობდა. ცენტრალური გმირის "გამრავლება", მოქმედებას უფრო დინამიკურსა და შინაგანად პოლიტიკურს ხდიდა, რევილუციის ბელადის სახის დემითოლოგიზაციას ახდენდა. ამასთან, დოკუმენტურ მასალაზე შექმნილი პიესის საქმიან და პუბლიცისტურ ინტონაციას სექტაკლის პოლიტიკისტიური სტრუქტურა არღვევდა. მომავლადი თეორეტიკული მხატვრისა და ფარაჯიანი გოგონას სიმბოლური ფიგურები მოქმედებას ირონიულ და ტრაგიკულ ფონს უქმნიდა, ხოლო გოგი მესხიშელის მიერ შექმნილი ლამუელი ზეცის ფონზე ადამიანები კიდევ უფრო უმწიფონი და მიუსაფარნი ჩანდნენ. სექტაკლის ასეთი გადანაცვება საბჭოთა იდეოლოგიის ამ დროისათვის უკვე ფორმალური დოგმატიზმისათვის იდენად შემაშფოთებელი აღმოჩნდა, რომ მოსკოვის გასტროლების დროს სექტაკლის დახურული ჩვენების შემდეგ გასტროლების მანძილზე მისი ხელახალი წარმოდგენა აიკრძალა.

ეპიკური მრავალპერსონაჟიანი ტლოების შექმნას ჩვეული რეჟისორისაგან, ერთი შეხედვით, ასევე მოულოდნელი იყო ისეთი მონოსექტაკლის დადგმა, როგორც "ამპერსტის მშველება" იყო. თუმცა, თავისი ექსპერიმენტული მასშტაბითა და ადამიანის ცხოვრების სამყაროს უსასრულობასთან მიმართებით, ზინა კვერენხილაძის მიერ წარმოდგენილი ემილი დიკონსოსის ისტორია თავისებურ კოსმიურობასა და ეპიკურ გლობალურობასაც იძენდა. პერსონაჟის მიერ თავისი ცხოვრების ამბის გაუცხოებელი თხრობა მარადიულისა და კონკრეტულად გრძნობადის შეჯერებით განსაკუთრებული საზრისით იცხებოდა. ლირიკული სანყისის რეჟისორისათვის უჩვეულო სიჭარბე სტურუას ავტორისეული მეს თვითგამოხატვის საშუალებადაც იქცეოდა. განსაკუთრებით შინადაბოლივი იყო პერსონაჟის მიერ ეგზისტენციალური ამბლუსა თუ ნიღბის არსებობის გაცნობიერება და მის მიერ თავისი



შემოქმედებითი მრწამსის გაცხადება. შეიძლება ითქვას, რომ ამ წარმოდგენაში სტურუას შემოქმედების გენეზისის კიდევ ერთი ეტაპი გაცხადდა - რეალობის ძველთვის უპირობო ეპიკურობაში საავტორო თეატრის "ლირიკული" ელემენტები შემოვიდა, რომლებიც გაცილებით უფრო საცნაური გახდა მის უფრო გვიანდელ სექტაკლებში. აქვე, ამავე სექტაკლში დიკინსონის პირით რეჟისორმა სიტყვის, როგორც პლასტიკური ნიშნის, და ენერგეტული კოდისა და ყოველგვარების მიკრომოდულის მიმართ თავისი დამოკიდებულება ცხადყო. ემილი გრიფელის დაფაზე დაწერილ სიტყვა "რკალს" შემოსაზავდა და ამბობდა: "სიტყვეს მე ისე ვუყურებ, როგორც ცოცხალ არსებებს, მანამდე ვაკვირდები ხოლმე მათ მოხაზულობას, სანამ სიტყვა არ გაცოცხლდება და ელვარებას არ დაიწყებს".

მხატვრული ასახვის მთლიანობის მიზნობრივი დეკონსტრუქცია რ. სტურუას ერთ-ერთ "გასართობად" იქცევა. სიუჟეტის დაშრევა, ერთი და იმავე პასაჟის მრავალგვარადი გათამაშება, პესრონაჟის დაშლა, ელემენტთა აღრევა, თეატრი თეატრში პრინციპის გამოყენება და სხვა მსგავსი თავისუფალი მხატვრული სვლები, რეჟისორის თეატრალური აზროვნების განვითარების ახალ ეტაპს წარმოაჩენს. სექტაკლს "ვარაიციები თანამედროვე თემაზე" რ. სტურუას, ლ. ფოფხაძისა და ა. ვარსიმაშვილის ერთობლივი პიესა დაედო საფუძვლად. ამ სექტაკლშიც, რეჟისორი თითქოს თავისი შემოქმედებითი სახელოსნოს "ტექნოლოგიას" ამიშველებს, მის პიპოთეტურ და ექსპერიმენტულ ბუნებას წარმოაჩენს. სექტაკლის ცენტრალური პერსონაჟი - რამაზ ჩხიკვიძის მიერ განსახიერებული ხანდაზმული რეჟისორი გიორგი ერთი და იმავე ისტორიის იმპროვიზაციულად დადგმას ცდილობს და მსახიობებს ეთიკური ამოცანის ვარაიციულ გადაწყვეტას თავაზობს. ამ პროცესში იკვეთება

ადამიანთა არქეტუპული ქცევის უცვლელად მოდელი და ჩნდება "ახალი" ანთროპოლოგიური ტიპის სიმბოლური პერსონიფიკაცია - ჟანრი ლოლასშვილის ბენი დავითი. სექტაკლი საინტერესოა იმიტაც, რომ მის მოხაიკურ ქსოვილში ხდება სტურუას შემოქმედების შემდგომი აქცენტების კოდირება, რომლებიც წარმოდგენილია როგორც სცენოგრაფიის დეტალებში, ისე "მრავალრიცხოვანი" ფინალების მკვეთრ ინტონაციურ ცვალებადობაში. მოქმედებას რეჟისორად ბენი გიორგიის თითქოს უკვეტექსტო ირონიული მუდარა გასდევს: "- ოღონდ ნუ იქნება ომი", რომელიც სტურუას თეატრის წინასწარგანჭვრეტილი თვისების ერთ-ერთი დადასტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

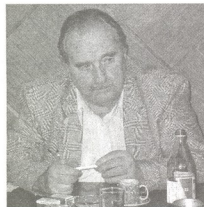
მიხილ კვესელავას ნაწამოების - "ას ერგასი დღის მიხედვით" დადგმული სექტაკლი სტურუას ეპიკური თეატრის ენის პლასტიკური შესაძლებლობების დემონსტრაცია და განვლილი ეპოქის გრანდიოზული რეჟიუმე იყო. რეჟისორი მეოცე საუკუნისა და საკუთარი თეატრალური წარსულის პოლიტიკურ, ისტორიულ და ფილოსოფიურ მითებსა და ილუზიებს ეთხოვებოდა და ვეებერთელა ირონიულ სამსჯავრო-დათვალეიერებას აწყობდა. "...სექტაკლის ფორმას, ცხადია, განსაზღვრავს ნიურნბერგის პროცესის პერიპეტეები, მაგრამ განსაზღვრავს როგორც საწყისი მომენტო, ვინაიდან სექტაკლი სცილდება ამ ისტორიული პროცესის ჩარჩოებსო", წერს თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე. სხვადასხვა დროს მომხდარ მოვლენათა, გამოკონილ გროტესკულ სცენათა, ცვალებად ინტონაციათა მონტაჟის გზით, ჰიტლერის (რამაზ ჩხიკვიძე) ფანტასმაგორულ გარდასახვათა პერიპეტეებით, სტურუა მეოცე საუკუნის ადამიანის განზოგადოებულ ფსიქოტიპს ქმნიდა, მისი მანკიერებებით, ცრურწმენებით, "ბრწყინვალეობითა და სიღატაკით".

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

## თანამედროვე რუსული თეატრის ირგვლივ

პარილში თბილისში იმყოფებოდა თეატრის მოღვაწეთა საერთაშორისო კავშირის მიერ მოვლენებული თეატრალურ კრიტიკოსთა ვაგუნი მარინა ზაიონცის და მარია მილცინას შემადგენლობით, მათთან ერთად გახლდათ კავშირის პასუხისმგებელი პირი ნორა ქუთათელაძე. მათ ა. ჩეხოვის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალისთვის შესარჩევად ნახეს სპექტაკლები შ. რუსთაველის და ს. ახმეტელის თეატრებში.

„თეატრი და ცხოვრების“. რედაქციამ მოსკოველი კრიტიკოსები სტუმრად მიიწვია.

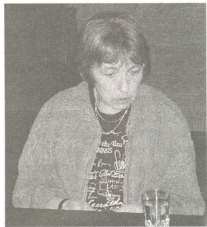


ხდება დღეს რუსეთის, საყოველთაო მოსკოვის თეატრებში.

**გურამ ბათიაშვილი** — ჩვენი შეკრების მიზანია გავაცნოთ ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ მკითხველებს, თუ რა ხდება რუსულ დრამატურგიაში, რუსულ თეატრში, რომელიც დღეს ისეთივე შორეული გახდა ჩვენთვის, როგორც, მაგალი-

თად, ევროპის თეატრები.

**მ. ზეიონცი** — რუსული თეატრი საკმაოდ მრავალფეროვანია. ერთია მოსკოვის თეატრები, მეორე — სანქტ-პეტერბურგის და მესამე — პროვინციის თეატრები. თავად პროვინციაშიც თეატრები სრულიად განსხვავებულია. მაგ. ომსკის თეატრი. აქ მთავარი რეჟისორია — იტალიური წარმოშობის ევგენი მარჩელი. იგი შედარებით ახალგაზრდაა, 40 წელს გადაცილებულია. თეატრალური მოღვაწეები მიიჩნევენ, რომ ავანგარდისტია. ეს რეჟისორი სრულიად ახლებურად და საკმაოდ საინტერესოდ დგამს კლასიკას ომსკის თეატრის დასის რეალისტური საფუძვლების გამოყენებით. ფესტივალზე „ოქროს ნიღაბი“, სადაც ომსკის თეატრი ყოველწლიურად მონაწილეობს, წელს ევგენი მარჩელიმ ორი სპექტაკლი წარმოადგინა და დიდი წარმატებაც ჰქონდა. იგი სხვა ქალაქშიც მოღვაწეობს. მოსკოვში კი ყველაფერი სხვაგვარადაა. აქ დარჩნენ ის რეჟისორები, რომლებსაც კარგად იცნობს ჩვენი საზოგადოებრიობა. ესენი არიან: ზახაროვი, ტაბაკოვი, გინეასი, ვასილევი, თუმც, იგი ოდნავ სხვა თაობისაა, და სხვანი. ძირითადად სპექტაკლები ძალზე გაახალგაზრდავდა და შესაბამისად თეატრებიც. ვფიქრობ, სწორედ ეს არის მთავარი ტენდენცია და ეს ბუნებრივია. მიმდინარეობს თაობათა ცვლა. ადამიანები ბერდებიან, ამკვეყნიდან მიდიან, აღარ არიან ევროსი, ევრემოვი. თუმც, ლუბიმოვი, რომელსაც მალე 90 წელი შეუსრულდება, მინც მუშაობს. დღეს აშკარად საჭიროა ახალგაზრდა რეჟისურა, რაც ქვეყანაში არსებული ცვლილებებითაა ნაკარნახევი. თეატრი, რა თქმა უნდა, უნდა განახლდეს. ძველი ახლით უნდა შეიცვალოს. თეატრში მოდიან ახალგაზრდები, რომელთა შორის ზოგი მეტად ნიჭიერია, ზოგი — ნაკლებად, მაგრამ მათ არა აქვთ არც გამოცდილება და არც — წარსულის ცოდნა, სამაგიეროდ, ავდილად უღებენ ალღოს დასავლეთის უახლეს ტენდენციებს. რაში მდგომარეობს ეს? ნაცვლად იმისა, რომ ნაიკოთხონ ტექსტი, დეტალურად გააჩჩინ, იღებენ კლასიკურ მიესას და კითხულობენ როგორც თანამედროვეს, ანუ მოქმედებად გამოაკვთ მე-20 საუკუნეში. ეს გახლავთ ისტორიის გათანამედროვეობა. არაფერი ცუდი ამაში არ არის. ეს პრინციპში იგივეა, რასაც აკეთებდნენ ლუბიმოვი. კლასიკური მიესის თამაში თანამედროვე კოსტუმებში ჩვეულებრივი ამაზიაცა და



მასში არის გარკვეული დინამიკაც.

**გ.ბ.** აი, თქვენ ბრძანებთ, რომ მოვიდა ახალი თაობა რეჟისურაში. ეს ასეც უნდა იყოს. როდესაც 50-60-იან წლებში ახალი თაობა მოვიდა რუსულ თეატრში, მან მოიტანა ახალი საზოგადოებრივი იდეალები და განაახლა თეატრალური ცხოვრება. სანტიტრესსა, შეიძინევა თუ არა მსგავსი ტენდენცია დღეს?

**მ.ზ.** ისინი მიიჩნევენ, რომ მოაქვთ ახალი იდეები. ერთ-ერთი მათგანია რეჟისორი ნინა ჩუსოვა, რომელიც აცხადებს, რომ მისი მთავარი ამოცანაა ახალი ტექნოლოგიების დანერგვა. მაგალითად, ერთ-ერთი სპექტაკლში მას დასჭირდა 27 ტელევიზორი. სპექტაკლში არის სცენა, სადაც უზარმაზარი დანადგარი ახდენს ამ 27 ტელევიზორის განმოსახულებს პროექტირებას. თუ რას აძლევს ეს სპექტაკლს, სრულიად გაუგებარია. სპექტაკლს ჰქვია „ამერიკა — ნაწილი II“. იგი ეხება II სექტემბერს მომხდარ ტერორისტულ აქტს. აჩვენებენ, როგორ დაფრინდებიან თვითმფრინავები, ინგრევა შენობები...

**გ.ლ.** მე ვკონებ, თქვენი ნათქვამი უფრო მეტად ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ თეატრში დღეს კრიზისია.

**მ.ზ.** — რა თქმა უნდა. მე, რომელიც ვცხოვრობ 21-ე საუკუნეში და ვარ უახლესი ტექნოლოგიური იდეის მიმდევარი, უნდა დაეწერო და დაეაქვიდრო ეს ტექნოლოგიები. ახალ ხმის თუ განათების აპარატურას არაფისთვის ზიანი არ მოუტანია. იგი ნამდვილი საოცრებაა. განათებით, მართლაც შეიძლება გარკვეული სახის შექმნა, მაგრამ ეს არ არის მხატვრული სახე. ეს არის დამხმარე საშუალება განახორციელო მხატვრული იდეა. ირკვევა, რომ არ არსებობს მხატვრული იდეა. მის სავალად არის ტექნოლოგიური იდეა.

**გ.ბ.** — ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ ამ ეტაპზე მოსკოვის თეატრებში სავალალო მდგომარეობაა — და თუ დავაყონკრეტებთ, შემოქმედებითა და წინ ვერ წასულა?

**მ.ზ.** — რატომ? არის ძველი კარგი თეატრები. მაგ. პეტრე ფომინოს სახელობის. ვერ ვიტყვი, რომ რეჟისორს, რომელმაც 70 წელს გადაიბეჯა, ახალი მხატვრული იდეები აქვს, მაგრამ მისი „სამი და“ ჩემთვის აღმოჩენაა. ეს სპექტაკლი მისთვის დიდი, წინგადადგმული ნაბიჯია, ახალი სტყვება ჩხვოვის სცენურ ცხოვრებაში. მან ჩხვოვი პირველად დადგა. ადრე ვოდევილებს დგამდა.

**გ.ბ.** რას გვეტყვი ქართველ რეჟისორებზე, რომლებიც რუსულ თეატრში მოღვაწეობენ. რუსეთშია თემურ ჩხეიძე, ვოლგოგრადში მუშაობს ითარ ჯანგიშვილი?

**მ.ზ.** ჯანგიშვილი დგამს სპექტაკლებს ვოლგოგრადის თეატრში და გარდა ამისა, იწვევს რეჟისორებს სხვა ქალაქების თეატრებიდან. რაც შეეხება თემურ ჩხეიძეს, მე არ მინახავს ბევრი მისი სპექტაკლი და ამიტომაც სრულ შეფასებას ვერ მოვცემ.

**გ.ლ.** თურმე სპექტაკლებს ბასუნიშიც დგამენ...

**მ.ზ.** დიას, არის ასეთი სპექტაკლი. თუ არ დადგამ „რომიე და ჯულიეტას“ ბასეინში, მაშინ რა მზრი აქვს საერთოდ მის დადგმას, რაღა თქმა უნდა, ვაჭარებ.

**გ.ბ.** (მარია მალკინას) — თქვენ რას გვეტყვით ქართველ რეჟისორებზე?

**მარია მალკინა** — ბოლოს ვნახე თემურ ჩხეიძის „მასკარადი“. სანტე-პეტერბურგში ანთა სხვადასხვაობაა ამ სპექტაკლის თაობაზე. პირადად მე, მომწონა. მასეც ვუთხრის „მარია სტიუარტი“, რომელსაც ალბათ ჩემთვის ფესტივალზე ვნახავთ. ახლა დგამს „მეუღლეა წყვილიდისა“. ჩემთვის ცოტა გაუგებარია, რატომ გადაწყვიტა მისი დადგმა.

**გ.ლ.** თემურ ჩხეიძემ ეს სპექტაკლი დაახლოებით 30 წლის წინ დადგა რუსთაველის თეატრში.

**მ.ზ.** მე მომწონს თემურ ჩხეიძის სპექტაკლები და დიდი სიამოვნებით ვუყურებ მათ.

**გ.ბ.** შეგვიხილეთ თუ არა ვისაუბროთ იმაზე, რომ თემურ ჩხეიძე თავისი დადგმებით სანტე-პეტერბურგის თეატრში გავლენას ახდენს რუსული თეატრის შემოქმედებით ტენდენციებზე?

**მ.ზ.** ვერ ვიტყვი, რომ ერთი ადამიანის შემოქმედებას შეუძლია გავლენა იქონიოს მთელ თეატრალურ პროცესზე. არა, ასეთი რამ არ ხდება. დღეს თეატრის სახეს განსაზღვრავს არა მთლიანად მისი პოლიტიკა, არამედ რეჟისორი ან სამხატვრო ხელმძღვანელი. თეატრები იწვევენ მსოფლიოში სახელგანთქმულ რეჟისორებს და კარგადაც უნდა. ეს ერთგვარი სატყუარაა მაყურებლისთვის. თეატრი ვაჭა ცალმხრივი. იგი არსებობს სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე. ერთ თეატრში შეიძლება დაიდგას ათი სპექტაკლი, მაგრამ უცებ ერთმა „გაისროლოს“ და მოვლენდ იქცეს. დღეს ახალგაზრდა რეჟისორები, როგორც ჩემსა კოლეგამ მოგახსენათ და მე სავსებით ვიზიარებ მის მოსაზრებას, ცხოვრობენ პრინციპით — „აზრის გამოქმნა მზრის გამოქმნისთვის“ ანუ არა იმისთვის, რომ შექმნან რაღაც ახალი, ნამოაყენონ ახალი იდეა, ახალი ხერხი, არამედ მზრი გამოთქვან ყველაფერზე. სხვა მზანი მათ არ აქვთ. ყოველთვის, როცა კუ სუცქერი კირლი სერენიანიკოვის სპექტაკლებს სოქრემენისა თუ ყანანის ცენტრში, მათ შორის ვერანაირ კავშირს ვერ ვხედავ, გარდა იმისა, რომ სპექტაკლში არის მთელი რიგი შტამებისა, რომელსაც იყენებს რეჟისორი.



დღეს აშკარად იგრძნობა სწრაფვა ფსიქოლოგიური თეატრისაკენ. პირადად მე, უფრო ადამიანის სულიერი ცხოვრება მაინტერესებს. მესმის „სამ დამი“ რა დამოკიდებულება აქვთ და რას განიცდიან გმირები ერთმანეთისადმი, საიდან მოდიან და სად მიდიან, რას ნიშნავს მოსოვი მათთვის. სულ ახლახანს, საიუბილეო გასტროლუმზე დოღინის თეატრმა სანქტ-პეტერბურგიდან ჩამოიტანა 15 წლის სპექტაკლი „მეზაკები“. ამჟერად მან მისცა სპექტაკლს გარკვეული ფორმა, ახალი მსახიობები შეიყვანა მასში, მაგრამ ძირითადი შემადგენლობა იგივე დარჩა, და მაყურებელი აღვრთოვანებულია ამდენი ხნის სპექტაკლით.

ახალგაზრდა რეჟისორები არ არიან პროფესიონალები. იოლია, მოიგონო რაღაც ნიშანი სცენაზე, მაგალითად, გახადო მსახიობს და თავდაყირა დააყენო, მაგრამ დილოგის აგება, მოქმედების გამართვა რთულია. მათ არ გაუვლიათ სკოლა. მიიღო უზედურება ისაა, რომ ჩვენს დიდ რეჟისორებს, აი, თუნდაც ბატონ გიგას, თუმცა იგი კი ახნავლის, არ ინვევენ ინსტრუქტში უშავგოვებდ. ირკვევა, რომ სკოლა, როგორც ასეთი, არ არსებობს. გაუგებარია, საიდან მოდიან ეს ახალგაზრდები.

**გ.ბ.** ქართულ და რუსულ თეატრებს მუდამ დიდი სიახლოვე ავაკმირებდათ. ჩვენ მოსკოვში პრემიერებზეც კი დავედიოთ, იქ დგამდნენ ქართულ ავტორებს. ინვევდნენ ქართველ რეჟისორებს. ეს რეჟისორები დღესაც აქ არიან და ვგონებ, უკეთესად დგამენ. გამოჩნდნენ ახალგაზრდები, აი ბატონ გიგას რადენიმე სპექტაკლი დაუდგამს მოსკოვში. ბატონო გიგა, თქვენ კარგად იცნობთ რუსულ თეატრს და არაერთი სპექტაკლი დაგიდგამთ იქ. როგორია თქვენი დამოკიდებულება დღევანდელი თეატრალური რუსეთისადმი, რომელიც თეატრალურ რუსულ საქართველოს იშვიათად ხედავს.

**გ.ლ.** თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, არის ანტიმთავრობა კოლექტივი. ლუბიმოვს, ევროსს ჰყავდათ თანამაზრეთა ჯგუფი „სოვრემენნიკი“, „მალაია ბრონიათაც“. „სოვრემენნიკი“ დაუდგი ჩემი ერთ-ერთი უსაცვარლესი სპექტაკლი პეინტაჟის „მეხუთე კოლონა“. გულდასანყვებია, რომ ჩვენთანაც იგივე პროცესები მიმდინარეობს, რაც რუსულ თეატრში. ეს საერთო სენია. ხშირად მითქვამს ხუმრობით, რომ ჩვენი მსახიობები, სადაც არიან საღამოს 7 საათზე, იქ თამაშობენ, იქნება ეს მარჯანიშვილის, რუსთაველის, თუ რომელიმე სხვა თეატრი. ერთმორწმუნეობა, რასაც თეატრი ქადაგებს, სულ-ნელა ქრება. ის, რაზეც ჩვენი სტუმრები საუბრობენ, ტიპური მოვლენაა. ამიტომაცაა, რომ აღარა გაქვს სურვილი, იყო თეატრის ხელმძღვანელი, აღზარდო შენი კოლექტივი და ჯერდები იმას, რომ დგამ ერთ სპექტაკლს ერთ თეატრში, შემდეგ — მეორეში და...

**მ.მ.** იღებ ფულს.  
**გ.ლ.** რა თქმა უნდა. მასხოვს, როცა უცხოელი რეჟისორები და მსახიობები ჩამოდიოდნენ რუსეთში, ან ჩვენთან, შურდათ, რომ ჩვენ გვეყავდა მუდმივი დავი მათივი ხელმძღვანელით, რომელიც წლების განმავლობაში ზრდდა მსახიობებს და გარკვეული სტილით აყალიბებდა თავის თეატრს. იმითან კი სულ სხვაგვარად იყო. შეკრიბავდა რეჟისორი მსახიობთა პატარა ფეფუს და დადგამდა სპექტაკლს რომელიმე ერთ თეატრში, შემდეგ — მეორეში და ა.შ. სპექტაკლი ხან კარგი გამოდიოდა, ხან — ცუდი. დღეს იგივე ხდება ჩვენს თეატრებში. წინათ წარმოუდგენელი იყო, გარდა ცალკეული შემთხვევისა, რომ მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობს ეთამაშა რუსთაველის თეატრში. ამის მშენი კი ის იყო, რომ მსახიობებს უყვარდათ თავიანთი თეატრი და სჯეროდათ მისი სტილისტიკის. როდესაც დიდ ქართველ მსახიობს, გიორგი შაველიძეს, როცა მან რაღაც დააშავა და თეატრიდან დაითხოვეს, ზორავამ და ვასაქემ რუსთაველის თეატრში გადასვლა შესთავაზეს, მან უარი თქვა. თენახვერის განმავლობაში იგი ყოველდღე მიდიოდა მარჯანიშვილის თეატრთან, ითხოვდა, შემთხვევით ჩემს თეატრში, ამ თეატრის გარეშე მე სიცოცხლე არ შემოძლიაო. აი, სწორედ ეს დიკარგა. გულდასანყვებია, რომ მსახიობებსა და რეჟისორებს გასტროლური დამოკიდებულება აქვთ თავიანთი პროფესიისადმი. ეს იგრძნობა ისეთ შესანიშნავ თეატრში, როგორცაა რუსთაველის თეატრი. ხანდაშულები მიდიან და მათ ადგილას მოდიან ახალგაზრდები, რომლებიც დღეს რომ რუსთაველის თეატრში თამაშობენ, ხვალ სარდაფში, ზეც კიდევ სხვაგან და ა.შ. ჩანს, ეს გარდევლია, ვინაიდან ამ ექტს მნიშვნელოვანწილად მატერიალური მხარე განსაზღვრავს. მაგრამ მთავარი მაინც, ჩემი ღრმა რწმენით, ისაა, რომ არ არის ახალი თეატრალური იდეები. ზოგჯერ მგონია, ხომ არ სჯობდა წინათ ცენზურა რომ იყო. მაშინ ხალხი იკრიბებოდა იმისთვის, რომ ეთქვა საპირსპირო, ახალი სიტყვა. როცა ევროსმა, ტრესტონოვოვმა, ლუბიმოვმა დაიწყეს სიმარტილის თქმა ჩვენს ცხოვრებაზე, სრულიად ახალი საქარეო გადიამლა მათი შესანიშნავი თეატრების სახით.

**მ.მ.** საესტეით გეთამბებთი. არანაირი ახალი იდეა არ არსებობს. ყველაფერს ცარიელი ადგილიდან, ნულიდან იწყებენ. კირლ სტრებრინიკოვი როსტოვიდან ჩამოვიდა მოსკოვში და განაცხადა — მე თქვენ დაგიმტკიცებთ, რა შემოძლიაო. იგი უდავოდ ნიჭიერი ადამიანია. თეატრალურად მზროვნებს, შეუძლია რაღაც მოიფიქროს, მაგრამ არანაირი ბაზა არ გააჩნია.

**მ.მ.** ფესტაკლ „ოქროს ნიღბის“ დაჯილდოების ცერემონიაზე, საუკეთესო სამღვარგარეთული სპექტაკლისთვის პრემიის მისაღებად სცენაზე ავიდა ახალგაზრდა გერმანელი რეჟისორი, თეატრის ინტენდანტი, რომელმაც განაცხადა, რომ მისთვის



დიდი პატივია სცენაზე პეტრე ფომენკოს შემდეგ გამოსვლა. ჩვენს ახალგაზრდა რეჟისორებს კი, რომლებიც ევროსის, ტრესტინოვოვის შემდეგ მოდიან, მსგავსი რამ ღირსადაც არ მოსიდა.

**გ.ლ.** რას გვეტყვით ვასილიევის შესახებ?

**მ.ზ.** ვასილიევი წმინდად ლაბორატორულ მუშაობის ეწევა. მას აქვს მისტერიალური თეატრი, რასაც, ჩემი აზრით, არანაირი კავშირი არა აქვს თეატრთან. მას ჰყავს დასი, რომლის წევრები თავიანთ თავს დიქტიანდებს უწოდებენ. ატარებს ექსპერიმენტებს ლექსის, ტექსტის ნაკითხვაში. სრულიად გაურობავე ტექსტს ადებს მუსიკას და აკეთებს არასწორ მხევილებს. ყოველივე ეს, როცა უჭეავ თვალს და არ ხედავ, რა ხდება სცენაზე, სასიამოვნო მოსამზენია, ვინაიდან იქ არ არის ქედება და არის მხოლოდ მუსიკალური ფრაგმენტები. მისი საქტკაულების მოქმედი პირია ვუნდი. (ქორი). იგი მიიჩნევს, რომ აუცილებელია ფსიქოლოგიური თეატრი და წინააღმდეგია სოციალური თეატრისა. მხოლოდ სულიერება და მეტი არაფერი — აცხადებს იგი.

**გ.ბ.** ამა თუ იმ პუბლიკაციის მონაცემებით ვამბობთ: დღეს რუსულ თეატრში ბევრი ახალგაზრდა დრამატურგი მოვიდა. ისინი წარმატებული პიესების ავტორებიც არიან, მაგრამ ანალოზს რომ ვაკეთებ, ასეთი შთაბეჭდილება მრჩება. რაოდენობრივ სიმრავლეს არ მოჰყვება ხარისხობრივი წარმატება. არ ჩანს პრობლემების სიმწვავე. თუმცა, ალბათ, თქვენ მეტ მასალას ფლობთ ანალიზისთვის?

**მ.ზ.** დღეს ჩვენთან ძალზე პოპულარულია ე.წ. მოძრაობა „ახალი დრამა“. მისი წევრები არიან ახალგაზრდა ავტორები, რომლებსაც ვერანაირად დრამატურგებს ვერ ვუწოდებ. ესენი არიან ადამიანები, რომლებსაც სურთ აზრის გამოთქმა და ფიქრობენ, რომ შეუძლიათ, ასე ვთქვათ, აავონ წინადადება. რომელიც მათგანი ალბათ, ახერხებს კიდევ ამას. პრინციპში ტენდენცია მარტვიია და თეატრიც იწყებს განახლებას თანამედროვე დრამატურგიით. გასული საუკუნის 70-იან წლებშიც იმ თეატრებში, სადაც დგამდნენ როზოვის, ვოლოდინის და სხვა დრამატურგთა პიესებს, ხდებოდა განახლება. შემდეგ ისევ ძალიან დიდხანს დგამდნენ კლასიკას. ყველა, ასე ვთქვათ, ავრჯემობდა კლასიკაში. აღარ ჩანდნენ ახალი ავტორები. 80-იან წლებში იყო ლუდმილა პეტრუშევსკაია და ამით დამთავრდა. მოხდა სრული ჩავარდნა. გავიდა ხანი და გაჩნდა ჯგუფი ადამიანებისა, რომლებმაც განაცხადეს — ჩვენ ვართ თანამედროვე ავტორები და ჩვენ ვწერთ. მათ გადაწყვიტეს თვითონვე მომსახურებოდნენ თავიანთ თავს და პიესები წლების განმავლობაში თარიღებზე რომ ეწყობა, თავადვე დადგეს. დაიწყო ფესტივალების, სემინარების გამართვა. ლონდონიდან ჩამოვიდა თეატრი, რომელიც დგამს თანამედროვე, ძირითადად ინგლისურ პიესებს. ისინი მუშაობენ კითხვის პრინციპით, რასაც თეატრის, სპექტაკლს მწეად

თუ უწოდებ. ისინი მიიჩნევენ, რომ თეატრში მთავარი დრამატურგიაა. მათ აამღერეს წყნლო ჩვენთან. ჩვენმა ახალგაზრდებმა გააკეთეს იგივე და, თქვენ წარმოიდგინეთ, გარკვეულ წარმატებასაც მიაღწიეს. სწორედ ამით საფუძველზე შეიქმნა ჯგუფი ავტორებისა, რომელსაც ეწოდა „ახალი დრამა“. ისინი ამბობენ: ვადემიოური თეატრი არ ასახავს ცხოვრებას, არამედ ამახინჯებს და აყალბებს მას. ჩვენ კი გვიჩვენებთ ნამდვილ ცხოვრებას. თქვენ თვალს ხუჭავთ ნარკომაინზე, აიკოპოლიზმზე, ბანდიტიზმზე, მედავინაზე, ჩვენ ავტომატ თვალს და დაგანახვებით ამ საშიშროებას. თქვენ წარმოთქვამთ რაღაც ჩემ...ს, ეს სიყალბეა, ჩვენ შევიტყვებთ. ყოველივე ამან მიიღო პიესის სახე, მაგრამ გაირკვა, რომ ეს ადამიანები სრულიადაც არ ფლობენ დრამატურგიულ ფორმას. ის, ვისაც შეუძლია სიტყვებით ფრანზის აგება, თავის თავს დრამატურგს უწოდებს, მაგრამ არ ესმის, რა განსხვავებაა ტექსტის დაწერასა და პიესის დაწერას შორის. ის მხოლოდ რაღაც თავის ლირიულ მონილოვს წერს.

**გ.ლ.** ისინი ამბობენ — ჩვენი ტექსტი. არა — პიესა, არამედ ჩვენი ტექსტი.

**მ.ზ.** დიას. არიან ასეთები. თქვენი ბუღაძე, მართალია. ამ პლადის წარმომადგენელია, მაგრამ სხვანაირად მსოფინებს. ასი თავით მალა დგას მათზე, ისინი წერენ რაღაც მონილოვის მსგავსს და სულერთია მათთვის, ვინ ნაკითხავს ამ ტექსტს. ამას წინათ ვნახე სპექტაკლი, რომელიც შეიქმნა უცნობი დრამატურგის, გვარად კლავდეივის პიესის მიხედვით. იქ არის ორი გოგონა, რომლებიც ბარში მალალ მატერიოზეზე, ფრიოდზე საუბრობენ. მთავარი ის არის, რომ ისინი წარმოთქვამენ ქალბუბისთვის და მთ უმეტეს, გოგონებისთვის სრულიად შეუფერებელ ტექსტს, რომელიც დაწერა ავტორმა თავისი სახელით და მიანერა ვინმე მამას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ეს ავტორები ვერ აყალიბებენ აზრს დიდხანს და ამიტომაც ყველა ეს პიესა არის ხანმოკლე და ერთაქტიანი. აზრის მოკლედ გადმოცემა არათეატრულია და გათვლილია პატარა სიურკისათვის. სცენაზე მოქმედება იქ არ მიმდინარეობს, არამედ ტექსტის კითხვა. თუმცა, რაღაც საინტერესო, ალბათ, ამაშიც არის. ამ ავტორთა შორისაა ვასილ სიგარევი, რომლის ერთ-ერთ პიესას პრემია მიენიჭა ლონდონში. ჩემი აზრით, თავის კოლეგებისგან განსხვავებით, იგი ბევრად უფრო მასშტაბურად მსოფინებს. „ახალი დრამის“ წარმომადგენელია პიესებს არ დგამენ მოსკოვის თეატრები, თუმცა, არსებობს ამ ახალგაზრდა ავტორთა მიერ შექმნილი თანამედროვე დრამატურგისა და რეჟისურის ცენტრი, რომლის ხელმძღვანელია კაზანევი, სადაც მათ მოაქვთ პიესები და ახალგაზრდა რეჟისორები დგამენ მათ. მაგრამ ამჟამად ისინი დგამენ კლასიკას, ეტყობა, გარკვეული პერიოდის შემდეგ რაღაც მოიხზრდათ. უკვე ორი სპექტაკლი დადგეს კლა-



სიკის მიხედვით და ვფიქრობ, ასევე განაგრძობენ. არის კიდევ სარდაფის მაგვარი ადგილი, სადაც სხვა ახალგაზრდა ავტორებმა თუ დრამატურგებმა, რომელთა ერთ-ერთი ხელმძღვანელია მიხეილ გაროვი, ჩამოაყალიბეს თეატრი, სახელწოდებით „დოკი“. აქ სპექტაკლი წმინდა ექსპერიმენტის სახეს ატარებს. მათ აქვთ რამდენიმე, მართლაც, შესანიშნავი სპექტაკლი, მათ შორის თავად გაროვის „სექტემბერი — დენი“. პიესა ეხება ბესლანის ტრაგედიას, როდესაც ჩეჩენებმა სკოლა დაიკავეს. გამოყენებულია ჩეჩური, რუსული, უკრაინული და სხვა ინტერნეტსაიტებიდან ამოღებული და შემდეგ შეკრებილი წმინდა დოკუმენტური მასალა. სპექტაკლში ისმის ჩეჩენების, რუსების, უკრაინელების ხმები. ავტორს აინტერესებს მაყურებლის რეაქცია ამ მივლენებზე. ჩემი აზრით, ეს შემადრწუნებელია. იმის გამო, რომ ჩვენი ხელისუფლების წარმომადგენლები არ დადიან ასეთ სარდაფებში, არ ხვდები სოციოლოგიური გამოკითხვა, მათ არ აქვთ დღევანდელიობის ამსახველი სურათი, აქ კი ეს სურათი სახეხა. გარდა ამისა, ყოველივე ამას საფუძვლად უდევს სამხრეთი სიძულვილი. ვივარც სპექტაკლზე საათი და ორმოცი წუთი და ვგრძობდი ზონუს მთავრობისადმი, სამხედროებისადმი. ეს საშინელება, მაგრამ რეალობაა. მათ აქვთ აგრეთვე სპექტაკლი „მოლდაველების ომი მუყაის კოლონისთვის“. პიესა მოგვითხრობს იმ ადამიანებზე, რომლებიც ჩამოდიან მოლდავეთიდან მოსკოვში სამუშაოს საშუალებლად. ახალგაზრდა ავტორები დადიოდნენ და დეტალოზურ ინერტენ სუბრებს ამ ადამიანებთან, მილიციელებთან. ყოველივე ამან შემდეგ შემზარავი სიუჟეტის სახე მიიღო. აი, ეს არის ე.წ. „ახალი დრამა“. გარეშე დაინახო თავივსი პიესებით და ახლა სხვა ავტორთა პიესებსაც დგამს. სხვათა შორის, მან ლამაზ ბუღაძის პიესაც დადგა და წარმატებითაც, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს იყო ერთგვრადი სპექტაკლი. არა სარეპერტუარო, არამედ ანტერპრინციული. წამოსვლის წინ ვნახე მათი ახალი პროექტი და მიგვიდი, რომ მათ უკვე ამონსურეს გამოკითხვის მეთოდი. ახლა ახლის მიხედვით არიან. მოიფიქრეს რაღაც სულელური თამაში. ვივარც 2 სთ და 20 წთ და არ ვიცოდი, რა მქნა. ვფიქრობ, ეს არ იმოქმედებს თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაზე.

**ა.ბ.** როდესაც კორილ სერგებრიანიკოვის სპექტაკლები ვნახე „თანამედროვე დრამატურგიისა და რეჟისურის ცენტრში“, ვერც ამოცანა და ვერც მხატვრული ხერხი ვერ გავიგე. მაგრამ ეს ახალგაზრდა დრამატურგები ასეა თუ ისე, მაინც ხედებიან სოცერემენიკის, ფომენკოს თუ სხვა თეატრების სცენებზე. თითოეული თეატრი ექვსი თანამედროვე დრამატურგიას. ძმები პრესნიაკოვები, რომლებიც კარგა ხანია დასავლეთში ცხოვრობენ, კარგად იცნობენ რა თანამედროვე დრამატურგიას, წერენ რუსულ სინამდვილზე. ისინი, ყველაზე წარმატებულნი

და ევროპაში ჩეხოვის შემდეგ ყველაზე პოპულარული არიან. ძალიან ნაყოფიერად მუშაობენ, მათ რომანების წერაც დაიწყეს. „მოსმაროლის მკვლელობის“ პირველი ნაწილი უკვე გამოვიდა. მალე მეორეც გამოვა. რუსეთის თეატრები პრესნიაკოვების პიესებს დგამენ. მათი გმირები არიან ახალგაზრდები. — „პერსექტივის“ შემდეგი პერიოდის ე.წ. „დავარგული თაობის“ წარმომადგენლები, რომლებიც გატაცებული არიან ნარკოტიკებით, ფულის რაც შეიძლება სწრაფად შოვნით, ცხოვრების დაკარგული ორიენტირებით. ეს თემა ვასაგებია და შეიძლება მისი განვითარება, ვაშლა, ვინაიდან ყოველთვის საინტერესოა, რა მოსდის ახალგაზრდობას, როდესაც ყველაფერი ინგრევა, ხდება გარდაქმნები და ქრება ის, რაც მანამდე იყო. არადა ირკვევა, რომ მანამდე ბევრი რამ იყო კარგი, სასარგებლო, საინტერესო და ა.შ. ანუ მათ ჰქონდათ რაღაც საინტერესო და შემთხვევითი არა, რომ ისეთი თეატრები, რაგორცაა საშხატერო თეატრი, დგამს სერგებრიაკოვის პიესებს, რომლებშიც არის ისეთი რამ, რაც იზიდავს მაყურებელს. მაგრამ არის თეატრები, რომლებიც ვერ მუშაობენ თანამედროვე დრამატურგიან და ეძებენ პროზას, რათა მოახდინონ მისი ადაპტაცია. აი, მაგალითად, ფომენკოს სახელისნო. მათ ჰქონდათ სპექტაკლი „ფარვანა“, სადაც თანამედროვეობის თემა საკმაოდ საინტერესოდ იყო წარმოდგენილი.

თანამედროვე დრამატურგთა გაერთიანების ტენდენცია ფესტივალის, სემინარების ჩატარების პრინციპით ძალზე მნიშვნელოვანია. როცა ხალხი იკრიბება, ხდება აზრთა, გამოცდილების ურთიერთგაზიარება. ამის გარეშე თეატრის განვითარება შეუძლებელია.

ყოცა ხნის წინათ, საცენტ-პეტერბურგში ვნახე დოდინის ბოლო სპექტაკლი „მეფე ლირი“. ამანვე უფრო თანამედროვე დიდი ხანია არავინ მინახავს. არაფერი განსაკუთრებული აქ არ არის. უბრალოდ პიესა წავითხუთა როგორც თანამედროვე თემა, როგორც ვილაცის ამბავი. — ამბავი იმზე, თუ ორმა ცუდმა გოგომ როგორ უღალატა საბრალო მოხუც მამას. პრაქტიკულად ამას თანამოდნენ ყოველთვის სხვადასხვა ვარიაციამ, მაგრამ პრინციპში აშკარა იყო, რომ ისინი არ იყვნენ კარგი ადამიანები და ყოველთვის გებრლებოდა მამა. დოდინი, როგორც ფსიქოლოგიური სკოლის წესიერ მოსწავლეს შეფერება, შეეცადა გავყო, რატომ მოხდა ეს, რატომ არიან ეს გოგონები ასე ცუდად აღზრდილი. სპექტაკლის კოსტუმები ნეიტრალურია, არცერთ დროს არ მიეკუთვნება და მიუსხედავად ამისა, მაინც ვასაგებია, რომ სპექტაკლი არის ჩვენი, არა ჩვენს დროზე, არამედ ჩვენზე.

**გ.ბ.** მინდა დიდი მადლობა გითხრათ ჩვენი რედაქციის მოწვევას რომ დათანხმდით და მობრძანდით.

# ოუბილე

ვასილ კიკნაძე

## გამორჩენილი მეხანიერი

ასი წელი შესრულდა გამორჩენილი მეცნიერის დიმიტრი ჯანელიძის დაბადებიდან. საოცრად თავმდაბალი და მოკრძალებული ადამიანი იყო, როგორც ეს ნამდვილ მეცნიერს შეეფერებოდა, იმდენად ბევრი შექმნა, რომ არ სჭირდებოდა განვითარებულმა და ამბიციუბი ყურადღების მისაქცევად, როგორც ეს სჩვევია ხოლმე მავანსა და მავან „მეცნიერს“ თავისი ნაკლოვანების შესასებად. მას არ შეეხო სწორიზმის გავრცელებული სენი და ტერმინოლოგიური ნოვაციების გარეშე ქმნიდა ნამდვილ მეცნიერულ ღირებულებებს.

ბატონი დიმიტრი იყო ფართო ეროდუციის მეცნიერი ისტორიკოსი, თეატრის ისტორიას იცვლევდა კომპლექსურად, ქვეყნის სოციუმის მთელი სისტემიდან ყურადღების გარეშე არ რჩებოდა კულტუროლოგიური მოვლენის არც ერთი ასპექტი. ღრმა მეცნიერულ დონეზე ფლობდა მომთხროვე მეცნიერებათა წყაროებს და ქართული თეატრალბობის ენოგენური ნოვაციის მსოფლიოს სანახაობითი კულტურის კონტექსტში იხილავდა. მისთვის უაღრესად ფასეული იყო ისტორიის უკუთხეტიდან შემორჩენილი ყოველი უმცირესი დეტალიც კი, როგორც სხოენა წარსულისა.

ნაკლებად შესწავლილი ჩვენი წარმართობის შორეული საუკუნეებში, რელიგიურ-საკულტოო წესჩვეულებებში საოცარი ვატუბებით, შთაგონებით ეძებდა სანახაობითი კულტურის კოდს. დასავლურ და აღმოსავლურ ცვილიზაციათა გეოპოლიტიკური სივრცეში მოქცეული ხალხის სპეციფიური სანახაობითი ფორმების ძიებებ ზუსტად მიყვებოდა გზას ისტორიზმის ლაბორინთებში. მას მუდამ ჰქონდა სწორი ორიენტირი. არასოდეს აცინებდა სხვათა მიღწევებს, მაგრამ ყოველთვის ახსოვდა, თუ ვისი გარისა იყო. ეროვნულად და ზოგად მთლიანობაში ხედავდა, მაგრამ ყოველთვის მოზომილ მეცნიერულ სიფრთხილეს იჩენდა, თუმცა, სადაც საქორი იყო, არც გაბედავდა და შეტეხილობა არ ავლდა. იცოდა გაცხარებაც, თუ ეროვნულ ფასეულობებს ვინმე

რამეს მოაკლებდა. მრავალთვან ერთ შემთხვევას გავისყუნებ.

თბილისში საგასტრიოლოდ ჩამოვიდა ბერლინის სახელგანთქმული თეატრი „ბერლინარ-ანსამბლი“. რეპერტუარში ჰქონდათ ბრეტის „სამგროშიანი ოპერა“. სპექტაკლი არ იყო დიდად წარმატებული, მაგრამ გარკვეულ წრეებში, როგორც ეს გაქვევია ხოლმე უცხოურისადმი ხანგასმული მორჩილება, იგი დაუპირისპირეს და აღექსიბის დადგმა. ბრეტის ნაწარმოები პირველად ალექსიძემ დადგა საქართველოში. „სამგროშიანი ოპერა“ უთუოდ იმსახურებდა მეტ ყურადღებას. ერთი ამბავი ატყდა საროსკიოს სცენის გამო, რომელიც დღეს პურიტანზმის მხელათადაც კი გამოდგება. ბატონი დიდი აღმოფთვებული იყო მორალის მქადაგებულთა დაუსაბუთებელი კრიტიკის გამო (სცენაზე კი მხოლოდ მოვლუკებიანი ქალები იყვნენ – სხვა არაფერი!). სპექტაკლის ერთი განხილვის დროს ბატონმა დიდიმ თავი ვერ შეიკავა და მორალისტებზე თქვა: მთელი დარბაზი ბოზებით არის სახე და რა განდა სცენაზე მოვლუკებიანი ქალების გამოყვანა. ბატონმა დიმიტრი ჯანელიძემ გან. „კომუნისტში“ გამოაქვევან რეცენზია სათაურით „სამი გროშის ფასი“ და მატყრად განკრიტუკა გენრმანელთა წარმოდგენა. ხანგასმით ჩანდა ეროვნული ფასეულობებისადმი მზარდაქურა, ალექსიძის სპექტაკლს მიანიტა უპირატესობა:

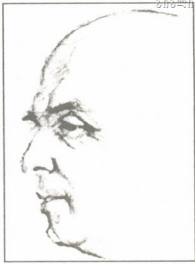
ბატონი დიმიტრი ყოველთვის გვასწავლიდა, რომ ჯერ კარგი დანიხებით და შენიშვნებით მერე თქვითო. კეთილგანწყობა მისი ცხოვრების სტილი იყო.

ბატონი დიმიტრი რეპრესირებული გახლდათ. როცა რეაბილიტაციის პროცესი დაიწყო, თითქმის ყველა წერდა, რომ უდანაშაულოდ დასავსეს, ერთხელ უთხარი – რატომ თქვენი არ წერთ უსამართლობაზე?

– რას ამბობ, ვასო, მართლა ვებრძოდი ბოლშევიკებს. ცოცხალი რომ გადავირი, არ გვიკირს?

ბატონი დიმიტრი პირდაპირ შეყარებული იყო ძველ ქართულ თეატრზე. მე არაერთი წერილი მივეძღვნე მის შრომებს. არაერთხელ გამოვხატე უღრმესი პატივისცემა. იგი ქართული თეატრის ისტორიას მიკითხავდა. მასხარს, როგორ განიცდებდა მე-მე საუკუნის დიდ მახიობთა ბედს, როცა მათ შესახებ ლაპარაკობდა, ზოგჯერ ცრემლები სდიოდა...

ასი წელი შესრულდა ქართული პროფესიული თეატრმოცდენობითი მეცნიერების ფუძემდებლის ბატონი დიმიტრი ჯანელიძის დაბადებიდან. იგი დიდი ივანე ჯავახიშვილისდარი მეცნიერი იყო. მან სიციცხლის ბოლო ათწლეულში შექმნა სულ სხვა მასშტაბისა და სიღრმის შრომები ქართული სანახაობითი კულტურის შესახებ, განაწყო მისი ისტორიის სწავლერები.



# მედეა ჩახავას შპს-ს პრეზიდენტი

მშენებელი ქალბატონი მედეა, ადრე მიღებული არ იყო და ვარსკვლავს არ გინოდებდნენ, მაგრამ სცენაზე, ეკრანზე და ცხოვრებაშიც მუდამ ვარსკვლავივით ბრწყინავდა. თქვენ შესანიშნავად მოიხადეთ უნიჭიერესი ხელოვანისა და სახელოვანი დედის ვალი. ღირსეულად მოიპოვეთ საყოველთაო აღიარება, საზოგადოების სიყვარული და პატივისცემა.

ერთი იმათაგანი ვარ, ვინც ყოველთვის თავიანთს სცემდა თქვენს შემოქმედებას, თქვენს პიროვნებას. სხვა რომ არა იყოს რა, ჩემი უსაყვარლესი რეჟისორის — თემურ ჩხეიძის დედა ბრძანდებით. დედა დიდი და უღამაზესი ოჯახისა, სახელოვანი შვილებითა და შვილიშვილებით რომ არის დახუნძლული.

ბედნიერად ვთვლი თავს, რომ ამ ბოლო ხანს თქვენთან ერთად ვმონაწილეობ სპექტაკლში — „აქ, ამ სავანეში“. ეს ჩემთვის მოულოდნელი სიურპრიზი იყო. თქვენთან პარტნიორობა ფეხბედნიერი გამოდგა, ორივეს სახელმწიფო პრემია მოგვანიჭეს. ამ ჯილდოსთან ერთად მე მივიღე თქვენთან ახლო ურთიერთობის უდიდესი სიამოვნება, რაც იმ ჯილდოზე არანაკლებ ფასეულია ჩემთვის.

დაე, დიდხანს გაგრძელდეს თქვენი ლამაზი სიცოცხლე.



თამარ სსირტლაძე

4 ივნისს რუსთაველის თეატრის წინ გაიხსნა მედეა ჩახავას ვარსკვლავი. ამ მნიშვნელოვან ღონისძიებას წინ უძღოდა პრესკონფერენცია მსახიობთან და მისი შემოქმედებითი საღამო თეატრში.

პრესკონფერენციაზე მოსულ ჟურნალისტებს იუბილარის გარდა, შეეგებნენ მსახიობები: ნანა ფაჩუაშვილი, კარლო საკანდელიძე, ჯემალ ლაღანიძე, გურამ საღარაძე, თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე ლილი ფოფხაძე, პრეს-ცენტრის ხელმძღვანელი ირინე ლოლობერიძე.

რ. სტურუამ პირველმა მიმართა ჟურნალისტებს. ამცნო, რომ ის ამზადებს ამ საღამოს, რადგანაც მედეა ჩახავა ქართული თეატრის მშვენიერაა. „სცენას სჭირდება ლამაზი და მომხიბვლელი მსახიობი ქალები და ამასთან ერთად, თუ ისინი ნიჭიერები არიან“... ბ-ნი რობერტის იუმორს ცოტაოდენი სინანულიც დაერთო, როდესაც ის თეატრალური ნარმოვების ხანმოკლე არსებობის შესახებ აღაპარავდა. „ხელოვნების ყველა მოღვაწეს ორება შედეგი. ისინი ახსოვთ, მხოლოდ ჩვენი ხელოვნება ნამიერი.“

მედეა ჩახავამ სთხოვა პრესკონფერენციის მონაწილეებს, მისი ქება-დიდებათი არ შენუხე-

ბულიყენენ:

— ქებას ერთგვარი არაბუნებრივობის ელფერი დაკრავს და უხერხულობაც ახლავს თან. ჩვენ კი ყოველთვის პოზის გარეშე ვიდექით და ჩვენი ბუნებრივობით ვამოყობდით. მე ისედაც გალალეული ვარ თქვენი სიყვარულით.

ნანა ფაჩუაშვილმა უფროს მეგობარს და კოლეგას მიულოცა დაბადების დღე. თურმე არა ერთხელ უთქვამს მედიკოსთვის, რა მეშველება უშენოდო და ეს შიში, საბედნიეროდ, უსაფუძვლო აღმოჩნდა.

ლოლი ფოფხაძემ ჯერ „როცა ასეთი სიყვარულია“ გაიხსენა, შემდეგ კი სამეფო უბნის თეატრის სპექტაკლი „აქ, ამ სავანეში“. მან აღნიშნა, რომ მედეა არის უბერებელი ნიჭიერება, უბერებელი მშვენიერება და უზომო გულისხმიერება. „ვერ იპოვით ადამიანს, რომლისთვისაც მედეას ეწყენიებიანო. მედეას სამშობლო, როგორც განყენებული ცნება კი არ უყვარს, ხალხი უყვარს და მე მიხარია, რომ ვიხსენებ, როგორ ხვდება ხოლმე მას ხალხი რაიონებში. ეს ის უსასწვრო სიყვარულია, რომელსაც მედიკო გასცემს და ასევე უსასწვროდ იღებს.“

კარლო საკანდელიძემ გულწრფელად შენა-

ტრა 85 წლის მედეას, დღესაც ასე მაღალ პროფესიულ დონეზე რომ თამაშობს წარმოდგენებში.

ახალგაზრდა გოგონა იყო, სტალინური პრემია რომ მიიღო – ყველაზე დიდი ჯილდო ჩვენს ქვეყანაში, მაგრამ ამხუე დიდი ჯილდო ხალხის წრეგლი და მსურველი სიყვარულია.

თბილის საუბარი აქვს, თითქოს გვეყვებოდა. მოფერება კი, არასდროს დამავინცდება, ისეთი იცის. არასდროს უწყენინებია რომელიმე ჩვენგანისთვის. იცის კეთილი შენიშვნების მოცემა – „თუ დაფიქრდები, იქნებ, ასე სჯობია“ – გეტყვის. ღირსია, რომ მისი ვარსკვლავი იყოს თეატრში.

მედეა ახალგაზრდების შეკითხვების პასუხად გაიხსენა პირველი თეატრალური და კინოროლები. გაიხსენა ნინო ლავანი, რომლის დუბლიორად დანიშნეს თეატრში. „ვერ გავწვდი მის მშვენიერებას. ჩემი ხმა არ ისმოდა“. ეს თავმდაბლობა და სხვისი დაფასების ნიჭი არა მხოლოდ ახალგაზრდებში, საერთოდ, ყველა მის თაყვანისმცემელში აღერთოვანებს იმსახურებს. ჩემი აზრით, ეს კიდევ ერთი უძვირფასესი თვისება ხელოვანისა, რომელსაც სხვისი ნიჭიერების დანახვის უნარი აქვს და აფასებს, რადგან თავადაც უაღრესად დასაფასებელია როგორც ხელოვანი.

გ. საღარაძემ კიდევ ერთხელ გაიხსენა კოპოუსტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, პრემიერის მღელვარება და პირველივე ტაშის მოლოდინი, როდესაც მღელვარებისა და თამაშისაგან განრეკავამოკლები ელოდნენ მაცურებლის რეჟისორს, რომელიც იგვიანებდა. სამარისებური სიჩუმე რაღაც დროის შემდეგ უზარმაზარმა აღერთოვანებამ და ტაშმა შეცვალა. ეს იყო საეტაპო, უღამაზესი სპექტაკლი... მე მახსოვს, მედიკოს გაყინული ხელები სცენაზე გასვლის წინ...

ჯემალ ლალანიძემ კი ოფიციალური განცხადება გააკეთა:

– მე 50 წლის წინ აღმოვაჩინე, რომ მედეა ვარსკვლავი იყო.

ამ პრეს-კონფერენციაზე კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თვისება აღმოუჩინეთ მსახიობს. მედიკო ჩახავა არასდროს აყვირებდა და არც ახლა აყვირებს ნაჩქარევ დასვენებას რაიმე მნიშვნელოვანი პრობლემის გაანალიზებისას და მასზე საუბრისას.

ჩემს შეკითხვაზე, როგორ აფასებს ერთმორწმუნეთა თეატრალურ კოლექტივში, გიორგი ტოვსტონოგოვისა და მიხეილ თუმანიშვილის სკოლის მსახიობი დღევანდელ თეატრის მოღვაწეთა სხვადასხვა თეატრალურ დასში თუ აქტიორთან თამაშს და არის თუ არა ეს თეატრის

მომავალი, ქ-ნი მედიკო არ შეენიანაღმდეგა ამ ფაქტს, როგორც ეს გვეგონა. პირიქით.

– მე არ ვარ ამ პროცესების მონაწილე და უფლებად არ მაქვს ვიმსჯელო ამის შესახებ. სხვისგან მოყოლილი წინგის მინარსივით ხომ არ გავანალიზებ ინფორმაციას? თუმც არ ვიცი, დღევანდელ თეატრში ისეთი ძვრები ხდება, არ არის გამორიცხული, რომ ასეთი სიმბიოზით საინტერესო მსატრული ნაწარმოებიც შეიქმნას. მე სამეფო უბნის თეატრში ვითამაშე...

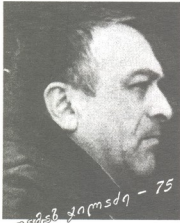
ქ-ნი მედიკო თამაშობს რუსთაველის თეატრის გარდა სამეფო უბნის თეატრშიც, ტელევიზიაშიც, კინოშიც, თამაშობს დღესაც. ამის დადასტურება იყო მის საღამოზე გათამაშებული თ. ბართაიას ნოველაც სპექტაკლიდან „აქ, ამ საგანში“, სადაც მცოცვანმა მსახიობმა ნანი, ქალური, მშვენიერი მოხუცებული ქალის სცენური სახე შექმნა, რომლის კონტრასტული ტიპიც მისმა პარტნიორმა ქ-ნმა თამარ სხირტლაძემ განასახიერა. ეს ორი პროფესიონალი იშვიათი დინამიურობით, ტაქტიით, ოსტატობით, ოუმორით ატყვევებდა დარბაზს და ერთი წუთითაც კი არ დაუკუარგავს მისი რეჟისორი.

ბ-ნმა რობერტ სტურუამ კიდევ ერთხელ აღნიშნა მედეა ჩახავას დიდი ღვაწლი რუსთაველის თეატრის სახის შეცვლის უდიდეს საქმეში, მის სცენურ რეფორმებში. „თუ მსახიობი იმსახურებს მაცურებლის სიყვარულს, ის ყველა სიკეთის ღირსია. ამ საღამოს გვიწვდოდა გამოგვეხატა სიყვარული, მაგრამ სიყვარულის განმოხატვა უფრო ძნელია, ვიდრე სიუფლილის. მე მინახავს დიდი საიუბილეო საღამოები, სადაც ერთი წუთიც არ დამიმახსოვრებია, ეს საღამო მნიშვნელოვანი იქნება თამარ ბართაიას პიესით („არქ“, რომელიც თ. ჩხეიძემ განახორციელა „აქ, ამ საგანში““).

შემდეგი გამომსვლელი გიგა ლორთქიფანიძე გახლდათ. „მტყუილად იბერებდა თავს. ისეთივე მშვენიერია, მომზობლივია და ნიჭიერი, როგორც 60 წლის წინ. განა რეკორდი არ არის, 85 წლის ქალმა ითამაშოს სხვა სცენაზე და სახელმწიფო პრემია დაიმსახუროს?“

კვლავაც დიდხანს იყავით ქართული სცენის მშვენიერა, რადგან თქვენ ასახლეთ ქართული თეატრი და ხელოვნება თქვენი მრავალრიცხოვანი ოჯახის წევრებით“.

ამ საღამოზე მედეას ეტილი რუსთაველის თეატრის მსახიობმა მამაკაცებმა შემოაგორეს სცენაზე და ასე გამოხატეს თაყვანისცემა დიდი მსახიობის მიმართ. ახალგაზრდა მსახიობი გოგონები კი ცოცხალი სურათივით შემოეხვივნენ გარშემო და მოუხედავად მათი მშვენიერება, მედეა ჩახავა ყველაზე თვალწარმტაცი იჯდა



კარგა ხანია, რაც ყველაზე პირუთენელმა მსაჯულმა — დრომ და ჭეშმარიტად მოუსყიდველმა კრიტიკოსმა — მკითხველმა აღიარა, შეიყვარა, გაითავისა თქვენი პროზა, პოეზია, ესეისტკიკა. გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან კი თქვენმა დრამატურ

რგიამ წარმატებით მოიკიდა ფეხი ქართულ თეატრში. თბილისის შოთა რუსთაველისა თუ კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების გარდა, პიესები ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქის სცენაზე არაერთგზის დაიდგა. განსაკუთრებული ერთგულება მანც რუსთაველულებმა და თელაველებმა გამოიჩინეს.

თქვენი დრამატურგია ის იშვიათი გამოწვევისაა, როცა უჩვეულო ორგანულობით ხერხდება ეროვნულისა და ევროპულის

შერწყმა. თქვენს პიესებში დიდი სიღრმეა, რომელიც ქვეტექსტების მრავალშრიანობაში ვლინდება. აზროვნების მასშტაბურობა, ჭეშმარიტად მაღალმატრული პოეტური მეტაფორები ინტერპრეტატორს განზოგადოების ამოუწურავ შესაძლებლობას აძლევს. ყოველივე შემოაღნიშნულს კი უზადო, დახვეწილი გემოვნება, უტყუარი ზომიერების გრძნობა და ნატიფი ოსტატობა აგვირგვინებს.

ჩვენ არ ვაპირებთ თითოეული პიესის დასახელება-ჩამოთვას. ჩვენს საზოგადოებაში ისინი ყველასათვისაა ცნობილი. მათ უკვე დაიკავეს ღირსეული ადგილი ქართული დრამატურგიის ანთოლოგიაში.

ბატონო თამაზ! გულითადად გილოცავთ საიუბილეო თარიღს, გისურვებთ მხნეობას, ჯანმრთელობას! ჩვენი შემოქმედებითი კავშირის გამგეობის სხდომებზე, იმედია არაერთხელ გავიგონებთ თქვენს სიტყვას.

**შემოქმედებითი კავშირი — საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტი და გამგეობის სახელით თავმჯდომარე ბიბა ლორთქიფანიძე**

მათ შორის — ყურადღებით გარემოსილი, ბედნიერი და მშვენიერი.

თეატრის პრესცენტრმა მაყურებელს შესთავაზა თეატრალური, ფოტო და კინოკოლაჟი მსახიობის შემოქმედებისა.

რეზო ჩხეიძემ მისალმებისას აღნიშნა, რომ უნდა არსებობდეს ერთი ეტალონი, ვარსკვლავი, რომელსაც ყველა ბაძავს. ვარსკვლავების მიხედვით, მოგვებმა ყრმა ქრისტე იპოვეს. ამ ვარსკვლავებით უნდა იაროს ქართულმა ხელოვნებამაც.

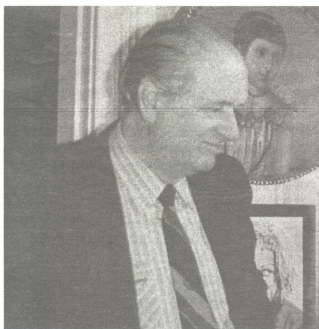
სალამო დაამშვენეს ნორჩმა პიანისტმა ირმა გიგანმა, ანსამბლმა „ლაშარმა“ და მკაე მახარა-

ძის აღზრდილმა პატარა ბალერინებმა.

სცენაზე ნატარის ხე იდგა, რომელზედაც სცენის მთელ სივრცეზე შემოდგომის ფოთლები იყო დაცვენილი.

ერთი ასეთი ფოთლი მედეას ქუდზეც იყო დამაგრებული და სპექტაკლის თამაშისას ჩამოვარდა. ქნი მედეა კი თამაშობდა ყოველგვარი შემოდგომის სიმბოლოს გარეშე მთელი ენერგიით, ჩვეული ოსტატობით. ბედნიერება ადამიანს არ აძლევს დაბერების უფლებას. ის ოპტიმიზმს და მომავლის იმედებს აღვივებს.

**ენო მახარაიანი**



ბადრი ჩემი უახლოესი მეგობარი და ძმავალი იყო. ოჯახებით ვმეგობრობდით. მთელი თავისი ცხოვრება და სიყვარული შეაღია თეატრს და მეგობრებს. საოცრად განათლებული და ერუდირებული პიროვნება იყო.

ჩემთვის დაუფინყარ და გასაოცარ სპექტაკლში „როცა ასეთი სიყვარულია“ (კოპოუტის პიესა იყო) ორივემ ვითამაშეთ. ბევრი სპექტაკლი აქვს ნათამაშები მაგრამ, მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას სიმართლე, რომ ცოტა გულნატკენი წავიდა ამქვეყნიდან, რადგან ბოლომდე ვერ გამოიყენეს მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობები. ეს ალბათ, რუსთაველის თეატრისა და მისი რეჟისორების შეცდომა იყო. ის იყო თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილე. აქტიურად მონაწილეობდა მის მუშაობაში, აწყობდა კონვენციებს, შეხვედრებს ცნობილ ადამიანებთან.

ყოველთვის, როდესაც ჩემი მეუღლის, ტანიას საფლაგზე გავდივარ, იქვე დაკრძალულ ბადრის ვარდი ან მიხაკი რომ არ დავუდო საფლაგზე, გული არ მითმენს. ბადრი მამამისის გვერდით განისვენებს, ჩემი ტანია კი — მამაჩემის გვერდით.

მე ხშირად დავდივარ მათ საფლაგზე და განვიცდი, რომ ჩემი მეგობარი და ძმა ბადრი კობახიძე დღეს აღარაა ჩვენს გვერდით.

**შურამ სალარაძე**

ბადრი კობახიძეს მამის — პიერ კობახიძის იმპოზანტური გარეგნობიდან თითქმის არაფერი გამოჰყვა თვალშისაცემი სიმაღლის გარდა. სამაგიეროდ, მრავალმხრივი ნიჭიერებით ემსგავსებოდა ბრწყინვალე აქტიორული და პოეტური ნიჭით გამორჩეულ მამას. მართალია, მამასავით აღიარებულ მთავარ როლებს არ თამაშობდა, მაგრამ მიხეილ თუმანიშვილის თავკაცობით ერთმორწმუნე ხელოვანთა ბირთვის — „შიდკაცას“ განუყოფელი და აქტიური წევრი იყო. კოლორიტული ეპიზოდური როლების შექმნის პარალელურად შემოქმედებით პოტენციას რეჟისურაში, პედაგოგიკასა და საზოგადოებრივ საქმიანობაში ხარჯავდა. წლების განმავლობაში საქართველოს თეატრალური საზოგადოების

პირველი მდივნის პოსტზე მრავალ სასიკეთო საქმეს აკეთებდა. ყველა თეატრალური მიღწევის ჭირ-ვარამის გამზიარებელი იყო, სხვა რესპუბლიკების თეატრალურ მოღვაწეებთანაც რაღაც განსაკუთრებული უნარით ამყარებდა კონტაქტს. ყველაზე მთავარი, განუყოფელი მეგობრების: ეროსის, კოტე მახარაძის, გოგი გუგუჭკორის თავგადაცული ძმავალი იყო.

განგებამ ასე იწება... დღეს მის კაბინეტში მე ვზივარ და ზოგჯერ წარმოვიდგენ როგორ შემოაღებს კარს დოდი ალექსიძის კაბინეტიდან ახალი ჩანაფიქრით გამოსული ალტკინებული ბატონი ბადრი.

**ქოტე ნინიკაშვილი**

# მკუარები

1976 წელს ზაარბრიუკენში ოთარ თაქთა-  
ქიშვილი და მე დავესწრით რეჟისორ გიზო  
ყორდანის მიერ დადგმულ ზაქარია ფალიაშვი-  
ლის ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერას.  
მშენიერი და ორიგინალური სპექტაკლი გამო-  
ვიდა და წარმატებაც ზედა წილად.

სპექტაკლს დირიჟორობდა მაშინ ახალგაზრდა,  
უნიჭიერესი ზიგვრიდ კოლერი. სულ მალე იგი  
სახელგანთქმული ვიზბადენის საერთაშორისო  
მუსიკალური ფესტივალის ხელმძღვანელი გახდა  
და მსოფლიო მუსიკალური ესტრადისაკენ  
გაიკვლია გზა.

სულგანბნული ვუსმენდი ყველა ქართველი-  
სათვის ეგზომ ნაცნობსა და ძვირფას მუსიკას.  
ვუსმენდი და ჩემდა უნებურად, ბრეჰტის ე. წ.  
„გაუცხოების“ ეფექტი დამეუფლა. თანდათან  
მივხვდი, რომ გერმანულ მუსიკალურ ტრადი-  
ციებზე აღზრდილი კიოლერისათვის „აბესალო-  
მის“ მუსიკალური სამყარო, იქ დატრიალებული  
ტრაგიკული კოლრზა უმაღლესი ეგზოტიკური  
ინტუიციის საგანი იყო, საინტე-  
რესო, ორიგინალური,  
მაგრამ მანაც – მისი  
შინაგანი მუსი-

ამ ფესტივალზე მხოლოდ პროკოფიევის  
ნაწარმოებების შესრულება შეიძლებოდა. ეს  
იყო გერმანელების კატეგორიული მოთხოვნა.  
დღემდე ვერ ამიხსნია თუ როგორ შესძლო  
სახელგანთქმულმა მასეტრომ ფანსულ კახიძემ  
და როგორ გამართა ფესტივალის ამ ცენტრში  
„აბესალომ და ეთერის“ ევროპული პრემიერა.  
გერმანიისა და ევროპის რჩეული მუსიკალური  
საზოგადოება ესწრებოდა სპექტაკლს. საქართვე-  
ლოდანაც იყო პატარა დელეგაცია ვალერი ასა-  
თიანის ხელმძღვანელობით.

და აი, დირიჟორის პულტთან დადგა ფანსულ  
კახიძე, ეს არანეველებრივი არტისტული ტემპე-  
რამენტის და განუზომრებელი პლასტიკის დირი-  
ჟორი. მე ასეთი „აბესალომი“ არ მომიხმენია.  
მთელის ბრწყინვალეობით და სიდიადით აფერდა  
ოპერის ლირიკული და განსაკუთრებით ტრაგი-  
კული გზებით აღსავსე პასაჟები. მესამე მოქმე-  
დებდა ხომ თავზარდაცემი იყო თავისი ანტიკური  
სიდიადით (მუსიკათმცოდნე ლადო დონაძემ  
მიაპყრო პირველად ყურადღება „აბესალომის“  
და ანტიკური ტრაგედიის არქიტექტონიკის  
მსგავსებას), სასონარკვეთითა და პედისწერის  
ნაშლეკავი ძალით. ფანსულ კახიძემ ეს უაღრ-  
ესად ეროვნული მუსიკალური ტრაგედია იმ საღა-  
მოს ევროპული საოპერო შედეგების დონემდე  
ახიდა. მაშინ ვერაძენი, თუ რას ნიშნავდა

მუსიკის არსში, თუ მუსიკის  
სულში წვდომა. იმის  
შემდეგ ხშირად  
მიოქიქრია:

## ჩემი სხოპრების თეატრი

### ნოდარ გურაბანიძე

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“ № 1-6 2005წ., 1-2, 2006წ.

კალური სამყაროსათვის უცხო. საორკესტრო  
პარტიტურაში იგი განსაკუთრებით ხაზს უსვა-  
მდა მუსიკის ორნამენტაციას, აჩუქურთმება,  
ახვევდა, როგორც ასეთ შემთხვევაში ამბობენ  
ხოლმე, „ახუჭუჭებად“ მას. „აბესალომს“ უფრო  
აღმოსავლურ მუსიკასთან აახლოვებდა (თავისთა-  
ვად აღმოსავლური მუსიკა დიდებულია!) და აშო-  
რებდა ევროპულ საოპერო ტრადიციას. ახლა მე  
მიჭირს იმის თქმა, ამას შეგნებულად აყეთებდა  
თუ ინტუიციის კარნახით; იქნებ სურდა – ხაზი  
გაეყვანა ქართული კლასიკური ოპერის თვითმყო-  
ფადობისათვის? მაგრამ ეს „გაუცხოება“, დისტა-  
ნცია, ჩემთვის აშკარად შემანუსებელი იყო.

1990 წელს კი დიუსბურგში გაიმართა სერგეი  
პროკოფიევისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო  
მუსიკალურ-საოპერო ფესტივალი, რომელშიც  
თბილისის საოპერო თეატრიც მონაწილეობდა  
რობერტ სტურუას მიერ დადგმული სერგეი  
პროკოფიევის „ცეცხლოვანი ანგელოზით“.

აღბათ, ჩვენს საოპერო სცენაზე დადგმული  
რუსული, იტალიური თუ გერმანული ოპერები  
ასევე სცოდნენ ევროკულტურისაკენ გადახრით,  
როგორც ზიგვრიდ კოლერის „აბესალომი“  
სცოდავდა.

სერგეი პროკოფიევის საერთაშორისო მუსიკა-  
ლური ფესტივალის დასასრულს ფანსულ კახიძე  
და მე გავემგზავრეთ ქალაქ კიოლნში, სადაც,  
ლუდვიგის მუზეუმში, ვან გოგის ტილოების  
უნიკალური გამოვენა იყო გამართული. აქ  
თავმოყვრილი იყო ამ ნამებული შოლანდიელის  
თითქმის ყველა ნამუშევარი მსოფლიოს დიდი  
მუზეუმებიდან. ასეთი რამ მიღებულია დიდი  
კულტურული ტრადიციების მქონე ქვეყნების  
ვერნისაჟულ პრაქტიკაში. გამოვენის უნიკალუ-  
რობა კი იმაში მდგომარეობდა, რომ გერმანელმა  
ხელოვნებთმცოდნეებმა ძალზე ორიგინალური  
გზა აირჩიეს: ექსპონირებული იყო ვან გოგამდე  
და ვან გოგის შემდგომი პერიოდის იმ მხატვარ-  
თა ნამუშევრები, რომელთა სულიკვეთება,

„თეატრი და სხოპრები“ № 3-4

კოლორიტი, ფერწერის მანერა ახლოსაა, მეტიც, რალატი ენათესავენ ამ მხატვრის ხედვასა და სტილს. აქამდე დამკვიდრებული იყო შირი, რომ ვან გოგი მარტოდმარტოა, ცალკე დგას არა მხოლოდ იმპრესიონისტთა თუ პოსტიმპრესიონისტთა შერევაში, არამედ საერთოდ მთელი ეპოქის მხატვრულ სამყაროში; ასე მიანდა მხატვარ იმპრესიონისტებზე „ცხოვრებათა“ სერი-ალის ბრწყინვალე ავტორს ანრი პერუსოსაც კი (მხოლოდ იაპონური გრაფიკისადმი ვან გოგის განსაკუთრებული სიყვარულზე ამხივებს ყურადღებას) და აი, გერმანულმა გვიგინებს, რომ ვან გოგს წინამორბედებიც ჰყოლია და მიმდევრებიც. მის რომელიმე შედევრთან ერთად ეკვდა სხვადასხვა მხატვრის კიდევ ორი ნამუშევარი (გოგენაზე და გოგენის შემდეგ შესრულებული), რომელთაც ერთმანეთთან აკავშირებდა, ვიქვათ, ერთი და იგივე უნიხაე, ლანდშაფტის ერთი და იგივე კუთხე, სტილისტური მსგავსება.

ვერც ერთი თეორიული თუ მხატვრული გამოკვლევა ვერ შეძლებს ასეთი სრულყოფილებით მხატვრის სიდიადისა და მისი განსაკუთრებული ნიჭიერების გამოჩენას, როგორც ეს ამ გამოფენამ შესძლო.

რა უძარღვო, ანემიურნი, განონასწორებულნი ჩანდნენ ეს ოსტატები ვან გოგის მემობლად. თუ მათი უნიხაეები (სხვათა შორის, კარგად შესრულებული) მშვიდია, დანყნარებული, სადაც მხატვარსა და ბუნებას შორის ერთგვარი დისტანცია არსებობს, სადაც ყველაფერი ნათელია და იდუმალბებას მოკლებული, ინტონაცია კი მშვიდი, იგივე უნიხაე, ვან გოგის ფუნჯით, ფანტასტიკურ კონფუსიებს განიცდის. მხატვარი რეალური სამყაროს უფსკრულშია დანთქმული, ყველაფერი იწვის მზის ყვითელ ალბურში და თვალისმომჭრელ სინათლეზე. იგი ბუნებაში ეძებს დვთაბრივ, იდუმალ ძალას, თითქოს სურს ეზიაროს და ჩვენც გვზიაროს ფულანური სპანმები-საგან წარმოშობილი ტყვილების განცდას. მას ეკუთვნის საოცარი ფრაზა: „მე ხანდახან ასე მგონია, რომ ვგრძნობ და ვფიქრობ როგორც გლეხი, მხოლოდ ესაა – გლეხებს ამქვეყნად მეტი სიყუთე მოაქვთ ვიდრე მე“.

გამოფენამ თვალნათლივ დამანახა, რომ ვან გოგის წინ და მის შემდგომ ვაკეა, ლანდშაფტის გასწორებული ზედაპირია. გენია, მათ შუაა ანტიკონილი, იგი თითქოს სამინელი კატა-კლიზმის ნაყოფია, ვგონებ, ეს მარტო ვან გოგს არ უნდა ეხებოდეს. ანრი პერუსომ ერთმანეთს ადარებს ტულუმს ლორტრეკსა და ვან გოგს: „Картина Ван Гога – открытие, картина Лотрека – познание. Ван Гог – сама сердечность, Лотрек – сама трезвость“ („Жизнь Тулуз Лотрека“. გვ. 89).

\* \* \*

ერთ ხანს ზვიად გამსახურდია კულტურის

სამინისტროს ძეგლთა დაცვის სამმართველოში მუშაობდა (აქვე მუშაობდა ცნობილი დიხსტანტი, იმ პერიოდში მასთან დაახლოებული, ვიტორო რეზილაძე). ზვიად კონფლიქტი ჰქონდა სამმართველოს უფროსთან, არქიტექტორ უნა ბაქრაძესთან და ამის გამო ხშირად შემოდიოდა ჩემს კაბინეტში. ყოველნაირად ვცდილობდი ანგარიში გამეჩინა მისი პრობლემებისათვის და, შეძლებისდაგვარად, გადამეჭრა ისინი. ვიდრე ძეგლთა დაცვის სამმართველო ცალკე არ გამოეყოფოდა სამინისტროს, მისი უკრირება მე შეეძლებოდა. სრულად აშკარა იყო, რომ მთელი არსებით უყვარდა და კარგადაც იცნობდა ჩვენი ეკლესიების თუ სხვა არქიტექტურული ძეგლების წარსულსაც და მათ აწინდელ მდგომარეობასაც. არ ვიცი რა წყაროებიდან, მაგრამ უშაბდე იგი-ბედა იმ პროცესების გვარს, ვინც ბოროტი წინასწარგანზრახვით რაიმე ზიანი მიაყენა ძეგლს და დაუყოვნებლივ იმ კაცის დასჯას მოითხოვდა. იცოდა თითქმის ყველა ეკლესიის ფიზიკური მდგომარეობა და ამ მდგომარეობის მიმართ ყველა გულგარულს სომეხთა პატრიარქის ვანგენის „დამქაშებს“ უწოდებდა. საერთოდ სიტყვა „დამქაში“ და „აგენტ“ არცთუ იშვიათად ისმოდა მის მეტყველებაში.

ხშირად მისი რჩევით ამა თუ იმ ეკლესიის მეთვალყურედ მის მიერ რეკომენდირებული კაცი დამინიშნავს. ბევრმა პატრონსად იმუშავა, ზოგიერთებმა ხელი მოითბეს სარესტავრაციო მასალის გაყიდვით. ისინი უშაბდე მოუცემდნენ.

ჩემი შთაბეჭდილებით, წარსულის მატერი-ალური კულტურიდან ზვიადი უპირველეს მნიშვნე-ლობას სწორედ საეკლესიო და ლიტერატურულ ძეგლებს ანიჭებდა. უთქვამს კიდევ ჩემთვის, რომ „ქართული ხელნაწერების გამოცემით“ საშვი-ლიშვილო საქმე გააყუთა გამოქვეყნობა „ხელო-ვნებამ“, თუმც სულ მსაყვედურებდა, ჩემს მიერ საიურქად მოტანილი ფოტო-აპარატი რატომ არ აიღო. ეტყობა, ამ ჩვენი ხშირი შეხვედრების შედეგი იყო ის, რომ იგი დიდი ნდობით განე-წყო ჩემს მიმართ. სხვა რითი უნდა აესხნათ, თუ არა ამ ნდობით, ის, რომ ჩემთან, ოფიციალურ პირთან, კულტურის მინისტრის პირველ მოადგი-ლესთან, შემოქმონდა მის მიერ არალეგალურად გამოცემული გაზეთი „საქართველოს მოამბე“, „ნიუ-იორკ თაიში“, სხვა უცხოური გამოცემები, სადაც მისი და მისი დისიდენტები თანამშრა-ხველების წერილები იბეჭდებოდა. მაკითხებდა იმ მასალასაც კი, რომელიც უცხოეთში უნდა გაეგზავნა. მინისტრი ოთარ თაქათაშვილი აშკა-რად არა, მაგრამ ფაქტულად მფარველობდა ზვი-ადს. იმხანად იგი ოჟერა „მთავრის მოტაცებაზე“ მუშაობდა, ხშირად ხვდებოდა კონსტანტინე გამსახურდიას „კოლხურ კოშკში“ და ლიბრეტოს დრამატურგიის დეტალებს ზვიადთან ერთად ახუსტებდნენ.



სწორედ ო. თავთაქიშვილის დამსახურებაა, რომ ზ. გამსახურდიამ მონაწილეობა მიიღო გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში გამართულ „ქართული კულტურის დეკადში“, როგორც მწერალმა და მთარგმნელმა. მომსწრე ვარ იმ წუთებისა, თუ როგორი სიმამაცით აწნო და მერე უცებ აუწყლიანდა თვალები ბ-ნ კონსტანტინეს, როცა ითარბა უთხრა — „ზვიადმა გვაასხელაო“.

ამის შემდეგ ზვიად გამსახურდიამ ვიხილე მოსკოვის ტელეეკრანზე, როცა მან თავისი დისიდენტური (ნაციონალ-ანტისაბჭოთა) ნარსული დაგმო და დანაშაული აღიარა.

სხვათა შორის, ამ საბედისწერო ტელე-გადაცემის სწორედ მეორე დღეს მე და აკვი ბაქრაძე ვიყავით ედუარდ შევარდნაძესთან რუსთაველის თეატრის უცხოეთში გამგებრებასთან დაკავშირებული პირობებების გამო. ე. შევარდნაძემ ძალზე უგუნებოდ იყო, თქვა კიდევ — „ცუდ ხასიათზე ვარ“, პირგამგებელი გველაპარაკებოდა. კარგად შენიღბული ირონიით ავკვი ქვიხანა: „ეი, მაგრამ, ხომ აღიარა ზვიადმა დანაშაული?“ (ე. ი. ხომ მიაღწიეთ თქვენს მიზანს!), რაზედაც ე. შევარდნაძემ ხელი ჩაიწინა და ნაღვლიანად თქვა: „თითონაც მოიჭრა თავი და ჩვენც მოგვჭრა თავი... დღემდე ვერ ამიხსნია, რა იგულისხმას სიტყვებში „ჩვენც მოგვჭრა თავი“... დავიჯერო, საქართველოს კვ-ს პირველ მდივანს, სსრკ კვ-ს ბიუროს წევრობის კანდიდატს ე. შევარდნაძეს არ გაუზარდა საბჭოთა ხელისუფლების და კომუნისტების მტრის თვითაღიარება? თამაშობდა ჩვენს წინ? ნუთუ, ეს გულწრფელი გულსიტყვილი იყო?.. არ ვიცი, დაბეჯითებით ვერაფერს ვიტყვი!

ამის შემდეგ ზვიადი ენაზე ჯანაშიასა და ბარნოვის ქუჩების გადაკვეთაზე, იქ სადაც მე-9 მუსიკალური სკოლა იყო. ეს იყო ჩვენი ბოლო შეხვედრა პირისპირ. მარტო იდგა, ეჭვობა მანქანას ელდა. ეცვა ყავისფერი მოკლე პლანში. გამზადარი, ფერმართალი იყო, ისევე როგორც საპყრობილედან ახლახანს განათავისუფლებული ყველა პატიმარი. თვალის არიდება ვცაადე. პირდაპირ შეხვედრა ძალიან მეუხერხულებოდა. მართალი გითხრათ, გული ჩემივლა თამბაქოს სატელევიზიო გამოსვლამ, იგი ჩემთვის თავბარდაცემი და მოულოდნელი აღიარება იყო. თუმცა, მოულოდნელი არ უნდა ყოფილიყო, რადგან რუსთაველის თეატრის საზღვარგარეთ ყოფნისას, ჩვენმა თანმხლებმა უშიშროების თანამშრომელმა მითხრა, სამ თვეს მე „ვამუშავებდი“ გამსახურდიას, მალე იგი ტელევიზიაში თვითაღიარებთ გამოვაო“. რასაკვირველია, არ დავიჯერე! ეს თანამშრომელი, რომელიც თავის წრეში, შეიძლება ერთდროულად კი იყოს მიწვეული, იმდენად ჩამორჩებოდა ზვიადს ინტელექტით, ერთდროულად და ლოგიკით, რომ იგი ვერ

შეიძლება მის „დამუშავებას“ — შესაძლოა, მას ენაზე „დამუშავებში“ სხვა რამ იგულისხმებდა...

ერთი სიტყვით, მიუხედავად უშიშროების თანამშრომლის ამ სიტყვებისა, მაინც მტკიცედ მნამდა, რომ თვით „დამუშავებულ“ ზვიადიც კი თვითაღიარებთ არ გამოვიფიქრებ.

მაინც გამოვიდა! ამიტომ არ მიწოდდა მასთან შეხვედრა, არ შემიძლია, ველაპარაკო ადამიანს, რომლის თვალებში ჩახებოდა მჭიროს. ვიფიქრე, მივსალაშები და გაველი მთქი, მაგრამ თვითონ შემაჩერა და მხოლოდ ერთი ფრაზა მითხრა: ნოდარ, ძალიან შეგარცხვინეთ?... ისეთი ინტონაციით იყო თქმული, აშვარად იგრძნობოდა, თუ რა მტკიცეფულად განიცდიდა ამ გამოხვლას. „არა, ზვიად, მე ვიცი, რაშიც იყო საქმე“. ეს იყო და ეს. მერე პირისპირ აღარ შეხვედრივართ. ერთხელ, პრეზიდენტობამდე თავის თანამოაზრეთა წრეში უთქვანს: „კულტურის სამინისტროში მხოლოდ ნოდარ გურაბანიძე მეხმარებოდაო“. მეორეჯერ, უკვე როცა პრეზიდენტი იყო, ყაზბეგში, პრეზიდენტ ბორის ელცინთან შეხვედრის შემდეგ, სუფრასე განუცხადებინა: „კულტურის მინისტრად ნოდარ გურაბანიძე უნდა დავნიშნო“, თბილისში დაბრუნებული დელეგაციის წევრმა, მხატვარმა Ne-მა მომოლოცა ეს აშვაი, თუმცა, მე სულაც არ მიწოდდა მინისტრობა, რადგან ყურნალ „საბჭოთა ხელისუფლების“ რედაქტორობა მერჩინა ნებისმიერ თანამდებობას. მერე ზვიადს გადაუფიქრებია ჩემი მინისტრობა „მაინც შევარდნაძის კაციაო“ — უთქვანს.

ერთ დღეს პრემიერ-მინისტრის მოადგილემ ბეჟარ გიგინეიშვილმა დამიბარა და მისთვის ჩვეული ტაქტით, რბილად მითხრა — მინისტრობა. საბჭოში ყალიბდება კულტურისა და ხელოვნების დეპარტამენტი, ვიცი, თქვენთვის ძნელი იქნება ბიუროკრატიულ აპარატში დაბრუნება და შეიძლება არც თანამდებობა შეეფერება თქვენს ღირსებას, მაგრამ ჩვენ გვინდა, რომ თქვენ უხელმძღვანელოთ ამ დეპარტამენტს“. ისიც მაგრძნობინა — შემდგომში დეპარტამენტს უშუალოდ დაემორჩილება კულტურის სამინისტრო, რაც ძალზე არ მისიამბოდა, რადგან კულტურის მინისტრი მაშინ იყო შესანიშნავი მწერალი და უშიშკლო პიროვნება ნოდარ ნულუსვიკი, რომელსაც მე ძალიან დიდ პატივს ვცემდი (არ დამავინყებდა. „პარტიული აქტივის“ ერთ-ერთ შეკრებაზე თუ რა გააფთრებთ დააცხრა მას თავს ედუარდ შევარდნაძე, ენგურჰესის მშენებლობაზე დაწერილი ნარკვევის გამო, სადაც აღწერილი იყო, თუ როგორ მოჰქონდა ენგურის მღერიე წყალს კომპაემირელთა და კომუნისტთა მიერ დახუცილი მანდატების ფურცლები. მასსოვს, ე. შევარდნაძის ფარავაც: „როგორი სიძულვილი უნდა ჰქონდეს ამ კაცს ჩვენი სინამდვილის, როგორ უნდა დაუბრმავოს თვალები ამ სიძულვილმა, რომ დაინახოს ეს საზნარობა

და ვერ დაინახოს ის დიადი საქმეები, რაც იქ, ენგურპის მშენებლობაზე კეთდება" (ციტატის ნიხუსტენე თვს ვერ დავედებ, აზრი კი ზუსტად გადმოვიცო).

მეორე დაუთქვრების შემდეგ ვითხარი, „ბატონო ბეჯარ, ახალ ხელისუფლებასთან მე არა ვარ კონფორტული, მაგრამ ვერ ნამოვალ ვარ რატომ სამუშაოდ და თუ ჟურნალ „საქბოთა ხელოვნების“ რედაქტორად დამტოვებთ, ძალიან მადლობელი ვიქნები“. ჩემი უარი სრულიად არ გაკვირვებია, არც არაფერი დაუძალეზია და ძალზე თბილად გამომეშვიდობა.

ამ შეხვედრის შემდეგ პირდაპირ კულტურის სამინისტროს მივამუხრე და ნოდარ ნულიციკრის ვუამბე ყოველივე შეწყუბი, „არ უნდა გითქვა უარი, ხომ იცი, წინადადება პირდაპირ ზვი-ადიდან მოდის და ეწყინებაო“ (მე კი დარწმუ-ნებულად ვიყავი, რომ ეს თენგრა სიგუას წინა-დადება იყო, რაკი საქმე მინისტრთა კაბინეტის კომპეტენცია გახლდათ). მართლაც, ერთხანს მშვიდად ვიმუშავე უკვე სახელმწიფო მუცვილი ჟურნალ „ხელოვნებაში“ და რაიმე იდეოლოგი-ური ზენოლა არ მიგრძობია, მეტყვა, საქართვე-ლოს ჟურნალისტთა კავშირის მიერ გამოცხადე-ბულ კონკურსში „წლის საუკეთესო განვითი და ჟურნალი“, ჟურნალმა „ხელოვნებაში“ პირველი პრიზი და იმ პირობებში დიდი ფულადი პრემია (რომელიც „მერაბ კოსტავას“ ფონდში გადავირი-ცხეთ“) მიიღო.

პირველი ნომრი ჩემს თავზე თავმოყრილი შავი ღრუბლების გამო, მომცა კულტურის ახალმა მინისტრმა ედმონდ კალანდაძემ. ბატონ ედმო-ნდს უდიდეს პატივს ვცემდი, როგორც მხატვარს და როგორც ყველა ვითარებაში პრინციპულ ადამიანს. შეიძლება ითქვას, რომ მისი და მისი თაობის სხვა მხატვართა დამსახურება ქართული ფერწერის აღორძინებაში განუზომელია. პირადად ჩემი გემოვნება და ესთეტიკური მრწამსი სწო-რედ ამ თაობის მხატვართა შემოქმედების ზეგა-ვლენით ჩამოყალიბდა. ბ-ნი ედმონდი ჭკუბარტი ფერმწარი, უდიდესი კოლორისტი, ფერებით მოაზროვნე. ამას გარდა, ყოველთვის მხილავდა მისი პოლიტიკური ტენდენციები, ორატორული ნიჭი, ცეცხლოვანი, მგზნებარე მსჯელობანი, საკუთარი მხატვრული მრწამსისადმი ერთგუ-ლება. დამბარა ბ-ნმა ედმონდმა ვალერი ასათიანისა და ნოდარ ნულიციკრის ყოფილ კაბინეტში, თვალში მომხედა თვალსაჩინო ადგი-ლზე დადებულ მილბერტი. რას მიგანინებდა ნეტავ ეს მილბერტი? ნუთუ, იმას, რომ შემო-სულს ვერძო — ამ კაბინეტის ბატონ-პატრონი ბიუროკრატი კი არა, მხატვარია, შემოქმედა, ან იქნებ იმას, რომ კულტურის გლობალური და ფერწერის ინდივიდუალური პრობლემები აქ წყდება. თუ ეს იყო მხოლოდ არტისტულ-ბოჰემური ფესტი, რომელიც ერთგვარ თავმონო-

ნება-პრანჭიობასაც შეიცავდა. შევნიშნე, რომ წინ ელი ჟურნალ „ხელოვნების“ ის ნომერი რომლის ყდაზე ნუერი შავგულიის გრაფიკული ნამუშევრების („ნიღბები“) — რეპროდუქციები იყო დაბეჭდილი. როგორც უკვე ვთქვი, შესანი-შნავი ლაპარაკი იცოდა ბ-ნმა ედმონდმა. ციტა არ იყოს, საუბრის ტონის გამონახვა გაუჭირდა ახალ მინისტრს, მეგობრული კილოდან ოფიცია-ლურზე გადადიოდა და პირუკუ. ამ სხვადასხვა ტონალობით შეფერილი მონოლოგის პათოსი ეს იყო: „რას გავს, ნოდარ, ეს ჟურნალი? ან რა ქალაქია? რა ყდა? ეს რა რეპროდუქციებია? რა მხატვრობაა? ცარცის ქალაქზე უნდა იბე-ჭებოდეს ჟურნალი? (აღრე სწორედ ცარცის ქალაქზე იბეჭდებოდა, მაგრამ ეტყობა დაევი-წყდა ნ.გ.). ყველა ილუსტრაცია ფერადი უნდა იყოს, ნახე, რა ჟურნალეს ბეჭდავენ საზღვარგა-რეთ...“ გაკვირვებულ შევცქეროდი და გაცი-ბული ვუსმენდი — მე მუხებზე ამას ედმონდი, კაცს, რომელსაც თითქმის მთელი მსოფლიო აქვს შემოვლილი, წიგნისა და ჟურნალების უამრავ საერთაშორისო გამოვენაზე მრავალგზის რომ ვყოფილვარ?..

„იცივე, ნოდარ, საქართველოში მხოლოდ ოთხი მხატვარია, ყდაზე და ჩანართ ფურცელზე რომელ მხატვარს ბეჭდავ?.. (ვიფიქრე, ნუკრი შავგულიის ჯავრი ხომ არ ჭირს-მითქი, ამ კაცს)...“

— ბატონო ედმონდ!.. (სულ იმას ვცდილო-ბდი, რომ არ ნამომცდენოდა ბატონო ედმონდ, რადგან ვიციოდი, რომ წყინდა) — უკვე ათ წელზე მეტია, რაც ჟურნალის ყოველ ნომერში ქართველ მხატვართა ნამუშევრების რეპროდუ-ქციებს ვებეჭად და თუ საქართველოში მხოლოდ ოთხი მხატვარია, გამოდის, რომ ძველბურთი სახით, ამიერიდან მხოლოდ ოთხ ნომერს თუ დავებეჭდავ...

— ჰოდა, შენც ნუ დაბეჭდავ...  
ამ ლაპარაკისას თან ვბრახობდი და თან გულში მეცინებოდა, განა მე არ ვიცი, როგორი სახის ჟურნალი უნდა გამოდიდეს, რა ქალა-ქლზე და როგორ პოლიგრაფიულ დონეზე უნდა იბეჭდებოდეს? მაგრამ ორგველ ქალბია, ძვეყანა თავზე გვენგრევა და რასაც ამ პირობებში ვახე-რნებ, არ არის საკმარისი?! ასე ვფიქრობდი მაშინ, მაგრამ ხმაალა არ მოთქვამს. მხოლოდ ეს განვუცხადე: „სხვალე მოგიტანთ სრულიად ახალი სახის ჟურნალის კალკულაციას და თქვენი დახმარებით მეცვლებთ ევროპული დონის ჟურნა-ლის გამოცეკვას“. ამზე შეთანხმდით. ასო-ათასი პროცენტით ვიყავი დარწმუნებული, რომ ერთ კაპიკსაც ვერ მომცემდა. მართლაც, მეორე დღეს ნარეუდგენი ჟურნალის ახალი ხარჯთაღრიცხვა, მაგრამ როგორც თენგრა სიგუას „კვირიდან ნამო-სული ხორცი“ არავის უგმნია საქართველოში, ისე მე თვალით არ მინახავს ჟურნალისთვის

„თქმის და უხუცესი“ № 3-4

საჭირო მასალები.

როცა მეგონა, რომ აუღივნიდა დამთვრდა, უტყუარ მანძილზე ახალი თემა ამოატყვივია: „რას გავს ყურნალის რედკოლეგია? ვინ არიან ისინი? ამ ბებრუტუნა ნიკო ჭაჭაჭაძეს რა უნდა აქ?“

— „სდექ — ნოდარ!“ — ვუთხარი ჩემს თავს, — ახლა იწყება მთავარი...“

— ბატონო ედმონდ, ეს ბებრუტუნა ნიკო ჭაჭაჭაძე თქვენი ხნისაა!

გაეცინა, ჩამოუვარდა მინისტრის ნიღაბი და ძველ საყვარელ და ლალ ედმონდს დაემგვანა: „მართალი ხარ, მეც კი ბებრუტუნა ვარ... ნიკო ჩემი მეგობარია და დიდი პატივს ვცემ, მაგრამ გამოიყვანე, თუ კაცი ხარ, რედკოლეგიიდან!“...

უშაღვე მივხვდი, თუ საიდან მოდიოდა ეს აზრი. ზვიად გამსახურდია უმამფრესად უპირობად სპირდებოდა ჯერ ადრე ზურაბ ჭაჭაჭაძეს და მერე მოგვიანებით, მამამისს, ნიკო ჭაჭაჭაძეს. ბ-ნი ნიკოს ყურნალის კოლეგიიდან გამოყვანის მოთხოვნა პრეზიდენტთან მოდიოდა და ეს იყო ედმონდ კალანდაძის მთავარი სათქმელი, ამისათვის დამიბარა და არა იმ მიზეზ-მოთხოვნისათვის, რაც ყურნალის ირგვლივ მიტხრა.

შემქმლო განა რედკოლეგიიდან გამომეყვანა ერთ-ერთი ჭეშმარიტი ფილოსოფოსი, ესთეტიკოსი, პატიროტი და კრისტალივით წმინდა ადამიანი, რომელთანაც ათწლეულების მანძილზე ახლო ურთიერთობა მქონდა?! რედკოლეგიაში, სხვათა შორის ე. წ. „ზვიადის ტიპიც“ მყავდა, მაგრამ ერთი უფითავე არ მივიქირია, მათი გამოყვანა რედკოლეგიიდან. ახლა შეიქმნა ალტერნატიული სიტუაცია, და თუ ნიკო ჭაჭაჭაძეს რედკოლეგიიდან, სხვებსაც უნდა დაეტოვებინათ რედკოლეგია. ბერი ალარ მივიქირია, საერთოდ გავაუქმე რედკოლეგია და ვფიქრობ, ამ სათათბირო ინსტიტუტის გარემოც მშენიერად იარსებებს ნებისმიერი ყურნალი. მალე შევიტყვე, რომ ბრანძება ჩემი რედკოლეგიის თანამეგობრიდან განთავისუფლების თაობაზე უკვე დანერვილი იყო და მას მხოლოდ პრეზიდენტის ხელმოწერა აუღდა. ერთი ქალბატონი, უკვე ეწომებოდა რედკოლეგიის საკარბელს, მაგრამ მოვლენები სხვაგვარად განვითარდა...

ზ. გამსახურდიას პრეზიდენტობამდე კიდევ ერთხელ შევხვდი (უფრო სწორად დავინახე) მოსკოვში, დიდ თეატრში, ი. თაქთაქიშვილის ოპერის „მთვარის მოტაცების“ პრემიერაზე. პარტერში, რამოდენიმე რიგით ჩემს წინ ჰქონდა ადგილი. აქ მხოლოდ შორიდან მივესალმეთ ერთმანეთს, მაგრამ ეს იყო ჩემთვის დაუფიქრებელი საღამო. იგი ცოტა დაგვიანებით შემოვიდა პარტერში, კარგად შეკერილი შავი კრეპის კოსტუმით ეცვა, ფერმართლად სახეზე მღვდლურება ეტყობოდა, სიგამბდრისაგან სახის ნაკვთები გრაფიკული სრულყოფილებით გამოირჩეოდა.

ეს იყო შინაგანი ღირსებით, თავის განსაკუთრებულობაში დარწმუნებული კაცის სახე, მარტვილობისაგან თუ ხანგრძლივი ლოცვისაგან დანმუნდილი, არააქვეყნიური სილამაზით აღბეჭდილი. მარტო არ ყოფილა, ახლდა ერთი ყმაწვილი, რომლის სახე არ დამიმახსოვრებია და ვერც დავიმახსოვრებდი, ისე მამფრად მიაპყრო ჩემი ყურადღება ზვიადის სახემ. პარტერში, ჩემს გვერდით მჯდარმა სიმპათიურმა რუსმა ქალბატონმა გამოიხატა: „Посмотрите, пришёл принц. Он сын Гамсахурдия“. მართლაც, უფლისწული იყო იგი იმ წუთებში, არასდროს აღარ მინახავს მე იგი ასეთი მშვენიერი. სპექტაკლის დათმავრებისთანავე ზვიადისაკენ გავიხვე, მაგრამ იმ ადგილას, სადაც მეგულბოდა, ორი ცარიელი საყარძელი დავინახე მხოლოდ. ეტყობა, დარბაზი ჭალის ანთებამდე დასტოვა, დიდი თეატრი, ისე რომ არც ოთარ თაქთაქიშვილისათვის მიულოცია ეს ბრწყინვალე პრემიერა.

\* \* \*

როგორც სინობტიკოსები წინასწარ გვაუწყებენ ბუნების მოსალოდნელ ვაჭარბროვას, ისე ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ბარომეტრი გვიჩვენებდა ცხრა აპრილის ტრაგედიის მოახლოვებას.

შედეგ აპრილს მეც ვესწრებოდი ცენტრალური კომიტეტის დიდ სააქტო დარბაზში გამართულ ე. წ. აქტივის კრებას, რომელსაც ჯუმბერ პატიაშვილი უძღვევოდა. ირგვლივ დაბნეული, უფითი ადამიანები დალასლასებდნენ, ყველაზე დაბნეული, გადაღლილი და ვიტყვი უშიგლო (ჩემი შთაბეჭდილებით) ჯუმბერ პატიაშვილი იყო. არაღაც უსამოფო მოლურჯო-მოშავო კანი გადაჰყარავდა სახეზე, ხმაც გაზაზროლი ჰქონდა — აშკარად „წაშდარი“ იყო ამ უზარმაზარი პასუხისმგებლობის პირისპირ. მან ყველაზე კარგად იცოდა ამ მრავალათასიანი პერმანენტული, ამობოქრებული სტიქიონის მოსალოდნელი შედეგები. ტრიბუნაზე შემდგარი ორატორები მხოლოდ შემქმნილ სიტუაციას აფასებდნენ, მიტინგის ხელმძღვანელებს ადანაშაულებდნენ ყველაფერში, მაგრამ ამ მძიმე მდგომარეობიდან თავის დაღწევის გზას ვერავინ სახავედა. მხოლოდ მწერალ ნაირა გელაშვილის გამოსვლამ მოახდინა ჩემზე ძლიერი შთაბეჭდილება. მე მას ვიცნობდი ბიჭვინთის ახალგაზრდა დრამატურგთა ყოველწლიური სემინარიდან, წაკითხული მქონდა მისი ნაწარმოებებიც, მაგრამ იგი თუ ასეთი ორატორი, ტემპერამენტური და შემტევი ბუნების იყო, არ ვიცოდი. პირდაპირ მიახალა პირში სიმართლეს მკერებილებს, უნიათობაში და არაპატრიოტობაში დაადანაშაულა ხელმძღვანელებმა, გამოსვლაში მხოლოდ თქვენი გადადგომაო. პირველი სახეში, ყურადღებით უსმენდნენ, მეც, თანდათანობით გადაირია დარბაზი, უყვიროდნენ,



ლანძღავდნენ მწერალ ქალს. გამშავებით მიიწვედნენ ტრიბუნისაკენ, თითქოს ამ სუსტი არსების ჩაქოლვა განუზრახავით... შეკრება დამთავრდა ისე, რომ არავითარი გადამწყვეტილება არ მოუღიათ. ნელ-ნელა იცლებოდა დარბაზი, პირველი რიგის სავარძელში განმარტოვებით იჯდა ნაირა და ცრემლები ღვარად ჩამოსდიოდა, პირდაპირ შემომაჩერა: „ეს რა ხალხი ყოფილა, ნაირა, ვინ არიან ესენი? რა სახეები აქვთ, ღმერთო ჩემო!“... შოლოდ ეს ვუთხარი სანუგეშოდ: „ნუთუ შენ, ნაირა, არ იციდი სად ლაპარაკობდი და ვის ელაპარაკებოდი?“

რვა აპრილს კიდევ შევირბინა ეს „აქტივი“, რომელზეც მე უკვე აღარ მიმინვიეს. რა გადამწყვეტილებაც მიიღეს იმ დღეს, ყველასათვის ცნობილია და სიტყვას არ გავეგრძობებ.

რვა აპრილის თერთმეტი საათიდან მიტინგის დარბევამდე მე და რეჟისორი გიზო ყორდანიანი მომიტინგეთა შორის ვცაგივით. აქ იყვნენ ჩემი შვილებიც, მაგრამ მე მათ არ შევხვედრი-ნენი. მივიღე ლამე დავედიოდი მე და გიზო პროსპექტიდან, კეცხოველის ქუჩის გავლით, მოედნამდე და ჩვენი თვალთ ვიხილეთ საბრძოლველად გამზადებული, მოთუხთუხე ტანკები, „ბუტყერები“, გრძელი ფარები და ალესილი ნიშნებით შეიარაღებული რუსი ჯარისკაცები, რომელთა სახეებზე სიძულვილის მეტეს ვერაფერს ამოიკითხავდი. ყველაფერი მზად იყო კატასტროფული ამოურქვევისათვის და ამ დროს პუშკინის სვერში იდილოური სცენა ვიხილე – ხის გრძელ მერხზე ქალ-ვაჟი ისე ეხვეოდა ერთმანეთს, რომ მათ სახეებს ვერ გაარჩევდი, წყნარად გარინდუ-ლნი იყვნენ, ალურით მიზნედილნი და ერთმანეთს ჰკოცნიდნენ. ჯერ ეს ვიფიქრე – საცაა ქვეყანა თავზე დაგვეშობა, ამათვის კი ყველაფერი სულერიითა, მაგრამ მერე თითქოს ირაც განათდა ჩემში. მიუხედავად მოახლოებული ტრაგედიისა, სიყვარული, სიცოცხლე, ვნება მაინც განაგრძობს სიცოცხლეს.

ცხრა აპრილის ტრაგედია ბევრმა ისე აღიქვა და შეაფასა, როგორც ჩვენ ერთსულოვნების, გამირული შემართების, პატრიოტული თავგანწირვის სამაგალითო მოვლენა. სწორია ეს ყველაფერი და ნაწილდა ის სისხლი, რომელიც რუსი ფელათის ხელით დაიღვრა, მაგრამ ეს ამავე დროს, იყო ჩვენი სირცხვილის, ეიდორიის, თვითდაჯერების, სიმხდალის გამოვლენაც, ერთგვარად თეატრალიზებული ქრავდუშტობის მაგალითი. ვიცი, ბევრი დამცვიცავს ასეთი სიტყვების გამო, მაგრამ მე ვწერ არა ოფიციალურ ქრონიკას, არამედ ჩემს მოგონებებს, სადაც შოლოდ სუბიექტური ასრები და შთაბეჭდილებებია გადმოცემული...

როგორც კი ირაკლი წერეთელმა მიკროფონი გამოსტაცა ხელიდან ილია მეორეს, მიხვდვი, რომ კატასტროფა გარდაუვალი იყო. ხალხმა არ

დაუჯერა თავის სულიერ მოძღვარს, ფაქტობრივად ზურგი აქცია მას და ყური მიაპყრო აღზნებულ ევზალტირებულ ლიდერს. ამ წუთიდან იგი, ეს ხალხი ე. წ. „კოლექტიური ცნობიერების“ გავლენის ქვეშ მოექცა და იქცა უსახო მასად, რომელიც ტრაგედიისათვის იყო განწირული.

ერთი წუთით წარმოვიფიქრით, თუ რა მოხდებოდა, უკეთი ხალხი პატრიარქს დაუჯერებდა და ქაშუეთის ეკლესიისაკენ შეტრიალდებოდა სალოცავად. მაშინ ხომ თავიდან ავიცილებდით ამ უშინაყოლო ხოცვა-ფლეთვას, ხომ სრულიად გამბითრებოდა რუსეთის მსუღერონის ამდენი ძალისხმევა, ტექნიკის კონცენტრაცია, როსტოვიდან თუ ტულიდან ჩამოყვანილი სამხედრო კორპუსების მზადყოფნა და ა. შ.

... არა, ვიღაცას უუჭველად „სისხლის დაღვრა“ (სხვისი სისხლის, რასაკვირველია) უნდოდა, ვითომცდა „ხალხის გამოსაფხიზლებლად“.

... ამ ორომტრიალში, ცემა-ტყევაში, ხოცვა-ფლეთვაში ერთხანს დამეკარგა გიზო ყორდანიანი და მერე გამოჩნდა სასტიკად ნაგვემი, ნელში რამდენიმეჯერ ჩაურტყაით კონდახი და ნიჩაბი... ჩემი თვალთ ვიხილე, თუ რა კისრისტებით დატოვეს ჩვენმა ლიდერებმა ტრიბუნა, საიდანაც სულ რამდენიმე წუთის წინ მოუწოდებდნენ ხალხს – ფეხი არ მოიცვალათო...

რომელ ქართველს შეიძლება ესაბუთოდეს გულზე ავადმიკოსი ა. სახაროვი, მაგრამ თბილისში ჩამოსვლისთანავე მის მიერ დასმული კითხვა მენიშნა – „ხომ არავინ მოუკლავთ ლიდერებიდან?“, როცა გაიგო, რომ არათუ არ მოუკლავთ, არამედ თითიც არავის გაუკანრავსო, ხელი ჩაქინა და თქვა – „ყველაფერი გასაგებია!“

ამის შემდეგ სულ მანვალებს ფიქრი ამ კითხვამდე – ჩვენ თვით ხომ არ მივედნეთ ცხვრებივით ჩვენი შვილები რუს ჯარისკაცებს? კვლავ ვიმეორებ, თავს ვიხრი დასოკლეთა სულელების წინაშე, დიდ პატივს მივაცებ ყველას, ვინც არ შეეპუა ალესილ ნიჩბებს და მრისხანე ტანკებს – მაგრამ რა უფოთ იმ ფაქტს, რომ ჩვენი ლიდერები კურდღლებივით გაიქცნენ ბრძოლის ველებიდან და უშურო ხალხი გავეშუბულ რუსს შეატოვეს?!

ამ ტრაგედიიდან ზუსტად ერთი თვის თავზე, ცხრა მაისს რუსთაველის თეატრის თავისი პრემიერა, „მეფე ლიონი“ უნდა გაემართა ჰელსინკის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე. მსახიობები, ისევე როგორც ყველა ქართველი, დათრგუნულები და ფსიქოლოგიურად შეძრულნი იყვნენ. ხალხი საყოველთაო შოკიდან ჯერ კიდევ არ იყო გამოსული. ლირდა ასეთ ვითარებაში საგასტროლოდ ნასვლა?

დიდი მჯუღობისა და თათბირის შემდეგ, მაინც გადანდა ჰელსინკში გამგზავრება. აქ რამ-

დენიშე ფაქტორმა ითამაშა გადაწყვეტი როლი:  
... ცხრა აპრილის დილას, ოთხ საათზე, ანუ  
ე. წ. „მინოტავრის საათზე“ (როცა ადამიანის  
ორგანიზმი მისუსტებულია) დანკეული ხოცვა-  
ჟლეტის მომსრენი აღმოჩნდნენ სასტუმრო  
„თბილისში“ მცხოვრები ფინელები, რომლებმაც  
სასტუმროს კარები გაუღეს რბევისაგან დევნი-  
ლებს და პირველადი დახმარება აღმოუჩინეს  
დასახიჩრებულებს.

... 1989 წელს მეოლი მაისის თვის განმავ-  
ლობაში ჰელსინკში იმართებოდა თეატრის  
საერთაშორისო ინსტიტუტის (ITI) 23-ე მსო-  
ფლიო კონგრესი, რომელზეც მიწვეულნი იყვნენ  
გამოჩინილი თეატრალური მოღვაწენი, დრამა-  
მატურგები, რეჟისორები, მეცნიერები (მუშა-  
ობდა ექვსი კომიტეტი-საბალეტო, მუსიკალური  
თეატრის, დრამატურგიის, თეატრალური განა-  
თლების, თეატრალური ურთიერთობების, ახალი  
თეატრალური მიმდინარეობის), ხოლო თავად ამ  
საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მინე-  
ულნი იყვნენ თეატრები ამერიკიდან, ჩინეთიდან,  
იაპონიიდან, შვეიცრიიდან, ბელგიიდან, ზამბიიდან,  
სამხრეთ აფრიკიდან, სპილოს ძეგლის ნაპირიდან  
და სხვა ქვეყნიბიდან.

ჩვენ გვსურდა, რომ ასეთი დიდი ფორუმის  
მონაწილეთათვის მოგვეთხოო სრული სიძარბოლე  
იმ სამხიელ ტრაგედიამზე, რაც თბილისში დატრი-  
აღდა. თუმცა, ფინეთის პრესას და ტელევიზიის  
ამ ტრაგედიის საგმად ობიექტური ინფორმაცია  
უკვე მიწოდებინა ფინელებისათვის. ქართველმა  
არქიტექტორმა რენო სირაძემ, რომელიც ფინე-  
თში უკვე ათი წელია ცხოვრობდა, მითარგმნა  
ერთ-ერთი ფინელი ტურისტის შთაბეჭდილე-  
ბანი, რომელიც ცენტრალურ გაზეთში „ილტა  
სანომატში“ ათ აპრილსავე დაიბეჭდა...“ დემო-  
ნსტრანტებს შორის იყვნენ ქალებიც და ბავშვე-  
ბიც კი... იმის ნაცვლად, რომ ჯარისკაცებს  
ისინი დაეცვა და გადაერჩინათ, გამეცებულნი  
დაესხნენ თავს. ქართველი მილიციელები ცდი-  
ლობდნენ დაეცვათ ეს უიარაღო ხალხი, მაგრამ  
ამაღდა... ეს სამხიელმა მოხდა დილით, ხელეცტე-  
ბითა და აღესლილ ორბანიანი ნიშებით შეესიენ  
ხალხს, მხეცებივით შემოიჭრნენ ჩვენთანაც... იყო  
სამხიელი ჟღერტა“.

ვინაიდან რვა მაისს, სწორედ რუსთაველის  
თეატრის სპექტაკლით „მეფე ლირი“ იხსენობდა  
ფესტივალი, ამიტომ სპექტაკლს მხოლოდ მსო-  
ფლიო კონგრესის მონაწილენი ესწრებოდნენ...  
ფარდის წინ გამოსულმა რ. სტურუამ დარბაზს  
მოკლე, მაგრამ მელვარე და ემოციური  
სიტყვით მიმართა (დამაბასოსვრდა მისი ეს  
ფრანზა „ქართველები არაფერს არ იციანებენ“),  
როს შემდეგაც ყველამ ფეხზე ადგომით პატივი  
მიავა დაღეფულთა ხსოვსა.

სპექტაკლ „მეფე ლირის“ სტურუასეულ ტრა-  
გიკულ კოლოზიებში კონგრესის მონაწილეებმა

თბილისური ტრაგედიის წინასწარმეტყველურ  
ვიზიონი აღნიშნეს...

პიუ ტომაში თავის ნიგნში „გოია, 3 მაისი,  
1808 წელი“ მზატერის სახელგანთქმული ტილოს  
– „დახვერტა ღამით, 1808 წლის ორიდან სამ  
მაისამდე“ – გამო შენიშავს, რომ ეს სამხიელი  
ტრაგედია (ფრანგი რეხვერსიტების ლეგიონის  
მიერ აჯანყებული მადრიდელების დახვერტა.  
– ნ. გ.) დილის ოთხსა და ხუთ საათს შორის  
მოხდა. აჯანყებულებს ხვერტდნენ მასობრივად,  
რათა საკუთარი სისხლშივე ჩახშობთ ისინი,  
ხოლო გადარჩენილებს ხიშტებს ურჭობდნენ  
და ხელახალი ზალბით ხვერტდნენ. „მხოლოდ  
დანაშაულის დრო თუ შეესაბამებოდა ნამდვილ  
დასჯას, სხვა სიტყვებით, ეს იყო დრო, გამთე-  
ნისის წინ, ანუ მინოტავრის საათი (ძველი  
ბერძნული მითის მიხედვით ამ ურჩხულს, მინო-  
ტავრის, ხარისა და კუნძულ კრეტას დედოფლის,  
პასიფაისის ნაშვირს, ადამიანის ტანი ჰჭრდა,  
თავი კი – ხარის. დანტეს, პირიქით მიაჩნდა,  
– ეს არის არსება, რომელსაც ტანი აქვს ხარისს,  
თავი კი – ადამიანისა. ჯოჯოხეთის მუშვიდე  
წრეში, სადაც მოძალადენი იტანჯებინან, პოეტი  
სწორედ ასეთ არსებას ხვედება (XII სიმღერა,  
ჯოჯოხეთი)...

თომასი ირონიულად შენიშნავს, რომ ეს არის  
დასჯის ყველზე საყვარელი დრო ყველა ცივილი-  
ზებულ ქვეყანაშიო.

როგორც ვიცით, ცხრა აპრილის სისხლიანი  
ტრაგედია მთავრობის სასახლის წინ, სწორედ  
გამთენიისას, ოთხსა და ხუთ საათს შორის  
მოხდა – „ცივილიზებული სამყაროს ამ ყველზე  
საყვარელ დროს“, ანუ მინოტავრის საათზე.

ცნობილი ესპანელი მწერალი კარლოს როხასი  
თავის რომანში „დაცემულთა ველი“ (მოსკოვი,  
„რადეუგა“, 1983 წ.), რომელიც ფრანცისკო გოიას  
ცხოვრების აღწერას ეძღვნება, წერს – „როცა  
შევეცქერით დიდი მზატვრის შედეგის „დახვერ-  
ტას ღამით“, ასე გვეგონია თითქოს გაცოფებული  
ხარების ჯოჯი რქებით პაერს ნაღვლეთებდა  
გლევს... აქ მხოლოდ ხელები და ჩქემიანი  
ფეხები ეკუთვნის ადამიანს – სხეულები და თავე-  
ბის ტალღა ყალყება შემდგარი, ისევე როგორც  
მებრძოლი ხარების ხერხემლები და რქები... აბა,  
ადგილიდან მოწყდა ჯოჯი გახელბული მინოტა-  
ვრებისა, რათა ღამის სიბნელებში გაუსწოროს  
ანგარიში აჯანყებულებს“.

ვინც ცხრა აპრილს, გამთენიისას, მთავრობის  
სასახლის წინ იყო, შეუძლებელია, რომ ეს სამი-  
ნელი, შემტევი, ფარიანი და ნიშებმომარჯე-  
ბული მასა რუსეთის ჯარის ნაწილებისა, არ  
აღეჭა, როგორც უსახო, მწელი, უფორმო ჯოჯი  
გონდაკარგული მინოტავრებისა. ისინი, აღესლილ  
ნიშებთ, უმოწყალოდ ჩხედნენ უმწეო ადამიანი-  
ბის სხეულებს (უკვე დილით, მე თვით ვნახე,  
უნივერსიტეტის წინ, კველიძის ქუჩის დასაწყი-



სმი მდგარი ტანვის წინ თუ როგორ გამოძვევდა ლესავდა ნიჩბს სველ, სიძ ქვაზე ერთი რუსი ჯარისკაცი, რომლის თვალებში მხოლოდ ცინიზმისა და სიძულვილის ამოკითხვა შეიძლება და გვაძებს ზემოდან ალაჯებდნენ.

შესაძლოა, მთლად ზუსტი არ იყოს გვიას ამ სურათზე გამოსახული მადრიდული ტრაგედიისა და თბილისური ტრაგედიის შედარება, მაგრამ სურათში არის ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი, რომელიც უმძაფრეს ასოციაციას იწვევს ჩემში.

სიძულვილისა და მრისხანებისგან გონდავარგული რუსი ჯარისკაცები უპირატესად ნაქვეულ, ჩამჯდარ და დაჩოქილ ქალებს ჩვენდნენ. გვიას „დახვერეტაში“ ესაზნელი პატრიოტები დაიჭირონ არიან. ერთ მათგანს სისხლით მოთხვრილი, შემოგლეჯილი პერანგი აცვია, ხელები რისხვით ზეცისაკენ აღუმართავთ, დაჩოქილია, მაგრამ არა იმიტომ, რომ დანებდა და ბედს შეუყოფდა, არამედ ასეთი იყო დახვერეტის წესი. როხასი „დახვერეტას ღამით“ უწოდებს გრანდიოზულ კორიდას, რომელიც გვიამ შექმნა. დაჩოქილი, ხელდაზმარებული ესაზნელი მას აგონებს ტვირო-მაქაში „ალ ქუებროდ“ წოდებულ მოძრაობას, რომელიც დიდ გამბედაობასთან არის დაკავშირებული. ტვირო უკანასკნელ წამამდე უძრავია და როცა მცენვარე ხარი სულ ახლოს მიეჭრება, აი, მაშინ, ელვისებური სისწრაფით გადაიხრება გვერდზე. სახელგანთქმული მარტინიო ბანდელიორიებს სწორედ ამგვარი ხერხით ჩასცემდა ხოლმე ხარს და „ამ დროს იგი მუხლებზე დაჩოქილი იდგა. ასევე დაჩოქილი დგას ორ მრავალთავიანი მიწოტავრის, ადამიანის სახიანი ურჩხულის, ხარის რქებით წინ გამოუმჯობილი თოფების პირისპირ, გვიას ადამიანი. ხალათი შემოგლეჯვია, ხელები ზე აღუმართავს, ხელისგულები გაუშლია თითქოს უხილავი ბანდელიორების ჩარჭობა განურზახავს. სასონარკვეთილებსგან გონწართმეული წამებული (საფიქრებელია, გონიერი ადამიანი) სიკვდილის წინ, შესაძლოა, ინკვიზიციასაც კი განადიდებს, მაგრამ არ სურს დანებდეს ამ ველურს, ნახევრად ხარს, ნახევრად ადამიანს, ამ უკანასკნელ და ყველაზე უფრო ქმნილებას — ურჩხულს, რომელიც მიძინებული გონების მიერაა შობილი“ (როხასი). მაგრამ, სასიკვდილოდ განწირული ამ ხელდაპყრობილი ადამიანს „ჭეშმარიტების მომქმნელ“ ჯოჯოხეთის უფსკრულის პირას — როგორც ჰოე ტომასი შენინზავს — საუკუნეები გრძელდება.

ჩვენ კი, დღემდე ამაოდ ველოდებით თქვენებს, რომელიც მიწოტავრს მოვლავს...

\*\*\*

არასოდეს არ განმეორდება ის სიხარული, რაც რუსთაველის თეატრის პირველ საზღვარგარეთულ გასტროლებს ახლდა თან. ახალი ქვეყნები, ახალი მაცურებელი, ახალი თეატრები,

უამრავ ცნობილ ადამიანთა შეხვედრა უდიდეს ინტერესს აღძრავდა. ეს ხომ ასეა. მაგრამ მთავარი სხვა რამ იყო: თეატრი ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ატმოსფეროში სუნთქვდა. მსახიობებს ერთმანეთი უყვარდათ, პატებს სცემდნენ ურთიერთს. „ეყარყვარესთან“ დაკავშირებულმა მოვლენებმა კოლექტივი უფრო ერთსულოვანი გახადა. ყოველი განსაკუთრებული თუ სიმტკიცის გამოცდა თეატრს აღუღებდა. ეს იყო ერთსულოვანი, თანამაზრობა გუნდი, რომელსაც ნები-სმიერი წინააღმდეგობის გადალახვა შეეძლო.

სხვათა შორის, ყველაზე სხივოსილი, მხიარული, თითქოს ბედნიერ ვარსკვლავზე გაჩენილ „კავკასიური ცარცის წრესაც“ ზოგერთი გავლენიანი პირი მოწონებით არ შეხვდა. ამ სპექტაკლში იყო ერთი სცენა (რომელიც რ. სტურუაში შემდეგ ამოიღო — მოქმედების დინამიკობას ანელებს), სადაც მოსამართლეს მოქალაქენი იჩივებდნენ. ეს იყო დახვეწილი სატირა საარჩევნო სისტემაზე და მაცურებელი უშალ ხვედობდა, რომელ წერტილში ურტყამდა სტურუა პოლიტიკურ სისტემას.

იმდროინდელი ცკოს უცხოეთთან ურთიერთობის განყოფილების გამგემ, უჩვეულად განათლებულმა, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორმა ამ სპექტაკლს „ფაშისტური სპექტაკლი“ უწოდა.

თვით ოთარ თაქთაქიშვილიც კი (რომელსაც როგორც ვთქვი, გაა ყანწილის მუსიკის სიმრავლე აღნიშანებდა), ეჭვის თვალთი უყურებდა ამ სპექტაკლის ზოგიერთ ეპიზოდს. მაგალითად, ძალიან არ მოსწონდა ფრანზა, რომელსაც რამზ ჩხიკვაძე (ზნაღი) იმეორებდა — „ჯერ ბავშვი არ დაბადებულა და უკვე აბრაამს არქემეფსო“, აღნიშანებდა გრძელ ტარზე ჩამოკმული ვიწრო, გრძელ დროშაზე დიდი მასშტაბით გამოსახული ადამიანის თვალი. ვერაფრით ვერ მივხვდი, ეს ქვეტექსტი კითხულობდა იგი ამ დეტალებში. გამოთქმა „ფაშისტური სპექტაკლი“ პირველად ოფიციალურად გაუღერდა გზს. „სოფლის ცხოვრების“ ფურცელზე, სადაც დაბეჭდილი იყო გალუქილი ფელეტონი (კარგა მორდილი) „ეყარყვარეზე“, ამ ფელეტონში ნახშირი იყო ისეთი გამოთქმები („ფაშისტური“, „ნაცისტური“, „პიტორის აპოლოგია“), რომელიც თვით სტურუს მთავარ იდეოლოგი-ინკვიზიტორ სუსლოვს შემურდებოდა.

„რიჩარდაც“ ბევრი ესმოდა თავს, უმეტესად ცკოს კულუარებში მოფთუფუთუებთ. მიუხედავად იმისა, რომ მათ თეატრიდანაც ანდებდნენ ხმას „კეთილშესურველი“, მაინც ეს ბრძოლა, წინააღმდეგობა, ზოგჯერ საპართლიანი, უმეტესად კი უსამართლო კრიტიკა, თეატრის ნისქვლზე ასახადა წყალს.

ბედნიერებით, სიხარულით, მოლოდინით აღსავსენი ჩავდიოდით უცნობ თუ ნაცნობ ქვეყნებში, თეატრალურ თამაშს, „მუშაითობას“, ზემოს

მონყურებულები. დასის ყველა წერი თანაბრად ინანილებდა წარმატებას, არ იყო (პირველხანებში) ე. წ. „პრემიერობა“, „სახალხოობა“, „დამსახურება“ — იყო სცენა, ხელოვნება, მაყურებელი, რაც მთავარია, გამარჯვების წყურვილი.

დასის წევრებისათვის ოქროთი და თვალმარგალიტით ხასუე თასები რომ დაგვლავებინათ, თვალთ არ გაექცეოდნენ მათვენ. ფიგურალური გამოთქმა არ გვეგონოთ. მექსიკაში, პირველი გასტროლებისას, ვცხოვრობდით სასტუმრო „მაფესტივაში“, რესპუბლიკის მოედანზე, რომლისგანაც იწყება მთავარი პროსპექტი „რეკონობა“. ამ პროსპექტის ორივე მხარეს, კილომეტრის გაყოლებით, ოქროულების მალაჩიების წინ გამოდგებულ ყუთებში ათასნაირი ძვირფასი სამაული ეყარა (დახა, ეყარა!), კაციშვილი არ ჩანდა არც გარეთ და არც შიგნით, თითქოს ადამიანის საცდუნებლად მოწყობილი ეს ხაფანგი ჩვენი მსახიობების ყურადღებას სრულად არ იქცევდა.

ბედნიერი ხანა იყო ეს პირველი მობგაურობანი...

მერე და მერე, რაც უფრო გახშირდა ეს გასტროლები, როცა მსახიობებისათვის ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა წარმატება მაყურებლებში, ქება იქაურ პრესასა და ტელევიზიაში, როცა გახშირდა ინტერვიუები, შეხვედრები, ანუ როცა უკვე გამოიკვეთა დიდების ყველა ატრიბუტიკა, დასი როგორღაც „ჩაქერა“, ძველებური ენთუზიზმი განქარდა, განსაკუთრებული მოწინება ურთიერთის მიმართ მიწეღდა, ზოგაერთი საგანსტროლო მოგზაურობა „გამარჯვებულ“ იქცა. ეს იყო და ამასი განსაკუთრებულად საგანგაშის ვერაფერს ვხედავ. უამრავ ქვეყანაში ვყოფილვარ რუსთაველის თეატრთან ერთად და შემეძლია ვთქვა, რომ მიუხედავად ერთი-ორი სამწარბო ინციდენტისა, დასმა მაინც ბოლომდე შეინარჩუნა ღირსება, პატრიოტებში და პროფესიონალებში, რისთვისაც მას არასოდეს უღალატია.

ჩემს ორ წიგნში „გამარჯვების გზით“ და „ავსტრალიიდან ამერიკამდე“ დანერილებით მძვეს აღწერილი რუსთაველის თეატრის მოწინაილეობა სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალებში და იქ ჩვენი ყოფნის დეტალები. ამიტომ, მათზე აღარ შეეჩერდები. აქ გავიხსენებ მხოლოდ ერთ-ორ ეპიზოდს, რომელთაც შეეძლოთ ჩვენი სახელოვანი თეატრისათვის სახელი გაეჭეხათ და სამუდამოდ გადატყველათ გზა უცხო ქვეყნებში.

... საბერძნეთში, პირველი გასტროლების დასაწყისი ახლოვდებოდა. ეროვნული თეატრის სცენაზე (ამ სცენაზე მანამდე არც ერთი სხვა უცხოური თეატრი არ გამოსულა), რომერსტურუა „რიჩარდის“ გამალეულ რეპეტიციებს ატარებს. როგორც წესი, მე ყოველთვის ვესწრებოდი ამ რეპეტიციებს (მასსოს, ერთხელ კავკასიური ცარვის წირის“ რეპეტიციასაც რ. სტურუა სასწრაფოდ გაიხმეს დარბაზიდან, მან

გასვლის წინ მსახიობებს ასახა — „რეპეტიციები არ შეწყვიტოთ, ნოდარ გურაბანიძემ ძალიან კარგად იცის ეს სპექტაკლი და იგი გააგრძელებს რეპეტიციებსო“). მაგის ჩიტი ვიყავი, რომ ეს დამეჯერებინა? დავის, ამ რეპეტიციებზე შემოიჭრა ჩვენი მთარგმნელი და მეგზური ათენში, დარბაზიელი ბერძენი ქალბატონი, ცალკე გავიხსირო რომერსტურუა და მე და აღვლევებულმა გვითხრა: „უბედურება მოხდა, თქვენი პატარა ბიჭები ბანკში არიან დაჭერილი“. ელდა გვეცა, ეს „პატარა ბიჭები“ იყვნენ დღეს ესოდენ სახეურანსაშვილი მერაბ ნინიძე და გ. ნიკლაური, რომლებიც „რიჩარდში“ უფლისწულთა თამაშობდნენ. სასწრაფოდ გავცვივდით ბანკში და რა გაბიორკვა, — ამ ბავშვებისათვის ერთ ჩვენს მსახიობს გადასასურდავებლად ორხაი დოლარი მოუცია, ყალბი ბანკნოტები, უთქვამს — რეპეტიციანე ვარ დაკავებული და ერთი გადაირბინეთ თეატრის წინ რომ ბანკია და გადაიხურადვეთო. ბავშვები როგორ არ შეუსრულებდნენ ამ თხოვნას და ჩავარდნენ კიდევ. ამ ვერაბული ჩანაგუქრის ავტორმა, რასაკვირველია, იცოდა თავისი ყალბი დოლარების ამბავი და იფიქრა, ბავშვებს გადაუხურდავებენ, ვინ აიღებს მათზე ეჭვსო, მაგრამ სწორედ ბავშვებზე აიღეს ეჭვი და აი, რატომ: წინა დღეს 12 წლის ბერძენი ყმანვილი შესულა ბანკში და ათასი დოლარი გადაუხურდავებია და ნაშულა, როგორც მერე გაავსკვივს, ეს ყოფილა ყალბი დოლარები და ამიტომ ყველა ბანკი გაუფრთხლებიათ, — ყურადღებით იყავით, ვილაც ყმანვილი ყალბ დოლარებს ახურდავებსო. აი, რატომ ჩავარდნენ ჩვენი ბიჭები. მე და რომერსტურა ეს ამბავი არც სსრკ საელჩოს შევატყობინეთ, არც თბილისიდან გამოყოლილ უშიშროების კომიტეტის წარმომადგენელს (ეს რომ გვეთქვა, იგი ვალდებული იყო თბილისში მოეტყვენებინა თავისი უფროსებისათვის და ამას რაც მოჰყვებოდა, ძნელი მისახვედრი და არ არის), ადგილობრივ პოლიციასთან და ბანკის ხელმძღვანელებსაბასთან ჩვენ თვითონ მოვაგვარეთ ეს საკითხი, დავარწმუნეთ ისინი, რომ ეს დოლარები ოფიციალურად სსრკ კულტურის სამინისტროში მოგვეცეს. აღარ გამოუკვლევიათ ეს საჭმე, რადგან ჩვენი ბიჭებიდან არც ერთი არ აღმოჩნდა „ის ყმანვილი“...

... ცნობილია, თუ რა სისხატკითი ისევებოდა ის, ვინც უცხოეთიდან ე. წ. ანტილახტოთა ლიტერატურას შემოიტანდა მსრუ-ში. განსაკუთრებით აკრძალული იყო აქედან გაქცეულთა ან გასახლებულთა ნაწარმოების ჩამოტანა. ცნობილი დისიდენტია ა. ავტორბანოვი თავისი წიგნის „ხელი-სულელების ტექნოლოგიის“ წინასიტყვაობაში მითხველს აფრთხილებდა: „მინდა მკითხველმა იცოდეს, რომ მას ხუთწლიანი ციხე ემუქრება, თუ ამ წიგნს აღმოუჩენენო“. ასეთი რამის გაკეთებას მეც კი ვერ ვებდავდი, მსურბუდავდი იმისა, რომ

ე. წ. „მწვანე პასპორტი“ მქონდა და დიპლომატიური ხელშეუხებლობის იმუნიტეტით ესარგებლობდი. ციურისში ყოფნისას ვიყიდე ა. სოლოფინიკონის „ლენინი (ციურისში)“, სადაც დაფიქსირებულად არის დადასტურებული ლენინის მოსყიდვის ფაქტი გერმანიის კონტრდაზვერვის მიერ. ამ წიგნის თბილისში ჩამოტანა გადაწყვიტე და ეს ამბავი რობერტს გაუფიხილე... რატომ რისკავ, ნოდარ, ვთქვათ და შემთხვევით გაგჩირვებს, მაშინ?“... „შერეგეტივეო 2“-ის აეროპორტამდე კი ჩამოვიტანე ეს წიგნი, მაგრამ მეტი ვეღარ გავტყედე და იქვე დატყევე.

ასეთი ვითარებაა ამ ლიტერატურასთან დაკავშირებით და, ამ დროს ჩვენი ერთი მსახიობი მაინც ბედავს რამდენიმე აკრძალული წიგნის ჩამოტანას. მაგრამ ეს არავითარი გაბედულება არ იყო მისი მხრივ, პირიქით, ვერაგული, უფრო სწორად, მხდელი კაცის საქციელი უფრო იყო. ეს წიგნები თავის ჩემოდანში კი არ ჩადო, არამედ თეატრის გარდერობში დაძალა. მე დღესაც არ მესმის მისი საქციელი. ნუთუ, მას უნდოდა, რომ თეატრი დაეყენებინა ასეთი საშინელი ხიჯათის წინაშე და თითონ მშრალი გამოსულიყო ამბორზე? რა დიდი მიხვედრა უნდა დაეძალა, რომ თბილისში თეატრის ბარგს უქვქველად გაჩხრეკდნენ. ასეც მოხდა, სუკის თანამშრომლებმა ყველაფერი დააფექვივეს გარდერობის გაძვებას და ჩამოღებულეს. გაიჩვიე, ვინც ეს ჩაიდინა. აპატიეს... როგორც ასეთ დროს ამბობენ, „აფთვარცხეს საქმე“ სანაცვლოდ, რა მოითხოვენ არ ვიცი და არც მარჩიელობა მსურს, თუმცა, რა მარჩიელობა უნდა ამას, ისედაც ყველაფერი გასაგებია...

საერთოდ, უშიშროების კომიტეტის ხელმძღვანელობს და თეატრის ურთიერთობის ისტორია მთავალ პიკანტურ დეტალს შეიცავს.

მექსიკაში თეატრის გამგზავრების წინ ჩემთან მოვიდა შეწუხებული რ. სტურუა და მეუბნება: „თეატრში დარეკეს, ამზობლებმა“ (ასე უწოდებდნენ „უშიშროების კომიტეტს“) და მიითრეს, ჩვენ ერთი კი არა, ორი თანამშრომელი უნდა გამოგაყოლოთ. არ ვიცი, სიიდან ვინ ამოვიღო, შენი „მთავრობის ტელეფონი“ უნდა დაეურეთ ერთ ინაურს (სუკის მრისხანე და აიუული წლების მანძილზე უცვლელი ხელმძღვანელი, რომელიც ქვეყანას აზანზარებდა და ნიკიტა ხრუშჩოვის გადაყენების ოპერაციაშიც კი მონაწილეობდა ნ. გ.) და ვთხოვე, დარჩეს პირვანდელი სიამ“ (როგორც წესი, წამსვლელთა სიას საბოლოო ვიზას სუკი აძლევდა). ცხადია, მე უკვე ვიცოდი ეს ამბავი და ვურჩიე რობერტს, ნუ იხამ მაგას, რადგან არაფერი გამოვიცა მეთქი. თან მთავრობის ტელეფონით სარგებლობის უფლება მხოლოდ მას ჰქონდა, ვისმეც იგი იყო გაფორმებული. მაგრამ რობერტს როგორ ვეტყვოდი უარს და ვიდრე დარეკავდა, ერთი

ამბავი ვუამბე, — რეისორ გიზო ჟორდანიას ზაარბროუკენში უნდა დაედა ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“. როგორც ეს გერმანულეს სჩვევიათ, ყველაფერი პუნქტუალურად იყო გათვლილი. კიბერნეტიკული სიზუსტით იყო შედგენილი სოლისტების, ორკესტრის, გუნდის რეპეტიციების განრიგი, სცენოგრაფიის, კოსტუმების, განათების დეტალები. გ. ჟორდანიას კი არ უშვებდნენ რაღაც მიზნის გამო (სხვათა შორის, არასოდეს არ გეტყოდნენ, თუ რა მიზეზით არ უშვებდნენ, ის კი არა, სასტიკად იყო აკრძალული გეთვე, რომ სუკი არა გიმეცხვ. შენ თითონ უნდა მოგეგონებინა რაიმე მიზეზი). ამ დროს ზაარბროუკენიდან ყოველდღე მირეკავს ჰერმან ვედდენი, სად არის რეისორი, რატომ არ ჩამოდის? ბოლოს დამირეკა, ამ სამ-ოთხ დღეში თუ არ ჩამოვა გიზო ჟორდანიას, რეპერტუარიდან ვიღებთ „აბესალომს“ და ვინწყებთ მუშაობას განრიგით გათვალისწინებულ სხვა ოპერაზე. გიზო ჟორდანიას თანდასწრებით დაურეკე ალექსანდრე ინაურს. ძალზე ცივად გამოემეხმურა, (ეტყობა, ჩემი რანგის კაცს მისთან დარეკვა არ უნდა გაეებედა. მაინც ვუთხარი სათქმელი და მიუღოდნელად მეუბნება: „მერე მე რატომ მირეკავ, ჩვენ ეს არ გვეცხებაო“ და დაასეთება ყურმილი (თუმცა, უნდა ვთქვა, რომ გიზო ჟორდანიას ვინც დროულად გაუშვებს ზაარბროუკენში). მუხბარის კი რობერტს. არა უშავსო, მე მის თვალწინ ვარ გაზრდილი და უარს არ მეტყვისო. (მეზობლები იყენენ ახლანდელი ქაჩილის ტქრის ყვითელი სახლიდან, სადაც ერთ დროს ლ. პ. ბერიას ცხოვრობდა). დაურეკა რობერტმა და მართლაც, ძალიან თამამად და შინაურულად დაუწყო ლაპარაკი, სულ „ძია ალექსი“, „ძია ალექსიო“ ამბობდა. მთავარი სათქმელი რომ ნამოხწყო, ცხედაც რობერტს ნელ-ნელა გაუფიქრდა სახე, ვიდრე მთლად მკვიდრის ფერი არ დაეცო. ბოლოს ჩუმად დადო ყურმილი. „რა გკითხა, რობერტ?“, „ორი კი არა, თუ საჭირო იქნება, სამოცდაათხუთმეტივე ჩვენი კაცი იქნება მაგ სიაშიო“...

რასაკვირველია, ვინც თეატრს ახლდა უშიშროებისად, მას უფრო დიდი დავალება ჰქონდა, ვიდრე მსახიობების თვალთვალი იყო, კერძოდ, კონტაქტის დამყარება იქაურ რეზიდენტთან, საჭირო ინფორმაციის გადაცემა, მიღება და ათასი სხვა რამ. უმეტესობა განათლებული და ინტელექტური ადამიანები იყვნენ. მაგალითად, ნამდვილი პატრიოტი იყო ანზორ მისურაძე, რომელიც დამოუკიდებელი საქართველოს პირველი გენერალი გახდა ჩვენს ახლად ჩამოყალიბებულ უშიშროების სამსახურში. მაგრამ მათ შორისაც იყვნენ უნიგნური თუ არა, ხელოვნებისა და კულტურის საქმეებში ჩაუხედავნი. ზოგიერთები ჩვენს მსახიობებს სახითაც ხეირიანად ვერ ცნობდნენ. ასეთები, როგორც



ნესი, უმაღლე იმიფრებოდნენ და იქაური საიდუმლო სამასხურების ყურადღებას იცქევდნენ. ერთი ასეთი უცივი თანამშრომელი ავსტრალიაში გაგვაციოლეს. აუტანელი კაცი იყო. ეტყობა, პირველად იყო საზღვარგარეთ და არ იცოდა, როგორ მოქცეულიყო. დამის სამოთხ საათზე რეკავდა ჩემთან, რობერტ სტურუასთან, თეატრის დირექტორ-განმკარგულბულ ნესტორ ჭილაძესთან. გვალეობებდა ტელეფონის ზარით და ხმას არ იღებდა. ჩვენ უმაღლე მიგვხვით ვინც იყო და ტელეფონში სულ დედის გინებით ვიკლებდით, ის კი ჩუმად იყო. მას მხოლოდ ერთი რამ აინტერესებდა, ვიყავით თუ არა ამ დროს სასტუმროს ნომერში. ერთი საზნობარი ჩვეა ჰქონდა კიდეც, რითაც ნესტორ ჭილაძეს პირდაპირ აცოფებდა, — შემოვიდოდა ნესტორის ნომერში და მაინცდამაინც მის საპირფარეოში მოსაქმებდა. სისულეთავისა და ნესტივის მოყვარული ნესტორისათვის ეს დიდი შურა-ცხოვდა იყო. მერე რობერტმა კარგი „შტუკა“ გაკეთა ამ კაცს. ერთ რეპეტიციამე ეუბნება: „თქვენ არავითარი ფუნქცია არა გავცე. ეს უკვე შეამწინეს აქ და მკითხეს კიდეც, ეს კაცი რას ავითებსო. იძულებული ვიყავი მეთქვა, სცენის მუშა და ახლა ხელი აქვს ნატყენი, ვერ მუშაობს, მაგრამ მალე მორჩება-მეთქი. ასე რომ, თქვენ მოგიწევთ სცენის მუშის როლის შესრულებაო“. კი, ბატონოო — დეთანხმა და იმ დღიდან მოყოლებული, მთელი თვესახვერის მანძილზე, ეს კაცი ხან რიჩარდის ეუბოს ეზიდებოდა, ხან „კავკასიურის“ ცხენის დიდ ბუტაფორიას აგორავებდა, ხან რას და ხან — რას. ეს არ ავმარა რობერტმა, სცენამე გამოიყვანა იგი და „რიჩარდში“ დაავალა კიბის ტარება. ისე უწოდ, მოუხერხებლად მოძრაობდა სცენზე, რომ აშვარად უცხო სხეული იყო და მისი ამოცნობა გამოუცდელ თვალსაც არ გაუჭირდებოდა.

საქართველოში ჩამოსულ ნებისმიერ შემოქმედით კოლექტივის უმაღლე მიუჩნდა ჩვენი უშიშროება თავის ავენტებს და ისინი განუწყვეტილად უთვალთვალბდნენ უცხოელებს. უცხოეთში ყოფნისას მე არასოდეს შემიძინა, რომ რუსთაველის თეატრს ვინმე საგანგებოდ ზეწარავდა. იყო შემთხვევა ბულგარეთში, მაგრამ ეს უკავშირდებოდა მათი კომუნისტური პარტიის ლიდერის ტეოდორ ჟიკოვის მოხვლას „კავკასიურ ცარცის წრეზე“. თეატრი სპექტაკლებს მართავდა ივან ვანოვის სახ. ეროვნული თეატრის სცენამე, ამიტომაც, უსაფრთხოების განსაკუთრებული ზომები მიიღეს იმ დღეს. შუადღიდან თეატრთან მისასვლელი ყველა ქუჩა

გადაკეტული იყო ტრანსპორტისათვის. იქსურკულტურის მინისტრმა გამაფრთხილა — ჟიკოვი სპექტაკლის შემდეგ მისვალბება კოლექტივს და თქვენც მოემზადეთ საპასუხო სიტყვისათვისო. მეც სიტყვის სცემა მოვსანე და კოსტუმის გულის ჯიბეში ჩავიდე. ტ. ჟიკოვმა გიგანტური ზომის გვირგვინი გამოგავენა წინასწარ და მკერე ამალით მოძრძანდა, ხოლო ლოვამი მარტო დაჯდა. სპექტაკლის ბოლო სცენის წინ, თეატრის კულისებში ვიდექი და მასპინძელს ველოდებოდი. რატომაც თავს თავისუფლად ვერ ვგრძნობდი, რალაც მანუხებდა თითქოს ეგზისტენციალურმა შიშმა შემოიჭა. ჩაიყავი გულის ჯიბეში ხელი, რათა ჩემი გამოსვლის სცემისთვის გადამეწეო თვალი და უნებურად გავემუღი — უხილავმა ძალამ მიძულა ხევით ამეხება, ავიხებე და რას ვხედავ, სცენის აწნეებზე, კრანებზე, ე. წ. „კალასნიკებზე“ ფანტასტიკური ჭოტებივით გაბლენილი და გატრუნული აგენტები შემომხსდარან და ჩემსკენ არა მარტო მძაფრი მზერა, არამედ იარაღიც მოუპყრიათ. საბედნიეროდ, ჟიკოვი სცენამე არ მოსულა, სპექტაკლის ყველა მონაწილე, თავისი გრიმბიან-კოსტუმებიანად, პირდაპირ თავისი ლოვის დიდ დარბაზში მივიწვია...

თბილისში, თუ უცხოეთში შევხვედრივარ აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების მრვალ მეთაურს, პირქუბ, სიტყვაქუნს, აშვარად კონიერ უნგრელ იანშუ კადარს, ნერვიულ, პატარა ტანის ნიკოლაუ ჩაუშესკუს, რომელიც თვალბებს სულ აქეთ-იქით აცეკვბდა, სირიის პრეზიდენტ ანვარ საბას, მაალა, ვინროსახიან მამავაცს, ყოვლად უსიმამითოს, რომელიც ყველაფერს უცნაური ზიზლით უყურებდა, ემოციებისაგან მთლად დაცლილი, მდუმარეს, როგორც სფინქსი.

ეს ტეოდორ ჟიკოვი, იტალიური კომედია დელ'არტის დოქტორს ჰგავდა, განუწყვეტილად, ძალიან ჩქარა ლაპარაკობდა (მთარგმნელი ჰყავდა ჭქმმარტივი დიდოსტატი, პროფესიონალი), დაუსრულებელი ჰყვებოდა ერთმანეთთან სრულად დაუკავშირებელ ამბებს, გალაღებული სულ იცნობდა და ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, თითქოს ჩვენთვის მუშაობდა. სწორედ გამზადებული იყო იმისთვის, რათა გაბრიელ მარკესის კალმის წვერს წამოგებოდა, როგორც „შემოდგომის პატრიარქის“ ერთ-ერთი პერსონაჟი.

ეს იყო ერთადერთი შემთხვევა, როცა უცხოეთის უშიშროების სამსახურის თანამშრომლებს გადავყარე.

(გაგრძელება იქნება)

## სოლომონ ლავაური

# კომპოზიტორ შალვა მშველიძის გახსენება

არიან შემოქმედნი, რომელთა ხელოვნება მათსავე სიცოცხლეში ბერდება. შალვა მშველიძის საკომპოზიციო შემოქმედება ყოველთვის დარჩება ქართული მუსიკალური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშად. ქართულმა მუსიკისმცოდნეობამ და არა მარტო ქართულმა, იმთავითვე აღიარა შ. მშველიძე სწორედაც რომ მონუმენტური მუსიკის შემოქმედად. მისი ოპერები „ამბავი ტარიელისა“, „დიდოსტატის მარჯვენა“, ორატორია „კავკასიონი“ (1949 წ.), სიმფონიური პოემები: „ზეიდაური“ (1942 წ.), „მინდია“ (1950 წ.), სამი სიმფონია, მათ შორის პროგრამული შინაარსის „სამგორი“, პოლიფონიური სუიტა, „ინდური სიმფონიური სუიტა“ (წინააღმდეგობა) საუკეთესო ნიმუშებად იქნა აღიარებული. მასვე ეკუთვნის სიმფონიურ ანსამბლში შექმნილი სურათები „ანარი“ (1933 წ.) და „ფშაური“ (1934 წ.), „სიმფონიური ცეკვები“ (1953 წ.) — ფერხული, სამაია, სიმედი, ქართული, მწყემსური; სოლო სიმღერა „ხევსურული ნანა“ — ორკესტრის თანხლებით, უამრავი საგუნდო სიმღერა, მათ შორის „სიმღერა საქართველოზე“. ეს უკანასკნელი კაპელისა თუ დიდი საგუნდო ანსამბლების რეპერტუარში ყოველთვის ყდურმა როგორც პიში მისთვის სათავყვანებელ მამულზე. სამწუხაროა, რომ დღეს ეს სიმღერა აღარ სრულდება. არადა, თავისი ყდურადობით ყოველთვის უქმნიდა მსმენელს პატრიოტიზმის ზეანულო განწყობილებას, რაც დღეს ასე ავლია ახალგაზრდობას.

შ. მშველიძე თბილისში (1904 წ.) დაიბადა

და აღიზარდა, მაგრამ, მას ერთი ნუთხი არ დაეცემა მამა-პაპათა საძირკველი. იგი წარმოშობით დუშეთის რაიონის სოფ. მჭადიჯვრიდან იყო. მასში სისხლბორცულად შერწყმული, შენივთებულია მისი ყოფა-ცხოვრება, მისი ხალხური მელოსის პირქუში მელოდიების აღნაგობა, მისი ლალი ბუნებისათვის დამახასიათებელი შაირული მოტივი. მისი მკაცრი ბუნება, თუმცა მხევესურული გარეგნული იერსახე შერწყმული წმინდა, პირიმუსეავით ნაზ შინაგან ბუნებასთან — ასე აღვიქვამდი შ. მშველიძესთან ჩემს ყოველ შეხვედრას. სამუალო სიმალის, დაკუნთული, მშვილდისა-რივით გადაბმული ჯილა წარბებით სწორედ მითი გოლიათური ბუნების კაცად მესახებოდა. ეს ხატება ჩემში კიდევ უფრო იკვეთებოდა შ. მშველიძის მუსიკის ანარქული მრავალფეროვნებით, მისი კლოპარმონიის მაღალპროფესიულ დონეზე დამკვიდრებით, ორკესტრობის ორიგინალური ანოვნებით (იგი ავტორია სიმფონიური მუსიკის ორკესტრობის კაპიტალური თეორიული ნაშრომისა). შალვა მშველიძემ ქართული მუსიკაში მისი კლოპარმონიის გამოყენებით გააფართოვა ეროვნული მუსიკალური ანოვნება, რითაც დაამკვიდრა დიდი ვაჟას „მთიდან ბლაკილი ხარისა“ ქართულ მუსიკაში და დარჩა როგორც ნოვატორი კომპოზიტორი. უფრო დეტალურად შ. მშველიძის შემოქმედებას მკითხველს შეუძლია გაეცნოს ნიჭიერი ქართველი მუსიკისმცოდნის ანტონ (ტატული) ნულუკიძის მონოგრაფიაში „შალვა მშველიძე“. მე კი გავეყები ჩემი მოგონებების იმ გზა-ბილიკებს, რომელიც მჭიდროდ მაკავშირებდა დიდებულ ქართველ კომპოზიტორთან.

ჯერ კიდევ შ. ფალიაშვილის სახ. ცენტრალური მუსიკალური ათნლედის სკოლა-ინტერნატის მოსწავლე გახლდით. ესწავლობდი საგუნდო-სადირიგორო განყოფილებაზე — გამოჩენილი საგუნდო დირიგორის გიორგი ხახანაშვილის ხელმძღვანელობით. იგი არათუ ნებას გვრთავდა, არამედ გვიჩვენებდა კიდევ შეგვექმნა გუნდები სხვადასხვა წარმოება-დანესებულებაში. იმხანად მე თბილისის ზოოვეტერინარული ინსტიტუტში უკვე მყავდა შერეული, კაპელის ტიპის სამოცაკაციანი მომღერალთა გუნდი. ვამუშავებდი ქართველი კომპოზიტორების საგუნდო სიმღერებს. მათ შორის რეპერტუარში მქონდა არჩილ კერესელიძის „პიში სტალინს“ („გინდოდა ხალხის მარჯვენა“), შალვა მშველიძის „სიმღერა საქართველოზე“, გრიგოლ კოკლაძის მიერ დამუშავებული ხალხური სიმღერა „ჩონჯური“ და სხვ. (გმონი 1954 წელს). იმხანად რუსთაველის თეატრში ჩატარდა სტუდენტური ანსამბლების დათვალი-

ერება. მე და ჩემს ზოოვეტელებს II განყოფილება დაგვასურინეს, რაც უკვე მიღწევად ითვლებოდა. ა. კერესელიძის „პიში სტალინს“ იწყებად სოლისტი ზურაბ კაპანაძე. მისი ხმის დაყენებაში დიდი დრო და ენერჯია დავხარჯე. საქმე ისაა, რომ ჩემამდე მას გუნდში არ ამღერებდნენ, ტონალობიდან ვარდებოდა. ცალკე მასთან მუშაობას ამაოდ არ ჩაუვლია. მან ბრწყინვალედ შეასრულა კულტურით ფორმის ყველა სოლო შესავალი. ფინალიში კი შალვა მშველიძის „სიმღერა სამშობლოზე“ შეგასრულეთ. (საზეიმო ფლერადობის გუნდის I ნაწ. „ჩემი ქვეყანა ვერე ლამაზი“) მართლაც რომ საზეიმოდ აუღერდა. ასევე იყო სიმღერის შუა ლირიულ ნაწილზე და დიდებული ფინალი – გრანდიოზული, გაშლილი, ზეანუელი.

სალამო დამთავრდა. გუნდის მომღერლები ერთმანეთს ულოცავენ, უხარიათ. ბევრი უცნობი თუ ნაცნობი ამოიჭრა სცენაზე. გვირი უცნობი წარმატებას. ვხედავ სცენაზე ბ-ნი გიორგი ხახანაშვილი ამოვიდა, გადაამხვია, მომილოცა. შემდეგ მოუბრუნდა მასთან ერთად სცენაზე ამოსულ და წარმატებულა, აი, ჩემი სტუდენტია თქვენს წინაშე. განსაკუთრებით თბილად, მამა-შვილურად გადამოკცნეს შ. მშველიძემ, არჩ. კერესელიძემ. მე მათ უკვე ვიცნობდი შორიდან და მათი აზრი რაღაც თქმა უნდა, მე და ჩემს გუნდს გვაინტერესებდა. მოწონებით ფრთაშეხმული მომღერლები სიხარულით დაიძალნენ. ახლოს მოხმეს სოლისტი ზ. კაპანაძე. მას ჭკითხავდნენ: სად ინსავლა სიმღერა, ვისთან დადამუშავა ხმა და ა.შ. ზურაბი დიდი მორიდებით პასუხობდა, რომ იგი არსად არ სწავლობდა, არც ხმა დაუმუშავებია პროფესიულ პედაგოგთან. და დასძინა, ჩემი ხმის „პროფესორი“ ჩემი გუნდის ხელმძღვანელიაო. არ უჯერებდნენ. შენ უეჭველად სადმე მუსიკალურ სასწავლებელში სწავლობიო. აქ ისედაც გამოეჩენილა ამბის მოყვალა და თავს აღარ შეგანწყენთ. ვიტყვი მხოლოდ, რომ შ. კაპანაძეს, რომელსაც მანამდე თვით ზოოვეტა გუნდშიც არ იღებდნენ, შემდგომ ბევრი ეპატრონებოდა. საბოლოოდ კი, იგი საქართველოს სახალხო სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში დამკვიდრდა ვ. ცაგარეიშვილისა და ანზ. კავსაძის ხელმძღვანელობით და ერთ-ერთი საუკეთესო სოლისტი გახლდათ.

ბ-ნ შ. მშველიძესთან ჩემი შემდგომი შეხვედრები უკვე მისი ხ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის დირექტორად მოღვაწეობის დროს ხდებოდა. მე ამჟინ ე.წ. ნიჭიერთა ათნღედის ახა-ფარანდობის ლიერები გახლდით. ზემდგომ ორგანოებთან შეთანხმებით, უფრო სწორად,

მათი დადგენილებით ნიჭიერთა ათნღედის სკოლა ინტერნატელები ყოველ შაბათ-კვირას (განსაკუთრებით რაიონებდან სასწავლებლად ჩამოყვანილები) უფასოდ დავედიოდით ოპერის თეატრის ნებისმიერ სპექტაკლზე, უცხოეთის საგუნდო ანსამბლების, ორკესტრების თუ კამერული ჟანრის კონცერტებზე. ბ-ნი შალვა ყოველთვის გულთბილად მხედებოდა, ყოველგვარი დაბრკოლების გარეშე ეგაძეუდა სამუსიკალურ კლემზე დასასრულებად. ეს იყო დიდი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის ქმედება, რომელშიც ჩადებული იყო მოზარდის თვალსაწიერის, მუსიკალური ინტელექტის ზრდა. ასეთი ზრუნვის ქვეშ ემზადებოდათ მომავალი მუსიკოსები, ხელოვანთა დიდი ქართული ოჯახის მომავალი ნევრები, ვისთაც დღეს ასე ამაყობს საქართველო მსოფლიოში ცნობილი მომღერლებით, პიანისტებით, მევიოლინეებით.

ერთხელ ერთ-ერთ ქართულ გაზეთში ვნერდი: „ისე ნუ გავისდით საქმეს, ქართველები იაპონიაში მიგდიოდეთ შობილოური სიმღერების შესაგროვებლად-მეთქი.“ ღმერთმა ნუ ქნას ვფიქრობ, ჩემსავით გულშემოყრილი მჭითვლი მაპატიებს ამ მცირედ გადახვევას. თუმცა თვით ბ-ნი შალვა მშველიძე გულგრილი ვერ დარჩებოდა ჩვენს მიერ ხსენებული პრობლემებისადმი.

ბ-ნ შ. მშველიძეს კიდევ უფრო დაუახლოვდი ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიაში სწავლის წლებში. მეცადინეობა ინდივიდუალური გახლდათ. კლასში ერთმანეთს ვუხიარებდით აზრს ცხოვრებისეულ მოვლენებზე. საოცრად თბილი, ყურადღებანი, ოპორით გაჯერებული, ამასთან მომთხვინი პროვინება გახლდათ. ზედმინეებით იცოდა სიმფონიური ორკესტრის თითოეული ინსტრუმენტის ტემპრი, შესაძლებლობები, რეგისტრები. უშურველად გადასცემდა საყუთარ გამოცდილებას. არ მასსოვს შემთხვევა ბ-ნ შალვას შეფასება რომელიმე სტუდენტს არ მიეღოს. ჩვენ თავისუფალ დროსაც ვხვდებოდით. ყოველთვის აინტერესებდა კონსერვატორიის ფოლკლორული ექსპედიციები და ბარუნებული რომელიმე ვჯუფის სამარშრუტო გეგმა, ხალხში შემორჩენილი ძველი მომღერლების ბედი. იგი ბევრ მათგანს პირადად იცნობდა, მათგან არაერთი ხალხური მარგალიტი ჩაუნერია. ათასზე მეტი სიმღერა-მელოდია მატეს ჩანერილი, ამბობდა. ვფიქრობ, დღევანდელი ფოლკლორის ცენტრი ყურადღებით შეისწავლის კომპოზიტორის პირად არქივს. კრებულებად აქცევის დვანლდეული ადამიანის მიერ მოძიებულ ხალხურ მარგალიტებს. ბ-ნ შ. მშველიძესთან ჩემს პირად ურთიერთობას, მიუხედავად ჩვენს შორის ასა-

კომბრეი სხვაობისა, თამამად ვიტყვი მეგობრობას, კიდევ უფრო ნაყოფიერი ადგილი დახვდა საქართველოს ტელევიზიაში ჩემი მოღვაწეობის პირველსავე დღეებიდან. არაერთხელ აღმინიშნავს, რომ იმ პერიოდის (1960-იანი წლები) ტელევიზიის ტექნიკური, მატერიალური პირობების არქონის გამო, მინც ვახერხებდით იმ პატარა (40 კვ.მ. ოთახი, რომელშიც ფართის ნახევარი თვით სტუდიის აპარატურას ეკავა) სტუდიაში აგებულ საკონცერტო პროგრამაში ცოცხალი შესრულებაც შეგვაპარებინა. 1959 წ. ერთ-ერთ მსგავს კონცერტში შევიტანე შ. მშველიძის „ხევსურული ნანა“ (სოლისტი თამარ ბახტაძე), „ოთმის ქალები“, „გაბა ნიკლაური“ (სოლისტი ბ. კრავიცივილი). კინოვიზზე აღბეჭდილმა ამ კონცერტმა, მასში ჩართული ცოცხალი შესრულებით, ისეთი გამომხატურება მოვა, რომ სიხარულს ვერ ვშალავდით. ბ-ნი შალვა იმ სატელევიზიო საუბრით გადახდილ დიდ სამადლობელს დააყოლა, მეორე დღეს ოჯახში ცნევიდა. ბ-ნი შალვა ცხოვრობდა მარჯანიშვილის მოედანზე, ახლადაგებულ მრავალსართულიან შენობაში. წარმადგინა თავის მშვენიერ მეუღლე თამართან, ისტყვივით: „ეს ყმინვილი ჩემი ნასტუდენტარია, იქიდან თავგდევს დიდი სიყვარული. ახლახანს კი შენი ოვაციით ნახე და მოისმინე კონცერტები ჩემი სიმღერებით. ასეა ჩემო კარგო, შევადგოგის ამაგი არ დაკარგულა. ახლა კი სოლომონს დიდი ჩანაფიქრი აქვს. ჩემი 60 წლის ობილე სურს ფართოდ აღნიშნოს, იგი ხომ თუბ მალე 1964 წ. 2 ნოემბერს მისრულდება. ჰოდა, ახლა ხელს ნუღარ შეგვიშლი, ჩვენ უნდა ვიპუშაოთ“. ბრძანა და შემოიღვა სამუშაო კაბინეტში. ოთახში ნოტები, ნიგებნა მიმოვანტული.

ბ-ნი შალვა გატაცებით მიყვება თავის ციმბანოვლებზე, განვილი ცხოვრების გზაზე, სხვადასხვა მომღერალთა გუნდებში მოღვაწეობაზე როგორც რიგით მომღერლად, ისე ოლტბარად. განსაკუთრებით გამოყო სურათში ტუკუ ლოლუას გუნდში სიმღერა, სადაც იმ პერიოდში სამუშაოდ იყვნენ კომპოზიტორის დედ-მამა. სწორედ ტუკუ ლოლუას გუნდში დაეუღლა საფუძვლიანად დასავლურ ქართული, კერძოდ, ანტონი ფოლკლორის საუკეთესო მიმომღებს. საბოლოოდ კი აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს გუნდებში მოღვაწეობამ შ. მშველიძე ღრმად ჩაახვდა სრულიად ქართულ უნიკალურ ფოლკლორში, დაწყებული მითიდან, დამთავრებული ბარის ქართველთა სულიერ ყოფაში. სწორედ ესაა მიზეზი, მთავარი წყარო კომპოზიტორის შემოქმედებაში. როგორც ზემოთაც ითქვა, მისი მონუმენტური ოპერები, გუნდები, სიმფონიები ხომ ქართული ხალხური, კერძოდ,

მთის სურნელით იცვებებიან. მისი ერთ-ერთი ფოლკლორში, ღრმადწვდომის შედეგად იყო, როდესაც ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ახსამბლში პრობლემები შეიქმნა, ბ-ნი შალვას მიმართეს ოსონიტი ასამბლს ჩასდგომად სათავეში. და, ის წლები ქართული ხალხური საგუნდო მუსიკის ისტორიაში შევიდა, როგორც აღმავლობის, პროგრამის მრავალფეროვნების, საანსამბლო სამუშაოებზე კულტურის გაფურჩქნის წლები. ბ-ნი შალვა ხშირად იყო ქართული ხალხური ოლიმპიადების, დათვალეირებების ფიურის თავმჯდომარე. მეც ყოველთვის გახლდით 1960-90-იანი წლების ზემოთქმული ღონისძიებების ფიურის წყერი. ბ-ნი შალვა ყოველთვის მის გვერდით მამყოფებდა. ამა თუ იმ კოლექტივის, სოლისტის სამუშაოებზე კულტურის ჩვენი შეფასებები ყოველთვის ემთხვეოდა, რაც ბ-ნი შალვას ძალიან ახარებდა. ხშირად უთქვამს, სოლომონის შეფასებები მიუკერძოებელია, მართებულია და ვენდობით.

და, დადაბა 1964 წელი. ინტენსიურად დავიწყე მუშაობა შ. მშველიძისადმი მიძღვნილ სატელევიზიო გადაცემაზე, სცენარზე. კომპოზიტორს ძალიან აინტერესებდა ყოველივე. ერთად დავამუშავეთ გადაცემაში ჩასართავი საოპერო, სიმფონიური, საგუნდო და ა.შ. ცალკეული სცენები, ნაწყვეტები, რომლებიც ჩემს მეგობარსა და ტელერადიო კომიტეტის სიმფონიური ორკესტრის დირიჟორს ლილე კილაძეს უნდა მოემზადებინა. ისევე როგორც ანდრია ბალანჩაისა გადაცემის დროს, ახლაც დავიკავეთ რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზი.

სცენარის მიხედვით, გადაწყვიტე მომეწყო დუშეთის რაიონში შ. მშველიძისადმი მიძღვნილი საიუბილეო, შემოქმედებითი საღამო. გაიბა კავშირი დუშეთის რაიონის ხელმძღვანელობასთან (პირველი მდივანი არჩილ შადური), დაინიშნა სპეციალური დღე. დუშეთში ჩემი ხელმძღვანელობით ჩავიდა კინო (კინო რეჟისორი) ოგერანორი, რეჟისორი გივი გაჩეჩილაძე, სიმფონიური ორკესტრი ლილე კილაძის დირიჟირობით, ოპერის სოლისტი მონორგათის ავტორი და მკვლევარი ტატული (ანტონ) ნუულუკიძე, შ. მშველიძის მეუღლე ქ-ნი თამარი, ახლობელი-მეგობრები, ნათესავები. დუშეთის კულტურის სახლში ტყვა არაა. შ. მშველიძისთან შეხვედრის მსურველებს დარბაზი ვერ იტევს. სიტყვებში გამოვსვლულემა მოკლედ დაახასიათეს კომპოზიტორის შემოქმედება, განვილი ცხოვრების გზა. ჩვენ კინოვიზზე დავაფიქსირეთ შეხვედრის მნიშვნელოვანი ეპიზოდები, გამომსვლელები. ბ-ნი შალვას სურვილით იგი გადავიღეთ სოფ.

ჯვარში ყოფილ მის მამაპაპათა ნაფუძვრის ნანგრევებზე, რაც ჩემთვისაც და მისთვისაც ფრიად გულსატკეპნი სურათი გახლდათ. ყოველივე ზემოთქმული რთულ სამუშაო პირობებში გვაყენებდა. მთელი გადაღებული მასალა დამონტაჟდა სცენარის მიხედვით. რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში განლაგდა მოძრავი სატელევიზიო სადგური, სიმფონიური ორკესტრი ლილე კილაძის დირიჟორობით. აქ სრულდებოდა და ფუნქციონირის სააპარატოს მუშეობით გადაცემულ ვიზუალურ გამოსახულებებში პერიოდულად ერთგებოდა თეატრის დარბაზიდან ცალკეული სცენები, მუსიკალური ნაწყვეტები. მადლობა ღმერთს, ყოველივე ზემოთქმული ეთერში ნავიდა ნუნის გარეშე. ეს უკვე საქართველოს ტელევიზიის მაშინდელი მცირე შემადგენლობის რედაქციის, მთელი ტექნიკური პერსონალის, მოძრავი სადგურის, ტექნიკის, კინო და ტელეოპერატორების დიდი შრომითი ნიხსვლა, გამარჯვება იყო და ასევე აღინიშნა კომიტეტის მაშინდელი თავმჯდომარის ბ-ნ ანტ. კელუჯერიძის გამოცემულ სამადლობელ ბრძანებაში.

მეორე დღეს საიუბილეო ზეიმი გაგრძელდა სასტუმრო „თბილისის“ ქვედა პირველ სართულზე, დარბაზში. აქ უამრავი ხალხი იყო მოსული, მწერლები, კომპოზიტორები, ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის მოღვაწენი, მისი შესანიშნავი დირექტორის, წლების განმავლობაში მოსკოვის დიდ თეატრში მოღვაწე ბანის დიმიტრი მჭედლიძის ხელმძღვანელობით. იყო დიდი ღხინი. ზეიმობდა ქართული მუსიკა. თუ უხერხულობაში არ ჩამეთვლება, თეატრის ყველა მიმლოცავ-გამომსვლელი საუბარს იწყებდა წინა ღამით საქართველოს ტელევიზიის

მდიდარი შესაძლებლობების გამოვლინებამდე გააზრებულ მუშაობაზე. შეხვედრამ კულმინაციას მიაღწია. კონცერტმაისტერმა ტ. დანეწვომ „აბესალომ და ეთერიდან“ — აბესალომის და მურმანის ცნობილი აკორდები აიღო როიალზე. მას ერთ-ერთი მომღერალი ტენორი შეეგება და ლამაზი ხმით შეეპასუხა: „მურმანო, მითხარ, მითხარ შენსა მზესა, შენი ცოლი რა რიგია.“ მას ბ. კრავიცივილი შეეგება: „რას იკითხავ ცთა სწორო, ცოლის ქება აუგია“ და... მოხდა საოცრება, ტენორი აღარ გაჰყვა თავის პარტიას. საზოგადოება თითქო შეცბა. სიხოვეს განერგძო დუეტი, არა და არა. იგი აღარ ამღერდა. მოგესხენებათ, ჟურნალისტები ცოტა თამამები (თუ თავხედები არა) ვართ. ნამოვხტი და განვაგრძე აბესალომის ფრანა — სიტყვები: „ჩემთან იყო იმ ტანჯვაში, შენთან არის რა დღეშია.“ და ეს ბრწყინვალე დუეტი დავამთავრეთ ცნობილმა ბარიტონმა და გაურკვეველი მიმართულების ხმის პატრონმა. გაისმა ტამი, ქება. ბ-ნმა დიმიტრი მჭედლიძემ ბრძანა — „აფსუს, რამდენიმე წლის წინ შეხვედროდი, შენგან ჩინებულ მალხაზს დავაყენებდი“. შალვა მშველიძის საიუბილეო ქართული ზეიმი ზეიმურად დამთავრდა. კომპოზიტორის ბოლო შემჯავამებელ სიტყვაში მან საჯაროდ განაცხადა: ბედნიერი ვარ ჩემს იუბილეს ასე ზეიმით რომ აღნიშნავთ. მას შემდეგ, რაც ტელევიზიამ მოიმოქმედა და თქვენი თანადგომით დღეს ასე ლამაზი საღამო მოეწყო, მე უარს ვაპობ დანარჩენ ჩემს საიუბილეო საღამოების გამართვაზე“ — და ყველას მადლობა გადაუხადა. ეს იყო არა მარტო ჩემთვის, არამედ ტელევიზიის ყველა მუშაკისთვის სამადლობელი სიტყვები.

## ჟანა თოიკა

# მუსიკალური

## კათედრა

### 50 წლისაა

ნახევარი საუკუნის წინ, 1956 წელს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო ინსტიტუტში (ამჟამად თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში) დაარსდა მუსიკალური ფაკულტეტი.

მე, ამ კათედრის ერთ-ერთი პირველი კურსდამთავრებული, დღემდე მადლობელი ვარ და დიდი სიამოვნებით ვისვენებ განვლილ წლებს.

უპირველეს ყოვლისა, მინდა გავიხსენო ამ ფაკულტეტის დამარსებლები და ის ლექტორები, რომლებიც ცოდნასთან ერთად ახალგაზრდა განწყობას გვიქმნიდნენ, გვაყვარებდნენ თეატრალურ ხელოვნებას. ესენი იყვნენ: ინსტიტუტის რექტორი ილია თავაძე, პრორექტორი ეთერ ვუგუშვილი, კათედრის გამგე, კომპოზიტორი კონსტანტინე (კოტე) მელნიკო-თუხუცესი. სამსახიობო ინსტაბობას გვასწავლიდა კ. სტანისლავსკის მოსწავლე გაბრიელ ლვინიაშვილი. იგი ყოველ რეპეტიცივზე მოითხოვდა დისკვილიანს, სწავლების მეთოდი მეტად შედარებითი ჰქონდა. ორი წელი ვმუშაობდით მაქსიმ გორკის „ფსევრზე“. თუმცა, ჩვენ მუსიკალური ნაწევები უფრო გვიანტერესებდა. III, IV, V კურსებზე ვეზიარეთ სრულიად განსხვავებული, იმპროვიზირებული, ამაღლებულ, თავისუფალ, მაგრამ ასევე აკადემიურ მეთოდს.

მიზელი თუმანიშვილიც მოითხოვდა მუშაობას სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით, მაგრამ მუსიკალურ მასალაზე დაყრდნობით. იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა პლასტიკას, სასცენო მეტყველებას, რომელიც ვერ ვცაგავს, ვერ მეტყველებს, ვერ მეღერს" – ამბობდა იგი. უყვარდა და ხშირად უსმენდა კლასიკურ მუსიკას, შემოდიოდა ჩვენს ვოკალის გაკვეთილებზე, ირიცხავდა ხმებს და ამის მიხედვით ჩვენთან ნაწყვეტ-უნე მუშაობდა; შემდგომ, მრავალი წლის შემდეგ, ბატონი მიშა დიდი წარმატებით დგამდა „აბესალომ და ეთერს“ და „დონ ჟუანს“ თბილისის საოპერო თეატრში. დიდი სკოლა გავიარე მაშინ. როდესაც

ვესწრებოდი მის რეპეტიციებს და მაშინაც ვხსენებოდა გავყვანი ოპერა „აბესალომისა და ეთერის“ ექსპლუკაციას.

ასევე მინდა აღვნიშნო, რომ ჩვენს ჯგუფში განსაკუთრებული არტისტულობით და ნიჭით სამსახიობო ინსტაბობაში გამოირჩეოდა რამდენიმე სტუდენტი. მათ შორის ლილი ჩიბალაშვილი და ოური ვასაძე, სასცენო მეტყველებით იყო გატაცებული ოთარ ბაზაძე, ვოკალით – უტანადარ რატიანი, ნოდარ ცინცაძე და ამ წერილის ავტორიც, ვინაიდან I კურსიდანვე მინისტრებს და სასიძორო ხმის დაყენების პროცესი და ხშირად მინედა გამოსვლა სტუდენტურ სამეცნიერო კონფერენციაზე. ჩვენს ჯგუფში სწავლობდა შესანიშნავი ხმით დაჯილდოებული, ტენორი ალექსანდრე ერქვანიძე. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ იგი მუშაობდა კულამში მუსიკალური სკოლის დირექტორად, სადაც ჩამოაყალიბა გუნდი და თვითონ იყო მისი ლოტბარი.

მინდა დაგვხსენებდე ლილი ჩიბალაშვილის და ოური ვასაძეს – ვასო აბაშიძის სახ. თეატრის ნამყვან მსახიობებს. მასხოს რა დიდი ოვაციებით ხვდებოდა მაყურებელი ოუზორითა და ნიჭიერებით ალსაძე მათ ყოველ გამოსვლას.

მეტად ამაღლებულ ატმოსფეროს გვიქმნიდა ბატონი მიშა პრემიერის დღეს გოგონებს გვიგებდნენ ნოზებს. საგრიმიროში ყოველ სარკესთან გვხვდებოდა ყვავილები. მასხოს. ერისთავს, სკენაზე გასვლის წინ, ლილი ჩიბალაშვილს ბატონმა მიშამ ლექსიც კი უღვებია; თვითონ გვირჩევდა კოსტუმებს, სატყავად დაეკრავებინა ნიჭიერ მხატვარ გიგი ცერაძესთან ერთად, რომელიც მაშინ მოსე თიბისის სტუდენტი იყო.

V კურსზე ბატონმა მიშამ ჩვენთვის ორკესტრი მოითხოვა. დიდი წარმატებით გადიოდა გავიბეკოვის „არმნი მალაზანი“ თეატრის მთავარი დირიჟორის მიხეილ ბორჩხაძის დირიჟორობით.

სოლფეჯიოსა და პარმონიას გვესწავლიდა ახლგაზრდა, მეტად ნაინტერესო მეთოდით ახალგაზრდა კომპოზიტორი ნათელა სვანიძე. სასცენო მეტყველება – ბაბულია ნიკოლაიშვილი, რომელმაც პირველმა შემოიტანა ჩვენს ჯგუფში და დანერგა ინსტიტუტში ე.წ. „კომპლექსური მეთოდი“ (მეტყველების, პლასტიკის, ვოკალის შერწყმა). უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს სამეცნიერო შრომებსა და სწავლების მეთოდოლოგიაზე ყვერდნობილი ჩემი პედაგოგის სწორედ ამ მეთოდს.

ვოკალს გვესწავლიდნენ სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის პედაგოგები: ნიკოლოზ ბოკუჩავა, ანა ჩივაძე, მიხეილ ყვარულიშვილი, ელისო ქუთელია (იგი გახლდათ ზ. ფვლიაშვილის სახ. II საშუსკო სასწავლებლის პედაგოგი, გამოჩენილი მომღერლის მია თომაძის პირველი მასწავლებელი).

საინტერესო იყო ჩვენთვის ის, რომ ხშირად (I და II კურსებზე) ნიკოლოზ ბოკუჩავა ლექსები გვიწმინდავდა კონსერვატორიაში, სადაც მის კლასში უქსმენდით მომავალში დიდ მომღერალს ზურაბ სოტყელავას. ზიარა ხორავას, ვეგაშ ლორთქიფანიძეს და კლასიკური ნაწარმოებების მოსმენით ჩვენ

გვიყალიბებდა გემოვნება.

სწავლაში გვეხმარებოდა ინსტიტუტის მდიდარი ბიბლიოთეკა და რუსული ენის ლექტიკონი, მაღალი კულტურის მქონე პიროვნება — რუსუდან მიქელაძე. იგი გვიჩვენებდა ახალ ლიტერატურას, რუსულ, ქართულ და უცხო ენებზე. ვესწრებოდით მის საუბრებს ეთერ გუგუშვილიან, დიდი ალექსიძესთან. მიხეილ თუმანიშვილიან, სამა მიქელაძესთან. ვისმენდით სპექტაკლების გარჩევას, კამათს და ზოგჯერ მონაწილეობასაც კი ვიღებდით.

დიდი ღვაწლი ჩვენს პროფესიონალებად ჩამოყალიბებაში მიუძღვით კონცერტმასიტრო-პედაგოგებს. ისინი დაუღალავად გვეხმარებოდნენ ვოკალური ნაწარმოების რთული პროგრამის შესწავლაში.

პროფესიონალობით და კეთილი განწყობით დაგვაძახსოვრდა სილვა კუტალიძე, რუსუდან ელიავა, რომელიც დღემდე ატყუარად მოღვაწეობს თეატრალურ უნივერსიტეტში, თამარ საბურხანია, ნინო თაქთაქიშვილი და ლამარა გოგლიძე, რომელიც თბილისის კონსერვატორიაში პედაგოგად მოღვაწეობს. მაღალ პროფესიულ დონეზე გადიოდა ცეკვას ვალენტინა გამასურდიასთან, კატეა კვიციასთან, ნატა კანდელაკთან და ცისანა ჯაბაძესთან ერთად. დაუენყარია დავით მაჭავარიანის გაცეთილები.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო გაერთიანებული ლექციები, რომლებსაც სარეჟისორო, სამსახიობო და თეატრმოცოდნეობის ჯგუფები ერთად ვუსმენდით მე-მ აუდიტორიაში, რომელსაც სანდრო ახმეტელის აუდიტორია ეწოდებოდა. სახეით ხელოვნების ლექტიკონი გახლდათ ითარ ფირალიშვილი, ქართული ლიტერატურის ისტორიის გვიკითხავდა დიმიტრი ჯანელიძე, რუსული თეატრის ისტორიას — ნადია შალუტაშვილი, ხოლო საზღვარგარეთის ლიტერატურის ისტორიას — ლალა თოფურაძე, ქართული და რუსული თეატრის გაერთიანებულ კურსს გვიკითხავდა ნათელა ურუშაძე, რომელიც დღემდე გვეხმარება მის აღზრდილ მეცნიერებს. გაერთიანებულ ლექციებს ესწრებოდნენ: რობერტ სტურუა, თემო აბაშიძე, მუდეა კუჭუხიძე, ფურამ ჟვანია, ნელი ეშბა და სხვები. სამსახიობო ფაკულტეტიდან: ვულოცება ვამპყაძე, თეთრულდ გონიბაშვილი, ლია მიქაძე, თინათინ სისაური, ბელა მირიანაშვილი, გრიშა ნიჭიაშვილი, გურანდა გაბუნია, ნოდარ ფირანიშვილი. ავსაზეთის სამსახიობო ფაკულტეტიდან ჩვენთან ერთად სწავლობდნენ: ეთერ კოლონია, შალვა გიცხა, ნურაბი კაკია, ამირან თანია და სხვ.

მინდა აღვნიშნო ისიც, რომ ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ სოხუმის დრამატულ თეატრში მათთან ერთად მოღვაწეობდნენ ქართველი მსახიობები, მათ შორის მეტად ნიჭიერი, ახლა საუბედუროდ დევნილი თეთრულდ გონიბაშვილი, რომელიც ამჟამად თბილისის თეატრალურ და სოხუმის უნივერსიტეტებში მოღვაწეობს. მოსკოვში საყანდიდატო დისტრუატივის დაცვის შემდეგ თ. გონიბაშვილი კითხულობს ლექციებს ფილოსოფიისა და ესთეტიკის კათედრებზე. ტექნიკურ უნივერსიტეტში ესთეტიკის კურსს კითხულობდა ასევე ჩვენი თანაგურსელი ზნა როსტომაშვილი.



სცენა ვ. აბაშიძის სახ. მუს. თეატრის  
სპექტაკლიდან „ჩემი მშვენიერი ლედი“  
ელიზა — ლილი ჩიბალაშვილი

მიამწინა, რომ გაერთიანებულმა ლექციებმა ჩვენ ბევრი რამ შეგვაძტა. ვესწრებოდით რეპეტიციებს სამსახიობო ოსტატობაში. ვკითხულობდით ჩვენი ლექტიკონის შრომებს. მიხეილ თუმანიშვილს უყვარდა საუბარი თავის ნიჭიერ სტუდენტებს და კრძოდა — რობერტ სტურუა და თემო აბაშიძეზე.

თეატრალურ უნივერსიტეტში დღემდე გრძელდება დაუღალავი შრომა მომღერალი მსახიობის აღზრდასა და ჩამოყალიბების საქმეში. 50 წლის მანძილზე პედაგოგებს გვეხმარებოდნენ ჩვენი რეპეტიტორები და პრორეპეტიტორები: ილია თავაძე, ეთერ გუგუშვილი, ვანო ჟორდანიანი, გიგა ლორთქიფანიძე, ამჟამად კი დახმარების ხელს გვიწვევს გიორგი მარგველაშვილი.

პრორეპეტიტორებიდან ვოკალურ ხელოვნებაზე იყო შეყვარებული შოთა გაბლიაია. არც ერთი ჩვენი კონცერტი თუ გამოცდა არ გაუცდენიათ ვასილ კვანაცხა და ნოდარ გურაბანიძეს. და ჩვენც სიამოვნებით ვუსვინდით მათ რომანსებს და არიებს ოპერებიდან თუ ოპერეტებიდან. მეტად საინტერესოდ მუშაობდნენ კათედრის გამგეები. ვ. მელვინე თუხუცესის შემდეგ ზ. ბოჭუყაძე, მ. ბორჩაძე, ზ. ანჯავარიძე, თ. აბაშიძე, ლ. კანდელაკი. მიხეილ თუმანიშვილის სკოლის გამგრძელებელი, მისი თანამოაზრე, ცნობილი რეჟისორი და პედაგოგი თემო აბაშიძე კვლავ ჩვენთანაა.

# თეორიის საკითხები

ეთერ ოკუპაცია

## მარადიული დრო

თენგიზ აბულაძე, დაიბადა 1924 წლის 31 იანვარს. გარდაიცვალა 1994 წლის 6 მარტს. ქართველი კინორეჟისორი, სწავლობდა თბილისის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში (1943-1946); დაამთავრა კინემატოგრაფიის საკავშირო სახელმწიფო ინსტიტუტი, სერგეი ოუტკევიჩის სახელობის.

გადილო შატერაული ფილმები: „მეგდანას ლურჯა“ - 1955 (რ.ჩხეიძესთან ერთად), „სქვისი შვილები“ - 1958, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ - 1963, „ვედრება“ - 1967, „ველსაბამი ჩემი სატრფოსათვის“ - 1973, „ნატრის ხე“ - 1977, „მონანიება“ - 1984.

დოკუმენტური ფილმები: „საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი“ და „ჩვენი სასახლე“ - 1954, „სვანური ჩანასახები“ - 1965, „მუზეუმი ღია ცის ქვეშ“ („დაღესტანი“) - 1972.

...ვაჟა ფშაველას ორი პოემა „სტუმარ-მასპინძელი“ და „ალუდა ქეთელაური“, აირჩია თენგიზ აბულაძემ თავისი ფილმის თემად, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მისი მიზანი კონკრეტული პრობლემაა, თუნდაც ისეთი, როგორიც არის თემათა ადამიანის დაპირისპირება. ცხადია, არც უამისობაა, მაგრამ თ.აბულაძემ, ლიტერატურული პირველწყაროს მაგით მოცული ხელოვანი, ახერხებს ვაჟას ქმნილებებში შეცნობილ განცდათა მრავალფეროვანი პალატრის

გახსნას. აქედან იღებს სათავეს თემა-სამყარო თემა-დამკვიდრებული ტრადიციები, მსოფლმხედველობა. ხოლო მის წინააღმდეგ ახედრებული ადამიანი - მაძიებელი, უკომპრომისო, მოქმედი გონება და ამდენად, ყოველგვარი დოგმატურობის მონინააღმდეგე და თავისუფალი არჩევანის მქონე არსება ხდება. თავისთავად საკითხის ამგვარი აღქმა საოცარ სივრცეებს შლის ყველა იმ ასპექტის, იმ პრობლემის დასაყენებლად, რითაც არსებობს ადამიანი - სამყაროს ქმნილება.

ზემოთქმული კონკრეტულობა არ აინტერესებს თენგიზ აბულაძეს იმის გამოც, რომ იგი სიცოცხლის უსასრულობას, მის მუდმივობას უარყოფს. მას „ზურგს უმაგრებს“ ვაჟა ფშაველას შემოქმედება. „სტუმარ-მასპინძელში“ სიუჟეტურადაც კი არსებობს გარდაცვალების შემდგომი ეპიზოდი. ან თუნდაც, თავად ვაჟას ნაწარმოებში „ფშაველი და მისი ნუთისოფელი“ ავტორი დიდ ადგილს უთმობს „სამზუოდან“ „ბნელეთში“ ე.ი. სიცოცხლიდან სიკვდილში გადასვლას. ამასთან, უნდა გვახსოვდეს ისიც, რომ ფშავეს-ურეთის რელიგიური რწმენით, ადამიანის გარდაცვალება არ ნიშნავს მისი არსებობის გაქრობას. გარდაცვალების ფაქტთან ამგვარი დამოკიდებულებით, ფშავესურები, ცხადია, ორიგინალურები და ერთადერთი არ არიან. თუმცა, აზრს არ გავაგრძელებთ. ამ შემთხვევაში საინტერესოა ის, რომ ტრადიციული რელიგიური რწმენა შინაგანად თავისუფალს ხდის ავტორს, რითაც მას განსჯისა და ანალიზის გაუზუსტებლობის საშუალება უქმნის. აი, ამიტომ, პოემის გმირის სიკვდილი ვაჟა-ფშაველასთან აზრის, იდეალის გამარჯვების ტოლფასი რამაა, ის ახალი თემატური მოტივის დაბადებაც გახლავთ.

პრობრეცი და შემოქმედებითი თავისუფლება, ვაჟას ნაწარმოებში არსებული უძვირფასესი ფენომენი, თენგიზ აბულაძეს უთუოდ ნაგრძობი აქვს. უფრო მეტიც, იგი როგორც ხელოვანი ამ სივრცეში ფორმირდება. შემთხვევით არაა, რომ „ვედრება“, „ნატრის ხე“, „მონანიება“, სიცოცხლე-სიკვდილის, სიკეთე-ბოროტების დაპირისპირების, სამყაროს უსასრულობის ჩვენების და ადამიანის შეცნობის გამო თ.აბულაძემ ტრილოგიად წარმოადგინა.

ამის ნათელსაყოფად ისიც კმარა, თუ ვაჟა-ფშაველი ფილმის სახითი მხარის გადამწყვეტის არჩევანს. ის, რომ თენგიზ აბულაძის გმირები არ თამაშობენ სიუჟეტს, ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ისინი სტატიკაში კითხულობენ ვაჟა-ფშაველას პოემას. ამგვარი არჩევანი უდავოდ პრინციპულია და მიუთითებს რეჟისორის არა მიზანდასახულ, თვითამოქმედულ შემოქმედის თავისუფლებაზე, არამედ ვაჟა-ფშაველას პოემის არსობრივად კითხვაზე, რაც, ცხადია, თავის მხრივ, ნაწარმოების ორიგინალური ეკრანინაციის ერთ-ერთი ვარიანტია.



თენგიზ აბულაძეს ესმის ვაჟა-ფშაველას აზროვნების კრიტიკუმი და დასაშვებად მიიჩნია აზრის გამოხატვის ამგვარი თავისუფლება. ფილმში იმავე აზროვნებითი და შემოქმედებითი თავისუფლებით, შემოყვანილია ღვთისისა, ქალისა და მაცლის სახეები. ღვთისია დროისა და ვითარების სრული თავისუფლებით არის ნაწვენები და ნაწარმოები ერთგვარად ავტორის, ადამიანის სამყაროში არსებობის თემა შემოაქვს, ასევე - ქალი-სიკეთე, მაცილი-ბოროტება. დრამატურგიულ ქსოვილში თ.აბულაძე თავისი პერსონაჟებით წარმოადის. მისი მიზანია ვაჟაფშაველას იდეების ნარმოსახვა სიმბოლოდქმნილ სახეებში.

აი, რას წერს ზემოსწინებულის შესახებ გრ. კიკნაძე წერილში - „ვედრებამ“ მონივნებაც დაიშასხურა და შეტყვაც“.<sup>1</sup>

“ფილმის ავტორთა მიერ ნაგრძნობია, რომ ვაჟა ფშაველასათვის უცხოა დოგმატიზმი, რომ ძიებაა ვაჟას შემოქმედების ძარღვი და რადგან კინოხელოვნებაში სიტყვიერი ხატი თვალსაჩინო, ხედვრითმა ხატმა უნდა შეცვალოს, ამ მძიებელი სულის პერსონიფიკირება საჭირო. ამ პერსონაჟმა უნდა უცქიროს სამყაროს, მის თვალწინ უნდა გაიაროს ყოვლად ჩვეულებრივმა და ყოვლად შემაძრწუნებელმა სიტუაციებმა; მან აღმოაფრენაც უნდა განიცადოს და მოდუნებაც. მას ამქვეყნიური ბოროტებაც უნდა წვდეს და სიკეთეც უნდა შეუხოს. ამასთანავე, ის ვითარების მხოლოდ მოთვალთვალე კი არა, მისი მონაწილეც უნდა იყოს, ე.ი. ეკრანზე უნდა ჩანდეს აქტივობის ნიშნით წარმოსახული პერსონაჟი, ანუ პერსონაჟი რომელსაც აქვს თავისი მოზიცი. ასე ჩნდება ფილმში ღვთისია, რომელიც ეძებს, ანუ აქტიურია შინაგანად. აკვირდება, უცქერის და წარმოსახავს კიდევ ახალ-ახალ სიტუაციებს. ამიტომ ღვთისია, ვითარცა ირგვლივ მხილველი, განმცდილი, შემფასებელი და გარდამქმნელიც, უკვე თავისი არსებობის ძალით კრავს და კომპოზიციურად აერთებს ფილმის ნაირნაირ ეპიზოდს. ძიების ის თვალნათლივ მოცემული ტენდენცია ბოლომდე გაჰყვება მთელ ფილმს - პირველი კადრების გამოჩენიდან ვიდრე ბოროტების დამარცხებისა და სიკეთის განმსახიერებლის გადარჩენამდე; ასე იწყება და ბოლომდე ძიების მოტივით მიმდინარეობს ეს ფილმი, მოტივით, რომელსაც ახლა ჩვენში ასე ხშირად ვაუსტურს უწოდებენ.“

აბულაძესთან დრამატული კონფლიქტი აგებულია ორი განსხვავებული მსოფლმხედველობის საფუძველზე. ფილმის პოეტიკაში დრამატული კონფლიქტი წარმოგვადგება თითქმის ფილოსოფიური მნიშვნელობის დისკუსიების, პოეტური მეტაფორების სახითი კომპოზიციების ენაზე, სადაც მთავარი, პიროვნებისული და დრამატუ-

რგიული ფუნქცია ეკისრება ღვთისისა (მსახიობი ს.ბალაშვილი). იგი თვით ვაჟა ფშაველას, მისი ეკრანული ხატი. ავტორთან გაიგივება პერსონაჟის პასიურობას როდი ნიშნავს. თუნდც ისეთ პასიურობას, როცა ავტორი ფილმში ასახულ მოვლენათა ანალოზის, ან შემაჯამებელი დასკვნების მომტანია. ღვთისია ფილმის დრამატურგიის აქტიური მონაწილეა. მხედველობაში გაეჭვს ის ეპიზოდი - ჩანარობები, რომლებშიც თენგიზ აბულაძე ვაჟა ფშაველას სამყაროს განმსჯელ მკვლევარად გვევლინება და როდესაც სიკეთისა და ბოროტების პერსონიფიკირებული სახეებით ასხეულებს პოეტის სამყაროში აღძრულ საფიქრალს.

თ. აბულაძეს ფილმის სანყის ეპიზოდშივე შემოჰყავს ქალწული - სიკეთის სიმბოლო და უკვე ის, რომ ფილმის პერსონაჟებიდან ყველას არ ძალუძს შეაძწინოს მისი არსებობა, ადამიანებში სიკეთის საყოველთაო დამკვიდრებას ეჭვის ქვეშ აყენებს. აქ კიდევ ერთი რამ იქცევა ჩვენს ყურადღებას: თ.აბულაძეს უკვე აპრიორი მიიჩნია, რომ სიკეთე უხილავია. სიკეთის ქვეშარითი არსის გაგება ან მისი ხედვის უწარმი მხოლოდ პოეტს, სპეტიკი სულის ადამიანს გააჩნია. ხოლო, როცა სიკეთის სიმბოლოს ბოროტებას - მაცილის სახეს დაუპირისპირებს, თ.აბულაძე აქაც იმავე აპრიორულობით მიიჩნევს, რომ ბოროტებას ღრმად აქვს გადგმული ფესვები სამყაროში და რომ ის საზოგადოების გარკვეული ნაწილის მოზიციის გამოძახებელია.

ამგვარი ავტორისეული მოზიცი, უკვე ნიშნავს საზოგადოების ორ ნაწილად გაყოფას - სიკეთე აბულაძის განსჯით რაფინირებული სულის მოთხოვნებიდან და მას არაფერი აქვს საერთო ანგარებიან, გაზულუქებულ ადამიანებთან, ერთგვაროვან მასასთან, ბრბოსთან.

ბოროტებისა და სიკეთის „დისკუსიური“ პაეტიკობისა, როდესაც გადამწყვეტილ სიტყვა პოეტის - ღვთისისა ეკუთვნის, პასუხად, ე.ი. სიკეთის დამცველ მოზიციად, ფილმში ალუდა ქეთელაურის ამბავი იწყება. აქ უკვე მაყურებელმა იცის ქალწულის „უცნაური“ თვისება, ის, რომ, მას ყველა ვერ ამჩნევს. ამდენად, ალუდა ქეთელაურის ამბავში იგი ღვთისისათან ერთად ცდილობს შეაძწინოს აქამდე უხილავი სიკეთის სიმბოლო. ცხადია, ღვთისია ამ შემთხვევაში მეგზური.

ადვილი შესაძლებელია ითქვას, რომ „ვედრების“ სიუჟეტი ფანტასტიკურია, მაგრამ კინოში ყოველგვარი ფანტასტიკა გასაღებულ სახეს იღებს, რეალურ, ხორციელ სახეს. ამ შემთხვევაში, სიკეთის ასახვისას, ქალის სრულქმნილ მშენიერებასთან გვაქვს საქმე. ასევე გასაღებულია ბოროტება მაცილის სახით. ამგვარი პირობითობა ხელოვანის ინდივიდუალური მზა-

<sup>1</sup> იხ. ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბ. 1978 წ.

ტრული შემეცნების კატეგორიაა, რომელიც განსაზღვრავს ხელოვნებისეული და ცხოვრებისეული მოვლენების შინაგან კავშირს. თ.აბულაძეს პირობითობა იმისათვის სჭირდება, რომ უფრო სავსედ და ამაღლებულად გადმოსცეს თავისი საფიქრალი. ეს არის მისი მხატვრული მეთოდი, რომელსაც პრინციპულად ათავისუფლებს კონკრეტულობაგან. პირიქით, ფილმის პრობლემატიკას იგი დროისა და სივრცის უსაზღვროებით წარმოგვიდგენს, ანიჭებს მარადიულობის განცდას.

„ვედრების“ ფაბულა თენგიზ აბულაძეს იმ დრამატულ მოვლენად აქვს გააზრებული, პასუხს რომ იძლევა ზნეობრივი სრულქმნილების შესახებ. სინძინდისა და სიკეთის დავიწყების, შურიძიების უღმობელი კანონების ფონზე ღვთისა აქაც ადამიანის სულიერი ფასეულობებისკენ მოუწოდებს, თუმცა, ადამიანებს არ ესმით მისი.

ღვთისა მედგრად უძლებს ძალადობას, ის პირნათელია და უბინო უსაპაროლობისა და ჭყუყის მორევში. ასე გამოხატა თენგიზ აბულაძემ თავისი დამოკიდებულება მწერლისადმი, ხელოვანისადმი, ზოგადად სულიერებისადმი. ფილმის მაღალმხატვრულობას საფუძვლად დაედო სახეობის საშუალებების სინატიფე, დიალოგების ფილოსოფიურობა, კოლოზიების დრამატურგიული ტევალობა, პოეტური განზოგადებები. ქართული კულტურის და, კერძოდ, ვაჟა ფშაველას პოეტური სამყაროს ეს დამახასიათებელი თვისებები ფილმში სინთეზირებულია მაღალმხატვრულ კინემატოგრაფიულ დონეზე.

პარადოქსია, მაგრამ ვაჟა ფშაველას პოემების ეკრანზე გადატანის სირთულეები ამგვარად მოშიზღულ კინემატოგრაფიულ ფორმად წარმოედგა. გმირების ლექსად ანტიცყვლება, აღქმითი პროცესის გართულება რომ წარმოგვედგინა, ფილმის ორგანულ ნაწილად და ხმოვანი სტრუქტურის ორიგინალურ ნიმუშად იქცა.

რაც შეეხება კომპონიციურ სირთულეს (მხედველობაში მაქვს ორი პოემის ერთიან დრამატურგიულ ერთეულში მოქცევა), იგი დაძლეულია არა ფორმალურად, არამედ შემოქმედებითად. ყურადღების მიღმა არ უნდა დაგვრჩეს ის ფაქტი, რომ ტიტრებში თ.აბულაძე მიუთითებს არა ეკრანინაციაზე, არამედ იმის შესახებ, რომ ფილმი შექმნილია ვაჟას ნაწარმოებების მოტივების მიხედვით. ეს უკვე გულისხმობს პირველწყაროსაგან ერთგვარ შემოქმედებით თავისუფლებას.

ამგვარად, პირველწყაროსადმი ერთგულება თ.აბულაძესთან შემოქმედებითი თავისუფლების შეგრძნებაზე აღმოცენდა, რაც, თავისთავად, მიახლოებას ნიშნავდა. ამიტომაც, რომ ფილმის ქსოვილში ვაჟა ფშაველას პოემები ახლებურად აღძრავენ საფიქრალს, ხოლო გმირები სიბრძნისა და ზნეობის ისეთ სიმამლემდე აღიან, საიდანაც სულ უფრო დიდ მასშტაბს იძენს სავაკობრიო

ფასეულობების სივრცე, მისი თვალსაწიერი ხელოვნებაში ყოველი გამოხატველი სახეობის საშუალება საბოლოო ვაშში ორ ძირითად მოდელს ქმნის: პირობით და ცხოვრებისეულს. ამის შესაბამისად კინოპროცესის პრაქტიკაში გამოიკვეთა „პოეტური“ და „პროზაული“ კინემატოგრაფი. დრამატურგიულ მოტივებთან ერთად, „ვედრების“ გმირების სახეთა კონსტრუქციონი ფილმის მხატვრულ-ესთეტიკურ მომენტებში ითვალისწინებს კინოოტივის ამ თავისებურებებს. „ვედრება“ ამჟამად პოეტური ფილმია და კიდევ... რეჟისორის შემოქმედებითი ხედვის ნაყოფია. ყოველივე, მით არის განპირობებული, რომ თ.აბულაძემ ეკრანული სახეების საფუძვლად ვაჟა ფშაველას პოემის მთლიანი შთაბეჭდილება ირწმუნა. როგორც აღვნიშნეთ, მან უარყო კონკრეტულობა, მაგრამ ფილმში ააღწერა ვაჟა ფშაველას პოემის ფილოსოფიური ინტონაცია, იმისათვის, რათა განეზოტრიტივებინა მთავარი ჩანაფიქრი, რომელიც ეფუძნებოდა კონკრეტულ ნაწარმოებებს, მაგრამ მიზნად ისახავდა მათი უკიდევანო საფიქრალის ჩვენებას.

შემოქმედის თავისუფლებას, თავად ვაჟა ფშაველა აუცილებელ საჭიროებად მიიჩნევდა, უფრო მეტიც, შემოქმედება ინდივიდუალური, პირადული ხედვის გარეშე მისთვის ყოველგვარ ინტერესს იყო მოკლებული. ამაში თვით ვაჟა ფშაველა გამონათქვამით სჯობს ვარკვევა, რომელიც მოყვანილია მის ერთ ცნობილ წერილში („რამე-რამე“):

„სიბართელ მწერლობაში ორნაირად ითქმის, ამ თქმას ორგვარი ფორმა აქვს - ერთი პოეტური - ბელეტრისტული და მეორე პუბლიცისტური. საგანი იმათი ერთი და იგივეა - ცხოვრება, მისი მოვლენანი ძველი თუ ახალი, მიზენი ამ მოვლენათა და შედეგი. ორივენი, ესთქათა, ერთსა და იმავე ქეშმარიტებას ამბობენ, ერთსა და იმავე გზას ადგანან, მაგრამ ერთის თქმა ძლიერი ღო...ერია, ხოლო მეორესი თუმცა სიბართლეა, მაგრამ ვერ აცლებს კაცის გულს პირველივით. ეს ასეა იმიტომ, რომ პოეტი აზრს ტანსაცმელს აურჩევს, აკობტავებს, ალაშქმებს და ყველასათვის თვალგულმისასველს და მისანონარსა ხდის, ხოლო პუბლიცისტი ამას არ დასდევს. პოეტი სურათებით გვესაუბრება, ტიპებსა ჰქმნის, ხშირად იდეალურს, მისაბამს, ისეთ ტიპებს, რომლის მსგავსნიც უნდა იყვნენ პოეტის ცხოვრებაში, რათა შეავსონ მისგან თვალში ამოღებული ნაკლი, პუბლიცისტი კი ცხოვრების მოვლენით არკვევს და მის მიზნებს უწვენებს.“

ვაჟა ფშაველას პოეტურმა გენიამ ახალი სამყარო გახსნა ადამიანისათვის, ის სამყარო, რომელიც დღესაც უდიდესი ძალით იზიდავს მათ. თენგიზ აბულაძის ფილმი „ვედრება“ კი ამას კიდევ ერთხელ ადასტურებს.

### ლიტერატურა:

Леонид Козлов, „Изображение и образ“, изд. искусство, Москва, 1980

Ждан В.Н., Кино и условность, М., искусство, 1972, 111 с.

რეკონსტრუქციები: ნათია ამირეჯიბი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
ქეთევან ტრაპაიძე – ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი

## Resume

Tengiz Abuladze was born on January 31, 1924. He died on March 6, 1994. Georgian producer studied in Tbilisi State University of Theatre and film (1943-1946). He graduated from State Institute of Cinematography, workshop of Sergei Iutkevishi. He made films: „Magdana's Lurja“- 1955 (together with Rezo Chkheidze), „Foreigner's children“-1958, „I, Grandmother, Iliko and Ilarioni“-1963, „Pray“, „Tie for my lover“-1973, „Tree of desire“-1977, „Repentance“-1984.

Documentary films: „Georgian State Ensemble of folk dance“ and „Our palace“- 1954. „Svanethian pictures“-1965, „Museum under the sky“ („Dagestan“) - 1972.

Vaja Pshavela's two poems „Guest-host“ and „Aluda Ketelauri“ was chosen by Tengiz Abuladze because, that he refused endless of life, its constancy.

Tengiz Abuladze understood thin king's criterion of Vaja Pshavela and he considered by landing to depict idea by freely.

There constructed dramatic conflict by on two different foundation of world out look. In poetic of film there perform dramatical conflict by language almost philosophical meaning discuss, art composition of metaphor.

Tengiz Abuladze appears as an investigator of the world of Vaja Pshavela and his body ring kindness and evil with face of personifical raise a idea in the world of poet.

Therefore, faithfulness for origin with Tengiz Abuladze became on perceive of the creative freedom, which, itself, meaning approach. Because, poems of Vaja Pshavela newly became thinking in the textile of the film, but heroes arise at such high of the wisdom and morality from where it get more biggest scale space of the common to mankind valuable, its point of view.

Finally, all fine arts make two mainly models: conditionally and lively.

ნიმუ ქირია

# ავგუსტ სტრინდბერგი ახალი დრამისა და თეატრის შესახებ

ახალი დრამის წარმომადგენლებად მიიჩნევენ XIX ს-ის ბოლოსა და XX ს-ის დასაწყისში მოღვაწე სრულიად განსხვავებული მსოფლმხედველობრივ-ეთიკური პოზიციებისა და მხატვრული სტილის მქონე დრამატურგებს: იბსენს, სტრინდბერგს, ზოლას, პაუპტმანს, შოუს, მეტერლინკს და სხვებს, რომლებიც დაუპირისპირდნენ საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ ტრადიციულ, ძველ თეატრალურ სისტემას. ახალი დრამის ავტორებმა შეცვალეს დრამის არა მარტო ფორმა და სტრუქტურა, არამედ პრობლემატიკაც. თანამედროვე ადამიანის განცდები, მისწრაფებები, აზრები, გარე სამყაროსთან მისი ურთიერთობა — ყოველივე ამის ახლებურმა აღქმამ, გაანალიზებამ და პრობლემების განსხვავებული ფორმით გამოსახვამ ხელი შეუწყო XIX-XX საუკუნეებში მთელი რიგი ახალი მიმდინარეობების (ნატურალიზმი, სიმბოლიზმი, იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი, ინტელექტუალური დრამა და სხვა) შექმნასა და განვითარებას.

როგორც აღვნიშნეთ, ავგუსტ სტრინდბერგი (1849—1912) ახალი დრამის ერთ-ერთი წარმომადგენელია. იგი იყო ნოვატორი შემოქმედი, რომელიც ეძიებდა ახალ გზებს ყველგან დრამატურგიასა თუ თეატრალურ ხელოვნებაში. სტრინდბერგი აზროვნებდა არა მარტო როგორც დრამატურგი, არამედ როგორც რეჟისორი, მსახიობი, თეატრალური მოღვაწე. ის ლიტერატურისა და თეატრის გარდა ახალგაზრდობიდანვე დაინტერესებული იყო მეცნიერების სხვადასხვა დარგით. დრამატურ-

გი ცხოვრების ამ თუ იმ ეტაპზე გატაცებული იყო სრულიად განსხვავებული ფილოსოფიური, რელიგიური საკითხებით: ქრისტიანული რელიგია, აღმოსავლური იმპლეგება, ნიცესის ფილოსოფია, მისტიკა, სვედენბორგის თეოსოფია... ყოველივე ამან ზეგავლენა მოახდინა მის ლიტერატურულ შემოქმედებაზე. სტრინდბერგის დრამატურგიას ვერც ერთ კონკრეტულ მიმდინარეობას ვერ მივაკუთვნებთ. მას აქვს შექმნილი ისტორიული დრამები, ასევე ნატურალისტური და ფსიქოლოგიური ხასიათის პიესები, მის ნაწარმოებებში არის გამოყენებული სიმბოლისტური ხერხები და მისტიკური ელემენტები. იგი იყო ექსპერიმენტატორი თავის ხელოვნებაში. ეძიებდა ახალ თემატიკას, დრამის ახალ სტრუქტურას და ფორმებს. "ძალიან შორს წავიდა იგი ნინ როგორც მოაზროვნე, წინასწარმეტყველი, ახალი მსოფლმხედველების მატარებელი, იმისთვის, რომ მის შემოქმედებას როგორღაც თავისი ძალა დაეკარგა დღეს ჩვენთვის. იგი სკოლებისა და მიმდინარეობის მიღმა დარჩა, მათზე ამალღებულნი და ყველაფერი თავის არსებაში შეინვა!" — ასე შეაფასა მწერლის შემოქმედება თომას მანმა ათეული წლების შემდეგ. XX საუკუნის 20-იან წლებში, როდესაც იწყება ამერიკული დრამის და სასცენო ხელოვნების რეფორმა. იუჯინ ო'ნილი აღნიშნავდა "სტრინდბერგი — წინასწარმეტყველია ყოველივე თანამედროვეს ჩვენს თეატრში".

1883 წლიდან სტრინდბერგი მოგზაურობდა ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში, რამაც კიდევ უფრო გაამდიდრა მწერლის შეხედულებები და საბოლოოდ დაარწმუნა დრამატურგიისა და სასცენო ხელოვნების გარდაქმნის აუცილებლობაში. მისი თეორიული ნაშრომნი დრამატურგობაზე, თეატრალურ ხელოვნებაზე, მის მიზნებსა და ამოცანებზე ძირითადად ჩამოყალიბებულია "ფრეკენ იულიას" შესავალში (1888), რომელიც გახდა ახალი დრამის მანიფესტი; "სტატიამი" "თანამედროვე დრამა და თანამედროვე თეატრი" (1889) და მემორანდუმში "ლია წერილი ინტიმურ თეატრს" (1908). თავის თეორიულ ნაშრომებში, წერილებში, სტრინდბერგი ასაბუთებდა ახალი დრამის და სასცენო ხელოვნების შექმნის აუცილებლობას, რომელშიც ორგანულად უნდა შერწყმულიყო კლასიკის საუკეთესო ტრადიციები და თანამედროვე მხატვრის ნოვატორობა.

დრამატურგი თვლიდა, რომ აგრძელებდა თავის თანამედროვე ცნობილი რეჟისორების ანტუანის და რენიარდტის, ასევე მეტერლინკის რეფორმებს და მათი თანამოაზრე იყო.

სტრინდბერგს მიაჩნია, რომ თეატრი და საერთოდ ხელოვნება — "თვალსაჩინო ბიბლიაა", ხოლო დრამატურგი — მქადაგებელი, რომელმაც თავისი აზრები უნდა გადმოსცეს თანამედროვე მაყურებლისთვის გასაგები ფორმით. ევროპის მაღალი კულტურის ქვეყნებში, სადაც უდიდესი მოაზროვნეები მოღვაწეობდნენ და თეატრი ყოვე-

„თეატრი და სხვა“ № 3-4 92

ლთვის იყო სახალხო სკოლა, სასცენო ხელოვნება კრიზის განიცდიდა და აუცილებელი იყო სახალხო, რომლის შედეგადაც დრამატურგია და თეატრი გარდაიქმნებოდა დროის მოთხოვნების შესაბამისად და კვლავ დაიბრუნებდა განმანათლებლურ ფუნქციას.

დრამატურგის და თეატრის ურთიერთობაზე საუბრისას სტრინდბერგს მოყავს სხვადასხვა ეპოქის მაგალითები. მას სანიმუშოდ მიაჩნია შექსპირისა და მოლიერის მოღვაწეობის პერიოდი, როდესაც დრამატურგები სათავეში ედგნენ თეატრს, მისთვის ქმნიდნენ მაღალი მხატვრული დონეებზე მდგომარეობის ნაწარმოებებს და ასეთ რეპერტუარზე იზრდებოდნენ მსახიობები. მოგვიანებით კი კომერციული თეატრების მოთხოვნების შესაბამისად ნიჭიერი მსახიობებისთვის, ე.წ. "ვარსკვლავებისთვის" უკეთავდნენ მწერლებს პიესებს. დრამატურგისადმი ასეთი დამოკიდებულება აფერხებდა მის განვითარებას.

სტრინდბერგი თანამედროვე დრამატურგიის დიდი მიღწევად თვლის ნატურალისტური დრამის შექმნას და საეტაპო ნაწარმოებად მიიჩნევს ზოლას „ტერეზა რაკენს“. თუმცა, მისი შეხედულებები ნატურალიზმზე განსხვავდება ზოლასეული კონცეფციისაგან. სტრინდბერგი არ ცდილობს ზოლას მსგავსად ყველაფერი ახსნას ბიოლოგიური კანონებით. ის არ უარყოფს, რომ მეკვიდრობითობას, ბიოლოგიურ საწყისს გავრცელებული მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ მისი, ეგრეთ წოდებული, ნატურალისტური ნაწარმოებები ახლოს დგას ფსიქოლოგიურ დრამასთან. ნატურალისტურ დრამაში ნაჩვენებია უნდა იყოს ცხოვრებისეული სიმაღლე, ადამიანური გრძობების ვასსა, ფსიქოლოგიური ხასიათების დამუშავება. დრამატურგი ავრტიკებს ნატურალიზმის იმ ნარმოზადგენლებს, რომელთა ნაწარმოებებშიც ცხოვრების უბრალო "ფოტოგრაფირება" ხდება. "ეს არის უკუღმართად გაგებული ნატურალიზმი, რომლის ავტორებს მიაჩნიათ, რომ ხელოვნების აზრიც მხოლოდ ის არის, რომ ზუსტად დახატოს ბუნების სურათი" - აღნიშნავს ის.

თანამედროვე "გაორბული", "უნებისყოფი" ადამიანის ხასიათის, შინაგანი სამყაროს გასახსნელად, მისი სულიერი მდგომარეობის საჩვენებლად, დრამატურგის აზრით, უმჯობესია პიესა იყოს ერთმოქმედებიანი, ორი, სამი ან თუნდაც ერთი მოქმედი გმირით. მაყურებელს, რომელსაც წარმოსახვის ნიჭი თანდათან უჭრება, არ უნდა მიეცეს ანტრაქტის დროს გაართობისა და ფიქრის საშუალება, რათა ავტორის მიერ შექმნილი ატმოსფეროდან და მისი ზეგავლენიდან არ გამოვიდეს.

სტრინდბერგი ცდილობს ადამიანის რთული ფსიქიკის ამოცნობას, ამიტომ მის პიესაში გმირის საცდელი განაპრობების სხვადასხვა მოტივების ერთობლიობა. "მოტივების ასეთი მრავალფეროვნება ჩემი დამახასიათებელია. ის შეესატყვისება

დროის სულიკვეთებას" - წერდა იგი. ადამიანის ხასიათი და ფსიქოლოგია რთულია. მასში შერწყმულია, ერთი შეხედვით, ერთმანეთის გამოპრიცხავი თვისებები. დრამატურგი უნდა ცდილობდეს ჩანვდეს მის შინაგან სამყაროს. პერსონაჟის ხასიათი არ შეიძლება მხოლოდ ერთი თვისების მატარებელი იყოს, ამიტომ სტრინდბერგს არ ამაყყოფილებს უბრალო თეატრალური ხასიათები, რომლებიც ერთი სიტყვით ხასიათდება: სულელი, ტუნნი, მცენარეობიარე, უხეში და ა.შ. "ნატურალიზტებმა ივარს, როგორც რთული და მდიდარი სულიერი სამყარო, ისინი გრძობენ რომ "მანიკურებას" აქვს მეთერ მხარე, რომელიც ძალიან გავაგონებს წნეობრიობას".

დილაღებე პიესაში უნდა იყოს აგებული ისე, როგორც ცხოვრებაშია, საუბრისას რაღაც თემა შეიძლება შეწყდეს და მოგვიანებით ისევე განვიითარდეს, განახლდეს ან განმეორდეს "როგორც თემა მუსიკალურ კომპოზიციაში". მონოლოგი, რომელიც სტრინდბერგის აზრით, უსაფუძვლოდ იქნა უარყოფილი რეალისტების მიერ როგორც ანარეალური, აუცილებელიად უნდა გამოიყენონ თანამედროვე დრამატურგიაში. მონოლოგი რეალურ ცხოვრებაში ჩვეულებრივი მოვლენაა და თავისი აზრის დასახსნელად დრამატურგი გვახსენებს ცხოვრებისეულ სცენებს, როცა ადამიანი საუბრობს თავის თავთან. მაგალითად: ორატორი, რომელიც კითხულობს თავის სიტყვას ცარიელ ოთახში, მსახიობი, როდესაც იმეორებს ტექსტს, ან გოგონა, რომელიც კატას ესაუბრება და ა.შ. მონოლოგის დროს ნიჭიერი მსახიობს ეძლევა იმპროვიზაციის საშუალება და მისი შემოქმედებით თავისუფლებისთვის დრამატურგმა მონოლოგთან ერთად გამოიყენა პანტომიმა, ხოლო იმისთვის, რომ მეტი ემოციური დატვირთვა ჰქონდეს უსიტყვო სცენებს და ხელი შეუწყოს განწყობის შექმნას, ის იყენებს მუსიკას. სტრინდბერგის ეს შეხედულებები თავისებურ გამოხატულებას პოეებს მისი შემოქმედების შემდეგ პერიოდში, როდესაც პიესებში მოქმედება თითქმის იდევნება და ის უფრო სტატური ხდება, მოვლენებს შორის ქრება კაზუალური, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. უფრო დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პაუზებს, ქვეტექსტებს, რაც სიმბოლზმისთვის არის დამახასიათებელი და მეტერლინის პიესებს გვაგონებს.

დრამატურგი თავისებურად უდგება სცენის გაფორმების პრობლემასაც. იგი ცდილობს შექმნას ახლებური დეკორაციები იმპრესიონისტული ფერწერის გავლენით, სადაც ასიმეტრიული, ნაკვეთილი ხაზები, რომლის მუშავებობაც ძლიერდება ილუმინა. სცენის უკანა კედელი და მაგიდა სცენაზე ირიბად უნდა იდგას, რათა პერსპექტივა შექმნას და მსახიობს შესაძლებლობა მიეცეს ითამაშოს სახით მასკურებისკენ ან პროვოლით. სტრინდბერგს მიაჩნია, რომ აუცილებელია რამპის გაუქმება და რამპის განათების მოხსნა.



განათების წყაროდ უნდა გამოიყენებოდეს გვერდითი პროექტორები, რომელიც განათებს მსახიობის სახეს, გამოკვეთს მის თვალებს, რაც ხელს შეუწყობს პერსონაჟის შინაგანი განცდების და ემოციების უკეთ აღქმას. "თანამედროვე ფსიქოლოგიურ დრამაში ფაქტში სულიერი ძვრები უნდა აღიბეჭდოს სახეზე და არ უნდა გამოიხატოს ექსპრესიის და ხმამაღალი ყვირილის საშუალებით, ამიტომ ალბათ, მზრი აქვს ვცადოთ დავდგათ პატარა სცენაზე ძლიერი გვერდითი განათებები, სადაც მსახიობები ითამაშებენ უფრომოდ ან უკიდურეს შემთხვევაში, მინიმალურად გამოიყენებენ მასა". დრამატურგი თვლის, რომ პატარა თეატრში არ უნდა იყოს ავანსცენა და სცენის წინ არსებული ორკესტრი. მაყურებელთა დარბაზი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში უნდა იყოს ჩაბნელებული. ყოველივე ამ რეჟიმის ჩატარების შემდეგ "შეიძლება შეიქმნას ახალი დრამატურგია და ბოლოს და ბოლოს, თეატრი ისევ გახდება დანესებულება, რომელიც განათლებულ ხალხს მიანიჭებს სიამოვნებას". სტრინდბერგის შეხედულებები თანამედროვე თეატრზე ძალიან გავს რეინარდის რეჟიმებს, რომელიც განახორციელა კამერულ თეატრში, სადაც ინტიმური გარემო, პატარა სცენა და დარბაზი (სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის არ იყო ორკესტრისთვის და სუფლიორისთვის განკუთვნილი ადგილი) მაყურებლებს შესაძლებლობას აძლევდა ადვილად აღეცა უზნიშვნელო ნიუანსი, ფაქტში ინტონაცია და მიმიკა. ანტუანი დაუპირისპირდა ყოველგვარ პირობითობას თეატრში, შტამებს, გარეგულ ეფექტებს. მან უარყო ამაჟღერება მსახიობისაგან მოითხოვდა გარდასახვას, გმირის ფსიქოლოგიური სიღრმეების გახსნას და გათავისუფლას. მისი მიზანსცენები გამოირჩეოდა სიახლით და გამოუმონებლობით. იმ პერიოდის კრიტიკოსები აღვითვანებთ აღნიშნავდნენ ანტუანის მსახიობების "ზურგით თამაშს", როდესაც ისინი ზოგიერთ მიზანსცენაში მაყურებლისკენ ზურგით მდგომნი იმსახურებდნენ გადმოსცემდნენ გმირის მიზანგან განცდებს. ანტუანისა და სტრინდბერგის შეხედულებები სასცენო ხელოვნებაზე მგავსია, თუმცა ზოგიერთ საკითხზე მათ განსხვავებული შეხედულებები აქვთ. სტრინდბერგის აზრით, დრამატურგმა და მსახიობი ერთად ქმნიან ქუმპაროტ ხელოვნებას და არ შეიძლება საუბარი რომელიმე უპირატესობაზე. დრამატურგი ყოველთვის "დავადებულია მსახიობისაგან", ხოლო მსახიობი "ეადალიერება დრამატურგს". მსახიობს მეტი თავისიუფლება უნდა მიეცეს, რადგან მან მთელი არსებით გაითავისოს პერსონაჟის სამყარო, თანდათან გაამდიდროს და დახვეწოს ის. სტრინდბერგი ამბობს, რომ ინტიმურ თეატრში მსახიობები უფრო საინტერესოდ წარმოაჩენდნენ როლებს, ვიდრე თავად ჰქონდა ჩაფიქრებული. ანტუანი კი მოითხოვს, რომ მსახიობი დაექვემდებაროს დრამატურგისა და რეჟისორის მოთხოვნებს. ის უნდა

იყოს "კარგად აწყობილი ინსტრუმენტის კლავიშები, რომელზეც ავტორი დაუტრავს ისე, როგორც მოუხდება".

სტრინდბერგი ოცნებობდა თავისი შეხედულებები პრაქტიკულად განეხორციელებინა ახალ თეატრში. 1907 წელს სტავკოლოში მან დაარსა ინტიმური თეატრი, სადაც დრამატურგმა რეჟისორი ფაჯოს დახმარებით განახორციელა თავისი საუკეთესო "კამერული" პიესები. ესპერო მიმეტულმა სცენამ მას შესაძლებლობა მისცა პრაქტიკულად შეემოწმებინა თეატრის მისეული თეორიული კონცეფცია და რეალურად დაენახა რამდენად მისაღები და მნიშვნელოვანი იყო ეს სიახლეები. ინტიმური თეატრისადმი მიძღვნილ წერილში სტრინდბერგი საუბრობს კონკრეტულად მსახიობის ხელოვნებაზე, აყალიბებს თავის შეხედულებებს და მოთხოვნებს. მისი აზრით, მსახიობი დრამატურგის გარეშე ვერ იარსებებს, პიესა კი შეიძლება არ განხორციელდეს სცენაზე, მაგრამ გაცოცხლდეს მკითხველის წარმოსახვაში. არტისტს შესწევს ჯადოსნური ძალა მდარე ხარისხის დრამატურგიული ნაწარმოებზე კი ისე წარმოაჩინოს სცენაზე, რომ მაყურებელი აღაფრთოვანოს. ნიჭიერი მსახიობის აღმოჩენა ძალიან რთული პროცესია. ადამიანს შეიძლება ჰქონდეს კარგი მონაცემები, მაგრამ ვერ შეძლოს მისი გამოქვეყნება, ამიტომ ანტიპარენიორი და რეჟისორი მოთმინებით უნდა დააკვირდნენ, შეისწავლონ მსახიობი და აღმოაჩინონ მისი ქუმპაროტი შესაძლებლობები. "მსახიობი, უპირველესად, როლით უნდა ცხოვრობდეს, როლში უნდა ჩააქსოვოს მთელი თავისი ფიქრები და ნუთოვს არ უნდა მოწყდეს მასა". ეს პროცესი მუსიკოს-შეასრულებლის შემოქმედებას ჰგავს, რომლის, ერთი შეხედვით, უზნიშვნელო უყურადღებობა ყალბი ნოტიების გაუფრებლად გამოიწვევს. მსახიობის როლი სრულფასოვნად ვერ წარმოიხდება თუ მას ღირსეული პარტნიორი არ ჰყავს. "მსახიობები ერთმანეთზე არიან დამოკიდებულები" და ერთიან ანსამბლს ქმნიან.

სტრინდბერგს მსახიობის ხელოვნებაში უპირველესად მიაჩნია მეტყველება და თვლის, რომ ზუსტად ნაპოვნი ინტონაცია არტისტს შესაძლებლობას მისცემს გამოქმნოს შესაბამისი ფსიქოლოგია, მიმიკა, პოზა და სცენიური მოქმედება. კარგი მეტყველებით წარმოიქმნება სიტყვება სრულიად ჩაბნელებულ სცენაზე კი შეიძლება უდიდესი შობაბეჭდილება მოახდინოს მაყურებელზე. მსახიობმა იმისთვის, რომ სრულად გახსნას პერსონაჟის სახე ძალიან კარგად უნდა შეისწავლოს პიესა, რადგან პერსონაჟი ხშირად სხვა გმირების რეპლიკებით ხასიათდება. არტისტს ასევე კარგი მსმენელი უნდა იყოს. სცენაზე პარტნიორები ყურადღებით უნდა უსმენდნენ ერთმანეთს, რაც ძალიან ძნელია, რადგან ეს სიტყვები ზემოქმედებს ერთ მოსმენილი. მას უნდა გააჩნდეს ბეზომიერების და სტილის გრანოზა და უნდა იცო-

დეს, რა დროს გამოიყენოს ესა თუ ის ხერხი. უნდა ესმოდეს, რომ ფარსიდან წამოღებული მიმიკა უეარგისია დრამისა და ტრაგედიისათვის. "ეფექტის მოსახდენად მიმართული ნებისმიერი ხერხი — მანერულობაა"<sup>12</sup>.

სტრინდბერგმა არა მარტო თავისი დრამატურგიული შემოქმედებით საფუძველი დაუდო ახალი დრამის განვითარებას, არამედ თავისი თეორიული მოსაზრებებით წინ გაუსწრო დროს და ინონასწარმეტყველა ანსამბლური და პოლიფონური თეატრის შექმნის აუცილებლობა, სადაც ყველა კომპონენტი ერთნაირად მნიშვნელოვანია,

ერთიან მხატვრულ სტილშია გადანაცვლები და ემსახურება მთავარ სათქმელს.

ქნუტ ჰამსუნმა ასე შეაფასა სტრინდბერგის შემოქმედება: „იგი იკვლევდა თითქმის ყველაფერს, რისი გამოკვლევაც კი შესაძლებელი იყო და მტკიცედ ილაშქრებდა ყველაფრის წინააღმდეგ: მეცნიერების, ხელოვნების, გამოგონების, კულტურის, რელიგიისა და ღმერთის წინააღმდეგ, რალაცნაირი მოზივმე სიმშავით ჩაინთქმებოდა ხოლმე ანშუოსა და მომავლის ყოველგვარ მოვლენაზე და ყველგან, სადაც კი ფეხს დაადგამდა, კვალს უეჭველად აღბეჭდავდა“<sup>13</sup>.

**ლიტერატურა:**

1. Манн Томас, соб. соч. т.10, М., 1961, с. 438
2. О'Нил Ю. Стриндберг и наш театр.-в кн. Писатели США о литературе. М., 1979, с.211
3. თანამედროვე დრამა და თანამედროვე თეატრი, ნიგნში: „სკანდინავიური ესეები“. თბ., 1992, გვ. 150
4. Стриндберг Август, Игра Снов, Избранное, М., 1994, с.265
5. იქვე, გვ. 266
6. იქვე, გვ. 270
7. იქვე, გვ. 272
8. იქვე, გვ. 272
9. Гвоздев А. Западно-Европейский театр, М., Л., 1939, с. 97
10. ლია წერილი ინტიმურ თეატრს, ნიგნში: „სკანდინავიური ესეები“. თბ., 1992, გვ. 130
11. იქვე, გვ. 131
12. იქვე, გვ. 137
13. ცოტა რამ სტრინდბერგის შესახებ, ნიგნში: „სკანდინავიური ესეები“, თბ., 1992, გვ. 105

**რეცენზენტები:** ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ნოდარ გურაბანიძე ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატი, დოცენტი ლევან ხეთაგური

## Резюме

В статье "Август Стриндберг о новой драме и театре" рассмотрены теоретические взгляды Стриндберга на драматургию и театральное искусство, которые были сформулированы Стриндбергом в предисловии к его пьесе "Фрёкен Жюли" (1888г.), а также в статье "Современная драма и современный театр" (1889г.) и меморандуме "Открытое письмо интимному театру" (1908г.). Стриндберг мыслил не только как драматург, но и как режиссер, актер и театральный деятель. Он был экспериментатором, находясь в постоянном поиске новых тем, структуры и формы драмы. Его творчество имело большое влияние на разные направления в искусстве XX века: натурализм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм. В своих теоретических работах и письмах он утверждал о необходимости изменения драматургических и сценических форм, в которых, по его мнению, должны были органически переплетаться лучшие традиции классики и новаторство современного художника.

Стриндберг в предисловии к "Фрёкен Жюли" считает большим достижением создание натуралистической драмы. Для раскрытия внутреннего мира современного человека, по мнению Стриндберга, пьесе лучше быть одноактной с двумя или тремя персонажами. Он беседует о мотивах поведения героя, о формах диалогов, использовании музыки для создания определенной атмосферы и стремится создать нового типа декорации под влиянием импрессионистической живописи.

Свои взгляды Стриндберг практически осуществил в интимном театре. Экспериментальная сцена дала ему возможность перенести свою теорию на практику и убедиться насколько эти новшества значительны и приемлемы.

# ზაქარია ფალიაშვილის ოპერების სტილური თავისებურებები

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერების სტილური მახასიათებლები ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის ტენდენციად შეიძლება იყოს აღქმული. პირველ რიგში შევხებით სტილურ-ინტონაციური წყაროს პრობლემას. კომპოზიტორი ეყრდნობა ფოლკლორის ორივე წყაროს – გლეხურს და ქალაქურს, რაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ოპერების სტილისტიკას. როგორც ცნობილია, ფოლკლორისადმი მეცნიერული და ასევე შემოქმედებითი ინტერესი რომანტიზმის მიმართულებამ მოიტანა, რაც ეროვნული თვითგამორკვევისა და მასთან დაკავშირებული თვითდაკვიდრების პროცესის ერთ-ერთი გამოხატულება იყო. როგორც კულტუროლოგი ტ. პანიოტოვა აღნიშნავს: "შბატურული მოღვაწეობის ორბიტაში, გარდა პროფესიული შემოქმედებისა, შემოდის ფოლკლორი, რომელიც, დანეჭებული რომანტიზმიდან, ფუნქციონირებს მალად ხელოვნების კანონებით (ფოლკლორული ტექსტები საფუძვლად ედება ლიტერატურულ და მუსიკალურ ნაწარმოებს (1)".

ამ მხრივ ზაქარია ფალიაშვილის სახელი შესაძლოა დაფუძვნიროთ ვებერს, რომელმაც თავის ქვეყანაში, აგრეთვე, გადაჭრა ეროვნული ოპერის შექმნის პრობლემა. მან პირველმა შექმნა ჭეშმა-

რიტად ეროვნული სულისა და სტილის ოპერა, რომელთაც საფუძვლად დაუდო ეროვნული პირველწყაროები, წარმოაჩინა სწორედ "ხალხური მეტყველების სიმდიდრე", "თავისუფალი, ხალხური მღერადობის არამატით სახეე მუსიკა" (ლ. ხობლოვინა). ბუნებრივად ჩნდება ფალიაშვილის ოპერების პირველ რიგში "ჯადოსან მსროლელ"-თან დკავშირების სურვილი. რადგან, როგორც ლ. ხობლოვინა წერს: – "ჯადოსან მსროლელში ვებერმა ხალხურობის არსი მთლად წარმოაჩინა. სიუჟეტი, დრამატურგია, სახეები, სტილი ერთიანობაშია მოქცეული. სიუჟეტი ხალხური ცხოვრებიდანაა. ეროვნული სახეები მომდინარეობს ხალხის ნიაღდან, ხალხური თქმულებიდან, ხალხური ბუნებიდან. მუსიკა სახეეა ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ხალასი ელემენტებით. ყველაფერს აერთიანებს ხალხის ფიქრის და გრძნობის ღრმა წვდომა" (2). ვეჭრობთ, ზემოთქმული თავისუფლად შეიძლება გავრცელდეს "აბესალომ და ეთერსა" და "დაისზე".

აქ ხაზგასმით უნდა იქთვას, რომ ქართულ სინამდვილეში მუსიკალური ფოლკლორის როლი პროფესიული საერო მუსიკის ჩამოყალიბების პროცესში (ტრადიციის უქონლობის პირობებში) გაცილებით უფრო არსებითი იყო. მუსიკალური ფოლკლორისადმი მიმართეა ეროვნული თვითდაკვიდრების გარდა, ეროვნული პროფესიული მუსიკალური სტილის ჩამოყალიბების წინაპირობაც იყო. ჩვენ მხედველობაში ფოლკლორის ორივე სტილური შრე გვაქვს. ამასთან მეფუთითობთ, რომ თუ ლირიკული სცენები ქართულ ფოლკლორს ემყარება, მასობრივი სწორედ ქართულ გლეხკაცურს, თანაც "აბესალომში" მეტწილად გლეხური ფოლკლორის გავლენას ენიჭება უპირატესი მნიშვნელობა, "დაისში" კი სარიომანსო ნავადის როლი უფრო ძლიერად ელინდება, რაც ბუნებრივად არის განპირობებული მისი, როგორც საყოფაცხოვრებო ოპერის თავისებურებით. საგულისხმოა, რომ ზაქარია ფალიაშვილის ოპერების ლირიკულ-რომანტიკული ხაზი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა სწორედ სარიომანსო სტილისტიკაზე დაყრდნობამ, რამაც თვით საოპერო მღერადობაზეც მოახდინა თავისებური ზეგავლენა. "დაისში" სხეებული ლირიკული სტილური ნავადის უპირატესობა სწორედ პირადულ-სუბიექტური საწყისის, მელოდიური გამომსახველობის, მუსიკალური ენის ინდივიდუალისმში გამოიხატა, რაც პასუხობს ლირიკულ-რომანტიკული ოპერის სუციეციას. რომანსის ყანრი სახეობრივ-ემოციურად და სტილურადაც, მართლაც უდიდეს გავლენას ახდენს ქართველი კლასიკოსების მეორე ცენტრალურ ფანრე – ოპერაზე. რომანსი ოპერაში მთელ რიგ შემთხვევებში სტილური პლასტის სახით ფუნქციონირებს, განსაზღვრავს რა საოპერო თხზულებების ლირიკულ-რომანტიკულ სახეობრიობას და ინტონაციურ-სფეროს, ზოგჯერ კი უშუალოდ არის გამო-



ყენებული ამა თუ იმ სოლო ნომერში. რომანსი ხშირად გარკვეულ დრამატურგიულ ფუნქციასაც ასრულებს.

რომანსის სტილისტიკა კლასიკური პერიოდის ამ და სხვა ქართულ ოპერებშიც ლირიკულ-რომანტიკულ ხაზს უკავშირდება და ლირიკული დრამის გმირების დახასიათების ინტონაციურ მხარეს განსაზღვრავს. თავად ოპერებს ყანრული ნაირსახეობის ტიპოლოგიის პრობლემა სიტყვა "ლირიკულთან" გვაკავშირებს (ლირიკულ-დრამატული "დარეკან ცბიერი", ლირიკული "თქმულება შოთა რუსთაველზე", ლირიკულ-ეპიკური "აბესალომ და ეთერი", ლირიკულ-დრამატული "დაისი", ლირიკულ-კომიკური "ქეთი და კოტე"). რომანსი ლირიკული ჟანრის ფუნქციასაც ატარებს და ამ სახით აღწევს ოპერებში. მთელ რიგ შემთხვევაში ადგილი აქვს თავად კომპოზიტორების ცალკეული, ქალაქურ ყოფაში გავრცელებული პოპულარული რომანსების ას ზოგადად, კონკრეტულ წყაროებთან ნაკლებად ასოცირებული რომანსების ინტონაციური მახასიათებლების გამოყენებას.

რაც შეეხება გლექცავური ფოლკლორის პლასტიკს, ის იმდენად ორგანულად არის ჩართული ზაქარია ფალიაშვილის ოპერების სტილში კონტექსტში, რომ სმენითი კრიტერიუმით ზუსტი ციტირების დროსაც არ აღიქმება ფოლკლორულ წყაროდ. ცხადია, ეს ეროვნული ხედვის ტევადობის (რუსულად წერნუშმა) სინფორმაცუ მეთოდების. "აბესალომ და ეთერი" კომპოზიტორი ქართლ-კახურ და სვანურ სიმღერებს იყენებს, "დაისში" კი ხატობის დღესასწაულის გადმოცემასთან დაკავშირებით მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი ქართული გლექცავური ფოლკლორის პლასტიკი. თავად ზაქარია ფალიაშვილის მხრით, საქართველოს ყველა კუთხის სიმღერა ერთიანდებოდა ზოგადქართულ ფოლკლორში და ეს ერთიანობა მან სწორედ "დაისში" გადმოსცა.

საგულისხმოა, რომ ქალაქური და გლეხური ფოლკლორული წყაროები პარმონიულად თანაარსებობენ და ხშირად ამის გამო, რომ ლირიკული ეპიზოდი, შესაბამის, გლექსურ სიმღერას ყურდნობოდეც. ამ თვალსაზრისით, გავისხენით ურბელის სტილისტიკაზე დაყრდნობილი მალხაზის არია "ჩემი ბედის ვარსკვლავი ხარ". სხვათა შორის, ეს ტენდენცია ქართული კლასიკური საკომპოზიტორო სკოლის სხვა წარმომადგენელთა ოპერებშიც გვხვდება. გავისხენით მასხარას სიმღერები, რომლებიც ეფუძნებიან "შესტყვირულის" ტრადიციას საქართველოში, ცირას მეორე "ნანა", რომლის ინტონაციური საფუძვლია ქართლ-კახური საგუნდო ლირიკული სიმღერა მისთვის დამახასიათებელი დიატონიკით, ელიოური კლოით, რე ელიოური, საკადანსო საქცევით I, VII, I. გავისხენით აგრეთვე ცნობილი "ურმული" დიმიტრი არაყიშვილის ოპერიდან "თქმულება შოთა რუსთაველზე" (პირველი მოქმედება).

მუსიკალური რომანტიზმის ტენდენციების თვით ეროვნული ცნობიერების კონტექსტში შეიძლება იყოს აღქმული ზაქარია ფალიაშვილის ოპერების სტილისტიკის ერთი მეტად არსებითი მხარე, პოლიფონიური მხროვნება, რაც საშუალებას გვაძლევს "აბესალომ და ეთერის" და "დაისის" ევროპულ მუსიკასთან მიმართების საკითხი ამ თვალსაზრისითაც დავაყენოთ.

ამასთან დაკავშირებით, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს ის, რომ ევროპული რომანტიკოსებისთვის პოლიფონიური ხერხების გამოყენების თავისებურება წინა ეპოქებთან შედარებით პრიციპული სიახლეთ გამოიჩინა. მათ პოლიფონურ-პარმონიული სტილური საფუძვლის პირობებში სემანტიკური თვალსაზრისით უდიდესი დრამატურგიული და მხრობრივი მნიშვნელობა მიენიჭა.

საგულისხმოა, რომ მუსიკისმცოდნე დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე პოლიფონიის განსაუხრებულ მხრობრივ-ემოციურ დატვირთვას ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში სწორედ მუსიკალური რომანტიზმის საოპერო ტრადიციების შემოქმედებით ათვისებით ხსნის. ცხადია, პოლიფონიურ საზროვნო შემოქმედებაში, ერთი მხრივ, ევროპული მეცხრამეტე საუკუნის კლასიკის გამოყენების გათავისებებით, მეორე მხრივ, ზოგადად კათოლიკური საეკლესიო პოლიფონიის ნიმუშების ღრმა პროფესიული ცოდნით და მისი შემოქმედებით განზოგადების უნარით აიხსნება, მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში უნდა მივიღოთ კომპოზიტორის ეროვნული ფსიქოლოგიის თავისებურება, რომელიც უშუალოდ პოეზის გამოხატულებას ქართული კაცის მრავალხმიანობაზე აგებულ სმენით წყობაზე, ვეფერობთ კომპოზიტორის მხროვნებაში არსებობდა გარკვეული მზაობა ბავშვიდან შესისხლხორცული ეროვნული ფოლკლორის ტრადიციის სახით, რომელიც ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში გარდატეხილი აღმოჩნდა ღრმა პროფესიული ცოდნის წყალობით. დასმული საკითხის თვალსაზრისით კომპოზიტორის ოპერებში საინტერესოა მუსიკალური რომანტიზმის შემდეგი ტენდენციები. უპირველეს ყოვლისა, უნდა მივითითოთ ინტენსიური პოლიფონიური განვითარების პროცესში ინტონაციის ინდივიდუალნიაციაზე. ამ დროის თემა კი არ მოძრაობს, საერთო ფორმებში კი არ "განიფანტება", არამედ სულ უფრო მეტად გამოკვეთილია მელიოდური ხაზების საერთო კონტექსტში. და არუთინოვი-ჯინჭარაძე ამ პროცესს ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკაში შემდეგნაირად ახასიათებს: "განვითარება ხორციელდება პოლიფონიზაციის სხვადასხვა მეთოდებით: ძირითადად, მელიოდისთან ახალი კონტრაპუნქტების მიერთებით, იმიტაციების ჩართვით ან თანხლები პარმონიული ხმების რიტმულ-ინტონაციური გამოცდვლებით, ინდივიდუალნიაციით" (3).

მუსიკალური რომანტიზმის სტილისტიკის კიდევ

ერთი ტენდენციის გამოხატულებად აღიქმება იმიტაციების გამოყენება, რაც საორკესტრო ვაზნოდებში თემის, ფრანზის ან მოტივის ტემბრულ-საორკესტრო და ფაქტურულ-რეგისტრულ ვარიანტებთანაა დაკავშირებული. ამის მაგალითად არსებობს ფინგერჩარაქის ესახება "აბესალომ და ეთერის" შესავალი, სადაც ტრაგიკული სივარჯლის თემა იმიტაციურად გადაინაცვლებს "პობოი - ინგლო-სური ქარახსიდან დაბლა კლარინეტ-ჩელოეთან" (4), ფუგირებული განვითარება საქარნილო სელის შესავალში და ასევე "დაისი" შესავალი.

არანაკლებ მნიშვნელოვან რომანტიკულ ტენდენციად გვესახება "პოლიფონიის სიმფონიაცია" (დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე), რაც ევროპულ მუსიკალურ რომანტიზმში მხატვრული მეთოდის დონეზეა აყვანილი და მნიშვნელოვანწილად ზოგადად სიმფონიური განვითარების მეთოდის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს. ამ თვალსაზრისით, ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედება, როგორც სიმფონიზმის პრობლემის განხილვამ ცხადყო, ნამდვილად გამოირჩევა, რადგან მის ოპერებში: — "პოლიფონიაცია ხელს უწყობს გამჭოლი განვითარების პროცესს მუსიკალურ ქოვოილში და გამოიყენება ფორმის დინამიზაციის, ზოგჯერ კი სიმფონიაციის მისაღწევად" (5).

მუსიკალური რომანტიზმის პოლიფონიურ სტილთან ფალიაშვილის ოპერებს აყვამრებს კიდევ ერთი ტენდენცია, რომელიც მდგომარეობს პოლიფონიური განვითარების ხერხების დრამატურული ფუნქციის გამრავლად. კერძოდ, ფალიაშვილი ხშირად იყენებს პოლიფონიური განვითარების პრინციპებს სცენების შინაგანი დინამიზაციისა და ფსიქოლოგიურად მღელვარე ატმოსფეროს შექმნისთვის. გავისხენით საორკესტრო პარტიის მონაკვეთი აბესალომის და მურმანის მეორე დუეტამდე (კანონური სეკვენციები), ან კიდევ მესამე მოქმედების ყველაზე ტრაგიკული მომენტი - ფინალის მესამე ფაზა, სადაც შეიძენიანი ფუტავალი მუსიკალური ქოვოილის მღალვარ დინამიზაციას განაპირობებს [ც. 10]. ოპერა "დაისი" კი ამ მხრივ გამოირჩევა მაროს და ნანოს იმიტაციური სლებით სავსე დიალოგი (№1, I მოქმედება). აქ კანონური სეკვენცია, აჩვენებული ტემპი მაროს მდგომარეობას გადმოსცემს, მაროს, კიანოს და მალხაზის სცენაშიც ფსიქოლოგიურად მღელვარე ატმოსფეროს შექმნას სხვადასხვა სახის იმიტაციები და სეკვენციები უწყობენ ხელს (№24, მესამე მოქმედება). ამრიგად, პოლიფონიური მზროვნების თავისებურებები ფალიაშვილის ოპერებში ეროვნული ცნობიერების კოდითაც განისაზღვრება და, ამავე დროს, გათვალისწინებულია ევროპული მუსიკა-

ლური რომანტიზმის სტილისტიკის, ევროპული ძალზე არსებითი მზარები - თემის ინდივიდუალური ზაცია პოლიფონიურ ფაქტურაში, თემის, ფრანზის, მოტივის ტემბრულ-საორკესტრო და ფაქტურულ-რეგისტრული ვარიანტები იმიტაციური ტექნიკის გამოყენების დროს, პოლიფონიის როლი დინამიური პროცესუალობის შექმნაში, პოლიფონიური ხერხების დრამატურული როლის გამრავ.

მუსიკალური რომანტიზმის ტენდენციის გამოხატულებად უნდა აღვიქვათ ტონალურ პლანთან დაკავშირებული რამდენიმე მომენტი, რასაც ოპერა "დაისი" მიმართებაში შევხებით. მაგალითისთვის აღვნიშნავთ ტონალობათა ტერციულ დაპირისპირებას შესავლის პირველ და მეორე თემებს შორის, რაც პასტორალური და მალხაზის სახესთან დაკავშირებული თემების სახეობრივ კონტრასტს უსვამს ხაზს და, ამდენად, მხატვრულ-სახეობრივი დატვირთვის მატარებელია. ამ თვალსაზრისით უურადლებას იყურობს ნანოს და მაროს კონტრასტული განწყობის ამგვარი გამოხატვა სიბემოლ მეთორი და სოლ ეოლიურის დაპირისპირებით (პირველი მოქმედება) I მოქმედებაში, მალხაზის არიამი ვხვდებით მუსიკალური რომანტიზმისთვის ტიპურ კილოს კოლორიზების ხერხს - ფა იონიური, ფა მიქსოლიდიური, ფა ეოლიური. საყურადღებოა პარმონიული მინორის და არსებითად მის კონტექსტში აღქმული გადიდებული სეკუნდის ხმოვანების ფსიქოლოგიური დატვირთვა მაროს სულიერი ტკივილების, გამოუვალი სევდის გადმოსაცემად ოპერის ფინალში, (მაროს ტირილის სცენაში).

ამრიგად, ფალიაშვილის ოპერების მუსიკალური სტილისტიკა აშარად მოიზრება მუსიკალური რომანტიზმის მხატვრულ-საზროვნო სისტემაში.

### ლიტერატურა:

1. Учебный курс по культурологии, Ростов. «Феникс», 1996, стр. 263.
2. Охловкина Л. Западно-европейская опера, М., Гос. муз. издательство, 1962, стр. 287.
3. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ. პოლიფონიური და პოლიფონიზირებული ფორმები ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებაში, თს. შრომების კრებული, 1994, გვ. 195.
4. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ. პოლიფონიის როლი ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებაში, თს. შრომების კრებული, 1994, გვ. 157.
5. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ. პოლიფონიური და პოლიფონიზირებული ფორმები ზ. ფალიაშვილის შემოქმედებაში, თს. შრომების კრებული, 1994, გვ. 196.

# ფიქრია ყუშიტაშვილი

## ქართული ხასიათი და ქართული სეკვა

„თარაშიც ღელავდა... ლეკურის გამო დაუწყო საუბარი კაროლინას: „ვერც ერთი ვერობელი ქალი ლეკურს და უზუნდარას ვერ იცეკვებსო. ეს უკანასკნელი მტყუეტსა და ვალსებზე უფრო რომანტიკულნი არიანი, ფოქტრითი, ტანგო და „დაღვური ცეკვა“ ევროპის სწობისტური კულტურის ნაშეფაო“...

კ. გამასანურიდა  
„მთავრის მოტაცება“

საქართველო კონტრასტების ქვეყანაა. ეს თავისებურება, რომელიც უწინარესად მის გეოპოლიტიკურ ადგილმდებარეობასა და მთავარიანი ლანდშაფტის გეოგრაფიულ თავისებურებაში ელინდება, ბუნებრივად განსაზღვრავს ქართულ ხასიათსა და მსოფლალქმას. ევროპა-აზიის გზაგა-საყარზე მდებარე პატარა ქვეყანა თავის თავში მოიცავს კლიმატური მრავალფეროვნების ორ პოლუსს: სუბტროპიკული სარტყლიდან ალპურ ზონამდე. მთა, ბარი, ზღვისპირეთი განსხვავებულ გარემოპირობებს ქმნის განვითარებისათვის. თუ ამას დავემატებთ საქართველოს ეთნოგრაფიულ მრავალსახეობას, ადვილი მისახველი გახდება, რაში მდგომარეობს ქართული ხასიათის ერთ-ერთი უპირველესი მომხიბველი თვისება: ესაა მისი მრავალფეროვნება — „უმთავრესი თემა, ცენტრალური ბგერა, რომლის გარშემო პარამონის ყველა დანარჩენი ბგერა იკრებიება“ (ციცქავანდა, რომელიც არცთუ იშვიათად ისტორიული კატკალიზმების ფონზე საბედისწეროდ შემოტრი-

ალეზია ქართველობას).

ეს მრავალფეროვნება ყველაზე თვალსაჩინოდ სწორედ ეთნოგრაფიაში, სასიმღერო და საცეკვაო ფოლკლორში აისახება. საქმარისია ერთხელ მაინც მოეუსმინოთ მეგრულ „ჩელას“, სვანურ „ლილეს“, გურულ „კრიმინჭულს“ ან ქართლ-კახურ „მრავალქამიერს“, ერთხელ მაინც შევავლოთ თავილი სვანურ „შინავორგილს“, „ხორუმსა“ თუ აჭარულ „განდაგანას“, რომ უშაღვე დავრწმუნდებით ქართული ეროვნული ხასიათის კალიდოსკოპურობაში. გ. ასათიანი, ზუსტად შენიშნავს რა ქართული ხასიათის ამ „უქანაურობას“, წერს: „ქართულ კუნდმშიც მთავარი თავისთავად თანახმიერება კი არ არის, არამედ ის, რომ ეს არის პოლიფონიური თანახმიერება — ანუ ისეთი თანახმიობა, რომელიც თავის თავში აუცილებელ სხვადასხვაგვარობას გულისხმობს.

ერთხმოვანება, ერთფეროვნება, ერთსახოვნება საფუძვლშივე მიუღებელია ჩვენი ესთეტიკური მსოფლმხედველობისთვის.

ასეთია ქართული სიმღერაც, ქართული პეიზაჟიც, ქართული ზურთომოდერებაც, ქართული ვერსიფიკაციაც: ხოლო ქართველოური ტომების ხასიათები ხომ ნამდვილი პოლუსებისაგან შედგება! (ამ უკანასკნელთა მიხედვით ხომ ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ ქართველები ყველაზე მეტად ერთმანეთს არ ჰგვანან!)

ჩვენი იდეალი ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, ერთმანეთის საპირპირო, ერთმანეთისაგან განზიდულ ერთულთაგან შემდგარი კონტრასტქტია, „სიჭრელისა“ და „ერთფეროვნების“ არა უბრალო ნახავი, არამედ თვისობრივად ახალი განსაკუთრებული ნახავი!

უძველესი ქართული ფერზულები, ცეკვები: „ხორუმი“, „ქართული“, „დავლური“, „სამაია“, „ნარნარი“, „სიმიდი“, „განდაგანა“ და „მზიარული“, „მოსეური“ და „მთიულური“, ძველი თბილისის კოლორიტული ცეკვები: „კინტორი“, „ბლდა-დლური“, „ყარაჩოლური“ — შეუძლებელია ყველა საცეკვაო ნაწარმოების ჩამოთვლა, მაგრამ ეს ზოგადი ნუსხაც მეტყველი საბუთია იმისა, რომ ქართული ეროვნული საცეკვაო ფოლკლორი ისევე „ჭრელი“ და „მრავალფეროვანია“, როგორც „ქართული სიმღერა, პეიზაჟი, ზურთომოდერება, ვერსიფიკაცია...“ თითოეული მათგანი მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართველის ეთნიკური და ისტორიულ-სოციალური განვითარების ფესვებთან, ქართული ხასიათის, ტრადიციისა და მსოფლალქმის ნათელი გამოხატულებდა.

ქართული ცეკვები ისევე მრავალფეროვანია, როგორც სიმღერები, მათ აქვთ მწყობრი, უბრალო, სადა, ზოგჯერ რთული სიუჟეტი, რომელთაც საუკუნეების განმავლობაში დატყვენთ პლასტიკური ნახაზი. ივ. ჯავახიშვილის ცნობით

1 გ. ასათიანი. „სათავეებთან“, გამ-ბა „ნეოსტუდია“, გვ. 65

„თავდაპირველად და უძველეს ხანაში მღერა არ ყოფილა გალობის სინონიმი. მაშინ მღერა თამაშობასაც ნიშნავდა.“<sup>2</sup> ამრიგად, „სიმღერა“ უნდა „ცეკვასაც“ გულისხმობდა და არა მარტო ცეკვას, არამედ თამაშსაც, ანუ გათამაშებას, რომელიც უძველესი სინერგული ცეკვა-სიმღერის ორგანულ ნაწილს შეადგენდა. თვით ტერმინი „ცეკვა“ კი უფრო გვიანდელია, ვიდრე თვით ცეკვის ფენომენი. სულხან საბას ლექსიკონში განმარტებულია როგორც „როკვის“, ასევე „ცეკვის“ ტერმინები. ივლებს რა ლექსურის ეტიმოლოგიას, ი. ზურაბიშვილი აღნიშნავს, რომ საბას ლექსიკონს „სიტყვა „როკვაში“ ჩამოთვლილი აქვს: „სამა, ცეკვა და მისთანანი“, ხოლო სიტყვას „ცეკვა“ იგი ასე განმარტავს: „ფეხის თითებით როკვა“. უნდა ვიფიქროს სმით, რომ ლექსური, როგორც ერთ-ერთი სახე როკვისა, საბას რატომღაც ცალკე არ დაუსახელებდა, და ალბათ, სიტყვა „მისთანანი“ მოუძეველია... შეიძლება საბას „ცეკვა“ (ფეხის თითებით როკვა) – სწორედ ლექსური იყოს. თუ ასეა, მაშინ გამოდის, რომ „ცეკვა“ ზოგადი სახელწოდება კი არ არის, საერთოდ საცეკვაოებისა, როგორც ახლანდელიველი, არამედ ერთ-ერთი სახე როკვისა. საბასაც ასე ემსიბ ეს ცნება, რადგანაც როკვის ცნებაში მას შეაქვს „სამა, ცეკვა და მისთანანი“. კახულებს შემოუღიათ ფეხის გასმის აღმნიშვნელი სიტყვა „ცეკო“, ალბათ, რათა განესხვავებინათ „ცეკვისაგან“, როდესაც იგი საცეკვაოების ზოგად ცნებად დამყარდა. ამ ცნებად კი ძველთაგან „როკვა“ და არა ცეკვა იგი „დაბადებამივ“ გვგვდება.“<sup>3</sup>

ძალზე საგულისხმოა ცეკვასთან მიმართებაში ძველი ბერძნული მითების გახანაღვლება: კერძოდ, მითებში სამყაროს შექმნის შესახებ ქალღმერთი ევრიონმა ცეკვით ქმნის ყველას და ყველაფერს;

„В начале Эвринома, богиня всего сущего, восстала обнаженной из хаоса и обнаряжила, что ей не на что опереться. Поэтому она отделила небо от моря и начала свой одинокий танец над его волнами. В своем танце она продвигалась с югу и за её спиной возникал ветер, который ей показался вполне пригодным, чтобы начать творение. Обернувшись, она поймала этот северный ветер, сжала его в своих ладонях - и перед её глазами предстал великий змей Офион. Чтобы согреться, Эвринома плясала всё неистовей, пока не пробудилась в Офионе желание, и он обвил её божественные чресла, чтобы обладать ею. Вот почему северный ветер, который также завёлся Бореем, оплодотворяет: вот почему кобыли поворачиваясь без помощи жребца. Таким

же способом и Эвринома зачала дитя.“<sup>4</sup>  
ქართული ცეკვების გენეზისი ადასტურებს, რომ ქართული ანბანის მკვასად, ისინი უკავშირდებიან შრისა და მთვარის კულტს, სამოვადლო, საკულტურ-რელიგიური სანახაობით კულტურას, ქართული ყოფის რიტუალურ მოდელს, იქნება ეს შრომითი, სამონადირეო თუ რელიგიური სფერო. საქართველოში ცეკვის ყველაზე ადრინდელი სახეობა სამონადირეო ფერხულია, რომელსაც ასრულებს მასობრივი საფერხულო წყობის მოძღვრალი – მოცეკვავეთა გუნდი („მრგვალი“, „ფერხისა“), ფერხულები არის მონადირული (ტოტემური), რელიგიურ-რიტუალური, საბრძოლო და მეგობრულ-ლამპქურული, პატრიოტული და საყოფაცხოვრებო; „ფერხული, როგორც მასობრივი ცეკვების თავისებური ფორმა, ქართული ცეკვების ძირითად სახეობას წარმოადგენს.“<sup>5</sup>

დ. ჯანელიძის წინაშე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ ფერხულის შესახებ მოჰყავს ბერძენი ისტორიკოსის ქსენოფონტეს ჩანაწერი, რომელიც აღწერს უძველეს ქართულ სალაშქრო სანახაობას: „მომხარე მოსინიკები ასეულბად დაეწყუნენ და დადგენენ ერთიმეორის პირისპირ, როგორც ქოროები, შემდეგ ერთი მათგანი იწყებდა, ხოლო ყველა დანარჩენი მღერით რიტმულად მოაბიჯებდა“<sup>6</sup> ფერხულები გავრცელებული იყო სვანეთში, სამეგრელოში, საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში. ფორმის მიხედვით მრავალფეროვანი: წრიული, წრე წრეში მოქცეული, ორ და სამ სართულიანი, ფერხული წრის შიგნითა შიგნითა, მწერივების სახით... განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა სვანური ფერხულები: მონადირული „ლემილი“, „დალა კოჯას ხელევა ჟალე“ (დალი კლდეში მშობიარობს) „სანადირეო“ ანუ „ამირანის ფერხული“, რელიგიურ-რიტუალური „ლილე“ და „ლაჟღამი“, საბრძოლო და მეომრულ-ლამპქურული; მირმიქელა“ და „ყანსავ ყიფიანე“, „სამზარი“, „თამარ დედოფალი“, პატრიოტული – „როსტომ ჭაბიგე“ და „ჩეყასასა“. საყოფაცხოვრებო: „გერგილი“, „ბიძა“, „სამაღი“, „შინავორგილი“ და სხვ.

ფერხულების გვერდით ვხვდებით სხვა ჯგუფურ ცეკვებს: „დავლური“, „მთიულური“, „ხორუმი“, „მწყემსური“, „სალხინო“, „ბაღდადური“ და სხვ. აგრეთვე საცეკვაო დუეტებს, ტერცეტებსა და ა.შ. ცეკვა „ქართული, იგივე „ლექსური“, „სამაია“, „სატრფიალო“ და სხვ. ეს ცეკვები განსხვავდებიან ხასიათით, თემატიკით, შესრულების მანერით, საცეკვაო პლასტიკით, ქორეოგრაფიული ლექსიკითა და პარტიკულური, რომელთაც განაპირობებს მათი დაბადების დრო, ადგილი და ვითარება,

2 ივ. ჯავახიშვილი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, თბ. 1938. გვ. 45-46  
3 ი. ზურაბიშვილი, „სალხის შემოქმედი გენია“, თბ. 1949 წ. გვ. 13-14  
4 Роберт Гревс. „Мифы древней Греции“. изд-во „Прогресс“ м. 1992. стр. 15-16  
5 ა. თათარაძე „ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები“. გამ-ბა „განათლება“, თბ. 1976. გვ. 7.  
6 დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, გვ. 30-32

ხოლო, აქედან გამომდინარე, განსხვავებულია მათში ასახული ქართული ხასიათის ასპექტები.

მთიელთა საცეკვაო მოძრაობები შესაძლოა წარმოიშვნენ ჩვენში მთის უსწორმასწორო რელიეფის ზეგავლენით. იქ, სადაც არ ეტყობა ტერფი სრულად, ადამიანი დგებოდა ფეხის წვერებზე. ხოლო ამ მოძრაობათა წარმოშობი შინაგანი მიზეზები, რომლებიც განაპირობებენ ქართული ცეკვისათვის (კერძოდ, მთიელთა ცეკვებისათვის) დამახასიათებელ ამ ბუნებრივ, ორგანულ მოძრაობებს, დაიყვანება ექსტაზურ ემოციამდე, რომელიც ბაღებს ზესწარაფვის მოთხოვნილებას. ზესწარაფვა — ეს ქართული ხასიათის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ თვისებათაგანია, რომელიც დაკავშირებულია მის სამშობლოს ეთნო-გეოგრაფიულ თავისებურებებთან და „მომასწარალებასთან“. გ. ასათიანი აღნიშნავს, რომ „ამალღება“ განსაკუთრებით საყვარელი სიტყვაა ქართველი კაცისთვის. სიმალე ჩვენ შრობლიურმა მწვერვალებმა შეგვაყვარეს: „როდესაც ასე ახლოა გრემი, მეც მიიდა ვიყო უფრო მალაღი“.

„ეს, თუ გნებავთ, ჩვენი ეროვნული პოეზიის კოდაა.“<sup>7</sup> მართლაც, ბუნებრივია, რომ მთაში დაბადებული, გაზრდილი, დედინადაც „მთანი მალაღის“<sup>8</sup> მაცქერალი ქართველი ამალღებას ესწრაფვოდა; ქართველი დგება ცერზე და თითქოს იზრდება ფიზიკურად და სულიერად, მალღება გარშემორტყმულ მთებზე. გრემზე, ჯვარზე, ნიკორმინდზე, იზრდება და გასულირდება, უახლოვდება ზეცას — ლევის საბრძანებელს, ის დგება ცერებზე და მალღება ყოველივე მინიერზე, ამქვეყნიურზე, თითქოს ზემოდან დასცქერდეს პატარა ადამიანურ ცოდვებსა და ენებებს.

სამაგიეროდ, ბარში მცხოვრებთ უფრო სწორ რელიეფზე უწევდათ სიარული, ამიტომ მათი ნაბიჯი სრულ ტერფს ეყრდნობოდა. სხეული ფეხის ტერფს სრული დატვირთვით აწებოდა. ასე რომ, ბარში გაფრცხლებულ ცეკვა „ქართულში“ დავლა და გასმა უმოთხრესად ფეხის ტერფის გამოყენებით ხდება. „ამ ცეკვისთვის მართლად უფროა ცერებზე შედგომა და სწრაფ ტემპში მოძრაობა, რაც მხოლოდ მთიელთათვის არის დამახასიათებელი“.<sup>8</sup>

შინაგანი ბუნებით ცეკვა „ქართული“ წარმოადგენს ქალისა და მამაკაცის სატრფიალო რომანსს, რომელიც მანდილოსნისადმი მამაკაცის უღირსი პატივისცემისა და მოწინების თვალსაჩინო საბუთია. საულისხმოა, რომ ეს ეითარება საინტერესოა ტრანსკორმირდება თვით ქართულ ენაში, სადაც შემონახულია ამგვარი სიტყვათა-შეთანხმებები: დედ-მამა, და-ძმა, ცოლ-ქმარი, ქალი-ვაჟი, დედულ-მამული, როგორც ზედათ,

პირველ ადგილზე ქართველ ქალს აყენებს და მხოლოდ შემდეგ ასახლებს მამაკაცს, ასევე ქართულ სუფრანზე (რომილიც ქართული მსოფლმხედველობის, ტრადიციისა და საზოგადო კულტურის უმდიდრესი ინსტიტუტია), სადაც უწინარესად დიასახლისის სადღეგრძელო ისმება, ასევეა სატირალში, როცა მიცვლელბულს უწინ „მზნაზე“ ქალები მიუძღვებიან და მათ აედევნებიან მამაკაცები (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სვანთში მიცვალბულს მამაკაცები „ზარით“ დაიტვირთენ!). მაგრამ ცეკვა „ქართულში“ მხოლოდ ქართული ხასიათის ეს ასპექტი როდია წარმოდგენილი. მასში შედგენდება ქართველი მამაკაცის რაინდობა, სიდარბისლე, ვაჟკაცობა, თავმჯანბობა, თავდაჭერილობა, კეთილშობილება, პატივისცემა ქალისადმი, ქართველი ქალის კდემპოსილება, მიმზიდველობა, სინარნარე. პერიონება, სიმორცხვე, ამავე დროს ქალური ენა და მაცდური კვლუცობა, რომელიც პარტიზონის მამაკაცური ღირსების გაეცოდად იქცევა. საულისხმოა, რომ ყოველივე ზემოთქმული ცეკვა „ქართულში“ აღებქდილია ავადმიური სისადღეთა და არისტოკრატიული უბრალეობით, რაც, სხვათა შორის, არაერთხელ აღნიშნა უცხოურმა პრესამ ი. სუბიშვილისა და ნ. რამიშვილის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული ანსამბლის საზღვრგარეთული გასტროლების დროს: „მათი სიდიადე უბრალეობაშია!“

„ნუთუ მთელი ეს ერი, მცხოვრები კავკასიონის მთის მწვერვალებსა და სუბტროპიკულ ველებზე, მთლიანად არისტოკრატიებისაგან შედგება?“

ქართველი თავისი ბუნებით ბედნიერებისკენა მიდრეკილი, ხალისიანი და ლალი, ქართველი ოპტიმისტი, არ ეუუბა თვით სიკვდილსაც კი. გ. ასათიანი წერს: „ქართული ხასიათი, რუსთაველის მიხედვით, ბედნიერების მაძიებელი ხასიათია. რასაკვირველია, სიმართლისაც, მშენიერებისაც, სიკეთისაც, მაგრამ პირველ რიგში და უპირატესად ბედნიერების მაძიებელი ხასიათია.“<sup>9</sup>

ქართველი ლალია, მეოცნებე, სიყვარულისა და სულიერების მოძღერალი. ყოველი ეს თვისება აისახება ქართულ ცეკვაში, რომლის შესრულების მანერა, ტემპერამენტი, ილუთი, ქორეოგრაფიული პარტიტურის ხასიათი და ლექსიკა, ბედნიერების, სილადის, თავისუფლების, ხალისის ემოციურ სურათს ქმნის. აქედან იბადება უცხოელთა მიერ ქართული ცეკვების მისამართით გამოთქმული ეითეტები: „ქართველები და ბედნიერება — ერთი და იგივეა!“ „თქვენი ცეკვების საიდუმლოება — სიყვარულის საიდუმლოებაა!“ „ქართველები ოცნების ერთელები არიან!“

ქართველი მუდამ ურიცხვ მტერთან მებრძოლი მეომარია, იმედანი, ვაკაცური, გამარჯვების ტრფიალი, ამიტომაც უკავია ასეთი ვრცელი

7 გ. ასათიანი „სათავეებთან“, გვ. 46

8 გ. კოკელაძე „ზოგი რამ ქართულ ცეკვაზე“, თბ, 1977 წ. გვ. 6;

9 გ. ასათიანი „სათავეებთან“, გვ. 35;



არეალი ქართულ საომარ ცეკვებს: „ხორუმი“, „ხანჯლური“, „ფარიკაობა“, „კენჭაობა“, „მხედრული“ და სხვ.

ქართული საბრძოლო ცეკვა „ხორუმი“ მთელი სუბექტაული, განმსჭვალული ღრმა შინაგანი ექსპრესიით, ფართო პლასტიკური და ემოციური პალიტრით. მისი ბუნებიდან გამომდინარე, „ხორუმს“, როგორც წესი, მამაკაცები ასრულებენ, (თუმცა თანამედროვე სუბიშვილების ეროვნულმა ბალეტმა „ხორუმი“ ქალთა პლასტიკაშიც აამუშავებდა) ის, ჩვეულებრივ, ოთხნაწილიანია: მეომართა დასაბანაკებლად ადგილის ძებნა, დანჯერვა, ბრძოლა და მტერზე გამარჯვების შედეგად ხალისიანი შინაბარუნება. „ხორუმისთვის“ დამახასიათებელი ფრთხილი დახვეწილი სვლების მკვეთრი შეცვლა გაბედული საიერიშო მოძრაობებით, საბრძოლო პოზაბათა და მოძრაობათა მკვეთრი გამომსახველობა ნათლად წარმოაჩენს ქართული ხასიათის ვაკუაცურ ბუნებას. ქართველი ხომ ოდიტგან შვილს მეომარად ზრდიდა, რადგან იცოდა, რომ ხანმოკლე სამშვიდობო პერიოდს მტერიდან ბრძოლის გარდუვალი ჟამი მოჰყვებოდა. „ხორუმმა“ ასახა ქართული საომარი დისციპლინის, სტრატეგიისა და ტაქტიკის ნიუანსები. როგორ ღარივით სწორი და მზიხედული მოცეკვავება კორპუსი, შემართული ერთი მიზნით — ერთ მხარეს მიდრეკილი და შეერთებული, მწყობრი რიტმი დოლის მტკიცე მუსიკალური აკომპანიმენტი უზესტად ასახავს ქართული ლაშქრის წყობას, მის თვისობრიობას და საომარ ღირსებას.

ასევე „ფარიკაობა“, ანუ ხევისურული „კენჭაობა“, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის ქართული ვაკუაცური სული და ქალისადმი მონივნება. საგულისხმოა, რომ მოქიშე სისხლისმამიებელ მხარეთ მხოლოდ ქალის მანდილი თუ დაზნავენს, რაც პირდაპირ ვაგშირშია მთავი გავრცელებულ ზნეობრივ კოდექსთან და ადითთან. ესაა სისხლის ადების წესი, რომელიც უძველესი წარმართული დროიდანაა შემორჩენილი და მისუხედავად მისი უკიდურესი სივაცრისა, დღესაც კი შემორჩენილია მთაში. აქ მამაკაცები ბავშვობიდანვე მონადირეებად და მეომრებად იზრდებიდნენ. ჭრილობის ნაირგვი ვაკუაცისთვის ღირსებისა და მამაკაცობის საამაყო ნიშანს შეადგენდა; მთიელი კენჭაობდა და სციდიდა არა მხოლოდ მტოქესა და საკუთარ თავს, არამედ ეშხადებოდა, „ვარჯიშობდა“ მტრის მოხალისეული შემოსევისათვის. ამგვარი კავკასიური „დუელის“ მიზეზი არცთუ იშვიათად სასიყვარულო მოტივი იყო, მაგრამ არა მხოლოდ ქალი; „კენჭაობა“ იგივე „ფარიკაობა“, წარმოადგენდა საბრძოლო ხელოვნებისა და სპორტული ასპარეზობის სინთეზს, რომელშიც იხევენებოდა და ინრობობდა ქართული მეომრული სული. მოასპარეშე მხარეი ფარ-ხმალსა და საკუთარი მარჯვენის, საკუთარი სიმარდის იმედად იყენენ. ამითაცაა განპირობებული ცეკვა „ფარიკაობის“ ელვის უსწრაფესი ტემპი, თავბრუსდამხვევი რიტმი

და კლდის ვეფხვის მოწილობა. „ფანტასტიკური ცეცხლი! ელექტრობა!“ მაყურებელს გულის ძგერა და მაჯისცემა უზშირდება... „სცენური ვულკანი!“ ქარიშხალით მფინვარე, გრიგალი-სებური ტემპი! — ასე შეაფასა იგი უსაფრთხა მაყურებლებს და უნდა ვენდოთ მის დაკვირვებასა და ალლოს, რადგან სხვათა თვლით დანახული ქართული ცეკვების თავისებურება, რასაც ჩვენ შეჩვეული ვართ და საკუთარი ეროვნული ტემპერამენტთან და ხასიათთან გამომდინარე, ორგანულად და ბუნებრივად მიგვჩანია, უმაღლესი თვალისაცემი და საგულსისხმა უტხოვლეთათვის, რომელშიც არ ჰგვანან ქართველებს ემოციისა და თვითგამომხატვის გრადუსით. ამიტომ ძლიერდება გულისძგერა და ხშირდება მაჯისცემა მაყურებელთა შორის, რომლის პულსაცა უახლოვდება ქართველურს. ავი თქვა ვაჟა-ფშაველამ, რომ ქართველობა, ესაა გიცემდეს გული და მაჯა ქართველობა.

მთიელთა ცეკვებთან დეკავშირებით კიდევ ორი მნიშვნელოვანი მომენტი უნდა შევნიშნოთ: პირველი უკავშირდება ქართული ხასიათის სიმორცხეს, ხოლო მეორე — მის კონტრასტულობას. გ. ასათიანი წერს: „სიმორცხვე (კვამა) და მსთან დეკავშირებულ მტკივნეული განცდა, რაც თავისებურ გაუბედაობაში ვლინდება, მართლაც, საგულსისხმი თავისებურება ქართული ხასიათის (შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ადამიანობა სილუბა“ ჩვენში დღემდე საქათინაურო ეპითეტია)...

გაბედვა (კვამისა და მორიდების ზღვრის გადალახვა) — ქართველი კაცისათვის საერთოდ მტკივნეული მოძრაობაა. უფრო ფართო მასშტაბით — ეს შიშის ბოლოვიური გრძნობის დაძლევაზე ვრცელდება. ქართველისთვის უშიშრობა თავისთავად, ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი მეგომარობაა კი არ არის სულისა, არამედ მოპოვებული — რალაცის დაძლევა, ჩახშობით ან დამორჩილებით მიღწეული შედეგი“.

იქნებ ამდაც კენჭაობს, სჯაბნის საკუთარ სიმორცხეს ქართველი და სხეულზე საკუთარი სიმორცხვის დაძლევის საშუადაშ დასტურსაც იტოვებს ღრმა იარების სახით.

მეორე მხრივ, რა გრძნობათა და ურთიერთობათა კონტრასტულობა ხეესურთა და თუშთა ცეკვებში. ქალები ვაჟურად თამაშობენ, ცერებზე დგებიან, თავქვეშ ლალად ამოიდებენ მკლავებს, ერთუთოს ინევენ, და ეს იმ დროს, როცა ადამი კრძალვას ქალისა და მამაკაცის ერთად ლხინს. მთიელი ქალი ამავაი, ბუნებით მტკიცე, ვაკუცური. ისინი გარმონიასაც დამძღვრან, არაყსაც და ლუდაც სენენ, შაირ-კავციებსაც აწყობენ, „საპა-ეჩროდ“ ინევენ ვაუბენ. ყოველივე ეს გასაგებ ხდება, როცა ჩაუვკვირდებით თუშ-ფშაველ-ხეესურთა ადამოს. მაგალითად, ფშავეში ქალს მამაკაცის სრული მორჩილება და ანგარიშგანევა ეკისრე-

ბოდა, უღერესი სიმორცხე, თვის უბრალო ლაპარაკშიც კი „ქმართან სხვების თანდასწრებით ცოლის თავისუფლად ლაპარაკი სირცხვილად ითვლებოდა. იყო შემთხვევა, როცა „ახალყოლინი“ წელიც რომ გასულიყო, ერთმანეთს ვერ დაელაპარაკებოდნენ და ეს მაშინ, როცა არსებობდა ქალისა და კაცის სიყვარულის ნიადაგზე აღმოცენებული მეგობრობა – ნაწლობა, რომლის დროსაც სქესობრივი აქტივი ივრძალებოდა, მაგრამ ერთად წეობდნენ და კოცნა-აღრისით ემყოფილდებოდნენ (ლევან ბორაშვილი „ფშავი და ფშავლები“). თუმა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ნაწლობის ინსტიტუტი გრძნობის თავისუფლების გვერდით არანაკლებ მნიშვნელობას აკუთვნებდა მამაკაცის რაინდულ დამოკიდებულებას სატრფოსადმი.

ქართველი მუდამ შეყვარებული პოეტია, მეოცნებე რომანტიკოსი, მაგრამ ბუნებით მკაცრია და კონსერვატორი, განსაკუთრებით ქალთან დამოკიდებულებაში. ქართველი მამაკაცი ამ თვისებას ჩვენში სწორად მის „აზიატურ“ მსოფლმხედველობას მიანერნ; ახლა უკვე ძნელია ბეჯითი მსჯელობა იმის შესახებ, თუ რა დროით იჭრება აზიური და ევროპული ქართველი ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობაში, მაგრამ საყურადღებოა, რომ ეს კონსერვატიულობა და სიძაქურე აისახა ცეკვა „ქართულში“, სადაც მოცეკვავე წველის პარტიზონრობა მხოლოდ „შორით ლტოლვა, შორით ალვაში“ განსხუელდა. ასეთსავე ურთიერთობას გხვდეთ თითქმის ყველა ქართულ ცეკვაში. მამაკაცი არც ერთი ნაშთი არ ეტება ქალს, მხოლოდ შორით ეტრფის, თავს ანოჩებს, „ჰავარობს“, იცავს, მფარველობს, თავგანწირვით იბრძვის მისი გულითთვის, სისხლსაც ღვრის, მაგრამ მასთან მიახლოებას, შეერთებას ვერ ბედავს, უფორი სწორედ კი არ ბედავს. ქართულ ცეკვაში ვერ შეხვდებით საცეკვაო დუეტის იმეკარ ილითებსა და კომბინაციებს, როგორც, ვთქვამ, რუსულ ცეკვაში, სადაც მამაკაცი უშუალოდ ეტება ქალს. ხელავს სდებს, კისერზე, წელსა და მხარზე ხვევს მღაღებს, მღაღაებს მჭიდროდ გადააჭდობს, მუხლზე იცხამს, ატრიალებს, წელზეკნით ახტუნებს და ა.შ.

კ. გამსახურდიას რომანში „მთვარის მოტაცება“ არის მცირე ეპიზოდი, როცა თარამ ენხვარი რესტორანში გადაანყებდა უკვე თამარკვეცილ თამარს, რომელიც მანჯგალაქსთან ერთად ფოქსტროტს ცეკვავს: „მანჯგალაქეს თავისი დათუერი თათები მოხვებია თამარის წელზე. ცეკვავდა თამარი ფოქსტროტის მონოტონური რიტმს აყოლილი და მანჯგალაქის ახმახი ფიგურა საოცრად ირჩეოდა, ზედ ეკვროდა თამარს; გულარული შესცქეროდა თარამ ენხვარი, თუ როგორ მიუხტებინა მანჯგალაქეს თამარის სხე-

ულის წელსქვედა ნაწილი. სუფრებთან დამსხტებულნი მრუმე თვალბრთ შესცქეროდნენ მათ ცეკვას და როცა ცეკვა მოათავსეს, დაიგრილა გარშემო ტამამა“.<sup>1</sup> კ. გამსახურდიას რომანის გმირი ექვისა და მწურაქსფოვის მტანჯველ გრძნობას შეუპყრია, რადგან საყვარელი თამარს ფოქსტროტის მოცეკვავეთა შორის ხელავს, ფოქსტროტისა, რომელიც მას „ტანგოსა და დათუერი ცეკვასთან ერთად ევროპის სნობისტური კულტურის ნაშუქვად მიიანის. თარამ ენხვარი ყოველივე ქართულისა და კონსერვატიულის (ამ შემთხვევაში ეროვნულის!) აპოლოგეტია და მის მსოფლმხედველობას მწერალი სწორედ ცეკვასთან მიმართებაში ავლენს.

მართლაც, ქართულ ცეკვაში ქალი და ვაჟი არ ეტება ერთმანეთს, და თუ ეტება, მხოლოდ ხელის მტყუნებით, ისიც საფერხული ცეკვაში, ან რაინდული ხელვაით ცეკვა „სიმდში“, სადაც ხელის მტყევანს სამოსის გრძელი მკვლავები უფარავთ. კიდევ ერთი მაგალითი: სვანურ ფერხულში „დალა კოჯას ხელევა ჟალე“ (დალა კლდემი მშობიარობს) მოცეკვავეთა მღაღაები ქვედანმღაღაშია და ხელები ერთმანეთის ქამრებშია ზურგს უკან ჩაკიდებული. ქალების მონაწილეობის შემთხვევაში, მღაღაები ქვედანმღაღაშია და ხელისხელჩაკიდებული“.<sup>2</sup>

ასტინალური საყულხო რიტუალს უკავშირდება ცეკვა „სამაიას“ ისტორიული წარმოშობა. კ. კასრაძე წიგნში „ტრიონფი გრძელდება“, განიხილავს „სამაიას“ უძველეს ვარიაციებს: ლონდონში, ბრიტანეთის მუზეუმში დაცულია ამენგელუს აკლადამის სტელაზე გამოსახული ეგვიპტური სამაია“, რომელიც წარმოადგენს ოზირისის, პორუსისა და იზიდის გამოსახულებებს, აქვე განხილულია სამი ბერძნული გრაცია, და ბოლოს ავტორი დაასკვნის, რომ „ქართული სამაია“ ტრადიციულად გამოსატავს ცეკვა-მისტერიას“ სამი ქურუმი ქალისა, რომლებიც მთვარის ამოსვლის დროს ცეკვავენ მუხის გარშემო, ახვევენ თეთრ ძაფს და შესთხოვენ მთვარეს – უნაზეს ღვთაებას – უშვილო ქალებისათვის ვაჟიშვილს. მუხა კი სიცოცხლის ხის სიმბოლია.

ხეცურულ სამაიტის ტიპარში დაცულია „სამაიას“ სამი ქალწულის – სამი წმიდა დის კულტი. ვ. ბარდაველიძემ ამ სამი წმიდა დის სახელებიც კი დაასახელა: „აშუქალ“, „სამიძიარ“, „მზექალ“... ამგვარად უკავშირდება ცეკვა „სამაია“ ქართველის მიმართებას სამყაროსა და სიცოცხლისადმი, ხოლო სიცოცხლის სიყვარული ქართული ხასიათის ერთ-ერთი უმთავრესი თვისებაა;

ეროვნული სამყაროსადმი მიმართება უძველეს ქართულ-ასტრალურ სანახაობა რიტუალ „ქნენჯავობში“, ანდა გავისხნოთ ცეკვა „მხედრულისთვის“ დამახასიათებელი ილითების იდენტუ-

10 კ. გამსახურდია „მთვარის მოტაცება“, გვ. 465

11 ა. თათარაძე „ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები“, თბ. 1976 წ. გვ. 29-32;

რობა ცხენოსნურ ილეობთან; მუსლევცილი, ცალ ცერზე, ჩავრა, მათრახი, ცეკვა-ცერმედგომი, ტრი-ალი, ცერდაკვრით გვერდზე გასვლა, ნიხლურა, ნავარდი, ხტომა, ხოლო ეს უკანასკნელი არა მხოლოდ ცხენის მიბაძვითი მოძრაობებია, „არამედ უძველესი საკულტო გააზრების ნაშთი“ – მზე-ცხენის – „ფრთოსანი წმინდანის“ ასტრალური იდეა. აქვე გავიხსენოთ ნ. ბარათაშვილის „მერანი“, გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“, როგორც მხატვრული მეტაფორა ქართული სულიერების, ეროვნული ენერჯის მიღმასწრაფებისა.  
განიხილულ მაგალითებში ქართული ხასიათის

გამომხატველია უმთავრესად საცეკვაო ლექსით ქორეოგრაფიული ნახაზი და ცალკეული ილეობების საშემსრულებლო ტექნიკა, მაგრამ ცეკვა მხოლოდ პარტიტურა და ტექნიკა როდია. ის, უპირველეს ყოვლისა, ემოციაა, შიშველი ვნება, განცდა, გრძობობა ბუნება. გარე სამყაროს შთაბეჭდილება, შინაგანი ბუნების გამოსხივება, ამ შორივაც ქართული ცეკვა მაქსიმალური სახიერებით ავლენს ქართული ხასიათის ფუნდამენტურ თვისებებს, იმ მთავარ თემას, ცენტრალურ ბგერას, რომლის ირგვლივაც პარმონიულად იკონძება ეროვნული ხასიათის მრავალფეროვანი სპექტრი.

**რეცენზენტები:** ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი გიორგი ცქიტიშვილი  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი თამარ ქუთათელაძე

## Resume

Georgia is the country of contrasts. This peculiarity which is first of all revealed in its geopolitical location and in Geographical feature of its mountainous landscape naturally determines Georgian character and world outline. The mentioned diversity is most appreciably reflected in ethnography, folk song and dance. "...One hearing of Megrelian „Chela“, Svanetian „Lile“, Gurian "Krimanchuli" or Kartl-Kakhetian "Mravalzhamieri", one glance at Svanetian "Shinavorgili", Ajarian "Gandagana" or "Khorumi", "Samaia" or "Lelo-burti", "Narnari" or "Simdi" assures us in the kaleidoscope of Georgian national character."

Georgia national folk dance is as variegated and parti-colored as "Georgian song, landscape, architecture, versification"... (G. Asatiani). Each of them are densely connected with the root of ethnical and historical-social development of Georgians, lucid expression of Georgian temper, tradition and world outline.

Georgian temper is mainly expressed in dance lexicon, choreographic draft and technique of separate motions but dance is not only partita and technique. First of all it is emotion, naked passion, feeling, nature of sense, impressions of surrounding world, emanation of inner nature, and even from this side Georgian dance reveals the fundamental characteristics of Georgian nature with maximal figurativeness, the main theme, central sound, around which the diverse spectrum of national character is bound harmonically.

Given work is the modest try of qualitative research of interrelation between Georgian temper and Georgian dance.



მარიამ ჩუბინიძე

# საქართველოში შურნალისტური აზროვნების ჩამოყალიბების ზოგიერთი საკითხი

პრესის განვითარების ისტორია ევროპაში მე-18 საუკუნიდან იწყება, რუსეთში საგანგებო საქმეს საფუძველი ამავე საუკუნის პოლის ჩაყარა. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში, ამ პერიოდში, რუსეთის იმპერიის გავლენა ცხოვრების ყველა სფეროზე აისახება, 1819 წლამდე ქართულენოვანი შურნალი და განვითარება არ გამოიციემა. რაც შეეხება ქართულ საზოგადოებას, მისი მოწინავე ნაწილი ინფორმაციას რამდენიმე რუსული და ევროპული შურნალ-განვითარების საშუალებით იღებს, ხოლო უბრალო ხალხისთვის "ამ უკანასკნელის დანიშნულებას ასრულებს ე.წ. "სალაყბო", სადაც ანტიკური ქვეყნების მსგავსად იკრებება საზოგადოებრივი აზრი თუ ახალი ამბავი (ვ. კოტეტიშვილი. "რჩეული ნაწერები" "საბჭოთა საქართველო" 1965 წელი. ნიგნი I. გვ.50).

საგანგებო საქმის წარმოებით მოწინავე საზოგადოების დანტერესება არ ჩანს. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ვარაუდები საქართველოში ამ დრომდე არსებული განვითარების შესახებაც (ზ.ჭიჭინაძე. "ისტორია ქართული განვითარების და შურნალისა" 1902 წ.). მკვლევარები ერთადერთ ანგარიშგასანვე ცნობად განიხილავენ მხოლოდ ი. ბატონიშვილის მიერ გიორგი მეთორმეტისათვის წარმოდგენილ პროექტს ადმინისტრაციული მმართველობის გაუმჯო-

ბების შესახებ, სადაც ვკითხულობთ: "იბრ... ქედბოდეს განვითარებაში ორჯელ, აქედამაც იქნება შემოსავალი და ხალხიც შეეჩვევიანო". (დ. გამზარდაშვილი. "ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან." "სახელგამი" 1953 წ. გვ. 22) ამ პროექტის განხორციელება კი არ მოხერხდა.

1819 წელს კი, საქართველოში მეფის რუსეთის მმართველობის დამკვიდრების შემდეგ, დღის წესრიგში დადგა ქართულენოვანი ბეჭდვითი ორგანოს დაარსება, რათა ქართველ მოსახლეობას საშუალება მისცემოდა მშობლიურ ენაზე გასცნობოდა ოფიციალურ განკარგულებებს. ამისათვის დაარსდა ყოველკვირული ორგანო "საქართველოს განვითარება". ამ განვითარება 1822 წლამდე იარსება. მიუხედავად იმისა, რომ კონკრეტული სტატეტიკების და ავტორების სახით ამ განვითარება შურნალისტური აზროვნების ნიშნუბები და ცნობილი სახელები არ დაგვიტოვა, მისი ფუნქცია და როლი იმ პერიოდისათვის მანც მნიშვნელოვანია. ის გამოცემის პირველივე წელს ერთ-ერთ ნომერში აქვეყნებს განცხადებას, სადაც წერია: "რიცხვი ამ განვითარება წელის მომწერთა აღმოაჩენს, თუ რაოდენ შორს გავრცელდება აქაურ მცხოვრებთა წადილი, რათა დაახლოვონ თავნი თვისნი ჩვეულებათა შინა ერთა თანა ადრით ფაშითან განათლებულთა" (მ. გოცაძე - "ქართული შურნალისტის ისტორია", "თბილისი". 1954 წ. გვ.60) ამგვარად, განვითარება თავიდანვე აქვს მცდელობა მოსახლეობაში დაამკვიდროს შურნალ-განვითარების კითხვის კულტურა, და ერთგვარ თვითრეკლამასაც ეწევა, იყენებს რა ამისთვის იმდროინდელი სოციალურ-კულტურული გარემოს უპირველეს საზრუნავს საზოგადოებაში განათლების გავრცელების აუცილებლობას. თუმცა განვითარება ამ ეტაპზე ამ მხრივ წარმატებას ვერ აღწევს. ამის მიზეზები თვითონ განვითარების მიმართულება და შინაარსია, რომელმაც ხალხში განვითარების მიმართ ინტერესი ვერ აღძრა და მან სწორედ ხელისმომწერთა სიმკვირის გამო მალევე შეწყვიტა არსებობა. თუმცა წლების შემდეგაც შურნალ-განვითარების მესვეურებს დიდი ძალისხმევით განევა უხდებოდა, იმისათვის, რომ საზოგადოებაში პრესის კითხვის კულტურა დამკვიდრდეს. შურნალისტები კი ამ პრობლემასთან ერთად კიდევ მრავალი დაბრკოლების წინაშე დადგებიან, სანამ საქართველოში ეს პროექტისათვის თვის მნიშვნელოვან სიტყვას იტყვიან. ოფიციალური თუ "ძველის მოციქული" საზოგადოების ცენზურასთან ბრძოლა, მუშაობის აუტანელი პირობები და უამრავი ტექნიკური სახის სირთულე მრავალი წლის განმავლობაში ქართული შურნალისტისთვის თანა-

მდევი პრობლემებია. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჟურნალისტური საქმე თავად ქართველი საზოგადო მოღვაწეებისთვისაც აქამდე პრაქტიკულად უცნობი სფეროა (განსხვავებით 60-იანებზე თაობისგან, რომელიც უკვე რუსეთის თუ ევროპის ქვეყნების პერიოდულ გამოცემებში მუშაობის პრაქტიკული გამოცდილებით მოდის ქართულ ჟურნალისტიკაში), ამიტომ, საინტერესოა, როგორ და რა მიმართულებებით ყალიბდება საქართველოში თვითონ ჟურნალისტური აზროვნება და ეთიკა.

რუსეთ-ირანის ომის (1826 წ.) დაწყებას უკავშირდება მეორე ქართულენოვანი გაზეთის გამოცემა. ეს არის "ცფილისის უწყებანი" (1828 წ.). თურქეთის, იბლისის და საფრანგეთის დაზვერვის მიერ გავრცელებული დეზინფორმაციის შედეგად მოსახლეობაში გამოწვეული გაუგებრობების თავიდან ასაცილებლად, საჭირო გახდა მათი ინფორმირება ოფიციალური ორგანოს საშუალებით, ისეც და ისეც ქართულ ენაზე. 1829 წლიდან გაზეთის რედაქტორობას სოლომონ დოდაშვილი იბარებს. ამ პერიოდში გაზეთს უკვე აქვს იმის მცდელობა, რომ, გარდა მთავრობის მიერ დაწესებული ფუნქციისა, მოსახლეობისთვის სხვა შრივაც გახდეს საჭირო და ამის შედეგად, საინტერესოა ის ითვისწინებს ყველა ფუნქციის ინტერესს და თავის ფურცლებზე მსუბუქ საკითხავებსაც ბეჭდავს. თუმცა, უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ აქ უკვე ვხვდებით პუბლიცისტური ხასიათის ნაერძებს და ცნობილ ავტორებს: გ. ერისთავი; დი. ყიფიანი; ალ. ორბელიანი; ი. მამაცაშვილი. აღსანიშნავია ასევე თარგმანები საზღვარგარეთული და რუსული ჟურნალ-გაზეთებიდან, გარდა ამისა საყურადღებოა თარგმნილი მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშები.

შედარებით საინტერესოა ეტაპი ქართულ ჟურნალისტიკაში დგება იმ დროს, როდესაც გამოდის "სალიტერატურო ნაწილი ცფილისის უწყებათანი" (1832 წ.). 1832 წლის №5-ში სოლომონ დოდაშვილი მისი დაარსების მიზეზებზე წერს და აღნიშნავს, რომ იგი დაარსდა იმისათვის, რათა: "მისცემოდა ესე გუარსა საარგებლოსა გამოცემასა მტკიცე საფუძველი შესაწინებლად განათლებისა, განვრცელებისათვის ბუნებითისა ენისა ჩუენისა მიახლოებისათვის განბრძნობილთა მცხოვრებთა ევროპისათა" (მ. გოცაძე. "ქართული ჟურნალისტიკის ისტორია", "თბილისი". 1954 წ. გვ. 182). მოუხდევად იმისა, რომ "სალიტერატურო ნაწილის" მხოლოდ 5 ნომერი გამოვიდა, ის საკმაოდ პოპულარული გახდა იმდროინდელ საზოგადოებაში. "სალიტერატურო ნაწილმა" სახელი

გაითქვა რუსეთშიც; აღსანიშნავია, რომ "დოდაშვილის ჟურნალსაც" უწოდებდნენ, მაშასადამე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ საქმე გვაქვს ჟურნალისა თუ გაზეთის იმ კომპონენტზე, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია ნებისმიერი პერიოდული ორგანოს არსებობა. ეს არის მისი მიმართულება — ერთგვარი საცნობი და გარანტი ამა თუ იმ ჟურნალ-გაზეთის მკითხველთა წრის შექმნისა. ამგვარად, დოდაშვილის "სალიტერატურო ნაწილი", როგორც ჩანს, ეპოქის საზოგადოებრივი ინტერესების გამო-მახტველია. მართლაც, ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიაში "დოდაშვილის ჟურნალი" არის პირველი, რომელიც კარგად ხვდება საზოგადოების განწყობას და თავის ფურცლებზე ასერხებს იმ დიდი ეროვნული მოვლენის შესახებ ამცნოს ხალხს, რომელსაც საზოგადოების მოწინავე ფენა ამზადებს და რომელიც, შემდგომ, ისტორიაში 1832 წლის შეუქმნელის სახელით შევა. ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია ის ჟურნალისტური ხერხები, რომელსაც ამ ჟურნალის მესვეურნი იყენებენ. "სალიტერატურო ნაწილი" დაბეჭდილი ორიგინალური თუ თარგმნილი ლიტერატურის ნიმუშებში იმდროინდელი საზოგადოებაც ადვილად ამოიცითხავდა შეუქმნელთა იდეებს.

ვინაიდან, დაპყრობილ ქვეყანაში სიტყვის თავისუფლებამდე ფიქრის კი არარავალური იყო, ჟურნალ-გაზეთები კიდევ დიდი ხნის განმავლობაში მიმართავენ სხვადასხვა ხრიკს, რათა თავიანთი სათქმელი მკითხველამდე მიიტანონ. აღსანიშნავია, რომ ქართული ჟურნალისტიკის აზროვნება და ეროვნული ჟურნალისტიკის ნიშან-თვისებები, ამ პერიოდში სწორედ ცენზურასთან ჭიდილის ფონზე ყალიბდება. იმდროინდელ საცენზურო პირობებზე კი ვახუშტი კოტეტიშვილი წერს: "ნუ დაგვაკვირებება, რომ ეს ნიკოლოზ პირველის ეპოქა იყო, რომლის 1826 წლის საცენზურო დებულებას "თუჯის" ეთიოტი შეარქვეს და ცენზორი გლიჯა კი ამბობდა, რომ ამ დებულებით "მამო ჩვენის" აურძალავაც შეიძლება" (ვ. კოტეტიშვილი. "რჩეული ნაწერები", "საბჭოთა საქართველო", 1965 წელი. ნიგნი I. გვ. გვ.56). როგორც ჩანს, ეს პრობლემა ქართულ პრესას დიდი ხნის მანძილზე აწუხებს, რადგან გაზეთ "დროების" რედაქტორის, სერგი მესხის კირილე ლორთქიფანიძისადმი მიწერილ წერილში, რომელიც 1869 წლის 17 მაისით თარიღდება, ასეთ სიტყვებს ვკითხულობთ: "შენ ვერ წარმოიდგენ, როგორ გვაკვიროვებს ცენზურა და ჩვენ, ჩვენდა სამწუხაროდ, ისე წერა არ ვიცით ვერ, რომ მკითხველმა სტრიქონებს შუა გაიგოს ჩვენი აზრები" (სიმონ ხუნდაძე. "მასალები ქართული

ლიტერატურისა და საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიისათვის" "თბილისი" 1949წ. გვ. 57). ცხადია, "დროება" ამ საკითხებში გაცილებით მეტის გაცუთებას ახერხებს, ვიდრე არა თუ "ტფილისის უწყებანი", არამედ მაგვიანებით გამოცემული "ციცყარიც" უნ, მაგრამ ამ მხრივ ყველაზე გამორჩეული ჟურნალ "კრებულის" საქმიანობაა, თუმცა, ცხადია, არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ "კრებულის" ამგვარი მომზადება, გარკვეულწილად ზემოთ ჩამოთვლილი ორგანიზების დამსახურებაცაა, უფრო მეტად კი "საქართველოს მოამბის," საიდანაც "კრებულის" პუბლიცისტიკამ აითვისა "საზოგადოებრივი მოვლენების დახასიათების ლიტერატურულ-მხატვრული მეთოდი... ისტორიული მაგალითების მოშველიებით ის უნერგავდა მკითხველს სიტყვის თავისუფლების აზრს და უჩვენებდა მას შეფარვით გამოთქმული იდეების გაგების გზას". მაგ: ი. ჭავჭავაძე "შესძის, შესძის"; ნ. ნიკოლაძის მიერ თარგმნილი ერთი თავი ჩერნიშევსკის აკრიძული თხზულებიდან "რა ვაკეთოთ?", რომელსაც ავტორიც და სათაურიც შეცვლილი აქვს და "სახალწლოდ" იწოდება. აღსანიშნავია სამგზავრო ნერილობის ფორმით დანერილი თხზულებები: ილიას "მგზავრის ნერილები"; გ. ნერეთლის "კოკოლივი, ჩიკოლივი და კუდაბუხა"; ნ. ნიკოლაძის "სხვათა შორის" და სხვა (ალ. კლანადაძე, "ნარკვევები ქართული ჟურნალისტიკის ისტორიიდან", საბჭ. საქ. 1965 წ. გვ. 191).

რა უნდა გავყო იმდროინდელ მკითხველს და რა საშუალებები? სახავანიათა რომ თქვათ, რა თემებზე უნდა გაემხვილებინა ქართულ პერიოდიკას ყურადღება და როგორ მიენოღებინა ის მკითხველისთვის.

1832 წლიდან, როდესაც "ტფილისის უწყებანის" გამოცემა შეწყდა, 1852 წლამდე, ჟურნალ "ციცყარის" დაარსებამდე აღარ არსებობს ქართულენოვანი არც გაზეთი და არც ჟურნალი, არის მხოლოდ მათი გამოცემის რამდენიმე უშედეგო მცდელობა. ასე რომ 50-იან წლებში, გარკვეული გამოცდილების მიუხედავად, ქართველ ჟურნალისტებს ყველაფრის თავიდან დაწყება უღებოდა. მით უმეტეს, რომ ამ პერიოდში მნიშვნელოვანი ცვლილებებია ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში, გარდატეხა ხდება მოწინავე საზოგადოებრივ აზრში; მეფის რუსეთის წინააღმდეგ აშარა ბრძოლას ენაცვლება ეროვნული ღირებულებების დაცვის პროგრამა-ერთდროულად მზანაც და საშუალებაც. ყველაფერთან ერთად აღსანიშნავია მეფისნაცვალ ვორონცოვის "მითომ კაცკაცური" პოლიტიკის აქამდე უცნობი ფორმები.

ვორონცოვის პოლიტიკურ მხინებზე ამჟამად

არ შეჭერდებით, მხოლოდ ფაქტის სახით ვიტყვით, რომ ქართული თეატრის დაარსების შემდეგ (1850 წ.), მისი დახმარებით მოხერხდა ქართულენოვანი სალიტერატურო ჟურნალის "ციცყარის" გამოცემაც (რედაქტორი გ. ერისთავი). მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურული ნიმუშების თვალსაზრისით "ციცყარმა" მართლაც უმნიშვნელოვანესი მეცვიდრეობა დატოვა, აქტუალური საზოგადოებრივი თემების რუპორი ჟურნალი ვერ გახდა. ეს მისია სრულყოფილად ვერც ივ. კერესელიძის "ციცყარმა" შესასრულა, თუმცა ამ მხრივ მასში აშარად წინადადებულ ნაბიჯებსაც ვხვდებით, თუნდაც თანამშრომლობისთვის იმ დროს უკვე ცნობილი ჟურნალისტის, მიხეილ თუმანიშვილის (შეჭდავდა "კავკასიში") მინვევა, რომელმაც "მოლაცის" ფსევდონიმით "სალაყის ფურცლებზე" უაღრესად საინტერესო და რაც მთავარია, იმ დროს ძალზე აქტუალური საკითხები წამოჭრა, და პუბლიცისტიკური ნერილების შესანიშნავი ნიმუშები დაგვიტოვა. გ. ერისთავის "ციცყარი" ორი წლის შემდეგ დაიხურა. საგარეო მხეზის (თურქეთთან ომის დანყება) გარდა, უფრო საყურადღებოა ის საშინაო პირობები, რამაც მისი დახურვა გამოიწვია. პ.გუგუშვილი მიმოიხილავს რა "ციცყარის" ორი წლის ნომრებს, მოკლე ბიბლიოგრაფიის სახით, ასვენის, რომ ჟურნალი თანდათან დარიბდება ლიტერატურული ნიმუშების თვალსაზრისითაც: "ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ ჟურნალ "ციცყარის" გამოცემის შეწყვეტაში უმნიშვნელოვანეს როლს ითამაშებდა თანამედროვე ინტელიგენციის ტონის მიცემი ნაწილის დანერგობა და სილატყე, მისი უძღურება აქტუალური საკითხების გაშუქებაში. ინტელიგენციის სხვა ჯგუფში — რიდი ასეთ საკითხებზე ნერისა, რიდი ცნზურისა და თვით ლაგამიც ცნზურისა. ხოლო მთლიანად აღებული მაშინდელი საშედრო თავადანზაურული ინტელიგენციის კიდევ ჯეროვნად მოუმზინებლობა და მოუმზადებლობა საყურნალე ცხოვრებისთვის (პ.გუგუშვილი. "ქართული ჟურნალისტიკა" 1941 წ. გვ. 126-127). (დის. ახმეტელის სიტყვები)

ამ მხრივ "მომზადებულ" 60-იანელების ჟურნალისტურ აპარატზე გამოცვლამდე (კონკრეტულად გაზეთ "საქართველოს მოამბის" და შემდეგ "დროების" გამოცემამდე) "ციცყარი" 1857 წლიდან კიდევ ერთხელ შეეცდება საზოგადოების ინფორმაციული თუ შექმენებით ვაცუფების შეცესებას, აშჯერად ივანე კერესელიძის რედაქტორობით. როგორც, ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ ჟურნალის ერთ-ერთი ყველაზე ღირსეული მონამოვარი მიხეილ თუმანიშვილია, და არა მხოლოდ როგორც ნიჭიერი ავტორი, არამედ

საქართველო და საქართველო № 3-4 107

როგორც ჟურნალისტურ აზროვნებაში გადაღმული უდიდესი ნაბიჯი. ვგულისხმობთ "სალაყბის ფურცელს" და მის ავტორს "მოლაყბეს". ფსევდონიმად "მოლაყბე" შერჩევა უკვე სრულიად გავრცელებული ჟურნალისტური ხერხია. "მოლაყბე" ისეთი ადამიანის ეპითეტია, რომლის ლაპარაკს სერიოზულად არავინ აღიქვამს. თუმცა "ციკრის" "მოლაყბე" თავის ფუნქციას ასე განსაზღვრავს: "რისთვის მიძახიან მოლაყბეს. ამისთვის, რომ მართლისთვის, რასაც კი სიმართლემდე ვილაპარაკებ გულშეურვალედ და ხანგრძლივ, მოლაყბე ვარ?" ("ციკარი" 1857 წ. №1) ამგვარად, ავტორმა ეს ფსევდონიმი იმიტომ აირჩია, რომ სერიოზულ საკითხებზე მისი მსჯელობა, "საჭირო შემთხვევაში შესაძლოა უვნებელ საუბრად, დროის მოკვლის უზარალო სახეობად მიჩნეულიყო, რაკი მოლაყბის ხელმოწერით ქვეყნდება" (გრ. კვენაძე. "ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისთვის", "თბილისი" 1972 წ. გვ.195).

თუკი მის წერილებს თვალს გადავავლებთ, დავინახავთ როგორ ოსტატურად ახერხებს ის მკითხველადე საჭირობოროტო საკითხების მიტანას. მას მოძებნილი აქვს არა მარტო საზოგადოებასთან, არამედ ცენზურასთან ურთიერთობის ფორმებიც, თუ სწორედ ორ წერილში შეიძლება გაგვადიხიანოს მის მიერ მთავრობის გადაძებულმა ქებაში, შემდეგ წერილებში არც ერთი სიტყვა არაა მათ შესახებ. ამგვარად, "მოლაყბე" ოდნავ აღუბნის ცენზურის ყურადღებას, წარადგენს რა თავს მეფის ერთგულ პიროვნებად, და ამით საშუალებას იტოვებს, შემდეგ შედარებით ადვილად ისაუბროს მტკიცებულ საკითხებზე. მის ფელეტონებს საზოგადოებაში დიდი გამოხმაურება მოყვა, ბევრი მონინალდებეე გაჩნდა ე.წ. შინაურ ცენზორთა შორის. საქმე იქამდე მივიდა, რომ "მოლაყბემ" წერილი დანერა, სადაც წერდა, რომ ყველაგან თავალწუნებულმა თავის დახარზა გადაწყვიტა, მაგრამ შემდეგ "ციკრის" მკითხველი ხაზაში და მის გარშემო შეკრებილი ხალხი დაინახა, და გადაიფიქრა. მის ამ წერილს "თერთმეტი მეტუკე" გამოუმართა, რომლებმაც დაწერეს, რომ თაკი "მოლაყბეს" მოკლავდნენ: "მას უკან დაბრუნული დანერს, უფრო უარესად და გარკვევით, ამასაც რომ მოკლავთ, მევე თავებენ და ბოლომდისინ ასე ვივლით, სანამდის სულ ერთიანად არ გაგვწყვეტ" ("ციკარი", 1857 წ. №2). მართალია, "მოლაყბის" მსგავსი მძაფრი წერილები მათ აღარ დაუბეჭდავთ, (თუ არ ჩავთვლით ილიას წერილებს "მაშების" წინააღმდეგ) მაგრამ ცხადია, რომ საზოგადოების და ერთგული ინტერესების დაცვის ტენდენცია

ქართულ ჟურნალისტიკაში ამ პერიოდისას იღებს სათავეს. რაც ერთის მხრივ, 1863 წელს ილია ჭავჭავაძის ჟურნალის "საქართველოს მოამბის" დროს გაშტკიცდა, ხოლო მეორეს მხრივ, აკაცის და ილიას სატრული ფორმის წერილებში გაგრძელდა. თუმცა "მთლიანობაში" "ციკარი" მაინც ვერ იქცა თანამედროვეობის მოთხოვნების გამოძახებულად და გამტარებლად. მიუხედავად იმისა, რომ მან ქართულ ჟურნალისტიკაში შემოიტანა და დაამკვიდრა სხვადასხვა ჟურნალისტური ფორმა: ფელეტონი, ესეე, პირადი მიმონერა, რეპორტაჟი, კორესპონდენციები, ჟურნალისტიკური გამოძიება, დროთა განმავლობაში მის მიმართ თანმიმდევრულად ყალიბდება აზრი, რომ "ციკარი" დარჩა უმთავრესი ფუნქციის — მიმართულების გარეშე, რისი მიზნებიც გახლდათ ის, რომ „არა უქონა იმდენად ღონე და მიხვედრა, რომ მიეგნო, რა უჭირს საზოგადოებას... უკან დარჩომია ცხოვრებას" (ილია). ამის შესახებ სხვა ინდროინდელი საზოგადო მოღვაწეებაც აქტიურად წერდნენ (ც. წერეთელი, ბ. ბერძენივი, პ.უმიკაშვილი). ცხადია, ისინი კარგად ხვდებოდნენ ხელისშემშლელ ფაქტორებსაც, იმას, რომ ის ერთადერთი ქართულენოვანი ორგანო იყო და ხშირად იძულებული იყო ურთიერთგამომრიცხავი შინაარსის სტატიებიც ებეჭდა. აღიარებდნენ "დაჭმხებული პატრიოტების" (ანტონ ფურცელაძე) მუდმივ მუქარას ხელმოწერათა შეწყვეტაზე; კორილე ლორთქიფანიძე ასევე აღიარებდა, რომ თვითონ ისინიც ვერ ასაწვდომდნენ "ჟურნალს" მასალებით, თუმცა საყვედურობს, რომ რაც კარგი ჩაუვარდებოდათ ხელში, იმასაც არ ბეჭდავენ. ამ მხრივ "საქართველოს მოამბე" ნამდვილად გამოჩეული გამოცემა იყო. მან გააგრძელა "ციკრის" მიერ დანყებული ენის გამარტივების ტენდენცია, და ილიას "საზოგადო ჟურნალი" (ი. ჭავჭავაძე) თითქმის ყველა საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საკითხს შეეხო. მასალის შერჩევის პრინციპი აქ ერთიან მიზანს ემსახურებოდა, საზოგადოების გამოხეხნულებას, ამოქმედებას, მასში "შეგნების შეუქს" (ვ. კოტეტიშვილი) შეტანას. "საქართველოს მოამბე" სულ 12 ნომერი გამოვიდა. შემდეგ მას, როგორც არასასურველი გავლენის მქონე ორგანოს, პრობლემები შეექმნა და დაიხურა. მიუხედავად ასეთი რეაქციისა, თავად ილია თავისი ჟურნალის საქმიანობით კმაყოფილი არ იყო, რადგან თვლიდა, რომ ჟურნალი ბოლომდე ვერ "ჩავიდა ცხოვრების მდინარის ძირში" და ვერ შეძლო საჭირობოროტო საკითხების ბოლომდე გამომწერება. ცხადია, ამის მიზნები ჟურნალის გარშემო შეკრებილი ადამიანების ამა თუ

იმ საკითხში თეორიული მოუზნადებლობა არ უნდა ყოფილიყო. აქ თავს იჩენს ისევ ჟურნალისტური ჩვევების ჩამოუყალიბებლობა. ამ ადამიანების ინტელექტუალური დონე საგრძობლად განსხვავებულია მაშინდელი საზოგადოების დიდი ნაწილის გონებრივი განვითარების დონიდან. ცხადი გახდა, რომ მათთან სხვა ფორმებით საუბარი იყო საჭირო (ამ შემთხვევაში არ ვგულისხმობთ ენის გახალსურებას), ამიტომ, ჩვენ ვხედავთ, რომ 1866 წელს დაარსებული გაზეთი "დროება" გაცილებით დემოკრატიული ხდება, და ამავე დროს, ის ნელ-ნელა ამზადებს მკითხველს ისეთი სერიოზული პუბლიცისტიკისთვის, რასაც ჟურნალ "კრებულში" ვხვდებით (1871 წ.).

ჟურნალისტის მნიშვნელობაზე საუბარი სწორად გვხვდება ამ დროის მოღვაწეთა თეორიულ ნაშრომებში. თუმცა, ამ პერიოდის ჟურნალისტური საქმიანობის დეტალები განსაკუთრებით კარგად სერვა მესხის წერილებში გამოიკვეთა. ეს წერილები შესანიშნავი მასალაა იმისათვის, რათა წარმოადგენა შეგვექმნას, თუ როგორ ყალიბდება საქართველოში წმინდად ჟურნალისტური აზროვნება და ეთიკა. "დროების" რედაქტორობამ მას უდიდესი პრაქტიკული გამოცდილება მისცა. საინტერესოა მისი სიტყვები ილია ჭავჭავაძეზე, როგორც მოქმედ ჟურნალისტზე, იგი წერდა: "ილია ორი თვეა მპირდება და არაფერს ბეჭდავს. ვერ მოუხერხებია ერთი უბრალო რამის დაწერა. ეს ხალხი სრულიად ჟურნალისტისთვის არ არის გაჩენილი. დანაწარებული შრომა ეჭირრებათ და ჩვენს დროში ამგვარი შრომა თითქმის შეუძლებელია (ს. მესხი. "წერილები" ი. ბოცვაძის რედაქციით. სოხუმი 1950 წ. გვ. 207). დაახლოებით იმავეს საყვედურობს ს. მესხი კირილე ლორთქიფანიძეს, რომელიც თურმე იშვიათად წერდა, რადგან თვლიდა, რომ რაიმე "საგანზე" რომ დაეწერა, ჯერ მრავალი წიგნი უნდა წაეკითხა და ყველაფერში საფუძვლიანად გარკვეულიყო: "საშინლად ზანტია, მძიმე წერაში. . ." განა, ჩვენ არა ვგრძნობთ, რომ ის საგნები, რომლებზედაც ვწერთ ჩვენ გარკვევით გაცნობილი არ გვაქვს,

მაგრამ ყველა საგნის საფუძვლიანად გაცნობას თუ ვუცხადებ, ჩვენ დღემდე ვერაფერი დაგვიწერია" (ს. მესხი. "წერილები" ი. ბოცვაძის რედაქციით" გვ. 25). ცხადია, ეს მხოლოდ რედაქტორის დამახასიათებელი უკმაყოფილებაა, რომელიც ჟურნალისტისთვის აუცილებელი თვისებაა — კორაქტიულობის არქონაზე საყვედურობს გაზეთის თანამშრომლებს (სხვა წერილებიდან ირკვევა, ზოგადად როგორ მალალ შევასებას აძლევს მესხი მათ პუბლიცისტიკას). ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია ის მოთხოვნები, რასაც გაზეთის ფორმატი ითვალისწინებს. ის კი თავიდანვე განსაზღვრულია. 1866 წლის 16 იანვარს ნიკო ლილიბერიძე კირილე ლორთქიფანიძეს წერს: "აღვიდად მიხვდებით რა მოსაზრების გამო ვითხოვეთ გაზეთის ნება და არა ჟურნალის. ჩვენი აზრით, გაზეთი უფრო სასარგებლო იქნება, მინამ ჟურნალი. გაზეთის მოკლე სტატიები და ცხოვრების შესახებ ახალ-ახალი ამბები" რასაც კვირეულია, უსწავლელ კაცს უფრო გაართობს, ვინემ გრძელი ტრაქტატი რომელიმე საგანზე" (დ. ჩიკვილაძე. "წერილები" "საბჭ. საქ." 1989 წ. გვ. 5). ამ მიზეზით ითხოვს მესხი ავტორებისგან მეტ აქტიურობას, მეტ კონკრეტულობას და სიმძაფრეს (ამ მხრივ მისი ფაფორიტი აკაკი წერეთელია), რისი შედეგიც იქნება ის, რომ მკითხველს ამგვარად მრავალი საკითხის მიმართ გაუჩნდება ინტერესი, რაც საერთოდ და განსაკუთრებით იმ პერიოდში გაზეთის უმთავრესი ამოცანაა.

"დროებამ" ეს მისია ნამდვილად შესრულა, ის გახდა მედიატორი საზოგადოებასა და ინტელიგენციას შორის, რომელსაც ქვეყნის უკეთ მოწყობის გრანდიოზული გეგმები ჰქონდათ. ჟურნალები "კრებული" და "ივერია" შემდგომში საუკეთესოდ ითვისებს იმ ტრადიციებს, რაც "დროებამ" და, უფრო ადრე, "საქართველოს მოამბემ" დაამკვიდრა. ჩვენ ვხედავთ, რომ ამ ჟურნალის სტატიები ამჟამად უფრო მომზადებული მკითხველისთვის არის განკუთვნილი, რაც პირველ რიგში, ჟურნალისტური აზროვნების პროგრესის შედეგია.

**რეკონსტრუქციები:** ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი მიხეილ კალანდარიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი მაია გომაძე.

История развития прессы в Европе начинается с 18 века; в России основа газетного дела была заложена в конце этого же века. Несмотря на то, что в Грузии, в этот период, влияние Российской империи отображалось во всех сферах жизни, до 1819 года грузинскоязычные журналы и газеты не издавались. А в 1819 году, после укоренения в Грузии Российского царства в повестке дня встало формирование грузинскоязычного печатного органа и была издана "газета Грузии". т.к. в этой газете, в основном, печатались только официальные распоряжения и в лице авторов и конкретных статей она не оставила нам образца журналистского мышления и известных имен, ее функция и роль для того периода все же значительны. Она в первые же годы издания в одном из номеров издает заявление, где написано, что количество подписчиков на эту газету выяснит, насколько велико среди грузин желание встать рядом с образованными нациями. Таким образом, газета с самого начала попыталась среди населения укоренить культуру чтения журналов и газет, и однообразно проводит рекламу, используя для этого в первую очередь заботу социально-культурной среды того времени - об обязательном распространении образования в обществе. Но газета на этом этапе с этой стороны не добивается успеха. Причиной этого является само направление и содержание газеты, которая в народе не смогла возбудить интерес к самой газете и она из-за малого количества подписей сразу же прервала свое существование. Хотя через года издателям журналов и газет приходилось с большим трудом добиваться формирования в обществе культуры чтения прессы. Журналисты же вместе с этой проблемой встретятся еще с многими препятствиями, пока в Грузии эта профессия скажет свое слово. Борьба с официальной цензурой или цензурой общества "посланников старого", невыносимые условия работы и многие трудности технического характера - проблемы, которые преследовали грузинскую журналистку на протяжении многих лет. Нужно отметить и то, что журналистская деятельность для самих грузинских общественных деятелей до этого времени была практически неизвестная сфера ( в отличие от поколения 60-ых, которое идет в грузинскую журналистику уже набравшись практического опыта работы в периодических изданиях. России или стран Европы), поэтому интересно как и по какому направлению формируется в Грузии само журналистское мышление и этика.

В труде автор делает обзор и анализ первых грузинских журналов и газет ("Газета Грузии", "Тифлисские ведомости", "Цискари" ("Заря"), "Сакартвелოს მოამბე", "Дроеба", "Кребули") и деятельность первых грузинских журналистов именно с этого угла.

თამარ მუშერიძე

# სტრელარის ახალგაზრდა „არლკინო“

1987 წელს, როდესაც ჯორჯო სტრელერი გოლდონის "ორი ბატონის მსახურის" რეჟისურის გადაიღო, ფეროწო სლოურის პიკაბო: "ფეროწო, გაცეცხლი ვარ, წლები გემატება, მაგრამ შენი არლეკინო ყოველთვის ახალგაზრდაა. როგორ ახერხებ ამას?!

მეორე მსოფლიო ომმა დიდი გავლენა მოახდინა იტალიურ თეატრზე. "პირველი წლები ხასიათდება გაურკვეველი, ჩამოუყალიბებელი ინტერესებითა და მისწრაფებით. ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ ჯერ კიდევ არსებობდა ფაშისტური წყობის მიმართ შიში, რომელიც განსაკუთრებით კერძო კომპანიების და დასების რეპერტუარზე აისახა. წმინდა ეროვნული დრამატურგიის წინ ნამოწევა თითქმის მიუღწეველი გახლდათ.<sup>2</sup> თეატრებში ძირითადად უცხოური და ნახევრად ბულვარული პიესები იდგებოდა. ცხადია, წარმოდგენის მხატვრული ლირებულება სადავო ხდებოდა, მაგრამ თეატრალები ჯერ კიდევ ფაშისტური იდეოლოგიის წნეხის ქვეშ იმყოფებოდნენ. ეს ისტორიკას უფრო ჰგავდა; ქვეყანაში მოუშუშებელი ტვიკილი და იმედგაცრეუბა სუფევდა. 1945 წელს, როცა ჯორჯო სტრელერი სამშობლოში დაბრუნდა ქ. მილანში უწყველოდ იყო გამოცოცხლებული თეატრალური ცხოვრება. რომის საუკეთესო არტისტებს მოეყარათ თავი. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ სპექტაკლებს ძირითადად მსახიობები მართავდნენ. ავიშვებ არც რეჟისორის და არც სცენოგრაფის სახელი იწერებოდა. სტრელერი ამბობდა, რომ იტალიური თეატრის რეჟორმა აუცილებელია, ზუსტად

ახლა უნდა დაიწყოს მისი გარდაქმნა. იგი ინტერესდება "Milano Sera"-ში მუშაობას და არაერთ კრიტიკულ წერილს აქვეყნებს მსგავსი სპექტაკლების წინააღმდეგ. მას სურს შექმნას თეატრი, სადაც თითოეულ წარმოდგენაში ყველაფერი ერთ დონეზე განხორციელდება და სუფილიორი ან მთავარი როლის შემსრულებელი არ იქნება მისი წარმმართველი.

1947 წელს სტრელერი პაოლო გრასისთან ერთად აარსებს "პიკოლო ტეატროს" და სწორედ აქედან იწყება იტალიური თეატრის ახალი ეპოქა. "იტალიურ რეჟისურაზე, როცა იწყებენ საუბარს მაშინვე სტრელერის სახელი იწვეს წინაშე". მას სურდა გამოეხატა არა ის სინამდვილე, რომელიც მხოლოდ ილუსტრირებული იყო და ვიზუალურად ჩანდა, არამედ ის რეალობა, რომელიც ამ ყველაფრის მიღმა იმალებოდა.

"არლკინო" "პიკოლოს" პირველი სეზონის სპექტაკლია. რეჟისორმა გამიზნულად შეარჩია იტალიელი დრამატურგის კომედია. მის არჩევანს არაერთი ფაქტორი უდევს საფუძვლად. პირველ რიგში, ის, რომ სტრელერს ნამდვილი იტალიური სიტყვის გაცონება სურდა იტალიურ სცენაზე; იგი აქცენტს სპეციალურად გოლდონზე აკეთებს, რადგან რეჟისორის მხრით, მასში მოიაზრება ყველა ის სათქმელი, რის გამოხატვასაც იმ პერიოდში აპირებდა. ეს იყო განპირობებული, როგორც პოლიტიკური და ქვეყანაში არსებული მდგომარეობიდან გამომდინარე, ასევე შემოქმედებითი თვლასწარისითაც. სტრელერი ცდილობდა წარმოედგინა წმინდა თეატრალური სანახაობა, ამიტომ, "კომედია დელ არტეს" პრინციპების "აღდგენა" ზუსტად გათვლილი ნაბიჯი იყო. "კომედია დელ არტესთვის" დამახასიათებელი საშემსრულებლო ხერხების წარმოჩენა, იმპროვიზაციის თეატრის გაცოცხლება საკმაოდ ხმაშალადად განაცხადდა შეიძლება ჩაითვალოს. რეჟისორი ლაიდ ეწინააღმდეგება მოძველებულ, სიყალბეში გადასულ აქტიორთა შემოქმედებას. მისთვის მთავარია არა მარტო ერთი მსახიობი და მასზე აგებული სცენები, არამედ მთლიანად სპექტაკლი, რომელიც ანსამბლის შედეგად იქმნება. "არლკინოში" პარამონოულად არის შერწყმული მსახიობებისა და რეჟისორის ნამუშევარი. სტრელერი მიჰყვება დრამატურგის რთიოთელ სიტყვას; იგი მეთვრამეტე საუკუნეში არსებულ ვენეციურ კილოსაც ინარჩუნებს. საოცრად ფრთხილია ტექსტთან მიმართებაში. დეტალების ასე ზედმინწვნიით დაცვა, რაღაც მომენტში შეიძლება სასურველი შედეგი არ მოგვეცეს, ანუ წარმოდგენა ვერ გადმოცემდეს შესაბამის მუსტს. სტრელერის "არლკინო" საკმაოდ დინამიკურია და მხიარული სპექტაკლია, რომელსაც მოცარტისიულ სუფილებს. ეს იმიტომ ხდება, რომ იგი მხოლოდ კომიკურებს კი არ აკეთებს, არამედ მისულ ხედვას მზავებს ტექსტთან. ერთ-ერთ ვრცელ ინტერვიუში მას ეკითხებიან "კომედია დელ არტეს" შესახებ. სტრელე-



რის შრიტით, მეოცე საუკუნეში არ შეიძლება იყოს „კომედია დელ არტსი“; “შუღლებელია თანამედროვეობამ გამოხატოს იტალიური კომედიის ის სპეციფიკური თავისებურებანი, რომელიც საუკუნეების წინ არსებობდა, ასე რომ “არლეკინო, ორი ბატონის მსახური”, მხოლოდ გახლავთ იდეა წარმოაჩინოს ეს თეატრალური ფორმა.”<sup>4</sup>

სპექტაკლის რიტმი დასასწავლივც იკვეთება. ისეა აგებული თითოეული სცენა, რომ პუბლიკა მოტიანად არის ჩართული და მონაწილეობს მასში. არ გამოირჩევათ დაილოდა მსახიობებს და მაყურებელს შორის, რაც აქტიორებს იმპროვიზაციის შესაძლებლობას უფართოვებს. რეჟისორი ამ შემთხვევაშიც „კომედია დელ არტსი“ პრინციპებს ყრდნობდა და სპექტაკლი ინტერაქტიულ ელემენტებს შეიცავს. სცენაზე მყოფნი აბსოლუტურ თავისუფლებას ანიჭებენ თავიანთ პერსონაჟებს. ისინი არ ზღუდვან გმირებს ხასიათის შექმნისას. მათთვის უცხია ჩარჩოში მოქცეული თემები, სადაც გათვლილია თითოეული ყესტი, მიმიკა და სიტყვა. ამიტომ, წარმოდგენა სავსეა სხარტო ოუმორით და სიტუაციების კომედიურობით. სტრუქტურის იდეა – რეჟისორის ჩანაფიქრის გამტარ საშუალებად აქტიორის გამოყენება – იტალიურ თეატრში რეჟისურის დამოუკიდებელ პროფესიად ჩამოყალიბებას მოახსენავდა. თუმცა, მისი ჩანაფიქრი მხოლოდ მსახიობის “დამორჩილებას” არ შეეხებოდა; იგი სცენოგრაფიის და მუსიკალური გაფორმების წარმოდგენის სხვა კომპონენტებთან შემწყობის საუფქველვე ერთი დასრულებული კომპოზიციის შექმნას ცდილობდა.

ჯორჯო სტრუქტური მიელ მუშაობას მხოლოდ გამომსახველობითი ხერხების ძიებას არ ანდომებდა. მისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი პიესიდან გამომდინარე ამბავი გახლდათ, რომელიც კონკრეტულად “არლეკინოს” შემთხვევაში გადამწყვეტი იყო. გოლდონის კომედია ცოტა ხნით, მაინც გადიომებდა და გახალისებდა იტალიელ ხალხს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი არ გახლდათ პირველი რეჟისორი, ვინც მეოცე საუკუნეში “კომედია დელ არტსი” აღდგენას ცდილობდა, მაგრამ მივიწყებული და მხიარული თეატრალური სანახაობა სტრუქტურის შრიტით, ახალ იმედს ჩაუსახავდა ომისგან დატანჯულ ადამიანებს.

რადგენიმე ათეული წელია, რაც “არლეკინო” იმართება სცენაზე, მაგრამ პირველი სპექტაკლიდან მოყოლებული დღემდე, სტრუქტურულად, ონავ თუ არის შეცვლილი. რაც მთავარია, სპექტაკლს შენარჩუნებული აქვს ის “სული”, რაც მას რეჟისორმა შთაბერა.

არსებობს წარმოდგენის თერთმეტი რედაქცია, ანუ თერთმეტივე იქნა აღდგენილი. აქედან სამმა გამოშვებამ განიცადა ევოლუცია, რამაც იმოქმედა სცენოგრაფიაზე; თუმცა ყოველ ახალ რედაქციაში შენარჩუნებულია მისთვის დამახასიათებელი სიმსუბუქე, ხიბლი და თვითყოფადობა.

სტრუქტურის ანტირესებს სცენური დინამიკა,

რომელიც წარმოდგენის განწყობაზე მოქმედებს, იგი გარკვეულწილად ფსიქოლოგადაც გვეხვეწება. მან კარგად იცის თუ რიტმს რამდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს; აქედან გამომდინარე, სპეციალურად დაქარებული სპექტაკლის ტემპი მაყურებელს მოდუნების საშუალებას არ აძლევს. მსგავს სიტუაციებში ინტერესი უფრო ღრმად ედება. ეს რეჟისორის ერთ-ერთი ხერხია, ბოლომდე ჩაითრიოს პუბლიკა სიუჟეტის მსვლელობაში.

ასობით მსახიობმა ითამაშა “არლეკინოში” და აქტიორების არაერთი თაობა აღინარა. აღსანიშნავია, ანტონიო ბატისტელას და ჯანრიკო ტელესკის პანტლონეს სახეები. ელენა ძარესკის და ანა ზაიას ბეატრიჩე; ან ჯანი სანტუროს და ვანფრანკო მაურის პრივლეა. მართალია, მათი ჩამოთვლა შორს წავიყვანს, მაგრამ ეს ის არტისტები არიან, ვისაც “პიკოლოს” ისტორიაში დიდი წვლილი მოუძღვის. თუმცა არც ის ორი მსახიობი უნდა გამოვჩინოთ თვალათხედვიდან, ვის სახელთანაც დაკავშირებულია თვითონ სპექტაკლის სიცოცხლისუნარიანობა. წლების განმავლობაში მხოლოდ ორი აქტიორი ასრულებდა არლეკინოს – მარჩელო მორეტი და ფერუო სოლერი. მორეტი გარდაცვალებამდე ითამაშობდა. 1962/63 წლის სეზონზე უკვე სოლერი ჩნდება არლეკინოს როლში. დღესაც იმართება ეს წარმოდგენა მსოფლიოს სხვადასხვა სცენაზე. სოლერის გმირი ახლაც ისეთივე ემპატი და მხიარულია, როგორც თავიდანვე იყო. ასაკის მიუხედავად მსახიობი საოცარი პლასტიკით გამოირჩევა. მისი პერსონაჟი სავსად მოწილი და გონებაშახვია, მაგრამ ამავედროულად გაუთვლილი და სულელიც არის. მას ტყუილის მოფიქრებაც კარგად ეხერხება და დამოკრებულ ნაბიჯებსაც დგამს. სწორედ ამაშია არლეკინოს ხიბლი. სოლერი აბსოლუტურად თავისუფალია თავისი გმირის გამოხატვაში. მართალია, აკრობატულ ნომრებს სრულყოფილად ვეღარ ასრულებს. რაც განსაკუთრებით მეორე მოქმედებაში (სამზარეულოს სცენა) იკვეთება: არლეკინო ბატონებს ემსახურება, ერევა კერძები და რომელ ბატონს რა მართავს აბარ იცის. ამ პროცესში არლეკინო იქით-აქით დარბის, დიდ ნახტომებს აკეთებს. აღსანიშნავია, თევზების ეპიზოდი; ჭურჭლის გატყორცვის საშუალებით ლამაზ სანახაობა იქმნება. სოლერის ადამიანმბული ასაკიდან გამომდინარე ეს სცენები ტექნიკურად ნაკლებ დახვეწილია და შენელებული ტექსტით მიმდინარობს, მაგრამ შემოქმედებითი თვალსაზრისით სოლერის არლეკინო, კვლავ ხალისიან და სიცოცხლით სავსეა.

რა თქმა უნდა, ბევრი ცდილობს პარალელი გააკლოს ორ მსახიობს შორის. რომელი რით გამოირჩევა. ფერუო სოლერი თვითონ გადმოადა რემეტიციებს მარჩელო მორეტისთან, ამიტომ სოლერის ბევრი აქვს მისგან ნანსწალი. მორეტი, როცა არლეკინოს სახეს ქმნიდა მან კატის გამოსახულებიანი ნიღბი შეარჩია. ცნობილი ოსტატის, ამლტო სარტორის მიერ შექმნილი ნიღბი



მარჩელოს სახეს ყველაზე კარგად მოერგო. სარტორიმი ტყავის დამუშავების ძველი, დავარგული, ვენეციური მეთოდი აღადგინა. მსახიობებს თავდაპირველად მუყაოს საკმაოდ მოუხერხებელი ნიღბები ჰქონდათ. სპექტაკლის დროს მათ ცრემლები მოსდიოდათ ტკივილისგან. მარჩელო მორეტი ძალიან ეწინააღმდეგებოდა ნიღბის გამოყენებას: "მასში, ხომ გამომსახველობა იკარგება!"; ეს იყო მორეტის ასსნა; მაგრამ იგი ფიზიკურადაც ვერ ეგუებოდა მას. სტრეულერმა გადანწყობა მოეძებნა არლეკინოს მოხუცი შემსრულებელი ანტონიო განდუზიო. საკმაოდ ხანდაზმული კომედიანტი ქ. ბოლონიამი ცხოვრობდა. ა. განდუზიო ნიღბს სახეზე იხატავდა. მორეტის მოერონა ეს აზრი და გამოყენება გადაწყვიტა. ცნობილი ნიღბების ოსტატი ამლეტო სარტორი, კი რამდენიმე წლის შემდეგ აღმოაჩინეს და მოიწვიეს "პიკოლოში". აღსანიშნავია, რომ სარტორის ნიღბები სტრეულერმა პირველად 1951 წელს თავის სპექტაკლ "მაკბეტში" გამოიყენა. შექპირის ტრადიციამი რეჟისორი მაკბეტის და ლედი მაკბეტის გონებაზე, ფიქრზე და მათ შინაგან სამყაროზე აკეთებს აქცენტს. სინხელით მოცულ სცენას (სცენოგრაფი - პიერო მუჯი) ა. სარტორის ნიღბები ემატება და მაკბეტების სამფლობელო გაცილებით შემზარავ იერს იძენს.



სცენა სპექტაკლიდან

სახელოსნო ქ. პადუაში ჰქონდა. იგი ისე ამუშავებდა ტყავს, რომ დრეკარი და ადვილი სატარებელი ყოფილიყო. სარტორიმი მსახიობს სხვადასხვა გამოსახულებიანი (კატის და მელიის) ნიღბი შესთავაზა. სტრეულერის მოსაზრებით ეს ნიღბი პერსონაჟს ცხოველისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით ამადიდებდა და ამით მეტ გამომსახველობას შესძენდა. მორეტიმი კატის სახე აირჩია. იგი თვლიდა, რომ ეს არსება მოქნილი, მსუბუქი, ემპია, ჭკვიანი ცხოველია და არლეკინოშიც ამას ხედავდა. "თუცა, შემდეგ მაინც "ძანის" საკმაოდ ორიგინალური და პრიმიტიული ნიღბი აფხოინაა".

მარჩელო მორეტის გმირი საოცარი სისწრაფით დარობდა სცენაზე. მისთვის არ არსებობდა დარკოლები; ისეთ მოულოდნელ მოძრაობებს აკეთებდა, რომ მაყურებელი ვერც კი ასწრებდა თვალის მოკვებას. თუმცა იყო მის ხასიათში, განსაკუთრებული სენტიმენტალობა, ინფანტილობა, რომელიც ფერუჩო სოლერის პერსონაჟსაც დაჰყვება. მაგრამ, ახვდროულად, სოლერის გმირი უფრო თავმჯდომარეობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი ყველაფერს აქიციებს; მისთვის გრძობის გამოხატვა, რომანტიკული სიტუაციები უცხოა და სიცილად არ ყოფნის. მისი აყრობატული შესაძლებლობები გმირს ახალ

შტრის მატებს და დამახასიათებელ თავქარიანობას უსვამს ხასს.

სტრეულირი იდეალურ ნონასწრობას იცავს მის პროფესიას, მსახიობსა და დრამატურგს შორის. წარმოდგენაზე ვერ ვიტყვი, რომ ეს, მხოლოდ რეჟისორის, ან დრამატურგის, ან მსახიობის თეატრია. აქ სამი კომპონენტის ჰარმონიული შერწყმაა, რაც იმ პერიოდში ნოვაციად ითვლებოდა.

რაც შეეხება სპექტაკლის სხვადასხვა გამოშვებას, ყველაზე მნიშვნელოვანი 1956 წლის, მესამე რედაქციაა, რომელმაც სტრეულერს და "პიკოლოს" დიდი აღიარება მოუტანა. სპექტაკლში ღრმავდება ხერხი "თეატრი თეატრში"; სცენაზე მეორე, მომცრო ზომის სცენა ჩნდება, რომელზეც მსახიობები თამაშობენ. წარმოდგენა პირდაპირ პიესის სიუჟეტით არ იწყება. კომედიანტები სათამაშოდ ემზადებიან; მუსიკოსები ინსტრუმენტებს აწყობენ, ზოგი ხმას ამუშავებს, ან სარტიკულაციო აპარატს ავარჯიშებს. მაყურებელი სპექტაკლის დაწყებამდე მოსამზადებელ პერიოდს შესცქერის. რუსი თეატრმცოდნე ს. კ. ბუშუევას აზრით, "სულიერი თავისუფლების და შემოქმედებითი ძალების უსაზღვროდ გამოყენება ყველაზე დიდი მიღწევა იყო ამ სპექტაკლში, რადგან მანამდე განხორციელებულა არაერთმა წარმოდგენამ (გორკის "მდაბოინი", ალაკარუს "რისხვის ღამეები" და სხვა), რომელიც გაცილებით ახლოს იდგა თანამედროვეობასთან (იგულისხმება პიესების შექმნის პერიოდი. თ.მ.), ვერ გამოიღო ასეთი შედეგი. შეიძლება ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ სინამდვილის ზედმიწევნით ასახვამ ვერ პოვა ერის ის სულიერი გამოძახილი, ან მისი ცხოველმყოფელი ალტაცება, რომელიც მთლიანად "არლეკინოში" იყო ჩაქსოვილი".

ჰუმანური მზნების განხორციელების გარდა, რეჟისორს სცენოგრაფის (ედიო ფრიჯერიო) დახმარებით სიახლე შეუქვს სცენაზე და "თეატრში თეატრის" ხერხი ორგანო მნიშვნელოვან იქნეს.

მსახიობები, მოძვრო სცენიდან ჩამოდიან, დალი-  
ლები ისვენებენ სკამზე, ერთმანეთს ელაპარა-  
კებიან, შეიძლება წაიწვინავენ კიდევ, იქვე  
მოკარნახე ზის და სიტყვებს უსწორებს "სათა-  
მასო მოედანზე" აქტიორებს. არის შეძახილები,  
კამათი მათ შორის და ეს ყველაფერი გრძელდება  
მთელი სპექტაკლის განმავლობაში. რეჟისორი  
ამით ისტორიულ სინამდვილს და ეროვნულობას  
უსვამს ხაზს. აქ არის იმ აქტიორების, პატარა  
იმპროვიზაციული სცენები, რომლებსაც თავიანთი  
გამოსვლა არ აქვთ და ისვენებენ კულისებში.  
"მსახიობები ისინი ნიღბებს და აჩენენ სახეებს,  
იყენებენ ყოველდღიურ ფესტებს, ჭირაობენ  
ერთმანეთში, ურთიერთობენ და ამ მეთოდით  
ყურადღებება გადააქვთ ტექსტთან ზე-ტექსტზე,  
რომლის მიზანია ისტორიული მომენტებს გადმო-  
ცემა"<sup>2</sup>. იტალიელი კრიტიკოსის ეს შეფასება  
ცხადყოფს, რომ სპექტაკლი, თავისი მატარებელი  
იდეების და პრობლემების თვისუფლებად, მაინც  
თავშესაქცევ და თეატრალურ სანახაობად რჩება.  
ასე, რომ სტრელეორის არჩევანმა გოლდონის  
"ორი ბატონის მსახურის" შესახებ, შესანიშნავი  
შედეგი გამოიღო, როგორც პოლიტიკური, ასევე  
მხატვრული თვალსაზრისითაც.

1973 წ. უფრო იკვეთება სტრელეორის "საყვ-  
რული" ხერხი და „კომედია დელ არტე“ მთელი  
თავისი სისავსით იშლება მასურებლის წინაშე.  
"რეჟისორმა წარმოიდგინა კომიკოსების მოხე-  
ტილად დასი, რომლებმაც ლამის გასათვნი და  
მოსაყვებელი ადგილი ნახეს დაწერული ციხე-  
სიმაგრის ახლოს. აქედან წამოვიდა ავანსცენაზე  
სანიღბების ანთება"<sup>3</sup>. სპექტაკლმა პოეტური  
ელფერი შეიძინა.

აღსანიშნავია, რომ სტრელეორი ერთ-ერთი  
პირველთაგანია, ვინც (იტალიურ თეატრში)  
დრამატული ნაწარმოების ილუსტრირებას არ  
ახდენს. გოლდონის თითოეულ სიტყვას ბრძად  
ეს არ მიყვება, არამედ ყოველი იტრფის მიღმა  
არსებული აზრის ინტერპრტირებას გვთავაზობს.  
კონკრეტულ შემთხვევაში, იგი ზუსტად იცერს  
კომედოვანის იუმორის თავისებურებას და  
მისული ხედვით გადმოგვეცემს, გააწინა ერთი ემო-  
ციური მდგომარეობიდან მეორე მდგომარეობაში  
გადასვლის საოცარი უნარი. ასეთი ეპიზოდები  
საუბრად ოსტატურად ხორციელდება. მაგალითად  
არლეკინოს დასვლის სცენა, როცა ბეატრიჩე და  
ფლორინდო ერთდროულად ფესს არტყავენ ძირს  
სიმაკარის გამოსახატავად. ისინი სიმწარულად  
აბრახუნებენ ფესს და ამით თითქოს სვლიან მატყუ-  
არა მსახურს; მდგომარეობა თანდათან იძაბება,  
მონოტონური ხმა არ ჩერდება, არლეკინო საყო-  
დაღვი სახით იყურება, მაგრამ უცბად ხსროდება  
წელში და ესპანური ცეკვით გამოდის ავანსცენ-  
აზე. ესპანური მუსიკის რიტმად კი ბატონების  
ფეხის დარტყმას იყენებს. ეს არის განუმტყვის  
საოცარი საშუალება.

სცენოგრაფია მინიმუმადეა დაყვანილი (ქვირ

ფრიგერიო). სცენა სრულიად ცარიელია. მსგავსი  
მოედანი აქტიორებს უჭირიათ. ფონად ჩამოკო-  
დებული ფარად განსაზღვრავს თუ სად ხდება  
მოქმედება; პანტალონის სახლში, ბრიგოლას  
სასტუმროსა თუ ვენეციის ქუჩაში. ფარდას თვი-  
თონ მსახიობები გადაწვენ საჭირო ინტერიერის  
მისაღებად.

სპექტაკლში ხშირად გაისმის საცეკვაო მუსიკა,  
ბალადები (ფორენცო კარპი), რომლის მსუბუქი  
და აბალბებული ფლერადობა საზეიმო განწყობას  
უქმნის მასურებელში.

წარმოდგენა თავისუფალია ცრუ თეატრალურო-  
ბისგან და მის მიმართ სტრელეორი ირონიას გამო-  
ხატავს. ეს კონკრეტულ სცენაშიც აისახება: მაგა-  
ლითად, ბეატრიჩეს ტირილი, როცა ფლორინდოს  
სიკვდილს შეიტყობს. მსახიობის მიერ ფორსირე-  
ბულად გადმოცემული განცდა და მოთქმა გრო-  
ტესკის ელემენტებს მატებს მის გიჟს. ასეთი  
გადაწვეტილება, რეჟისორი აქტიორთა, უკვე მოძე-  
ვებულ და სიყალბეში გადასულ შესრულებას  
უსვამს ხაზს. მან შექმნა სპექტაკლი, სადაც "სა-  
ხიობის ხუმრობა, ფესტი და მიმეა "აქრწყვლას"  
სიტყვის ფუნქციას<sup>4</sup>, ანუ წარმოდგენა თავისი  
აგრობატული, მუსიკალური თუ იმპროვიზაციული  
ელემენტებით სანახაობრივ თვისებას იძენს.

იმპროვიზაციის გამოყენებისას მსახიობები არ  
სცდებიან პიესას, ანუ აქც რეჟისორის ხელწერას  
ვხვდებით. სტრელეორი ცდილობს, რომ არტისტის  
თითოეული მოქმედება ტექსტთან გამოიქვინარე-  
ოდეს, მაგრამ არ იცოს მასზე დამოკიდებული.  
ამიტომაც, "არლეკინოს" პერსონაჟები ლაღი  
შესრულებით გამოირჩევიან. თითოეული მოქმე-  
დება ძალდაუტანებლად, მოულოდნელად და  
ბუნებრივად გამოიქვინარეობს აქტიორებისგან.  
ეს ყველაფერი შესანიშნავად იშლება რეჟისორის  
მიერ აგებულ მიზანსცენებში.

თეატრალური რეჟორმა სამსახიობო ხელოვნე-  
ბას შეეხო. რეჟისორის გაძლიერებამ საშემსრუ-  
ლებლო ოსტატობისადმი გარკვეული მოთხოვნები  
ჩამოაყალიბა. სტრელეორს თითონ ჰქონდა დამთ-  
ვრებელი სამსახიობო ფაქულტეტი და საუბრად  
კარგად ფლობდა თავის პირველ პროფესიას.  
მისთვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა აქტიორს,  
მის სხეულს, მოძრაობას, დინამიკას, რომელიც  
ყველაზე მეტად წარმოაჩენდა გიჟის ხასიათს თუ  
სულიერ მდგომარეობას. აქედან გამოიქვინა,  
ამჟამად, რომ გამოშახველობით მხარე წაყვანია  
სტრელეორის შემოქმედებაში. არა მარტო მშენი-  
ერების აღსაქმელად, არამედ იგი მიერ მონა-  
ხაზს სანახაობრივი ელემენტებით ახორციელებდა;  
ანუ მიზანსცენები მხოლოდ სილაშაშის ილუსტრირ-  
რებას არ ახდენდა, იგი პირველ რიგში აზრო-  
ბრივ დატვირთვას ატარებდა. მაგალითისთვის  
არაერთი სპექტაკლი შეიძლება დასახელდეს:  
"ალბლის ბალი", "კოვრის აყალბაყალი", "მეფე  
ლორი", "ფუსული" და კიდევ ბევრი სხვა.  
"სტრელეორი პირველი რეჟისორია, ვინც განა-

თებას და მის სწორ განაწილებას მიაქცია ყურადღება; მისი თეატრალური რეფორმა ამაში მდგომარეობს. ეს გახლავთ სტრელერის შემოქმედების მთავარი მახასიათებელი ნიშანი. შუქჩრდილების გამოყენება, რეჟისორული განაწილების ძირითადი საშუალება იქცა. აქედან გამომდინარე, მისი სპექტაკლები გამოირჩევა ექსპრესიულობით და მეტი გამომსახველობით<sup>11</sup>. წარმოდგენებში სინათლე არა მხოლოდ განათების საშუალებაა, არამედ რეჟისორული ჩანაფიქრის ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი. აღსანიშნავია, რომ მას ამ მხრივ "გამგრძობლები" გამოუჩნდნენ, მაგალითად, ცნობილი ამერიკელი რეჟისორი რობერტ უილსონი, რომლის ნამუშევრები ფართოდ გამოიღო სივრცეში განათების ეფექტებზე დაყრდნობით არის აგებული.

ჯორჯო სტრელერის სპექტაკლებში დომინირებს სივრცე და როგორც უკვე ვახსენე, განათება. მსახიობისთვის, ერთის მხრივ, "დამლუპველი" დიდი სათამაშო მოედანი რეჟისორის იდეების ხორცშესხმაა, რომელიც ჩანაფიქრის მასშტაბურობას გამოხატავს. "ჩემთვის მეთოდოლოგია, — მოგვითხრობს სტრელერი — ძირითადად ტექნიკურ მხარეს შეიცავს. მაგალითად, კონკრეტული სივრცის გამართულობას, სისწორეს, ანუ სადაც უნდა ვიმოქმედო; შუქი, რომელიც ქმნის ზუსტ გარემოს, სადაც მოქმედება ვითარდება (დღე, ღამე, შენობის შიგნით, ან გარეთ); ასევე სხვადასხვა ნივთი (სყამები, მაგიდები და ა. შ.), ეს ყველაფერი თანდათან ერთიანდება და იქმნება ესთეტიკური ლირიკულება<sup>12</sup>. რეჟისორი თითოეულ მიზანსცენას მხატვრის თვალთ უყურებს. გამიშვლებულ სცენაზე გამიზნულად განფენილი განათების ფერები შესაბამის განწყობას უქმნის მაყურებელს.

რეპერტუარში ხშირად შეგვხვდებით გოლდონის<sup>13</sup> ჩეხოვის, გორკის, პირანდელოს, შექსპირის, ან ბრესტის პიესებს. დრამატურგიული შედეგების გაცოცხლებით იგი მოქალაქობრივ და მორალურ პრინციპებს იცავს. რეჟისორი თვლის, რომ მის მიერ განხორციელებული ნებისმიერი წარმოდგენა არის საზოგადოებრივი აქტი. გარკვეული აზრის გამოხატვა, რომელიც თანამედროვეობისგან არის ნაყრანავებს. იგი "დიდ ტილოებს" ქმნის და ფართო მასშტაბიან სპექტაკლებს სამყაროს ადარებს, სადაც ყველაფერია ნაჩვენები მთელი თავისი სისასით.

იტალიელი შემოქმედის ექსპრესიული ხასიათის მატარებელი სპექტაკლები გამოხმარებას ქვეყნის გარეთაც პოულობს, მაგალითად გოცის "ყორანი" (1948 წ.), პირანდელოს "ამ საღამოს ვიამაშობთ" (1949 წ.) და "ავტორის მამიებელი ექვსი პერსონაჟი" (1953 წ.).

აქ განხილულია იტალიელი რეჟისორის შემოქმედების დასახეისი, თუ რით და როგორ დაიწყო მან მოღვაწეობა ომის შემდგომ პერიოდში. მთელი სამოცი წლის განმავლობაში სტრელერმა არაერთი გენიალური წარმოდგენა დადგა "პიკოლოს" და სხვა თეატრების სცენებზე. იგი ყოველთვის რეალობას, სიმართლეს ეძებდა ნაწარმოებში და მასზე დაყრდნობით ირჩევდა პიესას. როგორც უკვე აღვნიშნე, მისი "სიტყვა" ძირითადად დრამატურგის სათქმელიდან გამომდინარეობდა, რომელიც თანდათან განიცდიდა ფორმირებას და რეჟისორის ხედავში ყალიბდებოდა. სტრელერი ყოველთვის ამბობდა: "მე ვარ არტისტი, მე ვარ ის, ვინც გადმოცემის ხელობით არის დაკავებული". სწორედ ამიტომაც გამოირჩევა მისი სპექტაკლები თვითმყოფადობით, სადაც შენარჩუნებულია დრამატურგის ენა.

**ლიტერატურა:**

1. „არლეკინო, ორი ბატონის მსახურის“ პროგრამა - სოლერი საუბრობს არლეკინზე.
2. „900-იანი წლების თეატრალური ენციკლოპედია“, ჯორჯო სტრელერზე (ავტორი სერჯო კოლოზა).
3. "Итальянский современный театр" - С. Бушуева, с. 7. «Искусство», 1983 г.
4. "Io, Strehler" — საუბრები უგო რონფანისთან. გამოც.: Rusconi, 1986 წ.
5. "Teatr dla людей" Стрелер Дж. с. 136
6. "Teatr dla людей" Стрелер Дж. с. 136
7. "Итальянский современный театр" - С. Бушуева, с. 41. «Искусство», 1983 г.
8. "Invito al teatro di Strehler" - Alberto Bentoglio. Mursia. Milano, 2002, p. 79.
9. "არლეკინო, ორი ბატონის მსახურის სტრელერის რეჟისურა" ინტერნეტ-ვერსია. www.piccoloteatro.org
10. "არლეკინო, ორი ბატონის მსახურის" პროგრამა.
11. ინტერვიუ თეატრის კრიტიკოს ჯუზეპე ლიოტასთან.
12. "Invito al teatro di Strehler" - Alberto Bentoglio. Mursia. Milano, 2002, p. 134.

**რეკონსტრუქცია:** ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი **ლევან ხეთაგური**, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი **მიხეილ კალანდარიშვილი**.

В моем труде рассмотрен “Арлекино, слуга двух господ” (Голдон) итальянского режисера Джорджо Стрелера. Существует одиннадцать редакций представления, т.е. была восстановлена одиннадцать раз. Отсюда три выпуска потерпели эволюцию, хотя в каждой новой редакции сохранены характерные для него легкость, очарование и самобытность.

В “Арлекино” гармонично слиты работы актеров и режисера. Стрелер следует каждому слову драматургии; он сохраняет даже венецианский диалект восемнадцатого века. Удивительно осторожен он по отношению к тексту. Стрелер соблюдает идеальное равновесие между своей профессией, актерами и драматургом. На представлении не скажешь, что это “театр” лишь режиссера, или драматурга, или актера. Здесь гармоничное слияние трех компонентов, что считалось новаторством того периода.

В итальянском театре намного позже сформировалась режисерская профессия. Джорджо один из первых, кто обратил внимание на ансамбль спектакля. Он хотел выразить не ту действительность, которая была лишь иллюстрирована и визуально видима, а ту реальность, которая была спрятана за всем этим. Стрелер использовал освещение как одно из важнейших средств режисерского решения. Что в театральном мире представляло новацию. Большой объем и художественная нагрузка световыми тенями добавляли спектаклю экспрессивность.

В труде рассмотрено начало творчества итальянского режисера, как и чем начал он деятельность после второй мировой войны. На протяжении целых шестидесяти лет Стрелер поставил не одно гениальное представление на сцене театра “Пиколо” и на сценах других театров. Он постоянно искал в произведении реальность, правду и основываясь на них выбирал пьесу. Его выбор в основном исходил из идеи драматурга, которая постепенно претерпевала формирование и формировалась в видении режисера. Именно поэтому его спектакли выделяются самобытностью, где сохранен язык драматургии.

## იკატერინე ბუჩუკური

# სუფიზი და მუსიკა

ისლამისა და მუსიკის პრობლემა რთული და არაერთმნიშვნელოვანია ისევე, როგორც ისლამის ფენომენი, რომელიც მოიცავს „ოფიციალურ“, ორთოდოქსულ ისლამს და მისივე საფუძველზე წარმოქმნილ მისტიკურ მიმართულებას – სუფიზმს. მათი დაპირისპირებისა და ურთიერთშერწყმის ისტორიულ დინამიკაში საუკუნეთა მანძილზე წარმოიქმნა გიგანტური კონტინუმი, რომლის ფარგლებში დამკვიდრდა მხატვრული და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური მნიშვნელობის მქონე მუსიკის მრავალფეროვანი ფორმები. მათი დიაპაზონი მოიცავს ფართო არეალს, მუსიკის ავრძალვარეგლამენტაციით დაწყებულ და მისი პროფესიული კულტივრებით „ღვთიურ საიდუმლოდ“ და პარმონიად გამოცხადებით დამთავრებული. დროთა განმავლობაში ამ ორ სამყაროს შორის ურთიერთქმედება და ურთიერთშეღწევა მოხდა. ისინი შუა საუკუნეების ადამიანის მიერ შეიმეცნებოდნენ თანდათან: „ოფიით“ ორთოდოქსული ისლამიდან უფრო რთულ, სუფიურ შარიათამდე და მის თარიყადებამდე (1).

დღეი ხნის მანძილზე ისლამისა და მუსიკის პრობლემა შემოიფარგლებოდა ოფიციალური ისლამის მუსიკისადმი დამოკიდებულების საკითხით, ძირითადად, ამ სფეროში მის მიერ დეკანონებული შეზღუდვების გამო.

სუფიზმი შუა საუკუნეების ისლამში გავრცელებული მისტიკური მიმდინარეობაა, რომელმაც თავის ნიაღში შემოქმედებითად გადა-

ამუშავა აღმოსავლეთში ცნობილი რელიგიურის სწავლება, ფილოსოფიური ნაზრევი და მისცა მას უაღრესად თავისებური საღვთისმეტყველო მოძღვრების სახე, რომელიც გარეგნულად ისლამის კანონიკურ დოქტრინას დაეფუნა, შინაგანად კი მოახდინა მისი თავისუფალი გადაზარება, რაც მუსიკისადმი დამოკიდებულებამაც აისახა (1).

სუფიზმმა შეავსო ტრადიციული დოგმატური ისლამის – ყურანის პოსტულატები, იდეები და სახეები ღრმა ფილოსოფიური, სიმბოლურ-ესთეტიკური შინაარსით და მხატვრულად აისახა ისინი ხელოვნების სხვადასხვა სახეობაში – სივრცითი, სახვითი, პოეტურსა და მუსიკალურში. სუფიზმის მუსიკასთან მიმართების საკითხის დასმა და მის მიერ კულტივირებული ფორმების (სამა, მადიჰი) წამოწევა განპირობებულია იმ როლით, რომელიც მან ზოგადად ისლამური მუსიკის ფორმირებაში შეასრულა, როგორც კლასიკურ, ისე აშუღურ ხელოვნებაში (აშუღი, სუფიური ფილოსოფიის თანახმად, ღმერთზე შეყვარებულს ნიშნავს).

სუფიზმის თვალსაზრისით, ღმერთი არის სამყაროში არსებული ერთადერთი რეალობა და ყოველი საგანი ღვთიური არსებობის მატერიალურ ემანაციას წარმოადგენს. ადამიანი მიწიერი ცხოვრების განმავლობაში დროებით მონეგეტილია ღმერთს და აქედან იღებს სათავეს მისი პროფესიული ტრაგედიაც. იგი გაშუდვებით იტანჯება მარტოობით, რადგან მის არსებაში კოდირებულია ღვთაებრივი მთლიანობის ხსოვნა და ამდენად, მთელი სიცოცხლე სასურველთან შეყრის უსასრულო მცდელობაა, რომლის ერთადერთი შესაძლო ადამიანი აბსოლუტურად გათავისუფლდეს საკუთარი არსებისგან და ღვთიური არსების მარადიულ ქვეშაობაში შეუერთდეს. სუფიური სიმბოლკის თანახმად, ადამიანი შეყვარებულია, ღმერთი სატროფო, ხოლო ცხოვრება – განშორებით დაღდასმული, ტკივილიანი სიყვარული. სიყვარულის ამ მისტიკური სამუთხედის სამწვეობისთვის ერთმანეთის გარდა, არაფერი არსებობს; ყველა მოვლენა და საგანი გაიზარება, როგორც მათი კავშირის განხორციელებისათვის შესაძლო საშუალება. ღმერთთან მისასვლელი გზა, სუფიზმის მიხედვით, უამრავია და ყოველი გზა კარგია, თუკი საბოლოო ჯამში უფალთან მიგვიყვანს. აქედან გამომდინარე, სუფიზმი ჯერ კიდევ ადრეულ საუკუნეებში რამდენიმე თარიყადად („გზად“, „საშუალებად“, „მიმდინარეობად“) დაიშალა. სუფიური გზის ყოველ საფეხურს შეესაბამებოდა განსაზღვრული მკვამეტი (სულ ორმოცი; ყოველი საფეხურისთვის ათ-ათი).

მუსიკის ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ

სუფიურ კონცეფციას საფუძვლად უდევს სამყაროს წინააღმდეგობათა ონთოლოგიური გადალახვა — სამყაროს პარმონიის აღქმა, რომელიც მუსიკალურ პრინციპებს ეფუძნება. მაკრო და მიკროკოსმოსის ერთიანობა სამყაროში — ესაა შედეგი ყოვლისმომცველი მუსიკალური სანყისისა, რომელიც ღვთისაგან მოველინება. ის მუსიკით აღავსებს მთელ სამყაროს (ოლაში, ჯახონი), სივრცეს და დროს (ზამანი, მაჰანი). მისი მუსიკა აიძულებს ყველას და ყველაფერს იტრიალოს უსასრულო ცეკვაში (რაჯი) (3). სულთა სამყაროს გამომატველი შემოქმედის ღვთიური ბგერები მიიწოდებენ სამყაროში დამკვიდრებული მუსიკა შეესაბამება სუფიას ინტუიტიურ, გაუცნობიერებელ და სპირიტუალურ მდგომარეობას მისი და აბსოლუტის ღვთიური პარმონიის გზაზე. ის განსაკუთრებული მითიურ-პოეტრიზებული, ესთეტიკურად შეფერილი, „სულთა სამეფოს“ შექმნის საშუალებას იძლევა. სუფიურ რიტუალებს შორის ცენტრალურია ზიკრი (სამა). ზიკრი განიხილებოდა, როგორც „განწმენდი“ რიტუალი და ევროპელები მას „დარეიმების როკვას“, თავად შემსრულებლებს კი, „მოცეკვავე დარეიმებს“ უწოდებდნენ (4). ზიკრის დროს ადამიანი ორი განსაკუთრებული მდგომარეობის — ვაჯდისა (ექსტაზის) და შოუყის (მედიტაციის) მეშვეობით მთლიანად თავისუფლდებოდა მგრძობელობითი სამყაროსაგან, აღწევდა მისტკურ სრულყოფილებას და „ერთარსს“ ღმერთს ერწყმოდა. ზიკრში ვაჯდის მდგომარეობის გამოწვევა, მისი ხალის (კულმინაციის) მიღწევა, ხდებოდა როკვის — მუსიკისა და ცეკვის საშუალებით. საუკუნეთა განმავლობაში ზიკრმა მიიღო მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სახე, დრამატურგია და ამ რიტუალის ყველა კომპონენტმა თავისი განსაზღვრული ფუნქცია და სიმბოლური დატვირთვა შეიძინა (5).

როგორც ჩანს, ორთოდოქსულ ისლამსა და სუფიზმში უნდა ვეძიოთ თვით მაჰამის ჟანრის გენეზისიც, მასში კანონიკურობის და თავისუფალი იმპროვიზაციის სათავეები. ზიკრსა და საერო მაჰამატს შორის არსებობდა ურთიერთკავშირი და ურთიერთგავლენა. ეს იყო რთული პროცესი, რომელიც შეიცავდა რამდენიმე ეტაპს: სუფიების მიერ საერო მუსიკის სფეროდან მაჰამატის „სესხებით“ დაწყებული,

ზიკრის სუფიური და საერო „პრაქტიკა“ და „მუზიკიკების ფორმების“ პარალელური თანაარსებობით დამთავრებული. სუფიური ესთეტიკა და სიმბოლიკა მაჰამატში გვიანდელ შუა საუკუნეებში შეიჭრა. XI-XIII საუკუნეების ოსმულებები (ვაი-კაუსი, ნიზამი პარჯელი და ა.შ.) საშუალებას გვაძლევენ ვიმსჯელოთ იმის შესახებ, რომ პარდეს სისტემა (მოგვიანებით — დავრისა და მაჰამის), თავისი განვითარების ჯერ კიდევ ადრეულ, ისლამამდელ ეტაპზე იყო კანონიზირებული მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით, როგორც ემოციური გრადაციების სისტემა. ამ სემანტიკური ნიშნებით იგი ყველა სხვა მუსიკალურ სისტემაზე უფრო ახლოს იდგა ემოციურ მდგომარეობათა სუფიურ დოქტრინასთან (6). ჩანს, სწორედ ამიტომ აითვისეს იგი სუფიურმა თარიყადებმა და გამოიყენეს თავიანთი მიზნებისათვის.

სამასა და ზიკრის პრაქტიკაში სუფიური სამოხები და მათი საცხოვრებელი ადგილები გადააქცია მუსლიმური სასულიერო მუსიკის მსხვილ კერებად. აქ ყალიბდებოდა მუზიკიკების ფორმები და ტრადიციები. სხვადასხვა ქვეყანაში ყალიბდებოდა ცერემონიალის განსხვავებული ვარიანტები, რაც, ძირითადად, ადგილობრივი მუსიკალური ტრადიციებით აიხსნება.

გამოყენებული წყაროები:

1. Суфизм в контексте мусульманской культуры - Москва, 1989;
2. ისლამი. ენციკლოპედიური ცნობარი /რედ., გ. ბერაძე, გვ. 177. თბილისი. „ნეკერი“ 1999;
3. В. Юнусова - Ислам - музыкальная культура и современное образование в России, ст. 86, - Москва, „Хронограф“, 1997;
4. F. G. Farmer - Islam. Musikgeschichte in Bildern, s. 121. Leipzig, 1976.
5. А. Мец - Мусульманский Ренессанс (თარგმ. გერმანულიდან) Москва. Наука, 1991;

#### რეცენზენტები:

გულბათ ტორაძე — ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, პროფესორი  
 ნანა შარიქაძე — ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, ასოცირებული პროფესორი.

# Resume

The problem of Islam and music is complex and diverse. For a long period this problem was considered mainly in the specter of limitation of music by official Islam.

Sufism, mystic trend developed in middle age Islam world processed anew the oriental religious theories and philosophical dogmas and gave it to form of the specific religious theory. According to its external form it was based on canonical doctrine of Islam. Its essence Sufism gave it the form of free interpretation, which was expressed in the attitude to music.

According to Sufic concepts of music, the harmonious perception of the world is connected with musical principles. The unity macro and microcosms in the universe proceeds from the god. It fills with music space and time, all moves in perpetual dance. For each step of Sufic road there is a certain Makam.

The report deals with musical forms and genres established in Sufism divine service; in particular, Dervish Zikr which was considered as "clearing" ritual, and performers named "the dancing Dervishes". The Zikr dramaturgy and all its components in current of centuries have received the function and symbolical value.

In various countries we meet different versions of ceremonies, which is interpreted by local musical traditions of Sufism communities.

**ბარეკანის პირველ გვერდზე:** შემოქმედებითი კავშირის — საქართველოს  
თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე, სახალხო არტისტი, შ.რუსთაველის  
პრემიის ლაურეატი, პროფესორი გიგა ლორთქიფანიძე

**ბარეკანის მეოთხე გვერდზე:** სცენა „პიკოლო ტეატროს“ სპექტაკლიდან  
„ორი ბატონის მსახური“

**„თეატრი და ცხოვრება“  
„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“  
„THEATRE AND LIFE“**

**№ 3-4, 2006**

**ტექნიკური რედაქტორი  
ნელი თვაური**

**კორექტორი  
მარინე ვასაძე**

ფასი სახელშეკრულებო  
რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ.ღვინიძის ქ. №11<sup>ბ</sup>.  
ტელ.: 99-90-96

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „კოლორში“



F 567  
2006

0103/14

