



# სელფენება

4 • 1991

თავისუფალ საქართველოს—  
თავისუფალი სელფენება

საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს  
სოციალური ქართული

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გუგუშვილი

სარედაქციო კოლეგია:  
აკაკი ბაქრაძე  
ვახტანგ ბერიძე  
ვასილ კვიციანი  
ანტონ ფულუაძე  
ნიკო ვაჟაძე

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ქორეოგრაფია  
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანი

საქართველოს ურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „სამშობლო“  
თბილისი, 1991

# ნომერშია:



## კინო

იროდიონ ერემეიშვილი- აპაკი წამბეთელი ძველებზე კინოძრონიკაში . . . . .	124
მაია ხვედელიძე იტალიელი კინემატოგრაფისტი საქართველოში... . . . .	66
ბაბა იაკაშვილი - ქართული ისტორიული ფილმი . . . . .	107

## თეატრი

ვასილ კიკნაძე- ეროვნული მოძრაობა და ქართული თეატრი. . . . .	2
ალექსანდრე ლოლოზერაძე, გიორგი ცქიტიშვილი- თეატრი უმეცურებლოდ??? . . . . .	13
ვ. სილოუანოვი- დღესასწაულები, როგორც ჩინთან დარჩა . . . . .	31
ლევან ზეთაგური- ორი ქართველი და ჩახოვის სამი ინგლისელი და . . . . .	39
ჯონ გილგული- სერ ჯონ ბილგუდი და „სამი და“ . . . . .	46
მერაბ მამარდაშვილი- როგორ მისმის მე ფილოსოფია . . . . .	48
ევროპული კულტურის რაობა . . . . .	59
ნოდარ გურაბანიძე- „მზვიდლობით პრინცი, ილოცეთ ყველაზე“. . . . .	84
მაკა ვასაძე- თეატრი ჩემთვის ყველაფერია . . . . .	137
მიხეილ თუმანიშვილი- მოღიბ ვითარებაში . . . . .	143
ვინც არ ეძებს, არც უძებნებს უზვებს. . . . .	155

## მუსიკა

ალექსანდრე ლორია- ჩვენი საშუაუნის საღირებურო ხელოვნების კორიფეები . . . . .	74
„კირველად იყო სიმღერა“ . . . . .	169
მზია რამიშვილი- ოცი წელი მსტრადაზე . . . . .	171

## მხატვრობა

ზურაბ ბრაცვაძე, მანანა წერეთელი- ტიტაკოტა ხრეტიტიდან . . . . .	164
---	-----

## პუბლიკაცია

მეტი სიზუსტე გვმართებს . . . . .	167
----------------------------------	-----

გარეკანის პირველ გვერდზე მხატვარ ლევან ლალიძის პეიზაჟი, მეოთხე გვერდზე მისივე ნახატი „ადამი და ვა“. მესამე გვერდზე შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის „მცირე სცენის“ მსახიობი ნანა ზუსკივაძე.

# ეროვნული მოძრაობა და ქართული თეატრი

პასილ კიხნაძე

ეროვნული მოძრაობა - თითქმის არსია ჩვენი თეატრის ისტორიისა. აგერ ორასი წელია ქართულ თეატრს მოღვაწეობა უხდება რუსეთის იმპერიული სისტემის პირობებში. თვით ეს ფაქტი თავისებურად განსაზღვრავს მის ცხოვრებას. ქართული თეატრის მრავალწახნაგოვანი ისტორიიდან ჩვენ მხოლოდ ერთი მნიშვნელოვანი თემა გამოვყავით, თვალი გავადგენეთ ეროვნული თეატრალური კულტურის განვითარების საერთო პროცესს ისტორიულ რეალიებთან მიმართებაში. წინამდებარე წერილი XIX საუკუნის პერიოდს მოიცავს.

ჰქონდა კი ქართველ ხალხს პერიოდი, როცა იგი არ იბრძოდა? ალბათ არა.

ბრძოლაში იყო ქართული თეატრიც. შორეული სათავეებიდან მოდის ქართული სანახაობითი კულტურის მებრძოლი ბუნებაც.

ქართველნი „ცეკვას იწყებდნენ სადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ, თითქოს სხვებისთვის უნდოდათ ეჩვენებინათ თავიანთი ხელოვნება“ (ქსენოფონტე).

განა ასე არ გაცხადდა ერის თვისება 9 აპრილის ტრაგიკულ ღამეს? ერთმანეთს შეერწყა ცხოვრების მკაცრი რეალობა - იმპერიის ტანკების პირისპირ უიარაღო ხალხი და მათი გმირული სიმღერა. სიმღერითა და ცეკვით ხედებოდა ხალხი მტერს, ტანკების გამაყრუებელ ხმაურში მაინც ისმოდა სიმართლის ხმა.

ის რაც 9 აპრილს განთიადისას ხდებოდა - გრანდიოზული ტრაგიკული სპექტაკლი იყო. იგი თითქოს არ ჰკავდა არც სინამდვილეს და არც მოგონილს. ხალხში ერთბაშად გაიღვიძა „მტრის ჯინაზე გაცივების“ ფენომენმა,

თვითდაცვისა და ვაჟკაცური სულის „სხვისთვის ჩვენების“ ხელოვნებამ. ერთმანეთს შეერწყა ცხოვრება და სახიობა, მკაცრი სინამდვილე და რომანტიკული აღმაფრენა. ეს იყო წინასწარ გაუაზრებელი, სტიქიური, დაუდგმელი სცენა, მაგრამ ქართველთა სულში ოდითგანვე ჩასახული, გააზრებულიცა და შინაგანად თავისი სიმართლის ლოგიკით ორგანიზებული. ეს არის „გულის ლოგიკა“, რომელიც საოცარია თავისი სიმართლითა და „უთვალავი ფერთა“.

X X X

ქართული თეატრალურ-სანახაობითი კულტურა ოდითგანვე ერის თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის ბრძოლის ნიშნით ვითარდებოდა. იგი იყო მისი შინაგანი არტისტული ენერჯის წყარო. იგივე წარმოადგენდა მტერთან ბრძოლის ერთ-ერთი ფორმას. სხვა რა იყო „ყვენობისა“ და „ბერეკაობის“ უმთავრესი ფუნქცია, თუ არა მტრული ძალების მხილება? სწორედ ხალხურ სანახაობით კულტურაში პოულობს გამოსახვას ქართველი ერის მარადიული მისწრაფება თავისუფლებისაკენ, მასში კოდირებული დაუმორჩილებლობის სული. ხალხი ქმნიდა მასობრივ დღესასწაულებრივ სანახაობას, რომელშიც დასცინოდა დამპყრობელს, აქილიკებდა მის სახეს. ყვენის მამხილებელ მასობრივ სანახაობას თვით ხალხი ქმნიდა. ეს იყო მისი ისტორიული ხსოვნა და თანამედროვე მანკიერებათა მამხილებელი სურათიც.

ქართულმა თეატრმა მწერლობასთან ერთად შეასრულა ეროვნული

თვითშეგნების გაღვიძებისა და ამადლების ისტორიული მისია. სცენაზე და ცხოვრებაში პირადი მაგალითებით უჩვენებდნენ თავიანთ ერთგულებას უკეთესნი მოღვაწენი. როცა საქართველოს თავისუფლებისათვის საჭირო გახდა თეატრის პირადი მაგალითი, იგი ხოცარი ძალით გამოხატა ერეკლე მეორის სასახლის თეატრმა.

1795 წელს კრწანისის ტრაგედიით დასრულდა პირველი ქართული პროფესიული თეატრის ისტორია. ამ ფაქტის გამო თეიმურაზ ბატონიშვილი მოგვითხრობს: „მცხოვრებთაგან თბილისისათა აღმოაჩინეს წინამძღვრად თვისად კაცი ვინმე მსახიობი, რომელსაც საზანდრად უხმობდნენ. წარჩინებულთა მესაკრავეთა და მსახიობთა მეფისათა, მუსიკი და კომედიანტი და იყო უფროსი მსახიობთა და ცნობილი იყო სამეფოსა სახლსა შინა. ეს იყო გვარეულობით და სარწმუნოებითა ქართველი, რომელსაც სახელს სდებდნენ მაჩაბელად. ეს მიუძღვა გუნდსა მას თბილისელთა მტერთა მიმართ და ეპყრა ხელთა ბარბითა, ე.ი. დაირა და უკრავდა მას ზედა შადიანსა, ე.ი. ხმასა, რომელსაც ლხინსა შინა უკრავენ. ჟამსა შინა უმეტეს სიხარულისასა, ვინაიდან ხმაი ესე განამხიარულებს მსმენელთ. იხილარა აღა მაჰმად-ხანმა სიმხნე ესე ვითარი ქართველთა მხედრობისა, განკვირდა ფრიად და იტყოდა: სიყრმეთაგან ჩემით ვიდრე აქომამდე დამიყოფია ბრძოლასა შინა და არსად მიხილავს მე წინააღმდეგნი ვითარ ესე კაცი ჩემთა მიმართ ჰყოფდნენ ბრძოლასა, მაჩაბლისა გუნდი შეეწირა მსხვერპლად საყვარელსა მამულსა თვისას. სახელოვნად დასთხივდნენ სისხლნი თვისნი“.

სახელოვანი ფურცელია ქართული თეატრის ეროვნულგანმათავისუფლებელი ბრძოლისა. შემდგომ თაობებში ლეგენდად იქცა მაჩაბელის სახელი. მაჩაბელთან ერთად იბრძოდა გაბრიელ მაიორიც.

ზ. ჭიჭინაძის ცნობით „გაბრიელ მაიორი ისე სადმე რამე საქმეში არ ჩაერეოდა, რომ იქ ლაზათი და მშვიდობა არ დატრიალებულიყო. როგორც დროის

კაცი საომარ საქმეებშიაც ქებული ყოფილა. იგი მხურვალე მონაწილეობას იღებდა 1795 წლის ომში. გაცხარებული ომის დროს, იგი ხალხს ამხნევებდა და ამბავებდა, პირისპირ იქმნა მტერთაგან მოკლული და ნაჭერ-ნაჭერ დაკუნული. ამ პირის გმირულ ომს და სიკვდილს ქებით აღნუსხავს ომარ მდივან ბეგი მეფე ერეკლეს ისტორიაში“.

კრწანისის ველზე დაცემული მსახიობების მაჩაბელისა და გაბრიელ მაიორის გმირობით დასრულდა დიდი ეპოქა ჩვენი თეატრისა.

„მამაცი და მარჯვენი მსახიობნი“ სცენაზეც იბრძოდნენ ქართული სიტყვითა და სასცენო ქმედებით.

სიტყვით და სიმღერით, სიტყვით და ცეკვით, „ხმათა ხავერდების და ღმერთების ენით“ მოდიოდა ქართული თეატრი საუკუნეთა მანძილზე.

იქ, კრწანისში ქართველი მსახიობები თავის ხალხთან ერთად პირისპირ ებრძოდნენ აღმოსავლელ დამპყრობლებს, 9 აპრილს კი - სიმღერითა და ცეკვით ხვდებოდნენ „მოყვრად მოსულ“ ტანკებს. ამ ორ მოვლენაში იკვეთება ქართული თეატრის ისტორიული ბედიც.

1801 წლის შემდეგ ქართულ თეატრს აღარ მოუწევს მუსულმანური სამყაროს მოძალადეებთან პირისპირ ბრძოლა. მხოლოდ სცენაზე და სახალხო სანახაობებში აისახება ისტორიული სურათები, რითაც თეატრი ინახავს არა მარტო ერის გმირული წარსულის ხსოვნას, არამედ არაპირდაპირი მხილების მეთოდით ებრძვის ახალ მტერს - „მოყვარე მტერს“. ეს არის რუსეთის იმპერიის ხანა, - ერთობ ხანგრძლივი და მძიმე ეპოქა.

მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში არ იყო პროფესიული თეატრალური ცხოვრება, მაგრამ არ მომკვდარა მებრძოლი, ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი იდეების სანახაობითი ტრადიცია. არ არის შემთხვევითი, რომ პროფესიული თეატრის განახლების ისტორიული მისია წილად ხვდა 1832 წლის შეთქმულების აქტიურ მონაწილეს გიორგი ერისთავს.

1832 წლის შეთქმულების მზადების





პროფესიული თეატრი. ეს იმას ნიშნავს, რომ გაჩნდა დიდი სახალხო ტრიბუნა, რომელსაც გამოირჩეული როლი უნდა შეესრულებინა ეროვნულ მოძრაობაში. რა შეადგენდა მის მთავარ ფუნქციას? - ქართული ენის დაცვა და განვითარება, ხალხის ეროვნული თვითშეგნების ამადლება, საგანმანათლებლო როლის შესრულება, ესთეტიკური აღზრდა, ქართული დრამატურგიის წარმოჩენა. ყველაფერი ერთად წარმოადგენდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მძლავრ ნაკადს.

1881 წელს დაარსდა დრამატული ხაზოგადობა, რომელსაც ხათავეში ჩაუდგა ილია ჭავჭავაძე. ყრილობამ იგი აირჩია თავმჯდომარედ, ხოლო აკაკი მოადგილედ. ეს არ არის შემთხვევითი ფაქტი. სწორედ ამ აღამიანებმა განსაზღვრეს ეროვნული მოძრაობის ხასიათი. თეატრშიც იმსახურის მოვიდნენ, რომ იგი გამოეყენებინათ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობისთვის. თეატრს საამისო ძალა უკვე ჰქონდა. თეატრში იყვნენ გ. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, ბ. საფაროვა, ლ. მესხისძევილი, გ. ყიფიანი, ა. ცაგარელი და სხვა. სწორედ მათი მოღვაწეობით უხდა შექმნილიყო ახალი ეროვნული მოძრაობის ხელიერი ფუნდამენტი.

1882 წელს გაუქმდა კავკასიის ადმინისტრაციული ავტონომია, გაუქმდა მეფისნაცვლის თანამდებობა. მთავარ-მმართველობის ინსტიტუტის შექმნას ერთგვარი იმედით შეხედნენ ქართველი მოღვაწენი. ფიქრობდნენ, რომ ცვლილებას შეეძლო რაღაც საეკონომიკურად ხალხისათვის, თუმცა არა არსებითი. ილია ჭავჭავაძის აზრით ერთი არსებითი და უდიდესი ნაკლოვანება ძველი წესდებინა ის იყო, რომ ეროვნების საჭიროებანი და სახელმწიფოს ერთმანეთში გარჩეული არ იყო, ყველაფერი სახელმწიფოს ანაცვალეს და ეროვნებას გზა შეუკრეს.<sup>2</sup>

საოცრად ზუსტი შეფასებაა რუსული იმპერიისა. აი ხაიდან მოედინება რუსული სახელმწიფოების გაფუჭებისა და ეროვნებათა ინტერესების

უზღუდუბელობის იდეა. სწორედ ეს იდეა გახდა მთავარი მეოცე საუკუნის განმავლობაში ტოტალიტარული სისტემის ნიილო საბჭოთა პერიოდში. ილია ჭავჭავაძისა და მის თანამოაზრეთა ბრძოლა ავტონომიისათვის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის არსებითი მხარე იყო. მას კი სჭირდებოდა პატრიოტულად აღზრდილი თაობები. „მოწინავე ქართველ მოღვაწეებს შეგნებული ჰქონდათ ის სამიმროება, რუსიფიკატორები ქართველი ერის თავისთავადობას რომ უქმნიდნენ და ამიტომ თავის ერთ-ერთ ძირითად ამოცანად თვლიდნენ ავტონომიის პროპაგანდით, ისტორიულ-პატრიოტული ნაწარმოებებით გაეღვიძებინათ ქართველთა ეროვნული თვითშეგნება და ამით ჩაეშალათ ცარიზმის რუსიფიკატორული პოლიტიკა“.<sup>2</sup>

ქართული თეატრის უპირველესი საზრუნავი გახდა რეპერტუარი. 1832 წელს დაიდგა დ. ერისთავის „სამშობლო“, რომელმაც მეტი მასშტაბი და ახალი, განსხვავებული ქვეყნადობა მიანიჭა თეატრის როლს ეროვნულ მოძრაობაში.

დ. ერისთავის პიესაში, რომელსაც საეუწყელად დაედო სარდუს „ფელანდრია“, შეტანილი იქნა ილია ჭავჭავაძის ტექსტი „ამრდილიდან“. ეს ის განლაგა, როცა შეთქმულნი ემზადებოდნენ საბრძოლველად, იმოქმედნენ და იწყებდნენ „ლოცვას“:

„ღმერთო მადალო! ეს ქვეყანა შენი ხვედრია...“

შენ მეოხებას ნუ მოაკლებ ამ ტანჯულ ხალხსა!

სადმითო მიიღე ხისხლი, რომელ ამ ხალხს უღვრია;

ჩაგრულთ სასოო, ნუ არიდებ მოწყალე თვალსა!“

„ამ დროს საზოგადოება ფეხზე წამოიღო და ისე მოისმინა ეს ლოცვა“.<sup>3</sup>

მაყურებელს დიდი ხანია აღარ მოეხმინა სცენიდან „საქართველოს გაუმარჯოს!“ ეს მხოლოდ ლოზუნგი კი

2. ა. ბენდიანიშვილი. ეროვნული საკითხი საქართველოში 1881-1921. 1960, გვ. 149  
3. ი. მუნარავია. დღ. ერისთავის დრამატული ნაწარმები. 36.

1. ი. ჭავჭავაძე. თბ. ტ. 6. გვ. 193.

არ იყო, არამედ თვით არსი მისი სიცოცხლისა. საოცარია თეატრის სამყარო. უადრესად პათეტიკური სიტყვაც კი საოცარ სითბოს იძენს, როცა იგი გულის კარნახით წარმოითქმის.

დ. ერისთავის პიესამ უჩვენა ხალხს სამშობლოს თავდადების იდეის უკვდავება, მან სცენაზე დაანახა ერთად შეკრული ერის, როცა ასე დაშლილი იყო, გაუღვიძა მინელებული ქრისტიანიზმის გრძნობა.

ქართველ ხალხს გმირი უნდოდა და იგი ნახა სცენაზე. ხალხს რწმენა უნდოდა: „ქართველები ეგრე მალე არ ამოწყდებიან! ქართველები აგრეთვე მალე როდი დასთმობენ თავის სამშობლოს!... ბევრი ამისთანა შავი დღე უნახავს საქართველოს, მაგრამ ისევ ისე ფეხზედ დამდგარა, ისევ გამობრუნებულა, ისევ ისე ამადლებულა!... ქართველი იმედს არ გადაწყვეტს თავის დღეში!“.

მეფის ცარიზმს წუთითაც არ შეუწყვეტია საქართველოს სულიერი დამორჩილებისათვის ბრძოლა, მისი მკაფიო გამოვლენა იყო დ. ერისთავის „სამშობლოს“ ირგვლივ მომხდარი ინციდენტი.

კატკოვისა და სხვა რუს რეპეტიონერთა გამობდომებმა პირდაპირ „სულზე მოუსწო“ ხალხს. მთელი ერის, მისი ისტორიის შეურაცხყოფამ შესძრა ქართველი ხალხი. კიდევ ერთხელ დაანახა თუ რა ბნელ ძალასთან ჰქონდა საქმე. ასეთ მომენტს გულისხმობდა ს.ახმეტელი, როცა წერდა: „ძლიერად უნდა გვიბიძგოს რაიმემ და ღრმად უნდა შეგვიძრას, რათა დროებით „მაინც გამოვიდეთ პასიურ მდგომარეობიდანო, მისი აზრით “ჩვენ, ქართველები გრძნობის ხალხი ვართ. უცბად ავლელდებით, ავტეხავთ განგაშს, დავხარჯავთ აუარებელ სიტყვებს და მერე ისევ ჩავიქრებით, თავდავიწყებას მივეცემით“.

კარგად არის შენიშნული ქართული ეროვნული ხასიათის ეს თავისებურება.

საქართველოს თითქმის ყოველ დად ბრძოლას დამპყრობთა წინააღმდეგ ქართველთა დალატიც ახლდა. გარეშე მტრის წინააღმდეგ ბრძოლის ისტორია,

შინაგან მტერთან წინააღმდეგ ბრძოლის ისტორიაც არის. ეს თითქმის ერთდროული პროცესია.

სადაც ქრისტია - იქ იუდაც არის.

ძნელია გადაჭრით თქმა, როგორი იქნებოდა ჩვენი ისტორია ამ რომი უკიდურესობის გარეშე!

საქართველოს ბედად ერგო ამ წინააღმდეგობათა კოლიზიებში ცხოვრება!

დ. ერისთავის „სამშობლო“, ა.ყაზბეგის „არსენა“ სცენაზე იმ დროს იდგმება, როცა ჯერ ისევ ძლიერია გ.ერისთავის როლი ქართულ თეატრალურ რეპერტუარში. ასეთი დრამატურგია, როგორც იტყვიან, თავის საქმეს აკეთებს. იგი ამხელს ქართული ყოფის მანკიერებას, გადაგვარების ტენდენციებს, დასცინის რუსეთუმეობას, გვიჩვენებს, რა „ბუნებრივად“ იბადება ქართულში რუსული სიტყვები. მაკო საფაროვა-აბაშიძისას თავისი თვალით უნახავს ზოგიერთ თავადთა ოჯახებში წითელი ხავერდისაგან შეკერილი „ძაღლის ენა“, რომელსაც ურტყამდნენ ვინც ქართულად ლაპარაკობდა. ასე რომ, სცენიდან სწორედ იმის მხილებაა, რაც ასე მანკიერია ცხოვრებაშიც.

გოდებასავით ისმის „დროების“ ფურცლიდან გულსაკლავი სიტყვები: „აღარ სწამთ ახლანდელ ჩვენს ქართველ დედებსა და დებსა ქართული ენა“. მაშინ წერდა ილია ჭავჭავაძე: „ჩვენ ენას ჩვენში მოედანი არა აქვს. ჩვენი ეგრეთწოდებული მაღალი საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში, თავის სამარცხვინოდ თავილობს თავის დედა-ენით ლაპარაკსა“, „ჩვენი აზრი ჩვენის ენით აღარ მოძრაობს, ჩვენი გული ჩვენის ენით აღარ თბება“ და აი ასეთ პირობებში „ქართული სამუდამო სცენა სწორედ ცის ნამია დამტყნარის ყვავილისათვის“.

ილიამ, აკაკიმ, ივანე მაჩაბელმა, იაკობ გოგებაშვილმა და სხვა ქართველმა მწერლებმა ისტორიული მისია დაუსახეს თეატრს. უპირველესი ადგილი მიენიჭა ქართული ენის დაცვას ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის რთულ პროცესში. ილიასათვის იგი იყო ადგილი „საცა ჩვენი ენა



საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“.

როცა აკაკი თეატრის ხელმძღვანელად დაინიშნა, თეატრის მთავარი დანიშნულება ხუთი საკითხით განსაზღვრა. მათ შორის პირველ საკითხად გამოჰყო გასპეტაკებული ქართული ენის პრობლემა.

თეატრი მაშინ შეასრულებს ეროვნული თვითშეგნების ამადლების ფუნქციას, როცა მისი სცენიდან ისმის გასპეტაკებული ქართული ენა. შეუძლებელია მეცხრამეტე საუკუნის ქართული თეატრის წარმოდგენა გადათარგმნილ-გადაკეთებული პიესების გარეშე და ამდენად მათი მოზღვაება სცენაზე ბუნებრივია. თუმცე კი ილია და აკაკი კონტროლს უწევდნენ ამ პროცესს. კარგი ქართულით თარგმნილ პიესებს სცენაზეც დიდი წარმატება ჰქონდა. ამ მხრივ მართლაც განუსაზღვრელია ივანე მაჩაბლის ღვაწლი. სწორედ მისი შექსპირული თარგმანის დადგმის შემდეგ იწყება ქართული თეატრის შექსპირიანას სახელოვანი ისტორია.

„თეატრის საკითხი უპირველესად ეროვნული საკითხია“ - წერდა სანდრო ახმეტელი. ეროვნულის ფუძეთა ფუძე კი თეატრის ენაა.

ცარიზმმა ზუსტად იცოდა სად ტრიალებდა ქართული ეროვნული სული და მისი დარტყმის ცენტრიც ის იყო. ეკლესიაში უფრო ადვილად შეაღწია რუსიფიკატორულმა სულმა, ვიდრე თეატრში. სწორედ ქართული ენის, მსახიობთა ამ ძირითადი „საწარმოო იარაღის“ საშუალებით შეაფარა თავი თეატრს ქართულმა სულმა, „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია - თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა, ის ენა, რომელზედაც მუსიკოსობდა რუსთაველი, მბრძანებლობდა თამარი, რომელზედაც ჰქადაგებდა ნინო და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით ღმერთს აღიღებდნენ ქართველები და მათი მსგავსები“ (აკაკი).

გმირობას უდრიდა მაშინ ქართული ენის დაცვა.

ქართველი მსახიობები იმავე დროულად საზოგადო მოღვაწეებიც

იყვნენ. სცენაზე თამაშის გარდა პიესებიც უნდა დაედგათ, წერილებიც ებეჭდათ, საქველმოქმედო მუშაობაც გაეწიათ. ქართული თეატრის მოღვაწეობა ერთობ მიმე და საპატიო ხვედრი იყო. დრო მოითხოვდა პიროვნების მრავალმხრიობას და ჩვენი თეატრის მსახიობებიც წარმატებით ასრულებდნენ ამ მისიას. ერთ კაცს უნდა ეკეთებინა ბევრი საქმე, სხვა გზა არ ჰქონდათ. თეატრი იყო ნამდვილი ეროვნული კერა, „სადაც ჩვენის ენით ვილხენო, ჩვენის ენით ვინაღვლებო, ჩვენის ენით მოწყალებით გავიტარებოთ თვალ-წინ ჩვენს ცხოვრებას“ (ილია).

თეატრის როლი ეროვნულ მოძრაობაში უნდა განვიხილოთ თეატრისავე თვითდამკვიდრების პროცესში. თეატრის ცხოვრებაში დამკვიდრება და მის აუცილებელ მოთხოვნილებად ქცევა ათასგვარ მოვლენებთან იყო დაკავშირებული. თეატრს მიმეცე ცხოვრება ჰქონდა. რთულად ვითარდებოდა რეჟისურა, მხატვრობა, იგივე ითქმის დრამატურგიასა და თვით აქტიორულ ოსტატობაზეც, რომლითაც იგი მართლაც გამოირჩეოდა.

ფართოვდება რეპერტუარის თვალსაწიერი, თეატრის ჭერქვეშ ერთმანეთს ეცილებოდა კომედია, ფარსი, ვოდევილი, მელოდრამა, ტრაგედია, ყველაფერი ერთმანეთში ირეოდა, თითქმის ყოველი სპექტაკლი ერთი მხიარული ვოდევილით მთავრდებოდა. მაგრამ თეატრის წიაღში მიმდინარე პროცესები სწორედ თავისი წინააღმდეგობრივი ხასიათით ანახლებდა მას, ხელს უწყობდა ახალი ნაკადების წარმოქმნას, რომელიც თანდათან ძალას იკრებდა და იზრდებოდა.

ახალი სეზონიდან „თეატრი უნდა ავიყვანოთ იმ ხარისხამდე, რომ მას დაერქვას სახელი ჩვენი ნაციონალური, ეროვნული თეატრისა“. ამისათვის საჭიროა რიგიანი რეპერტუარი, სადაც „გამოიხატება ჩვენი თანამედროვე და ისტორიული ცხოვრება“.

ილიასებური ხედვაა, ილიასებური მომთხოვნელობა!

ჩვენი თეატრი უნდა დაადგეს

„ღამოუკიდებლობის, თვითმყოფადობის გზას“...

ეს უკვე თვისობრიობის მოთხოვნაა, ესთეტიკური კრიტერიუმი.

„სამშობლოს“ გვერდით სცენაზე ჩნდება ილიას „კაცია-ადამიანი?!“ ღიას, ეს დრო - მცონარობის, თათქარიძეობის გამრავლების, ქართული ენის მიევიწყების, ქართული სულის ანექსიის დროა. აი, ამ დროს ცის ნამივით მოვევლინა ქართულ საზოგადოებრიობას დ. ერისთავის „სამშობლო“. აკაკი წერეთელი გულისტკივილით წერდა კატკოვის წერილის გამო: „ასე თამამად მისთვის გეწამებენ ცილს, რადგანაც იციან, რომ როგორც უნდა და როგორც ვეძარტლებით, მისთანა პასუხს არავინ გვათქმევინებს, თორემ მაშინ დაეუ-მტკიცებდით, რა შეილებიც ბრძანდებიან და, რადგანაც აქაურობა არ მოსწონთ, ეუჩვენებთ - სად შეჰფერით ბინა“.

მუდამ ხალხით იყო სავსე დარბაზი, როცა „სამშობლოს“ წარმოადგენდნენ. „რა თქმა უნდა, რომ დიდძალი ხალხი შეიყრებოდა ამ წარმოდგენაზე, რომელიც ისე მოსწონს ჩვენს საზოგადოებას და ისეთს ალტაცებაში მოჰყავს მთელი საზოგადოება პირველსავე ფარდის ახლიდან უკანასკნელი ფარდის დაშვებამდე, რადგანაც განსაკუთრებულ სასიამოვნო მღელვარებაში იყო. ყოველი ფარდის დაშვებაზედ, ყოველი მონოლოგის გათავებაზედ არტისტები საზოგადოებისაგან დასაჩუქრებული იყვნენ ბრავოს ძახილით და ტაშის კვრით“.

ეს 8 დეკემბრის სპექტაკლზეა თქმული.

სეზონის გახსნის დროს (26 სექტემბერს) დაიდგა ილია ჭავჭავაძის „ღეღა და შვილები“. ნატო გაბუნიაძე დიდის როლი შეასრულა. პრესა ქებით შეხვდა გაბუნიას გამოსვლას განსხვავებულ ამპლუაში. „თქმა არ უნდა, თ. ჭავჭავაძის სცენა დაწერილია ნიჭიერი და გრძნობით სავსე

ავტორისაგან. ალტაცებაში მოიგებნდა საზოგადოებას. მით უფრო, რომ ღეღამ (გაბუნია) და შვილმა (ბ. მესხი) ყოველი საშუალება იხმარეს ღირსეულად ეთამაშათ ამ საღამოს. ლექსები ჰქონდათ ჩინებულად დასწავილილი. იმათი წარმოთქმა მოაზრებელი და მოანგარიშებული და თამაში შესაფერი. ისე კარგად მოეზადებინათ სცენა, რომ ჩვენს თეატრში პირველად ენახეთ უსუფლიოროთ თამაში. ამის გარდა ჩვენ პირველად ენახეთ ლექსით ლაპარაკი. მართლაც ვისიამოვნეთ ჩინებულ ლექსით და ჩინებულის აღსრულებით“.

ქართული ლექსი დრამატურგიულ ფორმაში - აველენს ახალ არტისტულ შესაძლებლობებს, ამდიდრებს მსახიობთა ოსტატობას. ამასთანავე ჩვენ საქმე გვაქვს ახალ სტილურ ძიებებთან.

თვით ნაწარმოები კი „სამშობლოს“ თემატიკურ საზღვრებში თავსდება და უკვე განსხვავებულ ელფერს აძლევს თეატრის შემოქმედებას.

თითქოს პარადოქსალურია, როცა „კაცია-ადამიანი?“ და „სამშობლო“ - ორი სრულიად განსხვავებული ქმნილება ეროვნული მოძრაობის დინებაში ექცევა. მართლაც თვალშისაცემია სხვაობა, მაგრამ ქართველთა მანკიერების მხილებაც ხომ ეროვნული თვითშეგნების გაღვიძების იდეას ემსახურებოდა? ისტორიული წარსულის საგმირო სურათები და თანადროული დეფორმირებული ყოფის სურათების შეპირისპირება მაყურებელს აფხიზლებდა, აიძულებდა ეფიქრა „ცხოვრების განკარგებისათვის“.

ასე რომ თეატრში მეტად რთული და სიღრმისეული ძვრები ხდება.

სეზონის პირველი ნახევრის რეპერტუარი დაახლოებით ასე გამოიყურება: ბ. ჯორჯაძის „შური“, „ფერი ფერსა მადლი ღმერთსა“ (ვოდვეილი), „ბნელ ოთახში“ (ვოდვეილი), „ჟან ბოდრი“, „ბაიფუში“, გ. წერეთლის „ოჯახის ასული“, ა. ცაგარელის „ოინები“, ი. ჭავჭავაძის

4. „დროება“, 1882. №45.

5. იგივე, №25

6. იგივე, №203

„დედა და შვილი“, გოგოლის „რევისორი“, ა. ყაზბეგის „არსენა“, ა. წერეთლის „კინტო“, დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“, გ. სუნდუკიანის „ხათაბალა“, ა. ცაგარელის „ხანუმა“, აგრეთვე „მეჯლისი იტალიელებით“, „კაცის მკვლელი“, კიდევ ორი-სამი ვოლფეილი და გადმოკეთებული პიესები, რომელთა ავტორებსაც კი არ მიუთითებდნენ აფიშაში. თითქოს ძნელია აქ სარეპერტუარო კანონ-ზომიერების დადგენა, მაგრამ ეს არის ახალი თეატრის ფორმირების პროცესი. ფორმირება კი ხდება არა მარტო რეპერტუარისა, არამედ არტისტული ხელოვნებისაც, ხდება თეატრის პოზიციის თანდათანობითი გამოკვეთა. გერისთავის, ზ. ანტონოვის, ა. ცაგარელის, ბ. ჯორჯაძის, გ. სუნდუკიანისა და სხვათა კომედიების გვერდით უკვე ჩნდება „დედა და შვილი“, „სამშობლო“, „სურამის ციხე“, ა. ყაზბეგის „არსენა“. ეს ის ნაკადია, რომელიც პირდაპირ ჩაებმება ხალხის ეროვნული ცნობიერების ამაღლებისათვის ბრძოლაში.

1885 წელს „დროება“ დახურეს. თავის დღიურებში ე. გუნიაშვილმა ამ მოვლენას „გლოვა“ უწოდა.

„დრო შვიცვალა! სადღაა სიძარტლე - ყველგან მეფობს უცნაური ძალა. დღეს საქართველოს ერთი უკეთეს გაზეთთ-აგანი „დროება“ დაიხურა. ადვილი სათქმელია „დაიხურა!“ „თეატრთან“ დაკავშირებით ვკითხულობთ: „ცენზორმა ხელ-ფეხი შემიკრა, სიტყვა არ მათქმევინეს“. დღიურებში თანდათან ჩნდება ოპტიმისტური ნოტები. „ჩემი დრამატული კომიტეტი საქმეს შეუდგა და ვკონებ კარგად წაიყვანს. რევისორად ვასილ თუმანიშვილია, დასი მშვენიერია“.

თანდათან რთულდება ქართული თეატრის სტრუქტურა, წესად იქცა ანტრაქტში „ორკესტრის დაკრა“, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კოსტუმებს, გაფორმებას, განსაკუთრებით ისტორიული ხასიათის პიესებში. უკვე ლაპარაკია არა საერთოდ საქართველოს ისტორიის დამახასიათებელ ჩაც-მულობაზე, არამედ კონკრეტული ეპოქის

ძიხედვით. ამ საკითხებზე ბევრს ფიქრობენ თეატრის მესვეურები, იმერენ რეკვიზიტს - ერთი სიტყვით, <sup>ეროვნულ</sup> <sup>მხატვრულ</sup> ძალას იკრებს.

გრძელდება ერთ საღამოს ორი და მეტი პიესის დადგმის ტრადიცია. ეს გარემოება ხელს უშლის თეატრს, ერთ საღამოს ორი-სამი პიესის დადგმა ტექნიკურ სირთულეებთანაც არის დაკავშირებული, მაგრამ მაყურებელს არ სურს მხოლოდ ერთი პიესის სანახავად „მოცდეს“. თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის საკითხი კი მუდამ დღის წესრიგშია. ეს პრობლემა თეატრის მთელს ისტორიას გასდევს.

1889 წლის სეზონით დასრულდა ქართული თეატრის დიდი ათწლეული. ე. გუნიაშვილმა მას სპეციალური გამოკვლევა უძღვნა. „ათი წელიწადი დიდი ხანი არ არის, მაგრამ ვის გვაშვიც ძარღვი და სისხლი მუდამ მოძრაობს, ვინც შფოთვით და ნაღველით ცხოვრობს, ჯაფით ოფლს ღვრის და ვისაც გულისთქმა გონებისათვის ვერ შეუთანხმებია, ერთი სიტყვით, ვინც მოქმედებს სცენაზე, მისთვის ათი წელიწადი ნახევარ საუკუნეს უდრის“.

უდიდესი შემართებით, ეროვნული ღირსების გრძნობით იღვაწა ქართულმა თეატრმა. ათწლეულში მოასწრო არა მარტო დიდი აქტიორული ნიჭიერების გამოვლენა, საერო სამსახურის წინამძღოლობა, არამედ კონფლიქტებისა და თავის ვაი-ვაგლახის გადატანაც. მთავარია, რომ ამიერიდან თეატრი ქართველი ხალხის ცხოვრების ორგანული ნაწილი გახდა, მოთხოვნილებად იქცა. ხალხმა თეატრის სახით თავისი ეროვნული იდეალებისათვის მებრძოლი დაინახა.

მე-19 საუკუნე დასასრულს უახლოვდება. საქართველოსათვის ეს ურთულესი ეტაპია თავისი სიკეთითაც და ბოროტებითაც. ერთის მხრივ ახალ სტადიაში გადადის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა, უფრო შემტვეი და მრავალმხრივი ხდება იგი, ხოლო მეორეს მხრივ მძაფრდება შინაგანი წინააღმდეგობანი, ფართო ფრონტით უტყვს რუსეთის კოლონიური პოლიტიკა. იდეკნება ქართველი კაცი

თავისსავე სამშობლოში. 80-იან წლებში აზვირთებული რეაქციის ტალღა ახალ ფორმებს იძენს. დ. ყიფიანის ვერაგული მკვლევობა, ქართული ენის დევნა, კატკოვების შტურმები ეროვნული ღირსების შესახებ აღად შორს გამიზნული კოლონიური პოლიტიკის სტრატეგიის ნაწილია. საქმე იქამდე მივიდა, რომ 1885 წელს სამეგრელოს სკოლებში ბრძანებით აიკრძალა ქართული ენის სწავლება, გორის საოსტატო სემინარიაში კი ქართველებად არ თვლიდნენ გურულს, იმერულს, ფშაველებს, ინგილოებს. ამის გამო ილია წერდა... „ქართველი ქართველი არ არის, ჩვენ ამაზე დვიციანოთ თუ ვიტიროთ?“, რუსის ხელისუფლებამ დაიწყო მეგრული და სვანური ანბანის შემოღებაზე „ზრუნვა“, უნდოდნენ დაეშალათ ერთიანი საქართველო, ასე ცალ-ცალკე მოეხდინათ საქართველოს სრული რუსიფიკაცია, საბოლოოდ გაეტეხათ ქართველი ხალხის წინააღმდეგობა, მოეწყვიტათ იგი თავის სისხლ-ხორცსა და ნიადაგს. რუსეთის მიზანი იყო უქართველო საქართველოს შექმნა. ეს კარგად ესმოდათ ქართველ მამულიშვილებს. რუსიფიკატორულ პოლიტიკას მათ ეროვნული განახლების იდეა დაუპირისპირეს. დააარსეს წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, ბანკი, დრამატული საზოგადოება, აქა-იქ იხსნება სკოლები, გაზეთები. წინააღმდეგობათა ეს პროცესი კიდევ უფრო გაღრმავდა 90-იან წლებში. განსაკუთრებით მას შემდეგ, როცა საქართველოში ჩამოყალიბდა „მესამე დასი“, დაიწყო მარქსისტული იდეების გამომწვევა ქართულ სინამდვილეში.

„1894 წლის მაისში ენინოშვილის დასაფლავებაზე მოხდა ახალი თაობის - მარქსისტული ახალგაზრდობის - პირველი საჯარო, საპროგრამო გამოსვლა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია სილ. ჯიბლაძის სიტყვა, მან ნათელჰყო ჩვენს ქვეყანაში მომხდარი ეკონომიური ცვლილებები, მკაცრად გააკრიტიკა ძველი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მიმდინარეობანი და

ჩამოაყალიბა ახალი, მარქსისტული დასის პროგრამა“<sup>7</sup>. ენინოშვილის გეგმიური გწერეთელმა „მესამე დასად“ მონათლა და იგი იქცა სოციალ-დემოკრატიის სინონიმად“.

ამიერიდან საქართველოში სათავე დაედო სულ სხვა პოლიტიკურ დინებას, რომელმაც შემდგომ აურაცხელი მსხვერპლი და ტანჯვა მოუტანა ქართველ ხალხს. კიდევ უფრო გართულდა ეროვნულ-განმანათლებლებელი მოძრაობა. თითქოს საქმარისი არ იყო ცარიზმის რუსიფიკატორული პოლიტიკის სიკვამლე, ქართველთა „კლასობრივი ბრძოლის“ იდეები და მსოფლიო პროლეტარიატის პრობლემები რომ არ დამატებოდა. ამიერიდან ილია ჭავჭავაძეს, აკაკი წერეთელს, ი. გოგებაშვილსა და სხვა მამულიშვილებს ამ ფრონტზედაც უნდა ებრძოლათ. ცარიზმი ერთმანეთს აპირისპირებდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებს, ცდილობდა არ დაეშვა ეროვნული გაერთიანება, - არსებითად ასეთ გამთიშველ როლს ასრულებდნენ სოციალ-დემოკრატები თავისსავე კლასობრივი ბრძოლის იდეით. მეფის თვითმპყრობლობის წინააღმდეგ ბრძოლაში მათ „გამოეპარათ“ ეროვნული მთლიანობის იდეა.

ახალი თაობა ზედმეტად გაიტაცა უცხოურმა მიმდინარეობებმა (არა მარტო პოლიტიკაში!), ისინი გულწრფელად ესწრაფოდნენ ხალხის განთავისუფლებას მჩაგვრელებისაგან, „მაგრამ მათ მხედველობიდან გამორჩათ ერთი „დეტალი“, კერძოდ ის, რასაც სშირად იმეორებენ კ. მარქსი და ფ. ენგელსი: „იმისათვის, რომ ამა თუ იმ ქვეყანაში შეიქმნას მარქსისტული პარტია, პროლეტარიატმა გააჩაღოს კლასობრივი ბრძოლა და მოახდინოს რევოლუცია, საჭიროა სულ მცირე ორი რამ: 1) ეს ქვეყანა უსათუოდ უნდა იყოს დამოუკიდებელი ანუ არ უნდა განიცდიდეს კოლონიურ ჩაგვრას და 2)

7. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები 1970. ტ. 5 გვ. 729.

8. იქვე

ამ ქვეყანაში უნდა იყოს პროლეტართა კლასი“<sup>9</sup>.

ქართველ ხალხს სასიცოცხლოდ სჭირდებოდა ეროვნული კონსოლიდაცია ცარიზმის კოლონიური უღლის გადასაგდებად და არა შინაგანი განხეთქილება და დაპირისპირება. ამიტომ მივიღეთ ეროვნული პოლიტიკის საწინააღმდეგო მოძრაობა. უცხოური იდეების მექანიკურმა გადმონერგვამ, კონკრეტულ-ისტორიული პირობების გაუთვალისწინებლობამ მარქსისტული მოძღვრების თვით არსი დაამახინჯა, ამას კი საშინელი შედეგები მოჰყვა.

ქართველ ხალხს მარტო გარეშე ძალებთან არ უხდებოდა ბრძოლა. მას არანაკლები ენერჯის დახარჯვა უხდებოდა შინაგან ბრძოლებში. ერთი ასეთი დიდი ბრძოლა გადახდა 90-იან და 900-იან წლებშიც, რომელიც წინამურის ტრაგედიით დამთავრდა.

გაპარტახებულ კოლონიას ყოველმხრივ უტყველდნენ, რათა სისხლისაგან დაეცალათ, რომელი ერთისთვის უნდა ეზრუნათ საქართველოს თავკაცებს. საქართველოში არსებული სიტუაციის შესახებ ი.გოგებაშვილმა 1897 წელს გამოაქვეყნა სტატია „საქართველოს დღევანდელი მდგომარეობა“, სადაც იგი წერს: „მიწა, რომელიც მთლად ქართველთა სისხლითაა გაჟღენთილი და რომელიც სანახევროდ ქართველთა ძვლებითაა მოფენილი, არ შეიძლება, არ შეიძლება უკიდურესად გაჭირვებულ ქართველთ მიეცეთ დასამუშაველად. შავი ზღვის სანაპიროებზე სახელმწიფო მიწებს ადვილად ღებულობენ რუსის გარდა გერმანელები, მოლდაველები, ესტონელები, ლიტველები და სომხები - მხოლოდ ქართველებს ეუბნებიან კატეგორიულ უარს. სადამდე მიდის აქ მისწრაფება შავი ზღვის სანაპიროდან ქართველთა გაძევებისა - ამას ცხადჰყოფს შემდეგი ფაქტი - „სოხუმის ქალაქის თავად ორჯერ აირჩიეს თითქმის ერთთავად ბ-ნი ალექსანდრე

სარაჯევი - ადგილობრივი მიწათმფლობელი და ორჯერვე არ დაამტკიცებია ის კავკასიის ადმინისტრაციამ“<sup>10</sup>. მის გამო, რომ მამით ქართველია, თუმცა დედა რუსი ჰყავს და რუსია მისი ცოლიც.

ეს რაც შეეხება მიწის საკითხს. კვლავ გრძელდება ქართული ენის დევნა. „ქართული ენა საუკუნეებულო საგანი იყო სამოცდაათიან წლებამდე, მაგრამ როცა პოლონეთის აჯანყების შედეგად გაუქმებული იქნა სწავლა პოლონურ ენაზე, როგორც კერძო საგანი, ეს რეპრესიული ღონისძიება გააგრძელა ქართულ ენაზეც“<sup>11</sup>.

ასევე მძიმე იყო ქართული ეკლესიის მდგომარეობა: „რუსეთის ყველა სხვა ეროვნებას ჰყავს თავისი ეკლესიის მეთაური, თავისი სასულიერო პირი, აქეთ თავისი სასწავლებლები, ჰყავთ თავისი უფროსები“<sup>12</sup>. დღეაენაზევე ასრულებენ წირვას ყველანი, გარდა ქართველებისა.

შემადრწუნებელი სურათია დახატული. როგორც ვხედავთ, საქართველოს მიმართ ტოტალიტარული კოლონიალიზმის ყველა ფორმაა გამოყენებული. აი ასეთ დროს, ქართველი ხალხის ისტორიის ძნელბედობის ფაშს ქართველ ხალხს გვერდში უდგას თეატრი.

XIX საუკუნე ისე სრულდება, რომ უკვე ნათლად იკვეთება ორი ტენდენცია: კომედიური და დრამატული თეატრის გზა. კომედიური იერთებდა ვოდევილის მძლავრ ნაკადს, დრამატული კი რომანტიკულს და მისსავე წიაღში ჩასახულ ფსიქოლოგიურ ნაკადებს. თეატრის ამ სივრცეში მიმდინარეობდა შინაგანი ჭიდილი, ძალთა გადაჯგუფება, ახალი ნაკადების წარმოქმნა. ქართულ თეატრში გამოჩნდნენ ახალი ძალებიც: ა.იმედაშვილი, ნ.ჩხეიძე, ე.ჩერქეშიშვილი, ნ.გოცირიძე და სხვები. ბუნებრივია, რომ გამოჩნდნენ როგორც კომედიის, ასევე დრამის მსახიობები, მაგრამ 90-იანი წლები უფრო ჩქარი

9. თ. შირიანაშვილი „სხვისი ზაძი“ „ცისკარი“ 1989. №7 გვ.130

10. ი. გოგებაშვილი. თხზ 3. 1954. გვ.145

11. იქვე.

12. იქვე.

ტემპით ვითარდება დრამის თეატრი. თეატრალური ბრძოლებიც უფრო მწვავედება.

ქართული მწერლობის ხელმძღვანელი როლი თეატრის ცხოვრებაში იმის მანიშნებელიც იყო, რომ მას თეატრი სულიერ მკეკავშირედ მიანდა ეროვნულ მოძრაობაში. მწერლობა ამხნევებდა ქართულ თეატრს, ხელს უწყობდა მოღვაწეობაში. ვაჟა-ფშაველამ კოტე ყიფიანს უძღვნა სტრიქონები, რომელიც ზუსტად გამოხატავს თეატრის ბრძოლის თავისებურებას.

„ქვეყნისთვის თავდადებულ ანათალი ხარ ერისა, თვით მოამაგვე ქართველთა, მსახური ქართულ სცენისა. მკვდარია უსიკვდილოთა ვინაც არ გამოდგებისა. უხმლო, უთოფოთ მებრძოლო, გამტკიცებულო ენისა, მწვრთნელო მამულის სარგოდა გრძნობა-გონების ჩვენისა“.

ვაჟას მიანია, რომ ეროვნული იდეისათვის ბრძოლა უსისხლოდაც შეიძლება. ამის მაგალითია თეატრი. უხმლოდ და უთოფოდ მებრძოლი ქართული თეატრი ქმნის სულიერ ღირებულებებს, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ეროვნულგანმათავისუფლებელ მოძრაობაში. ლ.მესხიშვილს ასე მიმართა ვაჟამ:

„ეს მელპომენის ტაძარი შენ გქონდა საომარყო ენებათ რაზმებში იბრძოდი უსისხლოდ სისხლი ჰღვარეო“.

ვაჟა-ფშაველას დამოკიდებულება თეატრისადმი - მთელი ქართული მწერლობის პოზიციაა.

მე-19 საუკუნეში ქართულმა თეატრმა რთული ევოლუცია განიცადა. გზა მისი ზიგზაგაიანი იყო - დაცემისა და აღზევების მონაცვლეობით. ამ პროცესში იკვეთებოდა მისი განვითარების კანონზომიერება. ძიებათა ამ გზას განახლებიდან განახლებამდე მიყვავდით, თუმცა უფსკრულის პირისპირაც ბევრჯერ ვმდგარართ. მაინც გადარჩა თეატრი. გადარჩა იმიტომ, რომ საოცარ ძალას მატებდა ეროვნული იდეა. თვით ამ

იდეაში იყო დამუხტული ენის სწავრო.

90-იან წლებში ფორმირდება თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებანი, იკვეთება მისი ძირითადი პრინციპები. ერთის მხრივ ქართველი მწერლების - ილიას, აკაკის, ვაჟას, მაჩაბელის, ყაზბეგის, გ.წერეთლისა და სხვათა სტატიები, რეცენზიები, - მეორეს მხრივ მსახიობთა თეატრალური ნააზრვეი (კ.ყიფიანი, ვაბაშიძე, კ.მესხი, ვ.გუნია და სხვები) მიუხედავად მათი სხვადასხვაობისა, მთლიანობაში ნათლად ავლენენ ქართული თეატრის სააზროვნო სისტემას, მის თეორიულ ფუნდამენტსა და პრაქტიკულ შედეგებს. რეალისტური თეატრის ფართო დინება, რეალისტურში რომანტიკული ნაკადის წარმოჩენა და ღრმა ფსიქოლოგიური ძიებანი ემსახურებიან „ცხოვრების განკარგების“ იდეას. მათი უპირველესი საზრუნავია ხალხის „გაწვრთნა“, ხალხის ეროვნული თვითმკვების გაღვიძება. მიზანი, რომელიც თეატრმა 80-იან წლებში დაისახა, 90-იან წლებშიც მისი მამოძრავებელი რჩება. თუმცა ამ ორ პერიოდს შორის ტოლობის ნიშანს მაინც ვერ დავსვამთ, რადგან 90-იანი წლებისათვის თეატრში საგრძნობია სტილური სხვაობანი და თვით მიმდინარეობათა პოლიტიკური მამართულება. რომანტიკული ნაკადი უფრო უკეთ ავლენს თეატრის როლს ეროვნულ მოძრაობაში. სულ სხვა ეფერადობას იძენს მესხიშვილის თეატრი. იგია ტრიბუნი, რომელიც ხალხს ძალადობისა და ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა. ლაღო მესხიშვილი და ეროვნული მოძრაობა შეიძლება ცალკე საუბრის თემა გახდეს, იმდენად მნიშვნელოვანია იგი.

ლაღო მესხიშვილი „სამშობლოდან“ მოვიდა ქართულ სცენაზე და სწორედ მისი გმირული, მებრძოლი თეატრი ქმნის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მძლავრ ნაკადს. იგი აღადგენს ჩვენს ისტორიულ ხსოვნას კრწანისთან მებრძოლ მსახიობებზე, უძველეს ხალხურ სანახაობით გუ-

ლტურაზე თავისი ეროვნული და სოციალური იდეებით, გამოივლის რომანტიკულ ძიებათა ურთულეს ნაკადებს და მეოცე საუკუნეში ფორმირდება მესხიშვილის რომანტიკული თეატრის სახით.

დრამატული იყო ქართული თეატრის გზა. რუსეთის კოლონიის პირობებში იგი ორმაგ ჩაგვრას განიცდიდა. ძნელი იყო სცენიდან მართალი სიტყვის თქმა, ეროვნული სულით განმსჭვალული პიესების დადგმა. ცენზურა პირდაპირ სულს ხდიდა სცენის მოღვაწეთ.

თეატრის წინამძღოლნი იბრძვიან კრწანისის ველზე, იღუპებიან მსახიობები, მეფის მთავრობა კრძალავს ვენობასა და ბერიკაობას, თეატრის მოღვაწენი მონაწილეობენ 1832 წლის შეთქმულებაში და შემდეგ მათ აპატიმრებენ, გიორგი ერისთავის თეატრს ჯერ რუსული თეატრის ადმინისტრაციას უქვემდებარებენ, შემდეგ კი მთლიანად ხურავენ. შემდეგ

იწყება ბრძოლისა და ტანჯვის ახალი ეპოქა - 80-90-იანი წლების თეატრის ეპოქა. ქართულ თეატრში ნახევრად მშვიერი უსახსრო მსახიობები მოღვაწეობენ: ნ. გაბუნია საქველმოქმედო საღამოზე გაცივდა და მის შემდეგ გარდაიცვალა, უფრო ადრე უკიდურეს ეკონომიურ პირობებში იყო ა. ცაგარელი, რომელიც რკინიგზაზე მუშაობდა, ხოლო ზ. ანტონოვი მშვიერ-მწყურვალე მოკლეს სარდაფში „არასაიმედობის“ გამო; მოკლული იქნა დიმიტრი ყიფიანი.

რომელი ერთი ღვეწა და გაჭირვება გავიხსენოთ თეატრის ისტორიიდან. სამწუხაროდ და სავალალოდ მხოლოდ მე-19 საუკუნის თეატრის ბედი არ იყო ასეთი. მარტო 1937 წლის ტრაგედია ცმარა, როცა რუსთაველის თეატრის 11 მსახიობი და რეჟისორი იქნა დახვრეტილი!

მაინც ვერ გატყუებს. ამავე დროს ეს არის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ახალი გზაც.

## თეატრი უმაცურებლოდ ???

ალექსანდრე დოლოჰინიკი, გიორგი ცაიტიშვილი

დღევანდელ ბობოქარ, სწრაფად ცვლადი მოვლენებით აღსავსე ცხოვრებაში, თეატრმა გარკვეულწილად უკანა პლანზე გადაინაცვლა. ძირითადი მოვლენები აქონრილ, დაპირისპირებულ, შუერიგებულ ორ ბანაკს (როგორც მთელ მსოფლიოში, ისე ჩვენს სამშობლოში) შორის მიმდინარე უკომპრომისო ბრძოლის ველზე ვითარდება. ბუნებრივია, ვერც ქართველი ერი დარჩება გულგრილი. ამიტომ ხალხის მთელი ყურადღება ქუჩებში მიმდინარე სხვადასხვა სახის აქციების, მიტინგების, საპროტესტო შიმშილობებისაკენ არის

მიმართული. საქართველოს რესპუბლიკის უზენაესი საბჭოს სესიის ყოველ სხდომაზე მრავალ სასიცოცხლო გადაწყვეტილებას იღებენ. პარალელურად საბჭოთა კავშირის უზენაესი საბჭოს სესიის სერიული, თითქმის ერთმანეთის მსგავსი სხდომებიც იზიდავს საქართველოს მომავლით გულწრფელად დაინტერესებულ მსმენელს, რადგან ჩვენი სამშობლოს ბედი, სამწუხაროდ, მხოლოდ აქ, ჩვენს მიწაზე არ წყდება. ისედაც დაძაბულ ატმოსფეროს ისიც ამძიმებს, რომ ხელოვნურად

გადვილებული მტრობის შედეგად, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში მცხოვრები არაქართველი მოსახლეობის გარკვეული ნაწილი, რესპუბლიკაში სპეციალურად ქმნის არასტაბილურ ვითარებას.

თეატრისადმი მაყურებლის ინტერესების დაკარგვა, გარდა ზემოთ აღნიშნულისა, მრავალი ასპექტით შეიძლება აიხსნას. იქნება ეს ტელევიზიის, კინოსა (ამ უკანასკნელმაც ადრინდელთან შედარებით საგრძნობლად დაკარგა მაყურებელი) თუ ვიდეოს კონკურენცია, ან დაბალი დონის, აშკარად სუსტი, ზოგჯერ სპეკულაციურად აქტუალური, ან კონიუნქტურული სპექტაკლების მომრავლება. ზემოთ ჩამოთვლილი მიზეზებიდან ყოველი მათგანი მოქმედებს იმაზე, რომ საქართველოს თეატრებში კატასტროფულად იკლო მაყურებელთა რიცხვმა, თუმცა, თეატრალური ხელოვნებისადმი ფართო საზოგადოების ინტერესის დაკარგვას მხოლოდ გამძაფრებული პოლიტიკური ვითარებით ვერ აევსნით. გასული საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუკუნის დასაწყისში, არანაკლებ გამწვავებული სოციალურ-პოლიტიკური ქარტეზილებით აღსავსე ეპოქაში, ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა ფართოდ გაშლილ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში თეატრს თვალსაჩინო ადგილს აკუთვნებდნენ და მის წვლილს დიდად აფასებდნენ. სწორედ ამის გამო, ილია და აკაკი გარკვეული დროის მანძილზე ქართულ თეატრს სათავეშიც ედგნენ და მის აყვავება—აღორძინებაზე ზრუნავდნენ. ყველა ზემოთ აღნიშნულ მიზეზს, ჩვენი აზრით, თანამედროვე საზოგადოების ინერტულობა, ერთგვარი ინფანტილიზმი, მაყურებლის გულგრილობაც უნდა დაეუმატოს. სამწუხაროდ, ამის უკულებეულობა შეუძლებელია. მაყურებლის უყურადღებობის, იმ ადამიანების გულგრილობაც ემატება, ვინც თეატრზე უნდა ზრუნავდეს. თბილისში არაერთი შენობის გარეშე დარჩენილი, სხვას შენიხნული თეატრი გვაქვს (ზოგიერთმა, როგორც იქნა, მრავალი წლის ტანჯვის შემდეგ იპოვა თავშესაფარი). რაიონებში

კიდევ უფრო მძიმე ვითარებაა: წარმოდგენლად დაბალი ხელფასს თან ერთვის მძიმე საბინაო-საყოფაცხოვრებო პირობები, რომელთა გამოც კინოტელეტრამათავრებულ ახალგაზრდა მსახიობსა თუ რეჟისორს არ სურს სამუშაოდ რაიონში წასვლა; ურჩევნია თბილისის რომელიმე თეატრში დარჩეს, თუნდაც რომ წლობით მოუწიოს სამუშაოს ლოდინი. რაიონულ თეატრებში კი რეჟისორთა და მსახიობთა დიდი ნაკლებობაა. ამას დაუმატეთ ყოველ საღამოს (ზამთრობით გაყინულ-გათოშილ შენობაში) ცარიელი ან თითქმის ცარიელი მაყურებელთა დარბაზის წინ წარმოდგენის გამართვა (ზშირად მაყურებელთა სიმცირის გამო სპექტაკლი იხსნება) და ნათელი გახდება, თუ რატომ აუცრუვდათ გული მსახიობებსა და რეჟისორებს, რატომ კარგავენ „შემოქმედებით ფორმას“, რატომ ხდება პროფესიონალიზმის დაქვეითება, პასუხისმგებლობის გრძნობის და საკუთარი თავისადმი მომთხოვნელობის გაქრობა. იკარგება მიღწეული დაუკმაყოფილებლობის განცდა, ახლის, უკეთესის ძიების სურველი. ყოველივე ეს ერთმანეთზეა გადაბმული. ამგვარი ჯაჭვური რეაქცია ერთობ ცუდ სამსახურს უწევს ქართულ თეატრს და ხშირ შემთხვევაში სავალალო შედეგამდე მიყვავართ. ყველაფერ ამას თან ერთვის ქართული თეატრის დაბალი მატერიალურ-ეკონომიური ბაზა, ღარიბი რეკვიზიტი თუ გარდერობი, უსუსური ტექნიკური აღჭურვილობა. ასეთ დროს მორიგი პრემიერის გამართვა, ხშირ შემთხვევაში, გმირობის ტოლფასია. როგორც არ უნდა მოინდომოს კულტურის სამინისტრომ და თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა, თუ ადგილობრივი ხელისუფლება, საქართველოს ყოველი ქალაქის თითოეული თავკაცი არ იქნა მოწადინებული, ისე თეატრების მდგომარეობა არ გაუმჯობესდებოდა. მხარდაჭერის, მოვლა-პატრონობისა და მზრუნველობის გარეშე თეატრები ვერ იარსებებენ. ვიდრე ეს სტატია დაიბეჭდება და დღის სინათლეს იხილავს, უეჭველია ქალაქებისა თუ რაიონების მმართველობის სტრუქტურაც შეიცვლება. იმედი გვაქვს თეატრსაც



უფრო მოწყალე თვალით გადმოხედავენ ახალი მესვეურები.

ეს კრცელი შესავალი იმისათვის დაგეჭირდა, რათა ამ საქმეში მეტ-ნაკლებად ჩაუხედავმა ადამიანმაც იცოდეს, თუ რამდენი პრობლემა იფარება კულისებს მიღმა და გარკვეული წარმოდგენა შეექმნეს ქართული თეატრის დღევანდელ მდგომარეობაზე.

წერილი 1990 წლის მიწურულს, დეკემბერში დაიწერა, მას შემდეგ, რაც საქართველოს ხელოვნების ახლგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაციის ეგიდით ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრში რამდენიმე დღით მივლინებით ვიმყოფებოდით. თეატრის რეპერტუარში ამ დროისათვის 5 სპექტაკლი იყო, რომელთაგან ოთხის ნახვა შევძელით, ხოლო მეხუთე - მზია ხეთაგურის ერთმოქმედებიანი ღირიკული დრამა „თეთრი პალატა“ (დამდგმელი რეჟისორი - მერაბ ლებანიძე, სცენოგრაფია ანტონ ფილიპოვისა, მუსიკალური გაფორმება თენგიზ შამილაძის), სამწუხაროდ, ვერ ვნახეთ.

სტატიის დასაწყისში აღნიშნული პრობლემებისაგან არც ბათუმის თეატრია თავისუფალი. ზემოთ ჩამოთვლილი გადაუჭრელი საკითხები, ზოგადად ყველა ქართულ თეატრს ეხება. ამის გამო კონკრეტულად ამ პრობლემებზე საუბარს აღარ

გაავარძლებთ. მკითხველს ჩვენს მიერ ნანახ სპექტაკლებზე ვესაუბრებით. მაგრამ ერთი რამ აუცილებლად უნდა აღინიშნოს. გულსაკლავი სანახავი იყო წარმოდგენის დროს ცარიელი დარბაზი. წარმოიდგინეთ მსახიობების მდგომარეობა, როდესაც მათ 5-6 კაცის წინაშე უწევთ გამოსვლა. მოდიან სპექტაკლზე და არ იციან, იქნება თუ არა მაყურებელი, ყოველთვის მოსალოდნელია წარმოდგენის მოხსნა. რომელ სულიერ საზრდოზეა საუბარი, როდესაც მთელ ქალაქში (ბათუმი კი საქართველოს სხვა ქალაქებთან შედარებით არც ისე პატარაა) ყოველ საღამოს ორი, სამი ათეული კაციც კი არ მოიძებნება, თეატრში წასვლის სურვილი რომ გააჩნდეს. ცარიელია თეატრის სუფთა, ჩინებული შენობა, დარბაზი. არადა, ბათუმის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი საზოგადოების ამგვარ უსულგულო, გულგრილ დამოკიდებულებას ნამდვილად არ იმსახურებს.

ჩვენთან საუბრისას თეატრის დირექტორმა, ბატონმა შოთა დავითაძემ გულისტკივილით აღნიშნა, რომ ბათუმის ინტელიგენციის მნიშვნელოვანი ნაწილი თეატრში არ დადის. არადა, მათი თანადგომა აუცილებელია. ბათუმში ფართო მკითხველისათვის საკმაოდ კარგად ცნობილი მწერლები ცხოვრობენ და მოლევანობენ. საკ-

სცენა სპექტაკლიდან „თეთრი პალატა“



ვირველია, რატომ აქცივს მათ ზურგი თეატრს. ქართული თეატრი ქართული მწერლობის გულმხურვალე მხარდაჭერის გარეშე წარმოუდგენელია. ამგვარი ტრადიცია ყოველთვის არსებობდა. მაშ ახლა რა ღმერთი გვიწყობა? იქნებ რაიმე არ მოგვწონს? არც ისეა საქმე, რომ ყველაფერი თეატრს ან მის რეპერტუარს დავაბრალოთ. იქნებ თავად ჩვენს თავშიც ვეძებოთ მიზეზი. ახალგაზრდობა, სტუდენტობაც მეტ დანტერესებას უნდა იჩენდეს. წარმოუდგენელია უნივერსიტეტის სტუდენტს თეატრალური ხელოვნება არ იზიდავდეს (ბათუმში ხომ ამჟამად უნივერსიტეტი ფუნქციონირებს). ჭეშმარიტი მამულე იმეილობა ყოველივე ქართულის, მისი ხელოვნების სიყვარულსა და პატივისცემასაც გულისხმობს. საოცარია, კულტურული, გარკვეული ინტელექტის მქონე ადამიანს (ამის პრეტენზია კი ბევრს აქვს) სპექტაკლის ნახვის სურვილი არ უჩნდებოდეს, მშობლიურ ქალაქში ისე ცხოვრობდეს, რომ წლების განმავლობაში იქ არსებულ ერთადერთ დრამატულ (ბათუმში თოჯინების თეატრიცაა) თეატრში არც კი მიდიოდეს.

ბატონი შოთას მიერ გამოთქმული გულისტვივრილი სამართლიანია. თეატრს ყოველთვის მასზე ფანატიკურად შეყვარებული ადამიანები ასულდგმულებენ, შემთხვევითი კაცი აქ დიდხანს ვერ იმუშაავებს. შ. დავითაძე მესამეჯერ ჩაუდგა თეატრს სათავეში, არც ეს უნდა იყოს შემთხვევითი. ბატონ შოთას ადრეულ წლებში თეატრისადმი სხვაგვარი დამოკიდებულება ახსოვს, ალბათ, ამიტომ განიცდის ასე მტკივნეულად ბათუმელი მყურებლის დღეიანდელ გულგრილობას.

XXX

შოლომ ალექსიძე - „მერძევე ტყვიე“. ორნაწილიანი დრამა. გასცენიურა ალექსანდრე სამსონიამ. დამდგმელი რეჟისორი - ენვერ ჩაიძე. მხატვარი - გენადი მოროზოვი. მუსიკა იოსებ ბარდანაშვილის და თენგიზ შამილაძის. ქორეოგრაფი - გივი ოდიკაძე.

პრემიერა შედგა 1989 წლის 8 ნოემბერს.

შოლომ ალექსიძის ადრეულმა გაბნეული სიბრძნე, კაცთმოყვარეობა, კეთილშობილება, იუმორი, ცოცხალი სახეები მართლაც უღვევი მადანია, როგორც მსახიობის, ისე რეჟისორისათვის. ამიტომ, მისი შემოქმედება კარგა ხანია იზიდავს თეატრებს. მწერლის ნაწარმოებების გასცენიურება ხდება არა მარტო დრამატული, არამედ მუსიკალური თეატრებისთვისაც. (ჯერი ბოკისა და ჯოზეფ სტაინის მიუხიცილი „მევიოლინე სახურავზე“, რომელიც „მერძევე ტყვიეს“ მიხედვითაა შექმნილი).

ორიგინალური პიესის გვერდით ინსცენირება მეტწილად მომგებიანად ვერ გამოიყურება. ამასთან, გასცენიურებაც გარკვეულ ოსტატობას მოითხოვს, რათა შეძლებისდაგვარად შემცირდეს ინსცენირებისათვის დამახასიათებელი ნაკლოვანებები, ფრაგმენტულობა, ილუსტრაციულობა, დანაწევრებულობა, რის შედეგადაც ხშირად ეპიზოდები ერთმანეთს ორგანულად არ ერწყმის, იქმნება ხელოვნურად შეკონსერვებული მთლიანობის შთაბეჭდილება. ამგვარი რამ ბათუმელთა სპექტაკლშიც შეინიშნება.

ამ წარმოდგენაზე საუბრისას, კიდევ ერთ საგულისხმო მოვლენასთან გვაქვს საქმე... როდესაც რეჟისორი ერთსა და იმავე პიესას რამდენიმეჯერ მიმართავს, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მან ადრე განხორციელებულ წარმოდგენაში სრულფასოვნად ვერ მოახერხა ჩანაფიქრის განსხეულება, ან დროთა განმავლობაში ახალ მოტივებს, განსხვავებულ რაკურსსა თუ აქცენტებს მიაგნო და სურს ახლებური კონცეფციის შემცველი სპექტაკლის დადგმა. და თუ ასე არ არის, მაშინ ხდება უკვე დადგმული სპექტაკლის ბრმა კოპირება, ზუსტი ასლის გადმოტანა, რაც შემოქმედებისაგან უდაოდ შორს დგას; უფრო ხელოსნობის ტოლფასია. ასეთი კონვეიერული სისტემით მუშაობა არც რეჟისორს და არც თეატრს არაფერ ღირებულს არ მოუტანს.

რეჟისორმა ენვერ ჩაიძემ „მერძევე ტყვიე“ თავდაპირველად ზუგდიდის თეატრში დადგა. პრემიერა 1989 წლის 3

„მერძვე ტევი“  
ტევი - ი. ცანავა,  
გოლდა - ც. აბზიანიძე



მაისს გაიმართა. ამავე წლის 8 ნოემბერს იგივე პიესა ბათუმის თეატრის სცენაზე განხორციელდა, ბოლოს, 1990 წლის 30 მარტს ოზურგეთის თეატრში, კვლავ ე.ჩაიძის მიერ დადგმული „მერძვე ტევი“ პრემიერა შედგა. 10 თვეში 3 სპექტაკლი, ერთი და იგივე ნაწარმოები, სხვადასხვა თეატრებში. ყველა წარმოდგენა კონკრეტულ დროს, ამა თუ იმ ვითარებაში იქმნება, ეპოქა მისთვის დამახასიათებელ ბეჭედს ასვამს მას. თავად რეჟისორიც, როგორც ხელოვანი, სპექტაკლზე მუშაობისას გარკვეულ სულიერ მდგომარეობაში იმყოფება, გარკვეული განწყობებითაა მოცული, რაც, ეჭვგარეშეა, მის მიერ დადგმულ წარმოდგენაზეც აისახება. და ბოლოს უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი - მსახიობი. ყოველი ასე თუ ისე ღირებული სპექტაკლი ხომ ამა თუ იმ კონკრეტული მსახიობის ინდივიდუალური, პიროვნული, აქტიორული თვისებებისა და მონაცემების გათვალისწინებით იქმნება. როლი კონკრეტულმა მსახიობმა უნდა მოირგოს და გაითავისოს. ამიტომ, სამ სხვადასხვა თეატრში ერთი და იმავე მონახაზით, მიზანსცენებით, სცენოგრაფიით, მუსიკითა და ქორეოგრაფიით განხორციელებული წარმოდგენა ერთხელ შექმნილის ხელოვნური გამეორებაა და მეტი არაფერი.

ბათუმის თეატრს კი ნამდვილად ყავს

საკუთარი ხელწერის, მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე მსახიობები. მზა სპექტაკლში მათი შეყვანა არაფრით არაა გამართლებული. ტევიეს სახე ყველა მსახიობისათვის საინტერესო და საოცნებოა. ური ცანავას ტევიე ბრძენი, კეთილშობილი, წრფელი, მართალი ადამიანია. სწორედ ისეთია, ხალხი ჭკუას რომ ეკითხება. მსახიობის შესრულებით მას არც სიამაფე და საკუთარი ღირსების გრძნობა აკლია. მისი ოდნავ ნაღვლიანი, ხანდახან ირონიული პერსონაჟი, მიძიმე ცხოვრებისაგან საკმაოდ დაღლილა, რადგან იმ გრძელ გზაზე, რომელსაც ურიკაში შემძული ჭაპანწყვეტით მიუყვება და რომელსაც ცხოვრება ჰქვია, სინარულთან ერთად დიდი ტკივილი, გაჭირვება და უბედურება გადაუტანია. ამავე დროს, მწერალმა ტევიეს მეშვეობით, თითქოსდა მთელი ებრაელი ერის კრებითი სახე შექმნა - ჭირთამთმენი, გაუტეხელი, ყოვლის ამტანი და მიმტვევებელი. მთელ სპექტაკლს ლაიტმოტივად ცხენების ფლოქების თქარათქური გასდევს, როგორც მთელ მსოფლიოში (იშვიათი გამონაკლისის გარდა), ამ მრავალჯერ ნაგვემი ხალხის რბევისა და მარადიული დევნის გამოხატულება. ურიკაზე შემართული დგას ტევიე-ცანავა, ამაყი, ყოვლისამტანი და გაუტეხელი. დიდი ტკივილი აღბეჭდია სახეზე, თვალებში.

ამასთან ერთად, ცხოველმოსილება, გამძლეობა გამოსჭვავის მის ოდნავ მობერებულ, მოტყეილ, მაგრამ ძარღვიან სხეულში. ამ თვისებებს ემატება ქალიშვილების ბედზე მზრუნველი, მოსიყვარულე მამის ნათელი ხატება, რითაც ეს გმირი კიდევ უფრო ახლობელი და მიმზიდველი ხდება. იური ცანავას შესრულებით ტყვიეს სახე სამ ეპიზოდში ახალი ფერებითა და ნიუანსებით ივსება. პირველი ეპიზოდი, ლეიზერ ვოლფთან (როლანდ კაკაურიძე) დიალოგი გახლავთ. ჩვენს თვალწინ თამაშდება ორი აბსოლუტურად განსხვავებული ცხოვრებისეული პოზიციისა და მრწამსის ადამიანის შეხვედრა, რომლის დროსაც მათი გარეგნულად მშვიდი საუბარი, სხვა არაფერია თუ არა შინაგანი დაპირისპირების წარმოჩენა. უნდა აღინიშნოს, რომ რ.კაკაურიძის მიერ განსახიერებული ლეიზერ ვოლფი, ი.ცანავას ტყვიეს ღირსეული მეტოქეა. იური ცანავას გმირი ამ ეპიზოდში ერთგვარ გაორებას განიცდის. სულიერად მისგან ძალიან შორს დგას, მიუღებელიც კია ვოლფის მსგავსი ადამიანი, მაგრამ მამობრივ მოვალეობას, ქალიშვილის დაბინავების, მისთვის პატრონის, მფარველის გამოძებნის მძაფრ სურვილს მაინც თავისი გააქვს. ვოლფის სიმდიდრე ლამის გადასწონის ტყვიეს მორალურ, ზნეობრივ პრინციპებს. მსახიობი საკმაოდ ნათლად წარმოაჩენს გმირის არსებაში მიმდინარე შინაგან ბრძოლას და მაყურებელამდეც სახიერად მოაქვს ეს პროცესი.

მეორე ეპიზოდს არონის ბიძასთან (ჯემალ ველიაძე) შეხვედრა წარმოადგენს. აქ ტყვიე არონის ბიძის სახით პირისპირ შეხვდება ამპარტავან, ქედმაღალ ადამიანს ქონებრივი მიმდიდრე პიროვნული უპირატესობა რომ ჰკონია. ჯ.ველიაძის მიერ განსახიერებული პერსონაჟი აშკარად შეურაცხყოფას აყენებს მერძეებს. მსახიობი ამ ეპიზოდს მომაკვდინებელი, დამამცირებელი ცინიზმით წარმართავს. მშვიდი, წყნარი ტყვიე ღირსების შელახვას ვერ პატიობს და მრისხანებით აღვსილი წარმოგვიდგება. ამ ეპიზოდში ი.ცანავას გმირი გააფთრებით იცავს

საკუთარ თავმოყვარეობას, ოჯახის ღირსებას. მესამე ეპიზოდი თამაშდება უმცროსი ქალიშვილის ბეილაკანა (ნატო გოგიტაური) და სიძის პედოცურის (ნიაზ მესხიძე) ოჯახში, სადაც „ემშანური“ ატმოსფერო სუფევს. მერძევე აქ უცხოდ გრძნობს თავს. ნ.გოგიტაურის ბელიკა მშობლებისა და უფროსი დებისაგან განსხვავებით ანგარიშიანი, „საღად“ მოაზროვნე, უფრო პრაქტიკული აღმოჩნდა. იგი ანგარებით, სიმდიდრის გამო გაჰყვა მდიდარ, ასაკოვან საქმროს. ახლა კი ფუფუნებაში მყოფი, ნ.მესხიძის ექსცენტრულ პედოცურთან ერთად საკუთარ წარმომავლობას თაყილობს. მამის საქმიანობა ესირცხვილება. ენით აუწერელი ტკივილი გამოსჭვავის ი.ცანავას მღუპარე ტყვიეში. ალბათ, ეს ყველაზე უფრო მომაკვდინებელი დარტყმაა, რაც ოდესმე ცხოვრებისაგან მიუღია.

ზემოთ აღწერილი სამი ეპიზოდის მიხედვით, მთავარი გმირის სცენური ცხოვრების ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი და მსახიობის მიერ სახიერად წარმოჩენილი მონაკვეთი გამოვყავით. თუმც, გაცენიურების ფრაგმენტულობა, ეპიზოდიდან ეპიზოდზე გადასვლის ხელოვნური დაკავშირება უდაოდ ზღუდავს მის შესაძლებლობებს. იური ცანავას ტყვიე წარმოდგენის ცენტრალური პერსონაჟია, იგი მთელი სპექტაკლის მანძილზე სცენაზეა. ის აკავშირებს ეპიზოდთა მონაცვლეობას, წარმართავს ქმედებას. მაგრამ უკვე აღნიშნულმა დანაწევრებულობამ იქამდე მიგვიყვანა, რომ ზოგიერთ ეპიზოდში იკარგება მოქმედ პირთა (განსაკუთრებით ცენტრალური პერსონაჟების), საქციელთა სათანადო მოტივირება. მოვლენიდან მოვლენაზე, ერთი განწყობილებიდან მეორეზე გადასვლა არ არის ფსიქოლოგიურად შემზადებული, რის გამოც მაყურებელი თვალს ადევნებს არა მთლიან პროცესს, არამედ მხოლოდ შედეგს აღიქვამს. ამის მიზეზი კი ლიტერატურული პირველწყაროდან ცალკეული ადგილების მექანიკური ამოკრეფა და მათი ხელოვნური გამთლიანება-შეკონსტრუქციაა. ეს კი თავისთავად მოვლენებსა და საქციელთა რიგს შორის ერთგვარ სიცარიელესა და ჩავარდნილი მონა-

„მერძვე ტევი“  
ტევი - ი. ცანავა



კვეთების არსებობას განაპირობებს. ამიტომ, აღმოჩნდნენ მსახიობები მეტად რთული ამოცანის წინაშე და ამ ვითარებიდან თავის დაღწევა ყველამ ვერ შესძლო.

ციური აბზიანიძის გოლდა ტევიეს ერთგული თანამეცხედრე, გაჭირვებისა და ათასი უბედურებისაგან მოტეხილი ქალია. მსახიობი ქმნის ოდნავ ბუზლუნა, მაგრამ ქმრის მორჩილი, თბილი, კეთილშობილი მეუღლისა და ღვიძის სახეს. ტევიეს ქალიშვილებიდან ცოცხალი ფერებით გამოირჩევიან ლია აბულაძის ცვიტლი და ნატო გოგიტაურის ბეილკა. ცვიტლი ნაზი, ფაქიზი ბუნების, ჭეშმარიტი სიყვარულის უნარის მქონე ადამიანია. მას საკუთარი ბედნიერების შესანარჩუნებლად გაბრძოლებაც შეუძლია. ასეთად წარმოგვიდგება ცვიტლი ლ. აბულაძის შესრულებით. ნ. გოგიტაურის ბეილკა უფროსი დისაგან პოლარულად განსხვავებული აზროვნებისა და პოზიციის მქონე ადამიანია. მსახიობი თავის გმირში ანგარიშიანობას, სარგებლიანი, ხელსაყრელი ქორწინების სურვილსა და ყალბი ფასეულობებით გატაცებას გამოპყოს. მიუხედავად მსახიობების მცდელობისა, ლამარა ზაქარიადის ზავა, თამილა მეიშვილის გოდლი და ნანა კიკვაძის შპრინცე არაკითარი ინდივიდუალური თუ პიროვნული

ნიშან-თვისებებით არ გამოირჩევიან. ამ პერსონაჟების საქციელები, განწყობილების თუ სულიერი მდგომარეობის ცვლა, სათანადოდ არ არის მოტივირებული, ერთიან, მწყობრ ლოგიკას არ ემორჩილება. ჩვენ სახის განვითარების საბოლოო ეტაპს, მხოლოდ შედეგს ვხედავთ. განვითარების პროცესი კი გამოტოვებულია, ირღვევა ელემენტარული მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები და სცენური პერსონაჟები უფერულდებიან. იგივე ითქმის მათი სასიძოების როლების შემსრულებელ მსახიობებზე: ბიჭიკო სურმანიძე (არონი), ავთანდილ ქარჩავა (კამზოლი), თეიმურაზ კეჭერაძე (პერჩიკი). თუმცა, ა. ქარჩავას კამზოლი კომიკური ელფერთაა აღბეჭდილი, მსახიობი ირონიულადაა განწყობილი საკუთარი პერსონაჟისადმი და ამით ეს სახე ოდნავ გამოირჩევა დანარჩენებისაგან.

სპექტაკლი დრამის პრინციპზეა აგებული, მაგრამ მასში უხვად ჟღერს მუსიკა, სიმღერა, მსახიობები ცეკვავენ კიდევ. ბათუმელთა სპექტაკლში ამგვარი ეპიზოდები, წარმოდგენის საერთო ქსოვილიდან თვალშისაცემადაა ამოვარდნილი, ხელოვნურად ჩართული სასიმღერო, საცეკვაო თუ მუსიკალური ნომრების შთაბეჭდილებას ახდენს. ასეთ შემთხვევაში, მათი გამოყენება აშკარად ზედმეტია. თუ რეჟისორს მიუხიცილის დადგმა სურდა, მაშინ არსებობს ჯერი

ბოკისა და ჯოზეფ სტაინის ბრწყინვალე მიუზიკლი „მევიოლინე სახურავზე“ და ამ ნაწარმოებისათვის უნდა მიემართა. ჩვენი აზრით, დამდგმელს სადადგმო ჯგუფი (მხატვარი, მუსიკალური გამოფორმებლები, ქორეოგრაფი) მაინც უნდა გადესხალისებინა, რათა ახალი, ადრე განხორციელებული საგან რაიმე ნიშნით განსხვავებული წარმოდგენა შეექმნა.

სპექტაკლში აქტიორული შესრულებით გამოირჩევა კიდევ ორი პერსონაჟი. ესენია სერგო ბაზიაშვილის ეფრემი, მეტად ცოცხალი, სახასიათო სცენური სახე და ზაზა გოგუაძის რაბინი - მუნწი, თავშეკავებული მანერით ხორცშესხმული სასულიერო პირის პორტრეტი. იგი ჭეშმარიტად რწმენით შთაგონებული, მშვიდი, დინჯი პერსონაჟია, სცენაზე გამოჩენისთანავე მოწიწებასა და პატივისცემას რომ იმსახურებს. მათგან განსხვავებით საკმაოდ მოკრძალებულად გამოიყურებიან ნოდარ ძიძიგურის მღვდელი და ნუნუ ხინიკაძის როზა.

ვერც სცენოგრაფია (მხატვარი გ. მოროზოვი) ამართლებს თავის დანიშნულებას. მეტად მოუხერხებელი და უფუნქციო ხის ორსართულიანი ნაგებობა აბსოლუტურად უმიზნოდაა გამოკიდებული სივრცეში. ქორეოგრაფის (გ. ოდიკაძე) ნამუშევარიც უფრო მეტი გამომგონებლობის, ფანტაზიისა და დახვეწილობის სურვილს აღძრავს.

### XXX

გურამ დოჩანაშვილი - „ხორუმი ქართული ცეკვა“. ორმოქმედებიანი პიესა. დამდგმელი რეჟისორი - მერაბ ლებანიძე. სცენოგრაფია ანტონ ფილიპოვისა და გია რამიშვილის. მუსიკა თენგიზ შამილაძის. სცენური პლასტიკა ამირან შალიკაშვილის.

პრემიერა შედგა 1989 წლის 17 მარტს.

წარმოდგენის დასაწყისში სცენიდან ვისმენთ ვახუშტი ბატონიშვილის „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“-ში მოყვანილ ქართველთა დახასიათებას. ქებათა ქება ქართველთა სიქველისა, განურჩევლად კაცისა თუ ქალის, ეფინება დარბაზს. ამის შემდეგ

თანამედროვე საზოგადოების ყოფაცხოვრებისა და არსებობის ხილვამართლაც სულისშემძვრელია. იმდენად გამანადგურებელია ერის სულზე, რამდენად ფიზიკური დაკნინების, დაცემის რეალური სურათი. გურამ დოჩანაშვილის ამ მეტად ცნობილი, მაგრამ თეატრში განსახორციელებლად არცთუ იოლი ნაწარმოების ტოლფასი, ლიტერატურული პირველწყაროს აღექვატური სცენური ქმნილების შეთხზვა საკმაოდ რთულია. სპექტაკლის პირველივე ეპიზოდი იმ ატმოსფეროს ქმნის, იმ განწყობილებით სუნთქავს, რომელსაც ნაწარმოების კითხვისას შეიგრძნობ. სცენაზე ფართო

საზოგადოების მრავალფეროვანი, ჭრელი სურათია წარმოდგენილი. ფუნქციადაკარგული, გაზარმაცებული, მცონარე ადამიანები წვრილმანი, უაზრო საქმით არიან დაკავებულნი. მათი ცხოვრება უმოქმედობაში, არაფრისკეთებაში, უსაქმურობაში, ერთმანეთთან წვრილმან, უაზრო კინკლაობაში, კამათში, ჩხუბში, ნარდის თამაშში, ჭორიკანობასა და ტრაბახში გადის. მათ ზურგს უკან გაჭიმული ტილოს ნაჭერი საქართველოს რუკის კონტურებს მოგვაგონებს. მაყურებლის თვალწინ თითქოს ჩვენი სამშობლოა გადაჭიმული, თავისი მკვიდრი მოსახლეობითა და მათი დღევანდელი საკვალაო ყოფით. რეჟისორის ჩანაფიქრით (მწერლის მსგავსად) წარმოდგენის სამოქმედო ასპარეზი ფართოვდება, ზოგადდება და მთლიანად საქართველოზე ვრცელდება. ამგვარი განზოგადების საფუძველი ლიტერატურულ პირველწყაროშია.

მწერლისა და რეჟისორის გულისტკივილი ნათლად იკვეთება. ისინი საზოგადოების ფართო სურათს წარმოგვიდგენენ. აქ არის ერასტი (ზურაბ დიასამიძე), ჯერ კიდევ საკმაოდ ახალგაზრდა კაცი, არაფრისმკეთებელი. სწორედ ამიტომ მოათავსა იგი რეჟისორმა ხეიბრის სავარძელში, რის მეშვეობითაც გადაადგილდება ეს მოქმედი პირი. მუდამ ნარდს ჩაპკირაკიტებენ ბიქტორი (ავთანდილ ქაჩიკავა) და არქიფო (სერგო ბაზიაშვილი). მათი ინტერესის სფერო ამ თამაშს ვერ სცილდება. უფრო მეტი აზარტულობის



სცენა სპექტაკლიდან  
„ხორუმი ქართული ცეკვა“

გამო ერთმანეთის ნივთებსა თუ ტანსაცმელზე თამაშობენ. ს. ბაზი-აშვილის არქიფო განსაკუთრებით გამოირჩევა მკვეთრი სახასიათო ფერებით. მსახიობის შესრულებით იგი მეტად კოლორიტულ სცენურ სახედ იქცევა. მათ გვერდით მუდამ სერიოზული იერით, საქმიანი ნაბიჯით, ასევე უაზროდ მიდი-მოდის ვამიჩეიშვილი (როლანდ კაკაურიძე). ამ საზოგადოების წევრები არიან მარად გაღიზიანებული, ხალხის დასანახავად უკარება (მისთვის ერთგვარი სავიზიტო ბარათიც კია) აგნესა (თამილა მეიშვილი) და მასზე „უგონოდ შეყვარებული“ სერგო (ბესო ბარათაშვილი), აგნესას მუდმივი მოპაექრეა ერთობ გადაპრანჭული, „მარად ქალწული,“ (ამით სიამაყით აღვსილი), მეტად აგრესიული ვერიკო (ციური აბზიანიძე). ჭორებზე მუდამ მომართული ქალების პორტრეტს აგვირგვინებს ლამზირა (ლამარა ზაქარიაძე). აქვე არიან ქართული ეროვნული სამოსის (შინდისფერი ჩოხა და ქამარ-ხანჯალი) მხოლოდ გარეგნულად მატარებელი, ასაკოვანი სიმონა (ხასან მეგრელიძე) და შრომისმოყვარეობით, გარჯით, პატიოსნებით ოდითგანვე განთქმული მოხუცი გლეხი (გიორგი ახვლედიანი). იგი გლეხკაცის ერთგვარი კრებითი სახეა. ამჟამად ასპარეზი სხვებს დაუკავებიათ, გახვლედიანის გლეხი კი

სცენის კუთხეში მიყუჟულა. სცენაზე დააბოტებს ოდესღაც ქართული გაუკაცობის, რაინდობის პაროდიად ქცეული ბესარიონი (იური ცანავა), თავისი ფანტაზიითა და მიუნჰაუზენური გამომგონებლობით შეთხზულ „საქმეთა საგმიროთა“ რომ მოუთხრობს ხალხს. მისი მონაყოლისა არავის სჯერა, დასცინიან, მაგრამ მაინც უსმენენ. თავს იქცევენ, ესეც სომ გართობის ერთ-ერთი საშუალებაა. ბესარიონს აჩრდილივით დასდევს ცოლი (ნინელი მუჟანაძე). ყოველთვის განმარტოვებულია „დიდი მწიგნობარი“, მუდამ კითხვით გართული შალვა (ზურაბ ღლონტი), დრო-გამოშვებით „ბრძნული შეგონებებით“ რომ მიმართავს საზოგადოებას, ძირითადად, თავის და საკუთარი ერუდირების უკეთ წარმოჩენის მიზნით: მისი ცოდნა, განათლება არც თავად არგია რამეში და არც ხალხს. ამ საზოგადოების მრავალფეროვნებას გამორჩეულ ფერებს მატებს საშიკოსა (ჯემალ ველიაძე) და დათას (დათო მეგრელიძე) განუყრელი წყვილი. ჩვენთვის დამახასიათებელი განუმეორებლობის, ნიჭიერების და ამავე დროს უბედურების ნიშნით აღბეჭდილი ორი პერსონაჟი. შეუძლებელია გენტიკურად გაუყოფელ, სისხლითა და ხორციით მონათესავე ორ ქართველს ერთი და იგივე აზრი, შეხედულებები ჰქონდეს. ამიტომ, არასოდეს არ სუფევს

ამ ორ გმირს შორის თანხმობა. ისინი მხოლოდ ფიზიკურად არიან ერთად, თორემ მათი ჭეშმარიტი ერთიანობა არც ერთი წუთით არ მიიღწევა. საშეკო და დათა მულამ ერთმანეთს ედავებიან, ეკამათებიან, ებრძვიან, ებუტებიან. მათ მკვეთრად განსხვავებული შეხედულებები და პოზიცია გააჩნიათ. ამგვარი რამ თვითოეული ადამიანის ინდივიდუალობაზე, ყოველი მათგანის გამორჩეულობაზე, აქედან გამომდინარე - ერის განუმეორებლობაზე, მის თავისთავადობაზე მეტყველებს, მაგრამ ამასთან ის თავისებურება ერის გათიშულობის, შაუთანხმებლობის, ურთიერთდაპირისპირების მიზეზიცაა. დ.მეგრელიძის დათა უფრო მშვიდია, ამასთან ცინიკოსი; ჯ.ჯელიაძის საშეკო ემოციურია, ფიცხი, ადვილად ფეოქებადი და უფრო გულჩვილი, ვიდრე მისი გულგრილი, მარადიული „ოპონენტი“. ამ მრავალფეროვანი, ჭრელი საზოგადოების პანორამას აგვირგვინებს მონადირე (მიხეილ ნაპირელი). ისიც უაზროდ, უმიზნოდ დააბოტებს თოფით ხელში და კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ამ ხალხის უფუნქციო, აბსურდულობამდე მისულ ყოფას.

მათი მდორე, ერთფეროვანი, მოსაბეზრებელი ცხოვრების რიტმიც ირღვევა. მხოლოდ გარეგნულად, მაგრამ მაინც, ცენტრიდან ჩამოსული „მაღალი სტუმრის“ - უნივერსალის (მანუჩარ შერვაშიძე) და მისი ვნებიანი ასისტენტის (ნანა კიკვაძე) - დასახვედრად მთელი საზოგადოება ემზადება. სტუმრის წინაშე აუცილებლად უნდა გამოიჩინონ თავი. ორგანიზებულ დახვედრას მათრახით ხელში ხელმძღვანელობს ადგილობრივი მმართველი, მამასახლისი (ნიაზ მესხიძე) თავისი ამალითურთ (ბესო ბარათაშვილი, ავთანდილ ქარჩავა, ზაზა გოგუაძე). ისინი საგულდაგულოდ ამზადებენ ხალხს. „საამური“ ცხოვრებით, რა თქმა უნდა, ყველა „კამაყოფილია“. ამ ეპიზოდის შემდეგ ჩვენს თვალწინ პოლიტიკური ტრაგიფარსი თამაშდება. სტუმრის ჩამოსვლისა და მასპინძლების დახვედრის ცერემონიალი, ახლო წარსულიდან ყველასათვის კარგად

ნაცნობ წარმოდგენას ჩამოგვკავს. დამდგმელი რეჟისორი მერაბ ლეონიძე გამომგონებლობას, ფანტაზიას, მკვეთრს მწვავე გროტესკულ ფერებს არ იშურებს ამ ეპიზოდების შეთხზვისას. ყოვლისმომცველი პაროდია იპყრობს სცენურ ქმედებას. ისიც აღსანიშნავია, რომ ამგვარი სცენები ზომიერების გრძნობით გამოირჩევა, გემოვნებითა და მაღალი სასცენო კულტურითაა აღბეჭდილი.

საზეიმო მუსიკის თანხლებით, მაღალი ტრაპიდან ცეკვა-ცეკვით ჩამოდიან „ძვირფასი სტუმრები“. მამასახლისი და მისი ამაღა ლამის კანიდან გამოძვრეს. ძლიერ მოწადინებულნი არიან, ცდილობენ, რითიმე ასიაშოვნონ სტუმრებს. მათი მლიქვნელური, ძალღური ერთგულებით, „კუდის ქიციანით“ აღვსილი პანტომიმური ქმედება მრავლისმეტყველია და ამ ეპიზოდებში სიტყვიერ მასალას მართლაც აღარ ითხოვს. აქედან იწყება მასპინძლების, ანუ ქართველების დამღლევი, ყოველგვარ ზომიერებასა და საღ გონებას მოკლებული მართონი. ისინი ხშირად უაზრობამდე, უგუნურებამდე მიდიან. ჩვენს თვალწინ მრავალჯერ ნანახი და განცდილი სურათები ცოცხლდება. მ.შერვაშიძის უნივერსალს ათას საჩუქარს მიართმევენ, იქნება ეს ფაფახი, ნაბადი, ძვირფასი ქამარ-ხანჯალი თუ ხმალი. ზოგიერთი ტანსაცმელსაც კი თმობს მაღალი სტუმრისა და მისი ამაღის (ბოქაული - ზაალ გოგუაძე, ბეჭდიანი - დათო გოგიტიძე) პატივსაცემად. თავად ცარიელ-ტარიელნი რჩებიან. სტუმრის საამებლად, ადგილობრივი ხელმძღვანელობის „ნაყოფიერი“ მუშაობის გამოსამზეურებლად, „საამური“ ცხოვრების უკვდავსაყოფად, სახელდახელოდ „თბილისობაც“ კი იმართება. შინდისფერ ჩოხაში გამოწყობილი, ქამარ-ხანჯლით შემკული, თმა-ულვაშ გათეთრებული, ხნიერი და დარბაისელი სვიმონა (ხ.მეგრელიძე) სტუმრების საამებლად ცეკვავს, ჩამოსულების თვალწინ აძუნძულდება. უჭირს, მაგრამ, მაინც ცეკვავს. რეჟისორი კვლავ დაცემის, დამცირებისა და გადაგვარების ნათელ გამოხატულებას წარმოგვიდგენს.



სცენა სპექტაკლიდან  
„ხორუმი ქართული ცხვარა“



საქართველო  
ბუნებისმეტყველება

უკვალოდ გამქრალა ჩოხოსანი ჭარმაგი ადამიანის სიღარბაისლე, სიამაყე, საკუთარი ღირსების გრძნობა, თავმოყვარეობა. ყოველივე საუკეთესოს ჩვენების მანიით, თავის გამოჩენის დაუოკებელი ჟინით შეპყრობილი მასპინძლები სახელგანთქმულ სპექტაკლსაც წარმოდგენენ ჩამოსულთ. გაისმის გია ყანჩელის ყველასათვის ნაცნობი მუსიკა, თამაშდება რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“-დან სცენა კუბოსთან. მსახიობები როლანდ კაკაურიძე (რიჩარდი) და ციური აბზიანიძე (ლელი ანა) პლასტიურად, პაროდირებულად, ჩინებულად გაითამაშებენ უსიტყვო ეპიზოდს გახმაურებული და აღიარებული სპექტაკლიდან. მასპინძლების ხელთ კიდევ ერთი ადგილობრივი „ღირსშესანიშნაობაა“ მომღერლის (ნოდარ იაკობაძე) სახით. იგი ყოველად უაზრო სიმღერას უსმენოდ გაჰკვივის. კვლავ დაცემა და დაკინებება. მომღერალი თხის ტყავითაა (ვეფხის ტყავეს ნაცვლად) შემოსილი.

აღნიშვნის ღირსია დამდგმელი რეჟისორის თვისება სხარტად, გონებამახვილურად, ირონიით წარმოაჩინოს წარმოდგენის ძირითადი სათქმელი, ნაწარმოებში არსებული პრობლემემატიკა, თავად მისი ხელოვანის და მოქალაქის სატკივარი. იგი მეტად სახიერ, მიმზიდველ

სანახაობას ქმნის, სადაც ყოველ მსახიობს გამოკვეთილი ფუნქცია აკისრია. თუმც, „მერძევე ტვეეს“ მსგავსად, ვერც ეს სპექტაკლი გადაურჩა ზოგიერთი როლის შემსრულებლის იძულებით შეცვლას, რამაც წარუშლელი დაღი დაასვა ამ უდავოდ საინტერესო წარმოდგენას. ამ სპექტაკლის მაგალითზეც თავს იჩენს ქართულ თეატრში მეტად გავრცელებული სენი: წარმოდგენის ხანმოკლე სიცოცხლისუნარიანობა (იშვიათ გამონაკლისს არ ვგულისხმობთ), სპექტაკლის ქსოვილის სწრაფი რღვევა. ორი წლის სპექტაკლი ასე მალე არ უნდა დაიშალოს. კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, რომ ჩვენთან დროთა განმავლობაში სპექტაკლის პირველქმნილი ხიბლის შენარჩუნება თითქმის შეუძლებელია. ამ წარმოდგენას სწორედ ამგვარი რღვევის ნიშნები ეტყობა.

დამხვედურთა თავაწყვეტილი მასპინძლობის საპასუხოდ, მანუჩარ შერვაშიძის საკმაოდ ცივი, ფლეგმატური, აუღელვებელი უნივერსალი მასპინძლებს საკუთარი კვლევის, დაკვირვების, ექსპერიმენტების ჩატარების ობიექტად აქცევს. მას ამ ხალხის შესწავლა-ამოცნობა სწადია. მაგრამ იმდენად არაორდინარული, ყოველგვარ ლოგიკას მოკლებულია მათი ქცევა თუ ხასიათი, რომ მისი ცოდნა და

ყოველსაშემდგომად ამო აღმოჩნდება. ქართველები, მათი ფენომენი, ჩამოსულისათვის ამოუხსნელი და გაუგებარი რჩება. ზაზა გოგუაძის გოგის, რომელიც უნივერსალს მეგზურობას უწყებს, ასევე სურს მშობლიური ერის ფენომენის უკეთ გაცნობიერება. ეს სურვილი, საკუთარი თავის შეცნობის ტოლფასია და ამდენადვე რთული. ყოველ ქართველში გენეტიკურად გადმოსული გაუცნობიერებელი კოდი ჩადებული, რომელიც ოდესღაც მაინც იჩენს თავს. ამიტომაცაა, ზ.გოგუაძის გოგი, გახვლედიანის გამრჯე მშრომელი მოხუცი გლეხის წინ რომ დააჩოქებს სტუმარს, ხელში ვაზის შტოს შეაჩერებს. ხმამაღლა, ამაყად განუცხადებს ჩვენი ძლიერების, გაუტეხელობის, დაუმარცხებლობის, ვერგადამენების, ვერმოსპობის საიდუმლოს, ფინალური ეპიზოდი - მსახიობის მიერ გზნებით, ეროვნული სიამაყის შეგრძნებით აღმოთქმული ტექსტი, ქართული სიმღერის თანხლებით, დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს. ამ სპექტაკლზე ცარიელი დარბაზის ხილვით გამოწვეულ გოცებალს, დიდი გულისტკივილიც თან ერთვის. ნუთუ ბათუმში ეს პრობლემები, სპექტაკლში წარმოჩენილი სატყვივარი არავის აღელვებს. არც ასაკოვანს, არც ახალგაზრდას, არც სტუდენტს, არც მწერალსა თუ შემოქმედს. მაშინ, მართლაც სამუდამოდ დაკნინებულივართ და დავცემულვართ. ასეთ შემთხვევაში ჩვენი პატრიოტული მოწოდებები, შემახილები და სამიტინგო გამოსვლები მშრალი წამხედურობაა და მეტი არაფერი.

× × ×

თეიმურაზ ქურდოვანიძე - „ცისარტყელა ნაცრისფერ ლავაში“. ორმოქმედებიანი ყოფითი დრამა, პოლიტიკური თეატრის ელემენტებით. დამდგმელი რეჟისორი - მერაბ ლებანიძე. მხატვარი - მირიან შველიძე. ქორეოგრაფი - ბექარ მონავარდისაშვილი. მუსიკალური გაფორმება თენგიზ შამილაძისა. სპექტაკლში გამოყენებულია იოსებ ბარდნაშვილის მუსიკა. პრემიერა შედგა 1990 წლის 30 ოქტომბერს.

ბათუმის თეატრის მთავარი რეჟისორის, მერაბ ლებანიძის მიერ დადგმული მეორე სპექტაკლი ახლო წარსულს ასახავს. სცენაზე 20-იანი წლების ბათუმია წარმოდგენილი. მირიან შველიძის სცენოგრაფია, მოქმედ პირთა კოსტუმები ფერადოვანი და მიმზიდველია. ნახევარწრედ, ერთმანეთის მიჯრით პატარ-პატარა ღუქნები, აფთიაქი, საღალაქო და სხვა ამგვარი შენობებია განლაგებული. ცენტრში ქალაქის მცხოვრებთა თავშეყრის მოედანი, სცენური ქმედების ძირითადი ასპარეზია მოთავსებული. სცენის მარჯვენა კუთხეში საკმაოდ მონოტონური საათი დგას. მისი სიღრმიდან საბჭოთა იმპერიის ბელადთა სახეები მოჩანს. ლენინის მომცრო ქანდაკება, სტალინისა და ბრეჟნევის ფოტოსურათები, თითქოსდა თვალსაჩინო ადგილას გამოუტანიათ, როგორც სამუზეუმო ექსპონატები. უღმობელი, სწრაფმავალი დრო გარბის, ისტორიის ჩარზი ბრუნავს და ყველას საკადრის, დამსახურებულ ადგილს უჩენს. ეს მათი პორტრეტები შემოგვცქერის, ვინც ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე საქართველოს ბედს განაგებდა. პირველმა ორმა განსაკუთრებული როლი ითამაშა ჩვენი სამშობლოს „ნებაყოფლობით“ გაწითლებაში. სწორედ ეს პერიოდი ახახული თ.ქურდოვანიძის პიესაში, მხოლოდ აჭარის მაგალითზე. ზემოდან თურქული დროშა გადმოუსვიათ, აჭარის ახალი მფლობელის ბაირალი. საბჭოთა რუსეთს, მის ბელადს ვ.ი.ლენინს დაუნანებლად გადაუცია საქართველოს ერთ-ერთი უძველესი მხარე თავის მოკავშირე თურქეთისათვის.

გიორგი (ნოდარ ძიძიგური), რომელიც ამ სპექტაკლში ორმაგ ფუნქციას ასრულებს, ერთ შემთხვევაში იმ დროს მომხდარი მოვლენების მონაწილეა, მეორე მხრივ წარმოდგენის წამყვანის მისია აკისრია. იგი თანამედროვის თვალთახედვით კომენტარს უკეთებს მომხდარს. ამ ცოტა ხნის წინ, საგულდაგულოდ მიჩქმალულ-დაფარულ დოკუმენტებს, წერილებს, სტატიებს და ბრძანებებს აცნობს მაყურებელს. ბარბაროსულ ბრძანებებს ხელს აწერს პროლეტარიატის ბელადი

ულიანოვ-ლენინი. პლაკატებიდან მუდამ მომღიძარი, ბავშვების მეტად მოყვარული კეთილი კაცის, მასებზე ზრუნვით მოქანცული ადამიანის პორტრეტი ქრება, ჩვენს თვალწინ წარმოსდგება პირქუში, სასტიკი, სისხლიანი დიქტატორის სახე. მსახიობი საკუთარ დამოკიდებულებას არ ფარავს ბელადისა და მისი ნაზრევის მიმართ. გულსტკივილს ირონია ენაცვლება. მკაცრი, დაუნდობელი და სასტიკია ამ დოკუმენტების არსი. ბელადი ყველა სხვაწიარად მოაზროვნის, არაბოლშევიკის ფიზიკურ ისტორიულად დასაბუთებული ფაქტია, რომ გადაჯიშებული ქართველი უფრო მეტს ენებდა საქართველოს, ვიდრე უცხო ტომის წარმომადგენელი. ამის თვალსაჩინო მაგალითია სტალინისა და ორჯონიკიძის გულმოდგინე მცდელობა, რათა საბჭოთა რუსეთს 1921 წელს დაუყოვნებლივ დაეპყრო დამოუკიდებელი სახელმწიფო, ოდესღაც მათი სამშობლო, საქართველოს რესპუბლიკა. სპექტაკლის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, მილიციის უფროსი, ბოლშევიკი ჩონჩალაძე (ჯემალ ველიაძე) თითქოსდა ამ ორი პოლიტიკური მოღვაწის კრებითი სახეა. მსახიობის

შესრულებით იგი უხეში, დაუნდობელი, ვერაგი, სასტიკი კაცია. მისთვის სამშობლო, ცნება - მშობლიურად არსებობს. ჯ.ველიაძე არ ერიდება პირდაპირ პარალელებს. მისი გმირის მეტყველება, ინტონაცია, მოძრაობის მანერა, ჟესტიკულაცია აშკარად მოგვაგონებს სტალინს, ორჯონიკიძესა თუ ახლო წარსულისა და დღევანდელობის, უთვისტომო, სხვის სამსახურში ჩამდგარ „ქართველებს“.

რეჟისორის ირონია კიდევ უფრო მძაფრი ხდება, თანდათან სატირასა და გროტესკში გადაიზრდება. მუხინას ცნობილი ქანდაკების იმიტაციით, შემართულ პოზაში დგანან ნახევრად შიშველი მეძავე კლარა (ნანა კიკვაძე) და ბოლშევიკი ჩონჩალაძე. „ინტერნაციონალის“ ჰანგები ეფინება გარემოს. ამ ჰანგების ფონზე „ინტერნაციონალის“ რიტმში ირყევა ყოფილი საროსკიპოს, ამჟამად ჩონჩალაძის შტაბის ვაგონის მსგავსი ხის შენობა, მისი ძველი და ახალი მფლობელების ბოგანო, მოხეტიალე, ეროვნულ ფესვებს მოკლებული ცხოვრების სიმბოლო. აქ „მაღალიდეური“ მილიციის უფროსი კლარასთან ერთად მართავს ორგებს.

სცენა სპექტაკლიდან „ცისარტყლა ნაცრისფერ ლავში“



ჩონჩალადის სექსუალურ თავგადასავლებს მოქალაქეთა დაკითხვის ეპიზოდები ენაცვლება. ჯემალ ველიაძის გმირს დაკითხვის „მრავალფეროვანი“ მეთოდები გააჩნია. თუ ნოდარ ძიძიგურის გიორგისთან საქართველოს ბედით დაინტერესებული ადამიანის ფარისევლურ ნიღაბს ირგებს, ბესო ბარათაშვილის აგიტატორთან და ზაზა გოგუაძის ამკენაზისთან იგი ამკარა მოძალადეა. დაკითხვის სცენები პარალელურად თამაშდება, მათი მსვლელობა ჩონჩალადის პიროვნებას სრულყოფილად წარმოაჩენს. მსახიობი განსხვავებულ ფერებს იყენებს ცენტრიდან ფარულად შემოგზავნილ კონჩინსკისთან (როლანდ კაკაურიძე) შეხვედრის ეპიზოდებში, წოდებით მასზე უფროსთან ურცხვად მლიქვნლობს. ამ შემთხვევაში იგი ქედმოხრილი, შეშინებული, ყურმოჭრილი მონაა, უფროსს თვალებში შესცივინებს და მის დარეპტივებს ერთგულად ასრულებს.

ბათუმის თავზე თურქეთის დროშას ინგლისისა ცვლის. შემდეგ კვლავ თურქეთისა აფრიალდება. წითელ ბაირალზე ნახევარმთვარის გამოსახულება თურქეთისა და საბჭოთა რუსეთის მოკავშირეობის სიმბოლოდ აღიქმება. ბოლშევიკები საქართველოს იყრობენ. გამარჯვებულის ტრიუმფალური სვლით შემოდის ჩონჩალაძე. იგი ყოფილი საროსკიპოს ხის შენობა-ვაგონზე შემდგარა. წითელი, უზარმაზარი ნაჭერი უპყრია ხელთ. ამ ახალი ბაირალითაა შებორკილი მთელი საზოგადოება. მისი ბოლოები მილიციელებს უპყრიათ ხელთ. ძალით თავს მოხვეულმა რეჟიმმა მთლიანად დათრგუნა ხალხი, საზოგადოების ყოველი ფენა, მოხუცი კალისტრატედან (გიორგი ახვლედიანი) დაწყებული, მღვდლით (ხასან მეგრელიძე) დამთავრებული. სული ეხუთებათ შებორკილთ, განსაკუთრებით სტანჯავენ, ამცირებენ სასულიერო პირს.

ფინალურ ეპიზოდში ბორკილებად ქცეული წითელი ბაირალი ძირს ეცემა. ხალხი თავად ინთავისუფლებს თავს ტყვეობიდან. მაგრამ ასპარეზზე კვლავ რჩება ხის ვაგონზე შემართული ჩონჩალაძე, მის ფერხთით კი მისი „მრევლი“ თათუშა თავისი „ტურფებით“.

ისინი ოდნავ შენელებული მოძრაობით დაიხრებიან, სცენაზე დაგდებული წითელი ნაჭრის ასაღებად განიწილან ხელს, შეჩერებული კადრებით გაქვავდებიან სცენაზე მყოფნი. ასე მთავრდება წარმოდგენა. ეს აკორდი გამაფრთხილებელ ჟღერადობას სძენს ფინალს. ძალადობაზე, სისხლისღვრაზე, ტყუილზე დაფუძნებული სასტიკი რეჟიმის რესტავრაციის საშიშროება ჯერ კიდევ არსებობს. მისი აპოლოგეტები სასურველ მომენტს ელიან. სიფრთხილე, გონიერება, შორსმჭვრეტელობაა საჭირო, რათა არ დავეუვათ მისი აღორძინება. ესაა თეატრის მოწოდება. ამ სათქმელში გამოსჭვივის მათი მოქალაქეობრივი პოზიცია.

მიუხედავად სპექტაკლის კონცეფციის, სატიკვარის თანადროულობისა და აქტუალობის, ისიც აღნიშვნის ღირსია, რომ ლიტერატურული პირველწყარო ამკარად გაუმართავია და სქემატური. ამ ნაწარმოებში ყველაფერი ცალსახად, ზედაპირულად არის წარმოდგენილი. ამითაა გამოწვეული ზოგიერთი მოქმედი პირის უსიცოცხლო, სქემატური არსებობა. ამან, ბუნებრივია, სცენურ ვარიანტშიც იჩინა თავი და წარმოდგენაში ცოცხალი, სისხლსავსე მოქმედი პირების თვალშისაცემი ნაკლებობაა. რეჟისორმა, მსახიობებმა ერთობლივი მუშაობით, საკუთარი ფანტაზიით, გამოგონებლობით, ოსტატობით, თავად შეთხზეს იმგვარი მიზანსცენები, მეტყველი, სახიერი მეტაფორები, სცენური პერსონაჟები, რომ სპექტაკლში რამდენიმე საგულისხმო სახე შეიქმნა: ჯემალ ველიაძის, ნოდარ ძიძიგურის, ნინო საკანდელიძის, როლანდ კაკაურიძის, ზაზა გოგუაძისა და ბესო ბარათაშვილის სცენური გმირები.

XX X

ოთარ ჩხეიძე - „თედორე“. ორმოქმედებიანი დრამა. დამდგმელი რეჟისორი - ზაზა სიხარულიძე. მხატვარი - ვანტანგ ბესელია. მუსიკალური გაფორმება თენგიზ შამილაძის. მხატვრული განათება იური ხაბაზის.

პრემიერა შედგა 1990 წლის 15 მაისს.

ოთარ ჩხეიძის „თედორეს“ ორათეულზე მეტი ხნის სცენური სიცოცხლის ისტორია აქვს. ეს პიესა პირველად 1967 წელს დაიდგა მესხეთის (ახალციხე) სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. სპექტაკლი რეჟისორმა ნანა დემეტრაშვილმა დადგა. ამ წარმოდგენით დაიწყო არსებობა ახალციხის თეატრმა. „თედორე“ შემდგომაც არაერთხელ დაიდგა. სატელევიზიო დადგმაც განხორციელდა. თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის სცენაზეც ვიხილეთ ახლახანს, რეჟისორ გიზო ჟორდანიას დადგმით. სამშობლოსათვის, მისი მიწის, სარწმუნოების გადასარჩენად თავისგაწირვა უდიდესი სიკვლევა. ამასთან, ენითაუწყრელი, ძლიერი ზემოქმედების მქონე მაგალითია ერისათვის. ამიტომაც აირჩია მწერალმა ეს ლეგენდად ქცეული ამბავი და მის საფუძველზე დრამატურგიული ნაწარმოები შექმნა.

დღეს არც რეჟისორ ზაზა სიხარულიძის არჩევანია გასაკვირი. რეჟისორი და მხატვარი ვახტანგ ბესელია შთამბეჭდავ სცენურ სამყაროს ქმნიან. მთლიანად ცარიელ, ჩაბნელებულ სივრცეში - თეთრი, უზარმაზარი ვაზის ჯვარი ნათლად იკვეთება. სცენის სიღრმეში დროჟამისაგან გამოხუნებული ქართული საეკლესიო ფრესკები მოსჩანს. ამ მწირი დეკორაციის ფონზე ყურადღების ცენტრში ექცევა მსახიობი, საკუთარი უნართა და შესაძლებლობებით. სხვადასხვა ეპიზოდისათვის აუცილებელი განწყობილების შექმნისა და გამაფრთხილებლისა ზ.სიხარულიძე გამომსახველ, ჩვენი პირობებისათვის საკმაოდ რთულ განათების პარტიტურას (დიდი წვლილი მხატვრული განათების ავტორს, იური ხაბაზს მიუძღვის) მიმართავს, რამდენიმეჯერ კვამლიც აკვებს სცენას, ბუნდოვანსა და იდუმალს ხდის ქმედებას. ყოველივე ამას თან ერთვის ერთი შეხედვით მიუღებელი, მკვეთრად ეკლექტური, სხვადასხვა სახის, ჟანრისა თუ მიმართულების უცხოური მუსიკის შერწყმავზე დაფუძნებული მუსიკალური ფონი (მუს.

გაფორმება თენგიზ შამილაძე). თვით ლუჩანო პავაროტის ზღაპრული ნმაც ვიქლერს წარმოდგენაში. იმდენად ვარჯიშობა მახვილგონიერულად, ზომიერად, გემოვნებითაა შერჩეული, გამოყენებული მუსიკა, რომ ბუნებრივად ერწყმის მიზანსცენას, ამა თუ იმ ეპიზოდისათვის საჭირო განწყობილებას ქმნის, აზრობრივად მუსტავს ატმოსფეროს, სპექტაკლის ორგანულ ნაწილად იქცევა და მსახიობების შესრულებასთან ერთად ემოციურად ზემოქმედებს მაყურებელზე.

თუმც პიესის ცენტრალური ფიგურა და მოქმედების წარმმართველი თედორეა, დამდგმელმა რეჟისორმა და წარმოდგენაში მონაწილე ყოველმა მსახიობმა შესძლო მის მიერ შესრულებული როლის ინდივიდუალური, პიროვნული ნიშანთვისებების ხაზგასმა და ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამორჩეული ხასიათების შექმნა. წარმოდგენა მდიდარია სისხლსავსე, ცოცხალი სცენური სახეებით. ამის ნათელი დადასტურებაა არა მარტო მთავარი, არამედ ერთი შეხედვით უმნიშვნელო - ეპიზოდური როლების ბერების შემსრულებელთა (ავთანდილ ქარჩავა, ნოდარ ძიძიგური, ბიჭკო სურმანიძე, ზურაბ დიასამიძე, დათო მეგრელიძე, ბესო ბარათაშვილი) ნამუშევარი. ეს არ არის ერთგვაროვანი ქორო, თითოეული მათგანი მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნით გამორჩეული პიროვნებაა.

საიდუმლო სერობას მოგვაგონებს პირველი ეპიზოდი. სცენაზე ბერები სხედან. მათ შუაში თედორეა. ახალგაზრდა, სახენათელი თედორე (ზაზა გოგუაძე) მგზნებარე ქადაგებით მიმართავს თანამომძეებს. მშობლიური ერის გადარჩენის სურვილით შეპყრობილი სულიერი მოძღვარი ცდილობს დაბნეულ მრევლს ერთიანობა დაუბრუნოს, გაუტყნელობა შთაუწეროს. ზაზა გოგუაძის თედორე მოციქულებს მტრისადმი ურჩობას, შეუპოვრობას ქადაგებს. გულწრფელობა, კეთილშობილება აღბეჭდვია მსახიობის სახეზე. თითო-ოროლა იუდა ისკარიოტელი ყველგან მოიძებნება. თედორეს მრევლშიც აღმოჩნდა ასეთი კაცი (ჯემალ ველიაძე), ფლიდი, ხარბი, მშობელი ხალხის ორგული და



„ცისარტყელა ნაცრისფერ ლავში“. ჩინნალაძე - ჯ. ველიაძე, თათუა - ნ. საკანდელიძე

მოღალატე. ჯემალ ველიაძის გმირს მტაცებელი ნადირივით ფრთხილი, ამავე დროს სხარტი და შემპარავი პლასტიკა აქვს. იგი მსწრაფლ აუჯანყდება და გამოერიდება მოძღვარს. სცენის მარცხენა და მარჯვენა მხარეს თითქოსდა ქვესკნელში ჩასასვლელი ორი ჭრილი მოსჩანს. აქეთკენ დაიძრება კაცი. ჭრილში ჩასვლას იწყებს. იქიდან მანგლელი ეპისკოპოსი (იური ცანავა) ამოდის. ერთმანეთს შეხვდებიან. მანგლელი ერთგული სამხაზურისათვის თათარხანებისაგან მოძღვნილ ბრჭყვიალა მოსასხამს (ასოციაციურად 30 ვერცხლი გეხსენდება) მოახვევს მოღალატეს. ბრჭყვიალა მოსასხამში გახვეული, სიხარბით აღვისილი მხერით ატყობინებს იგი ეპისკოპოსს თედორეს ქადაგების თაობაზე. ქვესკნელში ჩამავალი ხვრელი ქართველთა დამპყრობლების. თათარ-ხანების ადგილსამყოფელისაკენ მიმავალი გზაა, გზა ამქვეყნიური ფუფუნებისა, ოქროვერცხლით, ჯილდოთი, ძვირფასი მოსასხამით მოღორებისა, სამშობლოს მოღალატედ ქცევისა. ჭკვიანი მტერი

ხალხის გადაბირების ამ უებარე, მტკაღ ეფექტურ ხერხსაც ფართოდ იყენებს. ეს გზა, ამავე დროს, ადამიანის დაცემის გზაა. იგი ხვედრია ცრუ ფასეულობებით მოტყუებულთა, სიხარბისა და მომხვეჭელობის დაუოკებელი ჟინის გამო არარაობად ქცეულთა. აქედან მოყოლებული, ჯ.ველიაძის კაცი მუდამ ამ ქვესკნელიდან მოველინება მანგლელ ეპისკოპოსს.

იური ცანავას მანგლელი ასაკოვანი ადამიანია. მსახიობი მორჩილებით დაღდასმულ სასულიერო პირს წარმოგვიდგენს. იგი ბრძენიცაა, საკმაო ძალაუფლებასაც ფლობს, მაგრამ თედორესაგან განსხვავებით მრევლს მოთმინებისაკენ, მორჩილებისაკენ, ამტანობისაკენ მოუწოდებს, რათა უფრო მეტი უბედურება არ დაატყდეთ თავს. თვალყური მუდამ ხვრელისაკენ აქვს მიმართული, საიდანაც დროდადრო თათარ-ხანების შუამავალი, ოქროთი მოელვარე მოსასხამიანი კაცი გამოჩნდება ხოლმე. თათარ-ხანთა ბრძანებებს, ნება-სურვილს სწორედ ეს შუამავალი ატყობინებს ეპისკოპოსს. მხრებში მოხრილი, წელში მოკაკეული მანგლელი მორჩილად ისმენს და ერთგულად ასრულებს დამპყრობთა ბრძანებებს. ამიტომაცაა თათარ-ხანებისათვის საიმედო საყრდენი.

თედორესა და მანგლელს შორის კონფლიქტი გარდუვალია. ორი აბსოლუტურად განსხვავებული ცხოვრებისეული პოზიციის, მრწამსის მქონე ადამიანის შეჯახება მართლაც უკომპრომისოა. არცერთი მხარე არ უთმობს მეტოქეს. ზაზა გოგუაძე და იური ცანავა თავიანთ პერსონაჟთა დაპირისპირებისას დიდი ემოციით, შინაგანი წიაღსვლების წარმოჩენით გამოკვეთენ ყოველ ნიუანსს, თვით ყველაზე უხილავ, აზრისა თუ გრძნობის მოუხეღვრებელ მოძრაობასაც კი მაყურებლისათვის ნათელს ხდიან. მანგლელი მტრისადმი დაუმორჩილებლობის ქადაგებას, სარწმუნოებისაგან განდგომად უთვლის თედორეს. განკვეთით ემუქრება. თედორე არ ეპუება ეპისკოპოსს, თავად იღებს გადაწყვეტილებას და სისრულეში მოჰყავს. მანგლელი, ბერების თვალწინ ტანთ განიძარცვავს ანაფორას. მას არ სურს



„თედორე“ მანგული - ი. ცანავა, ნენო - ლ. აბულაძე

ბრძალ მორჩილებდეს ეპისკოპოსს, თუ ხელაგეს, რომ წინამძღვარს ნებით ან უნებლიედ ერი დაღუპვა-გადაგვარებისაკენ მიჰყავს.

ერი და ბერი ზურგს აქცევს თედორეს. ბოროტი სისინით, ჭკორებით უწამლავენ სიცოცხლეს თედორეს დედას, ხორეშანს (ლუიზა ჯიბლაძე) და ცოლს ნენოს (ლია აბულაძე). მტერი ქართველების მიერ გადამალული განძის საპოვნელად მეგზურს ეძებს. თედორე კვლავ იღებს გადაწყვეტილებას. ის გაჰყვება თათარ-ხანებს მეგზურად. კვლავ აგორდება ჭორი, მითქმა-მოთქმა. თედორეს მოღალატედ აცხადებენ. ხის ჯვარს, სარწმუნოებას ჩასჭიდებია ნიადაგ-გამოცლილი ხორეშანი: ესღაა მისი ერთადერთი საყრდენი. ლუიზა ჯიბლაძე თანაბარი ოსტატობით წარმართავს საკმაოდ მოზრდილ მონოლოგს. მსახიობი პარტნიორის გარეშე, მარტოა სცენაზე. ამ მოცულობის მონოლოგის წაკითხვა ერთობ სარისკოა თანამედროვე თეატრში. მცირეოდენი სიყალბე სრული მარცხის ტოლფასია. ხორეშანი ლუიზა ჯიბლაძის შესრულებით, სცენური ცხოვრების ხანგრძლივობის მანძილზე ინარჩუნებს მაყურებლის ყურადღებას და არც ერთი წუთით არ აძლევს მას ინტერესის განულებების საშუალებას. ამგვარი ეფექტის მიღწევა ძალზედ რთულია და მსახიობი ასერხებს ამას.

დიდი გზნებით, ემოციურობითა და გრძნობათა ბუნების სიწრფელით გამოირჩევა ლია აბულაძის ნენო. მსახიობი სათნო, სუფთა სულის ქალის, ერთგული მეუღლისა და მგრძნობიარე, თავგანწირული დედის სახეს ქმნის. მას გულწრფელად უყვარს თედორე, მაგრამ მცირეწლოვანი შვილების თათარ-ხანების მიერ მძევლად წაყვანის შეტყობისას ძუ ვეფხვევით ეკვეთება მეუღლეს. ახლა მისი დაოკება არავის ძალუძს. შვილების ბედის გამო მშობლის გააფთრებით შემართული დედა ჩვენს წინ, დაჭრილი მხეცივით მბორგავი და სასოწარკვეთილი. ზაზა გოგუაძის თედორე მღუპარედ უსმენს გაცეცხლებულ მეუღლეს. მსახიობის ღუმილი მეტყველია, რადგან აშკარად ვხედავთ და ვგრძნობთ, როგორც რეაგირებს ცოლის ყოველ ფრაზასა თუ სიტყვაზე. მის გიორში ამ დროს უწყვეტი შინაგანი მონოლოგი ვითარდება. მსახიობი განსახიერებელი პერსონაჟის სულში, შინაგან სამყაროში მიმდინარე ბრძოლას წარმოგვიდგენს. მის სულში ქარიშხალი ბობოქრებს. ეს შვილებწართმეული მამის უხმო ბღაველია.

თედორეს საქციელი სამშობლოს გადასარჩენად, გააზრებულად ჩადენილი ქმედებაა, რომლის დროსაც იგი არავითარ მსხვერპლს არ ერიდება, რაც არ უნდა ძვირფასი იყოს მისთვის. ყველაზე დიდი მაინც სამშობლოსათვის

თავგანწირვა, მისდამი მოვალეობის გრძნობაა. ყოველივე ეს ბათუმელთა სპექტაკლში ყოველგვარ ცრუ პეროიკას, რომანტიკას, ყალბ პომპეზურობასაა მოკლებული. თედორე, ისევე, როგორც სცენაზე მოქმედი ყოველი პერსონაჟი, ცოცხალი ადამიანია. ისინი ყოველგვარი გაიდეალების გარეშე არიან წარმოდგენილნი, მათთვის დამახასიათებელი ნაკლითა და ღირსებებით. ზაზა გოგუაძის შესრულებით, ჩვენს წინაა დიდი სულიერი ტკივილით გატანჯული ადამიანი. ეს არის კაცი, შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე, მაგრამ შეგნებულად, გააზრებულად ჩამდენი გამირობისა, ზნეობრივ მაგალითად რომ უნდა ექცეს შთამომავლობას.

ასევე შეგნებულად მიდის სამსხვერპლოზე თედორეს მამა (ნიაზ მესხიძე), მტრის მიერ ერთხელ უკვე თვალებდათხრილი. ამ საქციელით მას ახალგაზრდების გადარჩენა სურს. ამგვარი ხალხის მშობელ ერს გადაშენება ნამდვილად არ უწერია. დასასჯელად მიჰყავთ თედორე, რომელმაც მტერს გზა-კვალი აუბნია. თეთრი პერანგით გაწონასწორებული (რადგან პირნათლად შეასრულა საკუთარი მოვალეობა), დინჯი ნაბიჯით შეუყვება გზას გოლგოთისაკენ. ნათელი

ადგას მის სახეს. თედორეს წამებას კვლავ ჯველიაძის კაცი ესწრება. თათარ-ხანებმა თავიანთ ჯურმოჭრელ მონას, სამშობლოს მოღალატეს ანდეს ეს საქმე. შოლტის ხმა წივილით აპობს სიჩუმეს. ოდნავ თრთის თედორეს შემართული სხეული. მისი სიცოცხლე თეთრ ხის ჯვარზე გაკერით სრულდება. ჯვარცმა კვლავ პირდაპირი პარალელი იესო ქრისტეს ცხოვრებისა, ისევე, როგორც სპექტაკლის პირველი სცენა - საიდუმლო სერობა. თედორეს მოწამეობრივი სიკვდილი, ჯვარცმა - მისი ამაღლება და წმინდანად ქცევაა, ხოლო ბრჭყვიალა მოსასხამიანი კაცის სცენური ჭრილით ქვესკნელში ჩასვლა მისი საბოლოო დაცემა-გადაგვარებაა.

გესურს კიდევ ერთხელ გულისტკივილით აღვნიშნოთ, მართლაც ამოა მსახიობთა ყოველდღიური წვა, შრომა, ხარჯვა სცენაზე, თუკი მაყურებელთა დარბაზი ცარიელია. არადა ის სატკივარი, რაც დღეს ჩვენს ერს აწუხებს, ჯეროვან ასახვას პოულობს ბათუმის თეატრის სპექტაკლებში. არა გვეონია, იქაურ საზოგადოებას იგივე პრობლემები არ აღელვებდეს. ამგვარი რამ დაუჯერებელია. მაშ რა ხდება? ნუთუ მიზეზი მხოლოდ გულგრილობაა?



## დღესასწაულები, რომლებიც ჩვენთან დარჩა

კარგა ხანი არაა, რაც ტრადიციულ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალებს (ედინბურგის), ავინიონის (საფრანგეთი), „ბიტფის“ (იუგოსლავია), ათენის, „სერვანტინოს“ (მექსიკა), „რასენია სტაბილეს“ (ფლორენცია), „მილანო ოლტრეს“ (მილანი) ორი ლათინურამერიკული ფესტივალიც შეემატა. კარაკასში (ვენესუელა) გაიმართა რიგით მერვე ფესტივალი, ხოლო ბოგოტაში (კოლუმბია) მეორე იბეროამერიკული ფესტივალი. ორივე ამ ფესტივალში მონაწილეობა მიიღო ბუენოს აირესის სერვანტესის სახელობის არგენტინის ეროვნულმა თეატრმა, რომელმაც წარმოადგინა ბერტოლდ ბრეჰტის „დედილა კურაჟი“, რობერტ სტურუას დადგმით. ტრადიციის მიხედვით ამ სპექტაკლის პრემიერა პირდაპირ ბუენოს აირესში კი არ გამართულა - სერვანტესის სახ.თეატრმა 1988 წელს ჯერ არგენტინის პროვინციებს უჩვენა იგი. ამის შემდეგ რ.სტურუამ არსებითი ხასიათის კორექტივები შეიტანა და სპექტაკლი ნაჩვენები იქნა ლათინურ ამერიკული ეროვნული თეატრების III ფესტივალზე ქ.კორდოვაში.

კარაკასისა და ბოგოტას საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის წინ ჩვენმა რეჟისორმა კიდევ ერთხელ გადააკეთა დადგმა (1989 წ.) და მხოლოდ ამის შემდეგ მისცა მას „ეიზა“.

ჭეშმარიტად გრანდიოზული იყო ამ ფესტივალების მასშტაბი. ასე მაგალითად, ვენესუელაში ოცდაერთი ქვეყნის დრამატული თეატრი ჩამოვიდა, ამას დაემატა ოცი ადგილობრივი დასი, კოლუმბიაში - ოცდაექვსი ქვეყნის სხვადასხვა კოლექტივი და ორმოცდაორი ადგილობრივი თეატრი გამოვიდა.

ორივე ამ ქვეყანაში დრამატული სპექტაკლების გარდა ნაჩვენები იქნა საბალეტო, მუსიკალური, თოჯინური სპექტაკლები. წარმოდგენები იმართებოდა გარეთ, მოედნებზეც, ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ სახალხო მთქმელები, რომელთა ტურნირები უძველეს დროში იღებენ სათავეს.

ამას გარდა თეატრისა და კრიტიკის ლათინოამერიკულმა ინსტიტუტმა კარაკასში გამართა თეატრის თეორიის საერთაშორისო სემინარი, ბოგოტაში შედგა თეატრალური დოკუმენტაციისა და პუბლიკაციის ცენტრის IV საერთაშორისო შეხვედრა, მოეწყო ბრეჰტისადმი და კომედია დელ არტესადმი მიძღვნილი გამოფენები, სემინარები რეჟისურაში და სცენოგრაფიაში, დისკუსიები, მრგვალი მაგიდეები და სხვა კიდევ მრავალი რამ...

ფესტივალებს ესწრებოდა ცნობილი ვილნიუსელი თეატრალური კრიტიკოსი ვ.სილიუნასი (ესპანური ენის, ლიტერატურის და თეატრის შესანიშნავი მცოდნე), რომელმაც სპეციალური წერილი უძღვნა რ.სტურუას ამ სპექტაკლს.

სხვათაშორის ვ.სილიუნასის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე მშვენიერი ესე რუსთაველის თეატრის იმ სპექტაკლებზე, რომლებიც „სერვანტინოს“ მეთე საერთაშორისო ფესტივალზე იყო წარმოდგენილი 1982 წელს.

გასული, 1990 წლის თეატრალური სეზონი ძალზე დაძაბული იყო რ.სტურუასათვის. ჯერ იყო და სპაროკოფიევის „ცეცხლოვანი ანგელოსი“ დადგა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე (დიდი წარმატება ხვდა მას პროკოფიევის მუსიკისადმი მიძღვნილ დიუსბურგის საერთაშორისო ფესტივალზე), მერე რუსთაველის თეატრის სცენაზე განახორციელა დ.ტურაშვილის „დიალოგები ორმოქმედებიანი პიესისათვის“, წლის ბოლოს კი ზედიზედ ორი საზღვარგარეთული პრემიერა გამართა - ლონდონის „ქვინს თიეტას“ სცენაზე დადგა ა.ჩეხოვის „სამი და“

(სახელგანთქმული ვანესა რედგრევის მონაწილეობით) და ბოლონის საოპერო თეატრის სცენაზე - პ.ჩაიკოვსკის „ევეგნი ონეგინი“.

...ერთი კვირის მანძილზე თამაშობდნენ „სამ დას“ „ქეინს თიეტრის“ სცენაზე, მაყურებლებით გაჭვიდილ დარბაზში. ამ სპექტაკლებს, როგორც წესი, თეატრალური კრიტიკოსები არ ესწრებიან ხოლმე. ეს ინგლისური თეატრის ტრადიციაა - კრიტიკოსს უფლება აქვს თავისი აზრი გამოთქვას მხოლოდ ოფიციალური პრემიერის შემდეგ. ამ ხნის მანძილზე რ.სტურუა გამუდმებით მუშაობდა სპექტაკლზე, შეპქონდა მასში შესწორებები, ცვლიდა სცენებს. დილას - რეპეტიცია, საღამოს - სპექტაკლი...

სპექტაკლ „სამი დის“ ერთ-ერთ სპექტაკლს ლონდონში დაესწრო ახალგაზრდა თეატრმცოდნე ლევან ხეთაგური - საქართველოს ახალგაზრდა კრიტიკოსთა ასოციაციის პრეზიდენტი. ჩვენი თხოვნით მან დაწერა რეცენზია და მოგვანოდა ინგლისურ გაზეთებში გამოქვეყნებული სტატიები.

მკითხველს ვთავაზობთ ვ.სილიუწანასა და ლ.ხეთაგურის წერილებს მიძღვნილი რ.სტურუას სპექტაკლებისადმი (რედ.).

### ვ.სილიუწანა

...ამგვარ დღესასწაულებს ბევრი რამ განსაზღვრავს - ძველ მეგობრებთან შეხვედრა, ახალი ნაცნობობა, თეატრალური თანამშობის განსაკუთრებული ატმოსფერო, თეორიული სემინარები და ფერადოვანი ცხოვრება ქუჩისა... მაინც ეს ყოველივე მხოლოდ გარემოა, ფესტივალის წარმატება უპირველესად მხოლოდ სპექტაკლების მხატვრული დონით განისაზღვრება.

ამ სპექტაკლებზე საუბრით დავიწყებ ამ სტატიასაც, რადგან ბევრი მათგანი არა მარტო ღირსშესანიშნავე იყო, არამედ უაღრესად მნიშვნელოვანი თანამედროვე თეატრის პრობლემების თვალსაზრისითაც.

...სცენაზე ეს ქალი გამოდის, როგორც გალა-კონცერტის ვარსკვლავი, - შავი შლიაპა, ახურავს მშვენიერი ქერა გრუზა თმების გორგალზე, უმაღვე ატყვევებს მაყურებელთა დარბაზს და სხვა მსახიობებთან ერთად იწყებს

ცეცხლოვან ცეკვას, რომლის დასასრულს, როგორც უმთავრესს ნომერს, ისე აცხადებენ: - ბრეჰტის „დედილა კურაჟი“... მაგრამ თვით ამ პროლოგშიაც, სადაც კურაჟი ასეთი თვალწარმტაცი და თავებრუნამხვევია - არა მარტო მხსნეობა იგრძნობა, არამედ დრამატიზმიც...

სამი უცნაური ნაგებობა, - საყარაულო კომპიურის მსგავსი, რომლებიც ციხესა თუ სამხედრო ბანაკს დარაჯობენ - სივრცეს ჰკვეთენ, ხოლო ჩვენს სმენას შემამფოთებელი აკორდების ხმები სწვდება.

მუსიკა ამ სპექტაკლისათვის გია ყანჩელმა დაწერა, მხატვრულად გააფორმა გოგი მესხიშვილმა, პიესა დადგა რობერტ სტურუამ, მთავარ როლს ასრულებს სახელგანთქმული მსახიობი ქალი სიპე ლინკოვსკი და იგი არგენტინის ეროვნული თეატრის მსახიობებთან ერთად ქმნის ტრაგიკულ შოუს, ისინი კაბარეს ბრწყინვალეებას უთავსებენ ტრაგიზმის სიღრმეს.

არა მხოლოდ ბრეჰტმა, არამედ XX საუკუნის მრავალმა თეატრალურმა მიმდინარეობამ ცხადყო მუსიკ-პოლის, რეჟის და ვარიეტეს დრამატული შესაძლებლობანი. ბობ ფოსის ფილმები და რობერტ სტურუას სპექტაკლები

\*რედაქტორის შენიშვნა. მე ნანახი მაქვს ამ სპექტაკლის ვიდეო ჩანაწერი, რომელიც რ.სტურუამ ბუენოს აირესიდან ჩამოიტანა. სპექტაკლი ასე იწყება: სცენა დახრილია ვიწრობითაა მოფენილი, გამოდის შავად შემოსილი სიპე ლინკოვსკი - დედილა კურაჟი და მიცალბებულია ძარცვის შედეგად. მცირე ხნის შემდეგ, მუსიკის ხმაზე ფეხზე წამოიჭრებიან მოკლეწი და დედილა კურაჟთან ერთად იწყებენ ვიქტორ ცეკვას.

ცხადყოფენ, რომ ეს შესაძლებლობანი ჯერ კიდევ არაა ამოწურული და პოეტური მონტაჟის გამოყენებით შესაძლებელია დიდი სტილის ნაწარმოების შექმნა, კარდინალური სულიერი პრობლემების წამოჭრა.

ოცდაათიანი წლების ომის (1618 წელს რომ დაიწყო და 1648 წელს დამთავრდა) რეკრუტით გაწვეულს თანამედროვე სამხედრო ფორმას აცმევენ, თავზე მუზარადს ახურავენ, ხელში აეტომატს აჩეჩებენ... თითქოს ძალზე შუბლისეული ასოციაციებია... მაგრამ როცა ასეთნაირადვე მოსავენ კურაჟის ვაჟს ელიფსს, მაშინ სიმართლის ჭეშმარიტ საზომად იქცევა ამ ქალის გულწრფელი აღშფოთება...

სტურუა არ მაღაგს, რომ სპექტაკლი მხატვრული ქმნილებაა, დაუფარავად გვაჩვენებს რეჟისორულ გამოგონებლობას, მსგავსად ბრეტისა, რომელიც აშიშვლებს „ეპიკური დრამის“ კონსტრუქციას. იგი ხშირად მართავს თეატრს თეატრში, თითქოს თეატრალობა კვადრატში აჰყავს. გავხსენოთ „რიჩარდ მესამე“. აქ რიჩარდი და რიჩმონდი ინგლისის რუქიდან თავამოყოფილნი ებრძოდნენ ურთიერთს, „დედილა კურაჟში“ ეილაფი მსოფლიოს რუქას თოჯინური სპექტაკლის თეჯირად იყენებს და ჯარისკაცის სათავგადასავლო იგავს წარმოადგენს.

რობერტ სტურუას რეჟისორული მანერის გულისგულს გროტესკი წარმოადგენს: იგი გვაჯახებს სინამდვილის საშინელ მოვლენებთან და თან გვაოცებს თავისი ცხოველყოფილი შემოქმედებითი ენერგიით. მის დადგებში ყველგან ხელოვნების სახე მოჩანს - იგი არ იხევს ცხოვრების პირისპირ, პირიქით, მასთან ორთაბრძოლას მართავს: „დედილა კურაჟში“ ყოველი მსახიობი, არა თუ თავის როლს თამაშობს, არამედ როლით თამაშობს, როგორც კაბარეშია, სადაც არა მხოლოდ სიმღერასა თუ ცეკვას ასრულებენ, არამედ სიმღერითა და ცეკვით თამაშობენ.

რეჟისორი პოულობს მახვილგონივრულ ხერხებს, რათა ბრეკ-



სერვანტისის სახ. თეატრი ბუენოს აირესში

ტისეული განრიდება ჭეშმარიტ მოულოდნელობად აქციოს, ხოლო პერსონაჟები ახლებურად წარმოადგინოს: დრო და დრო ვიდაცას გამოაგორებენ ურიკით, თითქოს საზიდარზე შეგდებული „საზარბაზნე ხორციაო“. ასე გამოჩნდება ეკზოტიკურ ფრინველს მიმგვანებული, წელში ათგზის მოკეცილი სხეული და როცა გაიმართება ცეცხლოვან ბოზ დიაც ივეტას ვიცნობთ (მის როლს მარია იბარეტა თამაშობს), - ტანთხელ, ჩამოქნილ ქალს, გულისპირი გონისწამლებად ამოუჭრია, წითლად მოელვარე წაღები ჩაუცვამს და ბოროტების უცნაურ, ველურ ყვავილს დამსგავსებია. მასში შერწყმულია უძველესი ხელობის სიტლანქე და მოდერნის დახვეწილობა. სტურუამ ხარკი გადაუხადა მოდერნს, რომელიც ურთიერთს აწინავს ბუნებრიობას და ხელოვნურობას, სტიქიურობას და აუცილებლობას, ბუნებრივსა და აგადყოფურს და როგორც ეს „მეფე ლირშია“, ერთმანეთს აჯახებს სხვადასხვა სტილს: კონსტარუწა ივეტას გვერდით ჩვენ ვხედავთ სოლიდურ, ჭკუადაძეღარ მზარეულს (მსახიობი ალფრედო სემა), საუკეთესოდ შეკერილ თეთრ პალტოში, წითელი ჰალსტუხით, ელგვანტური შლიაპით და ჩიბუხით ხელში (ერთბაშად ვერც კი მიხვდები -



ბ. ბრეტის „დეილა კურაჟი“. სპექტაკლის აფიშა.

დონდლო კომერსანტია თუ დახვეწილი მანერების პროფესორი), აქვეა უტიფარი ეილიფი (მსახიობი ემილიო ბარდი) - ეს XVII საუკუნის ნახევრადმიშველი რემბო, ჩამოსხმული სხეულის კუნთებს რომ ათამაშებს და გაშმაგებული მღვდელი (მსახიობი დანილო დევიცია), მარჯვედ რომ ჩეხავს შემას და თან ანაფორასაც მოხდენილად ატარებს.

მათ შორისაა ანა ფირლანგი, რომელსაც ტყუილად კი არ შეარქვეს კურაჟი, ქალბატონი ომი, სიკვდილის ველების დედოფალი, რომლის მომხიბვლელობა ამოიფურჩქნა

სისხლით გაჯერებული ნიადაგიდან. რობერტ სტურუას გროტესკი გასაცვიფრებელ სისხლსაკვს განსხეულებას პოულობს სიპე ლინკოვსკის ხელოვნებაში: - მისი მარკიტანი ქალი პოეზიისა და ცინიზმის, საქმიანობისა და უშუალობის, ანგარიშიანობისა და გრძნობიარობის ჭეშმარიტად ბრეტისეული ნაზავია. ასეთ კურაჟთან, ცხადია, არა მარტო ვაჭრობენ, არამედ სქესობრივი კავშირის დამყარებასაც ლამობენ.

მაყურებელთა ტკობა მით უფრო ძლიერია, რომ კურაჟს თამაშად უჩანს

ყველაფერი ამ ქვეყანაზე, ჯერჯერობით ადვილად იგერიებს ყოველივეს, რაც გუნებაში არ მოსდის, ისევე როგორც თავისუფლად გაუცხოვდება ხოლმე თავის როლთან. მაგრამ დგება მომენტი, როცა გვეჩვენება, რომ მანძილი შემსრულებელსა და როლს შორის მხოლოდ იმისათვის არსებობს, რათა მისი დაძლევის აზარტმა უფრო მეტის თანაგრძნობით გამსჭვალოს მსახიობი როლისადმი. ასე მაგალითად, სპექტაკლის მეორე განყოფილების დასაწყისში სიპე ლინკოვსკი ასრულებს ზონგს, გვიჩვენებს ამ მარკიტანელ ქალს (რინიანად რომ დააბიჯებს მარშის ხმაზე), რომელიც ხელში (პირობითად) ჩვილ ბავშვს ანანავეებს და მის სახეზე ჩვენ ვკითხულობთ დედურ სევდას, სინაზეს და ვხვდებით, რომ ამ წუთში როლის წარმოდგენა როლში გარდასახვამ შესცვალა.

ამ სპექტაკლში ბევრი სხვადასხვაგვარი გარდასახვაა. უზარმაზარი ტილო ხან აფრასავით აიტყორცნება, ხან ფარდასავით ძირს დაეშვება. იგი სიერცის მოდელირებას ახდენს, სცელის მის კონფიგურაციას, ხოლო სათვალთვალ კოშკურა ცინის კოშკად

ქელენ ვაიველი - დეილა კურაჟის როლში („ბერლინერ ანსაბლი“).



ქელენ ვაიველი და სიპე ლინკოვსკი

გადაიქცევა, რომლის სახურავიდან კატრინი (მსახიობი კარინ სიორეიკი) მძინარე ქალაქს ხიფათის მოახლოებას ატყობინებს. ბრეჰტის პიესაში ეს ყრუ ქალიშვილი დოლის ბრახუნით აღვიძებს ქალაქს, სტურუასთან - ხელებს კოშკს ურტყამს, ფეხებს სახურავის თუნუქზე, საშინელ ხმას გამოაცემინებს მას და მერე, მოკლულს რომ ჩამოხსნიან (როგორც ჯვარცმულს, ძველი ოსტატების ტილოებზე გვინახავს ხოლმე), ესთეტიკური ილუზია სახეს იცვლის და მოულოდნელად თავზარდამცემ სინამდვილეს ემგვანება.

ასევე ნამდვილია კურაჟის ტრაგედია. სიპე ლინკოვსკი ბოლომდე არ ღებულობს „განსხვისებას“ როგორც თხრობას „მითზე“ - იგი ერთ-ერთ ჩვენთაგანს თამაშობს - თამაშობს ადამიანს, რომელმაც უნდა ზღოს ბოროტების წინაშე კომპრომისის გამო, უნდა ზღოს, რადგან ძალიან დიდი ხნის მანძილზე ნეტარებდა ამ უსამართლო კომმარულ სამყაროსთან ოსტატური შეგუების წყალობით.

მაგრამ სპექტაკლი წერტილს არ უსვამს ანა ფირლინგის კრახს. მსახიობი, რომელმაც ასე შეუდარებლად შეურწყო ერთმანეთს პიროვნული „მე“ და გმირის მხატვრული სახე, კვლავ უბრუნდება საკუთარ თავს - ახლა იგი ძველებურად უსაზღვროდ მომხიბლავია, ცხოველმოსილი, თავისუფალი. აი, მან



სპექტაკლის ავტორები „დეილა კურაჟის“  
დეკორაციის ფონზე

შუა გაგლიჯა უხარმაზარი ფარდა, გამოიჭრა აენსცენაზე, ფარდის ორივე კალთა ზე აღმართა ვითარცა გიგანტური დროშები - თითქოსდა ხელოვნების ზეიმს, მის გამარჯვებას აღნიშნავდა ამით.

რობერტ სტურუას ეს სპექტაკლი მოვლენაა თანამედროვე თეატრში, რომელსაც ხშირად მოიხსენიებენ ვითარცა პოსტმოდერნისტულს, რომელსაც „არა აქვს სტილი, მაგრამ რომელიც ყველა სტილის უსისტემო აღრევას წარმოადგენს“ და ეკლექტიზმში სდებენ ბრალს. „დეილა კურაჟი“, გარეგნულად აგებულია ესტრადული, დრამატული, პუბლიცისტური და კამერული ეპიზოდების მონტაჟზე და თითქოსდა, იძლევა საფუძველს, რომ მასაც ამგვარი ბრალდებები წაუყენოთ.

მაგრამ მარტო ბრექტის დრამატურგია როდია პრინციპულად მრავალსტილიანი - ევროპული

თეატრიც, თავისი განვითარების საუკეთესო ხანაში, XVI-XVII საუკუნეებში, სხვა არაფერი იყო არა კომედიური, დრამატულ-ფარსული და ლირიული სცენების, დიאלოგების, სიმღერებისა და ცეკვების თანმიმდევრობა. ამ მშვენიერ დროს - როგორც ეს ვსევოლოდ მეიერჰოლდს მიაჩნდა - სცენაზე გამეფებული იყო „მკაცრად სინთეტური“ მეთოდის ბალაგანური და გროტესკული ხელისკვეთება: გროტესკი უკომპრომისოდ უგულვებელპყობს გარეგნულ წერილმანებს, ქმნის (რასაკვირველია, გამონაგონი სინამდვილის ვითარებაში) ცხოვრების სრულ სახეს“ (ეს. მეიერჰოლდი). ეს დიდი რეჟისორი არა მხოლოდ ეთაყვანებოდა ამგვარ თეატრს, მისი „თამაშის მანერას“, მის „სიღრმესა და ექსტრაქტულობას, ლაპიდარობას და კონტრასტულობას“ - არამედ, სწორედ მისი წყალობით, XX საუკუნის სცენამ გამოავლინა მიდრეკილება სანახაობის მრავალფეროვნებისადმი და გაწყვიტა კავშირი კამერულ სალონურობასა და ფოტოგრაფიულ ნატურალიზმთან. „მაღალი“ ხელოვნება კვლავ მიუახლოვდა „მდაბალ“ ჟანრებს,

სიჟე ლინკოვსკი - დეილა კურაჟის როლში.





სცენა სპექტაკლიდან „დედილა კურაუი“

რომელთანაც, თითქოს, ერთხელ და სამუდამოდ გაწყვიტა კავშირი.

ოციან წლებში მოედნის სანახაობანი ბუნებრივად გადაეწნა მიტინგურობას. მართალია, ძალიან ძაღვ, როგორც კონსტანტინე რუდნიცკიმ შენიშნა, სპექტაკლ-მიტინგის ჟანრმა ნელ-ნელა იწყო შერწყმა „მუსიკალურ, ცალკეული „ნომრებით“ დანაწევრებულ, სანახაობასთან...

ეს მოძრაობა დაიწყო „აბიტკით“ და დამთავრდა გართობა-სანახაობით, „მემარცხენე“ სტუდიები, რომლებმაც ის იყო ხმამაღლა განაცხადეს თავიანთი რევოლუციონრობის გამო, როგორღაც სწრაფად გადაიქცნენ ჩვეულებრივ

ნეპმანურ კაბარეებად“.

მაგრამ ამგვარი გარდასახვა არ ყოფილა ფატალური - ბრეჰტმა გეიჩენა, რომ კაბარე ადვილად ითავსებს სოციალური აზრის სიმწვავეს. ეხლა ეჭვს არ იწვევს, რომ ვარაუდი დარტყმით - ხმაურიან საშუალებებზე, დემონსტრაციულად კავშირის გაწყვეტა ცხოვრების წვრილმან სიმართლის მიმგვეანებასთან ახალი სიმართლის სახელით, მუსიკალური, პლასტიკური, ფერწერული და სცენის დინამიურ შესაძლებლობათა უკიდურესი ინტენსიფიკაცია, როცა, იმავე მიეერჰოლდის თქმით - აღმოჩნდება, რომ „სიტყვები მხოლოდ ნახატია მოძრაობათა კანვაზე“,



სცენა სპექტაკლიდან „დედილა კურაჟი“

ხშირად უნათესავდება ხოლმე მოქალაქეობრივი პოზიციის სიმწვავეს. პოეტური მონტაჟის პრინციპები ახასიათებს დღეს ლუბიმოვისა და მნუსკინის, ბრუკისა და ზახაროვის რეჟისურას, რომელიც მეტაფორულად

ურწყამს ერთმანეთს ლირიკასა და სატირას, პათოსს და დაცინვას.

რასაკვირველია, ნაკლებად ნიჭიერი მხატვრების ცდები - უსახო კოპირებას და რაციონალურ სიმშრალეს შეებრძოლონ „ბარბაროსული“

სცენა სპექტაკლიდან „დედილა კურაჟი“





ბალაგანურობისა და ტრიბუნის პათოსის მეშვეობით, შეიძლება შებრუნდეს უკანო სიტლანქით, სწორხაზობრივი, ხისტი თეზისურობით და ბრტყელი პლაკატურობით. მაგრამ თვალში ნაკლებად მოსახვედრი, შინაგანი სიმდიდრით განპირობებული ჰარმონია სცენური კონსტრუქციებისა, რომლებიც ნატიფი სულიერი მოძრაობის ჭეშმარიტ ბუნებას გვიჩვენებენ (რომლის იდუმალებაში შეღწევის ხელოვნებას ასე შთაგონებით გვაწავლიდა სტანისლავსკი), როგორც წესი, აქ, ლათინურ ამერიკაში, ვერ პოულობს თავის მომხრეებს. აქ უფრო მოსწონთ სამიტინგო შემართება და აზრის ექსპრესიული ჰიპერბოლიზაცია, ბრეჰტის სტილი, რომელიც განგებ მიმართავს მძაფრ დისონანსებს. უკანასკნელი ათწლეულის მანძილზე ამ კონტინენტზე ყალფზე შემდგარი ცხოვრების კოლიზიები გამუდმებით ეძებდა შესაბამის ესთეტიკურ მაქსიმალიზმს და უმწვავეს თეატრალურ ფორმებს. სტურუამ ზედმიწევნით ორგანულად და დიდი წარმატებით შესძლო „ჩაწერილიყო“ ამ ძიებათა კალაპოტში

და ამ დროს მან თან მოიტანა არა მარტო არაჩვეულებრივი ოსტატობა და მდიდარი ასოციაციები, არამედ სოციალური ნიღბის სიმკვეთრისა და გამომსახველობის ფსიქოლოგიურ მოქნილობასთან და სისავსესთან შერწყმის უნარიც.

ყოველივე ეს შესაძლებელი გახდა სიპე ლინკოვსკისთან შემოქმედებითი თანამშრომლობის შედეგად. თორმეტი წლის წინ ენახე მე იგი პირველად მონო სპექტაკლში „მე რაღაც მინდა გითხრათ“, კარაკასის მეორე საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე. ეს იყო მიმზიდველი, თავაშვებული და დრამატული წარმოდგენა, სადაც გამოდიოდა მოუგერიებელი მომხიბვლელობით და შეუდარებელი სიმაჰაცით დაჯილდოებული მსახიობი ქალი, რომელიც თავის თავში აერთიანებდა ჰისტრიონობის ბრწყინვალეობას და განცდის ძალმოსილებას, აღმგზნებ ინტიმურობას და გამომწვევ ცნებიაწებობას და ამიტომაც, რა გასაკვირია, რომ მის მიერ შექმნილი კურაჟის სახე აღბეჭდილია როგორც ღრმა შინაარსით ასევე ფორმის სრულყოფილებით...

## ორი ქართველი და ჩეხოვის სამი ინგლისელი და

ლევან ხეთაბური

ლონდონის სცენაზე ჩეხოვის გასცენიურებას ყოველთვის დიდი გამონამაურება მოყვება ხოლმე. 1990 წლის თეატრალურმა სეზონმა ჩეხოვის „სამი დის“ ორი ინტერპრეტაცია შესთავაზა თეატრის მოყვარულებს: ჰუ-

საკებისა და რედგრეივების ოჯახების მონაწილეობით.

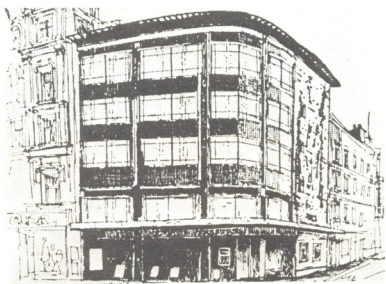
ამ ორი დადგმიდან ჩვენთვის საინტერესო რედგრეივების ოჯახის შემოქმედებაა, რადგან სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი რობერტ სტუ-

რუა, ხოლო მხატვარი - გიორგი მესხიშვილი. საინტერესოა მით უფრო, რომ სპექტაკლი დიდი მოწონებით სარგებლობს ლონდონის ქუინსის თეატრში, რომელიც ქალაქის თეატრალურ ცენტრში მდებარეობს და ერთ-ერთი პრესტიჟული სცენაა. ბილეთები ყველა წარმოდგენაზე გაყიდულია. ამასთან სპექტაკლში რედგრეივების ოჯახის მონაწილეობა უკვე თავისთავად დიდი რეკლამაა.

სპექტაკლი იწყება რეჟისორის მიერ შეთხზული სცენით, რომელიც პიესაში გათამაშებულ მოვლენათა წინაისტორიაა წარმოდგენილი. მას გადაყვავართ ერთი წლით ადრე - მამის სიკვდილის დროს. ავანსცენაზე დიდი

კედლის მაგივრად თეთრი გამჭვირვალე ფარდაა, რომლის მიღმა ხეები მოჩანს, ფარდის წინ კი გრძელი მსახივრთა გაშლილი, რომელსაც მოგვიანებით სტუმრები მიუსხდებიან. ეს თეატრალური სივრცე მომდევნო მეორე და მესამე მოქმედებაში სულ უფრო და უფრო შეიზღუდება და სამოქმედო ადგილის ლოკალიზება მოხდება. უკანა ფარდას ცვლის კედელი, რომელიც ავანსცენისაკენ გადმოინაცვლებს. სტურუასათვის ამჟამად ყველაზე მნიშვნელოვანია მსახიობთა ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ჩვენება და მოტივირება.

ის ცხოვრებისეული მოდელი, რომელსაც ამ სპექტაკლში ქმნის რ.სტურუა, ვერშინინის ტექსტს



ლონდონის „ქუინს თიეტა“

ძველებური საათი დგას, მის გარშემო სამივე და შემოკრებილა, დამწუხრებულნი, ერთად გააჩერებენ საათის ისარს: მამის სიკვდილთან ერთად ოჯახის უამთაღრიცხვაც შეჩერდება. საათი საერთოდ მნიშვნელოვან მეტაფორად იქცევა რ.სტურუასათვის. ამ სცენას ორგანულად აგრძელებს ჩეხოვის პიესის მოქმედება და ტექსტი. პირველივე სცენაში ვანესა რედგრეივი - ოლადა თავშალში გახვეული ახლადაკვირტებული ხის ტოტით შემოდის: მას იმედა აქვს, რომ ეს ტოტი აუცილებლად გაიფურჩქნება და მიიწურება დების სულში ჩაბუდებული ზამთარი.

მხატვრის მიერ შემოთავაზებული გარემო ოთახის სცენურ კონსტრუქციას წარმოადგენს. კედლები ხის მორებისაგანაა აწყობილი; უკანა

მასხენებს: „...ამ ქალაქის მართლაც ბნელ და ხეპრე მოსახლეობას შორის, რომლის რიცხვი ახი ათასს უდრის, თქვენნაირი მხოლოდ სამია“. რეჟისორის ერთ-ერთი ამოცანა სწორედ ესაა, გვიჩვენოს „მხოლოდ სამი“, განსაკუთრებული სამი ადამიანი, რომელიც არა ჰგავს სხვებს. მაგრამ, ამასთან, ეს ადამიანები განსაკუთრებულნი არიან მხოლოდ თავიანთ მიკროსამყაროში; რეჟისორი ხშირად ხაზს უსვამს, რომ ისინი არ არიან უნაკლო პიროვნებები და ხშირად სცოდავენ კიდევ.

ტრადიციულ შავ სამოსელში გამოწყობილი მაშა-ლინ რედგრეივი დივანზე გაწოლილა, პენსნე მოუმარჯვებია და წიგნის კითხვით იქცევა თავს. იგი გვერდიდან არ იშორებს საკეოიასს, თითქოს მუდამ მზადაა

LIMITED SEASON  
MUST END 2 MARCH 1991

საქართველოს  
ხელოვნება

VANESSA LYNN  
REDGRAVE REDGRAVE

JEMMA REDGRAVE

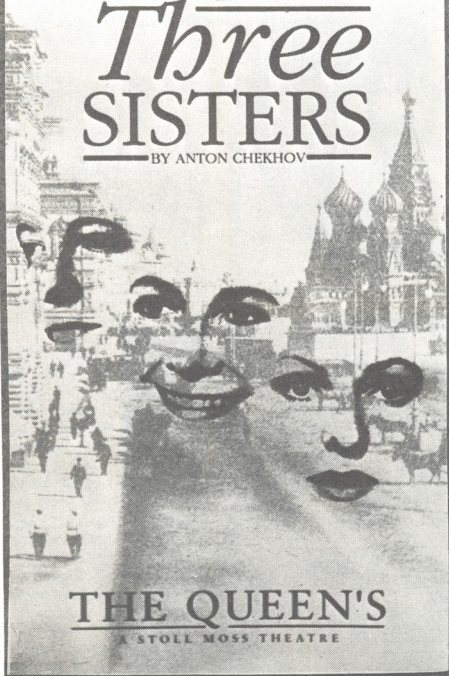
AND

STUART WILSON

IN

# Three SISTERS

BY ANTON CHEKHOV



ა. ჩეხოვის „სამი და“ სპექტაკლის აფიშა

გაიქცეს, მიატოვოს აქაურობა. თუკი  
„პატარა“ იდეალისტი ირინასათვის -  
ჯემმა რედგრეივი, ერთადერთი  
საოცნებო ადგილი მითიური მოსკოვია,  
მაშასათვის, ვფიქრობ, - ადგილს  
მნიშვნელობა არ უნდა ჰქონდეს:

მისთვის მთავარია გაიქცეს, მოშორდეს  
ამ საზოგადოებას. მაშა სასმელს ეტანება  
და როდესაც ჩებუტიკინს ტუქსავს:  
„წვეთი არ დალიოთ ღღეს, ვესმით ჩემი?  
გაწყენთ“ - სიტყვები ირონიულად  
უღერს, რადგანაც თვითონ გამუღმებით



კახსა რედგრივი ოლგას როლში  
(„სამი ღა“)

სეამს, რის გამოც საკმაოდ ექსტრავაგანტურად იქცევა. სცენაზე ნელ-ნელა შემოდიან სტუმრები. გადია ამცნობთ, რომ ვილაც პოლკოვნიკი მოვიდა და ვერშინინიც არ დააყოვნებს: იგი შემოდის შინელში ჩაცმული. მისი გამოჩენა გასაქცევად მომზადებულ მამას შეაჩერებს და დააბნევს. ვერშინინი - სტიუარტ ვილსონია (სტიუარტ ვილსონი მკითხველს შეიძლება ნანახი ჰყავდეს ცნობილ მელოდრამაში „რომანი აღმოსავლეთის ექსპრესში“): შემოსვლისთანავე იგრძნობა მისი თვითკმაყოფილება, მის მოძრაობაში ჯარისკაცულ-ყაზარმული ცხოვრების ჩვევები გამოსჭვივის, იმ სამყაროს წესები, სადაც წესრიგი ყველაზე მთავარია. იგი ყველაფერს აკვირდება, აფასებს, თითქოს ამოწმებს და რაღაცას იხსენებსო, ათვალთვრებს ოთახს და ვერავის ვერ ამჩნევს. მის ყურადღებას მიიქცევს ცენტრში მოთავსებული საათი, უახლოვდება მას და გაკვირებულია, რომ საათი გაჩერებულია. თავის ჯიბის საათს შეამოწმებს და გაჩერებულ საათს

აამუშავებს. დების სახეზე აღფრთოვანება აღიბეჭდება. მხოლოდ ამის შემდეგ გაეცნობა დამსწრე საზოგადოებას ვერშინინი, რომელმაც გაჩერებული საათი აამოძრავა, მისი მოსვლით თითქოსდა ამ ოჯახში ახალი ცხოვრების ქამთალიცხვა დაიწყო.

მამა თავისდაუნებურად რჩება სახლში, ავიწყდება, წასვლას რომ აპირებდა. ვერშინინის შეკითხვაზე სამივე და პატარა ბავშვივით ერთად პასუხობს - გასაგებია: იგი ხომ მოსკოვზე ლაპარაკობს. ვერშინინი ყველაფრით კმაყოფილია: მას ახსოვს ეს ნივთები, ახსოვს დებიც, - ერთმანეთს ჯერ კიდევ მამის სიცოცხლეში შეხვედრილან.

დები გარბიან ანდრეის შემოსაყვანად. ეს სცენაც რეჟისორის მიერ ძალიან საინტერესოა და გადაწყვეტილი: ჩეხოვს აქვს ერთი რემარკა ანდრეის შესახებ - „გაოფლილ სახეს იწმენდს“. სპექტაკლში იგი დებს ძალით შემოყავთ; ფეხშიშველს, ხალათგადედილს ხელში ვიოლინო უჭირავს, კარგა ხანს დასდევს დებს ანცი ბიჭვივით, ჯუჯღუნებს და კმაყოფილია. ასე ეცნობა იგი სტუმრებს, მოგვიანებით კი ოლგა დიდი მოწიწებით ძმას ფეხსაცმელებს ჩააცმევს და ზონრებსაც შეუკრავს.

ანდრეი - ჯერემი ნორთემი (1989 წელს ინგლისის პრიზი აქვს მიღებული სცენაზე საუკეთესო დებიუტისათვის). ახლაგზირდა ორნავი ინდიფერენტული ყმაწვილია, რომელსაც საზოგადოებაში ყოფნის არანაირი სურვილი არა აქვს. დებისათვის, განსაკუთრებით ოლგასათვის, იგი მუდამ ზრუნვის ობიექტს წარმოადგენს. როგორც კი ოლგა „მოაწესრიგებს“, იგი კვლავ სტოვებს სცენას. ანდრეი სტუმრების დაცინვა-მასხარობის ობიექტადაა ქცეული, შემდგომ კი ამგვარ დამოკიდებულებას უკვე მისი მომავალი მეუღლის ნატამას მიმართ გამამჟღავნებელი.

სოლიონის - ადრიან რეივლინისი, დასახასიათებლად რეჟისორი ჩეხოვს ეყრდნობა. პიესაში იგი ერთხელ ბამაცს ქათამს - მოიბუზება და აკაკანდება, სპექტაკლში კი ეს დეტალი სხვადასხვა სცენაში თითქოსდა მისი სულიერი მდგომარეობის ილუსტრაციად იქცევა, განსაკუთრებით მასა და ირინას შორის მომხდარი კონფლიქტის დროს, როცა იგი კრიახის მაგივრად სისინით ტოვებს სცენას.

ვერშინინსა და მამას შორის ურთიერთობების ჩასახვა ამ სცენაშივე ხდება. მამა მაგიდასთანაც მის გვერდით ჯდება. კულიგინთან სერიოზული დამოკიდებულება მხოლოდ ოღვას აქვს, რასაც რეჟისორი უფრო აკონკრეტებს მესამე მოქმედებაში; ირინაც კი კულიგინის მიერ ნაჩუქარ წიგნს როიალში ჩაგდებას უპირებს. ვერშინინისა და კულიგინის - მაიკლ კარტერის შეხვედრისას უეცრად გაგიჟვებს აზრი, რომ ისინი რაღაცით თითქოს ერთმანეთის მსგავსნიც კი არიან: კულიგინი - სასწავლებლითაა კმაყოფილი, ვერშინინი - არმით. ორივე წესრიგის მოტრფიალეა, რაც განაპირობებს მათი ქცევების გარკვეულ მექანიკურობას, ერთგვარ თვით-კმაყოფილებას. შესაძლოა სწორედ ეს თვისებაა, მამაკაცურ მომხიბვლელობასთან ერთად, რომ აბნევს და ატყვევებს მამას პირველი შეხვედრის დროს: მის ცხოვრებაში ახალი კულიგინი ჩნდება?

ნატაშა - ფივ ნიკოლზი კვლარ უძლებს დაცინვას და სუფრას ტოვებს.

მას უკან დაედევნება ანდრეი. მათი დიალოგი აენსცენაზე წარიმართება, სცენის სიღრმეში მაგიდის გვერდით მსხდომი გარინდული სტუმრები უსიტყვოდ შესცქერიან შეყვარებულთა წყვილს. ანდრეი ნატაშას წინ მუხლებზე დაეცემა და მას ცოლობას სთხოვს. აი, ამ მომენტიდან ჩნდება სამი დის სამყაროში პირველი ბზარი.

დაიწყო ახალი ცხოვრება დიასახლისი ხდება ნატაშა, მეშჩანური წრის წარმომადგენელი. სიჩუმეში ეშვება ფარდა, სტუმრებიც გაუნძრევლად სხედან მაგიდასთან. ამ მაგიდას ისინი აღარასოდეს მიუსხდებიან.

მეორე მოქმედება ანტრაქტის გარეშე მოსდევს პირველს. იგი მთლიანად სიბნელეში, სანთლის შუქზე მიდის. მაგიდას ანდრეი და ფერაფონტი - ჯონ გილი უსხედან. ფარდის მაგივრად უკანა პლანზე უკვე კედელია, რომელიც ამძიმებს სიერცეს, ნივთები გადაადგილებულია. სახლის პატრონი-ზედამხედველი უკვე ნატაშაა, რომელიც პერანგში დადის და ყველაფერს ამოწმებს.

ლინ რედგრეივი - მამა,  
ვანესა რედგრეივი - ოღვა,  
ჯემა რედგრეივი - ირინა.



რუჟისორი საინტერესო სცენას თხზავს ირინასა და სოლიონს შორის. სოლიონი, პიესის მიხედვით მორიდებული მიჯნური, სპექტაკლში მაინც ახერხებს ირინასთან ამბორს: ჩეხოვისეული ტექსტისაგან განსხვავებით ირინა დასაწყისში ნებდება კიდეც, მხოლოდ მოგვიანებით გამოერკვევა და სთხოვს წადიო.

მეორე მოქმედებაში, როგორც ვიცით, ყველიერის დღესასწაულია. ამ სცენებში რუჟისორები ხშირად ჩართავენ ხოლმე ქილიკებსა და, საერთოდ, ქმნიან სადღესასწაულო გარემოს. რ.სტურუამ ამაზე მთლიანად უარი თქვა: თუკი არსებობს ასეთი დღესასწაული სპექტაკლში, იგი საკმაოდ შორსაა ამ მიკროსამყაროსაგან და არც კი ეხება მის პერსონაჟებს.

სპექტაკლის მეორე ნაწილში მთელი მოქმედება თითქმის ავანსცენაზე ვითარდება. თეჯირით გამოყოფილია დასაძინებელი კუთხე, რომელსაც რიგრიგობით თავს აფარებენ დები. ავანსცენის ცენტრში დივანი ღვას...

ამ მოქმედებაში, შეიძლება ითქვას, რამდენიმე ორიგინალური მონახაზია: მაგალითად, ვერშინინის და მაშას ურთიერთობა, რომელიც - ისევე როგორც პიესაში, - მუსიკალურ დიალოგზეა აგებული. ისინი ვალსის მელოდიას იყენებენ ხალაპარაკო ენად (ამ დროს დივანზე კულიგინი სთვლემს),

ერთმანეთს წერილებს წერენ, მერე კი მუსიკალური ნიშნით გაინძობს ვერშინინი მაშას. აქვე გაინძობს კულიგინი არ არის გულგრილი ოლგასადმი და არც ოლგა ცდილობს თავი დააღწიოს მის ამბორს. ხანძრის დროს, თითქოსდა ყველა გმირი შიშვლდება და საკუთარ რეალურ სახეს აჩვენებს.

ჩებუტიგინი-გრეჰამ გროვდენი (იგი მონაწილეობდა ცნობილ ფილმში „იილბანინი“) ოჯახის ერთ-ერთ რელიქვიას - ღედის ნაქონ საათს, სცენაზე დაახეთქებს; კი არ უვარდება ხელიდან, როგორც ეს ჩეხოვთანაა, არამედ სწორედ რომ დაახეთქებს. ეს მისი პროტესტია. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ჩებუტიგინი ამსხვრევს საათს, რომ სწორედ იგი არღვევს დროთაკემირს; ირღვევა არსებული ღრგიკა, ზნე-ჩვეულებანი, ოჯახური ფასეულობანი. სამმა დამ ბოლო სიმბოლო-ნიშანიც კი დაკარგა ამ სახლში, რომელიც უკვე გაუცხოვებულია, დაკარგა სახლი, სადაც სხვისი „მეფობის“ დრო ღვება - ხანა ნატალია ივანონასი. ასე გათამაშდა რ.სტურუას სპექტაკლში საათის მეტაფორა და მისი დამსხვრევით სამი განსაკუთრებული დის მითიც დაინგრა.

ბარონი ტუშენბახი-ვიდენ ჟილეთი კი უწყინარი ბავშვივით თვლემს საგარძელში. მის მიღმა რჩება

სცენა სპექტაკლიდან „სამი და“



სოლიონისა და ირინას შელაპარაკებაც და უნებლიედ გვახსენდება ჩებუტიკინის სიტყვები: „ბარონი კარგი ადამიანია, მაგრამ ქვეყნად ერთი ბარონით მეტი იქნება თუ ნაკლები, რა მნიშვნელობა აქვს, მოხდეს რაც მოხაზდენია! სულ ერთია“. ბარონი არ არის გმირი, მსგავსად ამ სპექტაკლის სხვა პერსონაჟებისა. ვერავენ ვერ შესძლებს არჩევანის გაკეთებას, ვერც ოლგას კალთაში აქვითინებული ანდრეი შესძლებს ცოდვების მონანიებას, რადგანაც სულის გასაღები მხოლოდ ირინამ კი არა, ყველამ დაკარგა და ვერცერთი ვეღარ შესძლებს მის პონვას, რათა გამომწვედეულ სულს მისცეს გზა თავისუფლებისაკენ.

ტახტზე ირინა ქვითინებს. მას დები აწენარებენ. იგი თანახმაა მითხოვდეს ბარონს. მათ გარშემო სპექტაკლის მოქმედი გმირები სცენას ანთავისუფლებენ დეკორაციისა და ნივთებისაგან. მაშა და ოლგა ჯერ საქორწილოდ ამზადებენ ირინას - თეთრ კაბას გადაცემევენ, ცოტა ხანში კი მის თეთრ სამოსს შავი კაბა გადაეფარება და იგი უკვე ქვრივია, ამ ეპიური ელემენტით ირინეს მთელმა მომავალმა გაიეღვა ჩვენს თვალწინ. სინათლის

მომატებასთან ერთად ვხედავთ, რომ მას ჩვეულებრივი მწვანე კაბა აცვია. აღარა ჩანს დამამძიმებელი კედლები, გაშლილი სიერცვა, მარცხნივ სახლში შესასვლელი კარით, მოშიშვლებული ხეებით და მიმოფანტული შემოდგომის ფოთლებით. ანდრეი ბავშვს ეტლით დაატარებს, ყველა ხედება, რომ რაღაცა უნდა მოხდეს, მაგრამ არავინ ცდილობს თავიდან აიცილოს მოსალოდნელი უბედურება, ყველა შეგუებულია ერთ აზრს - „მოხდეს, რაც მოხაზდენია“.

მაშა ჩემოდნით შემოდის, მან გააკეთა არჩევანი, მაგრამ როგორც კი იგრძნო, რომ ვერშინი უარზეა თან გაყვეს - სწაღია ოლგას დახმარებით გაამართლოს თავისი არჩევანი, ცდილობს არ შერცხვეს, სადმე გადაძალოს ჩემოდანი, ზედ ჩამოჯდება და იმის მაგივრად, რომ

ვერშინის ხელი ჩამოართვას საბოლოოდ ხელს ჩაიქნევს იმედსა და მომავალზე; ვერშინი კი მაშინვე დაწერილ წერილს გადახვებს.

უბედურება დატრიალდა - ბარონი ტუზენბახი მოკლეს დუელში, სამხედროებმა დასტოვეს ქალაქი და ირგვლივ ყველაფერი დაცარიელდა. სამი და ერთად ჩამომჯდარა სახლის წინ და ცდილობს ერთმანეთი ანუგეშოს. სწორედ ამ დროს მათ თავს წამოადგებათ გაღამაზებული, მოხდენილად ჩაცმული, წელში გასწორებული ნატაშა - ნატალია ივანოვნა. სპექტაკლის განმავლობაში მაყურებელი ნათლად ხედავდა მის მეტამორფოზებს: მორიდებული, გულუბრყვილო გოგონა, რომელიც ძლივს ამტკრევედა ფრანგულს, როგორ ხდება თანდათან სახლის პატრონი და ანგარიშს უსწორებს დებს. მის მიერ გამოთქმული შენიშვნა ოლგას ჩაცმულობის შესახებ ტრაგიკულად ყლერს, რადგანაც დები მასთან შედარებით მართლაც დაბეჩავებულად გამოიყურებიან.

ოლგა, ირინა და მაშა ზეზე დგებიან ხელისხელგადახვეულნი და ავანსცენიდან შესცქერიან დარბაზს. ამით მთავრდება სევედიანი ამბავი სამი დისა, რომელთაც სჯეროდათ და ელოდნენ, მაგრამ ბოლო მატარებელმაც გაასწოროთ, იმ სათამაშო მატარებელივით, რომლითაც პირველ მოქმედებაში თამაშობდნენ.

„სამ დაზე“ საუბრის დროს ძნელი იქნება არ გავიხსენოთ ისეთი ცნობილი დადგმები, როგორიც იყო ჩეხი ოტომირ კრეიჩეს, გერმანელი პიტერ სტაინის, ანატოლ ეფროსის, ლუბიმოვის, მრავალი ინგლისური თუ რუსული დადგმა, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდათ ჩეხოვის „სამი დის“ სცენური ისტორიისათვის. რა ადგილს დაიკავეს ამ კონტექსტში რობერტ სტურუასა და რედგრეივების „სამი და“, დრო გვიჩვენებს. ჩვენ კი ვფიქრობთ, რომ რობერტ სტურუას პირველი შეხვედრა ჩეხოვის დრამატურგიასთან ფრიალ საინტერესო იყო.

## სერ ჯონ ბილგუდი და „სამი და“

რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „სამი დისადმი“ მიძღვნილ საკმაოდ მოზრდილ (76 გვ.) ფერად პროგრამა-ბუკლეტში მოთავსებულია თანამედროვე ინგლისური თეატრის ერთ-ერთი უდიდესი მსახიობის და თეატრალური მოღვაწის სერ ჯონ ბილგუდის მიერ სპეციალურად ამ გამოცემისათვის დაწერილი სტატია, რომლის თარგმანსაც ვთავაზობთ ჩვენი ჟურნალის მკითხველებს.

აღსანიშნავია, რომ სერ ჯონ ბილგუდმა თავისი სტატიის ხელნაწერი აჩუქა რ.სტურუას, რომელმაც, თავის მხრივ, ეს რელიქვია თეატრის მუზეუმს გადასცა.

### ჯონ ბილგუდი

1924 წელს „ოქსფორდ პლეი ჰაუსში“ ვითამაშე ტროფიმოვის როლი აჩუხოვის პიესაში „ალუბლის ბაღი“. შემდეგ ლონდონშიც მომიწია ამ როლის შესრულება. მომდევნო წელს ლონდონის „ლიტლ ტეატრში“ განვასახიერე ტრეპლიოვის როლი სპექტაკლ „თოლიაში“. გამოხდა ხანი და „ბასენის ტეატრში“ შევასრულე ტუზენბახის როლი „სამ დაში“, რომლის დამდგმელი რეჟისორი ფეოდორ კომისარჟევსკი იყო. პიესით ღრმად მოვიხიბლე. თუმცა უნდა აღვნიშნო, საკმაოდ შეეცბუნდი, როდესაც შევამჩნიე, რომ ბარონის მომხიბლელობა სპექტაკლში უგულვებელყოფილი იყო. კომისარჟევსკის მიაჩნდა, რომ ინგლისელი მაყურებელი ცხოველ ინტერესს იჩენდა და ჩემგან მოითხოვდა რაც შეიძლება მომხიბლავი ვყოფილიყავი. იმ შორეულ დღეებში საკმაოდ თავმომწონე ყმაწვილი გახლდით და ვიზიარებდი რეჟისორის ყველა შენიშვნას ჩემი თამაშის შესახებ. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხელაწილად. მოკვიანებით ეს დადგმა

აღდგენილიც კი იქნა „ფორტუნ ტიეტრში“, თუმც ჩემი მონაწილეობის გარეშე.

1936-37 წლებში, როცა „ქვინს ტიეტრში“, ჩემი ხელმძღვანელობით ახალი სეზონისათვის ვემზადებოდით, გადავწყვიტე განმეახლებინა ჩუხოვის „სამი და“. დამდგმელ რეჟისორად მოვიწვიე მაიკლ დენისი. რეპეტიციებს მკვირის განმავლობაში გავდიოდით და შედეგიც მივიღეთ. ეს იყო ბრწყინვალე სპექტაკლი. დიდი წარმატებით თავებრუდახვეულებმა გაემართეთ სპექტაკლი შუალამისას, რათა ყველა ლონდონელ მსახიობს (ჩვენს კოლეგებს) საშუალება ჰქონოდა დასწრობონ ამ დადგმას. ამის შემდეგ უამრავი შესანიშნავი წერილი მივიღე, თუმც ვფიქრობდი, რომ პირადად ჩემი თამაშს ვერმინინის როლში ნაკლებად შეფერებოდა სპექტაკლის შესანიშნავ საშემსრულებლო ანსამბლს.

თავდაპირველად ვფიქრობდი ანდრეის როლი განმეახიერებინა, მაგრამ მაიკლ დენისმა დამარწმუნა



შეთამაშა პოლკოვნიკის როლი, ვინაიდან ჯორჯ დევენი შუედარბელი ანდრეი იყო, ხოლო მაიკლ რედგრეივი თავისი ბროლის პენსნეთი და უცნაურად აბურდული ჩალის შლაპით ზედამოჭრილი მორცხვი და მოუქნელი ტუჩებრახი იყო. ვეიშობ, ოდესმე თუ მომეცემა შესაძლებლობა და კვლავ ენახავ მსგავს რაიმეს ინგლისში უკანასკნელი წლების მანძილზე, თუმცა მე მქონდა საშუალება ენახა ეს დადგმა, რომელიც მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა თავის საგასტროლო რეპერტუარში ლონდონში ხანმოკლე ვიზიტის დროს წარმოადგინა. მახსოვს, საშინლად დამწყდა გული, როდესაც ჩემს სახლში გამართულ წვეულებაზე არ მოვიდა ექიმის როლის საუცხოო შემსრულებელი მსახიობი გრიბოვი. ჩემ აზრს ყველა სტუმარი ერთსულოვნად იზიარებდა.

წვეულებას ხალისიან ვითარებაში არ ჩაუვლია. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს ყველა შებოკილი იყო და რაღაც უხილავ ბრძანებას ემორჩილებოდნენ.

ამჟამად, ეს პიესა იმდენად პოპულარული და გავრცელებულია, უცნაურადაც კი გვიჩვენება ის ფაქტი, თუ რა ახლებურად და ორიგინალურად იყო იგი წარმოდგენილი იმ შორეულ დღეთა სცენაზე. ყოველი ახალი დადგმა „ძია განიასი“, „თოლიასი“ თუ ეს იქნება ძალზე განმაურებული „აღუბლის ბაღი“ ბოლო 30 წლის განმავლობაში დიდი წარმატებით სარგებლობს.

ამ პიესების დიდი ნაწილი უაღრესად მიმზიდველი იყო, ინგლისის თეატრებში განხორციელებულ უამრავ სხვა ბრწყინვალე პიესათა შორის და დარწმუნებული ვარ მიმზიდველი იქნებიან ყოველთვის. უწყვეტი იქნება მათი წარმატება როგორც მსახიობთა ასევე სპექტაკლებზე მოსულ მაყურებელთა შორის.

ჩეხოვის პიესებში თამაშმა შესაძლებლობა მომცა შორს-



ჯონ ვილგუდი - ტუჩუნახის როლში („სამი და“)

მჭვრეტელურად შემედწია მის უჩვეულო კონტრასტებში, ამან აღამაძლა ჩემი ოსტატობა „მეოთხე კედლის გარეშე“ (როგორც ვ.კომისარევესკი იტყოდა ხოლმე) თამაშისა, რომელიც გაზიარებს შესანიშნავ კონტრასტულ ანსამბლს აქტიორთა შორის, შესაძლებელს ხდის დრამატული ძალის შეუწელებლად და აქტიურად წარმოადგინო სურათები სულიერი ცხოვრებისა მთელი თავისი აბსურდულობით, მომზიბვლელობით და ტრაგიზმით. თან ყოველივე ეს წარმოადგინო თავისუფალი დეკლამატურობისა და თეატრალური პოზიორობისგან, რაც საჭიროა ხოლმე ინგლისური მელიოდრამისთვის და თვით შექმნილითთვისაც კი.

მე მაინც ვფიქრობ, რომ „აღუბლის ბაღი“ კვლავ უსაყვარლესი და ძვირფასი პიესაა ჩემთვის, თუმც „სამი დაც“ ასევე ახლოსაა ჩემს გულთან.

# როგორ მისვამ ფილოსოფია\*

მერაბ მაყარაშვილი

- ბატონო მერაბ, დღეს შეიძლება გავიგონოთ მრავალგვარი, ზოგჯერ ურთიერთსაწინააღმდეგო შეხედულებებიც საზოგადოებრივ მეცნიერებათა მომავლის თაობაზე. ყველა სათვის ცხადია, რომ მათი ისე სწავლება, როგორც ამ უკანასკნელ ათწლეულებში ასწავლიდნენ, აღარ შეიძლება. მე ისეთი შეგონება მაქვს, რომ უმაღლესი სკოლის კურსდამთავრებულებისათვის საკლდებულო ფილოსოფიურ ცოდნას ჩვენ მათ საჭიროებისამებრ ვერ ვაძლევთ (ფილოსოფიურ ფაკულტეტებს არ გველისხმობ). როცა, მაგალითად, ფილოსოფიას ვუკითხავთ მომავალ ინჟინრებს, იგი მათ მაინც აგანზე რჩებათ. როგორც ჩანს, ცოდნის გადაცემის სისტემამ მომზადების ფორმათა მეტი სახეობები უნდა მოიმარჯვოს.

და უწინარეს ყოვლისა, ეს შეეხება ფილოსოფიას, რომელიც არის რაღაც უფრო მაღალი ტრადიციულ ბუნებისმეტყველურ თუ ტექნიკურ ცოდნასთან შედარებით... ამასთან დაკავშირებით შევითხვა: როგორ აფასებთ თქვენ ფილოსოფიურ ცოდნასთან ზიარების იმ გზას, რომელიც მიღებულია უმაღლეს სკოლაში?

- მიმაჩნია, რომ ფილოსოფიურ ცოდნასთან ზიარების სფეროში საქმე გვაქვს ფუნდამენტურ შეცდომასთან, რომელიც თვით საგნის ბუნებას შეეხება. ლაპარაკია ფილოსოფიის ბუნების შესახებ, ჰუმანიტარული ნაპერწკლის, მისი იმ რაღაც პროდუქტიული გონითი უჯრედის შესახებ, რომელიც

აღწერილია ფილოსოფიურ ცნებებში და პიროვნების გონით განვითარებასთან არის დაკავშირებული. ფილოსოფიის სწავლებას, სამწუხაროდ, ამასთან კავშირი არა აქვს, მაგრამ მას აქვს თავისი ბუნება: ფილოსოფიის ბუნება ისეთია, რომ შეუძლებელია (და, მეტიც, უნდა აიკრძალოს) უმაღლესი სასწავლებლებში ფილოსოფიის აუცილებელი სწავლება მომავალი ქიმიკოსებისთვის, ფიზიკოსებისთვის, ინჟინრებისთვის. ფილოსოფია ხომ არ წარმოადგენს ცოდნათა იმ სისტემას, რომლის სხვებისთვის გადაცემა და ამ გზით შესწავლა შესაძლებელია. ფილოსოფიური ცოდნის ქმნაობა ყოველთვის შინაგანი აქტია, რომლის ჩართვა-აფეთქება, - აშუალებს შემდგომ მოქმედებებს, ისეთს, რომელთა შედეგადაც იქმნება, მაგალითად, სურათი, კარგად ნაკეთები მაგიდა, ან, ვთქვათ, მანქანის მახვილგონიერული კონსტრუქცია, რაც, სხვათა შორის ინტელექტუალურ გამბედაობას მოითხოვს. ამ მომენტში შეიძლება წარმოიქმნას ერთგვარი ფილოსოფიური პაუზა, პაუზა რაღაც საწყისისეულ აქტთან თანაზიარობის. რაღაც „აუცილებელი სწავლების“ მეორებით ამ პაუზისა და ამ აზრის ახალი შესაძლებელი პულსაციის გადმოცემა სრულიად შეუძლებელია. ასეთი ამოცანის დასახვა აბსურდულია. ეს მხოლოდ იმათთვისაა შესაძლებელი, ვინც ფილოსოფიას სახელმწიფო იდეოლოგიური აპარატის ინსტიტუციონალიზებულ ნაწილად აღიქვამს, ამა თუ იმ მსოფლმხედველობრივ პრობლემებზე საერთო აზრის გაერთიანების ერთგვარ საშუალებად.

\* ეს საუბარი დაიბეჭდა ჟურნალში „ვესტნიკ ვისუი შკოლი“ (1989წ. №2)

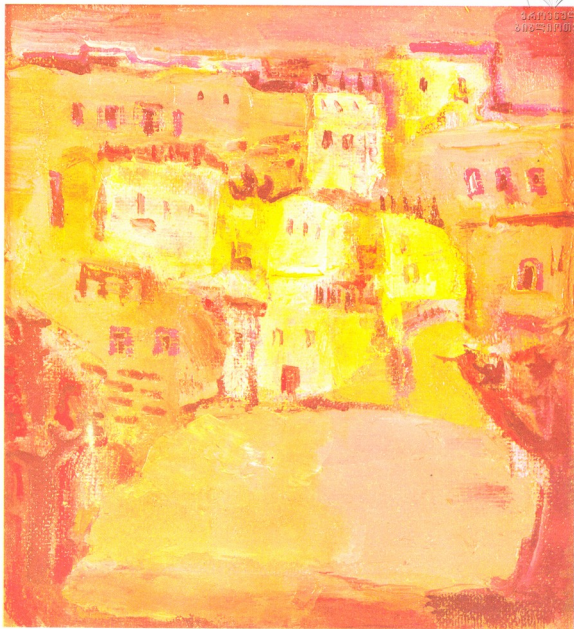


კვიციას მosaიკი

ლევან კალანდაძე



პეიზაჟი





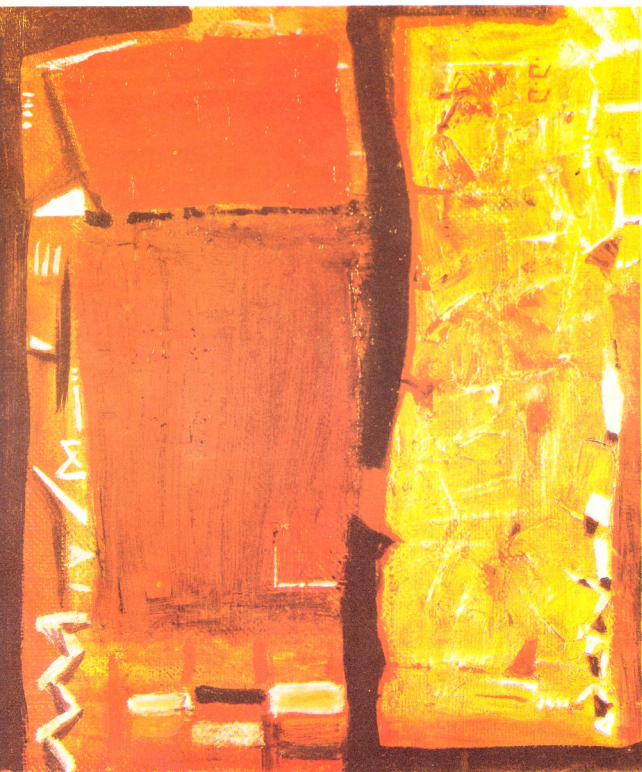
პეიზაჟი



ქალი წითელი მონახამით





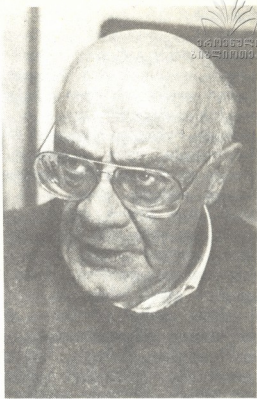




მაგრამ ეს უკვე ხელ სხვა ამოცანაა, რომლის კანონიერებაზეც შეიძლება ვიკამათოთ ან არ ვიკამათოთ, ფილოსოფიასთან კავშირი კი მას მაინც არ ექნება.

მეტიც, ფილოსოფია, ისე, როგორაც მე იგი მესმის, არც არასოდეს ყოფილა ცოდნათა სისტემა. ფილოსოფიასთან ზიარების მსურველებმა ფილოსოფიის კურსის ლექციების მოსასმენად კი არა, უბრალოდ ფილოსოფოსთან უნდა იარონ. ესაა ინდივიდუალური მოაზროვნის სახეზე ყოფნა, რომლის კონკრეტული გვარი, სახელი და მამის სახელი, ესაა და ესაა; მოაზროვნისა, რომლის მოსმენითაც შეიძლება თვითონ ამოდრადდე, რაღაც გონისმიერი განიცადო... ამას ვერ ისწავლი ლექტორისგან, რომელიც უბრალოდ ასრულებს საგნის, ვთქვათ, დიამატის კურსის წამკითხველის მოვალეობას. კონტაქტი მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როცა კონკრეტულ ადამიანს უსმენ. მაგალითად, მაგანს აქვს თავისი თავის გამოხატვის საკუთარი წესი, ამ თვალსაზრისით - თავისი ფილოსოფია, ე.ი. აქვს რაღაც პირადი გამოცდილება, ადამიანის მიერ განვლილი გზა, რომელიც მან განიცადა, გადაიტანა, გაიგო და იდენტურად გამოსახა ფილოსოფიურ ცნებებში, ისარგებლა რა არსებული ფილოსოფიური ტექნიკით. და თავისი პირადი გამოცდილებიდან გამომდინარე, მას რაღაც ახალი შეაქვს ამ ტექნიკაში. მოკლედ - ფილოსოფია ეს არის ზოგად ცნებათა გამოყენებით ვითარებათა გაფორმება და ბოლომდე განვითარება, ოღონდ პირადი გამოცდილების საფუძველზე.

- თქვენს მიერ თქმული ძირფესვიანად განსხვავდება ჩვენი „ნაცადი“ შეხედულებებისგან იმ ფილოსოფიაზე, რომელთანაც თვითიველ ჩვენგანს, ე.ი. არაფილოსოფოსს, - საქმე გვექონდა სტუდენტობის წლებში. ფილოსოფია, რომელსაც ჩვენ ვვთავაზობდნენ, კატეგორიათა მოწესრიგებულად ორგანიზებული ვინეგრეტის მსგავსი რაღაც იყო:



მერაბ მამარდაშვილი

საკუთრივ ფილოსოფიას ჩვენ არ შევხვედრივართ და არც ფილოსოფოსებზე გავგიგონია რაიმე საზრიანი, გარდა იარღიყებისა, რომლებსაც მათ აკერებდნენ და რომელთა დამახსოვრებაც გვევალებოდა.

- ასეთ წიგნურ ფილოსოფიას ნამდვილ ფილოსოფიასთან საერთო არაფერი აქვს. ცუდია, რომ ზოგიერთები ისე იწყებენ და ამთავრებენ იმის შესწავლას, რასაც ჩვენს უმაღლეს სასწავლებლებში ფილოსოფია ჰქვია, ვერც კი უახლოვდებიან ნამდვილ ფილოსოფიას, ოდნავაც ვერ იგებენ მისი საგნის სპეციფიკას. ფილოსოფიასთან ასეთი ანტიფილოსოფიური დამოკიდებულების ლოგიკა ძალზე უბრალოა: ის დაჰყავთ დაუფლებამდე იმ ცოდნისა, რომელიც ფილოსოფიურ ტექსტებშიც კი არაა დაფიქსირებული, არამედ მხოლოდ სახელმძღვანელოებში. ხომ ვიცით, რასაც ლებულობს სტუდენტი უწინარეს ყოვლისა და როგორიცაა იგი მზად ფილოსოფიისათვის?

როცა სტუდენტი ფილოსოფიას ხვდება - ეს კი მისი გაგების ამოსავალია - ის, პირველ რიგში, ხვდება წიგნებს,

ტექსტებს, ეს ტექსტები შეიცავენ ლოგიკის კანონებით ურთიერთ-დაკავშირებულ გარკვეულ ცნებებსა და იდეებს. და აი - მათ სიტყვიერ და წიგნურ ფორმასთან თვით შეხებაც კი თითქოს გამაღლებს და შენ სვამ კითხვებს, რომლებიც ინდუქციის ძალით წარმოიშვება თვით ცნებებიდან. ეს ცნებები თითქოს თავიანთი წიაღიდანვე ბადებენ კითხვებს. არადა, კაცმა რომ თქვას, მათ შორის პირველი უნდა ყოფილიყო კითხვა იმის შესახებ, თუ რა არის კითხვა? თავზე ხელი თუ შემოვიდგი და დაეფიქრდი, - ნამდვილად ვფიქრობ განა? ნამდვილად ვსვამ ამ მომენტში კითხვას, რომელსაც რაიმე ჭეშმარიტად ინტელექტუალური აზრი აქვს? ყოველი ჩვენგანი ჩინებულად იცნობს არც არაფრისთვის საჭირო და არც არავისი უპიროვნო განსჯითობის, ამადლებული გონება-განწყობილების ფენომენს, როცა, რაღაც ამადლებულთან შეყრისას ბუნდოვნად გრძნობ, რომ საქმე მთლად რიგზე არ უნდა იყოს, მაგრამ რა არ არის რიგზე? რა მოხდა, თუ ნამდვილად რაღაც მოხდა და ამ რაღაცამ გიბიძგა, გაიძულა გეხმარა რაღაც ცნებები, რომლებსაც საკუთარი ელაციის, ამადლებულობის მომხიბველელი და მაგიური ძალა აქვთ?

მაგალითად, ჩვენ ხშირად ვეკითხებით საკუთარ თავს: რა არის სიცოცხლე? რა არის ყოფიერება? რა არის სუბსტანცია? რა არის არსი? რა არის დრო? რა არის მიზეზი? და ა.შ. და ჩვენს წინაშე მწკრივდება ენობრივი სამოსელით შემოსილი გარკვეული ცნებები, ინტელექტუალური არსებები. და ჩვენ ვიწყებთ მათს კომბინირებას. ერთი ჩემი თანამემამულე - ზურაბ კაკაბაძე, ამ პროცესს ეძახდა ერთგვარ ნადირობას ეგზოტიკურ მხეცებზე, რომლებსაც ჰქვიათ „სუბსტანცია“, „მიზეზი“, „დრო“. რასაკვირველია, ის ამას ირონიულად ამბობდა. მაგრამ აქ ირონია საეხებით გამართლებულია, ვინაიდან სინამდვილეში პასუხი კითხვაზე, თუ რა არის სუბსტანცია, საერთოდ არ არსებობს, რადგან ყველა პასუხი უკვე თვით ენაშია მოცემული. მე მინდა ვთქვა, რომ ენაში არსებობს

ერთგვარი პოტენციურად ვერბალური ფილოსოფიური აზრი. და ჩვენ შეუმჩნევლად ამ ვერბალური აზრის ტყვეობაში ვექცევით.

სხვათა შორის, სწორედ იმასთან დაკავშირებით, რაზეც ახლა ვსაუბრობთ, იხმარა კანტმა უცნაური გამოთქმა „ექსპერიმენტული მეთოდი“, გულისხმობდა რა ამ მეთოდის დამატებას ფილოსოფიისთვის ფიზიკის ექსპერიმენტულ მეთოდთან ანალოგიით. რა ჰქონდა კანტს მხედველობაში? იმის ნაცვლად, რომ ვიკითხოთ, თუ რა არის აზროვნება, რა არის მიზეზი, რა არის დრო, საჭიროა, - როგორც ის მიიხსენივდა - მიემართოთ ამ წარმოდგენათა ექსპერიმენტულ ყოფიერებასო. საჭიროა დაისვას კითხვები: როგორ უნდა მოვაწყოთ სამყარო იმისთვის, რომ მოხდეს მოვლენა, რომელსაც „აზრი“ ჰქვია? როგორაა შესაძლებელი და როგორ უნდა მოეწყოს სამყარო იმისთვის, რომ აღსრულდეს ისეთი აქტი და ისეთი მოვლენა, როგორიც, ვთქვათ, დროა? როგორ ხდება შესაძლებელი, მაგალითად, „მიზეზობრივი კავშირი“? და შევიგრძნობთ თუ არა ჩვენ ამ კავშირს იმ შემთხვევაში, თუ შევძლებთ მის ხილვას ან აღქმას? ჩვენ ვფილოსოფოსობთ იმდენად, რამდენადაც ვცდილობთ გაეარკვიოთ ის პირობები, რომლებიც სჭირდება აზრს, როგორც ცოცხალი ცნობიერების მდგომარეობას, რათა განხორციელდეს. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძლება გავიგოთ, თუ რა არის აზრი და დაევიწყოთ მისი არსებობის კანონების წვდომა; ეს კანონები ექსპერიმენტის ამ სახესხვაობაში ვლინდება. კანტი სწორედ ამას უწოდებდა ექსპერიმენტულ ან ტრანსცენდენტალურ მეთოდს, რაც ერთი და იგივეა.

საერთოდ, - სწორედ კითხვა „როგორაა ეს შესაძლებელი?“ არის ერთდროულად მეთოდიც და ცოცხალი აზრის არსებობის წესიც. მაგრამ თუ ეს ასეა, გამოდის, რომ ასეთი კითხვები მხოლოდ პიროვნულ, ცოცხალ და ალალ ცდაში შეიძლება დაიბადონ. ანუ ეს ის კითხვებია, რომლებიც ასეთი ცდიდან ამოიზრდებიან და რომლებზე

პასუხიც მხოლოდ ' ფილოსოფიურ ცნებებში შეიძლება მოიძებნოს. ასეთი კითხვების წარმოსმობამდე აზრი არა აქვს ფილოსოფიური წიგნების კითხვას. და საკვებით ილუზორულია ვითომ გაგების ის შეგრძნება, რომელიც ჩვენ შეიძლება განვიცადოთ ამ წიგნებში ისეთ მაღალ ცნებებთან შეხვედრისას, როგორცაა ყოფიერება, სული და ა.შ.

აქედან გამომდინარე, არსებობს ფილოსოფიისკენ მიმავალი რაღაც გზა, რომელიც ჩვენს საკუთარ გამოცდაზე გადის, გამოცდაზე, რომლის მეოხებითაც ვიმკით შეუნაცვლებელ და უნიკალურ გამოცდილებას. ამ გამოცდილების გაგება არ შეიძლება არსებული სიტყვებიდან დედუქციით, არამედ - ვიმეორებ - მხოლოდ განცდით, ან, თუ გნებავთ, ტანჯვის რაღაცა გზის გავლით. და მაშინ აღმოჩნდება, რომ ჩვენგან განცილდეს კავშირი აქვს ფილოსოფიასთან.

- ახსენით, თუ შეიძლება, ეს უფრო დაწვრილებით, რამდენადაც თქვენ კვლავ გამოცდაზე დაიწყეთ საუბარი.

- ჩვენს განცდას ყველაზე ხშირად თანა სდევს განდგომილი, განკერძოებული ხედვა სამყაროსი: განცდის მომენტში სამყარო შენ თითქოს გაძევებს შენივ თავიდან, გაუცხოებს, და შენ უცებ, ცხადად გრძნობ რაღაცას, აცნობიერებ. სწორედ ესაა გააზრებული, ჭეშმარიტი შესაძლებლობა ამ სამყაროსი. მაგრამ შენ სწორედ ამ შესაძლებლობის დანახვამ გაგაქვავა, გაგაშეშა, თითქოს სამყაროდან გარიყული და, განდგომილი აღმოჩნდი. როცა ამ მდგომარეობაში ხარ, ბევრი რამ შეიძლება გამეღვენდესშენს წინაშე, აგეხილოს თვალი, მაგრამ იმისთვის, რომ ეს მოხდეს, საჭიროა არა მარტო შედგომა და დაყოვნება, არამედ აგრეთვე შემდეგი კითხვის შუქში თუ ჰორიზონტში მოქცევა: რატომ ახდენს ეს შენზე ასეთ შთაბეჭდილებას? მაგალითად: რატომ ვარ გაღიზიანებული? ანდა პირიქით, რატომ მიხარია ასე? გარინდება სიხარულისა ან ტანჯვისგან. მხოლოდ ასეთ მდგომარეობაში - სიხარულსა ან ტანჯვაში, არის დაფარული ჩვენი შანსი

- გავიგოთ რაღაც. დავარქვათ ამას გზის ნახევარი ან ნახევარი რკალისა, ამ ცნების გეომეტრიული გაგებით.

ჰოდა, ამ შუაგზის უკიდურეს წერტილში შეიძლება წილად გვხედეს სამყაროს წვდომა. რამეთუ რკალის მეორე ნახევრიდან ჩვენს შესახვედრად უკვე არსებულ ცნებათა ფილოსოფია მოემართება. ე.ი., ერთის მხრივ, ფილოსოფოსმა თითქოს ნახევარი გზა უნდა გაიაროს დაღმა, ქვევითკენ, თვითონ ცდისკენ, მათ შორის პირადი ცდისაკენაც, რომელსაც მე უბრალოდ ემპირიულ ცდას კი არა, ექსპერიმენტს დავარქმევდი. მეორეს მხრივ, ფილოსოფიური ცნებები იძლევიან შემეცნების ამ გზის განგრძობის საშუალებას, რამდენადაც მათ გარეშე განცდა უკვე შეუძლებელია. ამის შემდეგ, მაგალითად, ჩვენ შეიძლება დავარტყათ იმას, ვინც გვაწყენინა, ან თვითშეყვარებულად ვითმინოთ წყენა და ყველაფერში გარე სამყარო დავადანაშაულოთ, რითაც დავკარგავთ უნარს საკუთარ თავში ჩახედვისა და იმის, რომ გვითხოვთ ჩვენს თავს: ისე, კაცმა რომ თქვას, რატომ ვიბოღმები? ბოლმის რაღაც ნაწილი ხომ თვით მეცა, ვარ? გარე საგნებისკენ მიმართული ეს ბოლმა სინამდვილეში ხომ რაღაცას ამბობს ან ცდილობს რაღაც თქვას თვით ჩვენზეც; იმაზე, რაც სინამდვილეში ხდება, რაც ხდება ჩვენში და ჩვენს გარეთ. და, აი, ჩვენი შემდგომი მოძრაობა, ნაკარნახევი იმით, რომ განცდა ჯერ არ ჩამქრალა, - ბოლოს მაინც მოითავებს მონელებას და გზას განაგრძობს უკვე ცნობების ყავარჯნებზე დაბჯენით.

ახლა კი დაუბრუნდები განცდის დახასიათებას, იმას, რის გამოც შევეხე ტანჯვის საკითხს. ის წერტილი, რომელზეც შენ გაჩერდი, უხეშად რომ ვთქვათ, არ არის გეომეტრიულად იდეალური წერტილი. ის წერტილი თითქოს მისადგომია რაღაც ჭის - ტანჯვათა ჭის. ცხოვრებაში ჩვენ ხშირად გვერღზე ჩაუვლით ამ ჭის, რაკი მის ადგილზე უბრალო წერტილს ვხედავთ. სინამდვილეში კი ეს წერტილი გაჩერების ნიშანია, ნიშანი იმის, რომ

სხვა განზომილებაში და პერსპექტივაში აქ ჭა არის. ჩემი აზრის განსამარტავად „ღვთაებრივ კომედიას“ დავიმოწმებ, როგორც ცნობილია, დანტეს პოემა სხვა არაფერია, თუ არა სულის მოგზაურობის სიმბოლური ჩანაწერი, ანუ გრძნობათა აღზრდისადმი მიძღვნილი ერთ-ერთი პირველი ევროპული რომანი. უკვე პოემის დასაწყისშივე ვხვდებით შემამრწუნებელ სახეს. როგორც გახსოვთ, პოემა იწყება ფრაზით, რომელიც გვაუწყებს, რომ პოემის გმირი ცხოვრების შუა გზაზე ბინდით მოცულ ტყეში აღმოჩნდება. შუაგზა - მნიშვნელოვანი ნიშანია. ნიშანსვეტია. 33 წელი - ქრისტეს ასაკია. ის ამ ასაკში აცვეს ჯვარს. პოეზიაში ეს ასაკი ხშირად ფიქსირდება.

და აი, აღმოჩნდება რა ტყეში, პოემის გმირი ხედავს წმიდა წერტილს მთის წვერზე. მთა ამადლებულის, სულიერი სამოთხის სიმბოლოა. მაგრამ იქ აღწევა მხოლოდ ტყის გავლით შეიძლება. თითქოს მხოლოდ ერთი ნაბიჯი, მხოლოდ ხელის გაწვდენა ამორებს გმირს მწვერვალთან, მწვერვალი თითქოს მისი წინასწარგანზრახული მიზანია. მაგრამ ყველაფერი, რაც შემდგომ გმირის თავს ხდება, იმაზე მეტყველებს, რომ ის რისკენაც შენ მიდიხარ, არ შეიძლება წინასწარ განზრახვით მოიპოვო.

შეუძლებელია მიხვიდე იმასთან, რაც თითქოს ზედ შენს ცხვირწინ დევს, რაც თავად შენი გაგრძელებაა. თქვენ თუ გახსოვთ, თავიდან გმირს გზას ძუ მგელი გადაუღობავს. სიმბოლოები ჩვენი შეგნებული ცხოვრების იარაღებია, ჩვენი ცნობიერების საგნები და არა ანალოგიები, არა შეპირისპირებები, არა მეტაფორები. ძუ მგელი სიძუნწის, სიხარბის სიმბოლოა. რა სიძუნწე იგულისხმება? ბუნებრივია, ჩვენი უკიდურესი, მთავარი სიძუნწე ჩვენივე თავის მიმართ. ჩვენ ჩვენს თავს ვერ ვიმეტებთ, ვუფროსხილდებით როგორც ძვირფას განძს. მაგრამ როგორია ის „ჩვენი თავი“, რომელსაც ასე ვუფროსხილდებით? ამ შემთხვევაში - ამადლებისკენ მიმსწრაფი, საკუთარი თავის ამადლებულად შემგრძნობი.

ცხოვრების უმაღლესი საზრბის, უმაღლესი მორალის მაძიებელი. სინამდვილეში კი ყოველგვარ უბრალოდ სიძუნწე და სიხარბეა. და რა ემართება გმირს ამის შემდგომ? ის მიდის, მაგრამ საით მიდის? შიგნით, სიღრმისკენ. ის ეშვება ტანჯვის ჭაში. ამოტრიალდება და, უკანვე ბრუნდება. და, ამასთან, იქვე აღმოჩნდება, ოღონდ უკვე სხვა ცის ქვეშ, მთაზე.

რაზე ღალატებს ეს სიმბოლო? თუ შენ მზად არა ხარ შენს თავთან, ანუ შენს ყველაზე უფრო ღიდ მიჯნურთან გასაყრელად, მაშინ არაფერი გამოვა. აქ ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ამასთან დაკავშირებით არც სიხარბისეული სიმბოლოა შემთხვევითი: ის, ვინც თავის სულს გასცემს, - მას მოიპოვებს, დაკარგვის მოშიშარი კი - კარგავს.

ამგვარი სიმბოლოების მნიშვნელობა ერთადერთი შესაძლებელი რეჟიმისთვის, რომლის წიაღად შეიძლება მიედინებოდეს და მიედინება კიდევ ჩვენი შეგნებული ცხოვრების მოვლენები, - თვალსაჩინოა.

ხომ ნათელია, მაგალითად, რომ ის მდგომარეობა, რომელიც მე ასე ამადლებულად მეჩვენება, მაინც უნდა შეეცვალოს. ხომ იმ მომენტისთვის -, როცა რაღაც უნდა მოხდეს, მე უნდა გაეხდე სხვა. რაც აქამდე ვიყავი - იმისგან განსხვავებული. და მაშინ ჩემი ცნობიერების ტრანსფორმირებულ მდგომარეობაში შეიძლება რაღაც აღმოცენდეს. გათამაშდება ნამდვილი ყოფიერების, რეალურად არსებულის რაღაც თვითშეთანხმებული ძალა. მაგრამ ამისთვის მე უნდა გავიხსნა, არ უნდა მენანებოდეს ჩემი თავი, უნდა დავთმო იგი, მზად უნდა ვიყო რაღაც ისეთისათვის, რასთანაც მე ვერ მივიდოდი საკუთარი ძალით; რასაც მექანიკურ ძალისხმევათა უბრალო შეკრებით ვერ მივაღწევდი. გაანალიზება ხომ მხოლოდ იმისა შეიძლება, რისი შექმნის უნარი ჩვენ თვითონაც გვაქვს. აქ კი ეს შეუძლებელია. მეტიც: ის, რაც მოხდა, აფეთქდა (გახსოვთ, ალბათ, ფილოსოფიური აქტი ცნობიერების რაღაც აფეთქებაა-მეთქი), იმის გამეორება შეუძლებელია; რაკი მისი

სიტყვებით გამოთქმა არ ხერხდება, მაშასადამე, ვერც გაიმეორებ. ამიტომ აქედან გამოდის კიდევ ერთი სიმბოლო - სიმბოლო წამისა, მეყსისა. მაგრამ არა დროის სიმცირის აზრით. ეს წამი მთელი მსოფლიოს ზეგარდმო გამეფებული მწვერვალივითაა და როცა ცნობიერების ამ წამში აღმოჩნდება და გაეცნობიერება კითხვებს, მაშინ შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომ ისინი საზრიანნი არიან, ე.ი. არ მიეკუთვნებიან კითხვების იმ რიგს, რომლებზეც ნათქვამია, მათ ერთი ბრიყვი იმდენს დასკამს, რომ მილიონი ბრძენიც ვერ უპასუხებსო. არის საშიშროება, რომ ამადლებული აღმოჩნდეს ასეთ ბრიყვულ მდგომარეობაში, როცა ჩვენ საკუთარი თავით ვკმაყოფილდებით, ამოეწურავთ საკუთარ თავს, ან ვიბერებით სიამაყისგან იმის გამო, რომ სიცოცხლის საზრისზე და სუბსტანციაზე მსჯელობა შეგვიძლია.

- ხოდა რას გვირჩევენ ფილოსოფოსები? როგორ პოულობენ ისინი გამოსავალს ამ ვითარებიდან?

- დეკარტე ამბობდა, თუ საფუძველი არ არსებობს, - მაშინ ყველაფრის დამტკიცება შეუძლებელია. სიტყვას მოჰყვა და, მის ცხოვრებაში ასეთი შემთხვევა იყო. ის, სრულიად ახალგაზრდა კაცი, მიიწვიეს ერთი კარდინალის ოჯახში. იქ გაიმართა დისკუსიის მსგავსი რაღაც, სადაც დეკარტმა სცადა დაემტკიცებინა, რომ ნებისმიერი რამის დამტკიცება შეუძლებელია. ამასთან, მან ხაზი გაუსვა არსებობას ვერბალური სამყაროსი, რომელიც მე უკვე ვახსენე, და დამსწრეთ გააგებინა, რომ ყოველი მოცემული მომენტი უზრუნველყოფილია საჭირო სიტყვების სრული კომპლექტით. და თუ სიტყვებში გაკვარჯიშდებით - რისიც გნებავთ, იმის უზადო კონსტრუქცია შეგვიძლია შექმნათო. ყველაფერი, რაც სინამდვილეში ხდება, ამ კონსტრუქციის შესაბამისი იქნება, რადგან მასში ყველა სიტყვა იმთავითვე სახეზე იქნება. ერთი ესაა, რომ საფუძვლებია საჭირო. რას გულისხმობდა იგი საფუძვლებში? რასაკვირველია, არა რაიმე ნატურალურს, არა რაღაც უზოგადეს

მიზეზს სამყაროსი, სუბსტანციის სუბსტანციას და ა.შ. საფუძველი მისთვის იყო ჩვენში შექმნილია სიცხადის ვერბალური მდგომარეობა, რომელიც აუცილებლად ვინმეს მიერ უნიკალურად განცდილი უნდა ყოფილიყო.

ის ამბობდა - მე ვარ, და ეს გამონახავდა მის მრწამსს და აზრის თავისთავად ცხადყოფას. მე ვარ - და აქედან - არის ყოფიერებაც. და პირიქით: ყოფიერება, სამყარო ისეა მოწყობილი, რომ უშუალო სიცხადის ამგვარი აქტი თითქოს შეუძლებელი უნდა ყოფილიყო, როგორც ლოგიკური დაშვების, ისე არსებული ცოდნიდან დასკვნის სახით. იმის შესაძლებლობა, რომ ეს მაინც მოხდეს, ყოველთვის დაშვებაა, პირობითობა, თვით სამყაროს წყობისთვის დამახასიათებელი შემთხვევითობა. სამყარო ისეა მოწყობილი, რომ ასეთი უშუალო სიცხადე შესაძლებელია სამყაროს, როგორც მთელის - ცოდნის გარეშე. ნათქვამი უფრო გასაგები რომ გახდეს, სხვაგვარად ვიტყვი: სამყარო ისეა მოწყობილი, რომ მასში ყოველთვის შესაძლებელია, მაგალითად, უშუალო სიცხადე ზნობრივი ცნობიერებისა, რომელიც დასაბუთებასა და ახსნას არ საჭიროებს. ამიტომ, კანტი შემთხვევით როდი ხედავდა რუსოს დამსახურებას იმაში, რომ მან ეთიკა ამქვეყნად ყველაფერზე მაღლა დააყენა იმ აზრით, რომ არსებობს ზოგიერთი ეთიკური უეჭველობა, რომელიც მეცნიერებისა და ცოდნის პროგრესზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ შესაძლებელი ხდება სამყაროს მოწყობილობის ძალით. მთავარია, შენი თავი ამ ქვეყნად ზედმეტად არ ჩათვალო.

წარმოვიდგინოთ, რომ სამყარო დასრულებული ყოფილიყო/და, ამასთან არსებულიყო რაღაც დიადი თეორია, რომელიც აგვიხსნიდა თუ რა არის სიყვარული, რა არის აზრი, რა არის მიზეზი და ა.შ. ხომ ცხადია, ეს რომ ასე ყოფილიყო, სრულიად ზედმეტი იქნებოდა განცდა, ვთქვათ, სიყვარულის გრძნობისა, მაგრამ ჩვენ ხომ მაინც გვიყვარს. იმის მიუხედავად, რომ თითქოს ყველაფერი დიდი ხანია

ცნობილია, ყველაფერი განცდილია, ყველაფერი ნაცადია. აბა, რაღა საჭიროა ჩემი განცდებიც, თუკი ყოველივე ეს უკვე იყო და მილიონჯერ იყო? რა საჭიროა?! მაგრამ შევატრიალოთ კითხვა: გამოდის, რომ სამყარო დასრულებულ მთლიანობად არაა მოწყობილი? მე ჩემი გრძნობით უნიკალური, განუმეორებელი არსება ვარ. ჩემი გრძნობა სხვა გრძნობებიდან არ გამომდინარეობს. წინააღმდეგ შემთხვევაში საჭირო არ იქნებოდა არც ჩემი სიყვარული და არც ყველა ეს ჩემი განცდა - ისინი სიყვარულზე წინასწარ არსებული ცოდნით შენაცვლავადი იქნებოდნენ. ჩემი განცდები მხოლოდ იდიოტური რამ იქნებოდა. და სინამდვილეც იქნებოდა, შექსპირის თქმით იდიოტის მიერ მოყოლილი ზღაპარი აღსაესე მიმდინარეობითა და ხმაურით. გამოდის, რომ სამყარო მოწყობილია როგორც ისეთი რამ, რაც განუწყვეტლივ იცვლება და ამიტომ მასში ყოველთვის აღმოჩნდება ადგილი ჩემთვის, თუკი მე ნამდვილად ვიქნები მზად თავიდან დავიწყო ყველაფერი.

საინტერესო დამთხვევაა: თავის ნამდვილად ფილოსოფიურ ნაშრომებში დეკარტეს არასოდეს არ მოჰქონდა ციტატები, არასოდეს იმოწმებდა სხვებს, მაგრამ ამბობდა, მაგალითად, რომ დადგება ხოლმე ისეთი დრო ცხოვრებაში, როცა საჭიროა გაბედო მთელი წარსული გამოცდილების წაშლა; არ უნდა ეცადო გააუმჯობესო, არც შეავსო, არც შეაკეთო, მაგალითად, სახლი, რომლის საძირკველიც გაიბზარა. ის ხელახლა უნდა აშენდეს. ეს აზრი ტექსტუალურია და ემთხვევა ჰამლეტის პირველ მონოლოგს მამის აჩრდილის წინაშე. ჰამლეტის ფიცის სიტყვები აზრობრივად ასე ჟღერს: შენი მინიშნებით მე ჩემი ცნობიერების დაფაზე წაეშლი გამოცდილების ყველა ჩანაწერს,

1 „ჰამლეტის“ შინაბიძგულ თარგმანში ეს ადგილი ასე ჟღერს: „შენ გიგონებდე! ჩემის ხსოვნის ფურცლებზედ წაეშლი, რაც კი როდისმე ან მსმენია, ან წამიკითხავს; წაეშლი, რაც კი შიგ ჩაბეჭდილა თვლით ნახული და აქ დაეცვა მტკიცედ, ამ ჩემ გულის-ფიცარზედ შენს ნათქვამს სხვა ამბავთა გაურკვევლად“... მთარგ.

ყველაფერს თავიდან ავაშენებ და ამის შედეგად ღმრთის მითითებულ ტექშიარიტებას ვწვდები.

- ფილოსოფიის სწავლების ჩვენი დღევანდელი პრაქტიკა, მართლაც, მთლიანად უგულვებელყოფს რკალის პირველ ნახევარს, რკალისა, რომელიც როგორც თქვენ ამბობთ, დაკავშირებულია ცხოვრებაში ადამიანურ, ინდივიდუალურ განცდასთან. ეუფლება რა ფილოსოფიის კატეგორიებს, ადამიანი არ აცხებს მათ შესატყვისი შინაარსით და ამიტომ, ნებისთ თუ უნებლიეთ, იძულებულია ამაღლებული გონება-განწყობილების მდგომარეობაში ჩაეარდეს. მაგრამ, მეორეს მხრივ, როგორ შეიძლება ეს კატეგორიები მოვიაზროთ? თუ ჩვენ აქ საქმე გვაქვს უბრალოდ მოუაზრებად, შეუძლებელ აზრებთან? მაგრამ მაშინ რა არის ეს?

- დიახ, სწორია, და მე ვფიქრობ, რომ მაინც არსებობს რაღაც სასინჯი ქვა, რომლის დახმარებითაც შეიძლება იმის განსაზღვრა, არის თუ არა მოაზრებადი რაიმე, რეალურია თუ არა ჩემი საკუთარი აზროვნების შესაძლებლობა. მაგალითად, არსებობს პლატონის ან კანტის რომელიღაც აზრი, მაგრამ განა შეიძლება ვიაზროთ იგი, როგორც ჩემი საკუთარი აზროვნების შესაძლებლობა? შემიძლია კი მე ის წარმოვიდგინო არა როგორც ვერბალურად არსებული, არამედ რეალურად შესრულებული მდგომარეობა ჩემი აზროვნებისა? აზრისმაგვარ მდგომარეობათა ზოგიერთი ვერბალური ჩანაწერი ასეთ გამოცდას ვერ უძლებს, რითაც იმას ნათელყოფს, რომ თუმცა არსებობს აზრის მსგავსობა, მაგრამ მკაცრად რომ ვთქვათ, ეს არაა აზრები, რადგან მე არ შემიძლია მათი შესრულება. აზრი ხომ მხოლოდ შესრულებით არსებობს, ისევე როგორც ყოველი მოვლენა ცნობიერებისა, როგორც ყოველი სულიერი მოვლენა. ვიმეორებ, ის არსებობს მხოლოდ საკუთარი კვლავშესრულების მომენტში და მის შიგნით. ისევე, როგორც, ვთქვათ, სიმფონია, რომლის ნოტური ჩანაწერიც,



ცხადია, ჯერ კიდევ მუსიკა არაა. მუსიკა რომ იყოს, ამისთვის ის უნდა შეასრულო. სიმფონიის ყოფიერება, ისევე, როგორც ყოფიერება წიგნისა - ესაა საზრისის ყოფიერება იმ არსებათა შიგნით, რომლებსაც ამ საზრისის შესრულება შეუძლიათ. მაგრამ რა ირკვევა, მაინც რომელი აზრებია არააზრები? ის აზრები, რომლებიც ისეა მოაზრებული, რომ გამორიცხულია ის, ვისაც ეუწყება ეს აზრები. როგორც ამის თაობაზე იტყოდა მანდელშტამი, - საჭიროა „შორეული თანამოსაუბრე“. არა ახლო, არამედ სწორედ შორეული, ვთქვათ, პოეტური აქტის გაგებისათვის. ისეთი პოეტური აქტი, რომელიც შორეული თანამოსაუბრის იმიტაციას არ ახდენს, ვერც კი განხორციელდება, როგორც პოეტური მოვლენა. ეს კვაზიპოეტური აქტი იქნება.

### - რას გულისხმობთ ასეთ თანამოსაუბრეში?

- ადამიანურ სივრცესა და დროში, ადამიანურ ყოფიერებაში სხვა წერტილს, სადაც ასეთი აქტი შეიძლება ხელახლა აღდგეს, აღორძინდეს, როგორც აზროვნების ის შესაძლებლობა, რომელიც სხვა ადამიანს განუხორციელებია. აღორძინება - აი კიდევ ერთი სიმბოლო, რომელიც ერთგვარ მდგრად წარმონაქმნზე მიუთითებს. მე უკვე ვთქვი, რომ რაიმეს გასაგებად საჭიროა უარის თქმა საკუთარ თავზე. უარი უნდა თქვა იმისთვის, რომ აღსდგე, ანუ, როგორც დეკარტე იტყოდა, „მეორედ დაიბადაო“. ეს კი, რასაკვირველია, დაკავშირებულია ჩვენი ცნობიერი სიცოცხლის გარკვეულ ფუნდამენტურად დისკრეტულ წყობასთან. ცნობიერების აქტები იმ ჭრილში, რომელზეც მე ვლაპარაკობ, აშკარად დისკრეტულია. დისკრეტულია, მაგალითად, რელიგიური განცდის გამოცდილება. თუ განსოვთ, ითანეს სახარებაში ქრისტე ამბობს: აი, მე ახლა თქვენს წინაშე ვარ და გაჟერები, შემდეგ ისევ მოვევლინებით და კვლავ გაჟერებით; ესე იგი, ჩვენს წინაშე თითქოს დისკრეტული ფეთქებების, დისკრეტული წამების სერიაა.

ფსევდოაზრებს რაც შეეხება, მათ რიცხვს ალბათ ისეთი აზრები უნდა მივაკუთვნოთ, რომლებიც თითქოსად მივითითებენ ადამიანის აზროვნების უნარისადმი უპატივცემულოდ არიან ნააზრვენი, აზრები, რომლებიც არასოდეს არ არიან საკუთარი, ყოველთვის არიან სხვისი, თანაც იმათი, ვისაც თვითონ არ შესწევს ძალა აზროვნებისა. ჩვენს ლექსიკონში ასეთი წარმოდგენელი აზრი ცოტა როდია. ვთქვათ, როცა თანამედროვე პრესა ცდილობს გაიგოს, თუ რა ხდება ჩვენს თავს, როცა მსჯელობს ნებაზე, კოლექტივიზაციაზე, ინდივიდუალურ და კოლექტიურ შრომაზე, თუ როგორი ურთიერთ მიმართებაა მათ შორის და ა.შ. - ამ ტერმინებში და მათი დახმარებით საეჭვოა რაიმეს გაგება შეიძლებოდა. აშკარაა, რომ აქედან არ გამოვა თავისი საკუთარი კრიტიკერიუმების დამაკმაყოფილებელი ან თავისი საკუთარი კანონების შემსრულებელი აზრის აქტი. ვცდილობ რა ამგვარი აზრის ხორცშესხმას, მე უბრალოდ თვითონ ვირღვევი, როგორც მოაზროვნე, და შემიძლია მხოლოდ გაჩვენო, უკვე თქმულზე დაყრდნობით, რომ ის, ვინც ცდილობს ამ პრობლემების გააზრებას, თავადაც ირღვევა.

### - როგორ გესმით ფილოსოფიური აზრის მოვლენასა და მხატვრული სახის მოვლენას შორის განსხვავება?

- მათ შორის განსხვავება, რასაკვირველია, არის. მაგრამ მე არ შემიძლია ეს განსხვავება გამოკვეთო. რა მიზეზით? ის, რაც მე ვთქვი ფილოსოფიაზე, ფაქტიურად შემდეგს ნიშნავდა. მე ვფიქრობ, ჩვენი ცნობიერი ცხოვრება ისეა მოწყობილი, რომ ყველაფერი, რაც ცნობიერების აქტების მეოხებით ხორციელდება ან ცნობიერების სიცოცხლის გამოვლინებას წარმოადგენს, ხელოვნური შედეგის (ვთქვათ, სკამის) ოსტატური შექმნა იქნება ეს თუ პოემისა, ან, თუ გნებავთ, ზნეობრივი საქციელი და ა.შ., - ყველაფერი ეს ნაბიჯების ერთგვარი თანმიმდევრობაა, და, ამასთან ერთად, ყოველივე ამაში არის რაღაც ახალი,

კიდევ ერთი სელა, რომელიც არ ემთხვევა რა არც ერთს ამ ნაბიჯთაგანს - თითქოს ავსებს ინტერვალებს მათ შორის. ჩვენი შეგნებული სიცოცხლის, ჩვენი ცნობიერების სიცოცხლის ამ ელემენტს კავშირი აქვს ფილოსოფიურ აზრთან, შეიძლება მისი ექსპლიცირებაც იმის გამოყენებით, რაც შემდეგ ფილოსოფიური ცნება აღმოჩნდება. ანუ ეს თვითონ მხატვრული ნაწარმოები ან მხატვრული შემოქმედება არაა; ფილოსოფია არ დაიყვანება მხატვრულ ნაწარმოებზე ან მხატვრულ შემოქმედებაზე; თუმცა მათ გამაშუალებელ ელემენტს კი შეადგენს, მაგრამ ეს არაა ცნებათა და მოძღვრებათა ფილოსოფია, არამედ ის ფილოსოფიაა, რომელსაც რეალურს დავარქმევდი. აქედან გამომდინარე, არსებობს რაღაც რეალური ფილოსოფია, როგორც ჩვენი ცნობიერების წყობის ელემენტი და არსებობს ცნებათა და მოძღვრებათა ფილოსოფია, რომლის საგანიცაა რეალური ფილოსოფიის ექსპლიკაცია, ფილოსოფიის საგანი თავად ფილოსოფიაა, თუმცა ეს, შესაძლოა, პარადოქსულად მოგვეჩვენოს, მაგრამ ფილოსოფიური მტკიცების - მე ვაზროვნებ, მე ვარსებობ - ექვივალენტური ეს ელემენტი მხატვრული სახის შექმნის დროსაც სრულდება. გახსოვთ, როგორ განსაზღვრავდა პრუსტი პოეზიას? პოეზია საკუთარი არსებობის გრძნობააო. ეს ფილოსოფიური აქტია, მაგრამ ფილოსოფიური ის მაშინაა, როცა ფილოსოფიური ცნებების გამოყენებით ხორციელდება. - ასეთ შემთხვევაში ეს ფილოსოფიაა და არა პოეზია, რასაკვირველია. ამიტომაც ვამბობ, რომ მათი გარჩევა ძალზე ძნელია, თუკი ანალიზი თვითონ მოკლენის დონეზე ხორციელდება, როგორც ეს თქვენ თქვით.

- შეიძლება თუ არა ფილოსოფიისა და ცხოვრების სტილის ურთიერთშესაბამისობაზე საუბარი? რეალურია თუ არა ამგვარი შეპირისპირება?

- მე ვამჯობინებ, დადებითად

გიახსუთ და ვთქვა, რომ არსებობს ფილოსოფიისა და ცხოვრების სტილის ასეთი შესაბამისობა. ეს შესაბამისობა თვითონაა რეალობა. მაგრამ ამასვე დროს, მინდა გაგაფრთხილოთ მხოლოდ ფილოსოფიით ცხოვრების ცდუნების თაობაზე. ემპირიული ცხოვრება თავისი შინაგანი სუნთქვის აზრით შესაძლოა ემთხვეოდეს ფილოსოფიურ ცხოვრებას, გარეგნულად კი განსხვავდებოდეს მისგან. ზოგჯერ ადამიანი, მაგალითად, ატარებს საპატიო მოქალაქის ნიღაბს, მიიჩნევს რა (და სამართლიანად მიიჩნევს), რომ მოქალაქეობრივი ცხოვრების რიტუალის ფორმალური შესრულება შესაძლებლად ხდის მის მშვიდობიან თანაარსებობას სხვა ადამიანებთან. ფორმით ასეთი „შეპირილობა“ შეადგენს ერთადერთ პირობას შემოქმედებასა და აზროვნებაში ბორკილების ახსნისა, რამდენადაც იქ, შემოქმედების საუფლოში აღარ იხარჯება ენერგია ანგარიშების სწორებაზე, ბრძოლაზე, კინკლაობაში მონაწილეობაზე. თუმც იქაც არსებობს თავისი მორჩენებები, თავისი ილუზიები, რომლებსაც ჩვენ აღვიქვამთ სერიოზულ პრობლემებად გემოვნებითი ინტუიციის, მუსიკალური სმენის დონეზე: ჩვენ ვამბობთ ხოლმე ხელოვნების ნაწარმოებზე - რაღაც ღრჭიალებს, რაღაცა ჭრიალით, ჯახირით კეთდება. ამერიკელები ამბობენ: „მსუბუქად თუ გააკეთებ - გამოვივა, მაგრამ თუ დაიძაბები - ვერ გააკეთებ“. ჰოდა, ეგრეა, ემპირიული, შედაპირული ცხოვრება შეიძლება ემთხვეოდეს იმას, რაცაა ფილოსოფია. მაგრამ უმჯობესი იქნება ისე იფილოსოფოსო, რომ ცხოვრებაში ფილოსოფოსის ჩაჩი არ ატარო, ამას აჯობებს უბრალო შლაპა ან კეპი გეხუროს.

- და მაინც, ფილოსოფიის დაუფლებისკენ რომელ გზას მივყავართ?

- ფილოსოფიაში შესწავლის საგნის სახით - მხოლოდ ორიგინალური ტექსტების დასახელება შეიძლება. დაუშვებელია ფილოსოფიის სახელმძღვანელო, დაუშვებელია ფილოსოფიის

ისტორიის სახელმძღვანელოც; დაუშვებელია ეს იყოს ის საგნები, რომელთა მეოხებითაც ჩვენ ფილოსოფიას შევისწავლით. ფილოსოფიის ისტორიის ტრაქტატი დასაშვებია მხოლოდ როგორც რეალურ ფილოსოფიურ მოვლენათა ერთობლიობის ერთგვარი რეკონსტრუქცია. მკითხველის ხელში (ისეთი მკითხველის, რომელიც მართლა კითხულობს) ფილოსოფიის შესწავლის იარაღად შეიძლება იქცეს ფილოსოფიური ტექსტის ორიგინალი. ორიგინალთან ურთიერთობაა ერთადერთი ფილოსოფიური სწავლება. ფილოსოფოსი თუ ჩვენსკენ მოდის, ჩვენც ხომ უნდა შევეგებოთ მას, ჩვენ და ფილოსოფოსი ერთმანეთს მხოლოდ ორმხრივი, ორივე მხრიდან მოძრაობის გადაკვეთის წერტილში შეიძლება შევხვდეთ. და თუ მე შეხვედრას არ წავედი და თავზეხელემემოდგმული ვუზივარ ტექსტს, არაფერი გამოვა. გზას თუ დავადგები და ამ გზის ჩემს ნახევარს გავივლი, მხოლოდ მაშინ შეძლევა ფილოსოფიასთან შეყრის შანსი იმ აზრით, რომ მომეცემა იმის შესწავლის საშუალება, რაც სხვას შეეძლო, მე კი არა; მაგრამ მეც განმიცდია თურმე, თუმცა არც ვიცოდი, რომ ამას ეს სახელი ერქვა და, მეტიც - არ ვიცოდი, რომ ამაზე ლაპარაკი შეიძლებოდა.

- შემდგომ კი როგორ შეიძლება ამის განგრძობა?

- ისევე, როგორც, ვთქვით, ყვავილისგან მოგვრილი სიხარულის განცდის განხანგრძლივება მისი მხატვრული გამოსახვის მეშვეობით შეიძლება. ამ აზრით ნატურმორტიც ხომ ყვავილის განცდის ჩვენეული შესაძლებლობის განგრძობაა ნატურმორტის საშუალებებით. მაგრამ აქ საჭიროა გავაცნობიეროთ, რომ არსებობს ფილოსოფიური აქტების კულტურული ექვივალენტებიცა და ასლებიც. არის ნამდვილი კანტი და არის კულტურული ექვივალენტი იმისა, რაც კანტის გაკეთებულია და რაც მისი სახელით ცირკულირებს. არის დეკარტი, რომელმაც განახორციელა ფილოსოფოსების აქტი და არის კულტურაში დამკვიდრებული სახე

დეკარტისი. ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, - არიან სიმბოლოები, რომელთა ღირებულებაც, მათს მნიშვნელობაშია. ის, რაც ხდება კულტურაში და ჩვენს თავებში, - ამ სიმბოლოთა არსებობის წესი არის არა მათი ჩვენეული ინტერპრეტაცია, არამედ ის, თუ როგორ არსებობენ ეს მარადიული მოვლენები ან მარადიული აქტები. და ერთი ამ სიმბოლოთაგან ქრისტეს ჯვარცმის სიმბოლოა. რაზე ღაღადებს იგი? ქრისტე გაკრულია თავისსაკვე ხატებაზე, მისივე ხალხისგან მისი მოლოდინის გამოსახულებაზე. ჯვრის მრავალ მნიშვნელობას შორის არსებობს ასეთიც: საკუთარ ხატებაზე ჯვარცმის მნიშვნელობა.

ასე რომ, ფილოსოფიური ტექსტების კითხვას და მათგან რაიმეს ამოკრეფას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შევძლებთ, როცა ამ ტექსტებს განვიხილავთ არა ექვივალენტების, არამედ ქმნადობაში მყოფი ფილოსოფიური აქტების, ფილოსოფიური ცნებების. (თუნდაც ყველაზე განყენებული ცნებების) სასიცოცხლო საზრისთან შეუღლების აქტების დონეზე. ჩვენ თუ მათ მათი კულტურულ-ისტორიული აზრის გვერდის ავლით, ამ აზრისგან იზოლირებულად და დამოუკიდებლად მივუდგებით, აი, მაშინ ჩავწვდებით მათში ჩაბუდებულ შინაარსს. მაგრამ თუ ეს ასეა, მაშინ რა გამართლება აქვს ფილოსოფიის სწავლების არსებულ პრაქტიკას? განა ის მანკიერი არაა? მე დარწმუნებული ვარ, რომ ისინი, ვინც არაფილოსოფიურ ფაკულტეტებზე ფილოსოფიის სწავლება დაადგინეს, ფილოსოფიის ამოცანისგან საკვებით განსხვავებულ ამოცანას ისახავდნენ. უბრალოდ მათ უნდოდათ საზოგადოების ნაწილისათვის მიეცათ ერთიან დისციპლინად (ოღონდ არა მეცნიერული აზრით დისციპლინად) შეკრული ერთობლიობა აზრებისა და შეხედულებების. ამ ადამიანებმა იცოდნენ, რომ ისინი ფილოსოფიას სულაც არ ასწავლიან. მათი ამოცანა სხვა იყო - მათ ერთგვარად აზროვნება უნდა შეექმნათ. აქედან, ამ სქემიდან აღმოცენდა უმაღლეს სკოლაში

ფილოსოფიის სწავლების გარეგანი სტრუქტურა. ჩამოყალიბდა ფილოსოფიის კონცეფცია, რომელსაც ფილოსოფიის ბუნებასთან საერთო არაფერი აქვს. და ამ კონცეფციის საფუძველზე, ვიმეორებ, წარმოიშვა განათლების სტრუქტურა, მაგრამ, როცა რეალობისთვის თვალის გასწორება გადაწყვიტეს - გაირკვა, რომ ეს კონცეფცია კრიტიკას ვერ უძლებს, რომ მასში ჩადებული პრინციპები უკვე აღარ მუშაობენ. ცხოვრება წინ წავიდა, მაგრამ სტრუქტურა დარჩა. და რა მივიღეთ? მაგალითად, მე მინდა ვისაუბრო პლატონზე, მაგრამ განათლების შემორჩენილი სისტემის ფარგლებში პლატონზე ლაპარაკი არ შეიძლება. პლატონზე არ შეიძლება ლაპარაკი, თუ თვალს ვადევნებთ მეცადინეობებზე დასწრებას, ნიშნების წერას და ა.შ. ყოველივე ეს უკიდურესად არალოგიკურია.

- მაგრამ ფილოსოფიის კურსის მიზანი აზროვნების ფორმირებისათვის წანამძღვართა შექმნაც ხომ იყო.

- არა, მიზანი იყო შექმნა არა აზროვნებისა, არამედ წარმოდგენათა ერთგვაროვანი სისტემისა, რომელიც შეიძლებოდა აზროვნებად გაგვესაღებინა...

- დღეს ჩვენ ყველაზე უფრო გვიჭირს წიგნიერი, განათლებული აზროვნება, რომელიც ცხოვრების ბევრ სფეროში პრაქტიკულად არ არსებობს. მაგალითად, ეს ეხება პოლიტიკურ აზროვნებას, აზრის პოლიტიკურ კულტურას. ის ტიპი აზროვნებისა, რომელსაც ჩვენ ამგვარ აზროვნებად მივიჩნევთ, რეპროდუქციული, კლასიკური, ერთისა და იმავეს კვლავმწარმოებელი აზროვნებაა. და მაინც, რა გზით შეიძლება მოქმედება ჭეშმარიტად ადამიანური აზროვნების, შეგნების, მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებისათვის?...

- უმაღლესი სასწავლებლებისთვის აუცილებელია აკადემიურ თავისუფლებათა პირობები, უნივერსიტეტებს ავტონომია სჭირდებათ. დღეს მთავარია შექმნა ნიადაგისა, რომელიც დაბადებს, წარმოშობს ჩვენთვის საჭირო ფორმებს

და ა.შ. უამისოდ არაფერი გამრავ. საჭიროა, რომ გარკვეული დროის მანძილზე ეს აზრი დამკვიდრდეს. ნიუსს აკადემიური თავისუფლება, გაუჯდეს სისხლსა და ხორციში უნივერსიტეტებს, რომლებიც სწავლების და განათლების (ამ სიტყვის თანამედროვე აზრით) ამოცანებს ისახავენ. სხვა გამოსავალი არ არსებობს. განათლებული საზოგადოება გეჭირდება. რა არის სოციალიზმი? ის განათლებულ კოოპერატორთა საზოგადოებაა, მაგრამ ვინ კოოპერირდება? მონები ხომ არ კოოპერირდებიან; კოოპერატორები, განმარტების მიხედვით - თავისუფალი მწარმოებლები უნდა იყვნენ.

- შეზღუდული შესაძლებლობების პირობებში სხვა არც კულტურას შეუძლია. კვლისხმობთ კულტურას როგორც ერთიან, მთლიან განათლებას. რიგი თავისუფლებების შეზღუდვის გამო - მექანიკის ცნებით ვისარგებლებ - კულტურა გადაგვარების გზაზეა.

- ეს იმიტომ, რომ კულტურა საწყისისეულად ერთგვარ უმიზნო მოძრაობად გვევლინება, რომლის შედეგის წინასწარმეტყველება არავის ძალუძს. ესაა მოძრაობა, რომელიც მხოლოდ მოძრაობაში გაიცნობს თავის თავს და მხოლოდ იქ შეიცნობს, თუ საით მიდის. ის მხოლოდ მოძრაობაშია ინფორმაციული, თუ, რასაკვირველია, ინფორმაციაში ქაოსისგან განსხვავებულ რაღაც წესრიგს ვიგულისხმებთ. კულტურა მხოლოდ ამგვარად ვითარდება. ერთი სიტყვით, როცა ხარჯვა თვითონ შეადგენს ხარჯვის მიზეზსა და სურვილს, ე.ი.სულიერ თესლს, მაშინ სურვილის დაკმაყოფილება სურვილს კი აღარ ამოწურავს, არამედ მხარს უჭერს და ზრდის მას. სხვაგვარად კი ყველაფერი ენთროპიისკენ, ქაოსისკენ იღებს გეზს.

მაგრამ ირკვევა, რომ ადამიანური გრძნობები, - როგორც კულტურის ელემენტი, - მხოლოდ თავისუფალი სივრცის პირობებში მუშაობენ ისე, რომ ადამიანებს შეუძლიათ შეიცნონ საკუთარი თავი, და რობოტებივით არ იმეორონ ერთი და იგივე.

- ე.ი. ავტონომია, მათ შორის

# ევროპული კულტურის რამა

(მოხსენება ფაკიტისული  
პარიზში 1988 წლის იანვარში)

მერაბ მაჰარაშვილი

1988 წლის იანვარში ბატონმა მერაბ მაჰარაშვილმა მიიღო მონაწილეობა პარიზში გამართულ საერთაშორისო კონფერენციაში: - „ევროპა ნაპირების გარეშე“, რომელიც ევროპის კულტურული რაობის გარკვევას ეძღვნებოდა. ხანგრძლივი აკრძალვის შემდეგ ეს იყო მისი პირველი გასვლა საზღვარგარეთ. პარიზიდან რომ დაბრუნდა, მან საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ფილოსოფიის ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოს სხდომაზე ისაუბრა თავისი პარიზული მოხსენების შესახებ. წინამდებარე ტექსტი ამ გამოსვლის ჩანაწერს ემყარება.

ჩემი გაგებით ეროვნულ კულტურას აქვს ის ნიშანი, რომელიც საერთოდ ახასიათებს ადამიანის სიტუაციას მსოფლიოში. ადამიანის სიტუაცია ისეთია, რომ თვით ადამიანი, რომელიც არ არის ბუნების ქმნილება, - ისევე როგორც არც ერთი ადამიანური ინსტიტუცია არ არის ბუნებრივი მექანიზმი, - ადამიანი, რომელიც შექმნილია და ცხოვრობს ამ

უნივერსიტეტების ავტონომიაც, არსებითად ნიშნავს იმ თავისუფალი სივრცის, მოქალაქეთა საზოგადოების სივრცის გაჩენას, რომელშიც უბრალოდ გველება შენი მოქალაქეობრივი მოვალეობის შესრულება, დისკუსიებსა და კამათში მონაწილეობა და ამით შენი პოზიციის, იმ საკითხებთან შენი მიმართების გამოხატვა, რომლებიც ყველას ადევნებს.

- დიახ, ასეა. და მაშინ აგორდება ის თოვლის გუნდა, რომლისგანაც შემდეგ თოვლის კაცი გაკეთდება. უამისოდ კი თოვლი გაიფანტება და ვერაფერს გააწყო.

- არის მიზნები, რომლებიც უბრალოდ არ შეიძლება დაისახო. აკრძალვათა ამ ლოგიკას ხშირად არ ითვალისწინებენ. მაგალითად, ზოგიერთ რელიგიაში ღმერთის სახელი არ წარმოითქმება. მასზე გაშუალებულიად, ნართულად ლაპარაკობენ. ამასთან დაკავშირებით იბადება კითხვა: შეიძლება თუ არა ოპერაციონალური კატეგორიებით დავსახოთ მიზანი - აზროვნების ფორმირება - და მივაღწიოთ მას? თუ აზროვნება ურთიერთმოქმედებისა და შემეცნებით მოქმედებათა გარკვეული პროცესის არაპირდაპირი შედეგია?

- აზროვნების ფორმირება არ შეიძლება. თქვენ ღმერთის დაუსახელებლობის კარგი მაგალითი მოიტანეთ. ნებისმიერი ფილოსოფია ისეთნაირად უნდა აიგოს, რომ მასში დარჩეს ადგილი უცნობი ფილოსოფიისთვის. ნებისმიერი ჭეშმარიტად ფილოსოფიური ნაშრომიც ამ მოთხოვნას უნდა პასუხობდეს.

თარგმნა ჯუშუბარ თითქმარიამ

მექანიზმების არეში, აღვივლად იგივეებს, რომ ეს ყველაფერი არ არის არც თავისთავადი და არც ბუნებრივი. ასევეა ევროპაც. მე ვუთხარი მონაწილეებს: თქვენ, ევროპელებს, გარემოში, რომელშიც ცხოვრობთ - ბევრი რამ გგონიათ თავისთავად ცხადი, ნატურალური და ბუნებრივი. ჩვენ არა გვაქვს ის, რაც გაქვთ თქვენ, ევროპელებს, და ამით ის წერტილი, საიდანაც გაკვირდებით, - პრივილეგირებულია. ჩვენი ნაკლის, მანკის (სხვათა შორის ქართული სიტყვა „მანკი“ ისევე ყდერს, როგორც ფრანგული - manque და ნიშნავს ხარვეზს, ნაკლებობას) წყალობით ჩვენ ვხედავთ, რომ ევროპული კულტურის და საზოგადოების არსებობის პირობები სულაც არ არის ბუნებრივი და თავისთავადი. ვხედავთ, რომ ეს ყველაფერი ემყარება ადამიანის ძალისხმევას. თუ წარმოვიდგენთ ამ ძალისხმევას, როგორც ტალღას, მისი უმაღლესი წერტილი ის წერტილი იქნება, რომელზეც დგას ადამიანის მიერ გამოგონილი ყველა ინსტიტუცია, თუ სოციალურ-კულტურული წყობა. რაც ნიშნავს, რომ ეს მოვლენები, მექანიზმები, წყობა იმ მომენტში არსებობს მხოლოდ, როცა ადამიანი უმაღლესი კონცენტრაციის მდგომარეობაში იმყოფება, მესხიერების ძალისხმევის, დაძაბვის მდგომარეობაში. საკმარისია მიივიწყო, რომ ეს ყველაფერი არანატურალური და არაბუნებრივია, ან დაიდალო, თუ შეგეშინდეს შენი რისკის და შრომის, და მაშინ ყველაფერი გაქრება და დაინგრევა. თავისით არაფერი არ გრძელდება. აი ამის შესხენება იყო ჩემთვის პრინციპული მომენტი, რადგან თვით ევროპული კულტურის საფუძველი - ისტორიაა. ისტორია არა ქრონოლოგიური გაგებით (მე სხვანაირად ვხმარობ ამ ტერმინს: ისტორია როგორც სიცოცხლის ორგანო, ე.ი. განვლილი გზა და ამ გზის გაგლა, როგორც სიცოცხლის ორგანო).

„homo sapiens“-თან ანალოგიით

ჩვენ შეგვიძლია ადამიანს „რწმუნე-ეწმუნე“ ვუწოდოთ. „homo historiam“ კონკრეტული მოვლენაა, იგივეა ადამიანის მითოლოგიურ ხორცში, ან მითოლოგიურ-კოლექტიურ ხორცში განსხვავებული ისტორიულობა. „homo historiam“ - ხდომილებაა. შეიძლება მისი დათარიღება, შეიძლება დადგენა, თუ როდის გაჩნდა ადამიანი, როგორც ფორმა. ისტორიამ გაარღვია მითოლოგიური ყორიზონტი (იასპერსი ამას „ღერძულ დროს“ ეძახის). ისტორიული ადამიანის, ანუ „homo historiam“-ის ჩამოყალიბებით ეროპაში, რაც აღორძინების ეპოქაში მოხდა და რაც გვაყენებს ერთი საკითხის წინაშე. აღორძინების შემდეგ ჩვენ შეუქცევლად და გამუდმებით მოდერნული ვართ. უნდა ითქვას, რომ მოდერნული ეპოქა უკვე აღორძინებიდან დაიწყო. ეს არის შეუქცეველი ფაქტი, რომელიც დღემდე გრძელდება. ჩვენ მოდერნული ეპოქის, ანუ ისტორიის შვილები ვართ. ამიტომ უნდა გვესმოდეს, რას ნიშნავს აღორძინება, რა აღორძინდა.

ჩემი აზრით, აღორძინება მოხდა ორი ელემენტისა. პირველი ელემენტი, რომელიც აღორძინდა, მიკარგული იყო, დაიწყოებული (შედარებით, რა თქმა უნდა, თორემ ვეღარ მოხდებოდა ამ ელემენტის აღორძინება). ეს იყო ბერძნულ-რომაული სამყარო, როგორც სამოქალაქო იდეა: იდეა იმისა, რომ შესამდგებელია ადამიანთა რაღაც კონკრეტული, არასრულყოფილი გაერთიანება იყოს უსასრულოს ხატის მატარებელი. პოლსის იდეა იმაში მდგომარეობს, რომ არასრულყოფილში, კონკრეტულში, მანკიერში (ყოველი კონკრეტული მანკიერია) განახორციელოს უსასრულო ან ღვთიური ხატი; მეორე მხრივ, ეს არის სამოქალაქო იდეა, იმ გაგებით, რომ არის არა უბრალო მოქალაქეთა კრებული, არამედ ერთობლიობაა ისეთი ადამიანების, რომლებიც მოვალენი არიან იმოქმედონ როგორც მოქალაქეებმა. მოქალაქეობა უფლება კი არ არის, არამედ

მოვლევობაა. ეს სამოქალაქო იდეა (რა თქმა უნდა, პრიმიტიული გაგებით, რადგან მე ახლა არ შემიძლია ამ იდეის რთული მხარეები წარმოვაჩინო) არ გააჩნდა აღმოსავლეთს. ამითაა ბერძნული ფილოსოფია განსხვავებული აღმოსავლურისაგან, რომელსაც სხვა მხრივ თითქმის ყველაფერში ვმთხვევა, ამ ერთის გარდა. აღმოსავლური სიტუაციისათვის, სულისთვის დამანასიათებელია სამყაროსაგან განდგომა. ბერძნული იდეის თანახმედ, როგორცაა პლატონის იდეები შესაძლებელია სულის განსორციელება რაღაც კონკრეტულ საგანში. ამ იდეამ უკვე რომაელებში შვა შეუქცეველი რამ, რაც კაცობრიობამ შეისისხლხორცა. ეს არის კაცობრიობის სამართლებრივი მდგომარეობა, ან საზოგადოების სამართლებრივი მდგომარეობა, რაც აგრეთვე არ გააჩნია აღმოსავლეთს. ეს მდგომარეობა (აქ მე ვხმარობ ტექნიკურ ტერმინს ქვანტური მექანიკიდან) ევოლუციის დიდი გამარჯვებაა, ეს არის დიდი გამოგონება, ისეთივე როგორც, მაგალითად - ყვავილი. ყვავილი ხომ ევოლუციის გარკვეული მდგომარეობაა

და ამავე დროს მისი დიდი გამოგონება ერთ კონკრეტულ მოვლენაში, ეთიკურ ყვავილში, ბუერი ისეთი მდგომარეობაშია, თანამოყრდელი, რომელსაც ჩვენ მთლიანობის სახით ვხვდებით. ასეთივეა საზოგადოების სამართლებრივი მდგომარეობა, რომელსაც კულტურაში ბერძნული იდეის განვითარებას რომ შეადგენს, სახელდობრ კი პოლისის იდეისა: ის ხომ სწორედ იდეაა, ფილოსოფიაა და არა პოლიტიკური ხერხი.

ამის აღორძინება ხდებოდა იტალიური ქალაქ-რესპუბლიკების საფუძველზე. საინტერესო ფაქტია, და ალბათ ლიტერატურაშიც წავიკითხავთ, რომ საფრანგეთში მოხვედრისას ფლორენციის მოქალაქეს ბუნებრივად უნდებოდა გრძნობა, რომ იგი არაფრით ჩამოუვარდება ნებისმიერ ფრანგ თავადს. ეს იყო ბუნებრივი სიამაფე მოქალაქისა, რომელიც ეკუთვნის რესპუბლიკას და მოვალეა მონაწილეობა მიიღოს რესპუბლიკის ნებისმიერ საქმეში. არ არსებობს არც ერთი საქმე, ამ მოქალაქეს რომ არ ეხებოდეს; ის მოვალეა და პასუხისმგებელი. პო და

მერაბ შამარდაშვილი



ახლა შეადარეთ ეს, მაგალითად, ჩვენს მდგომარეობას...

მე ერთხელ მოსკოვში გამოვთქვი ასეთი აზრი: „ფლორენციელი ბუნებით ამყვინა არა გენეტიკური წარმოშობის გამო, არამედ იმიტომ, რომ აქვს თავისუფალი მოქალაქის სიამაყე, და ეს არის მისი თითქმის არისტოკრატიული virtus, სიქველე. ეს ბუნებრივი შეგრძნებაა. მერე ასეთი რამეც ვთქვი: „მე ვოცნებობ ისეთ დროზე, როცა საბჭოთა ადამიანის ბუნებრივი რეაქცია რაღაც ყოფით პრობლემასთან შეჯახებისას იქნება: „როგორ, მე ხომ გადასახადს ვიხდი!“ აქ ხაზი მინდა გაუკუსვა ამ რეაქციის ბუნებრიობას. მე, როგორც მოქალაქეს, მაქვს უფლება ჩავერიო, მაგალითად, ჯარის პრობლემებში, რადგან გადასახადს ვიხდი. სუკი, ჯარი, ავღანეთში ომი - ყველაფერი ჩემი ფულით არსებობს და ხდება. ნამდვილი კულტურა ბუნებრივობით არის აღბეჭდილი. ამიტომ ჩემი რეაქციაც ბუნებრივი იქნება: ყველაფერი ხომ მართლაც ჩემი გადასახადით არსებობს. ეს არის ევროპელი ადამიანის სრულიად უშუალო რეაქცია. ასეთი რეაქცია გამოამჟღავნა მაგალითად, მილოშ ფორმანმა ეიზოლში, რომელიც მან შარშან მოსკოვის ფესტივალზე მოყვა. მართალია, ფორმანი აღმოსავლეთ ევროპაშია დაბადებული, მაგრამ ოდნავ რომ გადააცალო ზედაფენა გამოჩნდება კულტურის დაგროვილი ფონდი; ამიტომ მართლანი იყვნენ ისინი, ვინც ჩეხოსლოვაკიაზე ლაპარაკობდა, როგორც ევროპის ნაწილზე. ფორმანში ბუნებრივად მოხდა ის, რასაც მისგან, როგორც საბჭოთა მოქალაქისგან არ მოველოდი. ეს სწორედ ის ბუნებრივი რეაქცია იყო, რომელზეც ვლაპარაკობდი: „როგორ, მე ხომ გადასახადს ვიხდი!“ მაინც გაიღვიძა ამ რეაქციამ, თურმე არსებობდა ეს ბუნებრივი ფონდი, და აკი გამოჩნდა კიდევ „პრაპის გაზაფხულზე“. სწორედ მაშინ გამოჩნდა, რომ თურმე არსებულა ისტორიული გამოცდილება. მათი იმ პირველი რესპუბლიკის

გამოცდილება, პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ რომ შეიქმნა. თურმე არ დაევიწყებიათ, არ ჩანდა, მაგრამ როცა გარეგანი სტრუქტურები აიშალა, ეს გამოცდილებაც გამოჩნდა, ამოტივტივდა. ფორმანი აძლედა ჟურნალისტს ინტერვიუს - „რეგტიმის“ შეხახებ და ასეთ ეპიზოდს მოყვა. ფილმში ნაჩვენებია უნდა ყოფილიყო ჯარის, ყაზარმის ცხოვრება და ამ სცენების გადასაღებად ფორმანს უნდოდა შესულიყო სამხედრო ნაწილის განლაგებაში, მას კი არ უშვებდნენ. მაშინ მას დაურეკავს იუსტიციის სამინისტროში და უკითხავს პასუხისმგებელი მოხელისათვის: „ჯარი კერძო დაწესებულებაა, თუ სახელმწიფო? თუ კერძო დაწესებულებაა, მაშინ უფლება აქვს თავის ტერიტორიაზე უცხო ადამიანი არ შეუშვას, ხოლო თუ სახელმწიფო დაწესებულებაა, მაშინ მე, როგორც გადასახადების გადამხდელს, სრული უფლება მაქვს ყველაფერი ვიცოდე, შევიდე ჯარის ნაწილის ტერიტორიაზე და სურათები გადავიღო“.

ევროპული გაგებით კონკრეტული ადამიანი, კონკრეტულ ადამიანთა ერთიანობა, ერთობა - ავტონომიური და პირველადია, სახელმწიფოსთან შედარებით, რომელთან მიმართებაც მყარდება გადასახადების საფუძველზე. ე.ი. პირველადი რეალობა ადამიანების ერთობაა საკუთარი მიწის გარშემო, და მათ თავში აქვთ ის ფაქტი, რომ სახელმწიფო მეორადია, ხოლო ამ მეორადთან ურთიერთობის რეგულაცია ხდება კონკრეტული გადასახადის მეშვეობით.

ახლა მე გადავალ აღორძინების მეორე ელემენტზე. უნდა ითქვას, რომ ორივე ელემენტში მე გველისხმობ აღორძინების რეალობას, დავარქვათ მას „ახალი რეალობა“, რომელიც იქმნება ადამიანის წარმოსახვის უნარით და რომელიც საკუთარი თავის დაძაბვით განაგრძობს არსებობას. ამ წარმოსახულ ახალ რეალობაში არ არსებობს არაფერი ბუნებრივი და თავისთავადი, ისეთი, რასაც შეეძლებოდა შექანიკურად



გაგრძელებულიყო. ე.ი. სამართლებრივი მდგომარეობა განეკუთვნება, დავარქვათ ასე, შემოქმედებას ან ახალ რეალობას, რომლის მამოძრავებელი ელემენტია ადამიანის წარმოსახვის ძალა. ეს, რა თქმა უნდა, უშუალო კავშირშია მეორე ელემენტთან, რომელიც ასევე შედის აღორძინებაში. ეს ელემენტია სახარება. აღორძინება კონსტრუირებულია - ეკლესიის და მისი იერარქიის გვერდის ავლით - სახარების სიტყვისაგან. ამ გაგებით ჩემთვის კათოლიციზმი და პროტესტანტიზმი ერთ საქმეს აკეთებენ. მაგალითად, დეკარტი იმავე საქმეს აკეთებს, რასაც ლუთერი, თუმცა კონკრეტულ ისტორიაში შეხლავს შემოხლა კათოლიციზმსა და პროტესტანტიზმს შორის - ფაქტია. მაგრამ ისტორიის ზედაპირზე მომხდარი ეს ფაქტი ფარავს იმ პროცესებს, რომლებიც ისტორიის სიღრმეში რეალურად ხდებოდა. ამ აზრით, პროტესტანტიზმი არ არის უარყოფა აღორძინებისა, რომელიც უმთავრესად კათოლიკური იყო, და არც კათოლიკური აღორძინება არის პროტესტანტიზმის უარყოფა. ეს სიღრმეში დაფარული ელემენტი სახარებისაკენ, როგორც ადამიანში დამალული შინაგანი სიტყვისაკენ, მიბრუნებაა. ადამიანმა უნდა მოისმინოს ეს სიტყვა და გაყვეს მას, ე.ი. განვლოს გზა; ამ გზის ნიშანი და სიმბოლო არის ქრისტე, გზის გავლა კი სამყაროს ქმნის მომენტიც. ეს არ არის ავტორიტეტის მოშველიება. ამ გზაზე შენ მარტო ხარ სამყაროს წინაშე და უპირისპირდები მას. აქედან მოდის აღორძინების იდეა ადამიანის განსაკუთრებულობის, ინდივიდუალიზმის, უცნაურობის და ა.შ. მაგრამ ეს მხოლოდ შედეგებია რაღაც სხვა პრინციპული იდეისა, ბალზაკის გმირი ამბობდა - ფრანგული გამოთქმა ძალიან კარგია - *maintenant moi et toi* - „ახლა მე და შენ“. ე.ი. ვართ მე და სამყარო, სხვა არავინ არსებობს. რასაც მე და შენ გავარკვევთ და რაც შეიქმნება ამ გარკვევაში, - ის იქნება და ის. ეს იდეა ეწინააღმდეგება ეკლესიურ

იერარქიას ან ქრისტიანობაში წარმოსახულ და წარმოშობილ ელემენტს, რომელსაც ქრისტიანული იდეალიზმი ანუ იდეალური იერარქია ჰქვია.

სახარების სიტყვა გულისხმობს, რომ ნებისმიერი დონიდან, სადაც კი ადამიანი დგას, შეიძლება ნებისმიერი მოვლენის წამოწვევა და ამოყვანა ამ წერტილამდე იერარქიის გარეშე. ე.ი. ეს წერტილი, - ადამიანის წერტილი, - ყველა დონეზეა, და იერარქიული მოსაზრებების გარეშე ნებისმიერი დონიდან თავისაკენ იზიდავს ნებისმიერ მოვლენას. ეს არის მთავარი იდეა, რომელიც აღორძინდა, და ამ კომპლექსმა შექმნა ის, რასაც მე დავარქვი „ისტორია, როგორც სიცოცხლის ორგანო“. რა თქმა უნდა, ამაში იგულისხმება, - თუ ისტორია არის სიცოცხლის ორგანო, მაშინ, სერვანტესის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ჭეშმარიტება, რომლის დედაა ისტორია“, მხოლოდ შენი პირადი, შენი საკუთარი გზის განვლით შეიძლება მოიპოვო, ის შენ თვითონ უნდა დაადგინო. ეს დებულება კარგად ესმოდათ იმდროინდელ ადამიანებს.

გზა არის ისტორია: ეს ნიშნავს იმას, რომ ადამიანი ისტორიული წერტილია შესული ტალღის ქიმზე, რომელზეც იგი სიცოცხლეს ინარჩუნებს. ეს წერტილი გარშემორტყმულია ქაოსით და სიბნელით. ე.ი. ქაოსი უკან კი არ არის, როგორც ეტაპი, რომლის გადალახვით მექანიკურად მყარდება რაღაც სხვა ეტაპი სინათლისა; ქაოსია ყველა წერტილის გარშემო. თუ ადამიანი ისტორიული არსებაა, ე.ი. თუ ის წერტილია გააიყებულ მრუდზე, მაშინ იგი თავის სიცოცხლეს და საკუთარ თავთან იგივეობას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეინარჩუნებს, თუ შესძლებს ყველა ძალის კონცენტრირებას ყველა სოციალურ-კულტურულ საქმეში მონაწილეობას მოვალეობის შესასრულებლად, თუ იქნება ძალების უმაღლესი დაძაბვის მდგომარეობაში მუდამ, მანამ ცოცხალია და როცა არ სძინავს. ამ გაგებით ევროპაში მიმდინარე ხდომილებანი

ეკუთვნიან ე.წ. მუდმივი ხდომილებების კატეგორიას: ე.ი. ისეთი ხდომილებებისა, რომლებიც მომხდარი კი არაა, - თუმცა მომხდარია, - არამედ ხდება, ისე, რომ ჩვენ წრის შიგნითა ვართ და ისინი ხდებათ იმიტომ, რომ ჩვენ მათში ემონაწილეობთ. ასეთი ხდომილებების მაგალითებია: ინგლისური ქარტია უფლებებისა, ამერიკის კონსტიტუცია და ფრანგული რევოლუციის სიმბოლო: - ფიცი საბურთაო დარბაზში.

ამ ხდომილებას უფრო კონკრეტული სახე რომ მივცე და დაგანახოთ, თუ რამდენად ნათლად ესმოდათ იგი ევროპელებს სახარებასთან მიმართებაში, ციტატად მოვიყვანოთ პასკალის გენიალურ ფრაზას, რომელიც აბსოლუტურად გამოხატავს ევროპის ინტოლოგიურ ტექსტს, თუ მას ფილოსოფიურ ენაზე გადავიყვანოთ. ეს ტექსტი ჩანს პასკალის ფრაზიდან: „ქრისტეს ჯვარცმის აგონია გაგრძელდება სამყაროს ბოლომდე და ამ დროს შენ არ უნდა გეძინოს.“

მუდმივი აგონიის ეს სტრუქტურა არის ინტოლოგიური ტექსტი ევროპისა, მისი თავისებურება, რაობა, სახე, რომელიც ამავე დროს უნიკალურია, ეს არის უნიკალური ინტოტექსტი. მეორეს მხრივ კი, არსებობს ევროპული კულტურა, ანუ ინტოტექსტი, რომელიც მაქსიმალური მიახლოებაა ამ ტექსტთან. ჰეგელისეულ გამოთქმას თუ გამოვიყენებთ - ეს არის „საგანი, რომელიც ემთხვევა თავის ცნებას“.

ჩემთვის ევროპული კულტურა მაქსიმალური მიახლოებაა ადამიანის დანიშნულების ცნებასთან. ადამიანის დანიშნულებაა იყოს მუდმივი ხდომილების სუბიექტი. ანუ ადამიანის დანიშნულებაა გახდეს ადამიანი და ეს არის სწორედ მუდმივი ხდომილება. ამ გაგებით სამყაროს განზრახვაა ადამიანის გაადამიანება, ადამიანად ქცევა. ხოლო ევროპა არის მაქსიმალური მიახლოება ამ ცნებასთან, ამ ცნების რეალიზაციაა იმ გაგებით, რომ ევროპა რეალურად ერთიანობაა ამ მოქმედების კუნთებისა (მოქმედებას კუნთები სჭირდება). აი ის

ხორცი, რომელზეც მე ვლაპარაკობდი, არის კუნთები ამ მუდმივი ხდომილებებისა, ადამიანი <sup>საკონსტიტუციო</sup> ხდომილებებში მონაწილეობს. უფრო კონკრეტულად, ევროპის კულტურისა და სულის სპეციფიკა მდგომარეობს ორი მხარის, ორი ელემენტის ძალიან მკაფიო განსხვავებაში. ერთი მხრივ დგას კანონი, ანუ ადამიანური მოქმედებისა და საზოგადოების აწყობის რაღაც უკვე მიღწეული კონკრეტული ფორმა. ყველა კანონი კონკრეტულია, ე.ი. არ არის უსასრულო. მეორე მხრივ კი არის ავტოქტონური შინაგანი ელემენტი, რომელიც არ ემთხვევა არც ერთ კანონს და არც ერთ უკვე ჩამოყალიბებულ სისტემას ზნეობრივი ნორმებისა. ონტოლოგიურად იგი ზნეობის და კანონის მიღმა მდგომია. არა იმ აზრით, რომ უზნეოა, ან უკანონო. იგი მუდამ მიღმა რჩება თავისუფალი შინაგანი ელემენტის წყალობით. ამ ორი მხარის დიალექტიკის აწყობა თვითონ შეადგენს ევროპულ კულტურას და საზოგადოებას - რომელიც, რა თქმა უნდა, დრამატულიც არის, არასრულყოფილიც, ბევრ რამეში მანკიერიც და ა.შ. ის იმდენად ხორციელდება, რამდენადაც ადამიანს საერთოდ ძალუძს ემპირიულად გააკეთოს რაღაც ამ სამყაროში. ე.ი. ევროპის ერთი თვისება ემპირიზმი და უსისტემობაა. ევროპულ კულტურაში უამრავი ერთმანეთის გამომრიცხავი რამ თანაარსებობს. წინააღმდეგობანი ერთმანეთს გამოირიცხავენ, უარყოფენ, მაგრამ ჩვენ ინტუიტურად ვხედავთ, რომ ყველა ისინი ევროპულ კულტურას ეკუთვნიან. სისტემა არ არსებობს და სინამდვილეში ემპირიზმი ბატონობს. ე.ი. კონკრეტული ისტორიული ხდომილება განათლებული გონების მიერ შექმნილი ცნებიდან კი არ გამოიყვანება, არამედ ემპირიულად იქმნება მექანიზმები, რომელთა წყალობითაც სხვადასხვა დამოუკიდებელი ძალის დინამიკა ისე ეწყობა, რომ ადამიანმა შეძლოს სიკეთისა და სიმართლის მისთვის ხელმისაწვდომი ნაყოფი მიიღოს. ამ გაგებით სამართალი,

რა თქმა უნდა, კონკრეტული სამართლის მიღწევის მიღმა მდებარეობს. ამას ნიშნავს ძველი რომაული ფრაზა „გინდ დაიღუპოს სამყარო, ოღონდ კანონი აღსრულდეს“. მზად უნდა იყო დათმო ის, რაც სამყარო ან საკუთარი თავი გგონია, და გაჰყვე კანონს. ეს არის ქრისტეს ფორმულა „სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი“. იგი ევროპის სულში არის დამკვიდრებული.

მე უკვე ვილაპარაკე იმაზე, რომ ადამიანი და პრაქტიკულად მთელი ევროპული კულტურა არის წერტილი გაგაყვებულ მრუდზე. ის შეიძლება განანგრძლივდეს, სიცოცხლე შეინარჩუნოს მხოლოდ ყოველწუთიერი ძალისხმევით, მხოლოდ იმით, რომ ის იქნება სუბიექტი, რომელსაც არ სძინავს მუდმივი ხდომილების შიგა არეში. ეს კი, რა თქმა უნდა, ნიშნავს, რომ თავისსავე მტერს და თავისსავე ზიფათს ევროპული კულტურა თვითონ ბადებს. ერთი მხრივ ევროპულ კულტურას შეუძლია მტერს მოუაროს, მეორე მხრივ კი იგი თვითონ ბადებს მტერს. ცხადია, რომ ადამიანს ბუნებით მოსდგამს ძილი, შიში და ა.შ., და გარკვეულ ისტორიულ სიტუაციაში აქედან იბადება ის შინაგანი ელემენტი, რომელიც მტერია თვით ევროპული კულტურისა, მისი მასაზრდოებელი წყაროსი. ეს არის თანამედროვე ბარბაროსობა, რომელსაც თვითონ ევროპა შობს. მე მქონდა ლაპარაკი სამხრეთსა და ჩრდილოეთზე, რომელნიც ისეთივე კლასიკურ ოპოზიციას ადგენენ, როგორც დასავლეთი და აღმოსავლეთი. ევროპაში უფრო ხშირად სამხრეთს და ჩრდილოეთს უპირისპირებენ: „ჩრდილოეთში“ იგულისხმება წესრიგი და განვითარებული ინდუსტრიული საზოგადოება, „სამხრეთში“ - ჩამორჩენილობა. ხინამდვილეში, სამხრეთი და ჩრდილოეთი გეოგრაფიული ცნებები არ არის, ტერიტორიაზე არ დაიყვანება. სამხრეთი შეიძლება პარიზში იყოს. ეს არის მდგომარეობები, უფრო სწორად, ცნებები, რომლებიც მდგომარეობას აღნიშნავს. „სამხრეთის“ ქვეშ შეიძლება

ვიგულისხმოთ სოციალური სხეულები და კავშირების დაშლა და უკუკავშირება. ეს ხდება, როცა მდგომარეობა მოაკლდება ან დაენგრევა სოციალურ-კულტურული სამოქალაქო სხეული, კუნთები, ან თუ საერთოდ არ გააჩნია ისინი, ან კიდევ როცა ადამიანი ამოვარდება იმ ზოგადი ქსოვილიდან, რომელიც საერთო წარმოშობის წყაროა, ანუ ტრადიცია. ამ დროს ჩნდება რიცხობრივად დიდი, მაგრამ სოციალურად დაშლილი ადამიანების სიმრავლე, რომელთაც შეიძლება „გაუჩენლები“ ან „არადბადებულნი“ ვუწოდოთ. ესაა გაშიშვლებული ადამიანების გროვა: ისინი გაშიშვლებულები არიან, რადგან ამოვარდნილნი არიან კუნთობრივი, სოციალური კავშირებიდან, ისეთი კავშირებიდან, რომლებიც ონტოლოგიურ ტექსტში მონაწილეობის კუნთებს შეადგენენ. მე უკვე ვილაპარაკე იმაზე, რომ ონტოტექსტში მონაწილეობის მისაღებად ისტორიის, ანუ გზის გავლით შექმნილი კუნთები უნდა გქონდეს. ეს ადამიანები კი გათიშულნი არიან მათი წარმოშობის ძალით და მათი გაერთიანება მხოლოდ ერთი რამით შეიძლება: იდეოლოგიით. რაც უფრო ტოტალურია იდეოლოგია, მით უფრო გაერთიანებულნი არიან გაშიშვლებული ადამიანები და მით უფრო ხელსაყრელია ეს ხელისუფლებისათვის. რადგან ადამიანს, რომელსაც მისი საკუთარი სხეული აქვს, სხეული, რომელიც შენი შექმნილი არ არის და რომელიც შენს წინაშე დგას, როგორც დამოუკიდებელი ავტონომიური ძალა, - ასეთ ადამიანს შენ ანგარიში უნდა გაუწიო. ეს კი ნიშნავს, რომ უნდა იყო პოლიტიკოსი, რადგან პოლიტიკა „შესადლებლობის ხელოვნებაა“, უნარია იმოქმედო სიტუაციაში, სადაც შენგან დამოუკიდებელი და შენამდგ აღმოცენებული ძალები არსებობენ.

გაშიშვლებულ ადამიანში კი შენამდგ მოცემული არაფერია. რაც იქმნება, იქმნება შენი, ე.ი. სახელმწიფოს მონაწილეობით, შენ შეგაქვს კავშირი

# იტალიელი ქიქეაზოგრაფისი საქართველოში

(ნაწილი მეორე)\*

აია ხვედელიძე

ამ ბოლო დროს გაფართოებულმა კონტაქტებმა საშუალება მოგვცა გამომზეურებულიყო ქართულ კულტურასთან დაკავშირებული დღემდე უცნობი მრავალი მოვლენა თუ ფაქტი. შემთხვევით მიკვლეული რაიმე ინფორმაცია შემდგომ სერიოზულ კვლევა-ძიებას მოითხოვს. ეს საპეციალისტების საქმეა. მე კი თავს მოვალედ ვთვლი, მკითხველს გააცნო იმ ძიების შედეგი, რომელიც დღესაც გრძელდება.

გასულ წელს კვლავ მივიღე მონაწილეობა ჩრდილოეთ იტალიის ქალაქ ჯემონაში ჩატარებული კომუნიკაციის საერთაშორისო ლაბორატორიის მუშაობაში. ეს საზაფხულო სკოლა სრულიად არატრადიციულია იტალიაში არსებულ მრავალ საზაფხულო სკოლას შორის. ძირითად საპეციალობებში მეცადინეობების გარდა, ნაშუადღევს დაგეგმილი იყო მუშაობა სახელოსნოებში, სადაც იტალიელი საპეციალისტების მხარდაჭერით ყოველ მსმენელს საშუალება ეძლეოდა გასცნობოდა მისთვის საინტერესო ხელოვნების სფეროს; ემეცადინა ფერწერასა და ფოტოგრაფიაში, დაეგა საექტაკლი ან გადაეღო ფილმი.

ამჯერად იტალიაში ორი კონკრეტ-

უშენოდ დაუკავშირებელ ატომებში. აი, ეს არის საშინელი ძალა და ახალი ბარბაროსობა, რომელიც ევროპის მტერია. აქ გეოგრაფიულ განლაგებას არა აქვს, ან შეიძლება რომ არ ჰქონდეს მნიშვნელობა. ერთადერთი, რასაც შესწევს უნარი ამ ბარბაროსობის ალაგმვისა, ეს არის ის შინაგანი, იმანენტური ელემენტი, რომელიც თვითონვე შობს საკუთარ თავს, თავისივე სიცოცხლის გაძლიერებით. ეს პარადოქსია: იგი თვითონ შობს ამ ელემენტს, და თან იმის ძალა შესწევს, რომ დარჩეს მუდმივი ხდომილების შიდა არეში, და იმისიც, რომ ახლანდელ ბარბაროსულ ელემენტს თვითონვე მოუაროს. ახლანდელი ბარბაროსობა, რომელზეც მე ვლაპარაკობ, ამავე დროს ნიშნავს ისეთ მარადიულობას, რომელზედაც კანტი ამბობდა: „იქნება მარადიული მშვიდობა, ოღონდ სასაფლაოზე“ („სასაფლაოს“ ქვეშ კანტი გულისხმობდა არა ფიზიკურად მკვდარ ადამიანებს, არამედ ისეთებს, რომლებიც არც ყოფნაში არიან და არც არყოფნაში). ეს არის ქაოსი, რომელშიც არავითარი დიფერენციაცია, არავითარი განსხვავება არ არსებობს. ბარბაროსულ მასებში მხოლოდ ასეთი მარადიულობა შეიძლება დაიბადოს - რომელიც საერთოდ ცივილიზაციის მიღმა, უსასრულობაში, დროის მიღმა დგას.

მკვდარ სულიერ მდგომარეობაზე ლაპარაკს დავამთავრებ ციტატით-ვიონიდან: „ვიცოცხლოთ უსიცოცხლოდ, როგორც ჩვენებებმა ან წარმოსახვებმა“. უსიცოცხლო ჩვენება არის იმიტაცია. ცხოვრება ისტორიის და დროის მიღმა არის იმიტაცია და ცხოვრება. ადამიანები, რომლებიც ისტორიისა და დროის მიღმა არიან, - აღარ არიან ადამიანები, არამედ არიან იმიტაციები, ჩვენებები, ლანდები, რომლებიც უსიცოცხლოდ ცხოვრობენ.

\* ნაწილი პირველი იხ. „ხელოვნება“ №1 1990 წ.

ტული მიზნით ჩავედი: გამგერძელებისა ჯოვანი ვიტროტის კინომატოგრაფიული დანატოვრის ძიება (ქართველი მკითხველი და ტელემაყურებელი ნაწილობრივ იცნობს ამ იტალიელი კინემატოგრაფისტის მოღვაწეობას საქართველოში 1910-1911 წლებში. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №1, 1990 წ. „იტალიელი კინემატოგრაფისტი საქართველოში“) და კიდევ, გადაძელო დოკუმენტური ფილმი.

ჩემთვის ცნობილი იყო, რომ ვიტროტის შთამომავლები დღეს ქალაქ ტრიესტეში ცხოვრობენ. ჩემდა ბედად, ჩასვლისთანავე გავიცანი სიმპათიური ქალბატონი, ჩვენი იტალიელი თანამემამულე ქრისტინე თუმანიშვილი. მან და მისმა მეუღლემ, პროფესორმა ჯინო ბანდელიმ, დიდი დახმარება აღმომიჩინეს. თავად ტრიესტელებმა, მაპოვინეს ვიტროტის ვაჟის ოჯახი. ბატონ ჯანი ვიტროტის შინ დავურეკე. მან თავაზიანად შინ მიმიწვია. ბედად, ჩვენი სწავლების პროგრამაში ტრიესტეში ერთდღიანი ექსკურსიაც შედიოდა. მოუთმენლად ველოდი ვიტროტების ოჯახთან შეხვედრას. მანამდე კი ვესწრებოდი მეცადინეობებს, საინტერესო შეხვედრებს. მონაწილეობას

ვღებულობდი სიმპოზიუმების მუშაობაში. ჩვენმა მასპინძლებმა არაფერი დაიშურეს საიმისოდ, რომ ჩვენამდე მოეტანათ უკლებლივ ყოველივე ის, თურითი სუნთქავს თანამედროვე იტალია, რითი ამაყობს ან რა სტკივა დღეს. არასოდეს დამავიწყდება შეხვედრა ლევენდარულ მსახიობ ქალ ალიდა ვალისთან, რომელსაც იტალიელ გრეტა გარბოს უწოდებენ. იგი დღესაც მხნე და ფრიად საინტერესო მოსაუბრეა. ეს თმაშევერცხლილი ქალბატონი, დიდი მსახიობი და ახალგაზრდობაში უღამაზესი ქალი, რომელსაც ანტონიონი და ვისკონტი იღებდნენ ფილმებში რაღაცით ვერიკო ანჯაფარიძეს მივამსგავსე.

შეგუდექი მეორე მიზნის განხორციელებას. ფილმის გადასაღებად საჭირო იყო იდეისათვის რამოდენიმე მსმენელს მაინც დაეჭირა მხარი. ჩემმა იდეამ, გადაგველო დოკუმენტური ფილმი თანამედროვე შემოქმედი ქალის ცხოვრების ერთ დღეზე, გაიმარჯვა. მე და მექსიკელმა იტალიანისტებმა ჩვენი კონსულტანტების, რეჟისორ ბრუნო ბიგონისა და მძების მიმო და პეკადიოპრესტების დახმარებით მრავალ სირთულეს გავართვით თავი. ქართველმა

ჯოვანი ვიტროტი ბერლინიში თავისი კინოაპარატი (1926წ.)



ტელემაყურებელმა გასული წლის 18 ნოემბერს ჟურნალისტ ნანა თუთბერიძის მიერ მომზადებულ პროგრამაში „მრავალსახეობა ეკრანისა“ იხილა ჩვენი „ცის მეორე ნახევარი“. ჩვენი მოკრძალებულ ნაშრომზე ავ-კარგის ლაპარაკი მაყურებლისათვის მიმინდვია. ჩემთვის ყველაზე არსებითი ის იყო, რომ ლაბორატორია საშუალებას აძლევდა ყველა მსურველს განესორციელებინა სანუკვარი შემოქმედებითი ჩანაფიქრი. მსმენელთა ერთმა ჯგუფმა უჩვეულო სპექტაკლი წარმოადგინა - დანტეს „ჯოჯოხეთის“ პაროდია თანამედროვე იტალიურ კონსუმიზმზე. სპექტაკლის სცენას წარმოადგენდა ჯემონას ქუჩები და მოედნები, აივნები და მალაზიის ვიტრინებიც კი. მასში მონაწილეობას იღებდა თითქმის მთელი ქალაქი, ლაბორატორიის მსმენელებთან ერთად. ეს არაჩვეულებრივი თეატრალურ-საკარნავალო წარმოდგენა ულამაზესი ფოიერვერკით დაგვირგვინდა იტალიის ზაფხულის ცის ქვეშ.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ჩვენთან მუშაობდნენ ახალგაზრდა ნიჭიერი კინორეჟისორები ძმები მიმო და პე კალოპრესტები. ძმები ტურინელები არიან და ვინაიდან ვიტროტიც წარმოშობით ტურინელი იყო, მე ძმებს

უკამბე მათი თანამემამულის კინემატოგრაფიულ ოდისეასე სპექტრ-თველოში. ისინი დამპირდნენ, რომ ტურინის კინომუზეუმში მოამიყვანებენ ჩემთვის საინტერესო ფირებს. მოახლოვდა ჩვენი ტრიესტში გამგზავრების დროც. ჩასვლისთანავე დაეურეკე ბატონ ჯანი ვიტროტის. მან დათქმულ ადგილზე მომაკითხა თავის ქალიშვილ ელი-ზაბეტასთან ერთად. ტრიესტე ულამაზესი ზღვისპირა ქალაქია, მთაზე შეფენილი ვილებით, მცხუნვარე. ვიტროტებმა ოჯახში მიმიწვიეს. როგორც კი მასპინძელმა სახლის კარი გავეიღო, წინკარიდან ულამაზესმა, მოკვრცხლილმა ქართულმა ხანჯალმა შემომანათა. სასტუმრო ოთახს კვ ქართულ ჩოხა-ახალუსში გამოწყობილი, უღვაშებგადაწყვპილი ახოვანი მამაკაცის ფოტო ამშვენებდა. მიმომ იხუმრა, ჯოვანი ვიტროტი საქართველოში აღბათ ვინმე ლამაზმანს გაუმიჯნურდა და ქართულ ჩოხასაც იმიტომ აღარ იშორებდაო. ჩვენ განკარგულებაში სულ რაღაც სამი საათი იყო. ჩვენმა მასპინძელმა, ბატონმა ჯანი ვიტროტმა დაუზარებლად გვიჩვენა მამის დანატოვარი საარქივო მასალები. დავათვალიერეთ ჯოვანი ვიტროტის გრაფიკული ნამუშევრებიც. ეს

ვიტროტი კავალიაში (მარცხნიდან მეორე)



დაუდგარი კაცი ხომ ფოტოგრაფიიდან მოვიდა კინოში, მანამდე კი ფერწერითა და გრაფიკით იყო სერიოზულად გატაცებული. ბატონმა ჯანიმ არ დაიხარა და გვიჩვენა მამის მიერ რუსეთსა და კავკასიაში გადაღებული სამასამდე ფოტო. ზოგიერთი ფოტოს სადაურობა თავადაც არ იციან, ანდა წარწერა ფოტოებზე შეცდომითაა გაკეთებული. მე რაც შემქმლო და რაც ვიციანი ვუხსნიდი, რომ ეს სომხეთი კი არა საქართველოა, ეს სომხური კი არა ქართული ეროვნული კოსტიუმი და სხვა. ყოველი ფოტო პროფესიონალური ნამუშევარია. ვინ და რა აღარ გადაუღია ოცდარვა წლის კინოოპერატორსა და ფოტოგრაფს: კინტოები და თავადები, ქართველი მანდილოსნები წყაროსთან, ძველი თბილისის წისქვილები, ინდაურები „გოლოვინსკზე“, მყინვარ-წვერი, ჯვარი და სვეტიცხოველი. ყველაფრის ჩამოთვლა ძნელია. ამას თან ერთვოდა ფირმა ამბროზიოსა და ოჯახისადმი კავკასიიდან გაგზავნილი ტელეგრამები, ღია ბარათები, წერილები, ერთი სიტყვით ზღვა მასალა, რომელიც სერიოზულ შესწავლას მოითხოვს. შემდეგ ბატონმა ჯანიმ დაგვათვლიერებინა ოჯახის საკუთარი კინოსტუდია, ვიტროტის ნაქონი კინო-აპარატი, რომელსაც ოჯახი ძვირფას რელიქვიად ინახავს. კინოსტუდიაში გვიჩვენეს ბოლო ინტერვიუ, გადაღებული ოთხმოცდაოთხი წლის ვიტროტისთან სამოციან წლებში, სადაც იგი იხსენებს, თუ როგორ იღებდა იგი ფარული კამერით მოსკოვიდან საციმბიროდ გამზადებულ ტუსაღებს. ბატონმა ჯანიმ გაიხსენა მამის მიერ მონათხრობი, საქართველოში მომხდარი რამოდენიმე კურიოზული ამბავი. ასე მაგალითად, როგორ გადაურჩა ვიტროტი განრისხებულ ქმრებთან შეტაკებას, როდესაც იგი მალულად იღებდა მათ მუუღლებს წყაროზე, ანდა როგორ ამუღლებდნენ გადაღებისას ჩხუბის ახარტში შესულ მთიელებსა და კახაკებს ვიტროტი და მისი ჯგუფი, როგორ დაესია გამამღებ ჯგუფსა და თავად ოპერატორს მკებნარები, როდესაც ისინი გადაღების წინ, ღამეს ათეუდნენ ერთად



ვიტროტი მის თანხლებს დამცველ რაზმთან (1910წ.)

რომელიც აულში. კავკასიაში ვიტროტი შეხვედრია ფრიად საშემოწამალ ზელიმხანს და სხვა. კინოსტუდიაში დაცულია მისი გადაღებული თითქმის ყველა ფირი. საქართველოზე კი კვლავ არაფერი, არც ერთი მეტრი ფირი. თვითონ ბატონი ჯანი, ვიდრე პენსიაზე გავიდოდა იტალიის ცნობილ ტელეკომპანია RAI-ში მუშაობდა მთელი სიცოცხლე ოპერატორად. იქვე მუშაობენ მისი ვაჟი და მუუღლე, რომელმაც ვიტროტის შემოქმედებას წიგნი მიუძღვნა „ჯოვანი ვიტროტი - კინოს პიონერი“. ბატონი ჯანის აზრით, ომამდელი მრავალი ფირი განადგურდა ომის დროს. მათ პარტიზანები იყენებდნენ როგორც აალებად მასალას საბრძოლო ოპერაციებში.

მეორე ვერსიით, გადარჩენილი ფირები უყვდიათ შვეიცარიელ იე-ზუიტებს. იტალიის მთავრობას არ გააჩნდა საჭირო თანხა ამ ფირების გამოსასყიდათ და ამის გამო ისინი შემდეგ ინგლისში იქნა გაყიდული. მე მაინც არ ვკარგავ იმედს, იქნებ კიდევ



კადრი ფილიმიდან „კაკასიის ტყვე“



კადრი ფილიმიდან „კაკასიის ტყვე“

სადმე მოიძებნოს ის ნანატრი ფირები! ვემშვიდობებით ვიტროტების სტუმართმოყვარე ოჯახს. მათ როგორც ახლობელი ისე მიმიღეს. გამომიგზავნეს დაპირებული ფოტოები. კვლავაც მიმოწერა გვაქვს და ჩვენგან სიახლეებს ელიან. მე მათ ჩემი წერილის ასლი დავეტოვე, იმედია საქართველო გაეცნობა და სათანადოდ დააფასებს ნიჭიერი კინემატოგრაფისტის შემოქმედებას, მის გულისწმიერ და

სტუმართმოყვარე შთამომავლებს.

ჯოვანი ვიტროტი ამბროზიომ მი-აეღინა რუსეთს მოსკოველი კინომრეწველების რაინჰარდისა და თიემენის თხოვნით. ვიტროტის მოსკოვურ და ბერლინურ პერიოდს წინა წერილში შევეხე. აქ მხოლოდ იმას დავემატებ, რომ მას მოსკოვში, რეჟისურაში აქტიურ დახმარებას უწევდა ცნობილი მსახიობი პროტაზანოვი. მოსკოვიდან იგი როგორც ვიცით კაკასიას ეწვია. 1910 წელს მან



აქ სამი თვე დაჰყო. კვლავ დაბრუნდა 1911 წელს, ისევ სამი თვით. კავკასიიდან იგი რეგულარულად აწვდიდა ხმას ფირმა ამბროზიოს, თავის ოჯახს. უგზავნიდა მათ წერილებს, ღია ბარათებს, ტელეგრამებს.

მე ხელთ მაქვს ვიტროტის ამბროზიოსადმი მიწერილი ანგარიშის ასლი გადაღებული ფილმების ნუსხით. იგი ამბროზიოს აცნობებს თუ რა დაუჯდა

მოგზაურობა ტურინიდან მოსკოვამდე, ბაქოდან თბილისამდე და ასევე მთელს კავკასიაში მატარებლით, ანტონოვი ბილითა თუ ცხენებით. ასევე ამცნობს კვების, სასტუმროებისა, დეკორაციებისა და კოსტიუმების ხარჯებს სამი თვის განმავლობაში, ამ ხარჯებს (5800 მანეთი) თან ერთვის გადაღებული ფილმების სია. ჩემთვის ძველი სიიდან განსხვავებული და ახალი იყო ფილმი

ფილმი „დემონი“ (ლერმონტოვის მიხედვით)



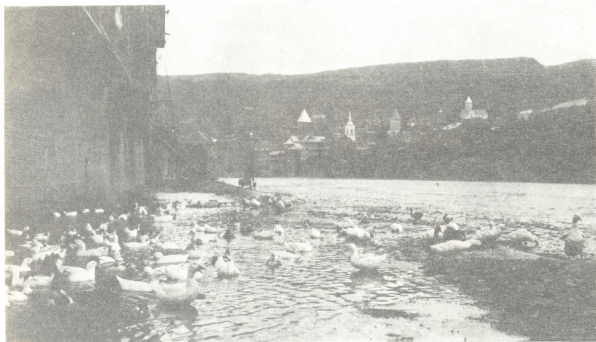
თბილისი. წისქვილები მდინარე მტკვარზე



ქუთაისზე. იტალიური ჟურნალი „კინოს“ მიხედვით (1941 წ. №25 „იტალიელი ოპერატორი რუსეთში“) ვიტროტის კავკასიაში სამი ფილმი გადაუღია: ლერმონტოვის „დემონი“ (348 მ.), „ლალატი“ (350 მ.), „კაკეასიის ტყვე“ (306 მ.), რომელთაც ევროპაში დიდი წარმატება ჰქონიათ. ვიტროტის მოსკოვიდან კავკასიაში ჩამოყვლია მსახიობების ჯგუფი. არ არის ცნობილი, მონაწილეობდნენ თუ არა კინოგადაღებებში ქართველი მსახიობებიც.

ჯემონაში დაბრუნებულმა, ძველ ნაცნობ კინომცოდნე ლივიო იაკონის მივაკითხე. სწორედ მის ეგვიპტეში-ხმეირებას უნდა ვუმაღლოდო ვიტროტის და მის კინომემკვიდრეობას რომ გავეცანით. იგი ხალისით დამთანხმდა რჩევითა და საქმით დახმარებას. მას უნახია ინგლისში გაყიდული ფირების სია. ამ სიაში არ აღმოჩნდა ვიტროტის ფილმები. მისი თქმით, ფირები, თუკი ისინი საერთოდ გადაურჩნენ ორი მსოფლიო ომის ხანძარსა და დრო-ჟამის

იბოლისი



ქართული ადამ-წესები და კოლეგები





კახევი. მყინვარწვერი

სიავეს, უნდა ვეძიოთ იტალიაში კერძო პირებთან, მუზეუმებსა და საცავებში ანდა თავად რუსეთის კინოარქივებშიც კი. როგორც ცნობილია ვიტროტის მიერ გადაღებული დოკუმენტური ფილმებიდან საქართველოზე მხოლოდ ერთი, სამწუთიანი ფირია შემორჩენილი, რომელიც იხილა ტელემეჩურებელმა ნანა თავბერიძის მიერ გასული წლის 18 ნოემბერს მომზადებულ პროგრამაში „მრავალსახეობა ეკრანისა“. მაყურებელმა იხილა ციციანოვის აღმართი, მტეხი - გადაღებული 1910 წელს, ასევე კაკასიელი თუ ქართველი ქალები ტრადიციულ კოსტიუმებში და წყვილის უღამაზეხი ცეკვის ფრაგმენტები. აქ საჭიროა კვალიფიციური ჩარევა, თავს რომ იმპროვიზაციის უფლება არ მიეცე. საინტერესოა თავად ამ ფირის მიკლევის ისტორია. ვიტროტის კინოარქივს მილანში სომეხი კინორეჟისორი ერვანტ ჯანიკიანი განაგებს. ვიდეოკასეტა „პოლუსიდან ეკვატორამდე“ თბილისის ფრაგმენტით ჩვენთან მოხვდა ცნობილი იტალიელი ქართველოლოგის პროფესორ ლუიჯი მაგაროტის დაინტერესებითა და მონდოებით გამოგზავნიდან მხოლოდ ოთხი თვის შემდეგ.

ღვივო იაკობის გავაცანი თბილისში

კინომცოდნე პაატა იაკაშვილის მიერ ტელეფონით ნაკარნახევი ჩვენთვის საინტერესო რამოდენიმე შეკითხვა. რა მასალები მოიპოვება 10-იან წლებში ამბროზიოსა და ჩინესის კაკასიაში (საქართველოში) მოღვაწეობის შესახებ? ამბროზიოს კაკასიურ მოღვაწეობას შეძლებისდაგვარად შევეხე. ხოლო რაც შეეხება ფირმა ჩინესის მოღვაწეობას, ჩინესის არქივი მდებარეობს ქალაქ ვინჩენცაში. სამწუხაროდ, მე არც დრო მქონდა საამისოდ და რაღა დაგიმალთ, არც ამისთვის საჭირო თანხები (მოგეხსენებათ როგორა ვართ განებივრებულნი საზღვარგარეთ მივლინებული სპეციალისტები უცხოური ვალუტით). რაც შეეხება გომონისა და პატეს ფირმების ურთიერთობას ამბროზიოსა და ჩინესის ფირმებთან, პასუხი ასეთი იყო: პატეს ფირმა გაფანტულია ძირითადად ჰოლანდიაში და საფრანგეთშიც. ხოლო პარიზში არსებობს გომონის მუზეუმი თუ არქივი, სადაც შეიძლება ასევე დაიძებნოს რაიმე. ღვივო იაკობიმ მომცა აგრეთვე ძმები ლუმეერების არქივის მისამართი ლიონში, პირველი ფილმის ქუჩაზე. მანვე მაჩუქა წიგნი „Testimoni silenziosi“, რომელიც მთლიანად ეძღვნება 1908-1919 წლების რუსულ მუნჯურ კინოს.

ამ ერთუზიასტმა და თავაზიანმა კაცმა კიდეც ერთი მუნჯური ფილმების ფესტივალს გაუკეთა ორგანიზება, ამჟერად იტალიელებს გააცნო ქალაქ პორდენონეში ლიტკური კინომატორაფი.

არსებობს კონტაქტები, მისამართები საჭირო სპეციალისტებთან იტალიასა და საფრანგეთში. დიდია სურვილი მოვიდით და გამოვამზეუროთ დღემდე

უცნობი, ჩვენი ისტორიისა და კულტურის ამსახველი კინოფილმები და რაც უფრო მნიშვნელოვანია, თუკარ დაკარგოთ კონტაქტი ცოცხალ იტალიასთან, რომელიც ჩვენგან მეტ აქტიურობას ელის. იმედია, ქართული კულტურის მესვეურები, კინოს სპეციალისტები სათანადო ყურადღებას გამოიჩენენ ჩვენი მოკრძალებული მცდელების მიმართ.

## ჩვენი საუკუნის

# სადირიშორო ხელოვნების კორიფეები

### ალექსანდრე ლორია

XIX საუკუნის ბოლო ათეული წლებიდან მუსიკალური კლასიკის მდიდარ ტრადიციებზე აღმოცენებული ახალი მხატვრული მიმართულებანი ფართო გავრცელებას ჰპოვებენ დასავლეთ ევროპის ქვეყნებსა და რუსეთში. XX საუკუნე - მრავალსტილისტურ დინებათა „პოლიფონიური“ განვითარებისა და მათი დიდი აღმავლობის ეპოქაა, რომელშიც კლასიციზმთან და რომანტიზმთან შემკვიდრეობით კავშირს ავლენენ იმპრესიონიზმის, პოსტიმპრესიონიზმის, ექსპრესიონიზმის და ნეოკლასიციზმის სახესხვაობანი. მათ დამამკვიდრებელ დიდოსტატთა პლეადას მიეკუთვნებიან კლ.დებიუსი, მ.რაველი, ი.სტრავინსკი, ბ.ბარტოკი, პ. ჰინდემიტტი, ა.სკრიაბინი, ა.შონბერგი, ს.პროკოფიევი, ა.ონეგერი, დ.შოსტაკოვიჩი, რომელთა ნოვატორული აზროვნება (შემოქმედებითი ძიებანი მელოდოური და ჰარმონიული ენის გამახვილების, დრამატურების და ორკესტრობის

ახალი პრინციპების დანერგვა-განვითარების, გამომსახველი ხერხების და ტექნოლოგიური არსენალის გამდიდრების მიმართებით) თანამედროვე მუსიკალური ესთეტიკის განმსაზღვრელი ხდება. მათთან ერთად, იდეურ-მხატვრული შინაარსის (აქტუალური თემატიკით) გაფართოებასა და ორიგინალური კომპოზიციების შექმნაში მნიშვნელოვანი ღვაწლი მიუძღვით თანამედროვეობის სხვადასხვა ეროვნული სკოლის გამოჩენილ წარმომადგენლებს.

ასეთ ისტორიულ ვითარებაში განუზომელ მასშტაბებს იძენს სტილისტურად და ჟანრობრივად მრავალფეროვანი რეპერტუარი (წინაკლასიკური, კლასიკური, რომანტიზმის ეპოქებიდან თანამედროვეობის ღირსშესანიშნავ ქმნილებებამდე), რომელიც უაღრესად რთული მხატვრული და ტექნიკური ამოცანების წინაშე აყენებს მუსიკოს-შემსრულებლებს - როგორც

სოლისტებს, ისე კამერულ ანსამბლებს, სიმფონიური და საოპერო ორკესტრების დირიჟორებს. მათ შორის, მრავალრიცხოვანი საშემსრულებლო ძალების გაერთიანების, განსხვავებულ ინდივიდუალობათა ერთსულოვან ორგანიზმად ქცევის და მათზე ერთპიროვნული ზემოქმედების თვალსაზრისით უდავოდ ყველაზე პრობლემურია დირიჟორობა, რომელიც ყველა დროში რჩეულთა ხვედრია.

როგორც ცნობილია, სადირიჟორო ხელოვნებამ ევოლუციის მნიშვნელოვანი ეტაპები განვლო XVII-XVIII საუკუნეებში და ინტენსიური განვითარება განიცადა XIX ს-ის პირველ ნახევარში, რაც ლ.შპორის, ფ.გაბუნეკის, კ.მ.ვებერის, ფ.მენდელსონის, ჰ.ბერლიოზის და ფ.ლისტის სახელებთანაა დაკავშირებული. სადირიჟორო ხელოვნება სრულყოფის უმაღლეს საფეხურს აღწევს XIX ს-ის მეორე ნახევარსა და XX ს-ის დასაწყისში, კერძოდ, ახალი (გერმანული) სადირიჟორო სკოლის ფუძემდებლის რიჰარდ ვაგნერის, მისი უნიჭიერების მოწაფის ჰანს ბიულოვის და მათ მიმდევართა მოღვაწეობაში. ამ უკანასკნელთა თანავარსკვლავედში სწორუპოვარი ოსტატობით გამოირჩევა უდიდეს დირიჟორთა ხუთეული, რომელიც არტურ ნიკიშის, გუსტავ მაღერის, ფელიქს მოთლის, ჰანს რიხტერის და ფელიქს ვეინგარტნერის სახელებითაა წარმოდგენილი. ამ შესანიშნავმა ხუთეულმა ჩვენი საუკუნის 20-30-იან წლებში ასპარეზი დაუთმო დიდოსტატ დირიჟორთა ახალ თაობას, რომლის მოთავედაც გვევლინება გენიალური იტალიელი მახეტრო არტურო ტოსკანინი (1867-1956).

ტოსკანინი განეკუთვნება ხელოვნების უწმინდეს მსახურთა რიცხვს, რომელთათვისაც არსებობს იდეალურთან გათანაბრებული ერთადერთი კრიტერიუმი. უმაღლესი სრულყოფილებით გამოძერწილი მხატვრული სახეების უმდიდრესი გალერეა ტოსკანინის ზებუნებრივი ნიჭით და უზარმაზარი ენერჯით არის გასხვივოსნებული. მის უმდიდრეს რეპერტუარში საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენენ მოცარტის, ბეთჰოვენის, ბრამსის, ვერდის და ჰუჩინის ქმნილებანი. იგი ბრწყინვალედ

დირიჟორობდა თავისი დიდი თანამედროვეების - ი.შტრაუსის, მაღერის, დებიუსის, რაველის, სტრაჯინსკის, შოსტაკოვიჩის, რესპაიგის და ბარბერის შემოქმედებას.

ტოსკანინის ენციკლოპედიური ცოდნა, მისი ინტელექტი და ნებისყოფა სასწაულებრივად ზემოქმედებდა მასთან ურთიერთობაში მყოფ ადამიანებზე. იგი მოსიკას განიხილავდა არა მარტო როგორც ხელოვნების ერთ-ერთ დარგს. მისთვის მუსიკა წარმოადგენდა სასიცოცხლო აუცილებლობას, „ადამიანურის“ უმაღლეს გამოვლენას. ტოსკანინი ნებისმიერი სტილის და ჟანრის ნაწარმოებთა შესრულების დროს ურყევად იცავდა მუსიკალურ ქსოვილში „მელოსის“ მაქსიმალური გამოხატვის ვაგნერიულ პრინციპს. „კანტა!“ - ამას იგი კატეგორიულად მოითხოვდა ორკესტრებისა და მიმღერებისაგან. სიმფონია მისთვის წარმოადგენდა შეუწყვეტელ სიმღერას. ამასთან ტოსკანინისეული შესრულება სრულიად გამორიცხავდა სუბიექტურ - სენტიმენტალურს, მისთვის უცხო იყო გარეგნული ბრწყინვალეობა, ეკზალტაცია, მყვირალა ეფექტურობა. კრიტიკოსები გერმანული სიმფონიური მუსიკის მისეულ შესრულებას „იტალიანიზირებულს“ უწოდებდნენ, იტალიურ ოპერებს კი - „გერმანიზირებულს“. ტოსკანინის ხელოვნებაში ურთიერთს ერწყმოდა მელოდიური ხაზისა და რიტმული ნახატის უცხადესი გამოკვეთილობა, მქუხარე ტემპერამენტი და უმაღლესად რაციონალიზირებული, ობიექტური ინტერპრეტაცია.

გამოჩენილი ავსტრიელი მწერალი შტეფან ცვაიგი მკვეთრი შტრიხებით ხატავს ტოსკანინის პორტრეტს:

... ტოსკანინის ყესტების მიხედვით მუსიკისაგან სრულიად მოწყვეტილი ადამიანიც კი ხვდება, თუ რა სურს და რას მოითხოვს იგი“...

...სკულპტორი, რომელსაც სურს ქანდაკებაში განასახიეროს მუდარა, მოუთმენლობა, მწველი სევდა, დაძაბულობა, გზნება თუ აღმაფრენა, - სადირიჟორო პულტთან მდგარ ტოსკანინიზე უკეთეს მოდელს ვერ იპოვებს“.

„ამ მოუსვენარმა, შეურიგებელმა მხატვარმა როგორც არავინ იცის, რომ

ხელოვნება მარადიული ომია. მას არა აქვს დასასრული, აქვს მხოლოდ დასაწყისი“.

ცნობილი ინგლისელი დირიჟორი ადრიან ბოულტი ცდილობდა ტოსკანინის შედარებას ვენიალურ ნიკიშთან. თავის მოგონებაში იგი აღნიშნავს:

„...ტოსკანინის შესრულებაში გაჩნდა რაღაც სრულიად ახალი, მის შემოქმედებაში იყო ისეთი რამ, რაც სრულიად განასხვავებდა მას ნებისმიერი სხვა დირიჟორისაგან, მას გაჩნდა ყურადღების გამახვილების არაჩვეულებრივად განვითარებული უნარი. ტოსკანინის სადირიჟორო ტექნიკა ჩამორჩებოდა ნიკიშისას, მაგრამ ამას არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა. ...ნიკიშისათვის საკმარისი იყო შუა, საჩვენებელი თითი და ცერი, რათა მომზიბველი ექსპრესიით, ვირტუოზულად დაუფლებოდა სადირიჟორო ჯოხს. ტოსკანინისთან ჯოხის მოძრაობაში მონაწილეობდა მთელი ხელი ნიდაყვამდე. ჯოხის წვერი არაფერს განსაკუთრებულს არ გამოხატავდა, სამაგიეროდ იგი მოძრაობდა გამახვილებული აზრისა და ყურადღების ზეგავლენით. ყესტის ექსპრესიულობა გონების ნებიდან მომდინარეობდა. ტოსკანინი ნაკლებად სარგებლობდა მარცხენა ხელით, მაგრამ, როცა ამოძრავებდა ის ხდებოდა მარჯვენაზე გაცილებით უფრო ბუნებრივი და გამომსახველი“.

მსოფლიო დირიჟორთა პარნასში არტურო ტოსკანინიმ დაიმკვიდრა საოპერო და სიმფონიური მუსიკის განუმეორებელი ინტერპრეტატორის სახელი. ბახის და ჰენდელის მონუმენტური ქმნილებანი, მოცარტის სიმფონიები და „რეკვიემი“, ბეთოვენისა და ბრამსის სიმფონიები, ვერდის „რეკვიემი“, მისივე „ოტელო“, „აიდა“, „ტრავეიატა“, „რიგოლეტო“, „ტრუბადური“, „ფალსტაფი“ ტოსკანინისეული შესრულებით მხატვრული ინტერპრეტაციის იდეალურ ნიმუშებს წარმოადგენენ.

1919 წელს ქალაქ ტურინში ტოსკანინის ხელმძღვანელობით პირველად აჟღერდა ბეთოვენის მეცხრე სიმფონია, რაც გრანდიოზულ მოვლენად არის აღიარებული მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში.

ტოსკანინისთან ერთად, ჩვენი

საუკუნის სადირიჟორო ხელოვნების კორიფეებად არიან აღიარებული ვილჰელმ ფურტვენგლერი, ბრუნო ვალტერი, ოტო კლემპერერი, ვილემ მენგელბერგი, ერინ კლაიბერი, ჰანს ცნაჰერტსბუმი, გერმან აბენდროტი, ფრიც შტიდრი, ოსკარ ფრიდი, ერნსტ ანსერმე, გერმან შერხენი და სხვა დიდოსტატები.

ამ პლედაში ერთ-ერთ უძლიერეს ფიგურას წარმოადგენს ვილჰელმ ფურტვენგლერი (1886-1954). იგი გამოირჩეოდა ღრმა შემოქმედებითი ინდივიდუალობით, მხატვრული აზროვნების მასშტაბურობითა და რომანტიკული მსოფლშეგონებით. მის ჩამოყალიბებაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა წარსული ეპოქის სადირიჟორო ხელოვნების ერთ-ერთმა პატრიარქმა - ფელიქს მოთლიმ. თავისი არტისტული ბუნებით, მუსიკალური ინტერესებით, განსაკუთრებით კი რაციონალური და იმპროვიზაციული საწყისების ორგანული ერთიანობით ვ.ფურტვენგლერი უახლოვდება ნიკიშს. ნიკიშისეულ შესრულებას აცისკარონებდა „ზევისისებური“ ძლევამოსილება და „აპოლონისებური“ სიბრძნე. მისი შემოქმედება წარმოადგენდა ფილოსოფიური და პოეტური აზროვნების სინთეზს, რომელსაც ორგანულად ერწყმოდა ფენომენალური სადირიჟორო ტექნიკა. დირიჟორთა შორის ნიკიში ერთადერთია, ვისი შემსრულებლობაც ასოცირდება ლეგენდარული პაგანინის სახესთან.

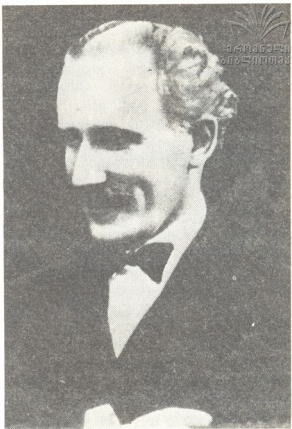
ნიკიშის ხელოვნება მისაბამ მაგალითს წარმოადგენდა მრავალი ნიჭიერი დირიჟორისათვის. მის ღირსეულ მემკვიდრედ გვევლინება ვ.ფურტვენგლერი. დიდი ნიჭიერებისა და მდიდარი ინტუიციის წყალობით მან თავი დააღწია მიმბამძველობას, ფურტვენგლერმა შემოქმედებითად განავითარა და თვისებრივად ახალ საფეხურზე აიყვანა ნიკიშისეული ტრადიციები. XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში ჰანს ბიულოვის მიმბამძველებმა წარმოშვეს „პატარა ბიულოვების“ მთელი თაობა, რამაც დიდი დირიჟორის - ფ.ვეინგარტნერის სამართლიანი გაკიცხვა დაიმსახურა. მათგან განსხვავებით ვ.ფურტვენგლერისათვის ნიკიშის ხელოვნება წარმოადგენდა მძლავრ სტიმულს თავისი უზარმაზარი

პოტენციის რეალიზაციისათვის.

გ. ფურტვენგლერის შემოქმედებით ბიოგრაფიის მნიშვნელოვანი თარიღებია: 1915 წელი - იგი იკავებს მანჰეიმის საოპერო თეატრის მუსიკალური ხელმძღვანელის პოსტს; ხუთი წლის შემდეგ ხელმძღვანელობს ბერლინის საოპერო ორკესტრის სიმფონიურ კონცერტებს (აქ მან შეცვალა გამოჩენილი კომპოზიტორი და დირიჟორი - რიჰარდ შტრაუსი), 1922 წელს მას წილად ხვდა უდიდესი პატივი - არტურ ნიკიშის შემდეგ იგი გახდა ბერლინის ფილარმონიული და ლაიპციგის "გეგანდჰაუსის" ორკესტრების სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი. ამ დროიდან გარდაცვალებამდე ფურტვენგლერი ინტენსიურად თანამშრომლობდა ბერლინის ფილარმონიულ ორკესტრთან და თავდადებით ემსახურებოდა მსოფლიო მუსიკალურ კულტურას. ნაყოფიერად მუშაობდა ვენის ფილარმონიულ ორკესტრთანაც. ამასთან ერთად უდიდესი წარმატებით ატარებდა გასტროლებს მრავალ ქვეყანაში. ისტორიული მნიშვნელობისა იყო მისი დირიჟორობით წარმოდგენილი სპექტაკლები ბაირეთში.

ფურტვენგლერის რეპერტუარში ცენტრალური ადგილი უჭირავს კლასიკური და რომანტიკული ეპოქის შედევრებს: ბახის, ჰენდელის, ჰაიდნის, მოცარტის, შუბერტის, მენდელსონის, ბერლიოზის, ლისტის, ბრუკნერის შემოქმედებას. იგი გახლდათ ბეთჰოვენის, ბრამსის, ვაგნერის ნაწარმოებთა უბადლო ინტერპრეტატორი, მან ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია გერმანულ მუსიკას, განამტკიცა მისი მსოფლიო მნიშვნელობა.

გ. ფურტვენგლერს ახასიათებდა ერთგულება მუსიკალურ ნაწარმოებთა სტილისა და დრამატურგიული ჩანაფიქრისადმი. არქიტექტონიკის ყოველი დეტალის რელიეფური გამოკვეთითა და მათი შეერთებით აღწევდა კომპოზიციურ მთლიანობას, მხატვრული კონცეფციის არაჩვეულებრივ მონოლითურობას. მისი ხელწერა აღბეჭდილი იყო კლასიკური სიდიადით. მხატვრულ სახეებს იგი ძერწავდა საოცარი სინატიფით,



არტურო ტოსკანინი

პოეტურობით, ექსპრესიულობით, ფურტვენგლერისეული ტემპრო-დინამიკური პალიტრა გამოირჩეოდა ფართო დიაპაზონით, მძაფრი კონტრასტებით და გარდაცობის პლასტიკური წონასწორობით. მის შემოქმედებაში ურთიერთს ამდიდრებდა მაღალი ინტელექტი და ჰუმანიტი არტისტიზმი. ფურტვენგლერის შესრულება ატარებდა უდიდესი სიმართლის, მხატვრული დამაჯერებლობის და ამავე დროს თავისუფალი მუსიციერების ხასიათს. ყოველივე ამას ხელს უწყობდა უნივერსალური და მეტად თავიებური სადირიჟორო ტექნიკა. დიდი ხელოვანი მნიშვნელოვან როლს აკისრებდა ტაქტების სიზუსტეს, მანუალური ტექნიკის გარკვეულობა-გამიზნულობას, უპირისპირდებოდა ცნობილ დირიჟორთა იმ თაობას, რომლისთვისაც ტექნიკა ხშირად თვითმიზნურ ხასიათს ატარებდა. ამის შესახებ ფურტვენგლერი წერდა: „...იკარგება განსხვავება ნაწარმოებთან წარმოქმნილი გამომსახველობის მატარებელი მოძრაობისა, რომელიც მიმართულია ორკესტრისაკენ და იმ ცარიელ ჟესტს შორის, რომლის

მიზანია საზოგადოებაზე ზემოქმედება“.

დიდი მანქანის სადირიჟორო ტექნიკის თავისებურება იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი ბრძადა არ მისდევდა თეორიულად დამუშავებულ „სასკოლო“ ტექნიკას. მისი დირიჟორობის დროს მეტრული სქემა, როგორც ორკესტრის ანსამბლური დაკრის და რიტმული სიზუსტის ურყევი საფუძველი, თავისთავად მოქმედებდა, მისთვის მიუღებელი იყო „განსწავლული“ შესტების დემონსტრირება და ეფექტური მოძრაობების ხაზგასმა, მისი შესტი სათავეს იღებდა მუსიკის დრამატურგიიდან და მიზნად ისახავდა მხატვრულ განზრახვათა მაქსიმალურ განხორციელებას. მისი ხელების ჰარმონიულ, მეტყველ და მრავალსახიერ მოძრაობებში არ შეიმჩნეოდა ფუნქციების (მარჯვენათი რიტმულ-მეტრული ელემენტების ორგანიზება, მარცხენათი დინამიკის წარმართვა) მკაფიო განაწილება. ეს ფუნქციები კვინდებოდა ორივე ხელის ექვივალენტურ თანამოქმედებაში.

თავისი უდიდესი წინამორბედის - ნიკიშის სადირიჟორო არსენალიდან ფურტვენგლერმა აითვისა ინსტრუმენტთა ჯგუფების თუ ცალკეული ხმისათვის განკუთვნილი სხვადასხვა რიტმული ნახაზის ნიუანსის და შტრიხის ერთდროული ჩვენების (ორივე ხელის ვარიაციული მოძრაობებით) ტექნიკა. ფურტვენგლერის ჯოხი ავლენდა რიტმის ძალას, საორკესტრო საღებაგების მრავალფეროვნებას. იგი აღწევდა არაჩვეულებრივად პლასტიკურ, ექსპრესიულ „ლევანტოს“, ინსტრუმენტულ „ბელკანტოს“, ფურტვენგლერის საშემსრულებლო პრაქტიკაში მაღალმხატვრული გამოხატულება ჰპოვა ნიკიშისეული მემკვიდრეობიდან მიღებულმა „აუფ-ტაქტის“ ხაზგასმული ჩვენების, რელიეფური გამოსახვის მომენტმა. აი, რას წერს ამის შესახებ თვით ფურტვენგლერი: „...იმისათვის, რომ ორკესტრის დაკვრაში მივაღწიო სიზუსტეს, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება არა ხელის მოქნევის მომენტს (ტაქტის ძლიერ დროზე), არამედ დირიჟორის მიერ ამ მოძრაობის მომზადებას. მოქნევის სისხარტე და მკაფიობა საუკეთესო შემთხვევაში გავლენას ახდენს შემდგომ მოძრაობაზე,

ხაზს უსვამს რა პულსირებულ საერთო რიტმს, მაგრამ პირველი ბგერისათვის, ე.ი. იმ ბგერისათვის, რომელსაც ეკუთვნის ეს მოქნევა, ამ უკანასკნელს არა აქვს მნიშვნელობა...“

საყრდენი რიტმული წერტილების იშვიათი მკაფიობა და ამ წერტილების შეერთება შიდა მოსამზადებელი მოძრაობებით აპირობებდა მელოდიური ხაზის არაჩვეულებრივ მთლიანობას. „აუფ ტაქტი“ ანუ მოსამზადებელი მოძრაობა მსჭვალავდა ფურტვენგლერის სადირიჟორო ტექნიკას, რასაც დირიჟორი იყენებდა არა მარტო ნაწარმოების ან ციკლის ნაწილთა დაწყების წინ. „აუფ ტაქტის“ ტექნიკა თან ახლდა მუსიკის მსვლელობას და უზრუნველყოფდა ანსამბლური დაკრის უმაღლეს ხარისხს.

ვ.ფურტვენგლერის ხელოვნებას მაღალ შეფასებას აძლევდნენ გამოჩენილი მუსიკოსები:

პაულ ჰინდემიტი: „იგი გამოირჩეოდა, რა თქმა უნდა არა მარტო მუსიკალური ნიჭიერებით... იგი ფლობდა პროპორციის უდიდეს საიდუმლოებას. მას შეძლო შესწორებული ფრაზები, თემები, განყოფილებები, ციკლის ნაწილები, მთელი სიმფონიები და პროგრამები მხატვრული ერთიანობით. ცხოვრებაში ის ხელმძღვანელობდა ურთიერთშეფარდების სულისკვეთებით“.

ალფრედ კორტო: „...იგი ძალას იკრეფდა პათეტიკით აღსაესე აქცენტებისათვის, აზვირთებელი კულმინაციებისათვის, იმ გახანგრძლივებულ პაუზებისათვისაც კი, რომლებიც იდუმალების შორეულ მღვიმეებში იძირებიან. მისი შესტების საშუალებით ცოცხლდებოდნენ ლოცვა-ვედრებითა თუ დაჟინებული მოთხოვნით, ღრმა აზრით აღბეჭდილი, სასწაულებრივად დიადი სახეები“... იგულისხმება ბეთჰოვენის ფურცლები და განსაკუთრებით მისი შესამე და მეცხრე სიმფონიები, მესა რე მაჟორი და მშფოთვარე უვერტურა „ლუონრა“.

ბრუნო ვალტერი: „...ფურტვენგლერის სულიერი სამშობლო გახლდათ კლასიკურ შედევრთა სამყარო. ღრმა მუსიკალობის და დიდი პიროვნების შერწყმამ იგი ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან ფიგურად აქცია თანამედროვე მუსიკალურ ცხოვრებაში.



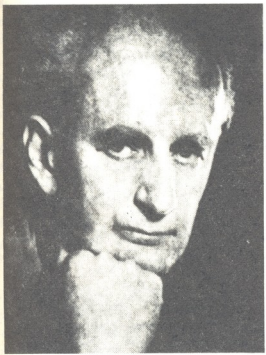
ფურტვენგლერს ახასიათებდა ამბლღებული აზროვნება და კეთილშობილება, რაც მას მუსიკაში დიადის გამოსახვის საშუალებას აძლევდა. მწამს, რომ მის ღვაწლს, მუსიკისადმი თავდადებულ სამსახურს დიდი ისტორიული მნიშვნელობა აქვს“.

იგუდი მენუხინი: „...ღირიფორობდა რა ბეთჰოვენის, ბრამსის, ბახის ნაწარმოებებს ფურტვენგლერი გვიხსიდა წმიდათაწმიდა საიდუმლოებებს. მის მუსიციერებაში ყველაზე მეტად მაცოცხდა უზარმაზარი მთრთოლვარე სიერცის შეგრძნება. ასეთი უსასრულობის ფონზე ძალიან ბევრი სხვა კონცერტი სტოვებდა შემთხვევითის, განზრახ მოფიქრებულის, განუმეორებლობის შთაბეჭდილებას“.

სადირიფორო ხელოვნების ორი დიადი ეპოქის გაერთიანების



ოტო კლემპერერი



ვილჰელმ ფურტვენგლერი

ისტორიულ მისიას, ნიკიშ-ფურტვენგლერის შემოქმედებასთან ერთად, ემსახურება გუსტავ მალერისა და ბრუნო ვალტერის მოღვაწეობა. ეს არის გენიალური მასწავლებლისა და სახელოვანი მოწაფის სულიერი ნათესაობის უნიკალური მაგალითი, რომელიც აღბეჭდილია ტრადიციებისადმი სათუთი დამოკიდებულებისა და მათი განახლება-გაღრმავების პათოსით. ბრუნო ვალტერის (1876-1962) სახით ჩვენი საუკუნის მსოფლიო მუსიკალურ კულტურას მოველინა

უნივერსალური ინტერესების მქონე განუმეორებელი არტისტული ინდივიდუალობა. მან შემოქმედებითად განაფითარა თავისი დიდი წინამძღვრის გ.მალერის მხატვრული კონცეფციის პრინციპები. მის შემოქმედებაში მალერისეული რაციონალიზმი, ინტერპრეტაციის ობიექტურ-რეალისტური ხაზი ახალი ეპოქის რომანტიკით არის აღბეჭდილი.

ჰიანი სტ-კონცერტმეისტერობით დაიწყო ბრუნო ვალტერის მუსიკალური კარიერა. 1894 წელს კიოლნში შედგა მისი, როგორც საოპერო დირიჟორის დებიუტი. იმავე წელს მან დაიწყო მუშაობა ჰამბურგის ოპერის თეატრში, რომელსაც გუსტავ მალერი ხელმძღვანელობდა. ჰამბურგში გატარებულ ორ წელს გადამწვევტი მნიშვნელობა ჰქონდა ვალტერისათვის. ჰამბურგის შემდეგ იგი მუშაობდა რამოდენიმე ქალაქში, მათ შორის ბერლინში, სადაც სრულიად ახალგაზრდა დირიჟორმა შეცვალა სახელგანთქმული კარლ მუკი და რიჰარდ შტრაუსი. 1901 წელს მალერმა მიიწვია იგი ვენის სამეფო თეატრში. ვენის შემდეგ განაგრძო მოღვაწეობა მიუნხენში, ხოლო შემდეგ ერთდროულად ხელმძღვანელობდა ბერლინის ოპერას და ფილარმონიის ორკესტრს. 1928 წელს მიწვეულ იქნა ლაიპციგის „გევანდჰაუსის“ მთავარი დირიჟორის პოსტზე (ფურტვენგლერის

შემდეგ) ბრუნო ვალტერიმა ტრიუმფალურად ჩაატარა საგასტროლო მოგზაურობა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში.

ბრუნო ვალტერის ხელოვნება თითქმის შვიდი ათეული წლის მანძილზე იტაცებდა საზოგადოებას მუსიკის შინაარსის მაღალმხატვრული წარმოსახვით, პოეტურობით და აზროვნების სიღრმით. მის ხელოვნებას ახასიათებდა ნებისმიერი სტილის არსში წვდომა, დეტალების ფილიგრანული დახვეწილობა, ფორმის მონოლითურობა, სიცხადე და ბუნებრიობა, ტრადიციულისა და ნოვატორულის ერთიანობა, ფრაზირების განსაკუთრებული პლასტიკურობა, ინსტრუმენტული მეტყველების „ვოკალიზაცია“. ყოველივე ეს უდიდეს ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებდა მსოფლიოს მუსიკალურ აუდიტორიას. ჩვენი ეპოქის გამოჩენილ დირიჟორთა შორის ბრუნო ვალტერი გამოირჩეოდა რეპერტუარის სიფართოვით, მხატვრული აზროვნების უნივერსალურობით. ფრანგულ-ბელგიური სადირიჟორო სკოლის ცნობილი წარმომადგენელი ანდრე კლუიტენსი აღნიშნავს: „...მაშფოთებენ დირიჟორები, რომ-ლებმაც ერთი კომპოზიტორისა ან ერთი სკოლის საფუძველზე შექმნეს თავიანთი „სპეციალობა“. ნამდვილ ოსტატს - სამაგალითოდ ავიღოთ დიდებული ბრუნო ვალტერი, - ერთნაირად კარგად უნდა შეემლოს ნებისმიერი სტილის, ნებისმიერი ეპოქის მუსიკის დირიჟორობა“.

მდიდარი რეპერტუარის მიუხედავად, ბრუნო ვალტერის პროგრამები ძირითადად მოიცავდნენ ავსტრო-გერმანული სიმფონიზმისა და საოპერო ხელოვნების ნიმუშებს. მისი კერპები იყვნენ ჰაიდნი, მოცარტი, ბეთჰოვენი, შუბერტი, მენდელსონი, შუპანი, ვაგნერი, ბრამსი, ბრუკნერი, მალერი. მათი მუსიკის შესრულებაში მთელი ხისრული ვლინდებოდა ამ დიდი მხატვრის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მისი „მუღამ მღერადი“ და საოცრად პლასტიკური ხელწერა ამჟღავნებდა მოცარტის მუსიკის სილამაზეს, იდეალურ სიმსუბუქეს, ჰაეროვნებას, გრაციოზულობას. შუბერტის სასიმღერო

ლირიკის პოეტურ სრულყოფილებას და ა.შ.

საგულისხმოა ბრუნო ვალტერის აზრი: „...საშემსრულებლო ნიჭის კრიტერიუმს წარმოადგენს სხვისი ნაწარმოების გათავისების უნარი. კომპოზიტორის მოთხოვნები ჩვენთვის არ უნდა წარმოადგენდეს იძულებას, ჩვენ ისინი უნდა შევივრძინოთ, როგორც საკუთარი და მაშინ, ავტორის მიერ დადგენილ კანონზომიერებათა ფარგლებში თავს ვივრძინოთ თავისუფლად. ჩვენი მუსიციერება შთაგონებული განდება და ზემოქმედებას მოახდენს თავისი უშუალოებით. ასე აყვებით ჩვენ კომპოზიტორის გულის ცქმას“.

შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის საკითხებში დიდი გარკვეულობა შეაქვს ტემპების შესახებ ვაგნერის სწავლების ვალტერისეულ გაგებასა და პრაქტიკულ ხორცშესხმას: ბრუნო ვალტერისათვის დამახასიათებელი იყო მაქსიმალური სიახლოვე ავტორისეულ ტემპთან („ალეგროს“, „ანდანტეს“, „მოდერატოს“, „დაჟიოს“, „ლარგოს“ და სხვა გრადაციათა ზუსტი განსაზღვრა). აქედან იღებს სათავეს კომპოზიციულობითი ელემენტების პარმონიულობა. ბრუნო ვალტერის თვალსაზრისით სწორ ტემპში, ერთის მხრივ, ყველაზე უკეთ ვლინდება შესასრულებელი ნაწარმოების მუსიკალური აზრი და ფრაზის მნიშვნელობა, ხოლო, მეორეს მხრივ, იგი უზრუნველყოფს ტექნიკურ სიუსუსტეს.

ბრუნო ვალტერი ფლობდა ინდივიდუალური აღქმის მქონე შემსრულებლებზე ზემოქმედების განსაკუთრებულ უნარს. მისი მხატვრული განზრახვანი, შინაგანი იმპულსები „ელექტრონული“ სიძლიერით გადაეცემოდნენ ორკესტრს, გუნდს, სოლისტებს, რაც აპირობებდა ემოციური კავშირების სწრაფ დამყარებას მუსიკის პროცესში. მუსიკაში ნაკლებად გათვით-ცნობიერებული მსმენელი - დირიჟორის მუსიკაში ამჩნევს მხოლოდ მექანიკურ მხარეს, ე.ი. შემსრულებელთა ანსამბლის ორგანიზების ფუნქციას და სათანადოდ ვერ აფასებს ამ მასაზე მხატვრული ზემოქმედების ძალას, რაც უმთავრესი პირობაა სადირიჟორო ხელოვნებისა. საგულისხმოა ბრუნო ვალტერის

განმარტება: „...ღირიყორი წარმოადგენს ისეთ შემსრულებელს, ნაწარმოების გადმოცემს, რომელიც უკრავს ორკესტრზე, როგორც ცოცხალ ინსტრუმენტზე, გარდაქმნის რა შემსრულებელთა მასას როგორც ტექნიკურად, ასევე ემოციურად ერთ მთლიანობაში. მუსიკალურად ნიჭიერი მსმენელი მიხედება, რომ ორკესტრი ღირიყორის ინდივიდუალური ნების გამოხატველია და რომ ნაწარმოებს ინტერპრეტატორის აღმადგენა ანიჭებს შინაგან აზრს, რაშიც მას ეხმარებიან დანარჩენი შემსრულებლები. ღირიყორის ძირითადი ამოცანაა ნაწარმოები დამაჯერებლად გააცხადოს სხვა ადამიანთა საშუალებით“.



ბრუნო ვალტერი

ყოველივე ამას ბრუნო ვალტერი აღწევდა ორკესტრის საუკეთესო ხმოვანებით, შინაგანი სმენით (იდეალური ბგერადობის წინასწარი განჭვრეტის უნარით), თანდაყოლილი მანუალური ტექნიკით. მის ხელებს (განსაკუთრებით მაჯა-თითებს) ახასიათებდა მაქსიმალურად ეკონომიური, მსუბუქი, კოორდინირებული და მრავალისმთქმელი მოძრაობები, რის შედეგადაც ორკესტრი ყოველ ფრაზას ასრულებდა იშვიათი დახვეწილობით, რიტმული მკაფიობით, ანსამბლური სიმწყობრით. არაჩვეულებრივად ბუნებრივი, დეკლამაციურ-კანტილენური შტრიხების განმსაზღვრელი მისი შესტები წარმართავენ მუსიკის მსველელობას, არ გამოდიოდნენ წინა პლანზე, რის გამოც მისი ტექნიკა „შეუმჩნეველ“ რჩებოდა.

საინტერესოა ბრუნო ვალტერის აზრი უჯოხოდ ღირიყორობის შესახებ; „...ბუნებრივია, რომ ღირიყორის ჯოხი, ხელის მოქნევას უფრო შესამჩნევს ხდის. მოძრაობათა სიცხადე და გარკვეულობა უზრუნველყოფს საორკესტრო შესრულების სიზუსტეს. ყველა ორკესტრანტი დაადასტურებს, თუ რამდენად ძნელია გარკვევა „მიშველი“ ხელებით ნაჩვენებ შესტებში. ამოცანა ნათელია, როცა მარჯვენა ხელი მოძრაობს ჯოხის მოშველიებით, როდესაც მარცხენა ხელი დინამიკას ხელმძღვანელობს, მარჯვენა ზრუნავს შესრულების სიზუსტეზე“.

უ ლ ტ რ ა მ ო დ ე რ ნ ი ს ტ უ ლ ი ტენდენციებისადმი დამოკიდებულების საკითხში ბრუნო ვალტერი იზიარებს

ეპოქის სხვა უდიდესი მხატვრების, კერძოდ, ვ-ფურტენგლერის თვალსაზრისს და აღნიშნავს: „ჩემთვის თანამედროვე მუსიკის შესრულების მოვალეობაზე უფრო მაღლა დგას პასუხისმგებლობა ხელოვნების წინაშე. ხელოვნებას ეკუთვნის ჩემი სიცოცხლე და ამიტომაც ვერ დავიცავ იმ ტენდენციებს, რომლებსაც ხელოვნება დაღუპვამდე შეუძლიათ მიიყვანონ“.

„...ჭეშმარიტი მუსიკისათვის მისი ფორმირების პრინციპები იგივეა, რაც გრამატიკული წესები ენისათვის. ისევე, როგორც არ შეიძლება წერა და ლაპარაკი გრამატიკის გარეშე, - არ შეიძლება დაარღვიო მუსიკალური კომპოზიციის ფუძემდებლური კანონები“...

მაღერიხული საღირიყორო სკოლის წარმომადგენელია ოტო კლემპერერი (1885-1976), რომლის ხელოვნებაში ვითარდება თავისი დიდი წინამორბედისათვის აგრეტივად ახლობელი კლასიკური სიმფონიზმის ჰეროიკულ-ტრაგიკული ხაზი.

ო.კლემპერერმა საფუძვლიანი მუსიკალური განათლება მიიღო ცნობილი ავსტრიელი ღირიყორის ალექსანდრე ცემლინსკის ხელმძღვანელობით, მან მოღვაწეობა დაიწყო როგორც ოპერის

პიანისტ-კონცერტმეისტერმა. 1907 წ. მან ჩაატარა სადებიუტო სპექტაკლი პრადის გერმანულ თეატრში, სადაც ის შემდგომ მრავალმხრივ მოღვაწეობას ეწეოდა. მუშაობდა კონცერტმეისტერის, ქორმეისტერის და ოპერის დირიჟორის თანამდებობებზე. დიდი დატვირთვის მიუხედავად, ის ხშირად მიემგზავრებოდა ვენასა და მიუნჰენში, რათა დასწრებოდა მალერის რეპეტიციებს. პრადის შემდეგ კლემპერერი მოღვაწეობდა ჰამბურგის საოპერო თეატრში. 1917 წ.

ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე სახელმწიფო დირიჟორი იკავებს კიოლის საოპერო თეატრის მუსიკალური ხელმძღვანელის საპასუხისმგებლო პოსტს. აქ, იგი ნაყოფიერად მოღვაწეობდა შვიდი წლის მანძილზე, ბრწყინვალედ დირიჟორობდა სიმფონიური მუსიკის საუკეთესო ქმნილებებსა და საოპერო სპექტაკლებს, რამაც მას მსოფლიო დიდება მოუტანა. 1920 წელს მან ბარსელონაში დადგა ბეთჰოვენის „ფიდელიო“, ვაგნერის „ტრისტანი“ და „ტანჰიზერი“, 1924 წ. რომში უდირიჟორა ვაგნერის „ზიგფრიდს“. იმავე წლის ნოემბერში შედგა მისი გასტროლები პეტროგრადში, პრეკა აღტაცებით გამოეხმაურა მის პირველ სიმფონიურ კონცერტს: „თავბრუნდამხვევი და დაუვიწყარია ის უზარმაზარი, სრულიად განსაკუთრებული და გაუგონარი წარმატება, რომელიც ახლდა მის პირველ გამოსვლას“.

კლემპერერის პიროვნება ასხივებდა კოლოსალურ ნებისყოფას, ვაჟკაცურ სულს, რაც იგრძნობოდა ესტრადაზე გამონიშნულსა და გამოკვნილ შთაბეჭდილებას ახდენდა თავიდანვე. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მისი აზოვანი, სკულპტურული ფიგურა, მჭერმეტყველური - ორატორული შესტების ღრმა გამოხატულობა, არტისტული მგზნებარება და დაუოკებელი დინამიზმი, იუველირული სინატიფით გამოძერწილი ლირიკული პოეტური სახეები, ურთულესი პარტიტურების ზეპირად დირიჟორობის ფენომენალური ოსტატობა. ყოველივე ეს აჯადოებდა აუდიტორიას, ანიჭებდა ხელოვნების მწვერვალებთან სიახლოვის განცდას.

ო.კლემპერერის მონუმენტურ საშემ-

სრულელო სტილს შეესატყვისებოდა მისი ორიგინალური ინდივიდუალური ალბეჭდილი ტექნიკა, რომელიც მოიცავდა მხრების ენერგიულ, ფართო ამპლიტუდით შემოხაზულ მოძრაობებს, ასეთი მანერა გაპირობებული იყო კლემპერერის „გოლიათური“ კომპლექციით და რაც მთავარია, მისთვის ჩვეული მასშტაბური ინტერპრეტაციით წარმოჩენილი მუსიკალური სახეების გამოხატვას ემსახურებოდა. საგულისხმოა თანამედროვეთა შთაბეჭდილება: - „კლემპერერს არა მარტო უნდა უსმინო, არამედ უცქირო კიდევ. არ იხილო იგი ეს ნიშნავს მოიკლო დიდი სიამოვნება“.

ო.კლემპერერმა ახალი სიცოცხლე შთაბერა კლასიკური მუსიკის მრავალ შედევრს. მან აზიარა მსმენელთა საზოგადოება ბახისა და ჰენდელის სიდიადეს, შუბერტისა და შუმანის რომანტიკული სულის თრთოლვას, ბრამსის ფსიქოლოგიზირებული და ფილოსოფიური ლირიკის სიღრმეს, დებუსის და სტრაინსკის მუსიკის ბგერწერულ გამოხატულებას. კლემპერერის ფართო შემოქმედებით დიაპაზონზე მეტყველებს მოცარტის, ვაგნერის, ბიზეს მუსიკის განუმეორებელი ინტერპრეტაციები. მისი ხელოვნების აპოგეას წარმოადგენდნენ ბეთჰოვენის ქმნილებანი, მალერის სიმფონიები. ცნობილი დირიჟორი ნანოსოვი აღნიშნავდა: „...კლემპერერი ეკუთვნის ავსტრო-გერმანული კლასიკის ყველაზე გამოჩენილ ინტერპრეტატორთა რიცხვს. დაუვიწყარია მის მიერ შესრულებული ბახის, ჰენდელის, მოცარტის, ვაგნერის, მალერის მუსიკა. და მაინც, მისი სადირიჟორო ხელოვნების მწვერვალია ბეთჰოვენის მუსიკა. აქ კლემპერერს ძალიან ცოტა მეტოქეები ჰყავს. ბეთჰოვენის სიმფონიების კლემპერერისეული გააზრება გვიმორჩილებს არაჩვეულებრივი ენერგიით, ვაჟკაცური ძალით, მგზნებარებით...“

20-იანი წლების ბოლოს კლემპერერმა მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე „კარმენის“ დადგმა განახორციელა. იგი საზოგადოებას მოველინა არა მარტო როგორც ბიზეს უკვდავი მუსიკის შესანიშნავი ინტერპრეტატორი, არამედ როგორც საინტერესო, საოპერო რეჟისორიც.

ვერობის მუსიკალური ცხოვრების ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ მოვლენად იქცა 1960 წლის ვენის ფესტივალი, რომელშიც მონაწილეობდნენ გამოჩენილი ოსტატები, სახელგანთქმული სიმფონიური ორკესტრები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორი კორიფეს - ბრუნო ვალტერის და ოტო კლემპერერის გამოსვლები. ცნობილი ავსტრიელი კომპოზიტორი და მუსიკალური კრიტიკოსი მარსელ რუბინი წერდა: „კლემპერერმა ხუთი საღამოს განმავლობაში წარმოსახა ბეთჰოვენის ყველა სიმფონია, რამდენიმე უპერტურა და სავიოლინო კონცერტი (სოლისტი - ჰენრიკ შერინგი). ეს იყო ძლიერი, ბეთჰოვენის სულის შესატყვისი შესრულება. მესამე, მეხუთე, მეშვიდე და მეცხრე სიმფონიები საფესტივალო კონცერტების მთელი ციკლის კულმინაციად იქცნენ“.

„მის შესრულებაში იგრძნობა ინტელექტის ძალა და სულის სიღრმე - ეს განსაზღვრავს სიცოცხლის დამამკვიდრებელ საწყის კლემპერერის მრავალმხრივ საშემსრულებლო შემოქმედებაში“ (ანოსოვი).

სადირიჟორო ხელოვნების ისტორიაში XX საუკუნის 50-60-იანი წლები აღინიშნება როგორც „ტოსკანინის ეპოქის“ დასასრული და „კარაიანის ეპოქის“ დასაწყისი. სწორედ ჰერბერტ ფონ კარაიანს ხვდა წილად

გამხდარიყო ლიდერი თანამედროვეობის გამოჩენილ დირიჟოროთა შორის. მას ერთ-ერთმა ცნობილმა კრიტიკოსმა „ვერობის მთავარი დირიჟორი“ უწოდა. ამ ჭეშმარიტებას ცხადყოფს კარაიანის ინტენსიური და ნაყოფიერი მოღვაწეობა ვერობის საუკეთესო მუსიკალურ კოლექტივებთან. მრავალი წლის განმავლობაში ის სათავეში ედგა ვენის, ბერლინის და ლონდონის ფილარმონიის ორკესტრებს, ვენის ოპერას და მილანის თეატრ „ლა სკალას“, ხელმძღვანელობდა მუსიკალურ ფესტივალებს ბაირეითში, ზალცბურგსა და ლიუცერნში. მასთან ერთად სადირიჟორო ხელოვნების ისტორიას შეემატა დიდოსტატთა ისეთი ბრწყინვალე სახელები, როგორებიც არიან უფროსი თაობიდან: კარლ ბიომი, შარლ მიუნში, დიმიტრი მიტროპულოსი, იოზეფ კაილბერტი, ტომას ბიჩემი, გვიდო კანტელი, ვილი ფერერი, ანდრე კლუიტენსი, ზუგენ იოხუმი, როჟე დეზორმეიერი, ჯონ ბარბიროლი, მარიო როსი, ჯორჯ სელი, ფრიც რეინერი, სიქსტენ ერლინგი, კარლ გარაგული, - მომდევნო თაობიდან: ლორინ მააზელი, კარლო მარია ჯულინი, ლეონარდ ბერნსტაინი, ვოლფგანგ ზავალიში, კლაუდიო აბადო, კოლინ დევისი, ერიხ ლეინსდორფი, ზუბინ მეტა და სხვები.

ბრუნო ვალტერი, არტურო ტოსკანინი, ერიხ კლიბერი, ოტო კლემპერერი, ვილჰელმ ფურსტენბერგი.





## „მშვიდობით პრინსო, ილოცაით ყველამ“

უილიამ შექსპირი...



ნოდარ გურაბანიძე

„ჰამლეტი“

რეჟისორი - გ. ჟორდანიას

მხატვარი - თ. ნინუა

კომპოზიტორი - დ. ვევენიძე

საკმატაპლის კამერტონია ჰორაციოს მიერ წარმოთქმული ფრაზა: „რაღაც დალპა, რაღაც დალპა ამ სახელმწიფოში“.

ჰორაციოს სიტყვებითვე მთავრდება გიზო ჟორდანიას მიერ დადგმული შექსპირის „ჰამლეტი“: „ჩქარა ლამპარი დიდებული, მშვიდობით პრინციო. ილოცეთ ყველამ“.

სულისა და გონების ეს ლამპარი „დანიას-საპერობილეში“ აგერ დაეშო ჩვენს თვალწინ, ამ სამყაროდან წავიდა ბოლო, თუ მთლად უკანასკნელი არა, განსახიერება ზნეობრივი სრულქმნილებისა: - „დიდებულ ჭკვა-გონებას ეწია ბნელი“. მაგრამ მის სიკვდილთან ერთად „ეწია ბნელი“ ამ ხმაურიან და შფოთიან ქვეყანას, სადაც უზნეობა და ხორციელი ვნებები გამოსამშვიდობებელ

კარნავალს მართავენ, რათა ზეიმის აღმნიშვნელი ზარბაზნების ქუხილით და სასიკვდილოდ შემართული, მოწამლული მახვილების ელვარებით, სიღრმეებიდან წამოსული, უხილავი არმიის ფენშეწყობილი ნაბიჯების რიტმულ ხმაურზე დაუშვან ფარდა. მაგრამ, სანამ ამ მჭმუნვარე სცენას ვინილავთ, ჩვენ მოგვიწევს ჰამლეტთან ერთად გავიაროთ ადამიანთა მზაკვრობით, სიცრუით, ღალატით და ავზორცობით სავსე გზა, მოგვიწევს ვინილოთ შექსპირისა და თეატრის მიერ შექმნილი სამყაროს გულისშემძვრელი სცენები, სადაც ადამიანები განგებისა თუ საკუთარი ვნებების სათამაშოდ ქცეულან და სადაც შეუძლებელია ბუნებისაგან გამოძერწილი სახის შენარჩუნება პირვანდელი უშუალობით.

შიში და ეჭვი - ადამიანის ბუნების

ეს ორი საშინელი სნება - ამაგრებს და, ამავე დროს საბოლოოდ ანგრევს კიდეც გ. ჟორდანიას რევისურით შექმნილ საზოგადოებრივ ერთობათა გადახლართულ, შეკავშირებულ და თავის თავის უარყოფელ სტრუქტურას. დესპორტურ, სატანურ ძალაზე, ანუ ადამიანის მანკიერებათა მარადიული არსებობის იმედზე ანგებული ქვეყანა სიმტკიცისა და შეკავშირების, ერთიანობისა და განუყოფლობის გრანდიოზულ ნიღაბს ირგებს საკუთარი ხელით და ეს ნიღაბი მანამდე არ მოსცილდება მის სახეს, ვიდრე არსებობს უსიტყვო შეთანხმება პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის, ტირანსა და ხალხს შორის, ვიდრე არ გამოჩნდება ის ძალა, რომელიც ამ ორივეზე მაღლა დგას, ანუ ამოვარდნილი ისტორიის კონტექსტიდან, მოვლენილია სხვა ძალების მიერ, რათა განწირული სულისკვეთების კარნახით ბიწიერებას სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გაუმართოს და ამ ბრძოლაში დაამხოს იგი და დაემხოს თავადაც, რადგან ეს ბრძოლა აღემატება მის ადამიანურ ძალებს.

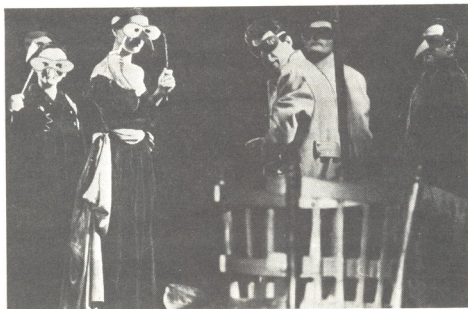
რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზის სცენაზე გაშლილია ერთის

შენედვით უცნაური (ყოველ შემთხვევაში შექსპირის „ლეტისთვის“ მაინც), მაგრამ თეატრის სტილისტიკისათვის დამახასიათებელი სამყარო, სადაც სიმულტანური წარმოდგენისთვის შესაბამისი საგნები თითქოსდა შემთხვევითაა მიმოფანტული. უცნაურად დაბალი, ფეხებ და ზურგგადაჭრილი სკამი, ასევე უცნაური, მაღალზურგიანი, თითქოს ორსართულიანი შავი საგარძლები, მთლად შავი გლობუსი (ავანსცენაზე, მარჯვნივ) და უთავო, თეთრი მანეკენის ნახევარ-ბიუსტი, ყელზე ჩამოცმული სამეფო გვირგვინით (მარცხნივ), მაღლა, სვეტზე შედგმული თითქმის ასეთივე ბიუსტი, წითელი ლენტით; სვეტების ვერტიკალები (ერთ მათგანს აგვირგვინებს ურმის თვალი) და სიღრმეში დადგმული ბრტყელი თეთრი და შავი სამკუთხედები, სცენის ნაპირზე მიჯდებული ნავი (აქაც, თეთრი, ნახევარ-ბიუსტია ჩადგმული) - დიდი სივრცის სრულ შთაბეჭდილებას ქმნის. შუა სცენიდან მომზირალი ვეფხვი (რომელსაც ხან შლიაპას დაახურავენ და რომელზედაც ხანდახან ჩამოსხდებიან ხოლმე)\* და

\* გვიხსენოთ ჰამლეტის სიტყვები „მძინვარე პიროსს, ვითარ მზეცი პირკანისა“ (მზეცი პირკანისა ანუ ვეფხვი)

ნ. გ.

„ჰამლეტი“



მაღლა გაბმული შავი და წითელი ბლონდები ასრულებენ კომპოზიციას. მხატვარ თემურ ნინუას მიერ შექმნილი მთელი ეს საგნობრივი სამყარო ძალზე თეატრალურია. თეატრალურია იმ აზრით, რომ იგი სავსეა თითქოს სხვადასხვა სპექტაკლებიდან წამოღებული რეკვიზიტით, უკვე „ერთხელ ნახმარი“ ბუტაფორიით. მაგრამ იგი თეატრალურია უმთავრესი აზრით - აქ არის შესაბამისი სცენური სივრცე და გარემო, აუცილებელი მსახიობთა მოქმედებისათვის. ეს „ქაოსი“ მხატვრის მიერ სცენური კომპოზიციის ნამდვილ შეგრძნებას ეყრდნობა. მთელი ეს მრავალსაგნობრივი სამყარო (ყველაფერი ისეა განლაგებული, რომ ამ ე.წ. „მცირე სცენის“ სიგანესა და სიღრმეს, როგორცაც, უფრო გაზრდილი მასშტაბით გვიჩვენებს) არეკლილია გვერდით კულისებზე მიდგმულ ელვარე თითბრის სარკეში და გაორმაგებული, გაორებული კომპოზიციის შთაბეჭდილებას ქმნის. მომწონს ეს სცენური გარემო, რომელიც თავისი მეტაფორული სახიერებით დავალებული უნდა იყოს, თუ არ ვცდები, მ. შველიძის „რიჩარდ III“-ის სცენოგრაფიით (თუმცა, თვით თ. ნინუას მიერ გაფორმებული „ას ერგასის დღის“ ერთგვარი ირონიულ-საზეიმო პომპე-ზურობის სტილიზებაც იგრძნობა აქ). სპექტაკლის მოქმედნი პირნიც ბუნებრივად გრძნობენ აქ თავს და შესაბამის სცენურ ატმოსფეროსაც ქმნიან ამ გარემოში (ძნელი მისახვედრი არ არის კოსტუმების სტილის „კარნავალური აღრევაც“). ესაა მხოლოდ: იმას კი ვხვდები, რომ მხატვარს და რეჟისორს სურდათ არა მარტო კონკრეტულ საგანთა სიმულტანური განლაგების სურათის, არამედ მეტაფორული სამყაროს შექმნაც, მაგრამ თავად ამ მეტაფორულ აზრს, პირადად მე, მთლად ბოლომდე ვერ ჩაეწვდი. „რიჩარდ III“-ის სცენებში დარჭობილი ორთითები, ფიწლები, ბორბლები, მაღალი სარები (თითქოს იერონიმ ბოსნის ტილოებიდან გადმოსულნი) უხეში, სისხლიანი ტრაგედიის შესაბამისია, მას ხსნიან, იძლევიან სამყაროს მეტაფორულ



„ამლეტი“

სურათს, „მეტყველებენ“ თავისთავადაც, ანუ რეალური საგნებიც არიან და მხატვრულად „გარდასახულნიც“. ეს საგნები აქ მეტამორფოზას განიცდიან - დანიის სამეფო კარის შესაფერისად არიან აკულტიზირებულნი, გაკეთილშობილებულნი (აღარაფერს ვამბობ სცენის გვერდითი სივრცის სარკესავით ელვარე მეტალით შემოსაზღვრაზე). თუმცა, ყველაფერი ეს ასეა, მაინც ვერ ვიტყვით რაიმეს პირდაპირ შესებაზე, თუმცა, ასოციაციები ძალაუნებურად გვებადება. მთავარი ამ შემთხვევაში ისაა, რომ რაც ამ გარემოში ხდება უცხო არაა, სცენოგრაფია ამ ტრაგედიის გიზო ყორდანიასეული გაგებისათვის ორგანულია და თავისებური, თავისებური იდუმალების შემცველიც კი (ჩვენსკენ თავმობრუნებული ვეფხვი, თითქოს მოულოდნელად შეჩერდა სცენაზე, რაღაცისაგან „გაოცებული“... ამავე დროს იგი აღიქმება სამეფო კარის სიმდიდრისა და განცხრომის ხატადაც, რომელსაც, როგორც ვთქვი, საკმაოდ ფრივოლურად ექცევიან).

...დარბაზში შესულებს გვესმის ზღვის ტალღების ძლიერი ხმაური და თოლიების გამყინავი ხმები. ისეთი



შთაბეჭდილება შემექმნა, თითქოს, ზღვისკენ ზურგშექცეული ვიდექი ცივ, სველ ქვიშაზე და ნაპირიდან შეეცქეროდი ტალღებისაგან გამორიყულ ნივთებს თუ საგნებს, მეჩეჩზე გაჩხერილ ნავს, რომელშიაც ვიღაცას თეთრი, ქათქათა ბიუსტი ჩარჩენია. თანდათან წყდება ზღვის ხმაური, თოლიების ხმები და გრძელ, მოყავისფრო პალტო-ფარაჯაში ჩაცმული, დახვეწილი მანერების, ინტელიგენტური პროფილით, მიმზიდველი ჰორაციო - ი. მაჭარაშვილი დაფიქრებული და შემფოთებული წარმოსთქვამს: „რაღაც დაღპა, რაღაც დაღპა ამ სახელმწიფოში“ - წარმოსთქვამს იმ კაცის იღუძალი ინტონაციით, რომელიც თავის თავსაც ესაუბრება და ჩვენც გვიძახებს რაღაც უცნაურს, რაც მხოლოდ მისტიურ ხილვებშია შესაძლებელი („ეინა ხარ, ეინ? რატომ დაღინხარ ამ წყვილიად ღამეს ასე ამაყად, მედიდურად“)\* - და მიმართულია სივრცეში მთარული, ჩვენთვის უხილავი არსებისადმი. მის შემკრთალ ხმაში შიშია გამჯდარი. გიზო ჟორდანიას შექსპირის ტრაგედიის ეპიკურ დასაწყისს უგულვებელპყროფს, ჰორაციოს მხოლოდ რამდენიმე აუცილებელ რეპლიკას უტოვებს და მძაფრ მონტაჟს გეთავაზობს. უცებ იწყება შინაგანი დრამატიზმით, დაპირისპირებით, ვნებათა თამაშით საკვს ცენა, სადაც ურთიერთობათა მრავალი პლასტია ნაგულისხმები, სადაც გადახლართულია, და ამავე დროს აბსოლუტურად დაშორიშორებული, სხვადასხვა განწყობილებანი, სურვილები, პიროვნული და საზოგადოზრახვანი; სამეფო კარზე თამაშდება მომავალი დიდი სექტაკლის პირველი ცენა, რომელთა მონაწილეთ სულ სხვადასხვანაირად ესმით თავიანთი ამოცანები.

ჰორაციო - ი.მაჭარაშვილის ფრაზაზე - „ეს ამბავი ჰამლეტს უნდა“

\* ციტატები მომყავს სექტაკლის ტექსტის მიხედვით. სამწუხაროდ შემოცირების შედეგად, ივანე მანაშელის ეს ბრწყინვალე თარგმანი იქ ზოგჯერ კარგავს თავის პოეტურობას და ენერგიას. მაგ. ეს ფრაზა ასეა მანაშელთან: „მითხარ, ეინა ხარ, რომ დაღინხარ ამ წყვილიად ღამეს“.

შეეატყობინო“ - (ე.ი. დიდი ჰამლეტის აჩრდილის გამოჩენა) სცენის მარჯვენა კულისიდან ნელა შემოდის მთლად შავებში ჩაცმული ჰამლეტი, ხოლო სცენის შუიდან, სიღრმიდან - მეფის ამაღლა, საზეიმო-სამგლოვიარო ნაბიჯით. ეს უცნაური, ჯგუფური სვლა... ეს რიტუალური პროცესის კორტეჟი ისე მოემართება თითქოს ყველანი ერთი სხეულის ნაწილები არიანო. ეს არის რეჟისორის პირველი, საკმარისად ნათელი მითითება ერთგვარ „ჰლანურ“ ერთიანობაზე, შეთქმულთა თუ არა თანამოაზრეთა მანაც, განდობილთა უსიტყვო შეკავშირება-შემტყიცებაზე. მაგრამ პირველი კითხვა აქვე გვიჩნდება - რა უნდა ამ ამაღლაში ოფელისა? (რომელიც შექსპირის ტრაგედიაში მხოლოდ მესამე სურათში გამოჩნდება).

ამ სცენაში აშკარადაა პოლარიზებული ორი ძალა: ერთ მხარესა კლავდიუსი, მთელი თავისი ბრწყინვალე კამარილით და მეორე მხარეს ყველასაგან გამდგარი ჰამლეტი. თუმც ყველა ფორმალური წესის მიხედვით ჰამლეტიც უნდა იყოს ამ ჯგუფში, რომელიც სამგლოვიარო რიტუალს ასრულებს. თეთრ, გრძელ პალტოში ჩაცმულ ზ. პაპუაშვილის კლავდიუსს, რომელსაც თეთრად შეფთქილ სახეზე მწუხარების ნიღაბი აჰკვრია, ხელში უჭირავს თეთრი და შავი ვარდების კონა, ხაზგასმული მოწიწებითა და გადაჭარბებული, ერთგვარად თეატრალური პატივისცემით იგი სცენის იატაკზე დადებს ვითომცდა აწ გარდაცვლილი დიდი ჰამლეტის სამყოფელ, საკრალურ ადგილზე. მთელ ამ პროცესს მ.ნინიძის - ჰამლეტი გვერდიდან შესცქერის, მის სახეს ირონიული ღიმილი არ სცილდება. იგი კარგად გრძნობს ამ რიტუალის მთელს სიყალბესა და მოჩვენებითობას. აშკარაა, რომ მიცვალებულის სულის მოხსენიების ეს ცერემონიალი უმთავრესად ჰამლეტისათვისაა დადგმული და მისი სულისკვეთების გამოცნობისათვისაა გამიზნული და ამ დადგმის რეჟისორი კლავდიუსია - მოგანგსტრო, მაფიოზური თავგასულობით, თავხედურად დაუფარავი ფარისევლობით რომ ცდილობს

განდგომილი უფლისწულის შემობრუნებას და ამ დროს არ ერიდება იაფფასიან თეატრალურ ეფექტებს, რადგან სჯერა ტლანქი თამაშის მაგიური ძალისა. ჰამლეტი კი უმაღლეს კითხულობს ამ უხეში რეჟისურის პარტიტურას, ადვილად იცნობს კლავ-დიუსის ვერაგ განზრახვას, მისი თამაშის „ქვეტექსტს“, რაც კლავდიუსის „კომანდის“ წევრებისათვის ერთხანად მიუწვდომელიც კია. ამიტომაც, რომ კლავდიუსი პირველ მონოლოგს, რომლითაც ფაქტიურად იწყება სპექტაკლი („ჩემი ძმის მიცვალების დღე ჯერ თვალწინ გვიდგას და გემართებს რომ მწუხარედ ვიყოთ“), გულუბრყვილო ღიმილით, ერთგვარი გაოცებით შესცქერის დედოფალი ჰერტრუდა - ნ. შონია. სხვები მორჩილი, მტკნარი სახეებით უსმენენ მეფის ამ ურცხვ მანჭვა-გრეხას, თითქოს მართალი იყოს: „ჩვენ ვიქორწინეთ მწუხარების სიხარულითა, როს ცალი თვალი იცინოდა, ცალი სტიროდა“.

მწუხარების ამ ფორმალური გამოვლენის ხანმოკლე წუთების შემდეგ (რაც სავსებით საკმარისად

ანრდილი - მ. ჭერიფიშვილი,  
ჰამლეტი - მ. ნინიძე



ჰამლეტი - მ. ნინიძე

მიაჩნია მეფეს ჰამლეტის გულის მოსაგებად) მეფის „დასიდან“ გამოდის ყველაზე ცბიერი და მოქნილი პოლონიუსი - გ. კაპანაძე და სასახლის კარზე მისთვის განკუთვნილი (თუ მის მიერვე ბრძოლით მოპოვებული) დიდი როლის პირველ ეპიზოდს გაითამაშებს. მეფის ფერხითი, იატაკზე გაშლის ფერადოვან რუქას და მოახსენებს - თანამედროვე ენით რომ ვთქვათ - სახელმწიფოში შექმნილ „ოპერატიულ ვითარებას“ - ნორვეგთა მეფე, უმცროსი ფორტინბრასი ჯარს აგროვებს დანიის დასალაშქრავადო (შექსპირთან ამ ამბავს ჰყვება ჰორაციო ბერნარდოსთან და მარცელუსთან შეხვედრისას პირველ სურათში, სპექტაკლში ეს მონტაჟური გადაადგილება ბუნებრივად ჩანს). მოულოდნელად გაცოფებული კლავდიუსი - ზ. პაპუაშვილი, ხულიგნური თავაშვებულობით ხელს დასტაცებს იატაკზე გაშლილ რუქას, ცალ ხელში მოჭმუჭნის, პოლონიუსს სახეში ესერის და გაავებული ხმით შეჰყვირებს: „ეტყობა იმან ძლიერება ჩვენი არ იცის, ან ჰგონებია, რომ ჩვენის ძმის სიკვდილის შემდეგ ამ ქვეყანაში სუფევს მხოლოდ უთანხმოება“.

ეს არის საინტერესო ქვეტექსტის შემცველი სცენა: ძალადობაზე, ფარისევლობაზე აგებული ურთიერთობანი ძალზე მყიფე საფუძველზე აღმოცენებული,



ოფელია - ნ. ხუსკივაძე  
ჰამლეტი - მ. ნინიძე

ყველაფერი შეიძლება ერთ წუთს მოიშალოს, დაინგრეს და თავის ნანგრევებში მოაქციოს უპირველესად კლავდიუსი და მერე მისი ხელისშემწყობნი. პარადოქსი ისაა, რომ სწორედ ის უნდა განმტკიცდეს რაც ანგრევს სახელმწიფოს - ძალადობას ძალა უნდა მიემატოს, უზნეობას - უნაპირო აღვირახსნილობა, ფარი-სეგლობა და პირფერობა ჩვევად იქცეს და აუცილებელი ეტიკეტის სახე მიიღოს (რა ნაცნობია ეს სურათი დღევანდელი მაყურებლისათვის). კლავდიუსის ფსიქოლოგიური მდგომარეობაც გასაგებია: ყველაფერს იღუშალებინა და მისტიკის საბურველი ფარავს. ირგვლივ მძიმე ატმოსფეროა: სადღაც დიდი ჰამლეტის აჩრდილი დადის და შიშსა და ძრწოლვას სთესავს (არ შეიძლება „გამოცხადების“ ამბავი მეფისათვის რომ არ მოეხსენებინათ), უკანონოდ ხელში ჩაგდებულ ტახტს ძირი ერყვება (გარდაცვლილი ძმის ცოლზე ქორწინება ინცესტად ითვლებოდა), ჰამლეტის მჭმუნვარების ნამდვილი მიზეზი ამოსაცნობია, ნორვეგიის

ჯარი დანიისკენ მოიწვევს. ასეთ ვითარებაში ნერვიულ, იმპულსურ, ხიფათის ინტუიტურად ეგრად შემგრძნობ კლავდიუსს ყველას მიმართ ავადმყოფური ეჭვი უჩნდება. ვისკენ არის მიმართული მუქარით სავსე მისი სიტყვები: „ელფობა, იმან ძლიერება ჩვენი არ იცის?“ - გ. ჟორდანიას ჩანაფიქრით ამ რეპლიკის სიმწვავე უპირველესად, ცხადია, პოლონიუსისა და ჰამლეტის მისამართითაა გამიზნული და სრულიადაც არა ნორვეგთა მეფის წინააღმდეგ. კლანის მეთაურს კლანის შიგნით დატრიალებული ამბავი უფრო აინტერესებს, ვიდრე სხვა რამ.

კლავდიუსი პოლონიუსში ხედავს დიდ საფრთხეს - არ აცდუნებს მისი ფარისევლობა და რბილი, შემპარავი მანერები, რადგან მათ მიღმა ინტუიტურად მტაცებელის დაუნდობელ სახეს გრძნობს. ჰამლეტი კი ყველაზე მეტად თავისი იღუშალებით, გამოუცნობლობით აშინებს. აკი თავად ამბობს კიდევ ჰამლეტი: „მე გულში მაქვს რაღაც, გარწმუნებთ ის არ საჭიროებს მწუნარების მოკაზმულობას. ეს „რაღაც“ აშფოთებს კლავდიუსს, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი ბოროტი საქციელის გამო, ზეციურ შურისძიებას ელის, არამედ აკრთობს საესებით მიწიერი შურისგება ჰამლეტისაგან, ანუ ინტუიციით გრძნობს იმას, რაც სხვებისთვის (და შესაძლოა თვით ჰამლეტისთვისაც) დაფარულია, მეტიც, იგი თითქოს შეჭრილია ჰამლეტის ქვეცნობიერებაში, ამოუცნია იქ დაძრული აზრი. კლავდიუსი დანადმულ ველზე დადის. დანაშაული ჩადენილია, სამყარო ყოველ წუთს შეიძლება შეიცვალოს. მთელი სასახლის კარი მოახლოვებულ აგონიის შეგრძნებით ცხოვრობს. სპექტაკლის პირველსავე სცენაში რეჟისორი ნათლად გვიჩვენებს ძალთა განლაგებას. ერთ მხარესაა მეფე კლავდიუსი თავისი ამალით, მეორე მხარეს ჰამლეტი (პორაცო სპექტაკლში მოკლებულია აქტიურობას. იგი უშალ ინფანტილური ფიგურაა, რომელიც

აუცილებელ ინფორმაციას გვაწვდის).  
საკმარისია მხოლოდ ჯერ თვალი შევავლოთ მერაბ ნინიძის ჰამლეტს, რომ ვიგრძნოთ: რაღაც მძიმე, გამოუთქმელ კაეშანს შეუპყრია მთელი მისი ბუნება, ფერმკრთალ სახეზე მტანჯველი ფიქრის კვალი ატყვია, ჯიბეში გამომწვევად ხელჩაწყოილი ირონიული ღიმილით უსმენს. ეს ყოველისშემცნობი ჭაბუკის ღიმილია. ასევე ღიმილით უსმენს დედამის ჰერტრუდას („ნუ ჩავარდნილობარ შეიღო ჰამლეტ მწარს საგონებელს“), მაგრამ აქ აღარ არის ირონია. ეს უმაღლეს მწარე, აუტანელი ტკივილით გატანჯული ღიმილია შეილისა, რომელსაც დედამ ყველაზე სანუკვარი იდეალები ბიწიერებაში ამოუსვარა. ჰერტრუდას რეპლიკაზე „მაშ ეს ამბავი გასაოცრად რაღად სჩანს შენთვის?“

მ. ნინიძის ჰამლეტი ძალიან ღვარძლიანად პასუხობს, თითქოს სურს ყოველი სიტყვა რაღაც მატერიალურ საგნად იქცეს და დედამის სახეში მიეხეთქოს: „ჩემთვის კი არ ჩანს, იგი არის.“

მე არ ვიცი ჩენა რას ჰქვია“.  
მსახიობი განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებს სიტყვებზე „ი გ ი ა რ ი ს“, რომელიც ლაპარაკის აგდებულ კილოს შცვბ სერიოზული მუქარით და მრისხანებით ავსებს. ეს მწუხარე, გულში აუტანელი ტკივილით შემტწუნებული ჭაბუკი, თითქოს მოღბება დედის ვედრებაზე (ნუ წახვლო ვიტენბურგში, „დედის თხოვნაზე იმედაია, უარს არ იტყვიო“) და ხაზგასმულად მოჩვენებითი პატივისცემით დაამშვიდებს სამეფო კარს: „მე თქვენს ბრძანებას არ

გადავალ“ (რასაც ჩვენ პირუკუ აღვიქვამთ).

ამ ფრაზის შემდეგ, სცენის შუაგულში შეიკრიბებიან კლავდიუსი და მისი ამაღლის წვერები, შეთქმულებივით შეჯგუფდებიან, ერთ გუნდად შეიკვრებიან და ნელი ნაბიჯით გაემართებიან სიღრმისაკენ, შემდგომ ერთ წამს შეჩერდებიან და ჰამლეტისაკენ შემობრუნდებიან. ნიღბაფარებული მათი ქიმერული სახეები, რაღაც უცნაური, ფანტასტიკური ფრინველის ნისკარტივით ჩამოშვებული, წამახული ცხვირით, გროტესკულ სურათს ქმნიან. დამცინავი, გამანადგურებელი, აბუჩად ამგლები გამოუმტყველება ამ სახეებისა კიდევ უფრო საცნაურს ზდის ჰამლეტის აფორიაქებული სულის ამბოხს. დღეს ყველა კლავდიუსთანაა, ამ მკვლელთან, ტახტის მიმტაცებელთან, ბიწში ამოსვრილ არსებასთან. იქაა დედაც, მისი სატრფო ოფელიაც, ახალგაზრდა ლაერტიც, ყველა, ყველა. - ასეთი შემზარავი ერთსულოვნების, ბიწით შეკრული ადამიანების ერთიანობის პირისპირ მ. ნინიძის ჰამლეტს განწირულობის, მარტოობის და უსუსურობის გრძნობა ეუფლება. ფსიქოლოგიურად ეს სცენა ამზადებს მოქმედებისა და ქცევის შემობრუნებას; არ შეიძლება ადამიანმა გაუძლოს ესოდენ სახეიმო, კარნავალურად „გაფორმებულ“ ცინიზმს, ამიტომაც ბუნებრივად და დრამატულად ქდერს იმპულსურად ამოხეთქილი:

„რად არ მეშლება ეს სხეული ესრეთ მაგარი,  
რად არ გადნება და ცის ნამად რად არ იქცევა?“ ამ მონოლოგის მანძილზე

პოლონიუსი - გ. კანანძე, კლავდიუსი - ზ. პაპუაშვილი



ჩვენ გმირის ფსიქოლოგიური გრადაციების მოწმენი ვხვდებით. უიმედობა, სისუსტე, აღსარებითი ინტონაცია იცვლება ფილოსოფიური განსჯით ამ ქვეყნის მოუწყობლობაზე, შემდეგ ამას მოსდევს აღშფოთებით, მივინგარე ინტონაციებით წარმოთქმული სიტყვები საკუთარი დედის მრუში ბუნების გამო, რასაც აგვირგვინებს უკვე მშვიდი, ცივი გონებით ნაკარნახევი: „ცუდ ამბებს ვხედავთ, კვლავაც უნდა ცუდს მოველოდეთ“...

ამ პირველი სცენის შემდეგ ჩვენ შეგვიძლია უკვე ვილაპარაკოთ ტრაგედიის მონაწილეთა ფსიქოლოგიურ პორტრეტებზე, მათი ქცევის მოტივებზე, ურთიერთობათა აშკარა თუ ფარულ ხლართვებზე. ჯერჯერობით ამ ჯგუფურ პორტრეტში ყველაზე მეტად ორი სახეა გამოკვეთილი. ეს არის კლავდიუსი და პლონიუსი.

ზ. პაპუაშვილის - კლავდიუსი.

ზაზგასმულად უტრირებული საშუალებებით ხატავს მსახიობი მეფე-განგსტერის, მეფე-მაფიოზის პორტრეტს. სამსახიობო შესრულების ერთიანი სტილისაგან მკვეთრად განსხვავებული მანერა თამაშისა, პირველხანებში ერთგვარ შოკის მდგომარეობას აღძრავს ჩვენში, თეთრად შეფეთილი მისი სახე საგანგებოდაა „ამოვარდნილი“ ამ პორტრეტთა გალერეიდან. მსახიობის მოძრაობა მკვეთრია, გრიმასა ზაზგასმულად თეატრალური, თვალებს ქურდულად აცეცებს, თითქოს ეშინია არაფერი გამოეპაროსო. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მას განუზრახავს ე.წ. თეატრალური ბოროტმოქმედის განსახიერება. მისი მოქმედება იმპულსებს ემორჩილება და ამიტომაც მოულოდნელია. ინტონაციაში თავაშვებული ნოტები ისმის, გამომწვევია, გამაღიზიანებელი, რადგან თავადაც ყველაფერზე ღიზიანდება. მსახიობი და რეჟისორი არც მალავენ, რომ ერთგვარ სტილიზაციას ახდენენ კინემატოგრაფიული მაფიოზური „კოზა-ნოსტრას“ ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი დეტალებისა. მაგრამ,

აქ მთავარი სხვაა. ეს „უცნო დეტალები“ ძალიან ორგანულად აქვს მსახიობს შეთვისებული და მსახიობს ამგვარი გააზრებისათვის მიზანშეწონილია. ეს ენება არა მარტო ქვეყნის და ლაპარაკის მანერას, არამედ სცენურ აქსესუარებთან მის დამოკიდებულებასაც (შლაპას ხან შუბლზე ჩამოიფხატავს, ხან უკან მოივადებს, თეთრი პალტოს ჯიბეებში ხელჩაწყობილი უტიფარ პოხებს ღებულობს). ასეთ კაცს შეუძლია უცებ იფეთქოს, უცებ შემწყნარებლურ, ფარისევლურ ალერსზე გადავიდეს და ფრაზას მოადვენოს მომწუსხველი მზერა. თეთრ სახეზე ავნიანი ღმილი დასთამაშებს, ტუჩების მკვეთრი მონახულობა და „სატანური“ ნაპერწკალი თვალეში ამთავრებს მის გარეგნულ პორტრეტს. ამ ადამიანისათვის არავითარი შემაკავებელი ფაქტორი არ არსებობს. ურცხვად, გამომწვევი ღმილით შეუძლია აუტანელი ფიზიკური ტყეობის მიყენება ხელკვეითისათვის, რომელიც თვალეში შესცივინებს და მისგან წყალობას ელის. ყოველი მისი ფესტი, მოძრაობა არა თუ სამეფო კარის ეტიკეტს არღვევს, არამედ არ შეესაბამება ჩვეულებრივი ადამიანური ურთიერთობის ნორმებს. თითქოს მისი ყოველი ნაკეთი აგონიის პირველ შემოტყვევებს გრძნობს და უტიფარი ცინიზმით ეპყრობა ყველას. უფრო მეტად გვერდიდან უმზერს მოსაუბრეს, აღმაცერად უელავს თვალეში, შეუძლია მოულოდნელად საკვერცხეებში ამოარტყას ხელი და იქედნური ღმილით უფრო აუტანელი გახადოს შეურაცხყოფა, შეუძლია სასახლის პირველ კარისკაცს სახეში რუკა მიაფერთხოს, შუბლში გაშლილი შუა თითი ატაკოს, მაღალ სკამთან სექსუალური სცენა გაუმართოს პერტრუდას. ასეთი თავხედობა შეიძლება ახასიათებდეს მხოლოდ იმ ადამიანს, რომელმაც უკვე იგრძნო სიკვდილის ცივი და დაუნდობელი სუნთქვა. იგი, თითქოს, ამ სიკვდილის უხილავი აჩრდილის წინ მართავს თავის ამაზრუნენ ორგიას. ბუნებრივია, მ. ნინიძის გულის სიღრმიდან ამომხდარი: „რად არ

მემღება ეს სხეული ესრეთ მაგარი, რად არ გადნება და ცის ნამად რად არ იქცევა?" ამგვარად გააზრებული კლავდიუსის ღირსეული პარტნიორია პოლონიუსი - გ. კაპანაძე. ეს მსახიობის მიერ უძველესად ძალზე ორიგინალურად, თავისებურად გააზრებული სახეა. მინახავს „ჰამლეტის“ მრავალი დადგმა, მათ შორის საზღვარგარეთაც. თითქმის ყველგან ერთნაირია პოლონიუსი - გაქნილი კარისკაცი, მერყევი, ელასტიური, მლიქვნელი, ცნობების ელემენტარული ჭეშმარიტების ბრძნული გამომეტყველებით მღალადებელი. არც გ. კაპანაძის პოლონიუსს აკლია ეს გაქნილობა, ქლესა კაცის დამტკბარი ხმა, შემპარავი მზერა, კორექტულობა. მაგრამ იგი მეტია, ვიდრე ჩანს. იგი სატანურად წილნაყარია კლავდიუსთან. მხოლოდ გარეგნულადაა მისი სრული ანტიპოდი. იგი ზრდილია, დახვეწილი მანერების მქონე, ზოგჯერ ქალურად კეკლუციც კი (ოსრიკთან სცენა გაეიხსენოთ - ჰომოსექსუალისტიისთვის დამახასიათებელი, ვითომ ინსტინქტური მოძრაობით რომ ცდილობს „უნებლიედ“ წამოჰკრას ხელი შარვლის ღილებს და ჰიანისტის ვირტუოზობით გადაიბინოს ამ ღილების კლავიატურაზე) საგანგებოდ გადაღესილი და ბრიოლინით გაპრიალებული თმები უკან შეუკრავს ქალურად. ფართო უბიან შავ გალიფეს უფარავს შავი მოსასხამი თუ ცალ-გოლეტიანი მუნდირი, რომელსაც იგი ელვებანტურად ატარებს, ხანდახან კი კაბასავით მოაფრიალებს. მისი ნაბიჯი მსუბუქია, სხარტი, შემპარავი, მისთვის საგნები თითქოს იმიტომ არსებობენ, რომ შეიძლება მათ ამოეფაროს კაცი, დაიმალოს და სხვას მალულად ადევნოს თვალი. აი, ეს კაცი გულის სიღრმეებში დიდ ოცნებას ელოლიავენ, ყოველ შესაფერ მომენტში თვალი თეთრი მანეკენის კისერზე სასხვათაშორისოდ ჩამოცმულ სამეფო გვირგვინისაკენ ეპარება. ის კი არა, ათრთოლებული ხელებით ცდილობს წაუპოტინოს კიდევ, თითქოს მისი შინაგანი მზერა სამუდამოდ მიუჯაჭვავს ამ გვირგვინს (მოტივი, რომელიც

ხაზგასმულია რ. სტურუას „რინარდ III“ში და „მეფე ლირში“), ამას მოუნუსხავს და ყოველ შემთხვევაში მოქმედების მეორე პლანად ქცეულა. მის ამ განზრახვას, როგორც ჩანს, კლავდიუსი ხვდება და ზოგჯერ ისე ექცევა, როგორც უკვე მხილებულ შეთქმულს. სპექტაკლის მიხედვით კი შეთქმული მართლაც არის, მხოლოდ სხვა აზრით. იგი კლავდიუსის საშინელი ბოროტმოქმედების (ძმის მკვლელობის) აქტური მონაწილე თუ არა მისი თანამზრახველი მაინც არის. სხვანაირად იგი ვერ გახდებოდა ამ „კლანის“ წევრი, პირველი კაცი მეფის შემდეგ, ორივე ნაძირალას ხელს აძლევდათ დიდი მეფის მოშორება, რათა გვირგვინისაკენ მიმავალ გახსნილ გზას დასდგომოდნენ. გვირგვინი (და მასთან ავხორცი და ვნებისგან სხეულგათანგული ჰერტრუდა) კლავდიუსს შეხვდა მემკვიდრეობის კანონით. თუ შესაძლებელი იყო სიბრძნით სავსე მეფის ჩუმად მოკვლა, ვითომ რატომ არ შეიძლება

ოსრიკ - თ. ჭიჭინაძე  
პოლონიუსი - გ. კაპანაძე



ამ ახალი მეფის, რომელიც თუშც  
ვერაგი და გაიმეორა, მაგრამ დიდი  
ჭკუით არ გამოირჩევა, თავიდან  
მოშორება. ამისათვის ინტრიგების  
ქსელია საჭირო და პოლონიუსიც იწყებს  
მის ქსოვას. თამაშში ყველა ხერხია  
მისაღები. ზნეობისათვის აქ საერთოდ  
არ არსებობს სასიცოცხლო სივრცე  
და პოლონიუსი არ ერიდება თავის „დიდ  
თამაშში“ საკუთარი ქალიშვილის,  
ოფელიას ჩაბმას. გ. კაპანაძე  
ფრთხილი, ცბიერი კილოთი  
გვითხება ოფელიას ჰამლეტთან  
ურთიერთობის ამბავს. მთელი ამ  
დიალოგის მანძილზე შუაზეა გაყოფილი  
მისი ყურადღება. ერთის მხრივ  
დაძაბული უსმენს ოფელიას (ოფელია.  
სიყვარული გამოიციხადა. პოლონიუსი.  
დაიფიცა? ოფელია. სასტიკი ფიცით).  
რათა ქალიშვილის ინტონაციის  
თვით უმინშენლო დეტალიც კი არ  
გამორჩეს, მეორეს მხრივ გულსყური  
გაურბის გვირგვინისაკენ.

როგორც მონადირე რამ  
ფრინველი თავს დასტრიალებს  
თავის მსხვერპლს, ისე უტრიალებს იგი  
გვირგვინს და მის თვალებში, ამ დროს  
უცნაური, ხარბი მზერა ისადგურებს.  
თითქოს ოფელიასა და სამეფო  
გვირგვინს შორის რაღაც უხილავი  
ძაფებია გაბმული და მათ მოხელთებას  
ლამობს პოლონიუსი. ჩვენთვის აშკარა  
ხდება, რომ პოლონიუსს შეუძლია  
საკუთარი ქალიშვილი გასწიროს  
დიდი ინტრიგისათვის, აქციოს იგი  
სათამაშო ნივთად, მისი  
კარიერისათვის გამოსადეგი დიდი  
თამაშისათვის.

მაგრამ, აქვე ჩნდება, ჩემის აზრით,  
რაღაც ბზარი, წინააღმდეგობა ამ სახის  
ინტერპრეტაციაში, გ. კაპანაძე-პო-  
ლონიუსი უცებ ძალიან აგრესიული  
ხდება ოფელიასადმი, მისი ტონი შე-  
უვალა და კატეგორიული: „აღარა-  
სოდეს არ გაბედო ღორდ ჰამლეტთან  
საუბარი და წერილებიც არ მიიღო,  
მე შენ გიბრძანებ“. მამის  
მოულოდნელი სიმკაცრისაგან  
გაოგნებული ოფელია ძალადაკარგული  
ძირს ეცემა, პოლონიუსი ხელში  
აიყვანს, ჯერ მკლავებზე გადაისვენებს,  
შემდეგ რაღაც მძვინვარე სისასტიკით  
ორად მოკეტავს გონდაკარგულ

ოფელიას და იქვე გაჩენილი ახალი  
აზრით სახეშეცვლილი, უკან-უკან  
წავა, წამოძახილით: „ხელმწიფესთან,  
ხელმწიფესთან“, ე.ი. მას მოვანსებთ  
ყველაფერსო. აქ პირადად მე მეზადება  
ასეთი კითხვა: თუ პოლონიუსს „დიდი  
თამაშის“ გამართვა სურს, თუ სურს  
გვირგვინის მოპოვებისათვის ბრძო-  
ლაში გამოიყენოს თავისი ქალიშვილი,  
მამინ რატომღა უკრძალავს ოფელიას  
ჰამლეტთან ურთიერთობას. პრინცი  
სიყვარული ზომ საუკეთესო ფარი  
იქნებოდა ამ ინტრიგაში? რაღაც აქ  
ერთმანეთს არ ებმება სახის ორგვარი  
გაგება.

ძველი სცენური ტრადიციის  
მიხედვით პოლონიუსისათვის ამგვარი  
სიფრთხილე, წინდახედულობა, შიში,  
რაც სამეფო კარზე დაწინაურებულ  
ჭკუასუსტ დიდებულს უნდა ახა-  
სიათებდეს, გასაგებია და ბუნებრივი.  
მაგრამ რეჟისორი და მსახიობი ამ  
სპექტაკლში გვთავაზობენ სულ  
სხვაგვარ ინტერპრეტაციას, რომლის  
მიხედვით პოლონიუსი გაიმეორა,  
გაბედული (მიუხედავად ზოგჯერ  
გამოვლენილი „სინაზისა“ მოძრა-  
ობაში), ავანტურისტია, ძალაუფლების  
ხელში ჩაგდებას წყურვილით საეგე,  
ინტრიგის მახეების დამგები. ამ  
თვალსაზრისით (შორეული ასო-  
ციაციით) იგი რ. სტურუასა და  
რ. ჩხიკვაძის რიჩარდსაც გვაგონებს.  
ერთგვარი სცენური პარალელიც  
არსებობს მათ შორის. ისევე  
როგორც რიჩარდს ყველგან დაჰყვება  
რიჩმონდი, არის მისი ბნელი და  
საშინელი საქმეების მომსწრე და  
ერთგვარად ითვისებს კიდეც მის  
სისხლიან გაკვეთილებს, აქაც,  
პოლონიუსს თითქმის მოუცილებლად  
თან დაჰყვება ოსრიკი - თ. ჭიჭინაძე,  
მუდამ გაღიმებული, მორჩილი,  
ყოველგვარი სასჯელის სინარულით  
მიმღები. თ. ჭიჭინაძის ოსრიკის სახეს  
არ სცილდება მონური მზადყოფნის  
ნეტარი ღიმილი, იგი პოლონიუსის  
საქმეთა მესაიდუმლეა, მისი ჩრდილია,  
თუ საჭიროა ლანდის სისწრაფით  
იცვლის ადგილს, რომ ისევე  
პოლონიუსთან ახლოს აღმოჩნდეს.  
ერთი სიტყვით, იგი განდობილია,  
ნაზიარებია პოლონიუსის საქმეს. ამ

ურთიერთობის ხაზგასმით რუქისორი გვიჩვენებს პოლონიუსის ხასიათის მასშტაბურობას. მის აქტიურ ბუნებას, მაგრამ ჩემთვის გაუგებარია, თუ რა ახალი აზრი გაუჩნდა მას ოფელიას აღსარების შემდეგ, რა უნდა „უთხრას“ მან კლავდიუსს („ხელმწიფესთან, ხელმწიფესთან“) ისეთი, რასაც „ძველი“ პოლონიუსი არ ეტყობა. თუ სიუჟეტის დონეზე დარჩება ეს მოქმედება ე.ი. თუ პოლონიუსს მხოლოდ ის სურს, რომ მეფეს შეატყობინოს ჰამლეტს ოფელია უყვარს, და ვგონებ, ამ ნიადაგზე შესულია კიდევცო, მაშინ ამგვარი რამ უმნიშვნელოა სახის ახლებური გაგების მასშტაბურობასთან შეფარდებით და ზემოხსენებულ გაუგებრობასაც იწვევს.

თუმცა შემდგომ ყველაფერი ადრინდელ საწყისს უბრუნდება და პოლონიუსი კვლავ ძალზე აქტიური მონაწილეა ჰამლეტის მოკვლისათვის ჩაფიქრებულ შეთქმულებაში. მეტიც, რეჟისორის გააზრების მიხედვით იგი უმაღლესი საკუთარი, ზედმეტი აქტიურობის მსხვერპლია, კვდება არა როგორც უბრალო მოთვალთვალე, არამედ როგორც რისკიანი შეთქმული, რომელიც მარტო მეფის სურვილს კი არ ემორჩილება, არამედ საკუთარი მიზნებიც აქვს და ჰამლეტის თავიდან მოშორება ამ მიზანს ემსახურება სწორედ.

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ პირველსავე სცენაში, როცა კლავდიუსი შემოდის, მის თანმხლებთა შორის ოფელიაცაა (შექსპირს უფრო მოგვიანებით შემოჰყავს იგი). ახლა, როცა პოლონიუსის მოქმედების პარტიკულარს ვეცნობით, ვხვდებით რომ ოფელიას ყოფნა ამ ამაღლაში, მამამისის „ჩაწყობილია“. პოლონიუსის სურვილია, რომ მისი ქალიშვილი სამეფო კარის იერარქიის სიმაღლეზე შეაყენოს. საერთოდ, სპექტაკლში აშკარაა გმირთა ურთიერთობის იერარქიული წყობა, რომელიც ასე შეიძლება დალაგდეს: კლავდიუსი - პოლონიუსი - ოსრიკი. „დროთა კავშირდარღვეულ“ სახელმწიფოში, სადაც ყველაფერი უზნეობის ძალმომრეობაზეა აგებული შეიძლება ეს თანმიმდევრობა თავდაყირა დადგეს

და „კამორას“ უმნიშვნელო წევრი უპირველესი განდეს. შემთხვევითი არ არის, რომ ოსრიკი ამ სპექტაკლში, როლის სიმცირის მიუხედავად; ძალზე აქტიურ ფუნქციას ასრულებს ინტრიგის ამომძარებებაში (როცა ჰამლეტის ვერაგული მოკვლაა ჩაფიქრებული ლაერთან ფარიკაობისას) და ბოლოს, სწორედ იგი აუწყებს მომაკვდავ ჰამლეტს გახარებული სახით: ფორტინბრასი მოდისო. პოლონიუსი და კლავდიუსი მოკლულ იქნენ, ლაერტი და ჰამლეტიც მკვდარია, ასპარეზი თავისუფალია, აქ შეიძლება გამოვიდნენ ახალი იორიკები, ფორტინბრასები და ა.შ. კეთილშობილი, მაგრამ ინერტული პორაციოს სიტყვები: „ჩქარა ლამპარნი დიდებულნი... ილოცეთ ყველამ“ - მოულოდნელად ქვეტექსტს იძენს - უფრო დაბნეულა სამყარო და ამ დიდი ტრაგიკული კატასტროფის შემდეგ აუცილებელი როდია, რომ ნათელმა სძლიოს ბნელს: „ილოცეთ ყველამ!“

იერარქიულ ურთიერთობათა უზნეო თამაშის (სადაც ჩართულნი არიან ლაერტი, ოსრიკი, გილდესტერნი, როზენკრაცი და უნებლიედ ოფელიაც კი) ფონზე რადიკალურად განსხვავებულია დიდი ჰამლეტისა და პრინც ჰამლეტის ურთიერთობა. „ჰამლეტის“ სხვა დადგმებში მე პირადად არ მინახავს მამასა (ამ შემთხვევაში მამის აჩრდილსა) და შვილს შორის ასეთი რეალური, სულისშემძვრელი ურთიერთდამოკიდებულება, არ მიგრძენია მარადიული სულიერი კავშირის ასეთი უწყვეტობა, თითქოს დიდი მამის სული პრინც ჰამლეტის თანამდევნი სული იყოს. რეალობისა და ირეალურის, მიწიერისა და ზეციურის ეს შეხვედრა არც მისტიკურ ილუმალებას შეიცავს და არც უხეში, ტლანქი მატერიალური სინამდვილის ნიშნებს.

ჰამლეტის სიტყვებზე - „ცუდ ამბებსა ვხედავთ, კვლავაც უნდა ცუდს მოველოდეთ“ - სინათლის წრე სცენის სიბნელეს გაჰკვეთს და მეტალის მბზინვარე სიბრტყეს მთვარის დისკოსავით მიანათებს. მაყურებლისაკენ ზურგშექცეული,

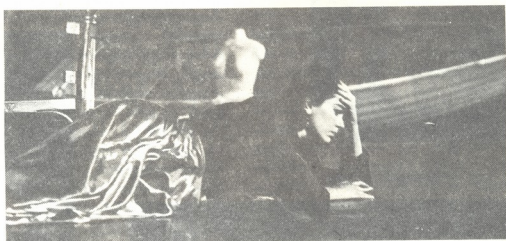




სამლეტი - მ. ნინიძე  
ოფელია - ნ. სუსკივაძე



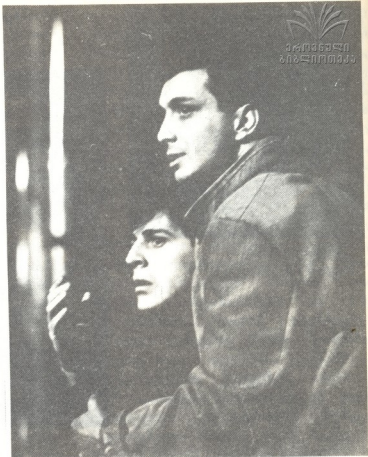
კერტრუდა -  
ნ. შონია



სერნა სპექტაკლიდან



I მესაფლავე - გ. კაანაძე  
II მესაფლავე - დ. ბახტაძე



პამლეტი - მ. ნინიძე  
პორაციო - ი. შაჰარაშვილი

სცენა სპექტაკლიდან „პამლეტი“



მსახიობი - ლ. ბერიკაშვილი

ხელეგბამილი ჰამლეტი ამ სინათლის დისკოს აეკრება, მისი შავად მოსილი სხეული სარკისებურად აირეკლება, შემდეგ სინათლის სხივი ნელა გადმონაცვლებს და სცენაზე დამხობილ ჰამლეტს ზედ დაანათებს, რომელიც რღაც საწყალობლად, უცნაურად ზის, თითქოს სხეულის კედლები ერთმანეთში გადახლართვიან, საკუთარ ზელისგულს ისე უყურებს, თითქოს მისი ზატება ზედ აღბეჭდვია „ისე საამო სახე გაძევს, რომ უნდა გითხრა რამ... მე შენ გიწოდებ ჰამლეტს, მამას, დანიის მეფეს“. და თუმც მამის აჩრდილი - მკერივიშვილი იქვე დგას (ახოვანი, შავ, გრძელ სამოსში ჩაცმული, ფოლადის სამკლაურებით - თითქოს შესუდრული - სანახევროდ თეთრად შეფეთქილი სახით), ჰამლეტი ჯერ მისკენ მიხედვას ვერ ბედავს, სანამ მის წინ გამოცხადებული ხმას არ ამოიღებს. მ. ქერივიშვილის აჩრდილი ლაპარაკობს წყნარი ტონით, აუღელვებლად, ეს ხმა ჩვეულებრივი ადამიანის ხმაა, გამთბარი მამობრივი ზრუნვით და სიყვარულით. მ. ნინიძე-ჰამლეტი ნელი ნაბიჯით გაემართება მისკენ თითქოს სურს მამის სხეულს ჩაეკრას, აქ იპოვოს შეება, აქ დაავანოს განაწამები სული. წამიერად დგანან ასე, მერე ანაზღეულად მოუშვება მ. ნინიძე-ჰამლეტის სხეული („გულო დამშვიდდი და ძარღვებო ნუ მიჩლუნგდებით“), მოითენება და ისაა იატაკზე უნდა დაემხოს, რომ მამა-ჰამლეტი ხელში აიტაცებს და ასე გულში ჩაკრული გაიყვანს სცენიდან. ტრაგიკულ ფინალში იგივე მიზანსცენა მეორდება: სასიკვდილოდ დაკოდილი ჰამლეტი მამის მკლავებში განუტეებს სულს. ასე რეალური სიცხადითაა ხორც-შესხმული აჩრდილის გამოცხადების რთული სცენები. რეჟისორი მკვეთრად გამიჯნავს ამ ორ ჰამლეტს. აჩრდილი ჰამლეტის სულის ინსპირაცია კი არ არის მხოლოდ, არამედ ტანჯული ჭაბუკის წარმოსახვის დაძაბვით გაცოცხლებული არსება, რომელიც გამოცხადებისას მყარად დგას მიწაზე და ისე იქცევა როგორც ნამდვილი მამა მოქცევა ცხოვრების

ტრაგიკული შეუსაბამობით განაწამებულ შვილს. იმ სცენებშიც კი (ჰამლეტი-ჰერტრუდა), როცა აჩრდილის ყოფნა „ჰამლეტში“ იგრძნობა, მინიძის ჰამლეტი მას თითქოს თვალნათლივ „ხედავს“ და ისეთ სულისმიერ კავშირს ამყარებს მასთან, რომ მაყურებელი (რომელიც, ჰამლეტისაგან განსხვავებით, ვერ „ხედავს“ აჩრდილს) გრძნობს მის არსებობას. ასეა გადმოსული მისტიკური ბურუსიდან ჰამლეტის ყოფიერებაში მამის აჩრდილი. რეჟისორისათვის იგი რეალური არსებაა, რომელთან ურთიერთობა ჰამლეტისათვის აუცილებლობაა, ყოველშემთხვევაში მისი „აქ ყოფნა“ განსაზღვრავს ჰამლეტის მოქმედებას. ამ ურთიერთობაში არის კიდევ ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი დეტალი: როცა აჩრდილის მოსალოდნელი გამოჩენით ძალაწართმეული ჰამლეტი სიბნელით გარშემორტყმული განათებულ წრეში საწყალობლად ზის, მას მიუახლოვდება-მამის აჩრდილი და თავზე ხელს დაადებს. ამ წამს ჰამლეტი გონებაწართმეულია თითქოს, მის თვლებში აზრის სხივი ჩამქრალა, მზერადაბინდულს, მთვარეულის არაამქვეყნიური, უცნაური გარინდება დაუფლებია, როცა ადამიანს თვლები კი ღია აქვს, მაგრამ ძილს დაუბინდავს მისი გონება. აჩრდილის ხელის შეხებისთანავე ჰამლეტი უბრუნდება „ამ ქვეყანას“, მან იგრძნო ცოცხალი მამის ხელის ალერსი, მისი სითბო და ანაზღეულად დაუბრუნდა სასიცოცხლო ენერგია, რომელიც მას კიდევ ერთხელ მაშინ დასტოვებს, როცა მამის აჩრდილი საზარელი ღალატის, ვერაგული მკვლელობის ამბავს შეატყობინებს. ...ამ საესებით რეალური „ხილვების“ შემდეგ ისევ გონს მოსული ჰამლეტი ნაქტაკალში ასე აჯამებს განცდილსა და საფიქრალს: „ოჰ, ჰორაციო, ბოროტი საქმე ღღის სინათლეს ვერსად წაუვა“ (ჰამლეტის, აჩრდილისა და ჰორაციოს სცენების ძალზე დინამიური მონტაჟის წყალობით, რეჟისორმა სცენის მცირე მონაკვეთში შესძლო გრძნობათა გრადაციის მეტად რთული სურათის დახატვა). სცენის დასასრულს ემთხვევა კულმინაცია: ჰამლეტმა

იგრძნო, რომ მას მამამისმა უხილავი მესიანური მახვილი მისცა ხელში ამ ქვეყანაში გამეფებული უსამართლობის აღმოსაფხვრელად და სამკვიზის გაიმეორა ფრაზა (პირველად წყნარად, დაფიქრებით, მეორედ - დრამატული სიმძაფრით, მესამედ - ისტერიკაში გადასული ყვირილით), რომელიც მისი ტრაგიკული ბედის გაცხადებაა: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყველმა ბედმა მე რად მარგუნა იმისი შეკვრა?!“ ახლა, სწორედ ამ წუთში მიხვდა ჰამლეტი, რომ საუკუნე გადატრიალებულია, სამყარო თავდაყირა დგას, ბრწყინვალე დეკორით მორთული უხნეობა ღამეულ ორგიებს მართავს („მუდამ მეჯლიში, სიმთვრალე და დროს გატარება“), მიხვდა, რომ მამამისის აჩრდილის თხოვნის აღსრულება მისი აღსასრულიცაა... და კეთილშობილი პრინცი უარს ამბობს ოფელიას სიყვარულზე...

გ. ჟორდანიას მიზნად არ დაუსახავს ტიტანური შექსპირული ვნებების, ისტორიული კატაკლიზმების, დიადი პიროვნებების ჩვენება. ყველა დროის სცენის უდიდესი მელანქოლიკი, მოაზროვნე, პოეტური შთაგონებით სავსე ჰამლეტი აქ წარმოდგენილია როგორც ჩვენი თანამედროვე, ჩვენი ტკივილებით, პრობლემებით შეპირული ახალგაზრდა. მ. ნინიძის ჰამლეტს შეიძლება პირობითად ვუწოდოთ „მომავლის წლების განრისხებული ჭაბუკი“, რომელიც წინ აღსდგამია უფროსი თაობის კორუფციას, უხნეობას, კეთილშობილური იდეალების შერყევას, რომელსაც სძულს სიცრუით, პირფერობით და მლიქვნელობით სავსე ეს ცხოვრება. იგი ჩვენს თვალწინ განიცდის საკუთარი ილუზიების მსხვერველს, მაგრამ ეს არის ამავე დროს მთელი თაობის ილუზიების მსხვერველაც, რომელიც გაყიდულია, განძარცვულია და რომლის იმედებიც უკეთეს მომავალზე ფეხქვეშაა გათელილი. აქ იღებს სათავეს მ. ნინიძის ჰამლეტის ნერვული იმპულსურობა, გამომწვევი სარკაზმი და გამგმირავი ირონიულობა, რომელიც ოდნავადაც არ ანელებს მისი

ჭაბუკური სულის მსურველებს, გაბედულებას და კეთილშობილებას. ამაშივე ვხედავ მე გ. ჟორდანიას რეჟისორული კონცეფციის თანადროულობას. მთელი სპექტაკლი, თავისი ტონალობით, სიმძაფრით, ნერვული დაძაბულობით ჩვენი დროის სულისკვეთებითაა სავსე. იგი არის მძაფრი ექო სულ ახლახან, აგერ გუშინ, მომხდარი ჩვენი პოლიტიკური ვნებების, თვითშეგნების მძაფრი გამოვლიძების და საზოგადოების ყოველ ფენას მოღებულ კონფლიქტების.

ჩვენ ვცნობრდით კლავდიუსების და პოლონიუსების სამყაროში. ცნობილი გამოთქმა - ძალაუფლება რყვნის ადამიანს, აბოლუტური ძალაუფლება - აბსოლუტურად რყვნის მას - ზედამოჭრილია ამ სამყაროსათვის. რაზეა აგებული ეს „ელსინორა“ ანუ, როგორც ჰამლეტი უწოდებს „დანია - საყვარობილე?“ - ურთიერთ დაბეზღებაზე, ლიქნაზე, მსტოვრობაზე, მოჩვენებით, გარეგნულ კეთილდღეობაზე. მართლაც საყოველთაო შიშსა და მორჩილებას ეჭირა ეს ჩვენი ქართული „დანია“.

ყველაფერი მოსალოდნელი კატასტროფის შიშითაა შეპყრობილი. ეს სამყარო აგონიაშია. პოლონიუსი ამ ტოტალური მოყურადობის ყველაზე ცხადი გამოხატულებაა. იგი ყველგანაა, უხორცო არსებასავით შეუმჩნეველია, ყველაფერს ეფარება, ყველაფერს იმასსოვრებს: „თუ კვალს მივაგენ, მე მიზეზი ვერას გზით ვერ დამეძალება, თუნდ დედამიწის შუაგულში ბინა დაიდოს“. როზენკრანცი - მ. ქვრივიშვილი და გილდენსტერნი - დ. ბახტაძე - ელეგანტურნი, ერთნაირად ჩაცმულნი (გრძელ თეთრ პალტოებში) ალერსიანი, განათლებულნი, კეთილგანწყობილნი, მუდამ ღიმილი რომ დასათამაშებთ სახეზე - საშინელი ფარული ძალების მიმიკრიის თამაშია. ისინი „სისტემის“ მიერ არიან, როგორც ახლა ამბობენ ხოლმე - ანგაჟირებულნი, ადაპტირებულნი. მიუხედავად განსხვავებისა, ისინი მაინც ერთსაზოგადნი არიან. ამაშია სისტემის საშინელება - იგი

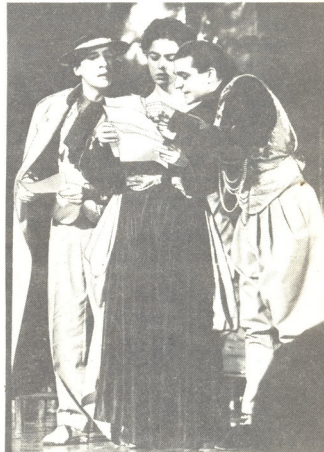
ატმოსფეროსგან გატანჯული, რომელიც ცხოველური შიშით მოელან/ ალსასრულს. ერყენული მხელისქვეშა

სპექტაკლის მოქმედების დაბა ბულობას, მის პულსაციას განსაზღვრავს უადრესად ქმედითი, ინტრიგის „ამაჩქარებელი“ სურვილი, ლტოლვა ჰამლეტის იღუმალების



ოფელია - ნ. თარხან-მოურავი

ყოველგვარ პიროვნულ ინდივიდუალობას შლის და ადამიანს თავის მსახურად აქცევს. ეს ახალგაზრდა ინტელიგენტები (რომლებიც პირადად მე სულ ახლო წარსულის „ორგანოების“ ყალბად რაფინირებულ თანამშრომლებს მომაგონებს). სიტუაციის მიხედვით ანაზღაურად იცვლებიან. მეგობრული ალერსით შეუძლიათ აუტანელი ტკივილები მიაყენონ ჰამლეტს - ხელები გადაუგრიბონ, „გიჟის ტომარაში“ ჩასვან, ძალით ათრიონ, რათა მეორე წუთში ისევ „ძმაკაცური“ ტონით ესაუბრონ და თუ საჭირო გახდა, აუცილებელი ზრდილობიანი დისტანცია დაიცვან ამ პრინციტან! ჯერ სულ ჭაბუკი იორკიც კი ამ საერთო თამაშშია ჩართული და უკვე საკმაო გამოცდილება შეუძენია სასურველი ნიღბის ტარებისა, მეფე კლავდიუსიც კი ამ სისტემის მონაა, მის მიერვე შექმნილი აუტანელი



კლავდიუსი - ნ. პაპუაშვილი, ჰერტრუდა - ნ. შონია, პოლინიუსი - გ. კახანიძე

წვდომისა. თუმც კლავდიუსის მთელი სამყარო, „სისტემა“ სრულადაა გამოხატული, მაინც საყოველთაო ყურადღება ჰამლეტისაკენ არის მიპყრობილი, ამ სპექტაკლში ინტრიგის მოქმედების მიმართულება და ლოგიკა ჰამლეტშია კონცენტრირებული, აქეთ, შუაგულისაკენ მოისწრაფვის ყველა. დიანს, უკლებლივ ყველა დაინტერესებული კარგად გაიგოს რა სურს ჰამლეტს, რას ფიქრობს, რას მოიმოქმედებს, რამ შეცვალა იგი ასე

\* ბ. ჯეკსონის მიერ 1925 წ. „კინესკოპში“ დაღმეულ სპექტაკლში ჰამლეტი აყოუნა-არყოფნის ცნობილ მონოლოგს ბუზუნით, ჯიბეებში ხელებსაწყობილი წარმოთქვამდა.

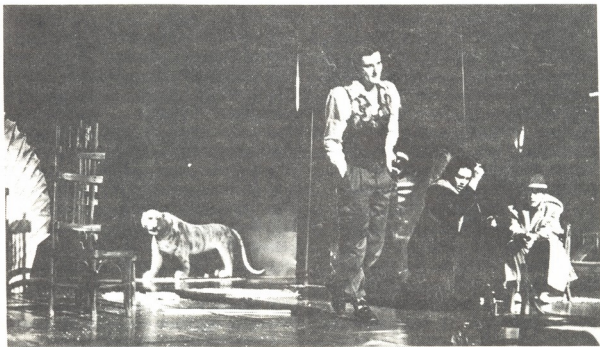
რიგად: ხან პოლონიუსი უტრიალებს, ხან ოფელიას მიუგზავნიან, სწორედ ამისათვის გამოიძახებენ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს, ჰერტრუდაც ცდილობს შვილის სულის სიღრმეში ჩახედვას. არაუადრეს არ სჯერა მისი შეშლილობის ამბავი. (ხელმწიფე: „მამ ვერ შესძელით, ვერ შეამჩნიეთ, თუ რა მიზეზით მიუღია შეშლილის სახე“). სპექტაკლში (მონტაჟის წყალობით) აქცენტირებულია ძიების ეს განუწყვეტელი პროცესი, რაც ძალზე დინამიურს ხდის მოქმედებას, რასაც განსაკუთრებით ამძაფრებს ე.წ. „შემხვედრი მოქმედება“ - ჰამლეტიც ხომ თავის მხრივ ეძიებს სიმართლეს, რომელიც სამყაროს კანონზომიერებას თუ უკანონობას წარმართავს ზოგადი აზრით, კონკრეტულად კი - ეძიებს მამამისის აჩრდილის მიერ ნათქვამი სიტყვის ჭეშმარიტებას.

ამ ბრძოლაში ჰამლეტი, როგორც ყველაზე ჭკვიანი ამათ შორის, მრავალნაირ ხერხს, ფერისცვალებას, თეატრალურ გარდასახვას მიმართავს და ეს როლიც სწორედ ამ მრავალგვარობაზეა აგებული.

ჯერ კიდევ მამის აჩრდილის გამოჩენამდე იგი სცენაზე გვევლინება როგორც შინაგანად გაღიზიანებული, გამწარებული, რაღაც მძიმე ფიქ-

რისგან გულდამძიმებული. გამომწვევად, ჯიბეში ხელეჩაწყობილი\* ელაპარაკება მეფეს და დედებს: „ეს ჯერ არ არის სევედამორეულობა, მელანქოლიით შეპყრობილი ჭაბუკი. იგი ხედავს, რომ მის ირგვლივ ბოროტება გამეფებულია, მაგრამ უმაღლეს საკუთარ თავზეა გამწყრალი, ვიდრე გარე სამყაროზე, ამიტომ მამა მ. ნინიძის ჰამლეტის პირველი მონოლოგი („რად არ მეშლება ეს სხეული ესრეთ მაგარი“) ძალით, ექსპრესიით და პროტესტული სულისკვეთებით სავსე, რაც სრულ გამოხატულებას პოულობს მის ენერგიულ ვესტში, როცა გაგულისებული დასწვდება კლავდიუსის მიერ მოწიწებით დადებულ შავ-თეთრ ვარდებიან თაიგულს და მთელის ძალით მოისვრის: „არარაობავ, დედაკაცი უნდა გერქვას შენ“. ირგვლივ, როგორც ვთქვით, ყველა თამაშობს, მაგრამ ჰამლეტი ყველას აჭარბებს. ჰამლეტის ეს თეატრალური თამაში, ეს ორმაგობა კარგად აქვს გადმოცემული მ. ნინიძეს. მთელი მისი ურთიერთობა პოლონიუსთან თეატრალურ თამაშზეა აგებული, სადაც ორაზროვან სიტყვას, ორაზროვანი მოქმედება ერთვის. თამაშის მომენტი ხაზგასმულია

ლაერტი - ლ. ბერიკაშვილი, ჰერტრუდა - ნ. შონია, კლავდიუსი - ზ. პაპუაშვილი



პოლონიუსის შესაბამისი მოქმედებითაც, რაც მოწმობს მის, როგორც თეატრალური პარტნიორის ნიჭიერებას. მაგრამ მთავარ თამაშს მ. ნინიძე-ჰამლეტი იწყებს ძველ მეგობრებთან - როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან, როცა იგი ყოველწამიერად იცვლება ისე, რომ ამით ვერ გაუგიათ როდის არის ნორმალური და როდის შემოიღო და დაბნეული, გაკვირვებული შესცქერიან. ეს თამაში კულმინაციას აღწევს კლავდიუსთან, როცა გიჟის გრძელსახელოებიან პერანგში შეკრული ჰამლეტი პლასტიკური ეტიუდებისგან შემდგარ მინიატურას გაითამაშებს (აქ ჩვენს თვალს არ გამოეპარება პატარა პაროდია ერთ ძველ სახელგანთქმულ სპექტაკლზე). მოხეტიალე მსახიობებთან კი ჰამლეტი საესეებით განსწავლია. არავესთან ისე არ ავლენს მთელ თავის ბუნებას, როგორც მათთან. საერთოდ ეს სცენა ერთ-ერთი საუკეთესოა სპექტაკლში. ლ. ბერიკაშვილის თამაში (მსახიობის როლში) ბრწყინვალე პაროდირებაა ავბული, სადაც უტრირებულია რომანტიკულ-კლასიკური მანერა სამსახიობო სკოლისა. მისი ფართო შესტი, გაშლილი, „მასშტაბიანი“ მოძრაობა, პათეტიკური შემახილები, დიდი ნახტომებით სიარული, „აბობოქრებული“ ტემპერამენტი, გაზვიადებული რეაქცია, თავდავიწყება განცდებში ნამდვილი კომიკურობითაა აღბეჭდილი. (აქვე აღვნიშნავ მის მიერ შესრულებულ ლაერტს, ტემპერამენტიან, ფიცხ და გულმართალ ჭაბუკს) მისი „დასის“ წვერი ორი მსახიობი ქალიდან ერთი გულუბრყვილო სტატისტიკა (ნ.კაციტაძე), მეორე სიცოცხლით სავსე, ემპატიური ცბიერებით სავსე, ღირსეული პარტნიორი (ნ.ლორთქიფანიძე), როგორც „ტრაგიკულ განცდებში“, ასევე მუსიკალურ რეპრიზებში. ამ თამაშში ბუნებრივად ერთვება ჰამლეტი (პიესაში მხოლოდ რამოდენიმე რეპლიკა აქვს), ორაზროვან მნიშვნელობას იძენს მისი ფრაზა „მე ხომ თქვენი მასხარა ვარ“ და სახეზე აფარებული ყმაწვილის თეთრი ნიღაბით აიტაცებს სიტყვებს, რომელიც სწორედ ამ ნიღაბის გამო,

გულისშემძვრელ სიმწარეს, ტვიტილს სულიერი მიუსაფარობის ტრაგიკულ განსაზღვრას. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ აქტიორებთან პირველი „რეპტიციის“ შემდეგ მ.ნინიძის ჰამლეტი საკუთარი თავისადმი ზიზღით სავსე ინტონაციით, უღმობელი პირდაპირობით წარმოსთქვამს: „სწორედ მონა ვარ მანანწალა და ყურმოჭრილი“, თითქოს თავის ყველა ღირსებას თავისივე ფეხებით სთელავს, საკუთარ სიამაყეს ტალახში სვრის, რადგან „შეგინებული პირისახე“ შესძულდება. ამ დაძაბულ მონოლოგს სულ მალე მოსდევს „ყოფნა-არყოფნა“, რომლის წარმოთქმის დროსაც მსახიობი სცენიდან პარტერში ჩამოდის, რათა თავისი ფიქრის და ტანჯვის გზით მოპოვებული ჭეშმარიტება კი არ გაგვიზიაროს მხოლოდ, არამედ ყველა ჩვენთაგანი შესძრას, გამოიყვანოს წონასწორობიდან, თვითონაც ჩაიხედოს და ჩვენ გაგახედოს საკუთარი სულის უფსკრულში, მიგვახვედროს თუ რატომ ვიტანთ ასე ხშირად „მძლავრთ უკმეზობას, შეურაცხყოფას ღირსეულის უღირსისაგან“.

ამ კულმინაციურ აფეთქებათა შორისაც კი არ არის მშვიდი ზონები, რადგან რეჟისორის მიერ ნაპოვანია ყოველი ეპიზოდის მთავარი ძარღვი, რათა ჰამლეტის სახე-ბუნება ყოველი მხრიდან აღვიქვათ; იგი სარკასტულია, ირონიული, დაუნდობელი, ამავე დროს ფიქრით შეპყრობილი. მოვალეობის აღსრულების დაგვიანება მას აღიზიანებს, მაგრამ არ აღუწევს. მისი სხეული ზამპარასავით დაჭიმულია, მოქნილი, ნებისყოფის ძალითაა სავსე. სწორედ ნებისყოფის სიმტკიცეს მოწმობს ის, რომ თვით ყველაზე დიდი აღშფოთების დროსაც შეუძლია თავის შეკავება. ორი სცენა გავიხსენოთ. ცოდვის მონანიების, განცდის, შემზარავი აღსარების შემდეგ გონდაკარგული ზ. პაპუაშვილის კლავდიუსი ძირს დაეცემა. გაშმაგებული ჰამლეტი თავზე დაადგება, მახვილს შემართავს და საშინელის ხმით შეჭვივრებს:



„მოკვლავ!“ (აქ არ შემძლია არ აღენიშნო რეჟისორის მოულოდნელი სვლა: სამალავიდან გამოვა პოლონიუსი - გ. კაპანაძე, სავარძელში ჩაჯდება და ირონიული ღიმილით შესცქერის ამ სცენას). ჰამლეტი ძირს დაუშვებს ხელს, არა იმიტომ, რომ გმირობის ჩადენა არ შეუძლია, არამედ სწორედ იმიტომ, რომ გმირობად არ თიანხია ეს საქციელი. თითქოს ტანით გრძნობდეს პოლონიუსის ირონიულ მზერას და მას პასუხობდეს - „მერე, ჯავერს ვიყრი? ეს ხომ ჯილდოა“.

სცენა დედასთან. აქ მ. ნინიძის ჰამლეტი უკვე უკიდურესობამდეა მი-სული, ჰერ-ტრუდას თითოეულ სიტყვას წონასწორობიდან გამოჰყავს. მისი ყოველი მოძრაობა რაღაც საშინელ გადაწყვეტილებას ამხელს, რასაც შეშინებული დედა ხვდება და ეკითხება კიდევ - „მოკვლას მიპირებო?“ აქ ჰამლეტის გახელება წამიერად უკან იხევს და ჩვენ ვხედავთ მის გაორებულ ბუნებას, მისი ტრაგიკულ ტანჯვის ფრაგმენტს - ვხედავთ ნაზად მოსიყვარულე შვილს და შურისმაძიებელ მამაკაცს, გგრძნობთ რა ჯოჯოხეთურმა ცეცხლმა იფეთქა მასში, რომლის ჩაქრობა მხოლოდ მისსავე ცივ სარკაზმსა და დაუნდობელი მხილებით მოგვრილ სიმშვიდეს თუ შეუძლია.

ასეთი მრავალმხრივი ბუნებისაა მ. ნინიძის ჰამლეტი, ტრაგიკული შეუსაბამობის მატარებელი, მოაზროვნე და მებრძოლი. დროის კონტექსტიდან ამოვარდნილი, უცნაური და ახლობელი. ამგვარი ჭაბუკების ხვედრია „მოზღვავებულ უბედურებასთან“ შებრძოლება, რათა გასწორდეს „ამგვარი ბუნებრივი უკულმართობა“ და „მართლმსაჯულების გვიანობა“. კიდევ გავიმეორებ - მ. ნინიძის ჰამლეტი ჩემთვის არის სახე იმ თავდადებული და განწირული ყმაწვილკაცებისა, რომლებმაც თავიანთი ბრძოლით, ტანჯვით, გამომწვევი პირდაპირობით შეარყიეს „დანია-საყრობილე“, რომელთა გაბედულებას, თუ ჰამლეტის პერიფრაზირებას მივმართავთ, მოსაზრება არ

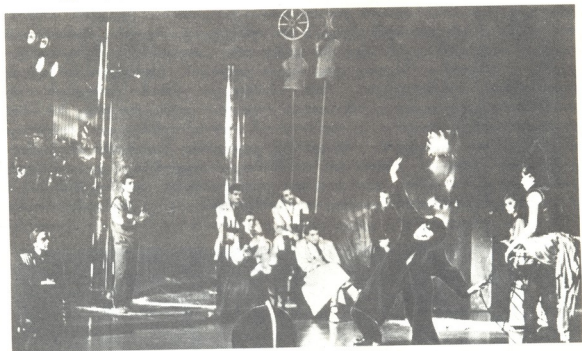
უსუსტდება შუქსა. ...ოფელიას სპექტაკლში ორი შემსრულებელი ჰყავს ნ.თარხან-მოურავი და ნ.ხუსკივაძე. ძალზე განსხვავებული როლებია. ნ.თარხან-მოურავის თამაშის მანერა ლირიულია, რბილი, მისი ოფელია გარემოების მორჩილია, მიმნდობია და ეს გულბრწყვილობა, რაც მეოცნებე და შეყვარებული ქალწულისათვის არის დამახასიათებელი, მისი ტრაგედიის სათავედ ქცეულა. იგი მხოლოდ სიყვარულისათვისაა გაჩენილი. გაბრწყინებული თვალებით შესცქერის სამყაროს. იგი გრძნობისმიერია, მოკლებულია საღი ანალიზის უნარს, თითქოს ყველაფერი მის ირგვლივ ვარდისფერ, სადღესასწაულო ფერებშია გახეული. იგი სინარულისთვის, სიყვარულისთვისაა გაჩენილი და არა ტანჯვისათვის. მთელი სამყაროც ნეტარებისთვისაა გაჩენილი. ამიტომ იგი „ბრმაა“ მის ირგვლივ დატრიალებულ საშინელი ამბების პირისპირ. „ვერ ხედავს“ ვერც კლავდიუსის ამაზრზენ მანჭვა-გრუნას, ვერც მამამისის - პოლონიუსის უკადრის საქციელს ამჩნევს, ჰამლეტის „გაგეჟებასაც“ ნაკლებად გრძნობს. ნ.თარხან-მოურავის უეშმაკო, სიყვარულით გაბრწყინებული არსებისათვის ჰამლეტის მოულოდნელი საქციელი თავზარდამცემია. გაკვირვებული, შიშამდგარი თვალებით შესცქერის პრინცის ახირებულ, გამომწვევ, შინაგანი წინააღმდეგობებით სავსე მოქმედებას. ეს ოფელია დროის, უზნეობის, საყოველთაო კონფლიქტის მსხვერპლი კი არ არის, არამედ საკუთარი მიუსაფარობის, მიმტვევლობის. ეს, ჭეშმარიტად, პიროვნული კრახია. როლის ამგვარი ინტერპრეტაციის გამო ოფელიას შემლილობის სცენები უფრო ძლიერი ემოციურობით უნდა ყოფილიყო დამუხტული და როლის განვითარების კულმინაციად უნდა ქცეულიყო. ჩემი აზრით, სწორედ ეს სცენა გამოვიდა მაინცდამაინც დატკბილულ-სენტიმენტალური, თითქოსდა მაყურებლის თანაღმობაზე გათვლილი. და რაკი ეს სცენა





„ჰამლეტი“. სცენები სპექტაკლიდან

გრძნობა-გონებითაა სავსე, იგი, თუ შეიძლება ითქვას, ქალწული ჰამლეტი, აღსავსე მძაფრი განცდებით, ენერგიით, შეუპოვრობით. მარიტების ძიებით. ყოველი წუთი მისი სცენაზე ყოფნისა სავსეა შინაგანი მზაობით, იმპულსური რეაქციით, მოქმედების დაუყოვნებლივი რეპლიკით. ნ.ხუსკივაძის ოფელია დისკ-არმონიულია სამყაროს მიმართ, ძალზე აქტიურად რეაგირებს სცენური მოქმედების ყოველ ცვლილებაზე, მთელის არსებითაა ჩართული პერიპეტეიებში. პირველივე ეპიზოდიდან ნათელია, რომ იგი ოპოზიციაში უდგას კლავდიუსის სამყაროს. ყველას დაკვირვებით, ეჭვით სავსე თვალებით უყურებს, ყურადღებით უსმენს, მხოლოდ ჰამლეტს შესცქერის სიყვარულით (ლაუერტან. ზალასი ბავშვური თამაშის მოგონებები



ცრემლმორეული ინფორმაციის მეტს არაფერს შეიცავს, საკმარისი იყო მისი გათამაშება ვითარცა აუცილებელი ეტიუდისა. აქ კი შთაბეჭდილება ისეთია თითქოს ძალიან დიდი და მოსაწყენი ეპიზოდი თამაშდება ჩვენს წინ.

სრულიად განსხვავებულია ნ. ხუსკივაძის ოფელია. პირადად მე ეს როლი ასე ორიგინალურად გააზრებული არსად მინახავს. ნ.ხუსკივაძეს ოფელია

აკავშირებს) და ერთგვარი სიბრაულებითაც, რადგან უკვე კარგად იცის თუ რას უქადის მას კლავდიუსთან გარდუვალი შეჯახება. მისი ხმა ზოგჯერ იბზარება ჰამლეტისადმი ღრმა თანაგრძნობით. ჩანს, მხოლოდ ძლიერი ნებისყოფა აკავებს, რომ არ აღმოსკდეს მისი არსებიდან განწირული კივილი. მამამისთან, პოლონიუსთან პირველივე სცენა სპექტაკლში, რომელიც ჰამ-

ლექტთან მის ურთიერთობას ეხება, შინაგანი პროტესტით, ფარული კონფლიქტით პულსირებს. მამას სიტყვით ეთანხმება, მაგრამ მთელი არსებით მისი წინააღმდეგია. ჯერ თითქოს ხუმრობის ტონით, ბავშვური კეკლუცობით იწყებს („რადგან ასე გსურთ, პრინც ჰამლეტზე ვლაპარაკობდით“), მაგრამ, როცა მამა ჰამლეტთან ურთიერთობას უკრძალავს - ნ.ხუსკივაძე-ოფელიას პროტესტის, წინააღმდეგობის გაწვევის სურვილი ყელში ბურთივით მოაწვება; „სიყვარული გამოძივხდა“ - ისეთი ტონით ამბობს, რომ თითქოს ეს უზენაესის ნების განცხადება, ყველაზე დიდი საბუთი იყოს, რისი მოტანაც კი შეუძლია ადამიანს. მის თვალებს არც გვირგვინისაკენ პოლონიუსის ქურდულად გაქცეული მხერა გამოეპარება. ხელს ხელზე დაურტყამს - ვითომ მივიხვდიო ჩანაფიქრს. თურმე იგი ეშმაკი, ანცი ქალიშვილიც ყოფილა (ასე ადრეც გამოჩნდა, როცა მმასთან ერთად უსმენდა მამის შთაგონებებს), „თამაშის“ წესების სწრაფად ჩამწვდომი. მაგრამ სულ მალე ცრემლმორეული, შეშლილივით შემოიჭრება, დრამატულად ფეთქებადი ტემპერამენტით, გაოგნებით უამბობს მამამისს, თუ როგორ იხილა ფერმკრთალი, არეული, შესაბრაღისი („თითქოს ეს არის მოსულაო ჯოჯოხეთიდან“) ჰამლეტი. იმდენად

შეცვლილია მსახიობი, ისე გულწრფელია მისი მწუხარება, ისე ღრმაა ამ ხილვით გამწვანებული განცდა, რომ ჩვენ თითქოს მის სახეზე თვით შეშლილი ჰამლეტის ანარეკლს ვხედავდეთ. მისი გრძობიერება აქ ძალზე იმპულსურია, მძაფრი, სავე მოახლოვებული ტრაგიკული დასასრულის შეგრძნებით, თითქოს იგი არა მარტო ჰამლეტის აღსასრულს ჭვრეტს, არამედ საკუთარი თავისაც. ნ.ხუსკივაძის გააზრებით ოფელია იმთავითვე ტრაგიკულად განწირულია, რადგან იგი ჰამლეტის სულის გამოვლენაა, მასთანაა წილნაყარი. ტრაგიკული წინათგრძნობა მას უფრო ადრე ეუფლება, ვიდრე ჰამლეტს, ამიტომაც რომ სიბრაღულით და ცრემლით სავე თვალებს მიაპყრობს ხოლმე ჰამლეტს, მოთმინებით და თანაგრძნობით იტანს პრინცის უხეშ საქციელს „სათაგურის“ სცენაში. ამ ოფელიას ჰამლეტის კომპლექსი სტანჯავს, მისი ტკივილი თავისად მიუჩნევია. გაკაპანაძის გამჭრიახი და ცბიერი პოლონიუსი შეშფოთებულია ქალიშვილის „ჰამლეტობით“. იგი მიმხვდარა, რომ ოფელიას ჰამლეტთან ყოფნა პირადად მას სიკეთეს არ მოუტანს და ბუნებრივია, ყოველნაირად ცდილობს ამ კავშირის ჩაშლას. ოფელიასა და ჰამლეტის ურთიერთობათა დრამატიზმს ძალიან ამძაფრებს გ. ჟორდანიას მიერ

სიენა სპექტაკლიდან





მოფიქრებული სვლა. პიესის მიხედვით, ოფელია მამამისს გადასცემს ჰამლეტის მიერ გამოგზავნილ სასიყვარულო ბარათებს. მას შემდეგ, რაც დახარბებული, ავადმყოფური ინტერესით გაეცნობიან კლავდიუსი და ჰერტრუდა ამ ბარათებს, იქვე სცენაზე ყრიან. რეჟისორი ასეთ გადაწყვეტას გთავაზობს. ჰამლეტი ამ ფურცლებს პოულბს და ცხადია, მაშინვე სცნობს თავის ნაწერს. იწყება ცნობილი სცენა:

პოლონიუსი - რასა კითხულობთ ხელმწიფის შვილო?

ჰამლეტი - სიტყვებს, სიტყვებს პოლონიუსი - მერე, რაო?

ჰამლეტი - ერთი ვიღაც წუწკი სატირიკოსი გვარწმუნებს, ბერიკაცებს თვალეში სქელი ფისის მსგავსი ამბრი ჩამოსდითო“...

ეს სცენა აღსავსეა ორაზროვნებით. პოლონიუსი კარგად ხედავს თუ რა უჭირავს, რას კითხულობს ჰამლეტი, ამიტომ მისი შეკითხვა იქედნური ცინიზმითაა სავსე, ხოლო ჰამლეტის პასუხი კი არ ამცირებს და ამასხარავეებს პოლონიუსს, არამედ სასტიკი თვითირონიითა და სარკაზმითაა გამსჭვალული, რადგან სჯერა, რომ ოფელიამ გასწირა. გულდაკოდილი, მჭმუნავარე ჰამლეტი მწარე ღიმილით დახვევს წერილებს და იატაკზე მოაბნევს. ამ „დაკარგული ბარათებით“ გამოწვეულ მწარე გულისტკივილს კიდევ ერთხელ ვიგრძნობთ ჰამლეტისა და ოფელიას მომდევნო სცენაში („ამ ბოლო დროს როგორ ბრძანდებით ხელმწიფის შვილო?“), რომელსაც კლავდიუსი და პოლონიუსი უთვალთვალებენ. ჰამლეტი რაღაც მაშინაღურად ეაღერსება ოფელიას და იმის გამო, რომ მას ამ დროს ხელში უჭირავს თავისი ძველი ბარათების ნახევები, სულ სხვა ქვეტექსტს იძენს მათს შორის გამართული დიალოგი:

ჰამლეტი - „ჰა, მამ პატიოსანი ქალი ხარ?“

და სახეზე ააფარებს ქაღალდს (ქვეტექსტი ასეთია: პატიოსანი ქალი ამას იზამს, საჯაროდ გამოსატანად გახდის ტრფობის საიდუმლო ბარათებს?)

ოფელია - ბატონო ჩემო...

ჰამლეტი - ლამაზიცა ხარ...

ოფელია - რა გსურთ ბრძანდეთ?

ჰამლეტის ტკივილი ჩვენთვის

გასაგებია - ოფელია იმათ „ბანაკში“ გადასული ჰგონია, ფიქრობს, რომ ოფელიამ მისი სულის მთრთოლვარე ამონაკნესი სასაცილო გახადა ამ საქციელით. ხოლო ოფელიასათვის (რომელმაც არ იცის თუ რა ვერაგული საქციელი ჩაიდინა მამამისმა) ჰამლეტის ამგვარი მკვეთრი შემობრუნება აბსოლუტურად გაუგებარია. ამიტომაც მისთვის საშინელია ირონიითა და სარკაზმით სავსე სიტყვების მოსმენა:

„მონასტერში წადი, მონასტერში! რად გინდა ქვეყანაზე ცოდვიანები გაამრავლო?“

ამ წუთებში ოფელიასათვის სრულიად გაუგებარია ჰამლეტის უცნაური საყვედური: „ღმერთმა ერთი სახე მოგვცა, შენ მეორეს იკეთებ, რატომ? გაოგნებული სასოწარკვეთილი ამოიძახებს მცირე ხნის შემდეგ: „ო, რა დიდებულ ჭკვა-გონებას ეწია ბნელი!“ სხვა დასკვნას ასეთ ვითარებაში იგი ვერ გააკეთებდა.

ასეა გამდიდრებული სრულიად ახალი ნიუანსებით ურთიერთობათა ლოგიკა, ის ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, სადაც ეს ორი წმინდა სული ცხოვრობს. ჩვენთვის ნათელი ხდება, რომ ოფელიას ჭკუიდან შლის (სხვათაშორის ნ.ხუსკივაძის მიერ გათამაშებული „შემოიღობის სცენაც“, ჩემის აზრით, შეკვეცას მოითხოვს. სენტიმენტალობა - აქაც გაწეილია) არა უარყოფილი სიყვარული, არა ჰამლეტის ავადმყოფობა, არა მამის სიკვდილი, არამედ ამ ქვეყნის მთელი შეუსაბამობა, წინააღმდეგობიდან ტრაგიკული გამოუვალობის მძაფრი შეგრძნება. ასეა გაზრდილი ამ როლის მასშტაბი რეჟისორისა და მსახიობის მიერ და ოფელია, რომელიც ე.წ. „ირიბი მოქმედებით“ იყო ტრაგედიის უნებლიე მსხვერპლი, აქ ნ.ხუსკივაძის შესრულებით, გვევლინება ტრაგედიის უშუალო მონაწილედ, ჰამლეტთან ერთად.

მრავალი ახალი მოტივი ვიგრძენი ჰერტრუდას სახის გააზრებაშიც. ნ.შონიას ჰერტრუდა იმპოზანტური და

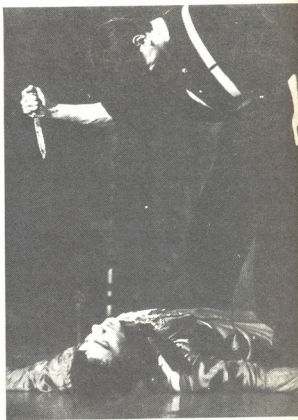
მომხიბლავია. მთელი მისი სხეული ხორციელ ვნებას ასხივებს. ეფექტური კოსტუმი - გრძელი, შავ-წითელი ელგარებით თვალისმომჭრელი - მის გაორებულ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს და თეატრალურობისაკენ მიდრეკილებას ამხელს: შავი - სიმბოლო უბედურებისა და მიუღწეველი იდეალებისა - თამაშობს წითელთან - ვნებათა ფერთან (ძალაუფლების მოყვარულ, ფიცხ და გულდია ადამიანებს რომ უყვართ). ნახევრად შიშველი ზურგი და გულმკერდი, მაღალი კისერი ვნებიანობის ეს დაუფარავი დემონსტრირება - გონებას უმღვრევს კლავდიუსს. თვით ნ.შონიას ჰერტრუდას გარეგნობასა და საქციელში მის ავსორცობას უსვამს ხაზს, ადვილი წარმოსადგენია, როგორ მიათრევს ეს ვნებააშლილი ქალი კლავდიუსს საწოლისაკენ. მათ შორის გაშიშვლებული სატანური სექსუალობაა ჩამდგარი, ისინი საკუთარი ჟინიანი სურვილის ტყვეები არიან. ჰერტრუდა ზოგჯერ ისე ფეხგაშლილი ჯდბა სკამზე თითქოს ვნების უხილავ ცეცხლზე იწვოდეს, მის თვალებში ამ დროს მხოლოდ ნდობა დასადგურებული და საკუთარ სხეულს ეალერსება, სექსუალური ღიბადოსაგან შეწუხებული, თითქოსდა ორგასტულ ექსტაზში შესული. გაშიშვლებული ვნებიანობა არ ცდილობს თავისი ურცხვობის დაფარვას და კლავდიუსი და ჰერტრუდა სასახლის კარზე, ფეხზე მდგარნი მზად არიან ყველას თვალწინ დაიცხრონ. ვნება. აქ საინტერესო დეტალია: ზ. პაპუაშვილის კლავდიუსს თითქოს უკვე ჩვევაში, იმპულსურ ქცევაში აქვს გადასული დედოფალთან ურთიერთობა, ჩვეულებრივ, თუმც სასიამოვნო მოვალეობად უქცევია იგი. ნ. შონიას - ჰერტრუდაში კი თითქოს ყოველთვის ხელახლა იღვიძებს ვნებიანობა. კლავდიუსმა ხელმწიფის ქერივის შერთვით არა მხოლოდ მამაკაცური სურვილი მოიკლა, არამედ კანონიერად „გა-აფორმა“ ტახტზე ასვლა; ჰერტრუდასათვის კი მთავარია ვნებიანი სიყვარული. ეს ვნება იმდენად წამლექავია, რომ მის ტრაგიკულ ბედისწერად ქცეულა. მისი

დედოფლური სიამაყე ქაღურის თავდავიწყებით არის შენაგებდნი, სამეფო კარის ეტიკეტს მოულოდნელად „წამოცდენილი“ ვულგარული ჟესტი არღვევს. (ზოგჯერ ფრიად უსიამოვნო. მაგ. გემოვნების და ზომიერების თვალსაზრისით, ძალზე ფრივოლურიც მეჩვენა დედოფლის კოტრიალით სცენაზე „გასვლა“, რასაც კიდევ უფრო ამძიმებს ზაფი ხმით კვილი. ვმ-იშობ ეს „ტრაგიკული თავდავიწყება“ ბუფონადურ კლოუნადას არ დაემსგავსოს). სახის ამგვარი გარეგნული გააზრება არაა ახლებური. იგი შეესაბამება ჰამლეტის სიტყვებს:

„როგორ განცხრომით უნდა იწვე ჭუჭყიან საწოლს  
ქონსა და ოფლში უწმინდურად  
ითხუპნებოდე“

გააზრების ორიგინალობა სიღრმეში ძეგს, ქალის ფსიქოლოგიური ცხოვრების პერიპეტებში. სპექტაკლის პირველ სცენაში (ჯერ კლავდიუსის „კლანის“ შემოსვლა, შემდეგ კი ნიღბებით ერთობლივი გასვლა) მინიშნებულია, რომ ჰერტრუდა მეფის საწინააღმდეგო შეთქმულებაში რალაცნაირად ჩათ-

ჰამლეტი - მ. ნინიძე  
კლავდიუსი - ზ. პაპუაშვილი



რეულია. ვნება იმდენად საბედისწეროა ჰერტრუდასათვის, რომ იგი არად აგდებს ჯერ ქმრის სიყვარულს, მერე შვილის - ჰამლეტის სიყვარულს. კლავდიუსისა და ლაერტის საიდუმლო შეთანხმებისას (ჰამლეტის მოკვლისათვის) პიესის მიხედვით ჰერტრუდა გვიან შემოდის. გ-ჟორდანას ამ სცენაში ადრე შემოჰყავს ჰერტრუდა, რომელიც უნებურად რამოდენიმე ფრაზას მოჰკრავს ყურს. მსახიობის სახეზე წამიერად გაკრთება ყველაფერს მიმხვდარი ადამიანის გამოძეტყველება. მაგრამ მხოლოდ წამიერად... დედოფლის სახეს უმაღ ცივი, ზვიადი იერი დაეჭობა. ეს არის დედის და დედოფლის ყველაზე საბედისწერო შეცდომა. ჰერტრუდა, ფაქტიურად უსიტყვო დასტურს აძლევს ჰამლეტის მოკვლას. რეჟისორმა უფრო დაამძიმა ამ ქალის დანაშაული, ფაქტიურად ჰამლეტის სისხლში გაარევიანა ხელი.

ფსიქოლოგიური წინამძღვარიც აქვს ამ საოცარ გადაწყვეტილებას. ცოტა ადრე, როცა ჰამლეტი დედამისის საწოლ ოთახში შევიდა, აქ გაიმართა საშინლად მღელვარე სცენა დედა-შვილს შორის. ჰერტრუდა მიხვდა, რომ ჰამლეტს ურყევად გადაუწყვეტია კლავდიუსის მოკვლა. ვნებისგან გონწართმეულმა ქალმა სატრფო - ქმარი ამჯობინა შვილს. ფინალურ სცენაში ჰერტრუდას ტრაგიკული აღსასრული კანონზომიერ ხასიათს ღებულობს. შექსპირის მიხედვით ლაერტისა და ჰამლეტის საბედისწერო დუელის დროს დედოფალი უნებლიედ სვამს მოწამლულ ღვინოს. სპექტაკლში ეს სცენა სხვაგვარადაა: რეჟისორი მისდევს ამ სცენური სახის შინაგან ლოგიკას და ჰერტრუდა - ნ. შონია საკსებით შეგნებულად, ერთგვარი თვითგამოწვევითაც იღებს

მოწამლულ თასს და სულმოუთმენლად სცლის - მან საკუთარ თავს თვით გამოუტანა განაჩენი <sup>შეკვნიდან</sup> ~~შეკვნიდან~~ და შვილის წინაშე, ადამიანისა და ღვთის წინაშე ჩადენილი ცოდვების გამო...

საკუთარ მიწირ ვნებებში, უღირს თამაშში გახლართული კლავდიუსი ჰამლეტის დაშნის თვალშეუვლები დარტყმის მსხვერპლი ხდება და საოცარ სურათს ვხედავთ - მის უსიცოცხლო, თეთრად შეღებილ სახეს სიცოცხლის ნიშნები უბრუნდება: სიკვდილის წინ თითქოს ამ სახეს მოსცილდა ნიღაბი, რომელიც რაღაც მარადიულის, გაყინულის, სულის-შემძვრელი გულცივობის ხატად აღიქმებოდა. მაგრამ ეს არ არის განწმენდისა და მონანიების წამი, კლავდიუსი „თავისი სახით“ კვდება, რათა უკანასკნელად შეავლოს თვალი მის მიერ ჩადენილი დანაშაულის მსხვერპლთ, უკანასკნელად დაინახოს ამ ქვეყნის შემზარავი კანონზომიერება, რომლის ძალითაც ბიწიერებასაც და ამაღლებულ, ნათელ იდეალებსაც ერთი ტრაგიკული აღსასრული აქვთ...

მხოლოდ შექსპირის მესაფლავეების „შავი იუმორით“ თუა შესაძლებელი ამ ქვეყნის წარმავლობასთან შეგუება.

გ.კაპანაძის და ბახტაძის მესაფლავენი ცინიკურნი და გულგრილნი, დაუბანელნი და ჩამოძონძილნი თავიანთი ქცევის გროტესკულობით ბეკეტის „გოდოს მოლონის“ პერსონაჟებს მაგონებენ, თუმცა მათი ფილოსოფია, მთელი თავისი პრიმიტიულობისა და სიტლანქის მიუხედავად, უფრო შეესაბამება ცნობრების „ამაოთა ამაოების“ ჭეშმარიტებას...

„ილოცეთ ყველამ“ მოგვიწოდებს სპექტაკლის დასასრულს კეთილშობილი ჰორაციო...

# ქართული ისტორიული ფილმი

## პაატა იაკაშვილი

„ერის პირქვე დამზობა,  
გათახსირება, გაწყალება იქიდან დაიწყე-  
ბა, როცა იგი თავის ისტორიას ივიწყებს,  
როცა მას ხსოვნა ეკარგება თავისის წარსუ-  
ლისა, თავისის ყოფილის ცხოვრებისა,  
დავიწყება ისტორიისა, თავისის წარსულისა  
და ყოფილის ცხოვრების აღმოფხვრა  
ხსოვნისაგან - მომასწავებელია ერის  
სულით და ხორციტ მოშლისა, დარღვევისა და  
მთლად წაწყმენდისაცა“.

ილია ჭავჭავაძე

თუ იმის მიხედვით ვიმსჯელებთ, როგორ აისახა ქართულ ისტორიულ ფილმებში ჩვენი წარსული ყოფა-ცხოვრება, კულტურა, ხასიათი, სულიერი რეალიები, მრავალსაუკუნოვანი ბრძოლა თვით-მყოფადობისა და სახელმწიფოებრიობის შესანარჩუნებლად, უნდა ვაღიაროთ, რომ კარგა ხანია პირქვე დაემზობილვართ, გაეთახსირებულვართ სულიერად და ხორციელად მოვშლილ-მოვრღვეულვართ და მთლადაც წავეწყმენდილვართ. ერთი სიტყვით, ის დაგვმართნია, რასაც წერდა საკუთარი ისტორიის დამეიწყებელ ერზე დიდი ილია. ასეთი დასკვნის უფლებას მაძლევს ისტორიული ჭეშმარიტებისადმი ის უდიერი დამოკიდებულება, რაც ამ ქანრის ქართულ ფილმებს ესოდენ ახასიათებს.

ცნება ისტორიული ფილმი გულისხმობს ისეთ კინონაწარმოებს, რომლის სიუჟეტი ისტორიულ ფაქტებს ეფუძნება, ხოლო მოქმედი პირნი რეალურად არსებულან. სამწუხაროდ, ეს

პრინციპი ქართულ კინოში ხშირად ირღვეოდა: ნამდვილ ამბავს შეთხზული ცვლიდა, ისტორიულ პირს მოგონილი. მაგრამ, რაც კიდევ უფრო საწყენია, ნაჩვენები ისტორიები ბევრად შორდებიან სინამდვილეს, ჩვენს წარსულს მეტად ტენდენციურად წარმოაჩენენ. მიზეზი ასეთი დამოკიდებულებისა რამდენიმეა: პირველი ქართული კინოს პოლიტიზაცია-იდეოლოგიზაციაში მდგომარეობს, რომელიც ჩვენი ისტორიის საბჭოური პერიოდის სამოცდაათი წლის მანძილზე თრგუნავდა ეროვნულ კინემატოგრაფს, გვართმევდა თავისუფალი აზროვნების უფლებას, თავს გვახვევდა სქემებს, დოგმებს, პირობითობებს. ყველაფერმა ამან თავისი კვალი დაამჩნია ქართულ ისტორიულ ფილმს. დღევანდელი გადასახედიდან კარგად ჩანს ათწლეულების მანძილზე საბჭოთა პოლიტიკა და იდეოლოგია როგორ აისახა ამ ქანრის ფილმებში: კონიუნქტურის წყალობით, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ჩვენი წარსული

უკიდურესად გაყალბებულად და ჩვენთვის შეურაცხყოფილად იყო ნაჩვენები. რამდენადაც მეტი იყო სიყალბე, იმდენად ინტერნაციონალური ჟღერადობის მქონედ ითვლებოდა ესა თუ ის ფილმი. ამ „იდეოლოგიის“ დამკვიდრება ჩვენში 1921 წლის ანექსიდიდან დაიწყო და თანდათან აუცილებელ პირობად იქცა.

შემორჩენილია ერთი მეტად მნიშვნელოვანი დოკუმენტი, კერძოდ 1929 წელს საქართველოს პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციის III პლენუმის მე-6 სხდომაზე იდეოლოგიური „ფრონტის“ ერთ-ერთი წამყვანი მუშაკის, ვინმე ლომინაძის სიტყვის სტენოგრაფიული ჩანაწერი. მისი გამოხვლიდან, რომელიც იმდროინდელ კინოხელოვნებას და კერძოდ წარსულის თემაზე შექმნილ ფილმებს ეხება, კარგად ჩანს თუ როგორ აფასებდა პარტიული და საბჭოთა ბიუროკრატია ჩვენს წარსულს და რა მეთოდებით აიძულებდნენ კინემატოგრაფისტებს ტენდენციურნი ყოფილიყვნენ: - „საქართველოს სასკინმრეწვის გასული მუშაობა დახასიათდება მით, რომ მისი რეჟისორები გატაცებული იყვნენ ისტორიული ფილმებით... შეიძლება რეჟისორმა აიღოს ისტორიული ამბავი, მაგრამ მიუდგეს საბჭოთა კრიტერიუმით. მაგრამ ამას აქ არ ვხედავთ. ყოველი რეჟისორი გვაძლევს იმას, რაც იყო და როგორც იყო. აიღეთ თუ გნებავთ „მამის მკვლელი“, „აგული“ და სხვა. მართალია ისტორიულ ფილმს აქვს მნიშვნელობა, ვინაიდან მისი საშუალებით ჩვენ ვეცნობით ძველ ცხოვრებას, მისი საშუალებით შეიძლება მოხდეს ძველად შექმნილი მორალის გაკოტრება. თუ ეს განვითარდა საბჭოთა კინემატოგრაფის ხაზით, მაშინ სხვა არის, მაგრამ ჩვენ ვხედავთ, რომ რეჟისორები ისტორიულ ამბავს იღებენ ისე, როგორც ხდებოდა. მას არ უპირისპირებენ ჩვენს საბჭოთა ცხოვრებას. ამიტომ აქ დგება საკითხი, როგორი არის ის ხალხი, რომელნიც სასკინმრეწვეში მუშაობენ. ლოდიკური დასკვნა: ეს იყო ძველი ხალხი, ძველი ტრადიციებით შეპყრობილი. ცხადია

ძველ ხალხს არ შეუძლია ახალი ცხოვრების მოცემა... ასეთი ხალხი უნდა მოისპოს, მაგრამ ჩვენ ვხედავთ, რომ საქმეში პრაქტიკული ღონისძიებები არ არის გამოიშუაებული. რომ ეს რეჟისორები ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოშორდნენ ამ საქმეს. ამხანაგებო, სასკინმრეწვის აპარატში რეჟისორები არიან კიდევ ძველი თაობის წარმომადგენელი. სასკინმრეწვის აპარატის ნახევარზე მეტი გატენილია თავად-აზნაურობით, მესჩანებით და ობივატელებით. ჩვენ გვაქვს ასეთი მდგომარეობა, რომ საქმიანი რეჟისორების ნახევარი რიცხვი არის ძველი თავად-აზნაურობა და ცხადია, ასეთი ხალხი რას მოგვცემს. ასეთი ხალხი მოგვცემს ისეთ სურათებს, როგორც მათ გემოვნებას შეეფერება და რომელიც არ უწევს ანგარიშს ჩვენი საბჭოთა მაყურებლის მოთხოვნილებას“.

ამ სიტყვიდან ნათლად ჩანს რას ითხოვდნენ მაშინ ისტორიული და წარსულის თემაზე შექმნილი ფილმებისაგან. ლომინაძის მიერ ნახსენები საბჭოთა კრიტერიუმი სხვა არაფერია თუ არა ყველგან და ყველგან-ერთში კლასობრივ წინააღმდეგობათა ჩვენება-აქცენტირება, მაშინაც კი, როცა არაფერი არ იძლეოდა ამდაგვარი გააზრების საშუალებას - არც ისტორიული სიმართლე და, თუ ეკრანიზაცია იყო, არც ლიტერატურული პირველწყარო. რა თქმა უნდა, ასეთი ცალმხრივი მიდგომა დაუკარგავდა კინონაწარმოებს ცხოვრებისეულ სიმართლეს და ამის გამო ეს მოთხოვნები პატიოსანი კინემატოგრაფისტისათვის მიუღებელი უნდა ყოფილიყო. მაგრამ იმათ, ვინც კომპრომისზე არ წავიდოდა, ვინც ტრადიციულ ფასეულობათა დაცვას დააპირებდა კარგი დღე რომ არ ელოდა, ესეც კარგად ჩანს ლომინაძის გამოხვლიდან; ურჩი მოისპობოდა როგორც კლასობრივი მტერი. სხვათა შორის, მომხსენებლის პრეტენზიები და ბაქიბუქი საკმაოდ უადგილო იყო, რადგან ოციანი წლების ბევრი ფილმი წარსულს კარგა გვარიანად დამახინჯებულად ასახავდა და ზუსტად

პასუხობდა მაშინდელ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ მოთხოვნებს. საბჭოთა რუსეთის საოკუპაციო ჯარების წყალობით ხელისუფლების სათავეში მოქცეული პარტიული ბიუროკრატია ყოველ შესაფერ თუ შეუფერებელ სიტუაციას იყენებდა ეროვნული პრობლემებისადმი უარყოფითი დამოკიდებულების გამოსახატავად. ამის საშუალება ლომინამესაც მიეცა იმავე სხდომაზე, ხმოვანი კინოს ჩვენში დანერგვასთან დაკავშირებით მსჯელობისას. აი რა თქვა ამის გამო: - „ჩვენი აზრით, მოლაპარაკე კინოს გადმოტანა ჩვენში ერთნაირ უხერხულობას ქმნის. თუ მოლაპარაკე კინო გადმოვიდა ჩვენში, მაშინ კინო დაკარგავს ინტერნაციონალურ ხასიათს, რომელიც მთავარია კინოში<sup>2</sup>. კაცი, რომელსაც ეკრანიდან ამეტყველებული ქართული სიტყვის მოსმენა ეუხერხულებოდა, ცხადია, არც საქართველოს ისტორიის შეურყვნელ ჩვენებას მოითხოვდა. ლომინამის სიტყვა კერძო შემთხვევა არ არის, ის იმ ანტიეროვნული პოლიტიკის ტიპური ნიმუშია, რომელსაც საბჭოთა იმპერია და მისი იდეოლოგები ატარებდნენ სამოცდაათი წლის მანძილზე.

მამ ასე, პირველი და უმთავრესი მიზეზი იმისა, რომ ქართულ ისტორიულ ფილმში წარსული ტენდენციურად აისახებოდა, იდეოლოგიურ-პოლიტიკური ზემოქმედების ბრალი იყო.

მეორე დიდი პრობლემა ამ ჟანრის სურათების ხასიათს რომ განსაზღვრავდა, არის სიმწირე წერილობითი წყაროებისა ამა თუ იმ ისტორიულ პერიოდზე, მოვლენებზე, ეპოქაზე, ცალკეულ პიროვნებებზე, სოციალურ ფენებზე, ქალაქური და სასოფლო ცხოვრების ამბებზე, საერთოდ წარსულ ყოფაზე. სწორედ მათიანის მწირ ცნობებს გულისხმობდა ილია ჭავჭავაძე, როცა ამბობდა: - „ქართლის ცხოვრება“ ხალხის ისტორია კი არ არის, მეფეთა ისტორიაა და ხალხი როგორც მოქმედი პირი ისტორიისა, ჩრდილშია მიყენებული, თითქოს ხალხის ისტორიის შესამცნებლად საკმაოა კაცმა იცოდეს მარტო მეფეთა

ისტორია, თითონ მეფეთა მოქმედება ნაჩვენებია საგარეო საქმეთა შესახებ და არა შესახებ შიდა საქმეთა“.

ამ საკითხს არაერთგზის შეხებიან ქართველი მწერლები ისტორიულ რომანებზე მუშაობისას. კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: - „დიდ სიძინელს იწვევს ტანისამოსის, ნაგებობათა, ქალაქური ყოფის ინვენტარების აღწერაც. ეს ყოველივე საკმაოდ საჭირობოროტო საკითხებია ქართული სიტყვაკაზმული მეტყველებისა, ერთგვარი შავი სამუშაო, რომელიც საუკუნით ადრე გაკეთებულია უბრალო როგორც ფრანგულ, ისე ინგლისურსა და რუსულ პროზაში. ეს თავისთავად საკმაოდ უმაღური და მძიმე სამუშაოა, რომელიც თვალსაჩინოა მათთვის, ვისაც მწერლის სახელოსნოს უკანა კარებში შეუხედავს ოდესმე.

სიძინელე ამ საქმისა ქართველი მწერლისათვის განსაკუთრებით რთულია, რადგან ქართველი ძველი მემკვიდრე, სამწუხაროდ, რატომღაც გაურბიან თავიანთი თანადროული ცხოვრების კონკრეტულობის, გარეგან ვითარებათა აღწერასა და ნაცვლად ამისა პათეტიური ხოლბით კმაყოფილდებიან ხოლმე“.

მიხეილ ჯავახიშვილმა კი ასე გამოხატა თავისი აზრი: - „ვეროპაში, თუნდაც რუსეთში, როცა ავტორი ან ვინმე მონინდომებს რომელიმე ისტორიული პიროვნების ან ამბის, ან ეპოქის შესაფერ მასალის მოგვარებას, ერთ საათში მას მთელი ბიბლიოგრაფია და მთელი ლიტერატურა შეუძლია მიიღოს. აქ კი ქართული ლიტერატურა სისტემატიზაციაქმნილი არ არის, ნამეტანამ კი მე-19 საუკუნე სრულიად დაუმუშავებელია. ამიტომ დამჭირდა უამრავი სიარული არქივებში, ყველგან, სადაც კი შესაძლებელი იყო და სადაც ხელი მიმიწვდებოდა და აი ნაწილობრივ ამ გარემოებით აიხსნება ზოგიერთი ისტორიული ხასიათის ლიაფსუსები, რომლებიც აქა-იქ შემეპარა“.

როგორც ხედავთ, სამივე დიდოსტატი ქართული ლიტერატურისა უჩივის წერილობითი მასალის სიმცირეს. თუკი მწერალს არ აკმაყოფილებს არსებული



ინფორმაცია, რომ აღწეროს მოვლენები, ფაქტები, ადამიანები, წარსული ცხოვრების სურათები, მაშინ რაღა უნდა ქნას კინორეჟისორმა, რომელმაც ყველაფერი ამის ჩვენება უნდა შესძლოს. და ეს მაშინ, როცა ინფორმაციის მიმცირეს ისიც ემატება, რომ მრავალ მიზეზთა გამო ბევრი არაფერი დაგვრჩენია წარსულის რეალებისაგან. ჩვენთან უხვადაა დაქცეული ტაძრები, ციხეები, სასახლეები. ნასოფლარები და ნაქალაქარები, მაგრამ ისეთი ისტორიული ნაგებობანი დრო-ჟამს რომ გაუძღეს და ჩვენამდის მოაღწიეს, თითხუა ჩამოსათვლელი. ამასთან ბევრი რამ ყოფის ატრიბუტებისაგან დაკარგულია. ამიტომ საჭირო ხდება: ტაძრების, ციხეების, სასახლეების, ცალკე სახლების და მთელი კვარტალების, სოფლების დეკორაციების შექმნა. ყოფითი ატრიბუტების რეკონსტრუირება, მიმსგავსება. ერთი სიტყვით, ყველაფრის თავიდან შენება და კეთება. აი აქ იჩენს თავს კიდევ ერთი პრობლემა, კერძოდ ფინანსური.

ქართული კინემატოგრაფია, არ შეეცდები თუ ვიტყვი, უღარიბესია მსოფლიოში. ჩვენ არასოდეს გვქონია ისეთი მატერიალური და ტექნიკური საშუალებანი, რომ ისტორიული ფილმისათვის საჭირო დეკორაციები უხინჯოდ გვეკეთებინა. ამიტომ არის, რომ სურათებში უხვადაა უღაზათო ნაგებობანი, რომელთა ბუტაფორიულობა თვალში საცემია და აღიზიანებს მაყურებელს. ევროპელები, რომელთაც წარსულის რეალები - იქნება ეს არქიტექტურული თუ ყოფის ატრიბუტები თითქმის ყოველი ისტორიული პერიოდისა - ბლომად აქვთ შემორჩენილი ისე, რომ მხოლოდ იქ მისვლა და გადაღება საჭირო, ამასთან უამრავ თანხასაც ხარჯავენ, რომ თავიანთი წარსული უნაკლოდ ადაღდინონ. ამიტომ ევროპაში ისტორიული ფილმის გადაღება საკმაოდ ძვირად ღირებულ საქმედ ითვლება. ჩვენ კი, წარსულმა ძნელბედობამ რომ არაფერი შეგვარჩინა, არც ტექნიკა და არც ფინანსები გაგვჩინია წარსულის მეტ-ნაკლებად დამაჯერებელი რეკონსტრუქციისათვის.

დაბოლოს, არის კიდევ ერთი მიზეზი - ისტორიული ფილმის გადაღებისათვის საჭირო კულტურის დეფიცირება ვლინდება იმ სითამამეშიც, რითიც ბევრი რეჟისორი ეკიდება ისტორიულ თემას. იმაშიც თუ როგორ გვიხატავენ წარსულს, რამდენად სწორია ავტორთა პოზიცია, რა მიაჩნია მას მნიშვნელოვანად. რას ეძიებს ის გარდასულ დღეთა ამბებში, რა კონცეფცია გააჩნია. ეს ითქმის მსახიობთა შერჩევაზეც, მათ ჩაცმულობაზეც და რეკვიზიტზეც, იმაზე, თუ რა ილვაწა მხატვარმა და დეკორატორმა. აგრეთვე მასობრივი სცენების ხასიათზე, კასკადიორების ნამუშევარზე. ან როგორია ფილმის ხმოვანი და მუსიკალური გააზრება, დაბოლოს, ოპერატორის ნამუშევარი, როგორ აგებენ ის და რეჟისორი კადრის კომპოზიციას. ეს ჩანს იმაშიც, თუ რას ყაბულდება ხელოვანი, რის მიმართ იჩენს კომპრომისს. თქვენ წარმოიდგინეთ, დაბალი კულტურის მაგალითი ისიცაა ჩვენში, რომ უმოწყალოდ ნადგურდება წინა ფილმებში გამოყენებული ჩაცმულობა და რეკვიზიტი, მაკეტები, დეკორაციები და მომავალ სურათში მათი გამოყენება ვერ ხერხდება.

აი ასეთი გახლავთ ის ძირითადი მიზეზები, რის გამოც უმდიდრესი ისტორიის მქონე ქართველ ხალხს ერთი მეტნაკლებად სრულყოფილი ისტორიული ფილმიც არა გვაქვს, რომ ნახო და არ შეგრცხვეს.

ისტორიული ფილმის მნიშვნელობა კარგად ესმოდათ ქართული კინოს პიონერებს. ამის დასტურია შალვა დადიანის კინოსცენარი „ბაგრატ IV“ (1912 წ.), რომელშიაც შუა საუკუნეების ცხოვრების სურათები იყო ნაჩვენები. სამწუხაროდ ამ სცენარის გადაღება არ მოხერხდა. მაშინ ეროვნული კინოწარმოება არ არსებობდა და სხვაზე ვიყავით დამოკიდებულნი. მიუხედავად ამისა, ქართული საზოგადოება ხედავდა რა ქვეყნის ისტორიის ფირზე აღბეჭდვის აუცილებლობას, ცდას არ აკლებდა. ამ დამოკიდებულების გამოხატულება გახლავთ იოსებ იმედაშვილის წერილი-

მოწოდება „ცხოვრება წინ გვიწევს“, რომელიც ეროვნული კინოხელოვნების თემატური გეგმაც გახლავთ და ჩანაფიქრის განსახორციელებლად პრაქტიკული რჩევაც: - „ეთნოგრაფიულმა საზოგადოებამ, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ, ან დრამატულმა საზოგადოებამ, ამ თავითვე გადასღონ რამდენიმე ათასი მანეთი იმ მიზნით, რომ ჩვენი წარსული, ისტორია ანდა მწერლებიდან - ყაზბეგი, ილია, გოგებაშვილი თუ სხვა მწერალთა ნაწარმოებებიდან ამოღებული ამბები; მხატვრულად დადგმული და შესრულებული ქართველ მსახიობთაგან ნათამაშევი, ეკრანზე გადაიღოს და თვითონ გამოსცეს<sup>რ</sup>. ასეთია ეს მოწოდება, მაგრამ რუსეთის იმპერიაში დამონებული ხალხებისათვის ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის ბრძოლა ყოველთვის ძნელი იყო. ამას ისიც ემატებოდა, რომ პირველ კინემატოგრაფისტებს თანადროულმა საზოგადოებამ სათანადო დახმარება ვერ აღმოუჩინა. არადა, საშური იყო ეს საქმე, რადგან ჩვენს ისტორიას სხვები იღებდნენ ფირზე და რა თქმა უნდა, ფაქტისა და მოვლენის საკუთარი თვალთახედვით.

1913 წელს ტალდიკინისა და დრანკოვის ფირმამ გადაიღო ფილმი „კაკკასიის დაპყრობა“. ეს სურათი ეძღვნებოდა რომანოვთა დინასტიის სამასი წლისთავს და ნაჩვენები იყო რუსეთის მიერ კაკკასიის დაპყრობის ეპიზოდები. ფილმის სცენარი სიმონ ესაძეს ეკუთვნოდა, საერთოდ ქართველები ბევრი თამაშობდნენ ამ სურათში, მაგალითად ვალერიან გუნია ერთდროულად შვიდ როლს ასრულებდა. მართალია ქართველთა სიმრავლე საგრძნობია სურათის ავტორთა შორის, მაგრამ ეს არაფერს ნიშნავს და ამ ფილმს არაფერი მიუცია არც ქართული კინოსათვის და არც საქართველოს ისტორიის პოპულარიზაციისათვის. მისი მიზანი კაკკასიის რუსეთთან მიერთების აუცილებლობის ჩვენება იყო. როგორი განწყობა და მიზანიც არ უნდა ქონოდათ უცხოელ კინემატოგრაფისტებს (იქნება

ეს იმპერიული ამბიციები, როგორც „კაკკასიის დაპყრობის“ ავტორებს, თუ ჩვენდამი თანადგომის სურვილი, როგორც იტალიელ ვიტროტის, როცა მან 1911 წელს სუმბათაშვილის წარსულის თემაზე შექმნილი პიესის „ღალატის“ ეკრანიზება განახორციელა. ეს ფილმი არ შემორჩენილა), ფაქტია, ჩვენი ისტორიული კინო უნდა გვექონოდა და თვითონვე უნდა წარმოგვეჩინა და ფირზე აღგვებეჭდა ესა თუ ის ეპიზოდი ჩვენზე ისტორიისა. ამას ითხოვდა დრო, ეროვნულ ეთნოგრაფიის ზრდა და რაც მთავარია, მეტად გააქტიურებული ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა. ასეთ დროს სრულიად ბუნებრივია წარსულისაკენ მიტრიალება, გარდასულ დღეთა კოლიზიებში თანამედროვე პრობლემებზე პასუხის ძიება, იმ ზნეობრივ მაგალითთა წარმოჩენა, ჩვენს წინაპრებს რომ მოუციანთ მისაბამად. ეს კანონზომიერება თავისებურად აისახა ქართულ კინოცხოვრებაში, ვგულისხმობ იმ თემატურ გეგმებს, რომლებსაც ადგენდა ქართული ეროვნული კინოწარმოების ორგანიზატორი გერმანე გოგიტიძე. პირველი 1919 წლის შემოდგომით თარიღდება და ცეკაეშვირის კინოსტუდიის გეგმა. მეორე 1920 წლის ბოლოთი და სახელმწიფო კინოწარმოებისა გახლავთ. ორივეში მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი ისტორიულ და წარსულის თემებზე ფილმების გადაღებას. გეგმები კი არსებობდა, მაგრამ ჩვენი მაშინდელი ყოფის თავისებურებამ გამორიცხა ისტორიულ თემაზე ფილმის გადაღება. ჯერ ერთი ეს ვერ შესძლეს 1915 წლიდან დაარსებულმა ქართულმა კინოფირმებმა ფინანსური და ტექნიკური პირობების გამო. მეორე და, ჩემის აზრით, უმთავრესი მიზეზი მაინც ის იყო, რომ უკვე იმ წლებში ქართული კინოხელოვნება საკმაოდ იდეოლოგიზირებული აღმოჩნდა. რა თქმა უნდა, არა ისე, როგორც ეს 1921 წლის შემდეგ მოხდა, მაგრამ მაინც საკმაოდ ძლიერად. მხედველობაში მაქვს ქართველ სოციალ-დემოკრატიების ხელისუფლების სათავეში მოხვლა და

საერთოდ ჩვენი საუკუნის 10-იან წლებში სოციალური პრობლემატიკის წრეგადასული პოპულარობა, იმდენად, რომ ის ყველგან და ყველაფერში უმთავრესი ხდებოდა და სამწუხაროდ, სხვა დანარჩენს ჩრდილადა. ამიტომ იმ დროს იმის მაგივრად, რომ ისტორიას მიბრუნებოდნენ, კინემატოგრაფისტები დროის კონიუნქტურიდან გამომდინარე არც თუ დიდი ხნის წინანდელ სოციალური ბრძოლის ეპიზოდებზე ამხველებდნენ ყურადღებას და ამით გამოეხმაურენ „აქტუალურ“ თემას. ეს იყო ტრაგიკული პერიოდი ერის ისტორიისა, როცა ჭეშმარიტ ორიენტირს ყალბი ცვლიდა, სწორ გზას - მრუდე. ასეა თუ ისე, ჯერ კიდევ საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობის დროს შავა დადიანმა შეთხზა სცენარი ფილმისათვის „არსენ ჯორჯიაშვილი“, რომლის მიხედვით უკვე 1921 წელს ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ, საქართველოში მომუშავე რეჟისორმა ივანე პერესტიანმა გადაიღო ფილმი. ვინ იყო არსენ ჯორჯიაშვილი, რომ ფილმის გმირი გახდა? ამ პიროვნების შესახებ აი რა ამოვიკითხე „ქართულ საბჭოთა ენციკლოპედიაში“ - „მუშაობდა ამიერკავკასიის რკინიგზის მთავარი სახელოსნოების ჩამომსხმელ საამქროში, 1905 წ. მონაწილეობდა პოლიციის მოხელეებსა და მეფის ჯარის ნაწილებზე შეიარაღებულ თავდასხმაში. სექტემბერში თავს დაესხა პლასტუნთა პოლკს და ათეული პლასტუნი ამოჟლიტა. მონაწილეობა მიიღო 1905 წ. დეკემბრის შეიარაღებულ ბრძოლებში. 1906 წ. 16 იანვარს ყუმბარით მოკლა კავკასიის სამხედრო შტაბის უფროსი გენერალი გრიაზნოვი. მეფის ჯალათებმა ჯორჯიაშვილი შეიპყრეს და კავკასიის სამხედრო საოლქო სასამართლოს განაჩენით საგუბერნიო ციხეში ჩამოახრჩვეს“.

ხსენებულ ენციკლოპედიაში არსენ ჯორჯიაშვილი სახალხო გმირად არის მოხსენიებული. ყველა დროს თავისი კრიტიკიკები აქვს პიროვნების შესაფასებლად. იმ დროს, როცა ფილმს

იღებდნენ, ჩვენში ისეთი სტრუქტურა იყო, რომ ტერორისტი მუშის ისტორია სოციალური ბრძოლის ფარგლებში გასცდა და საზოგადოების ნაწილის მიერ ხნობრივ მაგალითად იქნა მიჩნეული. მართლაც დროის ბრალი იყო, რომ არსენა მარაბდელის შემდეგ, ვისაც თხუთმეტი წელი ყაჩაღად ნამყოფს, კაცის სისხლი არ ედვა, ბომბისტი არსენ ჯორჯიაშვილი იქნა სახალხო გმირად მიჩნეული. ფილმი დროის „პირობას“ შედმიწვევით აკმაყოფილებდა: ჯერ ერთი, პასუხობდა საბჭოური კინოს იდეოლოგიურ მოთხოვნებს კლასობრივ ბრძოლის ეპიზოდების ჩვენებით და საზოგადოების ხსენებული ნაწილის შეხედულებებსაც გამოხატავდა.

ფილმში ნაჩვენებია ამბავი ასეთია: მეფის ნაცვალთან გამართულ თათბირზე გენერალი გრიაზნოვი წარადგენს თავის გეგმას, რომლის მიხედვითაც ქალაქი უნდა გაიწმინდოს არალოიალური ელემენტებისაგან. მეამბოხეებს მკაცრად უნდა გაუსწორდნენ. აპატიმრებენ რევოლუციურად განწყობილ მუშებს, ჯაშუშის დახმარებით დაარბიეს და შეიპყრეს რევოლუციის ხელმძღვანელთა კონსპირაციული შეკრების მონაწილეები. გადარჩენილი მუშები გადაწყვეტენ, შურისძიების მიზნით, მოკლან გენერალი გრიაზნოვი. კენჭისყრით ამის შესრულება არსენ ჯორჯიაშვილს ხედა წილად. ის დავალბას შეასრულებს, გაქცევას კი ვერ შესძლებს. მიუსჯიან სიკვდილს და დახვრეტენ. სიკვდილის წინ ჯორჯიაშვილი შესძახებს „სოციალიზმს გაუმარჯოს“.

მართალია ფილმს საფუძვლად ნამდვილი ამბავი უდევს, მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა საკმარისი იმისათვის, რომ მოთხრობილი ისტორია მხატვრულად განზოგადებულიყო. ავტორებმა იმდენად გააიდვალეს თავიანთი გმირი, იმდენად შეალამაზეს რეალური ფაქტები და ტენდენციურად ასახეს რევოლუციური ბრძოლის ეს ეპიზოდი, რომ დაიკარგა ცხოვრებისეული სიმართლე. ამის გამო არსენ ჯორჯიაშვილის სახე სქემატური გამოვიდა, არაბუნებრივი, პლაკატური. ფილმის მიხედვით ის აქტიური მუშა-

მარქსისტი, მუშებში დიდი ავტორიტეტი აქვს, კარგი ამხანაგია, ორგანიზატორული ნიჭის მქონე პიროვნებაა, ამასთან მოსიყვარულე შვილი და ძმა, ერთგული მიჯნური. მისი საქმიანობა ფილმის მიხედვით, მდგომარეობს გაფიცვების მოწყობაში, კონსპირაციულ შეკრებებში მონაწილეობაში და თავისუფალ დროს მარქსისტული ლიტერატურის კითხვაში. ასეთ გმირს გვთავაზობენ ავტორები, რომელიც, ჩანს, მათი აზრით, იდეალური რევოლუციონერის განსახიერება უნდა ყოფილიყო. ამის ილუსტრაციას წარმოადგენს ფილმში ნაჩვენები არსენას პირადი ცხოვრება, ამ მხრივ რამდენიმე ეპიზოდია საყურადღებო: ერთგან ნინო, არსენას შეყვარებული, ემუდარება უარი თქვას ტერორისტულ აქციაზე, მაგრამ არსენა შეუვალა. მეორეგან, გენერალ გრიაზნოვზე თავდასხმის წინაღმეხ, არსენას რიგრიგობით წარმოუდგება თვალწინ ნინოსა და გრიაზნოვის სახეები. ამით მისი სულის მერყეობაა ნაჩვენები, საბოლოოდ იმარჯვებს რევოლუციური იდეებისადმი ერთგულება. აი ასე, საკმაოდ პრიმიტიულია ის სათქმელი, ფილმი რომ გვეუბნება, ერთგან, მხოლოდ ერთ ეპიზოდში, ავტორები ჭეშმარიტებასთან ახლოს იდგნენ, მისი ჩვენებაც შეეძლოთ - ვგულისხმობ კენჭისყრის სცენას, როცა უნდა გაირკვეს თუ ვინ მოკლავს გენერალს; არსენას მეგობრები არ მალავენ, რომ ტერორისტული დავალების შესრულება არ სურთ, არსენა კი წარბშეუხრელად იღებს წილისყრის შედეგს. აქ გამოჩნდა მისი მიდრეკილება ტერორიზმისაკენ, მაგრამ ეს ხაზი, ცხადია, ფილმში არ განვითარებულა, რადგან ის „მაღალი იდეალებისათვის“ მებრძოლი რევოლუციონერების სახეს არ მიესადაგებოდა და ავტორებმაც მასზე უარი თქვეს.

ფილმი „არსენა ჯორჯიაშვილი“ ქართულ კინომცოდნეობაში მიჩნეულია, როგორც პირველი ისტორიულ-რევოლუციური ფილმი და ხაზგასმულია მისი მნიშვნელობა, რაც მდგომარეობს იმაში, რომ „ამ ფილმით მაყურებელმა პირველად ნახა რევოლუცია ახლო

ხედით“, რომ „ფილმის მთავარი გმირი რევოლუციონერია“, რომ „ფილმის მოქმედება რევოლუციურ სიტუაციაშია, რომ „ფილმმა აღადგინა რევოლუციური ისტორია“ და რომ „ყველაფერი ეს ახალი სიტყვა იყო საბჭოთა კინოხელოვნებაში“. ეს შეფასებები ქრესტომატიულია და ყველა იმ ავტორთან შეიძლება ამოვიკითხოთ, ვისაც „არსენა ჯორჯიაშვილზე“ რაიმე დაუწერია. მე განსხვავებული მოსაზრება მაქვს ამ ფილმის გამო: ჩემი აზრით ეს პირველი სურათია, რომელშიც სინამდვილე შელამაზებულ იქნა, გმირი მეტისმეტად იდეალიზებულია. ამით დაედო სათავე რევოლუციური ამბების ფალსიფიცირებას, საერთოდ, საბჭოურ და კერძოდ, ქართულ კინოში. რაც შეეხება იმას, რომ „არსენა ჯორჯიაშვილი“ ისტორიულ-რევოლუციური ფილმია, ვიტყვოდი, ალბათ დროა უარი ვთქვათ ასეთ დაყოფაზე, არსებობს ცნება ისტორიული ფილმი. რევოლუციური ბრძოლების ამსახველი სურათებიც ისტორიული ფილმებია და მათი ცალკე გამოყოფა, რასაც საბჭოური პერიოდის რუსული კინომცოდნეობა აკეთებს, სწორი არ არის და ქართულმა კინომცოდნეობამ უარი უნდა თქვას სხვათა მიერ ჩვენთვის თავს მოხვეულ ფილმების ხელოვნურ დაყოფაზე. ისტორიული ფილმი შეიძლება წარსულის ნებისმიერ ეპიზოდს ასახავდეს, მთავარია ის ისტორიული ჭეშმარიტება არ იქნეს გაყალბებული. სხვათა შორის, ის ფილმები „ისტორიულ-რევოლუციურად“ რომ იწოდებიან, სწორედ სინამდვილის არაობიექტური ჩვენებით გამოირჩევიან. კაცმა რომ თქვას, ამ ფილმების დანიშნულებაც ეს არის, ამიტომ გამოყვეს განცალკევებით მოძრაობისა და კომუნისტური პარტიის ისტორიის ამსახველი სურათები ცალკე თემად, რომ წარსული ისე ყოფილიყო ნაჩვენები, როგორც ეს პარტიისათვის იქნებოდა საჭირო ხელისუფლების სათავეში სამოცდაათწლიანი ყოფნის ამა თუ იმ ეტაპზე. „არსენა ჯორჯიაშვილი“ ამ კონიუნქტურის პირველი ნიმუშია.

1923 წელს ახლად ორგანიზებულმა

საქართველოს სახკინმრეწვემა გადაიღო რიგით მეორე ისტორიული დრამა „არსენა ყაჩაღი“. ამჯერად ეს იყო ფილმი ჭეშმარიტ სახალხო გმირზე არსენა ოძელაშვილზე და ამავე დროს, ცნობილი ხალხური ლექსის ეკრანიზება. ერთი შეხედვით ეს მობრუნება XIX ს-ის ეროვნული მოძრაობის ისტორიისაკენ. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. იმ დროს ქართულ კინოს დიდი პრობლემა ჰქონდა გადასაწყვეტი. საქმე ის გახლავთ, რომ მაშინ ჩვენს კინოსტუდიაში არ მუშაობდა არც ერთი ქართველი კინორეჟისორი... სამაგიეროდ უხვად იყვნენ რუსეთიდან ჩამოსული კინემატოგრაფისტები, რომლებიც კარგად იცნობდნენ რევოლუციამდელი რუსული კინოს ესთეტიკას, თემატურ და ჟანრულ თავისებურებებს, სამაგიეროდ წარმოდგენა არ ქონდათ არც ქართულ კულტურაზე, არც ისტორიაზე. ვის არ ნახავდით მაშინ საქართველოში. ვინც მოიხურვა, ყველამ ჰპოვა თავშესაფარი. ქართველებს რომ ეს ხალხი ცუდად მიეღოთ, მაშინ აქ ფეხს ვერ მოიდგამდნენ, მაგრამ ჩვენმა წრეგადასულმა სტუმართმოყვარეობამ ის შედეგი გამოიღო, რომ მოსულთ ჩვენი პატივისცემა დაეკარგა, არც ქართული ენის შესწავლა მიიჩნიეს საჭიროდ და არც მასპინძელთა ისტორიის ცოდნა. სახკინმრეწვემი მომუშავე არაქართველი რეჟისორები ჩვენსას ხომ არაფერს სწავლობდნენ, პირიქით, სულ აქეთ გვასწავლიდნენ და მონდომებით ნერგავდნენ ქართულ კინოში რუსული კინოს ტრადიციებს. აი ამ გაწყობილების ხალხმა გადაიღო ბევრი მაშინდელი ფილმის მსგავსად „არსენა ყაჩაღი“, რომელსაც ვითომ ხალხური ლექსი დაედო საფუძვლად. დიახ, ვითომ, რადგან ფილმს ბევრი არაფერი აქვს საერთო არც ლექსთან და არც გმირთან. რეჟისორმა ვლადიმერ ბარსკიმ, რომელიც სცენარის ავტორიც არის, ისე შეცვალა პირველწყარო, რომ ხალხური ლექსის მოგონებალა დარჩა. რატომ დარჩა ასე? იმიტომ, რომ ვ.ბარსკი ვერ ჩასწვდა და ჩანს, არც სურვილი ქონია ჩასწვდომოდა „არსენას ლექსის“ არსს.

იმას თუ რა გმირთან ჰქონდა საქმე და როგორი ზნეობრივი მრწამსი გააჩნდა ამ გმირს; ის, თუ როგორ აისახა ამ ლექსში სოციალური კონფლიქტი, რეჟისორის ყურადღების მიღმა დარჩა. მას რომ ეს ყოველივე გაეცნობიერებინა, მაშინ მიხვდებოდა, რომ იმ გმირის ამბის საჩვენებლად, ვინც ამბობს:

„თხუთმეტი წელი ყაჩაღად ვარ  
კაცის სისხლი არ მაძეგსა“

და ვიხეც ამბობენ:

„სადაც ტიტველას ნახავს,  
გაიხდის და ჩააცმევსა“ -

სულაც არ იყო საჭირო სცენარში მოგონილი ინტრიგების ჩართვა. საერთოდ „ლექსი“ აზრობრივად იმდენად დიდია, რომ ნებისმიერი მასშტაბის ლიტერატურულ და კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებს შეიძლება საფუძვლად დაედოს. მაგრამ რუსული კინოს ტრადიციებზე აღზრდილი ვ.ბარსკი ამან არ დააკმაყოფილა და მანაც მისეული გაგებით „გაამდიდრა“ პირველწყარო, რაც იმაში მდგომარეობდა, რომ სცენარში შეიყვანა ახალი მოქმედი პირნი: თავადის მეუღლე რუსუდანი, მისი მსახური გიგო, თავადი ირაკლი, თავადი ვახტანგი, და კიდევ რამდენიმე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ მან სრულიად შეცვალა „ლექსში“ აღწერილი არსენას თავგადასავალი, რომლისგანაც რამდენიმე ფრაგმენტი თუ შერჩა სცენარს, კერძოდ: არშინის ამბავი, ვაჭრის გაძარცვა, ყაზახების დაფრენა, აბანოდან გაპარვა და კუჭატნელის მიერ არსენას მოკვლა. დანარჩენი ვ.ბარსკის მოგონილია და ამის წყალობით შეითხზა სანტიმენტალური მელოდრამა, რომელშიაც უხვად იყო ნაჩვენები სოციალური ბრძოლისა და კლასობრივი უსამართლობის ეპიზოდები. ამასთან, საკმაოდ უაზროდ და უფრო კონიუნქტურისათვის, ვიდრე საკუთარი ე.ი. ავტორისეული პოზიციის გამოსახატავად. ვ.ბარსკის მცდელობის შედეგად შეითხზა ასეთი ისტორია: არსენა დაჩაგრულთა ქომაგია. როცა ბატონი პირველი ღამის უფლებით სარგებლობას დააპირებს, არსენა წინ

აღუდგება ამ სურვილს. მას აპატიმრებენ, მაგრამ ის გაიპარება. არსენას გაიცნობს ვახტანგის მეუღლე რუსუდანი, ქალს არსენა შეუყვარდება, არსენას კიდევ - ნენო, სხვა ბატონის ყმა. გაწბილებული რუსუდანი იყიდის ნენოს და თავის ქმარს მიუგდება. ახალი ბატონი ნენოს ნამუსს ახდის, ხოლო იმ ყმებს ქალის დაცვა რომ დააპირეს, ძაღლში გაცვლის. რუსუდანი ელოდება არსენას, ის კი ამბობს: „რახან კნენა ყმებს აწამებს, მასთან მიმსვლელი არა ვარო“. ბოლოს არსენა ნენოზე დაქორწინდება, მაგრამ ქალს რა შეემთხვა არ იცის. მიდიან სვანეთში და იქ ბედნიერად ცხოვრობენ. მათ მიაგნებს რუსუდანის მსახური გიგო და არსენას ეტყვის: შვილი შენი არ არისო, ის ბატონისაგან ყავს ნენოსო. ნენო თავს იკლავს. არსენა აგრძელებს ბრძოლას სამართლიანობისათვის. კნენა შეიჭყუებს არსენას და მას იქ შეიპყრობენ, მაგრამ ის აბანოდან გაიქცევა. ამასობაში გლეხები აწიოკებენ კნენას სახლ-კარს, კლავენ მას და მის ქმარს. არსენა უბრუნდება თავის რაზმს და როცა ნახავს, რომ მისი რაზმელები მძარცველებად ქცეულან, მიატოვებს მათ და მართლმართო იბრძვის. ბოლოს მას კუჭატნელი მოკლავს. ასეთია ვ. ბარსკის მიერ გადაღებული ფილმი. ის რაც მან გააკეთა, ეს იმ კაცის ქმედებაა, ვისაც წარმოდგენა არ ჰქონდა ქართული ლიტერატურის, კულტურისა და ისტორიის შესახებ და ვიმეორებ, არც სურვილი, რომ გასცნობოდა. ამიტომ „არსენას ლექსზე“ მუშაობისას მას მხოლოდ ერთი მიზანი ჰქონდა - პირველწყარო ისე გაეკეთებინა, ისე გადაეხევაფერებინა, რომ ფილმი ტიპიურ რუსულ მელოდრამას დამსგავსებოდა. ვ. ბარსკი ქართულ ყოფაში ხედავდა მხოლოდ ეგრეთწოდებულ „კაკკასიურ ეგზოტიკას“ და მაყურებლის ყურადღება გადაჰქონდა ხანჯლების ტრიალზე, ყანწებით ქეიფზე, „საბედისწერო“ ქართველ ქალებზე, მხეც, გულქვა თავადებზე და კეთილშობილ ყაჩაღზე. ამით, სხვათა შორის, ისიც გამოჩნდა, რომ მაყურებელში ის ქართველების მეტს ყველას გულისხმობდა და სწორედ მათთვის

ქმნიდა ამ ეგზოტიკურ ფილმს, რომელსაც, ვიმეორებ, საერთო არაფერი ჰქონდა არც XIX საუკუნის ქართულ ყოფასთან და არც იმ ღირებულებებთან, რისი მატარებელიც „არსენას ლექსი“ იყო. ჩვენ კი შეგვჩნა ფირზე აღბეჭდილი ქართული ყოფის პაროდირებული სურათი. ქართული საზოგადოება თავიდანვე კრიტიკულად განეწყო არაქართველი რეჟისორის ამგვარი ექსპერიმენტებისადმი და არაერთგზის გამოხატა ეს დამოკიდებულება. ამ მხრივ საყურადღებოა ჟურნალ „ხელოვნების დროშაში“ ფილმ „არსენა ყაჩაღზე“ გამოთქმული აზრი: - „არსენა ყაჩაღში“ თვითონ არსენა ვერ არის წარმოდგენილი ისე, როგორც ეს საჭირო იყო. აქ ვაჟკაცისა და ძლიერი გლეხის ბიჭის მაგიერ ჩვენ ვხედავთ უფრო პარფიუმერულ ყაჩაღს, რომელიც მოგვაგონებს არცბაშევის პიესის „ქვეიანობის“ გმირს - თავად ღორბელიანს, რომელზედაც თავის დროს უარყოფით წერდა პრესა. ეს უცხოელის მიერ დამახინჯებულად გაგებული ქართველის ტიპია, თვითონ „არსენა ყაჩაღს“ იდეური შინაარსიც ვერ არის სწორედ წარმოდგენილი. აქაც ბევრია გაუგებრობა და სინამდვილეს დაშორება“.<sup>8</sup>

უკეთესად ვერც იტყვი იმდენად ზუსტად არის დანახული ყველა ის ნაკლი, რაც ამ ფილმს ახასიათებს, მაგრამ სამწუხარო ის არის, რომ კრიტიკული შეხედულებანი რჩებოდა „ხმად მღალადებლისა უდაბნოსა შინა“, რადგან არაქართველი რეჟისორები თავიანთ დამოკიდებულებას ჩვენი ყოფითი თუ სულიერი რეალობისადმი არ იცვლიდნენ და ცხადია, ფილმების გადაღებასაც განაგრძობდნენ, მათ შორის ისტორიული სურათებისაც.

1926 წელს ამო ბეკ-ნაზაროვმა გადაიღო ისტორიული დრამა „ნათელა“, რომელსაც საფუძვლად XIX საუკუნის ამბავი ედო, კერძოდ, მჭედელ უტუ მიქავას ხელმძღვანელობით გლეხთა აჯანყება სამეგრელოში, 1857 წელს. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც იგივე მოხდა, რაც წინა ფილმში. გამოირკვა, რომ ა. ბეკ-ნაზაროვისათვისაც რეალურ

ფაქტებს მხოლოდ და მხოლოდ ის მნიშვნელობა ჰქონდა, რომ საფუძვლად გამომდგარიყო, რა თქმა უნდა, „ეკზოტიკურ“ თემაზე (ქართველთა ცხოვრება) შექმნილი მელოდრამისათვის. ამიტომ ხაზგასმულად თავისუფლად ექცეოდა ისტორიულ ჭეშმარიტებას და ამ მხრივ ვაბრკისაც გადააჭარბა. „ნათელას“ სცენარის ავტორმა შ. შიშმარევმა და რეჟისორმა ა. ბეკ-ნაზაროვმა შეთხზეს და ფირზე ასახეს შემდეგი ისტორია: XIX საუკუნის შუა ხანების დასავლეთ საქართველო, სამეგრელო. აქ ცხოვრობს ცნობილი მჭედელი უტუ მიქაეა, მასთან არიან და მუშაობენ თანაშემწე ჯონდო და შეგირდი ხითი. ჯონდოს უყვარს მიქაეას და ნათელა (მსახიობი ნატო ვაჩნაძე). შავ დღეში არიან სამეგრელოს მთავრის სასახლის მშენებლობაზე გარეკილი გლეხები. მათ შორისაა ჯონდოც. მას გლეხების გამოქომაგებისათვის შეიპყრობენ და დილეგში ჩააგდებენ. იწყება ხარკის აკრეფა; დადიანის მოხელეები იჭერენ და აგროვებენ ლამაზ ქალებს აღმოსავლეთის ბაზარზე გასაყიდათ. ისინი ნათელასაც შეიპყრობენ. გლეხები უტუ მიქაეას მეთაურობით აჯანყდებიან. მიქაეა დის დახსნას ცდილობს, მაგრამ ის უკვე გაუყიდათ. შემდეგ ჩვენ ვხედავთ, როგორ მიჰყავთ ნათელა თურქებს გემით. შემდეგ ქარავნით უდაბნოში. უდაბნოში ნათელა გაქცევას ცდილობს, მაგრამ შეიპყრობენ და ქაიროს ბაზარზე გაყიდდნენ. მას ომარ-ფაშა იყიდის. ამ დროს იწყება ყირიმის ომი და ომარ-ფაშა სამეგრელოს შემოესევა, თან ნათელას წაიყვანს. ზანგის ბიჭის დახმარებით ნათელა გარბის თურქების ბანაკიდან, ტყვედ ჩაყვარდნილ ჯონდოსაც გაანთავისუფლებს და მასთან ერთად აჯანყებულებთან მიდის. ფილმი გლეხთა აჯანყებით მთავრდება. აი ასეთია ეს თითქოს ისტორიულ ფაქტებზე აგებული ამბავი, რომელშიც ისტორიული სიმართლის ნასახიც არ არის. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ უტუ მიქაეას აჯანყება მოხდა ყირიმის ომის შემდეგ და არა მანამდის. მაგრამ ჩანს

შ. შიშმარევს და ა. ბეკ-ნაზაროვს ასეთი „წვილიანები“ ნაკლებად აწუხებდათ. სამაგიეროდ ფილმში უტუ მიქაეას სტერეოტიპები და ეგზოტიკა. ამის მეშვეობით კი გაცხადდა ის, თუ რა აინტერესებდათ მათ. კლასობრივი ბრძოლის ჩვენება და აღმოსავლური ყოფა. ორივე შემთხვევაში, რომ იტყვიან, თავი გამოიღეს: ფილმში ნაჩვენები ეკატერინე დადიანი, თავადები და ზედამხედველები ნამდვილი მხეცები არიან, ისე, რომ მათ ანტიგლეხურ მოქმედებას ელემენტარული ლოგიკა არ გააჩნია. სამაგიეროდ „სოციალური უსამართლობის“ ამსახველი ეპიზოდები იმდენია ნაჩვენები, რომ მეტისმეტად მომთხოვენ „იდეოლოგიური ფრონტის“ ბიუროკრატებს ნამდვილად დააკმაყოფილებდა და ამით ოფიციალურ კონიუნქტურას პასუხობდა. ეს კეთდებოდა ჩვენი ისტორიული წარსულის გაყალბების ხარჯზე. რაც შეეხება ეგზოტიკით გატაცებას, ესეც კონიუნქტურა იყო (რუსი მაყურებლის მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა) და ქართული და აღმოსავლური ყოფის მეტისმეტად ზერელე და ტენდენციური ასახვით მიიღწეოდა. ჩანს, შ. შიშმარევს და ა. ბეკ-ნაზაროვს ასეთად ჰქონდათ წარმოდგენილი ჩვენი წარსული ყოფა. საერთოდ გაცხებას იწყებს მათი ფანტაზიის სიმწირე: საქართველო მათთვის ეს გულქვა თავადები და მუამბოზე გლეხებია, აღმოსავლეთი: ჰარამხანა, მონათა ბაზრები, აქლემების ქარავანი, გველებით ცვეკვა და ა. შ. ნაჩვენები ამბავი არც ისტორიული ჭეშმარიტების შემცველია და მხატვრული გააზრების თვალსაზრისითაც მეტად უსუსურია.

ასეთი ღირსებების მქონეა პირველი სამი ქართული ისტორიული ფილმი. მათ ბევრი რამ აქვთ საერთო. უმთავრესია ის, რომ სამივე გან ისტორიული ფაქტებისადმი არაობიექტურ დამოკიდებულებასთან გვაქვს საქმე. რა თქმა უნდა, სხვადასხვა მიზეზების გამო: „არსენ ჯორჯიაშვილში“ ეს პოლიტიკური მოსაზრებებით კეთდებოდა. „არსენა ყაჩაღსა“ და „ნათელაში“ არაქართველი

რეჟისორების და დრამატურგების უეცრობისა და კონიუნქტურული მოსაზრებების გამო. აი ამ პოზიციითა და მხატვრული „ძიებებით“ შექმნილი ფილმების შედგოა იყო ის, რომ ეს სურათები ევროვნულ კულტურას არაფერს მატებდნენ, უცხო მაყურებელს კი მეტად ცალმხრივ წარმოდგენას შექმნიდნენ ქართველთა შესახებ, ამკვიდრებდნენ სტერეოტიპს, რომლის მიხედვითაც ჩვენი ყოფა-ცხოვრება, კლასობრივი ბრძოლის გარდა შედგებოდა ქეიფისა და ჯიროთობისაგან, ხანჯლების ტრიალისა და ქალების მოტაცებისაგან. ასე რომ, ეს ფილმები უფრო ენების მომტანნი იყვნენ, ვიდრე რაიმე სარგებლისა.

20-იანი წლების სახკინმრეწვეში ბევრი არაფერი კეთდებოდა საქართველოს ისტორიის ფირზე გადასატანად. წარსულის ასახვა ძირითადად ლიტერატურის ეკრანიზაციის გზით ხერხდებოდა, ისიც ეპიზოდურად. ამ დროს იმავე სახკინმრეწვეში მთელი სერიალი შეიქმნა რუსეთის სამოქალაქო ომის ისტორიაზე. თუმცა, ისტორიული ამ სურათებს არც ეთქმის, რადგან „წითელი ეშმაკუნები“ და ყველა მისი გაგრძელება სინამდვილის გვირგვინი ფალსიფიცირება იყო. მთავარი ისაა, რომ ამ სერიას არაფერი აკავშირებს საქართველოსთან, გარდა იმისა სახკინმრეწვის მიერ რომ არის გადაღებული (რეჟისორ ი.პერესტიანის მიერ). ბუნებრივია, იბადება კითხვა: რა აუცილებელი იყო ჩვენ გვეჩვენებინა ფილმები რუსეთის ისტორიაზე? აი ამაშია საქმე. ეს საბჭოური იდეოლოგიისა და პოლიტიკის ერთ-ერთი გამოვლენა იყო. უკვე მაშინ ცუდად შენიღბულად, მაგრამ მაინც, ცდილობდნენ მისი გამტარებლები, ჩვენი ისტორია სხვისით შეგვეცვალა, საქართველოს წარსულის მაგიერ რუსეთის წარსულზე გვეჩვენებინა სურათები. ეს იყო საბჭოთა ინტერნაციონალიზმის არსი.

20-იანი წლების ბოლოს არის გადაღებული ალექსანდრე წუწუნავას „ჯანყი გურიაში“ (1928 წ.) - უხმო პერიოდში შექმნილი ბოლო

ისტორიული სურათი, რომელიც ბევრად განსხვავდება ამ ჟანრის ჩემს მიერ უკვე მიმოხილული ფილმებისაგან, თუმცა „დროის ხასიათმა“, ცხადია, ამ სურათსაც დაამჩნია თავისი კვალი. ფილმი ეკრანიზებაა ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების ისტორიული რომანისა, რომელშიც აღწერილია 1841 წლის გურიის აჯანყების ამბები. XIX საუკუნის დამდეგს რუსეთის იმპერიის მიერ საქართველოს დაპყრობას მოჰყვა ფეოდალური წყობილების კონსერვაცია, სოციალურ წინააღმდეგობათა კიდევ უფრო გაღრმავება. ის წესები და კანონები, რომლებსაც ჩვენში რუსი დამპყრობლები ამკვიდრებდნენ, მიუღებელი იყო ხალხისათვის და უპირველესად ზნეობრივი თვალსაზრისით თავისუფლებისათვის ბრძოლა, რაც, ძირითადად, აჯანყებებში მდგომარეობდა, პერიოდულად იფეთქებდა საქართველოს ხან ერთ, ხან მეორე კუთხეში. თავისი მასშტაბით გურიის აჯანყება ერთ-ერთი უდიდესი იყო. ეგნატე ნინოშვილი მწერალიც იყო და რევოლუციონერიც, მარქსისტი და მესამე დასის ფუძემდებელთაგანი. მის შემოქმედებაში უმთავრესი სოციალური პრობლემატიკა იყო და გურიის ეს ჯანყიც სწორედ სოციალურ წინააღმდეგობათა თვალსაზრისით აქვს დანახული. იმისთვის, რომ სრულად ეჩვენებინა ხალხის ცხოვრება, მას უამრავი მოქმედი პირი შემოჰყავს და საკმაოდ დაწვრილებითაც ჩერდება შედარებით უმნიშვნელო პერსონაჟთა ბედზე. საერთოდ მოქმედ პირთა თავგადასავალი, მათი გრძნობები და ურთიერთობები იმდენ ადგილს იკავებს რომანში, რომ თავად ჯანყის ამსახველი სურათები ფრაგმენტულად აქვს მოცემული. უნდა ითქვას ისიც, რომ ბევრი გმირის ხასიათი სრულიად არ არის დამუშავებული. ძირითადად პერსონაჟთა ბედი ფინალში გაურკვეველია, ყოველივე ეს ტოვებს რომანის დაუმთავრებლობის შეგრძნებას.

ვიდრე ფილმად გადაიღებდა „ჯანყს“, ა.წუწუნავამ ის თეატრში დადგა. საინტერესოა, თუ როგორ გაიზარა



რომანი ალ.წუწუნავამ: უკვე მოგახსენეთ, რომ ამ ნაწარმოების სიუჟეტი ერთობ დაქსაქსულია, ფრაგმენტული ხასიათისაა და მეტად მრავალრიცხოვანია გმირთა გაღერება. რეჟისორმა სწორედ ამას მიაქცია ყურადღება: უპირველესად მან რომანის ერთგვარი გაფილტვრა შესძლო, ჩამოაშორა მთელი რიგი სიუჟეტური ხაზებისა და წინ წამოსწია ეროვნულ-სოციალური ბრძოლის თემა. შეამცირა მოქმედ პირთა რაოდენობა, დაიხვეწა მათი ხასიათები და ზოგი მათგანი კრებითი გახდა. ამას გარდა, გამოიკვეთა მოცემული ისტორიული პერიოდის პოლიტიკური სიტუაციაც: რუსეთისა და ოსმალეთის ბრძოლა საქართველოსათვის. ხოლო თავად აჯანყების ისტორია მან საკმაოდ შეკუმშა და დროის მცირე მონაკვეთში - ერთ თვეში ჩაატია. ამით ამბავი უფრო დინამიკური გახდა და სანახავად საინტერესო. სპექტაკლისათვის გაწეულმა სამუშაომ ფილმისათვის შექმნა დრამატურგიული საფუძველი...

ვიდრე თავად ფილმზე მოგახსენებდეთ, აუცილებლად მიმაჩნია ორიოდე სიტყვა ვთქვა სცენარის იმ ფინალის შესახებ, რომელიც შემდგომ ფილმში აღარ შესულა... მე უკვე ვთქვი „დროის ხასიათმა“ „ჯანყსაც“ დაამჩნია თავისი კვალი. ეს უპირველესად სცენარის ბოლო ეპიზოდებს ეთქმის, რომლის მიხედვითაც ნაჩვენები უნდა ყოფილიყო XX საუკუნის დასაწყისის პოლიტიკური ცხოვრების სურათები, დემონსტრაციის გარეკვა, ციხე და სახრჩობელები, 1917 წლის რევოლუცია, რომანოვთა დინასტიის დამხობა, 26 კომისრის დახვრეტა და „ზაჰესი“, როგორც ახალი ცხოვრების სიმბოლო. ამ ეპიზოდების აზრობრივი მნიშვნელობა ასეთია: ის ბრძოლა, რასაც აჯანყებულები შეეწირნენ, გაგრძელდა და ხალხს ნათელი მომავალი დაუდგაო... ვერ ვიტყვი რის გამო არ შევიდა ფილმში ხსენებული ეპიზოდები, მიხვდა ალ.წუწუნავა მათ უადგილობას და უაზრობას, თუ სხვა რამ მიზეზი იყო, ეს კია, ამით ფილმს არაფერი წაუგია, პირიქით მოიგო კიდევ, რადგან ასეთი

ფინალით ის აგიტაციულ უფრო დაემსგავსებოდა, ვიდრე ისტორიულ დრამას. თავად ეს ფაქტი მანათილი მაგალითია წარსულის თანამედროვეობასთან დაკავშირების ისეთი ხელოვნური ცდებისა, რომლის მიზანი სოციალური რევოლუციის გარდუვალობის მტკიცების აუცილებლობა იყო და რომლისკენაც მოუწოდებდა ბოლშევიკური იდეოლოგია.

ფილმი „ჯანყი გურიაში“ უპირველესად იმით იქცევს ყურადღებას, რომ რეჟისორი შეძლებისდაგვარად იცავს ისტორიულ სიმართლეს და ამის წყალობით მაყურებელს საშუალება ეძლევა გაერკვეს ნაჩვენები ამბის ჭეშმარიტ ხასიათში. აქ იგულისხმება: აჯანყების ეროვნული ხასიათი, რომ ის მიმართული იყო რუსეთის იმპერიის კოლონიური პოლიტიკის წინააღმდეგ, რომ ამ ბრძოლაში გლეხების გვერდით თავად-აზნაურთა წარმომადგენლები იყვნენ, რომ ეს ბრძოლა არ ყოფილა მხოლოდ ვიწრო კლასობრივი ამბოხი. აი ეს აჩვენა ალექსანდრე წუწუნავამ და როგორც ვნახავთ, ამანვე განსაზღვრა ფილმის შემდგომი ბედიც. მეორე მნიშვნელოვანი მომენტი ის გახლავთ, რომ ფილმში ნაჩვენებია ქართული ხასიათებისა და ტიპაჟების მეტად საინტერესო გაღერება, ეთნოგრაფიული სიზუსტით არის ნაჩვენები ყოფისა და ცხოვრების სურათები. იმდენად დამაჯერებელია რასაც ვუყურებთ, რომ მიუხედავად მთელი რიგი პირობითობებისა, ფილმს შეიძლება ეწოდოს კინორეპორტაჟი XIX საუკუნის დასავლეთ საქართველოდან. ფილმში ყურადღებას იქცევს ბატალური ეპიზოდები და მასობრივი სცენები, რომელთა დადგმისას აშკარაა, რომ რეჟისორი კარგად იცნობდა იმ დროს პოპულარულ „მოაზროვნე მასის“ თეორიას და შეძლებისდაგვარად გამოიყენა იგი. ამის თქმის საშუალებას მასობრივ სცენათა ხასიათი მაძლევს. ამასთან „ჯანყი“ ამსხვრევს იმდროინდელი ისტორიული თუ წარსულის თემაზე შექმნილი ფილმებისათვის დამახასიათებელ ბევრ შაბლონსა და სტერეოტიპს. ერთი ასეთი

არის ქართველი ქალის სახე. არაქართველი რეჟისორების მცდელობით დამკვიდრდა დაჩაგრული, დამონებული ქართველი ჯამაზმანის ეკრანული ხატი, რომლის ხედრი მხოლოდ მონობა და ჰარამხანა იყო. სწორედ ამის წინააღმდეგ გაილაშქრა ალ.წუწუნავამ იმით, რომ მეტად საინტერესოდ გაიაზრა მებრძოლი გმირი ქალის მანანას სახე. ნ.შენგელაიას „ელისოსთან“ ერთად მანანა პირველი კინოგმირი იყო, რომელიც სხვაგვარს გვიჩვენებდა ქართველ ქალს, განთავისუფლებულს სხვათა მიერ მიკერებული იარღიყისაგან - მოყვარულს, მშრომელს და მებრძოლს. ფილმმა ისიც ნათელყო, რომ ქართული ყოფა, „თურმე“, ყოველგვარი ეგზოტიკურ მომენტებზე და ატრიბუტებზე აქცენტირების გარეშეც საკმაოდ კარგად ჩანდა ეკრანზე. „ჯანყით“ მოვიდა რეალიზმი ქართულ ისტორიულ ფილმში. მოვიდა ისტორიული სიმართლით, ეთნოგრაფიული სიზუსტით, ქართული სულიერი რეალიზმის შეურყენელი ასახვით, ეროვნული კოლორიტის წარმოჩენით, მხატვრული დონით და ავტორთა მაღალი პროფესიონალიზმით. რა თქმა უნდა, უნაკლო არც ეს სურათია, კერძოდ: ალ.წუწუნავას ხელწერას საკმაოდ ეტყობა, რომ ის თეატრალური რეჟისორია. და მაინც „ჯანყს“ - მძაფრი პატრიოტული ქედრადობის ფილმს - საქართველოში წარმატება ხვდა. რუსეთში კი ეს სურათი არ მიიღეს. ჯერ იყო და კინოგაქირავებამ ფილმი შემცირებული და გადამონტაჟებული სახით უჩვენა მაყურებელს. შეცვალეს ტიტრები, თანაც ისე, რომ მაყურებლისათვის გაუგებარი რჩებოდა სად ხდებოდა მოქმედება - საქართველოში თუ ზოგადად კავკასიაში. კინოგაქირავების ეს ქმედება სხვა არაფერი იყო, თუ არა ქართული ფილმისათვის ეროვნული ნიშნის წართმევის მცდელობა (რამდენადაც ეს მაკრატლისა და მონტაჟის, აგრეთვე ტიტრების შეცვლის გზით იყო შესაძლებელი). მტრული დამოკიდებულება, რაც საკავშირო

კინოგაქირავებამ გამოაქვანა ფილმის მიმართ, საბჭოური ინტერნაციონალიზმის ნიმუში განსლავთ, ფილმისადმი მტრული განწყობილება გამოაქვანა რუსულმა პრესამაც, ამ მხრივ ტიპური ვინმე ისტორის წერილი, რომლის ფრაგმენტებიც აქ მომყავს:

Джанки

Вдохновение, стоившее 320 тысяч.

Режисеру А. Цуцунава на постановку картины осигновали 80.000 руб. Когда картина была готова, подсчет дал убийственную цифру, от которой померкло в глазах председателя Госкипрома. Цифра эта была красиво выведена исполнительным счетоводом и обозначала 400.000 руб.

\*\*\*

Трехтысячное восстание грузинских крестьян вдохновило Цуцунава организовать на экране восстание в 20.000 тыс. чел. Главные актеры в количестве 124 чел. должны были сниматься от 1 до 3 месяцев. Съемка их происходила от 3-х до 10 месяцев.

\*\*\*

По смете на содержание актеров было ассигновано 10.695 р. - израсходовано 73.768. На массовые съемки было ассигновано 10.000 р. - израсходовано 44.630 руб.

Павильон Брусилова должен был сниматься 6 дней, а снимался 2 мес. 6 дней.

Из актерского штата первого и второго планов в 124 чел. членов профсоюза только 29 чел., а бывших князей и дворян 41 чел.

- Щелкните на счетах, товарищ счетовод. Так...

Вдохновение Цуцунава обошлось госкинпрому в 400.000 р.

\*\*\*

Но вот картина готова, она прошла тихо и бесследно, мы расстались с нею без печали. В представлении некоторых эта картина должна была принести славу советской кинематографии, но, к сожалению, этого не случилось, хотя на мизительную проработку фильма было достаточно времени. В место 6 месяцев делалась 22 месяца...

\*\*\*

Кто должен отвечать за бесхозяйственность в постановке "Джанки"?

И.Стор

ბევრის მთქმელია ეს წერილი იმით, რომ ნათელია ავტორის ტენდენციური, ცინიზმით აღსავსე დამოკიდებულება. მას არაფრად მიაჩნია არცერთი ის ღირსება ფილმისა, რაზედაც მოგახსენებდით. ამას ვერც ხედავს. მისთვის სხვაა მნიშვნელოვანი, კერძოდ, მასობრივი სცენების ოციათას მონაწილეს შორის ერთიც რომ არ იყო კომკავშირელი და პარტიული. ეს ბრალდება აბსურდულია. მასობრივი ეპიზოდების მონაწილეების მოწვევა გადაღებისას განცხადებით ხდება და არა პარტიულობის ნიშნით შერჩევით. სხვათა შორის, თამაშის ხარისხს ნამდვილად არ განსაზღვრავს ის ვინმე პარტიულია, კომკავშირელი თუ პროფკავშირის წევრი. მაგრამ ი.სტორისათვის ეს არგუმენტი იყო, რადგან მაშინ ამის გამოყენება შეიძლებოდა, როცა ვინმეს განადგურებას აპირებდნენ. ეს პოლიტიკური ბრალდება გახლდათ. რაც შეეხება ი.სტორის ჩვილს ფილმის გადაღება უზომოდ ძვირი დაჯდაო, არც ეს გახლავთ მართალი, რადგან ისტორიული ფილმი ყოველთვის და ყველგან ძვირადღირებულ საქმედ ითვლებოდა. „ჯანკის“ დანახარჯი 320 ათასი მანეთია და არა 400.000, რასაც წამდაუნუმ გაიძახის ი.სტორი. ეს მინიმუმია, რითიც შეიძლება მეტნაკლებად დამაჯერებლად აღდგე-

ნილიყო წარსული. ამას კარგად უწყობდა ალექსანდრე წუწუნავა და იბრძოდა კიდეც იმისათვის, რომ <sup>გადაღებას</sup> ~~თანადან~~ გამოყოფილი თანხა 80.000 ათასი მანეთი ოთხჯერ გაეზარდა და ეს შესძლო კიდეც. მართალია, შემდეგ ფილმში გამოყენებული კოსტიუმების გაყიდვა მოუხდა, რათა გაზრდილი დანახარჯი როგორმე დაეფარა. ეს ფაქტი კიდეც ერთხელ აღასტურებს იმას, თუ რა პირობებში უხდებოდა მუშაობა ქართველ რეჟისორს.

„ჯანკი“ უდაოდ ახალი პერიოდის დასაწყისია, რომელსაც, სამწუხაროდ, გაგრძელება არ ეწერა იმიტომ, რომ ფილმი არატრადიციული იყო, ამ ჟანრის ქართულ სურათებთან შედარებით, კონიუნქტურული ხასიათისა არ იყო. მასში მართლად არის ნაჩვენები გასული საუკუნის ეროვნული მოძრაობის ეპიზოდები. სწორედ ეს არ მოეწონა რუსულ პრესას და ფინანსური გადახარჯვის საბაბით გააჩაღეს ყოველად უსინდისო კომპანია, რომლის დროსაც სურათის მხატვრულ ღირსებებსაც უარყოფდნენ, რათა უარეყოთ მისი იდეური მნიშვნელობა. ეს რომ ასეა, ამაში გვარწმუნებს კიდეც ერთი წერილი, რომელიც ი.სტორის პასკვილისაგან განსხვავდება უფრო შემწყნარებლური ტონით და სათქმელიც პირდაპირ არის თქმული. მისი ავტორია მარკო ბრუნი. აი რას წერს ის:

- "Джанки" - восстание крестьян Гурии, организованное дворянами. Почва для восстания - национальная, а не классовая рознь. Весь переплет классовых взаимоотношений, тяжелое положение крестьянства - крепостничество, тяготы, налоги, нужда, классовая неприязнь - все эти элементы, необходимые для вспышки революционного восстания - прошли мимо сценариста и режиссера.

В этом основная ошибка "Джанки" и от нее все качества картины.

Грузины-дворяне не поладили с русской женщиной, - эта столь небогатая тематика не должна была быть воспроизведенной, ибо она никакого воспитательного значения не имеет.

Художественная кинематография,

как и литература, призвана быть орудием пролетариата в деле самоорганизации борьбы и строительства.

Может ли быть отнесена к таким картинам "Джанки"? Нет, ибо "Джанки" - исторический фильм... и только". 10.

ყველაფერი ნათლად არის ნათქვამი. მარკო ბრუნის ფილმის წარმატებლობის მიზეზად მიაჩნია ის, რომ „ჯანკი“ „მხოლოდ ისტორიული ფილმია...“ ე.ი. ნაჩვენები ამბავი არ არის პოლიტიზირებული და იდეოლოგიზირებული. ორივე რეცენზია იმის დასტურია, რომ რუსი ჟურნალისტები საბჭოური იდეოლოგიის სადარაჯოზე იდგნენ. ამავე დროს იმის დადასტურებაც, რომ ქართველი რეჟისორი სააქციონერო საზოგადოება სახკინმრეწვევით კი შესძლებდა გადაეღო უბრალოდ ისტორიული ფილმი, თუ ეს სურათი კონიუნქტურული და მოსკოვის პოლიტიკის გამტარებელი არ იქნებოდა.

სულ მალე ქართველ კინემატოგრაფისტებს ის მცირე თავისუფლებაც წაართვეს, რითიც სარგებლობდა ალ.წუწუნავა „ჯანკის“ გადაღებისას.

30-იან წლებში კიდევ უფრო გამწვანდა ისტორიული ჟანრის სურათების შექმნა. რასაც იღებდნენ, ის თავიდან ბოლომდე კონიუნქტურული იყო. კინოხელოვნებაზე საბჭოური ტოტალიტარიზმის ზემოქმედების ამ ახალ ეტაპს სათავე დაუდო სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებამ „ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“, რომელიც, ამავე დროს, საკმაოდ სუმბურული ცნების „სოცრეალიზმის“ საბჭოურ ხელოვნებაში საბოლოო და ოფიციალური დამკვიდრების თარიღიცაა. დადგენილების შემდგომი ხანა ეს მეტად მძიმე პერიოდი ქართული კინოსი, რომელიც საბოლოოდ იდეოლოგიზირებულ-პოლიტიზირებული იქნა. ცხადია, ეს ისტორიულ ფილმსაც შეეხო. რეჟისორებმა დაკარგეს ის იოტის ოდენა შემოქმედებითი თავისუფლებაც კი, რაც ადრე ჰქონდათ. როგორც

დაგრწმუნდით, ამ თავისუფლების დროს ხელოვანს მთელი რიგი პირობითობებისათვის უნდა გაეწია ანგარიში: აუცილებელი იყო რევოლუციონერების (ვინც არ უნდა ყოფილიყვნენ) იდეალიზირება, კლასობრივი ბრძოლის აქცენტირება (იყო თუ არა საჭირო) და სხვ. ხელოვანს არჩევანის უფლება წაართვეს; სცენარები უკვე მოსკოვში უნდა გაგზავნილიყო დასამტკიცებლად და რუსი რედაქტორების ხელში უნდა გაეველო. ეს იყო ის ცენზურა, რომელიც იმედს არ ტოვებდა იმისა, რომ არაკონიუნქტურული სცენარი დადგმის უფლებას მოიპოვებდა. ამ უბედურებას ისიც ემატებოდა, რომ პარტოკრატიის ქართული წარმოსობის უმაღლესი ხელისუფლება - საქართველოში ლ.ბერია და მოსკოვიდან ი.სტალინი - დიდ „ყურადღებას“ უთმობდნენ ქართულ კინოს, ე.ი. ჩვენი კინემატოგრაფი განსაკუთრებულ იდეოლოგიურ ზემოქმედებას განიცდიდა. პიროვნებები, რომლებმაც თავიანთ მამლუქურ კარიერას სამშობლოს თავისუფლება ამსხვერპლეს, ცხადია, არც ეროვნულ კინემატოგრაფს დაზოგავდნენ. ოცდაათიანმა წლებმა ერთი უბედურებაც მოიტანა კინოში. თუ ადრე საბჭოთა რუსეთის სხვა ერების და მათ შორის, ქართველების დაპყრობა რევოლუციურ მისიად იყო გამოცხადებული და კინოს ყოველმხრივ პროპაგანდა უნდა გაეწია ამ თეზისათვის, ახლა მათ მონარქისტული რუსეთის აგრესიული პოლიტიკის ამინსტირებაც დაიწყეს. კურიოზულია ეს ფაქტი - თავად რუსეთის იმპერია არასოდეს მალავდა თავის დამპყრობლურ პოლიტიკას და აკი მოგახსენეთ, ფილმიც კი გადაიღეს „კავკასიის დაპყრობა“. ბოლშევიკებმა ისტორიის შელამაზება დაიწყეს. მეფის რუსეთის დაპყრობითი ომებიც განმანთავისუფლებლად იქნა მიჩნეული. თანდათან შემუშავდა საბჭოთა კავშირში შემავალ ერთა წარსულის გააზრების მეთოდი, იგი მდგომარეობდა ამ ერების რუსეთთან შეერთების გარდუვალობის მტკიცებაში. ყოველგვარი ალტერნატიული მოსაზრება

პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ დივერსიად ითვლებოდა. ამ პოლიტიკის ქადაგება, მისი გატარება დიდი მნიშვნელობის ამოცანად ეთვლებოდა, განსაკუთრებულად კინემატოგრაფს, როგორც ხელოვნების ყველაზე მასობრივ სახეობას. ამიტომ არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ იმ წლების ისტორიულ ფილმებში სიმართლე ფალსიფიცირებულია.

### შენიშვნები:

1. საქართველოს რესპუბლიკა. ლხცა ფონდი, 38 ანაწერი, 1 სექმე 69.
2. იქვე.
3. ილია ჭავჭავაძე, ტ.V, გვ. 201, 1927წ.
4. კონსტანტინე გამსახურდია ტ.II გვ. 701, 1974 წ.
5. მიხეილ ჯავახიშვილი, „არსენა მარაბდელი“, გვ. 575, 1955 წ.
6. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1915 წელი, 23 მაისი.
7. „ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია“ ტ.11, გვ. 574, 1987 წ.
8. იხ. ჟურნალი „ხელოვნების დროშა“ 1924, №1, გვ. 29.
9. Газета "Кино", № 9. стр. 3. 26/II 29 г.
10. "Заря Востока" 12. I. 1928 г. № 9.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

ქართული დოკუმენტური ფილმების შექმნის ისტორია ქუთაისში დაკავშირებულია კინოთეატრ „რადიუმთან“, რომლის მეპატრონენი იყვნენ ტიხონ სასთიანი და პავლე მეფისაშვილი, ხოლო კინომექანიკოსი ვასილ ამაშუკელი.

ტ.ასათიანი თავის მოგონებებში წერდა: „მე თავიდანვე მქონდა განზრახვა შემეძინა აპარატი ადგილობრივი ცხოვრებიდან მოკლემეტრაჟიანი სურათების გადასაღებად, და სწორედ 1912 წელს შევიძინე ასეთი აპარატი (გომონი) ბაქოში კერძო პირისაგან ვასილ ამაშუკელის საშუალებით“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1973, №5, გვ. 86).

ვ. ამაშუკელის მიერ „რადიუმისათვის“ გადაღებული ფილმების ჩვენება დაიწყო 1912 წლის ივნისში („ეკლხიდა“, 1912, 27 ივნისი).

ვ. ამაშუკელმა გადაიღო სრულმეტრაჟიანი ფილმი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ და რამდენიმე მოკლემეტრაჟიანი სურათი.

მოკლემეტრაჟიან კინოსურათებს შორის ყურადღებას იმსახურებს ისეთი ფილმები, რომლებშიც აკაკი წერეთელია აღბეჭდილი. ასეთია: „აკაკის მოგზაურობა ქვემო იმერეთში“, „ქუთაისის საავადმყოფოს გახსნის დღესასწაული“, „აკაკი ქარ-თველ მწერალთა გუნდში“, „აკაკის გამოსვენება საჩხერიდან შორაპნამდე“. კინემატოგრაფ შ. ნაცვლიშვილს გადაუღია: „აკაკის ნეშთის გადასვენება ქაშვეთის ეკლესიაში“ და „აკაკის დაკრძალვა“ („სახალხო განათლება“, 1980, 12 ნოემბერი).

სამწუხაროდ, ეს ფილმები არ შენახულა, მაგრამ იმდროინდელი პრესის ფურცლებზე გამოქვეყნებული მასალების საფუძველზე შესაძლებელია აღვადგინოთ ფილმების საგარაუდო შინაარსი.

## აკაკი კვეციანი პინოქრონიკებში

### იროდიონ პრაქსიოპილი

#### „აკაკის მოგზაურობა ქვემო ივერეთში“

1908 წელს, როცა ქართველი ხალხი აკაკის ლიტერატურული მოღვაწეობის 50 წლის იუბილეს დღესასწაულობდა, მუხიანში ახლო-მახლო სოფლებიდან თავი მოიყარა რამდენიმე შეგნებულმა პირმა და მათ ხალხთან ერთად იდღესასწაულეს მგოსნის იუბილე. გადაწყვიტეს მის სახელზე სამკითხველოს დაარსება, ეს განზრახვა სისრულეში მოიყვანეს კიდეც და გახსნაზე აკაკი მოიწვიეს.

1913 წლის 15 სექტემბერს, კვირას, დილით 10 საათზე ქუთაისში ნიკოლაძეების ეზოში, სადაც მსცოვანი მგოსანი ბინად ბრძანდებოდა, თავი მოიყარა ოცდაათამდე ქალმა და კაცმა. ბევრი მათგანი მგოსანს თან უნდა გაჰყოლოდა. მუხიანიდან დეპუტაცია მოვიდა, რომელმაც მგოსანს ეტლი მიართვა. გამგზავრების წინ „პუშკინის“ ფოტოგრაფმა გადაიღო მგოსნის სურათი მხლებლებთან ერთად.

11 საათზე მგოსანი ეტლით გაემგზავრა მუხიანისაკენ. მას თან მიჰყვებოდა ექვსი ეტლი მხლებლებით, რომელთა შორის იყვნენ: ბელეტრისტი დ. კლდიაშვილი, მგოსნები: გ. ტაბიძე, ვ. რუხაძე და გუცა. გაზეთ „იმერეთის“ რედაქციიდან გ. ლალიძე, მასწავლებელი ქალი იურკევიჩის

ასული, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ქუთაისის განყოფილების წარმომადგენელი მ. დოლაბერიძე, გაზეთების თანამშრომლები ბ. ჯაიანი, ს. გერსამია, ლ. ნაცვლიშვილი (ბზვანელი). ელექტროთეატრ „რადიუმის“ მფლობელი პ. მეფისაშვილი, სინემატოგრაფისტი ვ. ამაშუკელი და სხვები.

მგოსანი მიუახლოვდა თუ არა სოფელ ქვედა ქვიტირის ეკლესიას, ზარის ხმით საზოგადოებას ამცნეს მისი მობრძანება. აკაკის მიეგება სოფლის რამდენიმე ახალგაზრდა თოფებით ხელში. გაისმა ვაშა, ტაშის ცემა და თოფებმაც იჭექა, მღვდელმა ი. სვანიძემ მგოსანი ეკლესიაში მიიწვია და სამშვიდობო პარაკლისი გადაუხადა. ამის შემდეგ მგოსანს სამკითხველოს წინ პურ-მარილით მიეგებნენ საზოგადოების წარმომადგენლები: დ. ვალიანი და ექიმი გ. ნასარიძე.

ექიმმა გ. ნასარიძემ მგოსანს სიტყვით მიმართა. თავის სიტყვაში იგი შეეხო აკაკის მწერლობას, ენას და საზოგადოებას აუხსნა მისი ღვაწლი, სამშობლოსადმი სამსახური და დასძინა, რომ ქვემო ქვიტირის საზოგადოებამ ნიშნად მგოსნის პატივისცემისა დააარსა მის სახელზე პატარა წიგნთ-საცავ-სამკითხველო. აკაკიმ მადლობა გადაუხადა საზოგადოებას და თავის მოკლე და მეტად მგრძნობიარე

სიტყვა ასე დაიწყო: „ბატონებო! როდესაც ადამიანს ბევრი სასიამოვნო გრძნობა მოაწვება გულზე, მაშინ მას ენა უჩერდება და ლაპარაკს ვეღარ ახერხებს, მეც ასე შემართება ამგვარი თქვენი შეხვედრით. მხიარული ვარ, რომ ვხედავ გამოვლიძებულ ხალხს და იმის შეგნებას, რასაც მოწმობს ეს კულტურული დაწესებულება- თქვენი სამკითხველო, რომელიც თუმცა ჯერ პატარაა, მაგრამ თავის დროზე დიდი იქნება. მე ის კი არ მახარებს, რომ მე მცემთ პატივს, ჩემში აღფრთოვანებას და აღტაცებას იწვევს ჩემი მოლოდინის გამართლება. ეს პატარა სამკითხველო ნიშანია იმისა, რომ ხალხმა გაიღვიძა, იგი გამოფხიზლდა, გამოურკვა და კულტურული გზით წინ მიდის. ერის გამოვლიძების იმედი მომემატა, რომ საქართველო იარსებებს და აწ აღარ მოკვდება“. აქ მგოსანს გული აუწყდა, თვალებიდან ცრემლი გადმოსკდა და აქეთინდა, რომლის დანახვაზე მხლებლებსა და დამსწრე საზოგადოებას თვალები ცრემლებით ავესო და ბევრმა ქეთინიც დაიწყო.

ბოლოს მგოსანი სამკითხველოში მოიწვიეს, რომელსაც გაკეთებული ჰქონდა წარწერა - „აკაკის სახელობის წიგნთ-საცავ-სამკითხველო“. აქ აკაკის მხარეთვეს წიგნი რომელშიც მან ჩაწერა, რომ იგი 1915 წლის 15 ენკენისთვის წიგნთ-საცავ-სამკითხველოს ესტუმრა

(გაზეთი „იმერეთი“ -1913, სექტემბერი, №146)  
 ამის შემდეგ ხალხი მუხიანისაკენ დაიძრა. გზა სადგურიდან ბიბლიოთეკამდე მწვანით იყო შემოსილი. გზის ორივე ნაპირას ფოთლების გრვნილი გაებათ. შუაში დიდი თაღი იყო წარწერით: „გაუმარჯოს აკაკის“, „მობრძანდით ბატონო“ და სხვა. მგოსნის ეტლი მიუახლოვდა თუ არა თაღს, სოფლის ახალგაზრდებმა იგი გააჩერეს, აკაკი ხელში აიყვანეს და ისე მიაცილეს სამკითხველოს შენობამდე. აქ პურ-მარილი მხარეთვა მუხიანის სადგურის უფროსმა სპირიდონ ცქიტიშვილმა და მისასაღამებელი სიტყვაც უთხრა.

სამკითხველოს აივანზე მგოსანი სუროს ფოთლებით მორთულ სავარძელში ჩასვეს. მის წინ წარსდგა სამკითხველოს გამგე სერგო ჯინჭველაშვილი, რომელმაც სიტყვებით ჯერ ხალხს მიმართა, ხოლო შემდეგ აკაკის. საყულის საზოგადოების სახელით სიტყვა წარმოთქვა მღვდელმა პლატონ ჯინჭველაშვილმა.

ბიბლიოთეკიდან აკაკი სადილზე მიიწვიეს, სადაც 60-70 კაცი ესწრებოდა. თამაღობდა პ. ჯინჭველაშვილი. მგოსანს სიტყვებით მიმართეს დ.კლდიაშვილმა. გ. ლალიძემ, პ. მეფისაშვილმა, ვ. რუხაძემ წაიკითხა საკუთარი ლექსი „თაიგული“.

აკაკი წერეთლის მოგზაურობა ქუტიტრსა და მუხიანში



ჩამოვარდა სამარისებული ღუმილი. აკაკიმ დამსწრე საზოგადოებას შემდეგი სიტყვებით მიმართა: „ერთჯერ იმერეთის მეფე სოლომონი სანადიროდ წავიდა. დიდხანს ინადირეს, ნანადირევთა რიცხვს თვლა არ ჰქონდა, რომ ამ დროს ჩირგვიდან გამოძვრა ეგრეთწოდებული „ბროწეულას კურდღელი“, რომელიც ფეხის სიმარდითა ცნობილი, მეფემ ბრძანა და კურდღელს ძაღლები დაადევნეს. თუმცა ძალიან ტალახი იყო, მაგრამ ძაღლები ფეხმარდ კურდღელს სათოფეზე ვერ მისწვდნენ. დიდი ხნის დევის შემდეგ, მეფემ ბრძანა ნადირობა შეეწყვიტათ. როდესაც შეწყვიტეს განცვიფრებულმა კარისკაცებმა მეფეს მიზეზი ჰკითხეს. ეგონათ მეფეს რაიმე საწყენი შეხვდაო. სოლომონმა გაიცინა და კარისკაცებს მიმართა: „არა, წყენით არა მწყენია რა, მხოლოდ იმ კურდღელმა კი განცვიფრებაში მომიყვანა, ვიფიქრე ეს რო ასეთ ტალახში გარბის, მშრალზე რომ იყოს რაღა იქნება მეთქი“ და მეც ამ არაკის მოგონებასთან ერთად მაგონდება ჩვენი ხალხი და ვამბობ: თუკი ასეთ პირობებში, რომელშიც ამჟამად იგი იმყოფება, მას ასეთი გამოფხიზლება და წინსვლა ეტყობა, არა იზამს იგი მაშინ, როცა შემავიწროებელი და სულის შემსუთველი პირობები აღარ იქნება?“ (გაზეთი „იმერეთი“ 1913, 18 სექტემბერი).

მგოსნის სიტყვას მქუხარე ტაშისცემა მიაგება ხალხმა, წარმოითქვა ილია ჭავჭავაძის, იაკობ გოგებაშვილისა და არჩილ ჯორჯაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი სიტყვები.

საღამოს რვა საათზე გაიმართა სალიტერატურო საღამო და მოლოცვები საჩუქრებით. მგოსანს სამკითხველოს კომისიამ მიართვა ვერცხლის საწერკალამი წარწერით. მუხიანის სადგურის მოსამსახურეთა ცოლებმა - კალმისტარი, ქაღალდის საჭრელი, შტემპელი; ფარცხანაყანგვის საზოგადოებამ - ვერცხლის სურა და ფინჯანი წარწერით. მგოსანს სიტყვებით მიმართეს ილია ჭუმბურიძემ და ვ. თევდორაძემ, ვ. რუხაძემ წაიკითხა თავისი ლექსი „ერის სულის მეფე“. მგოსანს ლექსი უძღვნა გ. ტაბიძემ, ს.

ურუშაძემ წაიკითხა მგოსნის ლექსი. ამის შემდეგ აკაკიმ წაიკითხა ლექსია საქართველოს არქეოლოგიური მემკვიდრის შესახებ. ზედა მალაკის მასწავლებელმა მ. ჩეჩელაშვილმა გააკეთა გრცელი მოხსენება თეატრის მნიშვნელობის შესახებ, წარმოადგინა იქნა აკაკის „ბუტიაობა“. სცენისმოყვარულმა ვ. ტყეშელაშვილმა წარმოადგინა რამდენიმე იმერული სცენა. ღამით მგოსანი მატარებლით ისევ ქუთაისში დაბრუნდა. მგოსნის ეს მოგზაურობა კინოფილმზე აღბეჭდა ვ. ამაშუკელმა და შექმნა ფილმი „აკაკის მოგზაურობა ქვემო იმერეთის სოფლებში“, რომელიც 70 მეტრს აღემატებოდა. მას უჩვენებდნენ დამატებად სხვა სურათების წინ, რომლისადმი ინტერესი დიდი ყოფილა.

### კინოსურათი „ქუთაისის ქალაქის საავადმყოფოს გახსნის დღესასწაული“

გაზეთ „თემში“ (1913, №129, 24 ივნისი) მივაკლივთ მასალას იმის თაობაზე რომ, ვასილ ამაშუკელს 1913 წლის 16 ივნისს სინემატოგრაფით გადაუღია ფილმი „ქუთაისის ქალაქის საავადმყოფოს გახსნის დღესასწაული“; რომელშიც აღბეჭდილი ყოფილა აკაკი წერეთელი, როცა მან სიტყვა წარმოთქვა ამ საზეიმო ვითარების გამო.

სამწუხაროდ, ეს ფილმი არ შენახულა, მაგრამ იმდროინდელი პრესის ფურცლებზე გამოქვეყნებული წერილების საფუძველზე შესაძლებელია აღვადგინოთ მისი სავარაუდო შინაარსი. აქვე დავეხებით, რომ გადაღებული იქნა ფოტოსურათებიც.

გაზეთ „იმერეთში“ (1813, №75, 9 ივნისი) გამოქვეყნდა ინფორმაცია: „16 ივნისს აკურთხევენ ქალაქის ახალ საავადმყოფოს. მიპატივებული იქნება საზოგადოება“. „ახალ საავადმყოფომდე („სალორიაში“), რომელიც 16 ამ თვეს გაიხსნება ეტლით მისვლა ეღირება შაური ერთი გზა, იქით-აქით სამ აბაზად 15 წუთის გაჩერებით“ („იმერეთი“, 1913 №77, 12 ივნისი).

საავადმყოფოს კურთხევაზე



დასასწრებად მოწვეული იყო დიდძალი სტუმარი. დილით 10 საათიდან დაიწყო ხალხმა შეკრება საავადმყოფოს ეზოში.

12 საათიდან სტუმრები შეიკრიბნენ. მათ ეგებებოდა დარბაზის შესასვლელში ქალაქის თავი ილია ჩიქოვანი.

პირველ საათზე მობრძანდა იმერეთის ეპისკოპოსი გიორგი, რომელსაც ელოდებოდა ადრე მოსული საზოგადოება. სამღვდლოება მაშინვე შეუდგა კურთხევის სამზადისს. პარაკლისი დაწყებამდე ყოველად სამღვდლო გიორგიმ წარმოთქვა შემთხვევის შესაფერი სიტყვა. პარაკლისის შემდეგ ქალაქის თავმა ი. ჩიქოვანმა სიტყვით მიმართა საზოგადოებას და დამსწრეთ გააცნო საავადმყოფოს შექმნის ისტორია. აქვე შევნიშნავთ რომ, 19 ივნისს გაიხსნა ცნობილი ექიმისა და საზოგადო მოღვაწის სამსონ თოფურიას ძეგლი („იმერეთი“, 1913, №76, 11 ივნისი).

ი. ჩიქოვანმა თავის სიტყვაში აღნიშნა: „1890 წლის 1 მაისი, ის ბედნიერი ჭეშმარიტად ისტორიული დღე იყო მთელ დასავლეთ საქართველოსათვის, როცა ექიმმა სიმონ თოფურიამ პირველი საავადმყოფო გახსნა ქუთაისში. იგი 14 წელიწადი ემსახურებოდა სახალხო საავადმყოფოს აღორძინების საქმეს.

ს. თოფურია გარდაიცვალა 1904 წლის 23 ივნისს და საბოლოოდ გადაწვდა მისი საავადმყოფოს ბედიც. მისი პირშუო, მისი პირადი ენერგიით შექმნილი საქმე მასთან ერთად დაიშხვრა. ს. თოფურიასთან ერთად მოკვდა მისი საავადმყოფოც, მაგრამ მისგან დანერგილი იდეა საავადმყოფოს საჭიროებისა არ მომკვდარა.

ქალაქის საბჭომ 1898 წელს განიზრახა საავადმყოფოს გახსნა და 1907 წელს კიდევ გადაწვიტა, 1909 წელს შეუდგა შენობის აგებას კომისიის მიერ არჩეულ ადგილას-სალორიის „აგარაკში“ კახიანოურის ბოლოზე, რიონის სადგურისაკენ მიმავალი რკინიგზის ლიანდაგის მარცხენა მხარეს; ადგილი მაღლობი და გაშლილია, გარემო-მუხნარი ტყით დაფარული აღმოსავლეთით გასცქერის

მდ. წყალწითელას ხეობას და დასავლეთით მდ.რიონს.

სამ სართულიანი შენობა 74-ითაა ხიანია, ელექტროგანათებით მოწყობილი. შენობის აგება დაჯდა 67132 მანეთი, საავადმყოფოს მოწყობა 9172 მანეთი. მოსალოდნელი ხარჯი იქნება 4 ათასი მანეთი. სულ საავადმყოფოს აგება დაჯდა 80 ათასი მანეთი. საავადმყოფოს შტატი შეადგენს 25 კაცს. მათ შორის ოთხი ექიმი: დოსტაქარი - ე. როდზევიჩი, თერაპევტი - ვ. ნემსაძე, ქალთა ავადმყოფობა - მ. ლორთქიფანიძე, გადამდები სნეულებანი - ი. ჩარექაშვილი. საავადმყოფოში 75 საწოლია. მათ შორის ათი ადგილი უფასო იქნება ღარიბთათვის („თემი“, 1913, №129, 24 ივნისი; „სახალხო გაზეთი“, 1913, №291, 18 ივნისი).

ი. ჩიქოვანის სიტყვის შემდეგ სამღვდლოება შეუდგა ოთახების ჩამოვლას და წმ. წყლით სხურებას, რამაც ნაშუადღევს სამ საათამდე გასტანა.

სამ საათზე სტუმრები მიიწვიეს სადილზე, მესამე სართულის გრძელ დერეფანში გაშლილ სუფრასთან. თამადა იყო ი. ჩიქოვანი. აქ იყვნენ მგოსანი აკაკი წერეთელი, გუბერნიის ყოფილი და ახლად არჩეული მარშლები და სხვა, სულ 160-მდე კაცი. ადღეგრძელეს რიგ-რიგობით სტუმრები. ყოველ სადღეგრძელოს ამშვენებდა „მრავალუამიერი“.

მგოსანმა აკაკიმ სადღეგრძელო შესვა და მოხდენილი სიტყვა წარმოთქვა. დასასრულს დაუმატა: როგორც ამტკიცებს ამ აგარაკის სახელწოდება „სალორია“ ძველად აქ ღორების სამწვემსავი ადგილი ყოფილა და დღეს კი ქალაქის გამგეობის თაოსნობით რომ ასეთი სასარგებლო დაწესებულება გაიხსნა, მეტად მოხარული ვარ და კუსურვებ წარმატებას“. მგოსნის სიტყვებმა საზოგადოება გაამხიარულა.

სიტყვა წარმოთქვა ქალთა ეპარქიალური სასწავლებლის ინსპექტორმა ტ. ჯაფარიძემ და გაზეთ „შინაური საქმეების“ რედაქტორმა დეკანოზმა ს. მჭედლიძემ.

თბილისში 16 ივნისს მუშაობას

შეუდგა სრულიად რუსეთის ბუნებისმეტყველთა და ექიმთა მეცამეტე ყრილობა. ყრილობას გაუგზავნეს მისალაოცი დეკრეტი: „ქუთაისის თვითმმართველობა და ქალაქის საავადმყოფოს გახსნაზე შეკრებილი საზოგადოება სიამოვნებით ეგებება კრების გახსნას და უსურვებს ჩვენის მხრით სასარგებლო ნაყოფიერ პროცეს“.

ქალაქის მოურავმა ამავე დღეს კაკასიის მეფისნაცვლის მოადგილის სახელზე გაგზავნილ დეკრეტში სთხოვა მას გამოითხოვოს უმაღლესი ნებართვა, რომ ქალაქის ახალ საავადმყოფოს რომანოვთა გვარეულობის სახელი დაერქვას („იმერეთი“, 1913, №82, 18, ივნისი).

იმერეთის ეპისკოპოსმა გიორგიმ და მათმა კრებულმა ქალაქის საავადმყოფოს შესწირა ის სამოცი მანეთი, რომელიც მათ ქალაქის ახალი საავადმყოფოს კურთხევისთვის გაეგზავნა („იმერეთი“, 1913-20 ივნისი).

ქუთაისის ქალაქის საავადმყოფო ერთადერთი იყო და მომსახურებას უწევდა მთელ ქუთაისის გუბერნიას თავისი მაღალკვალიფიციური სამედიცინო პერსონალით.

1913 წლის 16 ივნისი, სამახსოვრო და ღირსშესანიშნავ თარიღად შევადგა ქუთაისის ქალაქის გამგეობის სამინისტროს ისტორიაში.

### კინოსურათი „აკაკი პართველ მწერალთა გუნდში“

გაზეთ „იმერეთში“ მივაკვლიეთ ინფორმაციას, რომ ვ. ამაშუკელს შეუქმნია კინოსურათი „აკაკი პართველ მწერალთა გუნდში“, რომლის შესახებ გაზეთი იუწყებოდა: „დღეს 26 და 27 ივლისს „მონპლეზირის“ („დამკველი“) საზაფხულო შენობაში ნაჩვენები იქნება ჩვენი მსცოვანი მგოსნის სურათი ერთად ქართველ მწერალთა გუნდში“ („იმერეთი“, 1914, 26 ივლისი).

ჩვენი ვარაუდით კინოსურათი „აკაკი პართველ მწერალთა გუნდში“ შეიქმნა იმ დროს, როცა აკაკისა და იროდიონ ევლოშვილის მონაწილეობით ქუთაისში გაიმართა ლიტერატურული საღამოები ქართველ მწერლებთან ერთად. ამ დასკვნის საშუალებას გვაძლევს ცნობილი ფოტოგრაფის ნიკო საღარაძის მიერ გადაღებული ფოტოსურათები.

კადრი ფილმიდან „აკაკი წერეთელი“



პრესაში გამოქვეყნებული ინფორმაციები და მოგონებანი.

ილია ჭავჭავაძის დაკრძალვიდან ერთი წელიწადიც არ იყო გასული, რომ ზოგიერთებმა დაიწყეს მისი კრიტიკა. ქუთაისში სალიტერატურო საღამოზე, რომელიც ილიას დაბადების დღეს მიეძღვნა, იონა მეუნარგიამ დამსწრე საზოგადოებას მოახსენა ზვინი ჭორებისა, თითქოს ილია ყოფილიყოს: ძუნწი, გულქვავი, ზარმაცი, სოფისტი, ეგოისტი, უნიჭო პუბლიცისტი და სხვა. იაკობ გოგებაშვილმა ამის თაობაზე გამოაქვეყნა წერილები -- „ილიას მეორედ მოკვლის განზრახვა“, „მეუნარგიას ჭორები ილიას შესახებ“ („საქართველო“, 1908, №9, 11) და სასტიკად გააკრიტიკა იონა მეუნარგია.

იონა მეუნარგიას მიემატა პეტრე გელეიშვილი, რომელიც კითხულობდა ლექციებს და აქვეყნებდა წერილებს „პეტრე ყარბის“ ფსევდონიმით. 1914 წლის მაისში პეტრე გელეიშვილს ქუთაისში ობსტრუქცია მოუწვევს („სახალხო ფურცელი“, 1914-№13). ამის თაობაზე ქალაქის თავი ილია ჩიქოვანი წერდა: „როდესაც პეტრე გელეიშვილი მოხსენებით გამოვიდა ქუთაისის თეატრში ილიას მოღვაწეობაზე და უშვერი სიტყვებით მოიხსენია ის, აღლევებულმა ხალხმა ქანდარიდან დაუშინა ჯოხები, ქუდები, ლაყე კვერცხები, და ქუჩაში გამოსვლისას თურმე ცემას უპირებდა: მე, როგორც ქალაქის თავმა - მივიღე სათანადო ზომები, ხალხი დავამშვიდე და გელეიშვილი ხიფათს გადავარჩინე“ („პონტელი“, „მოგონებანი“, 1958, გვ. 45).

ქართველმა მწერლებმა ილიას წინააღმდეგ გამართულ პოლემიკას დაუპირისპირეს ლიტერატურული საღამოების გამართვა მე-19 საუკუნის მწერლობის შესახებ, რომლის ინიციატორი და თავკაცი გახდა მწერალი და საზოგადო მოღვაწე იაკობი. მან ნებართვა აიღო ქუთაისის გუბერნატორისაგან რათა გაემართა ლიტერატურული საღამოები დასავლეთ საქართველოს დაბასოფლებში (ქუთაისი, ხონი,



ილიას ველძევილი და მსახიობი გოგუცა კუპრაშვილი (7წ.) ფოტო ნიკო საღარაძის, 1917წ.

სამტრედია, აბაშა, ზუგდიდი, ახალი სენაკი, ფოთი, ლანჩხუთი, ჩოხატაური. სოხუმი, ზესტაფონი, ჭიათურა) მე-19 საუკუნის ქართული მწერლობის შესახებ („იმერეთი“, 1914, №82). გარდა ამისა, ქუთაისში შეიქმნა ახალგაზრდა მწერალთა ჯგუფი დასავლეთ საქართველოს სხვადასხვა პროვინციაში სალიტერატურო საღამოების ჩასატარებლად. მათ შორის იყვნენ: ვლ. ბაქრაძე, მ. ბოლქვაძე პირეთელი (კალანდაძე), ნ. ზომლეთელი (ქურიძე), გ. ტაბიძე, გ. ქუჩიშვილი, პ. ჩხიკვაძე და სხვა („იმერეთი“, 1914, 2 ივლისი). ცნობილია, რომ აკაკი ქუთაისში ისე ხშირად დადიოდა, რომ სტუმრად არც კი ითვლებოდა. ქუთაისი აკაკის გარეშე წარმოუდგენელი იყო, რაღაც აკლდა, ხალხი ერთმანეთს ეკითხებოდა: „რა ამავეა, ჩვენი აკაკი რომ არ ჩანს, ნატავი არაფერი შეემთხვეოდეს, ავად ხომ არ არისო“.

მოხდა ისე, რომ 1914 წლის დასაწყისიდან აკაკის დაეტყო განსაკუთრებით ძლიერი მოღლილობა, საერთო არტერიოსკლეროზი და გულის მიოდეგენერატულმა მოვლენებმა, - წერდა პოეტის მკურნალი ექიმი მ. ჭოლოშვილი, სამწუხარო დაღ

დაჩნია პოეტს. ზაფხულისა და შემოდგომის განმავლობაში აკაკი შედარებით კარგად გრძნობდა თავს.

საგულისხმოა, რომ სწორედ 1914 წლის 28 მაისს, დილით მატარებლით ქუთაისში ჩამოვიდა მგოსანი იროდიონ ევდოშვილი, ხოლო 29 მაისს - მსცოვანი პოეტი აკაკი წერეთელი, ლიტერატურულ საღამოებში მონაწილეობის მისაღებად („იმერეთი“, 1914, №65, 66). შევნიშნავთ, რომ ეს ფაქტი არ არის მინიშნებული ისეთ მონოგრაფიაში, როგორცაა ლევან ასათიანის „ცხოვრება აკაკი წერეთლისა (1965)“. ამასთან აკაკის ჩამოსვლა ქუთაისში უკანასკნელი აღმოჩნდა.

29 მაისს ქალაქის თეატრში ახალგაზრდა მგოსნის გელას (ბარნაბა გელაზანია - ე.ი.) მიერ გამართულ სალიტერატურო საღამოზე მონაწილეობა მიიღეს აკაკი წერეთელმა და იროდიონ ევდოშვილმა. ახალგაზრდა მწერლებმა წაიკითხეს თავიანთი ნაწარმოებები. ჩატარდა კონცერტი, მსახიობმა ნემომ (მიხაკო ჯანოვემა) წარმოადგინა ვოდვეილი ა. ცაგარელისა „ტკუისა მჭირს“.

30 მაისს, ნაშუადღევს ჟურნალ-გაზეთების კანტორა „იმერეთის“ გამგის ის. კვიციანიძის ინიციატივით ნიკო საღარაძემ „საოჯახო ბაღში“ (კინო „საქართველოს“ ტერიტორია - ი. ე.) გადაიღო სურათი მგოსან აკაკისთან ერთად თხუთმეტიოდე ქუთათურ და სტუმრად ჩამოსულ ქართველ ძველ და ახალ პოეტებისა და ბელეტრისტებისა. შუაში ზის მსცოვანი აკაკი, რომლის გარშემო სხედან მწერლები: დ.კლდიაშვილი, ია ეკალაძე, ირ. ევდოშვილი, ჯაჯუ ჯორჯიკია, ვ.რუხაძე, ლადო დარჩიაშვილი, გ.ტაბიძე, ტ. ტაბიძე, აკაკი სვანი, ცვარნამი (დ. მებუჯე) და სხვები („იმერეთი“ 1914, №68, 1 ივნისი).

1914 წლის 7 ივნისს, როგორც მოსალოდნელი იყო ქუთაისის საზოგადოება გულმხურვალედ და თბილი გრძნობებით შეეგება ავადმყოფ მგოსნის ირ. ევდოშვილის საღამოს. დარბაზში დიდი აღელვება გამოიწვია შვიდი წლის გოგუცა კუპრაშვილმა (შემდგომში ცნობილი მსახიობი-ი.ე.),

რომელმაც მგოსანს ცოცხალი ყვავილების თაიგული გადასცა და აღტაცებით წაუკითხა ლ. გუგუშვილის ლექსი „სალამი“. დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა კიბა აბაშიძის ლექციამ - „საქართველოს მოღვაწეთა აზროვნების ევოლუცია მე-19 საუკუნეში“.

ია ეკალაძემ წაიკითხა საკუთარი ლექსი „აღსარება“ - დ.თომაშვილმა და დ. მებუჯემ წაიკითხეს თავიანთი ნაწარმოებები. ნემოს (მ.ჯანოვე) მონაწილეობით მზიარულად ჩატარდა ვოდვეილი „არიე-დაირია“ და საკონცერტო განყოფილება.

დასასრულ ი.ევდოშვილმა საზოგადოებას მიმართა სიტყვით: „ბატონებო! ბევრჯერ სმენიათ ამ დარბაზის კედლებს ილია ჭავჭავაძის სახელი, ბევრჯერ წარმომდგარა ის აქაც ქაროშხალად, როგორც იყო ის ჩვენი ერის ცხოვრებაშიც. მაშ დაე, დღესაც დაგველაპარაკოს ის თავის მკვეთრი სიტყვით, მოვისმინოთ მისი სიტყვა ფეხზე დგომით:

„მესმის, მესმის სიხარული, ხალხთ ბორკილის ხმა მტვრევისა! სიმართლის ხმა ქვეყნადა ჰქუხს დასათრგუნელად მონობისა. აღმიტაცებს ხოლმე ეს ხმა და აღმიძრავს იმედს გულში... ვაჰა, ვაჰა! ეს ხმა ტკბილი უკვე მესმის ჩემს მამულში! დაბა ზესტაფონის ინტელიგენციის

ერთმა ჯგუფმა გადაწყვიტა გაემართა ირ. ევდოშვილის საღამო 29 ივნისს, რომელშიც მონაწილეობას მიიღებდნენ გრ. რობაქიძე, ია ეკალაძე, ჯ. ჯორჯიკია და სხვები („იმერეთი“, 1914, №82, 18 ივნისი). საღამო წარმატებით ჩატარდა. აი, რას წერდა გაზეთი „იმერეთი“ - ირ. ევდოშვილის საღამოს ზესტაფონში საზოგადოება დიდი გრძნობით შეხვდა. თეატრის დარბაზი ხალხით გაჭვდილი იყო. უადგილობის გამო ბევრი დაბრუნდა გულდაწყვეტილი. მგოსანს მძიართვეს ყვავილები, ადრესები, საღამომ კარგად ჩაიარა და ხალხიც ნასიამოვნები დაიშალა („იმერეთი“, 1914, №94, 2 ივლისი).

თითქმის ორი თვის განმავლობაში ივნის-ივლისში დასაკლეთ საქართველოს დაბა სოფლებში იმართებოდა

საინტერესო ლიტერატურული საღამოები ქართველ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა მონაწილეობით. ეჭვს არ უნდა იწვევდეს ის ფაქტი, რომ სწორედ ამ დროს შეიქმნა კინოსურათი „აკაკი წერეთელი მწერალთა გუნდში“, რომელიც წარმატებით უჩვენეს 1914 წლის 26 და 27 ივლისს კინოთეატრ „მონპლეზირის“ საზაფხულო შენობაში.

### უკანასკნელი გზა

გაზეთ „აკაკაზში“ (1915. №31,33) გამოქვეყნებული რეკლამა-განცხადებიდან ჩანს, რომ აკაკის დასაფლავებასთან დაკავშირებით კინოპალასში პროგრამის შემდეგ დამატების სახით 9 თებერვლიდან უჩვენებენ პირველ სერიას - „გამოჩენილი მწერლის თავად აკაკი როსტომის-მე წერეთლის გადასვენება და დაკრძალვა“.

როგორც ჩანს, აკაკის დასაფლავებასთან დაკავშირებით, შექმნილია სამი დოკუმენტური მოკლემეტრაჟიანი ფილმი: 1. „აკაკის გამოსვენება საჩხერიდან შორაპნამდე. 2. „აკაკის

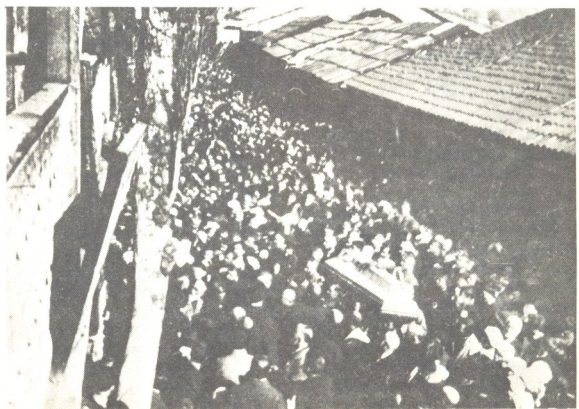
ნეშტის გადასვენება ქაშვეთის ეკლესიაში,“ 3. „აკაკის დაკრძალვა“. პირველ ფილმში გამოსვენება საჩხერიდან შორაპნამდე“ გადაიღო ცნობილმა კინემატოგრაფისტმა ვასილ ამაშუკელმა, ხოლო ფილმები - „აკაკის ნეშტის გადასვენება ქაშვეთის ეკლესიაში“, „აკაკის დაკრძალვა“ - კინემატოგრაფისტმა შ. ნაცვლიშვილმა („სახალხო განათლება“, 1980, 12 ნომბერი).

აქვე დავსძენთ, რომ საჩხერეში აკაკის გამოსვენების დროს ფოტოსურათები გადაიღო დაბაშიძემ, ხოლო თბილისში გრინევსკიმ.

### ფილმი „აკაკის გამოსვენება საჩხერიდან შორაპნამდე“.

1914 წლის მიწურულში ხმები გაერცვლა, თავის სოფელში, სხვიტორში მყოფი აკაკის ავადმყოფობის გამო. 1915 წლის იანვრის დამდეგს ცნობები მდგომარეობის საშიშროებას იტყობინებოდნენ. 25 იანვრიდან 26 იანვარს გადასულ ღამეს აკაკი გარდაიცვალა.

აკაკი წერეთლის ცხედრის გადასვენება სხვიტორიდან



აკაკის გარდაცვალების წინ უთქვამს: „იქნებ ისე მოგვედო, რომ ვერ გაევიგო რით გათავდება საერთაშორისო ომი და რა ბედში იქნება საქართველო. იქნებ არ მეღირსოს მიმრქმელივით ხელით ავიყვანო ჩვენი მესია და აღვაგინო სასოებით აწ განუტყვევ მონა შენი მეუფეო, მაგრამ მე მაინც ღრმად მწამს და ნათელ თვალით ვხედავ აღდგენილ საქართველოს“. („სახალხო ფურცელი“, 1915, I თებერვალი).

ქუთაისში შეიქმნა აკაკის დაკრძალვის საორგანიზაციო კომიტეტი ი. ჩიქოვანი (ქალაქის თავი), მელანია გველესიანი, კიტა აბაშიძე, ევგ. გეგუჭკორი, ნ. თავდგირიძე, გრ. გიორგაძე, პაოლო იაშვილი, ვ. გუნია, პლ. გელოვანი, პ. მდივანი, ს. კილაძე.

ვ. გუნიას დავეალა სინემა-ტოგრაფის მოწვევა და საჩხერიდან თბილისამდე აკაკის გასვენების პროცესის უმთავრესი მომენტების გადაღება. „რადიუმის“ სინემა-ტოგრაფმა ვ. ამაშუკელმა გადაიღო კინოსურათი - „აკაკის გამოსვენება საჩხერიდან შორაპნამდე (სამი ნაწილი)“, რომელსაც უჩვენებდნენ ეკრანზე 9 თებერვლიდან. ამ ფილმის სავარაუდო შინაარსი აღდგენილია იმ ინფორმაციების მიხედვით, რომლებიც გამოქვეყნდა გაზეთებში - „სახალხო ფურცელი“, 1915, №204; „შრომა“ 1915, №29.

მოდით მიმცა იმერლებსა“. აივნიდან შეღიხარ ოთახში, რომელსაც ორი ფანჯარა აქვს, ორივე აღმოსავლეთით. ფანჯრებს შორის ჰკიდია შუა ადგილზე პატარა მრგვალი სარკე და დგას მგოსნის საწერი მაგიდა. მაგიდაზე აწყვია ფურცლები ჯერ კიდევ დაუმუშავებელი და დაუბეჭდავი „ზეპირსიტყვიერების პოეზიისა“... აქვეა უურნალები. სამელნე, შავი კალმისტარი, ორი მოწაფე ბავშვის სურათი წარწერით: „ძია აკაკის პატარა მეგობრებისგან“.

მგოსნის საწოლ ოთახში დგას სარეცელი და იქვე კედელში თლილი ქვისგან თახჩასავით გაკეთებულ ადგილას ასვენია ძველი ღვთისმშობლის ხატი და „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“... ხატის წინ დევს დაუწველი ერთი ცალი წმინდა სანთელი, ყოველთვის უქმე დღეებში რომ აანთებდა ხოლმე ხატების წინ.

სასახლეს ჩრდილო-დასავლეთით დასცქერის გონჯისხევის მთა. დასავლეთით ჩამოურბის დეღე გონჯოურა, სამხრეთ-აღმოსავლეთით კი გიფმაჟი ჩიხურა ორ ტოტად უელის გარს ბაღს, რომელიც გაშენებულია აკაკის დედის ეკატერინესაგან. ბაღში ხეხილის გარდა გაშლილი იყო რამდენიმე უზარმაზარი აუზი, სხვადასხვა ჯიშის თევზებით. სახლი აგებულია მამის როსტომ წერეთლის მიერ. კალო, სასიმიდე, საბძელი, სამზარეულო, სახაბაზო, ბოსელი და ორი ეზო.

სამოსახლოს განაპირას დგას სასახლის ეკლესია. ეს ადგილი აკაკის ისე უყვარდა, რომ ყოველთვის და ყველგან გაიძახოდა: სწორედ აქ უნდა დაეიმარხო.

ყურადღებას იპყრობდა შავად დამაძული ქვიტკირის კიბე და მის წინ შავი ბაირაღები. ადიხართ კიბეზე, გაივლით პატარა დერეფანს და შეღიხართ ზალაში, სადაც ასვენია დიდი მგოსნის ცხედარი.

ეზოში ტყეშლის ხის ძირში იდგა ორი შავად შემოსილი ბოძი, ერთ მეორეზე სამი ალაბით დაშორებული. ეს ის ადგილია, სადაც უნდოდა აკაკის დაკრძალვა.

**1. აკაკის სასახლე,  
ბინა, სამუშაო ოთახი,  
კარმიდაძო**

აკაკის სახლი დგას მაღლობ ადგილზე გონჯის ხევის კალთაზე, ორსართულიანი, ქვიტკირის, ზევით და ქვევით ათ-ათი ოთახი და ორი დარბაზია, ბუხრებით და განჯინებით, ხელოვნურად მოჩუქურთმებული. ზემო სართულში აივანში კედელში ქვაა ჩატანებული, რომელსაც აქვს წარწერა: „რა პატრონმა ვებად მიწყო, სხვები სცდიდნენ ვერ სრულყვესა, ოდეს სრულმყო უცოდველად,

## 2. აკაკის ბამოსკენება საჩხერიდან

4 თებერვალს დილით ადრე, ყოველი მხრიდან ხალხი ბლომად მოდიოდა და სვედით მოცული, დაღვრემილი ხანით მგოსნის ცხედრისაკენ მიისწრაფოდა. აი, ეზოსაკენ მიმავალ აღმართ გზას შეუდგა ძაძით მოსილი წელში მოხრილი მოხუცი ქალი - აკაკის ძიძის შვილი გაიანე. გონჯურას ხევიდან დაგლეჯილი ჩოხით, ნახევრადფეხშიშველი, ტყის ყვაილებით ხელში მოდიოდა საბრალო გლეხი.

პატარები გზაზე ბზის ტოტებს აფენდნენ. მათაც სურდათ დაემშენებინათ ცხედრის გასასვლელი გზა. ბავშვებს აუარებელი ია და სხვა ყვაილები დაეკრიფათ და დაღვრემილი ხანით მგოსნის ეზოში გამოსვენებას უცდიდნენ.

10 საათზე, მოგვარებმა ძველებური ტირილით გამოასვენეს აკაკი სახლიდან, ეზოში მყოფი ხალხი მუხლებზე დაეცა და ყველას ცრემლები მოადგა თვალებზე.

ცხედარი დაასვენეს შუა ეზოში. გიორგი წერეთელმა მოკლე სიტყვით მიმართა საზოგადოებას, დაიწყო წესის აგება, რომლის დასასრულს სიტყვა წარმოთქვა ჯრუჭის მონასტრის წინამძღოლმა გაბრიელმა.

კუბოს გარშემო შემოიკრიბნენ ქართველი მწერლები და მოღვაწენი: ნ. ნიკოლაძე, ნ. ჟორდანიას, გ. ლას-ხიშვილი, კ. აბაშიძე, იაკობ ფანცხავა, ევბ. გიგინეიძე, გ. გველესიანი, ს. ფირცხალავა, ა. აბაშელი, ს. შანშია-შვილი, ი. ქუჩიშვილი, ი. გრიშაშვილი, გ. ტაბიძე, გ. დიასამიძე, ვ. რუხაძე, ი. გელაქანიშვილი, ე. ლამბაძე, კ. ტყეშელაძე, გ. ურატაძე, და სხვები.

ქუთაისის დელეგაციაში შედიოდნენ: ე. ნიკოლაძე, ე. აბაშიძის ასული, ელ. ხელთუფლიშვილისა, დ. უზნაძე, გ. ნიორაძე, ის. კვიციანიძე, ი. გელოვანი, პ. გელოვანი, ზ. მაჭავარიანი, პ. წულ-უკიძე, ს. მიქელაძე, რ. ფანცხავა, ნ. ლორთქიფანიძე, ს. წერეთელი და სხვა.

აკაკი ეზოდან გამოასვენეს მწერლებმა. მგოსანმა ა. აბაშელმა

წაიკითხა ლექსი - „აკაკის“ (ეს ლექსი გამოქვეყნდა გზით „ახალ აზრში“ 1915 წლის 7 თებერვალს - ი. გ. ურატაძის სადგურამდის სამი კილომეტრის მანძილზე ცხედარი უმეტესად გლეხებს მიქონდათ. კუბოს წინ მიუძღოდა ექვსი შავად შემოსილი ცხენოსანი სამგლოვიარო ბაირალებით. მათ მიყვებოდნენ მოწაფეები, ქალები, ვაჟები. გალობდა ორი ხორო მღვიმის მონასტრის მონაზონებისა და ჭიათურის სამოქალაქო სკოლისა. მღვდელი 50-ზე მეტი იყო. გოგონები კუბოს იებით უფენდნენ გზას.

გზაში ექვს ადგილას ლამაზი თალები იყო გაკეთებული მწვანით შემოსილი, რომლებზეც სამგლოვიარო ბაირალები ფრიალებდა.

ცოტა სიარულის შემდეგ სიტყვა წარმოთქვა გლეხმა დომენტი ტაბიძემ.

შუა გზაზე პოეტის ცხედარს მიეგებნენ სოფ. სავანის მცხოვრებნი. სიტყვა წარმოთქვა გაბაშიძის ასულმა, შემდეგ ებრაელმა კოჭუნაშვილმა და მოწაფემ.

ცხედარი გააჩერეს აკაკის სახელობის საჩხერის სამკითხველოსთან, სადაც სიტყვები წარმოთქვეს დ. ქებაძემ და ა. ფარქოსაძემ, ბაზრის ბოლოში ალიბეგოვმა.

როდესაც პროცესიამ სადგურს მიადწია, ხალხის რიცხვი 12-15 ათასი იქნებოდა. აქ სიტყვები წარმოთქვეს გ. გიორგაძემ, ი. ჩიქოვანმა, ო. ბარათაშვილმა, ი. იმედაშვილმა, კ. ნინიძემ, ი. შოთაძემ, ბლაღოჩინმა, ი. წერეთელმა.

## 3. როგორ ეპეპება ქართველთა აკაკის ნუშს რკინიგზის სადგურამდე, საჩხერიდან შორაპნამდე.

პოეტის ცხედარი შეასვენეს საგანგებო მატარებლის ვაგონში, რომელიც დიდებულად მოურთავს პაოლო იაშვილს. საჩხერიდან მატარებელი დაიძრა. 3 საათზე დარკვეთის სადგურზე საზოგადოება შეხვდა ცხედარს და გადაინადგეს მცირე

პანაშვიდი. ყველას ყურადღება მიიპყრო დარკვეთისა და ჭილოურას შუა მაღლობზე გაკეთებულმა აკაკის სურათმა, რომელსაც ქვეშ წარწერა ჰქონდა, სადაც კობხად ქართულ ტანისამოსში გამოწყობილი ბავშვი იდგა და აკაკის სახისკენ გაეშვირა ხელი.

ჭიათურის სადგურზე და ლიანდაგის მეორე მხარეს აუარებელი ხალხი დახვდა. ყველანი დაჩოქილნი იყვნენ და სადგური შეემკოთ ხვეულებით და შავი ბიარალებით ბავშვებს ხელში იის თაიგულები და უბრალო გვირილები ეჭირათ. პანაშვიდის შემდეგ სიტყვები წარმოთქვეს ადგილობრივმა მღვდელმა ფ. ჯაფარიძემ, ივ. გომელაურმა და ორმა მუშამ.

სადგურებში საღიეთში, რკვიაში, ბოსლევში --- ყველგან ეგებებოდა დაჩოქილი ხალხი კუბოს შავი ბიარალებით და თაიგულებით. ზოგან აკაკის სურათი მოურთავთ.

შორაპანში დიდძალ საზოგადოებას მოეყარა თავი. მატარებელი როცა მიუახლოვდა სადგურს, გაისმა სამ-გლოვიარო მუსიკა ყვირილის დეპოს ორკესტრისა. სიტყვები წარმოთქვეს მუშამ, დეპოს მოსამსახურემ და მასწავლებელმა გ.ნიორაძემ.

იმ ღამეს, როცა აკაკი მოასვენეს შორაპანში, სადგურის დარბაზი, პლატფორმა და ვაგონები დელეგატებით და ხალხით იყო გაჭვდილი.

5 თებერვალს მატარებელი შორაპანიდან უნდა დაძრულიყო. ჯერ კიდევ გათენებული არ იყო, აუარებელი ხალხი მოაწყდა, რათა საუკუნოდ გამოთხოვებოდა დიდი მოამაგის ცხედარს. ხალხი შეჯგუფდა ვაგონთან. ადგილობრივმა სამღვდელოებამ გადაიხადა პანაშვიდი. გალობდა ყვირილის ქალთა პროცემნაზიის გუნდი. სიტყვა წარმოთქვა ქუთაისის ქართული გიმნაზიის მოსწავლემ, ქუთაისის სტუდენტთა წარ-მომადგენელმა და სხვა. ჩამოკრეს მესამე ზარი. მატარებელი შეტორტმანდა და დაიძრა. ზღვა ხალხი მუხლის თავეზე დაეცა.

საგანგებო მატარებელი - თორმეტი ვაგონი - დელეგატებით იყო გაჭვდილი. ყველა სადგურზე ხალხი ხვდებოდა შავი დროშებით და ვარდ-ყვავილებით.

თბილისში აკაკის ცხედარი შეასვენეს ქაშვეთის ეკლესიაში. დასაფლავება მოხდა 8 თებერვალს. დაკრძალვას ასი ათასზე მეტი კაცი დაესწრო.

ერთადერთი სადა, უბრალო გვირგვინი მიუძღვოდა კუბოს წარწერით: „აკაკის-საქართველო“ („სახალხო ფურცელი“ 1915. №204; „შრომა“, 1915, №29).

## შილში „აკაკის დაკრძალვა“

8 თებერვალს 10 საათზე ქაშვეთის წმ.გიორგის ეკლესიაში ჩატარდა წირვა. მწირველი იყო ყოველად სამღვდელო ანტონი, ეპისკოპოსი გორისა.

ნინო ნაკაშიძის ხელმძღვანელობით საყმაწვილო ჟურნალ „ნაკადულის“ მცირე წლოვანმა მკითხველმა ჩოხებში გამოწყობილებმა, მეოსნის ცხედარი ყვავილებით შეამკეს.

თბილისის ქართველ ქალთა საზოგადოების თავმჯდომარემ პოეტმა ქალმა განდევილმა კუბო შეამკო ხის ჯვრით, რომელიც იით იყო მორთული.

წირვის დროს „განიცადეზე“ მგრძნობიარე სიტყვა წარმოთქვა ქუთათურმა დეკანოზმა საფიჩხიის ამალეების ეკლესიის წინამძღვარმა ივლიანე აბესაძემ. გალობდა ქართული ფილარმონიული საზოგადოების ზორო ზ. ჩხიკვაძის ლოტბარობით.

დაკრძალვაში მონაწილეობდნენ მოსწავლეთა ზოროები ი. კარგარეთელის, მ.კავსაძის, კ.ჩარკვიანის, მ.ლომიძის ლოტბარობით. ხაშმელ გლეხებისა და მ.ლაბაძისა.

წირვის შემდეგ პანაშვიდი გადაიხადა ქართულად საქართველოს ეგზარქოსმა პიტირიმმა. თანამწირველნი იყვნენ გორის ეპისკოპოსი ანტონი, არქიმანდრიტები: ნაზარი, გაბრიელი, პიროსი და სხვა ქართველი სამღვდელოება სამოცამდე.

პანაშვიდის შემდეგ სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს ეგზარქოსმა პიტირიმმა.

ეკლესიიდან ცხედარი გამოასვენეს ქართველმა მწერალმა და საზოგადო მოღვაწეებმა, თავადაზნაურთა წარმომადგენლებმა და დაასვენეს



სამგლოვიარო ეტლზე, რომელშიც შებმული იყო სამი წყვილი ცხენი. აკაკის ცხედარს წინ მიუძღვოდა მთელი სამღვდლოება საქართველოს ეგზარქოსის პიტრიძის მეთაურობით.

ერევნის ფართო მოედანზე სამგლოვიარო ეტლი ესტრადასთან შეჩერდა. ესტრადის გვერდით იდგნენ ახალგაზრდა პოეტები: ს. შანშიაშვილი, ა. აბაშელი, ი. გრიშაშვილი, გ. ქუჩიშვილი, ი. მჭედლიშვილი და სხვა. მათ ხელში ეჭირათ დაფნის გვირგვინი, რომელიც მგლოვიარე საქართველომ მიუძღვნა თავის გულის უდიდეს მესაიდუმლეს წარწერით: „აკაკის - საქართველო“.

ესტრადაზე ავიდა მსცოვანი მოღვაწე, მწერალი ნიკო ნიკოლაძე და პირველი სიტყვა წარმოთქვა.

„ჩემზედ უკეთ სხვები მოგახსენებენ აკაკის დიდი ნიჭის და ღვაწლის ღირსებას, მე მარტო იმას აღვნიშნავ, რომ თვით თავის სიკვდილით მან ახალი შესამჩნევი სამსახური გაუწია ჩვენს ქვეყანას. ყველას დაანახა, რომ მის გლოვაში ერთი გრძნობა და გული ჰქონია ჩვენს ერს, მხარეს, წოდების, ქონების, ასაკის, სქესის და

თვით პარტიის განურჩევლად. მისმა კუბომ გარს შემოირტყა და ერთ ნებას მძურად დაუმორჩილა ყველა ჩვენს მიმართულების მეთაურები, რომელთაც წინათ ეკონათ, ვითომ მათ შორის საერთო არა მოიძიება რა. იმედი ვიქონიოთ არა მარტო გლოვაში, ყველა სხვა საერობო საქმეში და გასაჭირში გამოგვადგება ამის შემდეგ ეს მაღლიანი მაგალითი. ხედავთ, რამხელა ჯარი გვეოლია? ოღონდ შტაბი არსად გაგავანჩია, ურომლისოდაც ამ განსაცდელით სავსე დროში არა თუ წინ ვერ წაიწვეს, ვერც კი გასძლებს. იქნება აკაკის ხსოვნამ ის სასწაული მოახდინოს, რომ დღევანდელი ჩვენი ერთობა და ერთი ხელმძღვანელობის მორჩილება ისეთივე მუდმივი გახადოს მამულის სახეიროდ, როგორც უკვდავი დარჩება ჩვენი აკაკის სახელი“.

სიტყვები წარმოთქმეს ეგვენი გეგეჭკორმა, კიტა აბაშიძემ, ქობულეთელმა ქართველმა მაკ-მადიანთა წარმომადგენელმა გულო ალა კაიკაციშვილმა, რაბინმა მარკუსიმ, გაზეთ „ორიზონის“ რედაქციის სახელით ა.მ. თათვეოსიანმა, ბაქოს გაზეთ „იქბალის“ რედაქტორმა

აკაკი წერეთლის დაკრძალვა მთაწმინდაზე



მამედ ემინ პასურ-ზადემ, მაჰმადიანთა წარმომადგენელმა ნაფიცმა ვეჟილმა აღი-მარდან ბეგ თობჩიბაშევემა, თბილისის მუსულმანთა დრამატული საზოგადოების სახელით ბ. ეფენდიევმა. სომხური გაზეთის „მშაკის“ წარმომადგენელმა გ. მისალიანმა. უკრაინთა და ბერძენთა წარმომადგენლებმა.

თბილისის თვითმმართველობის მხრივ ვრცელი სიტყვა წარმოთქვა ქალაქის მოურავმა ა. ი. ხატისოვემა. სამგლოვიარო პროცესია გაემართა სასახლის ქუჩისაკენ, კუბოს საზურავი მიჰქონდა ქუთაისის სათავადგზნაურო გიმნაზიის მოსწავლეებს.

ცხედარს მიჰყვებოდა პოეტის შვილი ალექსი, რომელსაც კუბოზე მუდმივად ეკიდა ხელი, შემდეგ ნათესავეები და ქერივი ნატალია პეტრეს ასული.

პროცესიამ გაიარა სათავად-აზნაურო ქარვასლის წინ, სადაც მოთავსებული იყო ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება. მათ გამოკიდებული ჰქონდათ სამგლოვიარო დროშა და აკაკის დიდი სურათი.

პროცესია გაემართა გოლოვინის პროსპექტისაკენ, სადაც ორივე მხარეს ხალხი იყო ჩამწკრივებული ერევნის მოედნიდან ი. ჭავჭავაძის ქუჩამდე, „მეფეევის“ ქუჩის გავლით მამა დავითის ქუჩაზე გავიდა და მამა დავითის

მოედანზე მივიდა. აქ ცხედარი ეტლიდან გადმოასვენეს. პოეტის ქერივი კნენა ნატალია პეტრეს ასული დაემწრო კუბოს. გამოეთხოვა თავის ცხოვრების დიდებულ თანამგზავრსა და საქართველოს დიდებას.

მთაწმინდის ყელთან ესტრადაზე დაასვენეს ცხედარი. ყოველად სამღვდელო ანტონიმ გორის ეპისკოპოსმა გადიხადა მცირე პანაშვიდი, რომლის დროს ხალხმა მუხლმოდრეკით პატივი მიაგო დიდებულ მეგოსანს.

ეკლესიის გალავანში ხალხი სპეციალური ბილეთებით შეუშვეს და დაამწკრივეს. აქ კვლავ გადახდილი იქნა მცირე პანაშვიდი. ხალხმა ნიშნად უღრმესი პატივისცემისა მუხლი მოიდრიკა. გამოსათხოვარი სიტყვები წარმოთქვეს: ლეჩხუმის მაზრის თავადაზნაურთა წინამძღოლმა იასონ გელოვანმა, თბილისის გუბერნიის თავადაზნაურთა წინამძღოლმა კ. ნ. აბხაზმა, ქუთაისის ქალაქის თავმა ი. მ. ჩიქოვანმა და პოეტის ნების ამსრულებელმა ექიმმა ივანე ელიაშვილმა.

აკაკის ნეშტის დაკრძალვის შემდეგ საფლავი ყვაილებით მორთეს და დაფნის გვირგვინით შეამკეს. ხალხი დიდხანს იდგა და დადუმებული დასცქეროდა დიდებულის საფლავს. („სახალხო ფურცელი“, 1915, № 206; „შრომა“, 1015, № 31).

# თეატრი ჩემთვის ყველაფერია

მაკა ვასაძე

რუსთაველის თეატრის „მცირე სცენის“ მსახიობს ნანა ხუსკივაძეს ესაუბრება თეატრ-მცოდნე მაკა ვასაძე.

**მაკა ვასაძე.** ნანა, უაზრობა იქნებოდა შენთვის მეკითხა, თუ რატომ აირჩიე პროფესიად მსახიობობა. შენს გენეტიკაში (თუ შეიძლება ასე ითქვას) კოდირებულია ხელოვნებისადმი სწრაფვა და თეატრის სიყვარული. დაბადებიდან თეატრალურ გარემოში იზრდებოდი და გასაკვირი ის იქნებოდა, ექიმობა, ფიზიკოსობა ან მათემატიკოსობა რომ მოგენდომებინა. ამიტომაც ჩვენი საუბარი დაიწყოთ შენი, როგორც მსახიობის, თეატრალური ბიოგრაფიიდან. ჩემი პირველი კითხვა ასეთი იქნება, როგორ მოხვდი რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე?

**ნანა ხუსკივაძე.** თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლის დროს, ჩვენი ჯგუფის სპექტაკლებს: „ანა ფრანკის დღიურსა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალს“, გარკვეული წარმატება ხვდა წილად. ბატონი რობერტ სტურუა დაინტერესდა ამ სპექტაკლებით, ნახა ისინი და მოეწონა. სადიპლომო სპექტაკლზე (ვასილიევის „ამაღამ, მგონი იქნება ქარი“) მუშაობის დროს, ბატონმა რობერტმა ჩვენი ჯგუფის ხელმძღვანელს ბატონ გიზო ჟორდანიას და მეორე რეჟისორს ქალბატონ ნანა კვასხვაძეს შესთავაზა მთელი ჯგუფის მიღება რუსთაველის თეატრში ორწლიანი ხელშეკრულებით და დავეითმო მცირე სცენა.

რუსთაველის თეატრის მცირე სცენამ

თავისი პირველი სეზონი გახსნა 1987 წლის 17 მარტს „სამანიშვილის დედინაცვლით“.

აი, ასე „მოხვდი“ რუსთაველის თეატრში.

**მ.ვ.** ნანა, რას იტყვოდი შენი პედაგოგების შესახებ?

**ნ.ხ.** მე ვთვლი, რომ იღბლიანი ვარ, რადგანაც, ბედნიერება მხვდა წილად, მსახიობის ოსტატობას დაეუფლებოდი ბატონ გიზო ჟორდანიას სახელოსნოში.

ბატონი გიზო ძალიან კარგი პედაგოგი და საოცარი პიროვნებაა. სამსახიობო ხელოვნების დაუფლებასთან ერთად, იგი ადამიანურ ღირსებებს აღზრდიდა ჩვენში. ერთხელ (ეს თუ არ ვცდები პირველ კურსზე იყო) საუბარი ჩამოვარდა „თეატრალური კონფლიქტების“ შესახებ, და მაშინ ბატონმა გიზომ გვითხრა: - მე არ მინტერესებს რა სახის კონფლიქტი იქნება ჩვენს ჯგუფში: პატარა, დიდი, სულ პატარა, უმნიშვნელო თუ სხვა. როგორც კი ამას ვიგრძნობ, არ დავიწყებ გარკვევას, ვინ არის მართალი. ის ორი, სამი ან ოთხი კაცი, ვის შორისაც ეს მოხდება, დაიხურავს ქუდს და წავა. მე არ ვიცი თქვენ ყველანი შეძლებთ თუ არა მსახიობობას (რადგან საბოლოოდ საქმე მაინც ნიჭიერებაშია და არა სწავლებაში), მაგრამ მე შევეცდები ყოველი თქვენგანი პიროვნება გახდეს.

ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ ყველანი უნდა ვიყოთ ერთად, გვიყვარდეს ერთმანეთი და მხოლოდ ამ გზით შევძლებთ შევქმნათ რაღაც მთლიანი და მხოლოდ მაშინ შედეგბა სცენაზე ურთიერთობები.

საოცარია ბატონი გიზოს სწავლების მეთოდი. ვერ იგრძნობ რა დროს გასწავლის, ვერაფრით ვერ იგრძნობ - ეს ესე კი არა, ისე უნდა გააკეთო, სტანისლავსკის მიხედვით უნდა გააკეთო - ამ სიტყვებს იგი არასდროს არ ამბობს. არსებობს რაღაც მოცემული ამბავი, ურთიერთობები სახეებს შორის გარკვეულია, ესლა თქვენ აღით სცენაზე და...

მ.გ. ესე იგი სრულ თავისუფლებას განიჭებთ.

ნ.ხ. სრულ თავისუფლებას და ეს ხდება მხოლოდ იმპროვიზაციის გზით. და აი, ამ ჩვენ იმპროვიზაციაში, კარგად გამოდის თუ ცუდად (ამას არსებითი მინიშნელობა არა აქვს), ბატონი გიზო ყოველთვის აგნებს რაღაც მარცვალს, რომელიც შემდგომ დარჩება. ოღონდ ამ მიგნებულის „დატოვება“ აუცილებლად შენთან შეთანხმებით ხდება. ის მარტო, შენს გარეშე, არასოდეს არ იღებს გადაწყვეტილებას. ადრე სულ კვიკვირდა, რატომ გვიკვითხება,

„ანა ფრანკის დღიური“

მამა - ი. მაჟარაშვილი ანა - ნ. ხუსკიჯაძე



ანა - ნ. ხუსკიჯაძე,  
ბატონი - ლ. წულაძე

რატომ გვითანხმებს, ის ხომ მასწავლებელია, რეჟისორია.

- „მომისმინე, ასე გირჩევია თუ ისე, იცი, მე ვთვლი, რომ ასე ჯობია. ან - შენ როგორ გინდა?“

და აი ამ, „ხუმრობა-ხუმრობით“, ასეთი თავისუფლებით ჩვენ რაღაცას მივაღწიეთ; შეიძლება დიდს და გასაოცარს არა, მაგრამ ყველა ექსპერიმენტი, რომელიც ბატონმა გიზომ დაიწყო (სპექტაკლს გველისხმობ) შედგა; შედგა „ანა ფრანკის დღიური“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ამალამ მგონი იქნება ქარი“.

ამ სპექტაკლებამდე კი პირველ-მეორე კურსზე ჩვენ გულმოდგინედ ვმუშაობდით ქართულ, რუსულ, უცხოურ ნაწარმოებებზე.

ინსტიტუტში გვყავდა მეორე პედაგოგიც, ქალბატონი ნანა კვასხვაძე, რომელიც სულ სხვა მეთოდით მუშაობს. ბატონი გიზოსა და ქალბატონი ნანას სინთეზი, მე ვთვლი, რომ ჩვენთვის, პროფესიის დაუფლებისთვის იდეალურია. ქალ-ბატონი ნანას გავლილი აქვს ბატონ მიხეილ თუმანიშვილის სკოლა და ამ-იტომაც სხვანაირად გვასწავლიდა.



„ხატიაძეების დღისაკელი“  
 დარიკო - ნ. ხუსკივაძე  
 მეზობელი - ნ. თარხან-მოურავი

შეიძლება იგივეს გვეუბნებოდა, მაგრამ სულ სხვა გზით, სულ სხვა სიტყვებით, რომელიც კიდეც სხვა რამეზე გვაფიქრებდა, ქალბატონმა ნანამ უდიდესი ენერგია ჩადო ჩვენი ჯგუფის ჩამოყალიბებაში და დიდი წვლილი მიუძღვის ჩვენი როგორც მსახიობების პროფესიულ ზრდაში.

თეატრალურ მეტყველებას გვასწავლიდა ქალბატონი ბაბულია ნიკოლაიშვილი, რომლის უღრმესად მაღლობელი ვარ. ქალბატონ ბაბულიას ამაგი ჩვენ დავეინახეთ მაშინ, როდესაც თეატრში მივედით. რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში აკუსტიკა, როგორც ასეთი, არ არსებობს. თუ გინდა, რომ მაყურებელმა შენს მიერ თქმული სიტყვა გაიგონოს, თავი აუცილებლად მარჯვნივ ან მარცხნივ უნდა გქონდეს მიბრუნებული. ბერა ჯერ კედელს უნდა „მიარტყა“ და იქიდან ასხლეტილი მიდის მაყურებლამდე. როგორც უკვე ვთქვე, მაშინ მივხვდით ქალბატონმა ბაბულიამ რამდენი რამ გვასწავლა. მკაფიოდ და ხმამაღლა ლაპარაკი არაფრის მომცემია. მთავარია ბერისათვის ზუსტი მიმართულების მიცემა, მკაფიოდ გამოხატვა.

ასე რომ, კიდეც ერთხელ ვიმეორებ, იღბლიანი აღმოვჩნდი - ბატონი გიზო, ქალბატონი ნანა, ქალბატონი ბაბულია, ბატონი იური ზარეცი (მესამე კურსზე ცეკვას გვასწავლიდა), ქალბატონი მონიკა კაჭარავა (აგრეთვე ცეკვის მასწავლებელი) და ჩემი

იეგობრები, ჩემი პარტნიორები, ეს ის ხალხია, რომელთა მიმართ ყოველთვის მექნება უდიდესი მადლიერების გრძნობა.

მ.გ. ნანა, რას იტყვოდი, შენი, როგორც მსახიობის, სცენაზე პარტნიორთან ურთიერთობის შესახებ. რა დამოკიდებულება გაქვს პარტნიორის მიმართ?

ნ.ხ. სცენაზე განსახორციელებელი ურთიერთობები, მხოლოდ იმ შემთხვევაში შედეგაა, როცა შენ მუშაობ პარტნიორისთვის, ხოლო ის - შენთვის. ეს ურთიერთკავშირი თუ დაირღვა, თუ საბანი ყველამ თავისკენ გადასწია, ეს იქნება, უკეთეს შემთხვევაში ცალკეული ვარსკვლავების ცალკეული ეპიზოდები, ან კიდეც უარესი, უნიჭო არტისტების დამქანცველი „სოლოები“.

ჩვენ როგორც არტისტებმა, აუცილებლად უნდა ვიფიქროთ პარტნიორზე და მაშინ, გამოგვივა ის, რაც რეჟისორმა „გვიბრძანა“, რასაც ვფიქრობდით და რაზედაც ჩვენ ყველანი შევთანხმდით.

ქალბატონი - მ. ნინიძე  
 დარიკო - ნ. ხუსკივაძე



მ.ვ. ნანა, როგორ მუშაობ პიესაზე, როლზე?

ნ.ხ. პირველი შეგრძნება, რაც ყოველთვის მეუფლება, არის შიში. ნებისმიერ როლზე მუშაობის დაწყებისას, ეს იქნება ეპიზოდური თუ მთავარი როლი, უპირველეს ყოვლისა ჩემში შიში იბადება. ოღონდ შიში „ვერ გაკეთებისა“ კი არა, არამედ... აი, მაგალითად, მე მყავს მეგობარი გოგონა, რომელსაც ასეთი უცნაური თვისება აქვს - ყოველთვის იქ მიდის, სადაც ეშინია. როლთან დაკავშირებით მეც ზუსტად იგივე მემართება, რაც ჩემს მეგობარს ყოფაში.



„ამაღამ მგონი იქნება ქარი“  
ისკრას დედა - მ. ფაჩუაშვილი  
ისკრა - ნ. ზუსკივაძე

საოცრად მეშინია, მაგრამ „მეშინებულები“ და „აკანკალებულები“ მაინც იქ მივძვრები და ვიწყებ რაღაცის „ჩიჩქნას“. თანდათან ჩნდება უამრავი ვარიანტები, თუ რანაირი შეიძლება იყოს ჩემს მიერ განსახიერებელი პერსონაჟი, როგორია მისი ქცევა, ლაპარაკის მანერა და ა.შ.

ყოველ როლში ვცდილობ მივაგნო რაღაც „მოულოდნელს“, რომელმაც მაყურებელზე „მოულოდნელობის



ისკრა - ნ. ზუსკივაძე,  
ვალენდრა - ქ. ჩხვიძე

ეფექტი“ უნდა მოახდინოს. ეს უნდა იყოს ე.წ. „სიურპრიზი“. „სიურპრიზი“ არა მხოლოდ მაყურებლისთვის, არამედ ჩემთვისაც, რადგანაც იმ წუთებში მე ვარ ის ადამიანი, რომელსაც ვთამაშობ ხოლმე. ძალიან ხშირად, ადამიანი საკუთარი თავისთვის მოულოდნელად, სჩადის ამა თუ იმ საქციელს.

მ.ვ. გასაგებია, შენ ცდილობ ეს „სიურპრიზი“ აღმოაჩინო როლიდან, უფრო სწორად ამა თუ იმ პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარე.

ნ.ხ. დიას, აღმოვაჩინო ის რაღაც „მარტვალი“, რომელიც მოულოდნელად „თავში დაარტყამს“ მაყურებელს. ჩემი აზრით, მაყურებელმა მხოლოდ სპექტაკლის დამთავრებისას უნდა გაიგოს როგორია შენი გმირი, ვინ განასახიერე სცენაზე. წინააღმდეგ შემთხვევაში მსახიობის ნამუშევარი არასინტერესო აღმოჩნდება.

ამჟამად ოფელიას როლზე ვმუშაობ. გარკვეული დროის განმავლობაში შოკირებულებიც კი ვიყავი, ეს ხომ შექსპირია, განუმეორებელი საოცრება. ადამიანის ცნობიერებაში შექს-



„ჰამლეტი“. ოფელია - ნ. ხუსკივაძე  
პოლონიუსი - მ. კაპანაძე

პირის აღქმის რამდენიმე ეტაპი არსებობს. ოფელიას მე ყოველთვის მსხვერპლად აღვიქვამდი. ოფელია მსხვერპლია, ამ სიტყვის გლობალური გაგებით. უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ იგი პოლონიუსის შვილია. პოლონიუსი კი უსაზიზღრესი ადამიანია (შეიძლება კლავდიუსზე საზიზღარიც კი), მლიქვნელი და გაიძვერა. აი, რა „ბინძური გენი“ არსებობს მასში, რომელსაც იგი გამუდმებით ებრძვის. ოდესღაც, ამ გენმა აუცილებლად უნდა ამოხეთქოს. აი, მივედით კიდევ „სიურპრიზამდე“.

ოფელიას, თითქმის ყოველთვის, განასახიერებდნენ როგორც გამჭვირვალე, ჰაეროვან, ზებუნებრივ არსებად. ოფელია მხოლოდ გამჭვირვალე და მხოლოდ ჰაეროვანი არ არის. იგი რაღაც მომენტში, შეიძლება „ვამპირიც“ კი იყოს. ძალიან მინდა, ერთ-ერთ სცენაში ოფელია ისეთი საზიზღარი იყოს, რომ როდესაც ჰამლეტი ეუბნება: „მონასტერში წადი; მე შენ ერთხელ მიყვარდი“, „რა საჭიროა ცოდვიანები მოამრავლო ამ ქვეყანაზე“ - მაყურებელს არ შეეცოდოს იგი. არ

ვიცი შეემღებოთ თუ არა ამის გაკეთებას, ოფელია პოლონიუსის შვილია და აქ თავდება ყველაფერი. მან პოლონიუსის მომენტში მაინც პოლონიუსივით უხდა გამოხედოს.

ჯერჯერობით ძიების პროცესში ვიმყოფები, და ამიტომაც შეიძლება ოფელიას სახის გადაწყვეტის ათასგვარი ვარიანტი გაჩნდეს. ზემოთ ერთ-ერთზე მოგახსენებდით.

მ.გ. ყოველი მსახიობის ბიოგრაფიაში არსებობს განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი როლი. შენ რომელს



ოფელია - ნ. ხუსკივაძე, ჰამლეტი - მ. ნინიძე.

გამოყოფ?

**ნ.ხ.** საყვარელი როლი?

**მ.გ.** არა მხოლოდ საყვარელი როლი, არამედ ისეთი, რომლის შესახებაც შეგიძლია თქვა: მე აქ კარგად ვიმუშავე, ნაწილობრივ მაინც კმაყოფილი ვარ ჩემი თავით.

**ნ.ხ.** მე არასოდეს ჩემი ნამუშევრით ბოლომდე კმაყოფილი არა ვარ. ერთადერთი რაც შემიძლია ვითხრა, არის ის, რომ ანა ფრანკი ჩემთვის ყოველთვის იქნება პირველი და განუყოფელი - პირველი შვილივით. ღმერთმა მაპატიოს და ყველა დედამ მაპატიოს, მაგრამ პირველი შვილი - პირველი შვილია. ეს რა თქმა უნდა იმას არ ნიშნავს, რომ მეორე ნაკლებად გიყვარს. ჩემთვის ანა ფრანკი (ისევე როგორც

პირველი შეიღის დაბადება) უდიდეს ტკივილთან და სიხარულთანაა დაკავშირებული. მიუხედავად იმისა, რომ ანა ფრანკი არც სხვა როლზე უფრო მეტად მიყვარს და არც ბოლომდე კმაყოფილი ვარ ჩემი ნამუშევრით. უბრალოდ ის ჩემთვის არის პირმშო, პირველი საოცრება.

**მ.ვ.** მოგწონს თუ არა დღევანდელი თეატრის სტრუქტურა (სახელმწიკრულებო სისტემა).

**ნ.ხ.** მე ვფიქრობ, რომ ეს ძალიან კარგია - გარკვეული ვადით ხელმეორეულების დადება მსახიობებთან და რეჟისორებთან. ვინაიდან თანამოაზრენი ერთად უნდა იყვნენ მანამდე, სანამ ეს მათ უნდათ და აინტერესებთ.

**მ.ვ.** თეატრი - როგორ განსაზღვრავდი ამ სიტყვის არსს.

**ნ.ხ.** თეატრის ფანტასტიური განსაზღვრება ჩამოყალიბდა ილია ჭავჭავაძემ. მე ვერაფერს დაუმატებ.

**მ.ვ.** დღეს არსებობს ქართული თეატრის განსაზღვრის ასეთი ტენდენციაც - ქართული თეატრი არაეროვნულია ე.ი. არ ემსახურება ეროვნულ საქმეს.

**ნ.ხ.** ქართული თეატრი ყოველთვის იყო, არის და იქნება ეროვნული, რადგან მას ქართული თეატრი ჰქვია (და არა ფრანგული, რუსული, იტალიური და ა.შ.), რადგანაც ქართულ თეატრებში ქართველი რეჟისორები დგამენ სპექტაკლებს, რადგანაც ამ სპექტაკლებში ქართველი მსახიობები თამაშობენ და რადგანაც ქართველი მსახიობები ქართველ მაყურებელთან ამყარებენ კონტაქტს. ამასთანავე არ არის აუცილებელი, რომ თეატრი მხოლოდ ქართულ პიესებს დგამდეს. (მე იმის თქმა მინდა, რომ მხოლოდ და მხოლოდ ქართული პიესების დადგმა არ წყვეტს თეატრის ეროვნულობის საკითხს). ჩემში საშინელი პროტესტის გრძნობას იწვევს იმ ხალხის ნათქვამი, რომლებიც ამბობენ, რომ რობერტ სტურუას თეატრი არაეროვნულია. რანაირად შეიძლება იყოს იგი არაეროვნული, როდესაც დგამს სტურუა, თამაშობენ ქართველი არტისტები და ქართული სიტყვა მოდის სცენიდან

და ხდება ქართული სიტყვის გამოვლინება.

**მ.ვ.** მეც ასე ვოვლი.

**ნ.ხ.** და არა მგონია მტერი ეროვნული მოძრაობისა ის, ვინც შექსპირს, ბრეხტს ან გოგოლს დგამს.

ყოველი ადამიანი თავისი საქმით ემსახურება თავის ხალხს, თავის ქვეყანას. მე, მაგალითად, ვდგავარ იმ სცენაზე, რომელიც არის „ეკრა ქართული სიტყვისა“. მე ჩემი დროს სცენაზე მაქვს. დგება რაღაც ეტაპი, როდესაც სცენიდან ჩამოდის მსახიობი, მოლბერტს წყდება მხატვარი, ნოტს, სიმს, როიალს წყდება კომპოზიტორი... და ის მიდის იქ, სადაც ყველაა. ჩვენ ეს გაგვიკეთებია... ამჟამად მე ვემსახურები ქართველ ხალხს ქართული თეატრის სცენიდან. მაყურებელი უნდა დაგაფიქრო რაღაცაზე, ავატირო, გავაცინო, ბევრი ტკივილი მივაყენო, ბევრი სიხარული. საბოლოო ჯამში ჩვენ ქართველ ხალხს ვემსახურებით და მე მინდა მოვკვდე ამ ხალხის სამსახურში. ეს არ არის ლიტონი

ოუელა - ნ. ხუსკივაძე





სიტყვები და ჩემი პოზა. მე ეს მართლა მინდა. თეატრი ჩემთვის ყველაფერია.

მ.გ. თეატრალური კრიტიკის შესახებ რას იტყვოდი?

ნ.ხ. მხოლოდ თეატრალური კრიტიკის თუ საერთოდ კრიტიკის? კრიტიკა ძალიან მიყვარს და კრიტიკის გარეშე არც კი წარმომიდგენია ჩემი პროფესიის არსებობა. პირადად მე იგი ძალიან მეხმარება. ხშირად ისეთი ადამიანებისთვისაც დამიგდია ყური, ვისაც უშუალო შეხების წერტილი არა აქვს თეატრალურ ხელოვნებასთან, ზოგ შემთხვევაში მათი აზრი უფრო ფასეულია. ესეც ბატონი გიზოს დამსახურებაა, ესეც ბატონმა გიზომ გვასწავლა. ყველას დაუგდლო ყური, თუ მინდა, რომ რაღაცას მივაღწიო. თუ ჭკვიით მოიხმარ კრიტიკას, თუ არ დანებდები, თუ ფარ-ხმალს არ დაყრი და თუ ასევე ოპოზიციამი არ ჩაუღებები, ე.ი. გონივრულად მოიხმარ, იგი კარგ სამსახურს გაგიწევს. კრიტიკა ერთ-ერთი დამხმარე კომპონენტია იმისთვის, რათა ექსპერიმენტი შედეგს. ეს არ ნიშნავს, რომ ყოველთვის დაეთანხმო მას, შეიძლება არ დაეთანხმო, მაგრამ აუცილებლად უნდა დაუგდო ყური.

მ.გ. და რაიმე შენთვის სასარგებლო აღმოაჩინო.

ნ.ხ. შენთვის სასარგებლო მარცვალი უნდა დაინახო კრიტიკაში, შეიძლება ძალიან ბოროტ კრიტიკაშიც კი.

დილით, ბაზართან ვანო ჯავახიშვილი შემხვდა. ის ოდესღაც რუსთაველის თეატრის ბევრ სპექტაკლში მონაწილეობდა, ფანდურზე უკრავდა, შაირებს მღეროდა. კარგად უკრავდა და კარგად მღეროდა.

- როგორა ხარ?

- რა მიშავს.

- თეატრი არაფერი არ ყოფილა...

განსოვს ხორავა? განსოვს, რამხელა ფიგურა იყო? აბა, დღეს ჰკითხე ვინმეს, მით უმეტეს ახალგაზრდებს, თუ ახსოვთ, თუ იციან, ვინ იყო ხორავა?!

- ასეა, ასე.

- შენ კიდევ მუშაობ? წავეკითხე შენს წარმატებებზე...

- აბა...

- მოკლედ, არ დაგავიწყდეს ხორავას ამბავი, რა კაცი იყო, რა კაცი... გაქრა. თეატრი წამია, გადინარ კულისებში და ყველაფერი თავდება, შენი დიდება, წარმატება... ფარდის დახურვასთან ერთად... ყველაფერი თავდება. კვალი არ რჩება. - სად არის ახლა ფარდა?

- შე კაი კაცო, შენ არ იყავი, რომ მოსპე ის დალოცვილი?

- მიგქარე ალბათ. უნდა აღვადგინო, თუ მოვასწრებ. აბა კარგად იყავი.

### X X X

სცენის ფიცარნაგი. ყოველთვის, როდესაც პარტერიდან ვუახლოვდები, სრულიად განსაკუთრებული, არა-ჩვეულებრივი გრძნობა მეუფლება. მინდა მოვეხვიო, ჩავიკრა ეს უხეში, ხორკლიანი ფიცრები, ლოყა მივადო, მოვეფერო, ჩუმაღ გაეხვედე და არავის დავეთმო. ეს ამაღლებული ფიცრული იატაკი იმისთვის არსებობს, რომ მასზე ცხოვრება გათამაშდეს. აქ ქმნიან, წარმოაჩენენ ადამიანის არსს, ცხოვრების მოდელს. ამ გრძნობათა ეშ-აფოტზე მსახიობი საჯაროდ მარტოდმარტო რჩება თავის განცდებთან, ფიქრებთან, ვნებათაღელვასთან, აღსარებასავით საქვეყნოდ გამოაქვს ყველაფერი ის, რაც მას

# პოლით პითაგორი!

## მიხეილ თუანიშვილი

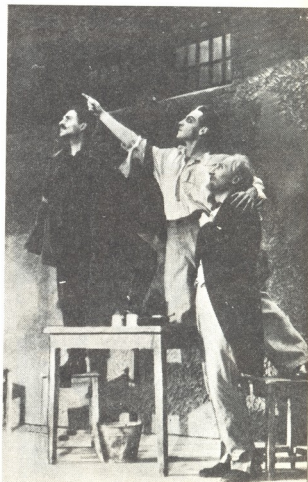
ასე აღვლევებს და რაც, ჩვეულებრივ, სხვისთვის უხილავია, ფარული. ამ შემადლებულ მოედანზე ადამიანი-მსახიობი განწმენდის რიტუალს ატარებს და მარადიულთან მიახლოებას ცდილობს. თეატრალური თამაში - კაცობრიობის ბავშვობის გაგრძელებაა.

თამაშობს ყველა, თამაშობენ ცხოველები, თამაშობდნენ პირველ-ყოფილი ადამიანი-მონადირეები, თამაშობენ ბავშვები და უფროსები. თამაშს თითქოს არანაირი პრაქტიკული მიზანი არ უნდა ჰქონდეს, მაგრამ ცხოველთა თამაში ისეთ მოძრაობებსა და ქმედებებს შეიცავს, რომლებიც მისთვის აუცილებელია ყოველდღიურ ცხოვრებაში. გაითამაშებენ სცენებს თავისი მომავალი ცხოვრებიდან: მტაცებლები კვალის მიგნებას, თავდასხმას სწავლობენ, ბუბუქოვრები - ფიზიკად ყოფნას, დროულად გაქცევას. ცხოველები ისეთ სიტუაციებს ამუშავენ, რომლებთანაც შეიძლება შემდგომ მოუწიოთ შეჯახება. საიდან იციან მათ ეს? გენეტიკურად ჩადებული რაღაც კარნახობს მათ ცხოვრებასთან შესახვედრად მზადებას.

პალეოლითის ხანაში მონადირეები ძალზე რთულ სარიტუალო ცეკვა-თამაშებს, პანტომიმებს ასრულებდნენ. ბიზონებსა და ირმებზე ნადირობის წინ რამდენიმე დღის განმავლობაში მონადირეები მაგიურ „ბიზონთა ცეკვას“, ცეკვა-პანტომიმებს განასახიერებდნენ. ერთნი ბიზონთა ტყავსა და ნიღბებში გამოწყობილნი, მეორენი კი იარაღით ხელში ცეკვავენ მომავალი ნადირობის ცეკვას, შენიღბულად განასახიერებენ იმ დევლას, დაძაბულობას, ნადირობას რომ ახლავს თან, ასრულებენ მონადირეებისა

და ბიზონების მოქმედებებს, ცხოველთა დაჭერას, მათ მოკვლას, ნადირობისასთვის სომთა დალუპვასა და მათ დატირებას. პირველყოფილი მხატვრული შემოქმედების ეს ნაირსახეობანი გამოიყენებოდა მოქმედების, ქცევის თვალსაჩინო ნიმუშების შესაქმნელად. ანდა იმისათვის, რომ კიდევ ერთხელ, ხელახლა განეცადათ უკვე გაცდილი ან სამომავლოდ განსაცდელი. სადღაც პირენის მთებში, გამოქვაბულში აღმოჩენილია თიხისაგან გამოძერწილი დათვის ფიგურა. მის გარშემო იატაკზე

„ადამიანებო, იყავით ფიზიკად!“ 1951წ.



აღმოჩენილია ადამიანთა ნაფეხურები, ცხოველის ფიგურა კი ნახვრეტებითაა დაცხრილული - ჩანს, იარაღის დარტყმისაგან. ძველი მონადირენი, დათვის გამოსახულების გარშემო ცეკვისას მას შუბებით გმირავდნენ და ამით ნადირობის ღმერთს გამარჯვებას, საქმის კეთილად დასრულებას სთხოვდნენ, მომავალი ნადირობის რეპეტიციას გადიოდნენ.

ადამიანი ყოველთვის, უადრესი დროიდან მოყოლებული, თამაშს ესწრაფოდა: სახალხო წეს-ჩვეულებანი, ქორწილი, დაკრძალვა, საეკლესიო რიტუალები, საქართველოში - ბერიკაობა, ყვენობა. აი, ერთ-ერთი ეპიზოდი: მოედანზე გამობრუნდნენ საკაცეებით და ოყნებით ხელში, თანამედროვე საექიმო ტანსაცმელში გამოწყობილი პერსონაჟები, ისინი ოყნებით წუწავდნენ მაყურებლებს, იჭერდნენ მამაკაცებს და კასტრაციის მიზნით საკაცეებზე აგდებდნენ, აჭრიდნენ ფალოსს, რომელიც წითლად შეღებილი სიმინდის ტაროსაგან იყო გაკეთებული. შემდეგ ამ ფალოსს ქალებს ესროდნენ, რომლებიც წივილ-კივილით უკან უბრუნებდნენ ექიმებს და „დაზარალებულს“. ყველა ხარხარებდა, სახალხო თამაში გულმინაციად იყო მისული.

მადრიდში დასწრება მომიწია

საქალაქო კარნავალზე, რომელზეც ყველიერის დასასრულს იმართებოდა. ქალაქი სამი დღის განმავლობაში დღესასწაულობდა. დიდიან-პატარიანად, ყველა ღებულობდა ამ კარნავალში მონაწილეობას. ძალიან ლამაზ, უჩვეულო კოსტიუმებში გამოწყობილი მონაწილენი, არაჩვეულებრივი ნიღბებით, ქუდებით, რეკვიზიტით მობარაკებულნი, სხვადასხვა რაიონში ცალ-ცალკე გადიოდნენ რეპეტიციას, რათა მათი გამოსვლა ყველა მონაწილისათვის სრულიად მოულოდნელი ყოფილიყო. ყოველგვარი ქუჩის წესები გაუქმებული იყო, სამაგიეროდ სრულად მოქმედებდა კარნავალის დაუწერელი კანონები, ქუჩებში საოცარი მხიარულება, ჟივილ-ხივილი, ჩოჩქოლი და ფაცი-ფუცი იყო. ყველა თავისი საქმითაა დაკავებული. მადრიდის გენიალური კარნავალი! რამდენი ნაირნაირ საკარნავლო კოსტიუმებში გამოწყობილი ხალხი ირევა ქუჩებში, მთელი ქალაქი თეატრალიზებულია, ქალები გადაცმულნი მამაკაცებად და პირიქით, - კაბებში გამოწყობილი მამაკაცები.

იქ სადღაც საბავშვო ეტლთა მწკრივია, შიგ საწოვრებიანი ბავშვები სხედან, უკან დედები მოყვებათ. ნაირფერად მოხატულ-ფაფორმებული მანქანებით. აქვეა ბორბლებზე

„ესპანელი მღვდელი“. 1954წ.





„ქინკრაქა“ 1963წ.

მოწყობილი თეატრალური ბალაგანი, ცხენების კავალკადა, ხარებშებმული ურმები, უამრავი თვითნაკეთი ღოჭუნგი, მრავალრიცხოვანი ორკესტრები, ფორნებიდან ქუჩებზე ფიწლებით თივას ყრიან - ალბათ ამას ჩვენთვის გაუგებარი, რაღაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. აი იქ, გოლიათები მოდიან უშველებელი ნიღბებით, აქვე ლილიპუტთა გრძელი მწკრივია, იქ კი - უზარმაზარ ნიღაბს ამოფარებული სრულიად შიშველი ქალი; აი, ასე, მოდის თავისთვის, სურვილი აქვს და მოდის! ერთხელ მაინც წელიწადში ხომ აქვს ამის უფლება?! ეს კარნავალის პრინციპია: ყოველივე აკრძალული სამი დღის მანძილზე ნებადართულია ნიღაბქვეშ, შთაბეჭდილება ამ დღესასწაულისა და საყოველთაო თამაშობისაგან არაჩვეულებრივია: ახლა შეიძლება გაიგოს კაცმა, როგორი იყო კარნავალი წინათ, შუა საუკუნეებში. ასეთივე შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე ვაიმარში გამართულმა კარნავალმაც. ყოველივე ეს წარსულის გამოძახილია, როდესაც ეწყობოდა „სულელთა დღესასწაულები“, მასხარების და სულელების სახალხო ზეიმები. ამ დღესასწაულებზე ყველაფერი შეიძლებოდა: ძლიერთა ამა ქვეყნისა - მეფის, ეპისკოპოსის, სენიორთა, ხელისუფალთა დაცინვა, გაკილვა. საგანგებოდ ირჩევდნენ სულელთა მეფეებს (საქართველოში ყვენი). ბრბო დასცინოდა მათ, მდინარეში აგდებდა.

ასეთ მოუხეშავ თამაშობებში ვლინდებოდა მთელი წლის მანძილზე დაგროვებული მტრული დამოკიდებულება ხელისუფლების მიმართ. ასეთი დღესასწაულები, თამაშობანი საზოგადოებისათვის იყო მეორე ცხოვრება, ხელისუფლების ოფიციალური აკრძალვებისაგან თავისუფალი, ანდა მ. ბახტინის თქმით, კარნავალში თავად ცხოვრება თამაშობს, ხოლო თამაში კი ღრობით ცხოვრებად იქცევა.

„როცა ასეთი სიყვარულია“ 1959 წ.



ირონია - ესაა ადამიანის უნარი გამგებიანი ადამიანის პოზიციიდან იმსჯელოს საკუთარ საქმიანობაზე, ესმოდეს, რომ ყოველივე შეფარდებითა და პირობითი, რომ ყოველივე წარმავალია (იგი, რაც იყო, იგივე იქნება და რაც კეთდებოდა, იგივე გაკეთდება - და რომ ამ ქვეყნად არაფერია ახალი) და არსებობს მხოლოდ თეატრი - თამაში. ადამიანებს თამაში რომ არ ჰქონოდათ, ალბათ ამ საშინელი ნერვიული დაძაბულობისაგან ყველა ჭკუიდან შეიშლებოდა. ასეთი რამ ხშირია რევოლუციების დროს - ადამიანები კარგავენ იუმორის გრძნობას, თამაშის უნარს; რა ეთამაშებათ ამ დროს.

ხშირად დაკვირვებებივარ ბავშვებს, საკუთარ ზმანებათა სფეროში ჩაფლულთ. გოგოები დედებს განასახიერებენ, უგლიან ბავშვ-თოჯინას, აჭმევენ, აბანავენ, აძინებენ, ნანასაც უძღერავენ და მნიშვნელობა არა აქვს იმას, ძალიან გავს თუ არა თოჯინა ბავშვს. ხშირად ჭინჭებშიმოსხვეული ჯოხნი ყველაზე საყვარელ სათამაშოდ იქცევა ხოლმე. ეინშტეინი თვლიდა, რომ ფიზიკის შესწავლა - საბავშვო თამაშია ბავშვის თამაშთან შედარებით. ბავშვები თამაშობენ „სკოლობანას“, „მალა-ზიობანას“, „დედ-მამობანას“, „საავად-მყოფობანას“. საბავშვო თამაშები ბავშვის გარემომცველ სამყაროზე კოდირებული ცნობების დასტავს წააგავს. ამ თამაშებში გათამაშებული სიტუაციების, მოვლენებისა და მოქმედ პირთა მიმართ ბავშვის დამოკიდებულება ვლინდება. თუ დააკვირდები ბავშვების თამაშს, ყოველთვის მიხვდები, რა ურთიერთობებია მათ ოჯახში. ბავშვი ყოველთვის ბაძავს უფროსს, მის როლს ითვისებს.

ფრონტზე, 1943 წელს ყველაზე საშინელი, მძიმე ბრძოლების, დიდი ნერვიული დაძაბულობის დროს, როდესაც ყოველ წამს შეიძლებოდა მოვკვდარიყავი, როდესაც ტყვიების წვიმის მიუხედავად, მივბოდი, რათა ჩვენი ბატარეა მოახლოებული ტანკების შესახებ გამეფრთხილებინა, ანდა მიწასთან წაკუზული, კაბელის გაწვეტივს ადგილებს ვეძებდი,



სერგო საქარაძე და მიხეილ თუმანიშვილი

ყოველთვის მეუფლებოდა შეგრძნება, რომ ახლაც, როგორც ბავშვობაში, „ყაჩაღობანას“ ვთამაშობ. ასეთი გრძნობა სულ რამდენიმე წამს მეუფლებოდა, შემდეგ ქრებოდა, რათა კვლავ ისეთივე ძალით განმმეორებოდა.

როდესაც პირველად შეგჯიქი ცხენზე, ისეთი გრძნობა დამეუფლა, თითქოს ადრეც მევლოს ცხენით. ეს ალბათ იმ პატარა გამოცდილების ანარეკლი იყო, რომელიც ბავშვობაში მივიღე წყნეთისა და კოჯრის გორაკებსა და მინდვრებზე ჯოხის ცხენზე შემომჯდარმა. მაშინ წარმომედგინა, თითქოს კარგა ჯიშის ცხენს მივაქროლებდი, თუმცკი ფეხებქვეშ ჩვეულებრივი ჯოხი მეგულებოდა. თამაშის დროს რამდენიმე ცხენი მყავდა. თეთრი - კანგაცილილი ჯოხი და მეორე - შავი მუსტანგი, რომელიც განსაკუთრებით მიყვარდა. ბუჩქებში მათ ჯოხებისაგან თავლა გავეუკეთე, ვაჭმედი, ვასუფთავებდი, ღამით თოკებით ვაბამდი, წყლის დასალევად წყალსაცავისკენ მიმყავდა. ეს იყო 1929 წელს.

1934 წელი. წადვერის ახლოს სოფ. ტბა, მთელი დღე ტყიდან ვეზიდებით ხავსს და აივნის იატაკის ერთ ნაწილზე ვაყენთ. აივანი ყოველი მხრიდან სახნებითა და ზეწრებითაა შემოსაზღვრული. ეს ჩვენი სცენაა. შემდეგ მოგვაქვს პატარა ნაძვები და იატაკზე ვამაგრებთ: ნამდვილი ტყე გამოგვდის. „წითელქუდას“ ვთამაშობთ, მგელს სახეს მურით ვუთხაპნით, წითელქუდას ლამაზ კაბას ვაცმევთ, ბებიას სახეზე პუდრს ვაყრით. ერთ-ორ რეპეტაციას გავდივართ და მაყურებელს ვეძახით. მაყურებელთა შორის არიან ჩვენი მშობლები, აგრეთვე რუსთაველის თეატრის მოღვაწეები - ს.ახმეტელი, ი.გამრეკელი, დ.მჭავია, გ.პატარიძე. ჩვენ ზღაპარს ვთამაშობთ. პატარა გოგო ტყეში დადის და კრფს მარწყვს. მარწყვი ნამდვილია: ტყეში ამოვთხარეთ მარწყვის პატარ-პატარა ბუჩქები და სცენაზე ხავსში ჩავსვით. ნაძვის ტოტებიდან გამოძვრა ფაფახიანი მგელი და ყმული დაიწყო. მერე უცებ ტექსტი დაავიწყდა და სპექტაკლიც შეწყდა, ფარდა-საბანი ჩამოვაფარეთ. ტაში მაინც დავვიკრეს. მე მაყურებელთა წინაშე ვიმღერე ფიგაროს კავატიჩა და მეფისტოფელის არია, შემდეგ ყველა ჩაის დასალევად სუფრას მიუჯდა.

X X X

როდესაც ბავშვი წყვეტს თამაშს, ის იოლად ველარ ელვება იმ სიამოვნებას, რომელსაც თამაშის დროს განიცდიდა, ამიტომ თამაშს მას უცვლის ძილბურანში მყოფი მდგომარეობა, ფანტაზია, რომელსაც მიეცემა ხოლმე ადამიანთა უდიდესი ნაწილი ოცნებისა და წარმოსახვის დროს. თამაშის ნაცვლად ადამიანი ახლა ფანტაზიას ეძღვება.

ზოგნი დრამატულ წრებსა და კონცერტებში ღებულობენ მონაწილეობას, ეზოებსა და აივნებზე პატარა წარმოდგენებს აწყობენ, ღელავენ, განიცდიან, თითქმის ყველა ადამიანს აქვს გარკვეულ ასაკში გავლილი ეს პერიოდი, როდესაც თამაშის მოთხოვნილება, ბავშვობის მიწურულს მიძინებული, ახალი ძალით იფეთქებს ხოლმე „ეზო-აივურ“ წარმოდგენებში. ახალგაზრდა გოგონებსა და ვაჟებს თამაშის, ხალხის წინაშე ცხოვრების თამაშის სურვილი უჩნდებათ.

ინსტიტუტდამთავრებულსა და სხვადასხვა დაწესებულებებში მომუშავე ოთხ ქალიშვილს თამაში მოუნდა. დიდ ოთახში ჩამოკიდეს ფარდა და გამართეს წარმოდგენა, მთელი სერიოზულობით თამაშობდნენ მამაკაცს და ქალებს ო'ჰენრის მოთხრობის მიხედვით, აფიშაც გააკეთეს, ბილეთები დაარიგეს, ულვაშებიც მიიკრეს, გამოეწვივნენ ნაირ-ნაირ კაბებში და გატაცებით თამაშობდნენ. „ნამდვილი მსახიობებივით არ თამაშობენ!“ - ისმოდა ნაცნობთა შემახილები. ქალიშვილები მოქმედების მსგეველობის მიხედვით ტიროდნენ, იცინოდნენ, ღელავდნენ, განიცდიდნენ, გვაცინებდნენ. ცხოვრებაში ყველაზე თავმდაბლებს იქ, სცენაზე ყველაზე თავისუფლად ეჭირათ თავი. საკვირველი რამაა, გაუგებარი ფენომენი, რისთვის დასჭირდათ ამ ახალგაზრდა გოგონებს ყოველივე ეს? რატომღაც დაიბადა თამაშის სურვილი.

თამაშის დროს ადამიანი იერს იცვლის, იცვლება მისი ქცევა, გარემო. თამაშის დროს ის უკვე სხვა ადამიანი ხდება, კიდრე რეალურ ცხოვრებაშია; სხვადა ქცევის სურვილი ებადება. თამაში - ეს ისეთი საშუალებათაგანია, რომლის მეშვეობითაც ადამიანი დროებით გაურბის არსებობის ყოველდღიურობას. საბავშვო თამაშების უბრალო რეფლექსიდან ლოცვიდან, რიტუალებიდან, დღესასწაულიდან,

ქადაგებიდან - დაიბადა სცენური თამაში, მსახიობის ხელოვნება. თამაში - ეს არგანხორციელებადი სურვილების განხორციელების ილუზიაა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი პროცესების სარკეა. თამაში „სარკისებური ასახვის“ მიუხედავად, ახლადწარმოქმნადი რამაა, განსაკუთრებული ფენომენი, სასწაული, რომელიც შერეულების მომენტში სრულიად დამოუკიდებლად არსებობს.

X X X

წვიმს. დედამიწამ ამოისუნთქა. მასთან ერთად ამოისუნთქა ადამიანმაც და ბუნებამ. აგვისტო მიიწურა. სწავლის დაწყებამდე რამდენიმე დღეა რჩება.

ინსტიტუტში სწავლის წლები ყველაზე უღრუბლო, შემოქმედებითი სწრაფვით აღსავსე დროა. ეს ის დროა, როდესაც არაფრის არ გეშინია, - ყველაფერი წინა გაქვს, როდესაც ყოველი წუთი - აღმოჩენაა, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ახალი, არაჩვეულებრივად მიმზიდველი სამყარო იშლება, ხოლო თეატრი შენი სიცოცხლის არსად, ყველაზე დიდ სიყვარულად იქცევა, სიყვარულად, რომელსაც ღირს შესწირო სიცოცხლე. ასეთია ნიჭიერთა ხვედრი. ხოლო მათთვის, ვინც შემთხვევით, ან გაუგებრობის გამო შეადო ეს კარი, ცხოვრება იქცევა მოსაწყენ უსიცოცხლო არსებობად. ამისათვის უნდა შეეგუო პედაგოგებს, უსაფუძვლოდ ხარჯო ენერგია სესიების დროს, ივაჭრო ნიშნებზე, ყველას თავი შეაცოდო, აიფარო ფარი, რომლის უკანაც უხეშობა და თავხედობა იმალება.

ძალიან ვღელავ. მადლეკებს და მაფიქრებს, როგორი იქნება ჩემი მომავალი შეხვედრა ახალ სტუდენტებთან, პირველკურსელებთან.

თვეც არ გასულა მას მერე, რაც ინსტიტუტის კართან მოუთმენლად ელოდნენ განაჩენს აბიტურიენტები და მათი მშობლები.

ერთ-ერთმა დედამ გამაჩერა და ცდილობდა დავერწმუნებინე თავისი

ქალიშვილის ნიჭიერებაში: „რომ ბავშვობიდან მხოლოდ თეატრზე ოცნებობდა და როდესაც მათთან სტუმრები მოდიან, ქალიშვილი მათი თხოვნით სხვადასხვა მსახიობებს ბაძავს. - კი, მაგრამ საიდან ასეთი ხრინწიანი ხმა? - უკმაყოფილოდ შევეკითხე.

- გაცთებულაი.

ტყუის, ეს ბავშვის უნებლიე მკვლელი. მის შვილს უბრალოდ არ გააჩნია ის მდიდარი ხმა, რომელიც ასე აუცილებელია სცენისათვის.

- მესამე წელია ვაბარებ!

- შარშან რატომ ვერ მოხვდით?

- მითხრეს რომ მსუქანი ვარ, მაგრამ ახლა 13 კილო დავიკელი.

- ღმერთო ჩემო, - ვფიქრობ - რას ემგვანებოდა შარშან, თუ წელს ძველ, გაბლენძილ „ბულის“ ფირმის კამოდს მაგონებს. ნეტა როგორ უშვებს თავის შვილს ამ გზაზე მკვლელი დედა, იმ გზაზე, სადაც (თუ შემთხვევით ან უნებურად გაძვრება) მთელი თავისი ცხოვრება როლის მოლოდინით უბედური, და მთელს ქვეყნიერებაზე ნაწყენი ივლის.

არასწორი არჩევანი - საშინელი და უბედური შეცდომაა. აი, თუნდაც ჩემი ბოლო კურსი, რომელმაც არ გამიმართლა. მე ვერ შევძელი შემოქმედებითი კოლექტივის შექმნა, ხოლო ის თუ არ შეიქმნა, რაღა აზრი აქვს ხუთწლიან წვალებას და წამებას?

ინსტიტუტი სათბურს გავს, ახალ მოხნულ კვალს, რომელსაც საოცარი მოვლა, ხოლო ყოველ ნერვს დიდი ყურადღება და სათუთი მოპყრობა სჭირდება. ნერვიდან დიდი სიყვარულისა და შრომის შედეგად შეიძლება როდესმე ძლიერი ხე ან მშვენიერი პალმა გაიზარდოს. იქნებ ამჟამად გამიმართლოს და ერთ-ერთი ამ ბავშვთაგანი იქცეს იმ მსახიობად, რომელსაც ყველანი ასე ველოდებით?!

X X X

ღირეპტორი. ნუთუ თქვენ არ გესმით, რომ თეატრს არ შეუძლია თქვენი მიღება, არა გვაქვს ამის საშუალება,

შტატი...

მსახ.ქალი. შენ უკვე სამი წელიწადია მატყუებ.

ღირექტორი. არც ერთ რეჟისორს არ უნდა შენთან მუშაობა. ვერ გხედავენ...

მსახ.ქალი. შენ უბრძანე. შენი უნიჭო რეჟისორები ვერავის ვერ ხედავენ, გარდა...

ღირექტორი. როგორ ვუბრძანო, როდესაც შტატში მყოფი თოთხმეტი მსახიობი ქალი წლობით უმუშევარია.

მსახ.ქალი. შენ დამპირდი, შენ სიტყვა მომეცი, რომ მიმიღებ თეატრში. მე განსაკუთრებული მდგომარეობა მაქვს. ჩემი ხასიათის მსახიობი შენ არა გვავს. მე ცეკვავე და კმღერი.

რეჟისორი. ჩვენთან ყველა მღერის და ყველა ცეკვავეს...

მსახ.ქალი. (იცინის). საინტერესოა ვინ? ვინ მღერის? ვინ ცეკვავეს? თქვენი ქალები კნავიან.

რეჟისორი. ბოლოს და ბოლოს ეს არ არის მთავარი.

ღირექტორი. მერე გეტყვიან, რატომ ხარ უხეში! განა შეიძლება ასე თავხედურად მოქცევა?

მსახ.ქალი. შენ ხომ დამპირდი, (ყვირის) ხომ დამპირდი!.. ბოლოს და ბოლოს ეს სახელმწიფო თეატრია, შენი საკუთარი ხომ არ არის?!

მე მაქვს უფლება. არავის წაურთმევეია უფლება, ვიყო მსახიობი. შენ არა გაქვს ამის უფლება.

რეჟისორი. მომისმინე, უნდა გაიგო, რომ ჩვენთან შტატში მყოფი ქალები წლობით ელოდებიან როლებს. ღირექტორმა რა ქნას, როგორ მივიღოს?

მსახ.ქალი. თუ არ გჭირდებათ, გაანთავისუფლეთ თეატრიდან.

ღირექტორი. ესლა გაკვირდები.

მსახ.ქალი. დამინიშნეთ როლზე, გამსინჯეთ (ტირის). ასე ხომ არ შეიძლება. მე მოვითხოვ! (ტირის).

რეჟისორი. აბა, მითხარი, რა როლზე დაგინიშნო, როდესაც „ლირში“ ყველა როლზე სამ-სამი ქალია დანიშნული.

მსახ.ქალი. კორდელიაზე დამინიშნე. რეჟისორი. ეს როგორ? შენ კორდელიაზე?

მსახ.ქალი. მე მგონია, უკეთესად გამომივა ეს როლი ვიდრე შენს...რა ქვია,

აი რომელმაც სცენაზე ლაპარაკი იცის...

რეჟისორი. იცი რა, მეტიმეტი. მე ვერ გხედავ შენში კორდელიას.

მსახ.ქალი. მოინდომე და დაინახავ. საიდან იცი, როგორი მსახიობი ვარ?

რეჟისორი. ამაშია სწორედ საქმე, რაც ინსტიტუტი დაამთავრე, არსად არ მინახიხარ, არც ერთ როლში.

მსახ.ქალი. სხვებს უნახავს.

რეჟისორი. ჰოდა, აი, სხვები მოგცემენ კორდელიას.

მსახ.ქალი. როგორ არა გრცხვენია. მე მეგონა, შენ მე დამეხმარებოდი, შენ კი... (ხმამაღლა ტირის) მე

განსაკუთრებული ეკონომიური მდგომარეობა მაქვს. სამი წელია უფულოდ ვზივარ. თქვენთან სასოწარკვეთილებისაგან მოვედი. (მსახიობი ქალი ტირის. პაუზა. ღირექტორი და რეჟისორი სდუმან).

ღირექტორი. უშტატოდ რომ მიგიღო, რას მიიღებ, კაკიკებს.

მსახ. ქალი (სლუკუნებს).

რეჟისორი. მე შენს ადგილას რაიონში წავიდოდი, იქ ჭირდებათ მსახიობები.

მსახ.ქალი. მაშინ ბინას დაკარგავ, ძლივს მივიღე.

რეჟისორი. (იცის რომ სისულელეს ამბობს). გასალებით ჩაკეტე.

მსახ.ქალი. მომეცით რამე, თუნდაც პატარა როლი, დამინიშნეთ ღუბლიორად.

ღირექტორი. მერე, ვინ იმუშავებს შენთან? ყველას თავისი საქმე აქვს.

მსახ. ქალი. რეპეტიციებს დავეწვრები და მხოლოდ ერთხელ გავივლი...

რეჟისორი. ეს უკვე მეტის მეტია! შენ გგონია, ჩვენ დრამწერეში ვმუშაობთ? ერთი რეპეტიციით ვის რა შეუძლია?

პრემიერი. (მსახიობი ქალის თანაკურსელი). როგორ არ გესმის, რომ...

მსახ.ქალი. (ღირექტორს). შენ უკვე სამი წელიწადია მატყუებ და ესლა მეუბნები, რომ არ გჭირდება? ადრე უნდა გეთქვა. თუ თეატრში არ მიმიღებ, მე არ ვიცი რას ვიზამ, თავს მოვიკლავ...

პრემიერი. მომისმინე, ძვირფასო...

მსახ.ქალი (აფეთქდა). თავი დამანებე!



ჩემი პირველკურსელები ამ სცენის მოწმენი რომ გამხდარიყვნენ, ყველა ერთად დაანებებდა თავს თეატრალურ ინსტიტუტს და გაიქცეოდა სხვა და სხვა მხარეს, - შორს, შორს ამ საშინელებისაგან!

მაგრამ, რატომღაც, არავინ არსად არ გარბის და მე შევდივარ მათთან პირველ გაკვეთილზე.

X X X

ჩემს ფანჯრებთან ბროწეულის ხეები ყვავის. მიყვარს მათი ყურება, განსაკუთრებით ნაწვიმარზე. რა საინტერესოა უცქირო ბროწეულის წითლად აფეთქებულ ყვავილს, დააკვირდე ამ სისხლის წვეთებს, თანდათან ნაყოფად რომ იქცევა.

ვინ არიან ეს ახალგაზრდები, როგორები არიან? როგორია მათი სულიერი სამყარო, ინტელექტი, ტემპერამენტი, გრძნობათა გამოცდილება, რა მოთხოვნები აქვთ, რა აინტერესებთ, საითკენ ისწრაფვიან, როგორია მათი მრწამსი, შეხედულებები?! როგორ წარიმართება ჩვენი ერთობლივი მუშაობა, რას შევასწავლი მათ?!

რატომ ველვავ ასე ძალიან, რა

მაფორიაქებს, რატომ ვერ ვისვენებ? ნუთუ ჩემი გამოცდილება საკმარისი არ იქნება იმისათვის, რომ თავი შევწყვიტო ამ ახალგაზრდებს, შევაყვარო ჩვენი საქმე, გავიტაცო და ავიყოლიო? რატომ ველვავ ასე ძალიან?

ვლვავ იმიტომ, რომ ახალგაზრდების შეცნობა ერთხელ და სამუდამოდ შეუძლებელია. ისინი ხომ სხვადასხვანაირები არიან, მუდამყამ იცვლებიან, რაღაც ახლის, ძნელად საცნობის, ძნელად მისახვედრის მატარებელნი არიან. იცვლება ცხოვრება, იცვლება საზოგადოებრივი ვითარება, ვიცვლებით ჩვენც, ჩვენთან ერთად კი ჩვენი შვილები - დედამიწის მოსახლეობის ყველაზე მოძრავი და შემთავისებელი უნარით დაჯილდოებული ნაწილი. განა ადვილი საქმეა შეიცნო, შეისწავლო ეს ახალგაზრდები, გაარკვიო, ამოიცნო ის, რაც ერთ თაობას, წინა თაობისაგან განასხვავებს. განა ადვილი საქმეა მიაგნო, მიაკვლიო იმ საშუალებებს, რომელთა დახმარებით ეს ახალგაზრდები შემდგომ ხელოვნების მარადიულ კანონებს უნდა დაეუფლონ?! თუმცა, სიტყვა სწავლება, ამ შემთხვევაში მთლად მართებულად არ ყვდრს. როგორ შეიძლება შეასწავლო ვისმეს ჩვენი ხელობა? იქნებ მხოლოდ უნდა აღზარდო, შეამზადო

„ანტიფონი“ 1968 წ.





მსიქოლ თუმანიშვილი და ეროსი მანუგალაძე  
კინომსახიობთა თეატრის დასთან

დამოუკიდებელი ფრენისათვის. პედაგოგმა ყოველ თავის მოწაფეში, ასტრონომის მსგავსად, ახალი ვარსკვლავი ან - თუ ბედი გაუღიძვბს - გალაქტიკა უნდა აღმოაჩინოს. ყოველი ახალი შემთხვევა - ახალი, მხოლოდ მისთვის კუთვნილი ფარდობითობაა, დროისა და სივრცის საკუთარი ათვლის წერტილი.

რით დავიწყო მათთან მუშაობა?

ჩაეცემე სავარჯიშო კოსტუმებს და სავარჯიშოებს ნაცვლად პირველი კურსისა, მთელი ოთხი წლის განმავლობაში გაეკეთებინებ. ეს მათ მუდამ შეახსენებს, რომ ისინი სათეატრო სასწავლებელში და არა რომელიღაც საერთო საგანმანათლებლო პროფილის მქონე ინსტიტუტში იმყოფებიან, ალბათ ურიგო არ იქნება შემოვიღოთ წესდება - კურსის ცხოვრების წესი. წესდება უმკაცრესი უნდა იყოს, მსგავსად „მასონთა ლოჟის“ წესდებისა. თანაკურსელებს ერთმანეთის წინაშე ფიცს დავადებინებ, რომ ისინი ამ წესდების ერთგულნი და შემსრულებელნი იქნებიან. ხოლო „რუჟისორ“-სტუდენტთა შორის ყოველი სემესტრისათვის ხელმძღვანელს გამოვყოფ, იმისათვის, რომ მათ უკეთ შეიგრძნონ, გაიგონ, რას ნიშნავს კოლექტივის წარმართვა, მისი ორგანიზება. სამომავლოდ ეს აუცილებლად გამოადგებათ. აუცილებელია დღიურის შემოღება, სადაც ფიქსირებული იქნება, კურსის

ყოველდღიური ცხოვრება და საქმიანობა, დღიური მორიგეობით უნდა შეავსოს თითოეულმა სტუდენტმა, აუდიტორიაში კუბებისა და შირმებისაგან მოვაწყობთ პატარა სცენას, რომელსაც ექნება თავისი განათება, რადიოსისტემა, გარდერობი (ჩვეულებრივი კარადა), სარეკვიზიტო ოთახი (ყუთი), საგრიმიორო ოთახი (სადმე კუთხეში მიდგმული სარკე).

სასწავლო პროცესის პრინციპი ამდაგვარი იქნება: მე თქვენ ავიხსნით, მაგალითების მოშველიებით დაგანახებთ, შემდეგ კი თქვენ თვითონ უნდა სცადოთ. არ მინდა ვინმე ზვეწნით, ძალის-ძალობით დავიყოლიო. თეატრი სარისკო საქმეა, ამიტომ თითოეულმა საკუთარ თავზე თავად უნდა აგოს პასუხი, თუკი უნდა და თუკი ამის უნარი შესწევს. კიდევ რა?

შეეცდები ჩემს ფიქრებს თავი მოუყარო. პირველყოვლისა რა უნდა ვასწავლო სტუდენტებს?

1. შინაგანი და გარეგანი გამომხატველობის ელემენტები (ტექნიკა).

2. სავარჯიშოების, ეტიუდების, იმპროვიზაციების პროცესში შემოთავაზებულ ვითარებაში მოქმედება და ცხოვრება.

3. სიტუაციის გაანალიზება, პიესის ნაწყვეტებში კონკრეტული მოქმედების ანალიზი.

4. სასცენო ხელოვნების თეორია: ზოგადი ესთეტიკური პრობლემების შე-



სწავლა (შესავალი კურსი რეჟისურაში), საუბარი სტილისტურ ცვლილებათა ისტორიის შესახებ.

5. არჩეული კლასიკური პიესის სარეჟისორო გეგმისა და ექსპლიკაციის შემუშავება-შეთხზვა.

ან იქნებ უმთავრესი მაინც ის არის, რომ ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურში მათ არაჩვეულებრივის, სასწაულის დანახვა და შეგრძნებზე ვასწავლო, რომ თავის გარშემო არსებული სამყარო შეიცნონ, აღმოაჩინონ იგი და აღმოჩენით გაცნობიერონ დარჩენენ. აღმოაჩინონ ისეთი არაჩვეულებრივი სამყარო - პლანეტა, როგორცაა თეატრი.

ვეცდები, რომ მათ ქვეყანაზე ყველაზე მეტად თეატრი უყვარდეთ, თუნდაც ჩემსაკით. ვეცდები განუუეთარო მათ წარმოსახვა, ფანტაზია, რათა შესძლონ თეატრალური სანახაობის შეთხზვა, გამოგონება, რომ შეიყვარონ თამაში ყოველივესი, რაც მათ გარშემო არსებობს: განთიადის, ხის, წყაროს, ცხოველის, აი, აქვე, ჩემს ფანჯრებთან ამოსული პაწაწინა უმშვენიერესი ყვავილების, ღრუბლის, ვარსკვლავის, რა ვიცი კიდევ რის...

შევეცდები ვასწავლო მოქმედება ნებისმიერ შემთავაზებულ ვითარებაში, აუხსნა, გავაგებინო, რომ სცენური ცხოვრება ორთაბრძოლის გარეშე წამითაც კი არ შეიძლება არსებობდეს, შევასწავლო ადამიანის ორგანული ქცევის კანონის ელემენტები ცხოვრებასა და სცენაზე, ეტიუდებზე, ნაწყვეტებსა და იმპროვიზაციებზე ვამუშავო.

რეჟისორებთან ერთად სპექტაკლების ახალ-ახალი ფორმები ვეძებო, მსახიობთან მუშაობა ვასწავლო მათ (თუკი საერთოდ შესაძლებელია ამის სწავლება). შევეცდები გასაგები გავხადო მათთვის, როგორ იქმნება სცენაზე ატმოსფერო და განწყობა. ვასწავლო, როგორ შეიძლება გათამაშდეს ტრაგედია, როგორც კომედია და პირუკუ: კომედია - ტრაგედია... ღმერთო, რამდენი რამის სწავლება შეიძლება, თუკი ძალიან გიყვარს თეატრი და ჯერაც არ დაგვიწყნია, რა არის ბავშვობა და ბავშვის თამაში.

რუსთაველის თეატრის ოუბილუსეში (100 წელი) გვერდით მეჯდა რობერტ სტურუა - ჩემი მოწაფე, რომელმაც მთელ მსოფლიოში გაუთქვა სახელი ქართულ თეატრს, რომელსაც პიტერ ბრუკის, სტრეჟერისა და მრავალ სხვა გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეთა გვერდით იხსენიებენ. ეს ის რობიკოა, ერთხელ თავის მეგობრებთან ერთად ფეხზე რომ ადგა, როდესაც აუდიტორიაში შევედი, და ყურადღებით დამიწყო მოსმენა, რათა შეეცნო ოსტატობის საიდუმლო. ეს ის რობერტ სტურუაა, რომელიც ჩემი ყურადღების და მოვლის ობიექტი გახდა (კურსზე ყოველთვის არის ის ერთი სტუდენტი, რომელსაც მთელ სიყვარულსა და ცოდნას გადასცემ). მან თავისი ნიჭით, რომლითაც არავის არ გავდა, გააღვიძა ჩემში ცნობისმოყვარეობა, ინტერესი და მეც ყოყმანის გარეშე ჩავრიცხე იგი ჩემი თეატრალური შვილების სიაში. მოვიხდომე უანგაროდ გადამეცა ყოველივე, რაც გამაჩნდა. მე ბედნიერი ვარ, რომ ჩემს მოწაფეთა შორის არიან ისეთები, როგორიც - მედეა კუჭუნძიძე, გოგი ქავთარაძე, ნუგზარ ლორთქიფანიძე, რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძეა (რასაკვირველია, თუ ის თავის მასწავლებლად მთვლის) და სხვა. მაგრამ რობერტი მაინც განსაკუთრებული იყო. მას მაინცდამაინც არ უყვარდა და არც შეეძლო მსახიობობა, სამაგიეროდ ბრწყინვალედ აზროვნებდა, კარგად ხატავდა, უკრავდა. მას ჰქონდა უნარი, რომ აზრი (რომელიც ყოველთვის საოცრად მოულოდნელი იყო) იქვე ექცია საინტერესო სვლად ან, უფრო სწორედ, მოულოდნელ გამოგონებად.

რობერტ სტურუა მოდიოდა ჩემთან, ესწრაფოდა ჩემთან ყოფნას, ხშირად მწერდა გულშიჩამწვდომ, მაღლიერ წერილებს და მათში იმას გამოთქვამდა, რასაც საჯაროდ ვერ ვიტყვი.

ის მოდიოდა ჩემკენ, მე კი ვცდილობდი „დამესაკუთრებინა“, განუყოფლად ჩემი გამეხადა. ძალიან ვეჭვიანობდი სხვა პედაგოგების მიმართ.

ბედნიერი ვიყავი, როდესაც ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ შეძელი მისი რუსთაველის თეატრში მოყვანა.

მაგრამ მე ჩემი საქციელიდან რაიმე გამორჩენას როდი ველოდი, ანდა წინასწარ კი არ მქონდა განსაზღვრული, რომ რობერტი დაიპყრობს მთელს მსოფლიოს - მექსიკას, ლონდონს, ედინბურგს, საფრანგეთს და სხვა. უბრალოდ იგი მე იმ ჩემი კვებების განხორციელებისათვის მჭირდებოდა, რომლებიც ქართული თეატრის მომავალსა და მცირე სცენასთან იყო დაკავშირებული.

რობერტს გააჩნდა უშრეტო წარმოსახვის უნარი. ის რაზედაც მე მიხდებოდა ფიქრი და მუშაობა, მისთვის იოლი, ძალადაუტანებლად მისაღწევი იყო. ყოველ შემთხვევაში მაშინ ასე მეგონა. მახარებდა მისი საოცარი ნიჭი სამი ხელოვნების გაერთიანებისა: სცენა და მსახიობი, მხატვრობა, მუსიკა. რობერტი მათ ერთად, თითქოსდა გაუგებარ, ღმერთმა უწყის საიდან გაჩენილ სვლაში, გადაწყვეტაში აერთიანებდა. ზოგჯერ მწყინდა კიდევ, რომ ჩემგან განსხვავებით, იგი სრულიად თავისუფალი იყო სტერეოტიპებისაგან. და თუ ჩემთვის ყოველთვის არსებობდა გარკვეულ კანონთა ნუსხა, აკრძალვა, ლოგიკის მოდელები, ფორმათა განვითარების კანონზომიერებანი, ლიტერატურისადმი თანდაყოლილი პატივისცემა, სარეპეტიციო მეთოდი, რომლისაც მჯეროდა და ვირწმუნე, რობერტი არავის და არაფერს არ ეთაყვანებოდა ჩემს გარდა (ესეც დროებით), იგი ყოველივეს თავისებურად აკეთებდა, კანონებს და მეთოდიკას არღვევდა. მაგრამ მე, ჩვეულებრივ მკაცრი, - როცა საქმე სკოლის ურყევ ტრადიციებს ეხებოდა, - მის ცდებს მიტევებით გუცქერდი, იმდენად მოულოდნელი და საინტერესო იყო თავისი ორიგინალური რეჟისორული გადაწყვეტით. მასხოვს, ინსტიტუტში სტუდენტებთან ერთად ედგამდი ჟერის პიესას „მეექვსე სართული“. რობერტი ჩემი ასისტენტი იყო. ის რეპეტიციებს თითქმის არ ატარებდა, სამაგიეროდ კედლის გაზეთს უშვებდა და მასში რეპეტიციების ჩანახატებს ათავსებდა. ეს

ძალზე საინტერესო ნახატები განხორციელდათ. ყოველივე, რაც რეპეტიციაზე ხდებოდა, მის ნახატებში იყო ტრანსფორმირებული ისე, რომ არსის შეუცვლელად გამოსახულება სრულიად მოულოდნელ და თავისებურ ფლერადობას იძენდა. დღემდე მაქვს შენახული ეს საინტერესო ნაშუშევრები. რობიკო ცდილობდა რეპეტიციაზე მომხდარი ამბები (და ამბები მართლაც საინტერესო განხორციელდა) სხვა, მოულოდნელი კუთხით დაენახა.

რობერტი ნიჭიერია, განათლებული, მოულოდნელი. ნიჭიერი საერთოდაც და კერძოდ რეჟისურაში. ეს კი განსაკუთრებული, ღვითთ ნაბოძები ჯილდოა.

მაგრამ ამავე დროს რობერტი, სწავლის დროსაც და შემდგომ, არ ამჟღავნებდა მსახიობებთან მუშაობის სურვილს. უფრო სწორად სიყვარულს რეჟისორის პროფესიის იმ განსაკუთრებული სფეროსადმი, რომლითაც რეჟისორი ხდება ექიმი-მეანი, როდესაც ის ივიწყებს საკუთარ თავს და ყველაფერს აკეთებს, რათა მსახიობთან ერთად სცენაზე იშვას ახალი როლი, ახალი ხასიათი.

მე ამ პროცესისაგან ყოველთვის უდიდეს სიხარულს განვიცდიდი და ამიტომაც მინდოდა რომ ეს გრძნობა ჩემს ყველაზე საყვარელ მოწაფესაც შეეცნო. მაგრამ ისე მოხდა, რომ გავიდა წლები, წავედი თეატრიდან, ჩემი ადგილი ჩემმა საყვარელმა მოწაფემ დაიკავა.

რუსთაველის თეატრის იუბილეზე მე ვიჯექი მის გვერდით და თვალს ვადევნებდი როგორ ატარებდა იგი ამ ზეიმს იმ თეატრის შენობაში, სადაც ოდესღაც მე ვმუშაობდი. სცენაზე ისმოდა ინგლისური, გერმანული, ესპანური, რუსული და, რასაკვირველია, ქართული მეტყველება. ჩემს თეატრს მსოფლიოს ყველა ენაზე ადიდებდნენ.

X X X

და აი, დადგა - დღე პირველი, დღე შეხვედრისა, დღე ურთიერთგაცნობისა, დღე ზიარებისა, ძალზე მნიშვნელოვანი დღე - 1967 წელი 1 სექტემბერი.

ან იქნება 1971 წლისა?

ისინი შემოვიდნენ დაძაბულნი, ცნობისმოყვარენი, დამყოლნი, ჯერ-ჯერობით ყველაფრის შემსრულებლები. ღმერთო, რა არაჩვეულებრივად ლამაზები არიან! ან იქნებ ეს მხოლოდ მე მეჩვენება?

ნანა ჩიქვინიძე, მარინე ჯანაშია, თავიდან ფეხებამდე ვარდისფერში გამოწყობილი მაგდა მებულიშვილი, ნუგზარ ბაგრატიონ-გრუზინსკი, ვარლამ ნიკოლაძე, ნანა კვასხვაძე, მანანა მენაბდე და სხვები.

იქნებ ისინი სხვები იყვნენ? იქნებ ისინი იყვნენ შხია არაბული, დარეჯან ჯოჯუა, ცოტნე ნაკაშიძე, ბადრი კაკაბაძე, ვანო იატბელიძე, ჰაატა ბარათაშვილი... მინდა ყველა წავიყვანო

არაჩვეულებრივ სამყაროში, სადაც ცხოვრება - თამაშია, ჩავსვა ნავში, გადაცეუროთ ამ ნავით მოსაწყენია ყოველდღიურობა და მათთან ერთად აღმოვჩნდეთ თეატრალურ სამყაროში. ვასწავლო... არა, არა, კი არ ვასწავლო, - ცუდი სიტყვაა - კი არ ვუკითხო მორალი, არამედ მოვხიბლო თამაშით, თან გაეიტაცო. ღმერთმა ნუ ქნას, რომ მათ მოსწყინდეთ.

რატომ ველეაუ ასე? მე ხომ მრავალი წელია ვმასწავლებლობ?

ჰაუზა.

უკიდებ სიგარეტს, მაშინ ბევრს ვეწვოდი.

ჰაუზა.

მერე ვთქვი: მოდი თეთამაშო!

„ახლა მეც ვფიქრობ - რით ვარ მდიდარი? - 7  
სპექტაკლი: „ადამიანებო, იყავით ფზიზღად!“ „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჭინჭრაქა“, „ანტიგონე“, „ესპანელი მღვდელი“, „ბაკულას ღორები“, „ღონ ქუანი“, „ჩვენი პატარა ქალაქი“. რატომ მაინცდამაინც ესენი? - ფაქტობრივად ერთმანეთისაგან განსხვავებული პატარ-პატარა სამყაროებია“.

ბიხილ თუხანიშვილი

## შინს არ ექვს, არს შესდროებას უშვებს

ძალიან ცუდია სიბერე. ცუდია იმით, რომ ამ დროისათვის გამოცდილებაც გაქვს, გეგმებიც, ფიზიკური ძალა კი აღარ შეგწევს, გააკეთო ის, რაც გინდა და როგორც გინდა. თანაც ჭირვეული ხასიათი მაქვს. დილა რომ თენდება, სულ იმას ვფიქრობ, ცუდად არ გავხდემეთქი, სულ მეჩვენება, რომ შეუძლოდ ვარ. კიდევ კარგი ისეთი მეუღლე მყავს, რომ თუ შეგჩივლე, რამე მაწუხებს-

მეთქი, - 70 წლის ასაკში ასეც უნდა იყოსო - მპასუხობს და ეს ცოტათი მამშვიდებს.

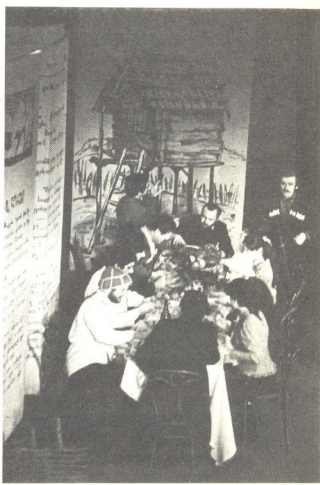
ვერც იმას ვიტყვი, ჩემს პროფესიაში არაფერი გამეკეთებინოს და ტყუილად მეშრომოს. თეატრში მუშაობის დროს მუდამ მქონდა მომენტები, როცა ჩემთვის და ჩემი ამხანაგებისათვის ბევრ საინტერესოსა და მნიშვნელოვანს მივაგნებდი ხოლმე. სხვა რეჟისორებთან

შედარებით ბევრი სპექტაკლი არ დამიდგამს, - დაახლოებით 67, მაგრამ ოთხი თუ ხუთი ისეთი, რომელიც ნამდვილად გამოივიდა, რომელშიც ჩემთვის რაღაც ახალი დაიბადა.

საერთოდ, არ მიყვარს ჩემი სპექტაკლები, თუმცა არის გამო-  
ნაკლისიც. მაგალითად: „ესპანელი მღვდელი“. ეს დადგმა ძალიან მიყვარდა, ალბათ იმიტომ, რომ პირველად აქ გახდა ჩემთვის ნათელი იმპროვიზაციის მნიშვნელობა. მაშინ მე თვითონ ვიყავი ამ სპექტაკლის მაყურებელი. ჩემი გამორჩეულად ნიჭიერი ამხანაგები (ასეთი თაობა ხშირად რომ მოდიოდეს) იმპროვიზაციის საშუალებით ყოველდღე თითქოს ახლებურად თამაშობდნენ, არცერთი წარმოდგენა არ ჰკავდა მეორეს. მაგრამ გავიდა დრო, სპექტაკლი დაიშტამპა და მოკვდა კიდევ. როცა თეატრში ასეთი სიხარული გაქვს განცდილი, ყოველთვის გინდა მისი დაბრუნება, ხელმეორედ განცდა. თუმცა „ესპანელი მღვდელი“ აღვადგინეთ, მაგრამ ორი წარმოდგენის შემდეგ მივხვდით, რომ მან სათქმელი თავის დროზე თქვა და მისი დრო უკვე წავიდა. სხვა სპექტაკლებიც იყო: „როცა ასეთი სიყვარულია“, „ჭინჭრაქა“. თუმცა „ჭინჭრაქა“ საბავშვო პიესა იყო, ძალიან მიყვარდა. ჩემს მეხსიერებაში ეს სპექტაკლი მაინც სამუდამოდ დარჩა. მაგრამ, როცა კინოსტუდიაში მისი აღდგენა და გადაღება მოხოვს - უარი ვთქვი. თეატრის ბედნიერება და უბედურებაც იმაშია, რომ მისი ხელოვნება, რაწამს იბადება, მაშინვე ქრება, არასოდეს მეროდება. მხოლოდ მასზე მოგონება რჩება. ხშირად, როცა შევეკრიბებით ხოლმე, ერთმანეთს ვახსენებთ - ვახსოვს, ეროსი რომ სცენაზე გამოვიდოდა? მედიკო აი, იქ აივანზე იდგა, რამაზი კი სერენადას უმღეროდა. ამასწინათ სწორედ იმ სერენადას ვისმენდი... მაშინ სულხან ცინცამეც ახალგაზრდა იყო, რეპეტიციების დროს ორკესტრში იჯდა და იქიდან ადევნებდა თვალ-ყურს. იქვე, ადგილზე იმპროვიზაციულად ქმნიდა მუსიკას. მაშინ ახალგაზრდები ვიყავით, - აი, ესაა მთავარი. ძალიან მწყვდება გული, როცა ვხვდავ, რომ ახალგაზრდები თავიანთ საქმეზე არ

გიყვებიან, არ ღელავენ, თუმცა ახლა ჩემს კურსზე 4-5 ახალგაზრდა რეჟისორია, რომლებსაც თავის-საქმე ძალიან უყვართ და დღე და დამე შეუძლიათ იმუშაონ. აი, მათთან ყოფნა სულ მიხარია. 70 წლის კი არა, 100 წლისაც რომ ვიყო, ახალგაზრდებთან ყოველთვის ვიმუშაებ, იმიტომ, რომ ამაზე დიდი ბედნიერება არ არსებობს. ამასწინათ ვერ ვიყავი კარგად, არითმია მქონდა, თუ რაღაც ჯანდაბა. მივედი თეატრში, შევედი სარეპეტიციო დარბაზში და ავედი თუ არა სცენაზე, რომელიღაც ეპიზოდი უნდა შეგვესწორებინა, დამავიწყდა არითმია და ყველაფერი ამ ქვეყნად. სწორედ მაშინ გავიფიქრე, რა ბედნიერებაა, რომ არსებობს სცენა! ადამიანისათვის, რომელიც თეატრში მუშაობს, ეს ყველაფერია, აბსოლუტურად ყველაფერი. გადიხარ სცენაზე, სადაც შეიძლება სასწაული მოხდეს, რაც სამწუხაროდ ხშირად არ ხდება, სცენაზე შეიძლება დაიბადოს რაღაც უჩვეულო,

„ბაკულას ღორები“. 1978წ.





### რეპეტიციაზე...

განუმეორებელი და გაქრეს კიდევ. რას იზამ, ასეთია ჩვენი ხელობა.

ჰო, კიდევ რომელი სპექტაკლი? ალბათ, მაინც „ანტიგონე“. მაინც კი არა, ჩემთვის ეს ძალიან მნიშვნელოვანი სპექტაკლი იყო. „ანტიგონეს“ გამოშვება თავიდან კითხვის ქვეშ იდგა. ასევე მოხდა ალ. ჩხაიძის „ხიდზეც“; არც ამ სპექტაკლს უშვებდნენ, რა დრო იყო! ახლა კი ეს აღარაეის ახსოვს.

თეატრში ბევრი სიხარული მინახავს! წყენაც ბევრი მახსოვს, განცდაც, მაგრამ გაღის დრო და ყველაფერი ცუდი მავიწყდება. ასეთია თეატრის ბუნება - ხან ვჩნუბობთ, ხან ვკამათობთ, ხანაც ვეფერებით ერთმანეთს, თეატრი სასწაულია, არაჩვეულებრივი სასწაული, მისი მსგავსი ამ ქვეყანაზე არაფერია. ნუთუ არასოდეს ვიფიქრიათ იმაზე, რომ თქვენს თვალწინ სცენაზე გამოდიან ჩვეულებრივი ადამიანები და ქმნიან აბსოლუტურად სხვა, არარსებულ სამყაროს. ხშირად ეს გმირები იმდენად რეალურები და ახლობლები ხდებიან, რომ გამუდმებით განხენებენ თავს. გახსოვთ, რამაზ ჩხიკვაძე „ბებერ მეზურნეებში“ მოხუცს რომ თამაშობდა. გახსოვთ? როგორი სითბო ჰქონდა ამ მოხუცს, „ნუცა, ნუცა“, - თავის მოხუც

მეუღლეს რომ ეძახდა. სულ მგონია, რომ ის ბებერი მეზურნე არ გამქრალა, დაღის სადღაც თბილისის ძველ უბნებში ეძახის თავის ნუცას. თუმცა მას მერე რამაზ ჩხიკვაძე, როგორც შემოქმედი, სხვა გზით წავიდა, სხვა როლები ითამაშა, სხვაგვარ მასალაზე მუშაობს და ახალს ეძებს, მაგრამ ის მაინც განუმეორებელი იყო. მისი ბებერი მეზურნე დღესაც თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს ჩემს მეხსიერებაში. ან თუ გნებავთ ეროსი; მისი ლოპესი ხომ მხოლოდ იმდროინდელ მაყურებელს ახსოვს. შეიძლება ბებერი დაიწეროს წერილებში, მოგონებებში, მე დაეწერ ამას თუ სხვა, რა მნიშვნელობა აქვს, - ის რაც სცენაზე იყო, მაინც არ იქნება. ეროსი არაჩვეულებრივი იყო. თვალწინ მიდგას ის ეპიზოდი, ჯვარს რომ კარგავდა და პანიკაში ვარდებოდა. თითქოს სისულელეა არა? რა იყო ასეთი? მაგრამ ალბათ იყო რაღაც სასწაული და განუმეორებელი.

ახლა ხშირად მიწევს იმ ხალხთან მუშაობა, ვისაც ჩემი ძველი სპექტაკლები არ უნახავს. როცა ინსტიტუტში ახალი თაობა მოდის, ნულიდან მიწევს მათთან მუშაობის დაწყება, თავიდან, აგურ-აგურ უნდა ავაშენო მათთვის ყველაფერი. არქიტექტორი კი ააგებს სახლს, ყოველდღე ჩაუვლის, შეათვალიერებს საკუთარ ნახელავს, გავა ასი წელი, თუ სახლი გაუძლებს - ხომ კარგი, თუ არა და, დაანგრევენ. ჩვენი ხელოვნება წარმატალია.

მე იმ ორ სპექტაკლზე გიამბეთ, რომელიც ძალიან მიყვარს. დანარჩენებიც მახსოვს, მაგრამ არ მიყვარს. საშინელი ტრაგედიაა, როცა სპექტაკლი არ გამოდის. ადამიანებს შორის დადიხარ მარტო, უსუსური, არაეის სურს დაეხმაროს, მოგი-აღერსოს, თბილი სიტყვა გითხრას. ისეთი შეგრძნება გაქვს, თითქოს რაღაც დაშავე და არ იცი, როგორ დაიხსნა თავი ამ მდგომარეობიდან. გინდა ხალხს მუხლებში ჩაუვარდე და უთხრა: მაპატიეთ! მაპატიეთ!

ნებისმიერ რეჟისორს, მსახიობს და საერთოდ შემოქმედს მუშაობის გარკვეული მეთოდია აქვს. მაგრამ დრო მაინც თავისას შერება. გაღის 10 წელი და გრძნობ, რომ ეს შენი მეთოდია უნდა

შეიცვალოს, რადგან შეიცვალა დროც და პოზიციებიც, დღეს უკვე სხვა სოციალური მდგომარეობაა. დროსთან ერთად ხელოვნებაც იცვლება. თუმცა თეატრალურ ხელოვნებაში ცვლილებები უცვბ არ ხდება, ამას დრო სჭირდება. ალბათ იმიტომ, რომ ეს სფერო თავისი ბუნებით უფრო კონსერვატიულია, უყვარს თავისი აღმოჩენილი ფორმები. არადა, ეს სწორია, ძველი რომ დაანგრეო, ჯერ ხომ ახალი უნდა მოძებნო. მითუმეტეს, თუ იმ ძველზე შეყვარებული ხარ, როგორ უნდა დათმო, როგორ უნდა თქვა უარი! ალბათ ჯობს, გქონდეს ამის უნარი და უარი თქვა! ალბათ ჩემი ბრალაია, ასე რომ ვფიქრობ, ყოველთვის კომპლექსი მაწუხებდა და ახლაც მტანჯავს. დღესაც მგონია, რომ თეატრში შემთხვევით მოვხვდი და არქეოლოგი უნდა ვყოფილიყავი. რატომღაც ასე ვფიქრობ, ეგებ იქ უფრო მეტი გამეკეთებინა, რაღაცას მივაგნებდი, აღმოვაჩენდი. იქ ცხოვრების სხვა რიტმი მექნებოდა, ალბათ თეატრისაგან განსხვავებული... თეატრში კი, თითქოს ცხენზე ხარ ამხედრებული, რომელიც არ იცი როდის გადმოგაგდებს.

სულ მგონია, რომ თეატრში რაღაცას ისე არ ვაკეთებ, როგორც უნდა ვაკეთებდე, გამუდმებით უკმარისობის გრძნობა მაქვს. შესაძლოა მაკლია სითამამე, არტისტიზმი... მეიერჰოლდი, ვახტანგოვი ხომ თვითონ თამაშობდნენ, არაჩვეულებრივი არტისტები იყვნენ, მე კი ეს ყოველთვის მიჭირდა. თუმცა რეპეტიციების დროს მსახიობს აზრის ან ხერხის გადაწყვეტას ვურჩევებ ხოლმე, შემიძლია გავითამაშო ერთწუთიანი სცენა, მაგრამ როლს თავიდან ბოლომდე ვერასოდეს ვითამაშებ. თუმცა ყოველთვის მგონია, რომ მსახიობზე უკეთესად ვითამაშობ. განა იმიტომ, რომ მასზე ნიჭიერი ვარ. უბრალოდ მე ამ გმირზე უფრო მეტი მიფიქრია, მიმუშავნია, ვიდრე მას და მზად ვარ ესა თუ ის ეპიზოდი გავითამაშო. ახლა მასხენდება: ყოველთვის, როცა ვითამაშობ, მსახიობები სიცილით იხოცებიან. გასაგებია, გასაგებია, ბატონო მიშა, - მაწყვეტინებენ.

დრო მიდის და თეატრის ხერხებიც იცვლება. წარმოიდგინეთ, ამასწინათ რადიოში მოვისმინე „დალატის“ ფირი,

შალვა დადიანისა და ნუცა ჩხეიძის მონაწილეობით, თავდაპირველად გავოცდი, ასე ხომ დღესაც არაა თამაშობს-მეთქი. მეორეჯერ რომ მოვეუსმინე, აი მაშინ კი მივხვდი, რომ ეს შესანიშნავი თეატრი იყო, მხოლოდ თამაშის ხერხი ჰქონდათ სხვა. მაშინ უდიდესი ყურადღება ექცეოდა მეტყველების დონეს. მათთვის ყველა ასო, ბგერა, სიტყვა, მძიმე თუ წერტილი მნიშვნელოვანი იყო. ისინი უდიდესი ნიჭის მქონე ადამიანები იყვნენ, საოცარი ტემპერამენტი ჰქონდათ, მაგრამ სულ სხვა თეატრს თამაშობდნენ. ფირი რომ მოვისმინე, თეატრში მოვედი და ეთხოვე მსახიობებს იმ ხერხში ეთამაშათ. და იცით რა მოხდა? ვერ შეძლეს. რატომ? იმიტომ, რომ ჩვენს არტისტებს მეტყველება არ უვარგათ, მათ არ იციან სიტყვის ფასი. მსახიობს სიტყვა უნდა უყვარდეს. სიტყვას უდიდესი ძალა აქვს. სიტყვა თავადაა მოქმედება! სიტყვით შეგიძლია ადამიანი მოკლა ან გააცოცხლო. დღეს კი, ჩემის

„ღონე უნაი“ 1980.







„ღღის ყუასი“

აზრით, ამ საშუალებამ ფასი დაკარგა. დღეს მსახიობს ის დიდი მნიშვნელობა აღარ აქვს, არადა თეატრში მსახიობია ძირითადი შემოქმედი. პიესაზე მუშაობისას რეჟისორი ხსნის თავის გეგმას, ჩანაფიქრს - მთელი ყურადღება მისკენაა, შემდეგ კი მუშაობის მთელი სიმძიმე თანდათანობით მსახიობზე გადადის და ახლა იგი ქმნის ხელოვნებას. სცენაზე მსახიობია მთავარი, რეჟისორს კი მხოლოდ ტაშის დროს უხმობენ. თუმცა ცუდიც რომ იყოს სპექტაკლი, რეჟისორს მაინც უხმობენ.

დღეს კი თეატრში მთელი ყურადღება რეჟისორზეა გადატანილი. უყურებ სპექტაკლს და ხელები, რომ ხედავ არა მსახიობის ნამუშევარს, არამედ რეჟისორისას; არა მსახიობის, არამედ რეჟისორის დღესასწაულს. მაგრამ მე მჯერა, მოვა დრო, როცა თეატრის ბატონ-პატრონი, მთავარი შემოქმედი კვლავ არტისტი იქნება! იმიტომ, რომ რეჟისორული ხერხი, ტრიუკი, რარიგ კარგიც არ უნდა იყოს იგი, თეატრი არ არის, ან სხვა თეატრია! თეატრი ეს არის სამი არტისტი, რომელიც გამოდის სცენაზე და ამ საოცარ ადგილზე ქმნის დღესასწაულს. შენ კი - მაყურებელი, ბრუნდები თეატრიდან და კარგა ხანს გახსოვს, გაფორიაქებს ის, რაც სცენაზე ნახე. გახსოვთ, რა მსახიობები ჰყავდა ქართულ თეატრს? ახლაც ყურში ჩემესმის ხორავას ხმა, თან რა საოცარი პლასტიკა ჰქონდა, თუმცა ყველა როლი საუკეთესოდ არ შეუსრულებია, მაგრამ

ის, რაც კარგად ითამაშა, განუმეორებელია, ხორავასავით ვერცერთი მსახიობი ახლა ვერ ითამაშებს. იგი იდეალი გახდა. ასევეა სერგო ზაქარიაძეც. სერგოსნაირად დღეს ვერ ითამაშობენ. ხშირად მაგონდება სერგოს რეპეტიციები „ანტიგონეზე“, მახსოვს, ზინასთან ერთად სერგო წამების მთელ გზას გადიოდა, ეს მართლა წამება იყო მისთვის, მაგრამ სერგო ამით ბედნიერი იყო. ასეა, ალბათ. უნდა ეწამო, რაიმე რომ შექმნა. თუ არ ეწამე, სხვაგვარად არაფერი გამოვა...

ახლა გესაუბრებით და გხედები, რომ ჩემი ცხოვრება მაინც ორ ნაწილად გაიყო. ერთი ცხოვრებით მე რუსთაველის თეატრში ვიცხოვრე, მეორეთი კი აქ - კინომსახიობთა თეატრში. რუსთაველის თეატრში ჩემი მუშაობა არ ჰგავს დღევანდელ ჩემს ცხოვრებას. ალბათ იმიტომ, რომ იქ ჩემს თაობასთან ვმუშაობდი, აქ კი ყველასათვის უფროსი მეგობარი ვარ. თუმცა რუსთაველის თეატრში მაშინ რთული სიტუაცია იყო. ეს სირთულე ჩვენმა თაობამ განაპირობა. მაშინ ყალიბდებოდა თეატრის ახალი ესთეტიკა, თანდათან ინგრეოდა ძველი... ამას ბევრ ადამიანს აბრალებდნენ, მათ შორის, რა თქმა უნდა, მეც. მაგრამ ჩვენ კი არ ვანგრევდით, ახალს ვაშენებდით, ვეძებდით ახალ გზებს, ხერხებს. ალბათ სხვანაირად არც შეგვეძლო. იცით, საოცარი დამთხვევაა. მახსოვს რუსთაველის თეატრში პირველად რომ

მივედი, სცენაზე წარმატებით გადიოდა „ღალატი“ - არაჩვეულებრივი პატრიოტული სპექტაკლი. დარბაზი მუდამ საესე იყო ხალხით, ოვაციები, ტაში. ახლა კი „ღალატზე“ კინომსახიობთა თეატრში ვმუშაობ და ხშირად ვეკითხები ჩემს თავს - იქნებ ეს ჩემი ბოლო სპექტაკლია? დავიწყე „ღალატი“ და „ღალატითვე“ დავამთავრებ-მეთქი. არადა გუშინწინ ერთმა რეჟისორმა მითხრა, რა დროს „ღალატი“ო. მე კი ვფიქრობ, რომ დადგა დრო, ისევ დაიდგას ეს პიესა. მაშინაც საჭირო იყო და ახლაც დრომ მოიტანა. ერთი რამ ცხადია, თავიდან, ახლებურად უნდა ამოვხსნათ ამ პიესის საიდუმლო. რა თქმა უნდა, ისე ვერ ვითამაშებთ, როგორც მაშინ თამაშობდნენ - ცოტა ხელოვნურად და პათეტიკურად, მაგრამ რაღაც ახალი მუშაობის დროს აუცილებლად დაიბადება. დაიბადება, რადგან დღეს ყველას ეს თემა ალღელებს და მასში ბევრ ამოუცნობს ვხედავ. არადა იყო უამრავი ისეთი პიესა, რომელიც არ მალეღებდა. სამწუხაროდ, სწორედ ასეთი პიესებით დავიწყე მუშაობა: „დაუვიწყარი 1919 წელი“, „მარადმწვანე ქედები“, „ქარიშხლის წინ“... ყველა ეს პიესა უცხო იყო ჩემთვის, მათი დადგმა ერთგვარი ოფიციალის სახეს ატარებდა. მახსოვს დ. აბაშიძე თამაშობდა ამ სპექტაკლებში, მთავარი როლები ჰქონდა. ბოლოს მობეზრდა, მიატოვა ყველაფერი და

კინოში წავიდა. ეს პიესები ყველა ჩვენთაგანისათვის უცხო იყო, მაგრამ მთელი ჩემი ყურადღება იმისკენ მიქცენდა მიმართული, რომ ამეთვისებინა ჩემი საქმე, შემესწავლა რეჟისურის ტექნოლოგია. როცა გადავწყვიტე ფუჩიკის „რეპორტაჟის“ მიხედვით დამედგა სპექტაკლი, კონკრეტული გმირის - ფუჩიკის ისტორიის აღწერას არც ვაპირებდი. მინდოდა უბრალოდ გმირის ცხოვრება მეჩვენებინა, გმირისა, რომელიც, ალბათ, ყველა დროს სჭირდება. ჩემთვის და ჩემი მეგობრებისათვის ეს სპექტაკლი მანიფესტივით იყო. ფუჩიკს კოტე მახარაძე თამაშობდა, თანაც როგორი თავგანწირვით, სჯეროდა, რომ მართლა გმირი იყო. ეჰ, როგორ გაჰქრნენ ის წლები...

დღეს ძალიან ვეღვლა. ათი წელია, რაც კინომსახიობთა თეატრი არსებობს, მას უკვე თავისი ისტორია აქვს. ამ ხნის მანძილზე დადიოდა საზღვარგარეთ და, როგორც ასეთ შემთხვევაში ხდება ხოლმე, დღეს თეატრიც კრიტიკულ სიტუაციაშია. იგი ჩაჯდა ეგრეთწოდებული მოსიარულე თეატრების მოღვლეში, ყველა მსახიობს მოგზაურის განწყობილება აქვს, სისტემატურად ვალაგებთ ჩემოდნებს, საქმე კი არ კეთდება. ალბათ ლოგიკურიცაა: მსგავსი მოგზაურობები მოქმედებს სამუშაო რიტმზე. თეატრში სხვაგვარი ატმოსფერო შეიქმნა. მე კი სწორედ ის

პიტერ ბრუტონ ერთად





„სიკვია აკტორა ქალაქი“ 1983 წ.

ატმოსფერო მიყვარს, როცა ყველანი ერთად ვართ, თავდაუზოგავად ვმუშაობთ, ვიღლებით და ყველაფერ ამას ჩვენი მაყურებლისათვის ვაკეთებთ. ეს არის მთავარი. თეატრი ახლა საგასტროლოდ მიემგზავრება, მე კი სტუდენტებთან ვიმუშავებ. თეატრში ირა ჟღენტი იმუშავებს ახალ პიესაზე, თუ დავჭირდი, მივეხმარები. თეატრი რომ დაბრუნდება, მე და ქ.დოლიძე განვაგრძობთ მუშაობას ჯ. თაბუკაშვილის პიესაზე „ტამარი“. ძალიან მაინტერესებს ეს სამუშაო, არ ვიცი რა გამოვა, მაგრამ დიდი სიამოვნებით ვმუშაობ. მოუთმენლად ველოდებით ცოტნე ნაკაშიძის დადგმას „კაცია-აღამიანი?“. სპექტაკლი საინტერესოდ არის ჩაფიქრებული და ყველას გვაქვს იმედი, რომ კარგი გამოვა. მე, როგორც გითხარით, „ღალატზე“ ვმუშაობ, ძალიან რთული, მაგრამ საინტერესო სამუშაოა. არ მინდა, რომ ურაპატრიოტული სპექტაკლი გამოვიდეს. ამ პიესაში არაჩვეულებრივი ხასიათებია, რთული სვლები. ვფიქრობ, მომავალ სეზონში სპექტაკლი მზად იქნება. ჩვენს თეატრში გმირის პრობლემა ისევ დადგა, მაგრამ სხვაგვარ სოციალურ და პოლიტიკურ სიტუაციაში:

ეს პრობლემა ჩვენთვის შეიძლება არც ისე შორეული აღმოჩნდეს, რადგან სუბმთათშვილი თავის წინასიტყვაობაში წერს, რომ საქართველო მაშინ კუნძული იყო, ისლამის უზარმაზარ ოკეანეში.

კიდევ რას ვაპირებთ? დღეს დასში

ბეგრს უნდა შექსპირის რომელიმე პიესა დავდგათ. ეს საგნებით გასაგებია, ჩვენი მსახიობები პატარები აღარ არიან, სოლიდური სამუშაო მათ ასაკს შეეფერება. სხვათაშორის, ასაკმა თეატრში ერთი ცუდი რამ მოგვიტანა: ზოგიერთი არტისტი გაზარმაცდა, დამძიმდა, აღარ უნდა ვარჯიში. ახლა ხშირად მეკითხებიან ვარჯიში რაღა საჭიროაო. ადრე კი ყველანი გვარჯიშობდით. თუმცა ზოგიერთებს დღესაც არ ეზარებათ. ადრე ჩვენს თეატრში რიტუალიც სრულდებოდა, თუმცა, ჩემი აზრით, თეატრი თავისთავად სარიტუალო სფეროა. ადრე, როცა ყველა ეკლესია განადგურდა, ხალხისთვის თეატრი იქცა ტამრად. ხალხს ხომ ტამრის გარეშე არსებობა არ შეუძლია. მხოლოდ რწმენას შეუძლია გადაარჩინოს ადამიანის მოდგმა. თეატრი კი სწორედ ამ უდიდეს გრძნობას ემსახურება. სიკეთისადმი რწმენა არის დასაბამი სიყვარულისა და ერთგულებისა. ახლა, როცა ჩემს შვილიშვილებს ვუყურებ, სულ ვნატრობ, ნეტავ კეთილი და სათნო ადამიანები გაიზარდონ-მეთქი. ჩემი ქალიშვილი ასეთია და, ღმერთმა ქნას, დედას დაემსგავსონ.

დღეს კი თეატრს ახალი შენობა აქვს. ამაში დიდი დამსახურება მიუძღვის ბატონ რეზო ჩხეიძეს, კაკო დვალისშვილს და ნიკო ლეკიშვილს. ყოველ დღით შევდივართ ჩვენს პატარა შენობაში, დარბაზში ვსხდებით, შევეურებთ სცენას

და ბედნიერები ვართ. აბა, ამაზე მეტი რა უნდა ინატროს მსახიობმა. ჩვენ ახლა ჩვენი ჭერი გვაქვს, ჩვენი ოჯახი. ხშირად მიფიქრია, თეატრი არ უნდა იყოს სამსახური, ოფიციალი, აქ ყველას უნდა უხაროდეს ყოფნა, ისევე, როგორც საკუთარ სახლში. თეატრები ერთმანეთს არ უნდა ჰგავდნენ, ყოველ მათგანს თავისი სახე უნდა ჰქონდეს. ერთნაირი ოჯახებიც ხომ არ არსებობს.

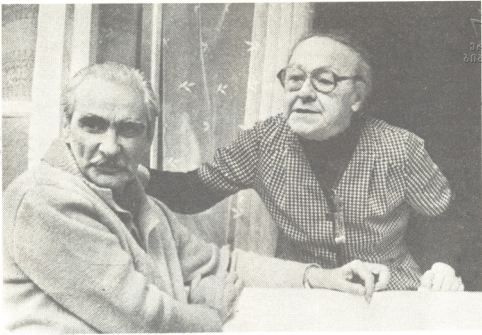
ამჟამად თეატრში „აღუბლის ბაღზე“ მუშაობა შეჩერდა. პიესაში დაკავებული მსახიობები უმეტესად გადაღებაზე არიან. მაგრამ მჯერა, რომ ამ სპექტაკლის დადგმას მოვასწრებ: თითქმის ყველაფერი მზად მაქვს, სცენა მოფიქრებულია. უბრალოდ ცოტა უნდა დავმშვიდდეთ, დავისვენოთ და მერე გავაგრძელოთ. ამ პიესისათვის სიმშვიდე აუცილებელია. დღეს კი... დღეს ჩემი აზრით, ყოველმა ჩვენგანმა თავისი საქმე უნდა აკეთოს, რაც შეიძლება კარგად. ზინა კვერენჩილაძე არ დადიოდა მიტინგებზე, მაგრამ წავიდა დმანისში და თეატრი შექმნა! ერთომ ახელედთანმა შემოიკრიბა ნიჭიერი ხალხი და მალე საინტერესო პიესები გვექნება. აი, ეს არის მთავარი. როცა ყველანი ჩვენი საქმის ოსტატები გავხდებით, გაქმლიერდებით, მოვა ის, რაც ასე ძალიან გვსურს. მოძრაობა, რომელსაც დღეს ასეთი ძლიერი ხასიათი აქვს, აუცილებელია, აუცილებელია ეს მიტინგებიც. ალბათ ეს ყველაფერი ნაწილია იმ დიდი პროცესებისა, რაც ჩვენი ქვეყნის დღევანდელ ცხოვრებაში

ხდება. მაგრამ პროფესიონალიზმი და საქმის კარგი ცოდნა უპირველესია ერის სიძლიერისათვის. მაშინ უფრო მაშინ და დავდგებით ფეხზე. მაშინ უკვე იმის ძალაც გვექნება, ამაყად ვილაპარაკოთ.

ჩემთვის ცხოვრებაში მთავარია - დილით ადრე ადგომა, მუშაობა და საღამოს იმაზე ფიქრი, თუ რა გავაკეთე დღეს და რა უნდა გავაკეთო ხვალ... ასე ვიცხოვრე 70 წელი, თუ ომის წლებს არ ჩავთვლით. ეს ჩემი მოთხოვნილება იყო და სხვანაირად არ შემეძლო. ყველამ ჩვენი საქმე უნდა ვაკეთოთ. ვაკეთოთ სიამოვნებით, საკუთარი თავისათვის უნდა ვაკეთებდეთ. მარტივ შედარებას მოვახდენ. ემუშაობ სტუდენტთან, ვცდილობ გვერდში ვედგე ჩემს შვილს, კარგი მსურს გავუკეთო ვინმეს, მაგრამ რომ დავფიქრებულვარ, ამას ყველაფერს ჩემი თავისათვის ვაკეთებ, ეს მე მსიამოვნებს. ალბათ ასეა პროფესიაშიც. ფანატიკურად უნდა გიყვარდეს და ემსახურო შენს საქმეს. მსახიობებს სულ ვეუბნები, თავს ნუ დაზოგავთ, ყველაფერი გააკეთეთ და მაშინ ის, მთავარი, დაიბადება-მეთქი. მსახიობმა თავის გმირზე ფიქრი რეპეტიციაზე კი არ უნდა დაიწყოს, ეს ფიქრი მას მუდამ თან უნდა სდევდეს, დღე და ღამე, გამუდმებით უნდა დუღდეს მასში და მერე რაღაც დაიბადება. ყველა გენიალური ნაწარმოები და ქმნილება ავტორის ფანატიზმისა და უსაზღვრო სიყვარულის შედეგია. ასეთი ნაწარმოებები დროს უძლებენ, ყველა საუკუნეს მიესადაგებიან. ამასწინათ

„ჩვენი პატარა ქალაქი“





სესილია თაყაიშვილთან

„აბესალომ და ეთერის“ ვუსმენდი. რა მშვენიერია, რამხელა სიღრმეა ამ მუსიკაში. ნიჭმა და სიყვარულმა შექმნა ეს სიმღიდრე. ძალიან მინდა დრამატულ თეატრში დავდგა „აბესალომ და ეთერი“. ხომ დადგა პიტერ ბრუკმა „კარმენი“? თან რა გენიალურად, მეც ვცდი. ალბათ ძნელი წარმოსადგენია ეს ნაწარმოები მუსიკის გარეშე, დრამატულ თეატრში, მაგრამ „ეთერიანში“ ორი-სამი სცენა შედეგია, შეიძლება მიაგნო მთავარ საიდუმლოს, მუსიკა კი დრამატული ქმედების ფონს შექმნის. მთავარია აღამიანს ჰქონდეს სურვილი, მიზანი და მისკენ მიისწრაფოდეს. თეატრისათვის ეს უმთავრესია. შეყვარებულებით უნდა იყო, სულ მასზე უნდა ფიქრობდე, სულ ის უნდა გაღელვებდეს. სიყვარული უმთავრესია, უსიყვარულოდ არაფერი გამოვა. მე თუ მსახიობი არ მიყვარს, მასთან ვერ ვიმუშავე; როცა მიყვარს, გული შემტკივა და მინდა დავეხმარო. ყველაზე სწორი შემოქმედებითი მზადყოფნაა. იგი დიდი სიყვარულის დროს იბადება. პიესაც ძალიან უნდა

გიყვარდეს. შეიძლება შესანიშნავი არ იყოს, მაგრამ უნდა გიყვარდეს. აი, მაშინ აღმოაჩენ რაღაცას ახალს. სიყვარული ყოველთვის დაგეხმარება, ძალას შეგმატებს. შეხედეთ მარჯანიშვილის პორტრეტს, მე მიყვარს ეს უნიჭიერესი ხელოვანი და მისი პორტრეტიც კი მეხმარება. მარჯანიშვილის ისიც მიყვარს, რომ ყველა პიესას სხვადასხვანაირად დგამდა: „ურიელ აკოსტა“ არ ჰგავდა „მზის დაბნელებას“, „მზის დაბნელება“ - „პოპლას“, „პოპლა“ - „ფუენტე ოგესუნას“ და ასე შემდეგ. ეს მისი უდიდესი ნიჭის ნიშანი იყო. იგი არასოდეს მეორდებოდა. თუმცა ჩავარდნები მარჯანიშვილსაც ჰქონდა, მაგრამ თუ შემოქმედი ხარ, ჩავარდნებს ვერ ასცდები. ის, ვინც არ ძერწავს, არ ეძებს და არ ქმნის, შეცდომებსაც არ უშვებს.

საუბარი მიხეილ თუმანიშვილთან  
ჩაიწერა მანანა თიქვზაძემ

# ტერაკოტა სრეითიდან

ზურაბ ბრამბაძე,

მანანა ფარითელი

სოფელი სრეითი ზემო იმერეთში მდებარეობს, ქალაქ ჭიათურისგან თხუთმეტიოდე კილომეტრის მოშორებით. ამ ტერიტორიაზეა აღმართული ფეოდალური ხანის ციხე, სადაც ქ. ჭიათურის მესამე საშუალო სკოლის მასწავლებელმა გოდერძი სამხარაძემ 1971 წელს შემთხვევით მიაკვლია ტერაკოტული ქანდაკების ფრაგმენტს. იგი წარმოადგენს ქალის თავის ნაკლულ სკულპტურულ გამოსახულებას, რომელსაც დაზიანებული აქვს ცალი ყურის ნაწილი, ნაწილობრივ ცხვირი და ყური.

ტერაკოტა ჩამოსხმულია კარგად განლექილი მონაცრისფრო თიხისაგან. მინარევები არ შეიმჩნევა, არ არის შემორჩენილი არც საღებავის კვალი.

ტერაკოტული ქანდაკებების დამზადებისას იყენებდნენ ორ ან მეტ ფალიბს. თავის ჩამოსხმა მეტწილად ცალკე ხდებოდა. ამ შემთხვევაშიც ფალიბი შედგებოდა ორი ან მეტი ნაწილისაგან. დასახელებული ფრაგმენტი წარმოადგენს ახალგაზრდა, თავსაბურავიანი ქალის გამოსახულებას, რომელსაც თავი ოდნავ უკან აქვს გადაწეული, მზერა ზევითაა მიმართული. სახის ოვალი მცირედ დაგრძელებულია, აქვს მასიური, მომგრვალეებული ნიკაპი. სახე მოდელირებულია რბილი გადასვლებით. პირი ოდნავ ღიაა, თვალები ფართოდ გახელილი. ნახვასმულია თვალის გუგები და ცხვირის ნესტოების ფორმა.

განსაკუთრებით საინტერესოა თავსაბურავი. იგი საკმაოდ მაღალია,

კეფაზე ვერტიკალურადაა ჩამოჭრილი. შუბლზე გამოიყოფა ფართო სარტყელი. გადმოცემულია ქსოვილის ფაქტურა. მარცხენა ნაწილში ზოგადად მინიშნებულია ნაკეცები, მარჯვენა გვერდი ატკეილია, შუბლზე და კისერზე ეშვება თმის რამდენიმე ხვეული, მათი დამუშავება თავისუფალია. ასიმეტრიულად განლაგებული თმის კულულები, სახის ცოცხალი, ბუნებრივი გამოუმეტყველება, მისი საერთო მოძრაობა გაწონასწორებულია თავსაბურავის სადა, ფართო ზედაპირით.

ქალს ყურზე უკეთია ოვალური ფორმის საკმაოდ დიდი ზომის საყურე (მეორე დაზიანებულია). მისი ზედა ნაწილი შედარებით ვიწროა, ხოლო ქვემოთ გადადის ნახევარმთვარისებურ გამსხვილებამდე.

ამ სახის საყურეები ფართოდაა გავრცელებული ძველ აღმოსავლეთსა ლდა ხმელთაშუა ზღვისპირეთში, საკმაო რაოდენობით გვხვდება ჩრდილო შავიზღვისპირეთსა და დნებრისპირეთში. მათი გავრცელების ქრონოლოგიური საზღვრები მოიცავენ ძვ. წ. VIII-IV საუკუნეებს. მსგავსი სამკაულების მნიშვნელოვანი ჯგუფი დამოწმებულია ადრე ანტიკური ხანის კოლხეთის ტერიტორიაზეც.

მიუხედავად ტერაკოტის ფრაგმენტულობისა, გამოსახულების საერთო განწყობილება, მოდელირების ხასიათი შესაძლებელს ხდის გამოვთქვით გარკვეული ვარაუდი მისი წარმომავლობისა და თარიღის შესახებ.

საქართველოს

ტერიტორიაზე



ტერაკოტები ცნობილია ვანიდან, უფლისციხიდან, სარკინედან. ვანში აღმოჩენილია როგორც ადრე ელინისტური, ასევე ძვ. წ. II-I სს. ნიმუშები. მათი თანადროულია სარკინეში მიკვლეული ტერაკოტული ნიღბები.

ხრეთის ტერაკოტას საქართველოს ტერიტორიაზე ზუსტი პარალელი არ ექებნება. შედარებით მსგავსებას იგი აელენს უფლისციხის ქანდაკებასთან, რომელსაც თ. სანიკიძე განსაზღვრავს, როგორც ტანაგრის კოროპლასტიკის ნიმუშს და ათარიღებს ძვ. წ. IV-III სს. მიჯნით.<sup>3</sup>

მსგავსება ზოგადი ხასიათისაა და ძირითადად ელინდება მხატვრული შესრულების მანერაში. ორივე შემთხვევაში თავს იჩენს ელინისტური ხანისათვის დამახასიათებელი ნიშნები.

როგორც ცნობილია, ამ ეტაპს მთელი რიგი სიახლენი ახლავს. ეს სიახლენი ელინდება როგორც ფორმასა და შინაარსში, ისე შესრულების ტექნიკაში. განსაკუთრებით შესამჩნევია სურვილი გამოსახულებათა შინაგანი სამყაროს გახსნისა, ძლიერდება სწრაფვა ბუნებრიობისაკენ. ამ პერიოდის ნიმუშებისათვის

დამახასიათებელია თავის მობრუნება ან გვერდზე გადახრა, ნაოჭების უსწორმასწორო, ბრივი დალაგება, თმის თავისუფალი გარცხნილობა, ჩრდილების გაძლიერება და მათი საშუალებით ნაკეთების გამოკვეთა. როგორც ნ. ბრიტოვა აღნიშნავს, ელინისტურ ხანაში ტერაკოტები უფრო ესთეტიკური მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად სჭირდებოდათ, ვიდრე რელიგიური მიზნებისათვის. ღმერთებს ადამიანურ იერს ანიჭებდნენ, ცდილობდნენ თავი დაეღწიათ პირობითობისა და არსებული სიმკაცრისათვის. ხშირად ქალღმერთებს და მცირე ღვთაებებს ჟანრულ-ყოფით სცენებში გამოხატავდნენ. ასეთ შემთხვევაში მათ უკარგავდნენ განყენებულ, შეუკვალ იერს და ჩვეულებრივ, ადამიანური სილამაზის ცოცხალ, ახალგაზრდა სახეებს ქმნიდნენ.<sup>4</sup>

სწორედ ჩამოთვლილი ნიშან-თვისებების არსებობა საფუძველს გვაძლევს განხილული ნიმუში ელინისტურ ხანას მივაკუთვნოთ. ხოლო მხატვრული გადაწყვეტის მაღალი დონე, ფორმის პლასტიკური ძერწვა, სახის ცოცხალი გამომეტყველება შესაძლებელს ხდის გამოვთქვით ვარაუდი მისი ტანაგრის სკოლის კუთვნილების შესახებ.

ცნობილია, რომ ძვ. წ. IV-III სს-ებში კოროპლასტიკის სახელოსნოები ჩნდება როგორც ბერძნულ ქალაქებში, ასევე მის საზღვრებს გარეთაც, კოლონიებში (ჩრდილო შ ა ვ ი ზ ღ ვ ი ს პ ი რ ე თ ი). ამიტომაც, სხვადასხვა სკოლის ნაწარმი ძალიან ემსგავსება ერთმანეთს. მათგან გამოირჩევა ტანაგრის ნაწარმი, რომელიც ამ დროისთვის ტერაკოტების დამზადების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრი ხდება.

ტანაგრის სკოლის ნაწარმისთვის დამახასიათებელია საერთო მხატვრული პრინციპები. ამავე დროს, ძვ. წ. III ს-ის ნიმუშებში გაზრდილია ემოციურობა, თითოეულ ტერაკოტულ ქანდაკებას ახასიათებს თავისთავადი, განუმეორებელი ნიშნები.



ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ განხილული ეგზემპლარის სახით საქმე გვაქვს ტანაგრის სკოლის ძვ. წ. III საუკუნის ნიმუშთან.

ხრეთის ტერაკოტას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ძველი საქართველოსა და ელინისტური სამყაროს ურთიერთობის ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისით. მართალია, დღემდე საბოლოოდ არ არის გადაჭრილი საკითხი იმის შესახებ თუ საიდან და რა გზებით გავრცელდა ელინისტური ხანის ტერაკოტები კოლხეთის ტერიტორიაზე, მაგრამ ზოგადად მიღებულია, რომ ვანში აღმოჩენილი კოროპლასტიკის ნიმუშები რომელიმე მცირე აზიურ ცენტრში უნდა იყოს დამზადებული და შემდეგ კიროს-ფაზისის სავაჭრო გზის საშუალებით მოხვედრილი ვანის ქვეყანაში.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბუტის პატარა ქალაქი ტანაგრა ცენტრულწილად უკავშირდება კიროს-ფაზისის საზღვაო მაგისტრალს, მაშინ შესაძლებელი იქნება ვივარაუდოთ, რომ ჩვენთვის საინტერესო ნივთიც ამ გზის მეშვეობით მოხვდა კოლხეთის სამეფოს ტერიტორიაზე.

როგორც ცნობილია, ელინისტურ

სამყაროსთან კოლხეთისა და იბერიის კონტაქტები ძირითადად ორი გზით ხორციელდებოდა. ერთი მათგანი იყო მცირე აზიიდან მომავალი სამხრეთის სახმელეთო გზა, საიდანაც ივარაუდება ელინისტური ქართველი ტომების - მესხების შემოსვლა საქართველოში, ხოლო მეორე - კიროს-ფაზისის საზღვაო მაგისტრალი; რომლის გაგარძელებებსაც კოლხეთის ტერიტორიაზე რიონ-ყვირილის სავაჭრო-სატრანზიტო არტერია წარმოადგენდა. არქეოლოგიური აღმოჩენებით დადგენილია, რომ ეს გზა მოქმედებდა ძვ.წ. V საუკუნიდან.<sup>6</sup> შორაპნიდან იგი მდინარე ყვირილას სახმელეთო გზას მიუყვებოდა, ხოლო შემდეგ ჭერათხევის ხეობაში, იქიდან კი აღმოსავლეთ საქართველოში გადადიოდა.

ხრეთის ციხესთან შემთხვევით აღმოჩენილი ტერაკოტა საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ეს უკავშირდებოდა როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს, ასევე რაჭასა და შესაძლებელია, ჩრდილო კავკასიასაც.

ყვირილის ხეობიდან რაჭაში მიმავალი გზის არსებობაზე, (რომელიც სწორედ ხრეთზე გადიოდა) ვახუშტი ბატონიშვილიც მიუთითებს<sup>7</sup> „ხრეთიდან გარდავალს გზა რაჭას“.



ასე რომ სავსებით მისაღებად მიგვაჩნია ასეთი გზის არსებობა ელინისტურ ხანაშიც.

ხრეითში სისტემატური არქეოლოგიური გათხრები, მართალია, არ ჩატარებულა, მაგრამ შემთხვევითი აღმოჩენები მიანიშნებენ, რომ საკმაოდ საინტერესო ძეგლთან უნდა გვქონდეს საქმე. ხრეითშივე ასევე შემთხვევით, მიკვლეულია რკინის წარმოებასთან დაკავშირებული საგნები (საქშენი მიწები, რკინის წილები). ამდენად, ყველა საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ანტიკურ ხანაში ხრეითი წარმოადგენდა საირხის ქვეყნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ცენტრს, ხოლო ხრეითის ციხე შესაძლებელია ჩაერთოთ ისეთი ძეგლების სიაში, როგორებიცაა ყვირილის ხეობის ზემო წელზე გათხრილი და შესწავლილი მოდი-

ნახეს, სვერის, ნიგოზეთის, თოღაძის და წინსოფლის ციხეები.



### შანიშნავი:

1. ინახება ქ. ჭიათურის მესამე სკოლის მუზეუმში, საინვენტარო ნომერი-110
2. ქ. რამიშვილი, ტერაკოტები ვანიდან, ვანი 11, თბ, 1976
3. თ. სანიკიძე, ტერაკოტა უფლისციხიდან, საქ. ხელოვნების მუზეუმის VIII სამეცნიერო სესია (თეზისები), თბ. 1988
4. Н. Н. Гримова.  
Греческая Терракота, М.
5. ოთ. ლორთქიფანიძე, ანტიკური სამყარო და ძველი კოლხეთი. თბ. 1966
6. ჯ. ნადირაძე, ყვირილის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები. თბ. 1975
7. ქართლის ცხოვრება IV, თბ. 1973
8. შასლა ინახება ქ. ჭიათურისმე-3 სკოლის მუზეუმში.
9. ჯ. ნადირაძე, საირხე, საქართველოს უძველესი ქალაქი, თბ. 1990.

## მეტი სიზუსტა გვეპართებას

(ბაზ. ცხოვრების ერთი კუბლიკაციის ბაზო)

საქართველოს დამოუკიდებელი კომუნისტური პარტიის საზოგადოებრივ - პოლიტიკურ გაზეთ „ცხოვრების“ ა.წ. 11 აპრილის ნომერში დაბეჭდილი იყო ბატონ ირაკლი გოცირიძის ვრცელი წერილი „ხელისუფლების საიდუმლო სეიფებში“, რომელიც ეხებოდა 1989 წლის 9 აპრილის ტრაგედიის მრავალ საგულისხმო ფაქტს. ერთ-ერთი მათგანია კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ გამართული შეხვედრა, რომელსაც ეშვარდნაძე, გრაზუმოვსკი

და ჯ. პატიაშვილი ესწრებოდნენ. ამ ფაქტთან დაკავშირებით ავტორი აღნიშნავს: „ის შეხვედრა ტელევიზიით არ გადაუციათ. არც პრესაში დაბეჭდილა მის შესახებ რეპორტაჟები ან სხვა სახის ინფორმაცია. ერთადერთი რაც დაიწერა, იყო: „სკკპ ცკ-ის პოლიტბიუროს წევრი, საგარეო საქმეთა მინისტრი ე. შვეარდნაძე და სკკპ ცკ-ის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატი, ცენტრალური კომიტეტის მდივანი გ. რაზუმოვსკი კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ შეხვდნენ

საქართველოს ინტელიგენციის წარმომადგენლებს“ ეს იყო და ეს. ამ შეხვედრის შესახებ არ არსებობს არც სხვა რაიმე ოფიციალური ჩანაწერები“ (ხაზგასმა ჩვენი. რედ.).

ბ-ნ ირაკლის უნდა მოვასხენოთ, რომ არსებობს ამ შეხვედრის ჩანაწერი მაგნიტოფონის ფირზე.

ჟურნალმა „ხელოვნებამ“ 1990 წლის №4-ში რუბრიკით „რედაქტორის არქივიდან“ დაბეჭდა ყველა გამომსვლელის (გარდა ე.შევარდნაძის და ჯ.პატიავილის გამოსვლებისა) ფირიდან გაშიფრული ტექსტი (ამ მასალას უჭირავს ჟურნალის 21 გვერდი).

გვიქრობთ, მკითხველისათვის საინტერესო იქნება ამ ღირსშესანიშნავე მასალის დაბეჭდვის ისტორია. იგი უნდა დაბეჭდილიყო 1989 წლის მაისის ნომერში. ფორმები მანქანაზე დასაბეჭდად იყო გაშლილი, როცა „მთაველიტმა“ კატეგორიულად მოითხოვა მისი ამოღება, იმ მოტივით, რომ თითქოს არსებობდა საიდუმლო ცირკულარი, რომლის მიხედვით თუ შეხვედრას ან რაიმე კრებას ესწრებოდა სკკპ ცკ-ის ბიუროს წევრი, მაშინ ანგარიშის გამოქვეყნება შეიძლება მხოლოდ მისი პირადი ვიზის ან მითითების საფუძველზე. „თუ ეღუარდ შევარდნაძის თანხმობას მოგვიტანთ, ამ მასალის დაბეჭდვის ნებართვას მოგცემთ“.

მიუხედავად ამ მზაკერული მოთხოვნისა, რედაქციამ მაინც გადაწყვიტა ნომრის დაბეჭდვა... და ამ დროს გაისმა „ზარი ზემოდან“ - საქართველოს კპ ცკ პრესის სექტორიდან - „ხომ არ გავიწყდებათ, რომ თქვენი ჟურნალი ცკ-ის

გამომცემლობაში იბეჭდება, მთელ ტირაჟს დაგიტრითო“.

სტამბის მუშების სასახელო ვიქტორია ვიქტორის ასამდე ანაბეჭდი ამოიღეს, ნაწილი თვით გაავრცელეს, ნაწილი ჩვენ გადმოგვცეს (როცა რუსთაველის თეატრი იერუსალიმის საერთაშორისო ფესტივალში მონაწილეობისათვის გაემგზავრა, ჩვენ თან წავიღეთ ეს ანაბეჭდები და ქართველ ებრაელებს გადავეცით, რომლებმაც შემდგომ გაავრცელეს საფრანგეთსა და ამერიკაში მცხოვრებ ქართველთა შორის).

მხოლოდ 1990 წელს შეკმეღით დაგვესტამბა „შეხვედრა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“. მკითხველი გაეცნო ბ-ნ რეზო ჩხეიძის, ბ-ნ ირაკლი შენგელაიას, ბ-ნ ვიქტორ რცხილაძის, ბ-ნ კარლო ბარდაველიძის, ქ-ნ იზა ორჯონიკიძის, ქ-ნ ლანა ლოლობერიძის, ბ-ნ ნოდარ ნათაძის, ბ-ნ მუხრან მაჭავარიანის, ბ-ნ აკაკი ვასაძის, ბ-ნ აკაკი ბაქრაძის, ბ-ნ ირაკლი ქადაგიშვილის, ბ-ნ რეზო ესაძის, ბ-ნ ვახტანგ კიკაბიძის, ბ-ნ რუსლან მიქაბერიძის, ბ-ნ პარმენ მარგველაშვილის, ბ-ნ გურამ ჰეტრი-აშვილის, ბ-ნ ელდარ შენგელაიას გამოსვლათა ტექსტებს.

ასე, რომ არ არის მართალი ბ-ნ ირაკლი გოცირიძის განცხადება იმის თაობაზე, რომ პრესაში არაფერი არ დაბეჭდილა ამ შეხვედრის შესახებ. ისევე როგორც არ არის მთლად ზუსტი გაზ. „ცხოვრების“ სარედაქციო წინამძღვარში თქმული, რომ ბ-ნ ირაკლი გოცირიძემ „პირადად გამოიძია „ყველაფერი“ (ხაზი ჩვენი რედ.). ამ ყველაფერში“ რატომღაც არ მოხვდა ჩვენი ჟურნალის პუბლიკაცია. რედ.



## „პირველად იყო სიმღერა“

ჯანსუღ კახიძე, ვახტანგ კიკაბიძე



სოციოლოგიური გამოკვლევა რომ ჩაგვეტარებინა და ფართო მსმენელისათვის გვეკითხა - მიმდინარე სეზონში თუ რამ მნიშვნელოვან განსაკუთრებული სიამოვნება, უმრავლესობა უყოყმანოდ დაასახელებდა ქართული საესტრადო მუსიკის კონცერტს, რომელსაც ერქვა „პირველად იყო სიმღერა“. ცოტა ხნის შემდეგ საზოგადოების მოთხოვნით ეს კონცერტი რამდენჯერმე განმეორდა. ამ მშვენიერი საღამოს სულისჩამდგმელი გახლდათ ჯანსუღ კახიძე, რომელმაც ამჯერადაც გამოამყვანა ფართო აუდიტორიის ფსიქოლოგიის ცოდნა, დროის შეგრძნება, მშობელ ხალხთან კონტაქტში შესვლის, მასთან თანადგომის მოთხოვნილება.

მან დიდი ხელოვანის გუमानით იგრძნო, რომ დღეს ქართველ მსმენელს სწყურია ის საოცარი სითბო და სინაზე,



გოგი დოლიძე, ეკა მამალაძე, ნანი ბრეგვაძე, ჯანსუღ კახიძე

ის სიფაქიზე და მხურვალეა, რასაც გამოსცემს ეროვნული კეთილ-შობილებით გაცისკროვნებული მისი უბადლო ხმა.

ჯანსუღ კახიძემ ამიტომაც მოჰკიდა ხელი მიკროფონს და პირველად თავის ცხოვრებაში საკონცერტო ესტრადაზე გამოვიდა არა მარტო როგორც დირიჟორი, არამედ როგორც კომპოზიტორი და მომღერალი, როგორც საღამოს წამყვანი.

აუდიტორიაზე დიდ ზემოქმედებას ახდენდა განუმეორებელი „პლასტიკური არტისტიზმი“ ჯ. კახიძის დირიჟორობის, სიმღერის, საუბრის დროს რომ გამოსჭვიოდა.

ამ საღამოზე ჯ. კახიძემ პატივი მიაგო იმ შესანიშნავ ქართველ კომპოზიტორებს, რომლებიც ტონს აძლევდნენ ეროვნულ საესტრადო მუსიკის განვითარებას, ვინც მიაგნო საკუთარ სამყაროს, საკუთარ ინტონაციას.

ამიტომაც გამოვიდა ეს საღამო ემოციურად დამუხტული, ცოცხალი, შინაარსიანი, მრავალფეროვანი...

დარბაზს ეფინებოდა რევაზ ლალიძის, გიორგი ცაბაძის, დავით თორაძის, არჩილ კერესელიძის, შოთა მილორაგას, ინოლა გურგულიას ხალასი, გულშიჩამწვდომი მელოდიები.

მსმენელნი მხურვალე აპლოდისმენტებით აჯილდოვებდნენ დარბაზში მყოფ ავტორებს - რუსუდან სებისკვერაძეს, ბიძინა კვერნაძეს, გაა ყანჩელს პოეტური შთაგონებით ფრთაშესხმული მშვენიერი სიმღერებისათვის...

საღამო დაამშვენა მომღერალთა ჩინებულმა ანსამბლმა. მოწოდების სიმაღლეზე იყვნენ ნანი ბრეგვაძე, ეკა მამალაძე, ვახტანგ კიკაბიძე, გოგი დოლიძე...

საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად კონცერტში მონაწილეობდა ინსტრუმენტული ჯგუფი თამაზ ყურაშვილისა და ვახტანგ კახიძის ხელმძღვანელობით.

ეს გახლდათ ევროპული დონის კონცერტი, იგი დიდხანს ემანსოვრება მაღლიერ ქართველ მსმენელს.

# რთი ნელი უსკალაზა

მზია რაიოვილი

ჩვენს რთულსა და არეულ დროში განსაკუთრებით ძვირფასნი ხდებიან ადამიანები, რომლებსაც ძალუძთ სიკეთის ძაფებით დაგვაკავშირონ ერთმანეთს, მაგნიტური ძალით მიგვიზიდონ და სიყვარულისა და სითბოს ველში მოგვიყარონ თავი.

სწორედ ასეთი პიროვნებები არიან ცნობილი ქართველი პიანისტი ქალები, საქართველოს დამსახურებული არტისტები მედეა ფანიაშვილი და მედეა ალთუნაშვილი, ან მედეა ალთუნაშვილი და მედეა ფანიაშვილი. თანამიმდევრობას არაკეთილ მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან კარგა ხანია მათ ერთ მთლიან ორგანიზმად აღვიქვამთ. ორი მედეას გარშემო ატმოსფერო და-მუხტულია მუსიკით, მისდამი ფანატიკური სიყვარულით, სურვილით უხვად გაუნაწილონ ეს გრძნობა ყველას, ვინც მათ გარშემო ტრიალებს. ამიტომ ასე მრავალფეროვანია ამ შესანიშნავი საფორტეპიანო დუეტის საკონცერტო პროგრამები, მათ კონცერტებში მონაწილე მუსიკოსთა შემადგენლობა, უანობრივი ინტერესები. შემოქმედებითი ფანტაზია და ახლის ძიების დაუოკებელი სურვილი მათ მუსიკის უანგარო მსახურთა რიგებში აერთიანებთ.

ყველაფერი დიდი ხნის წინ დაიწყო... თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტებმა, პროფესორების თამარ ჩარქიშვილისა და ნოდარ გაბუნიას სტუდენტებმა პირველად სცადეს თავისი ძალები საფორტეპიანო ანსამბლის კლასში, რომელსაც ღვაწლმოსილი კომპოზიტორი და პედაგოგი ვანო გოციელი ხელმძღვანელობდა. პირველი ცდა იბლბიანი აღმოჩნდა.

კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ მათ ერთობლივ გამოსვლებს სისტემატური ხასიათი მიეცა. თბილისის მუსიკალურმა საზოგადოებამ გულ-თბილად მიიღო ახალი ანსამბლის დაბადება, მით უმეტეს, რომ საფორტეპიანო დუეტი, როგორც კამერული მუსიციერების ერთ-ერთი ფორმა, ჩვენში იშვიათობას წარმოადგენდა.

იმ პირველი, ყველაზე მღელვარე გამოსვლის შემდეგ ოცი წელი გავიდა! დღეს უკვე საქართველოს მუსიკალური ცხოვრება წარმოუდგენელია მედეა ალთუნაშვილისა და მედეა ფანიაშვილის მოღვაწეობის გარეშე. ბევრ სხვა მუსიკოსზე უფრო ხშირად მათი სახელები ჩნდება საკონცერტო აფიშებზე.

დროის განმავლობაში გამდიდრდა და მრავალფეროვანი გახდა პიანისტების რეპერტუარი. თუ პირველ ხანებში მათი საკონცერტო პროგრამები ძირითადად დასავლეთის და რუსული კლასიკის ნიმუშებს შეიცავდა, ახლა მათში სულ უფრო ხშირად გვხვდება თანამედროვე ოსტატთა სახელები და რაც მთავარია, ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებიც. დუეტის ჭეშმარიტად პროფესიულმა შემოქმედებითმა ენთუზიაზმმა სტიმული მისცა ქართველ კომპოზიტორებს სპეციალურად მისთვის შექმნათ როგორც ორიგინალური, ასევე ორი როიალისათვის დამუშავებული ნაწარმოებები. ამ შემოქმედებითმა კავშირმა ბევრი სასიამოვნო წუთი მიანიჭა მუსიკისმოყვარულებს და აღიარება მოუტანა ანდრია ბლანჩივადის, ოთარ თაქთაქიშვილის, სულხან ცინცაძის, ალექსი მაჭავარიანის,

სულხან ნასიძის, ფელიქს ღლონტის, ვაჟა აზარაშვილის საფორტეპიანო დუეტებს, რომელთა პირველ შემსრულებლად მედეა ფანიაშვილი და მედეა ალთუნაშვილი გვევლინებიან. სწორად შენიშნა უკრაინელმა მუსიკისმცოდნემ იური დოვგალენკამ („სოვეტსკაია მუსიკა“ 1981 №4): „ქართული საფორტეპიანო მუსიკა წარმოუდგენელია ორი მედეას გარეშე. ყოველივე ახლის თავდადებული პროპაგანდა, ავტორებისადმი უსახვგრო გულისხმიერება ჭეშმარიტ მადლობას იმსახურებს“.

ქართული საფორტეპიანო დუეტის შემოქმედებითი ცხოვრება ძალიან აქტიურია და სისხლსავსე. ამას ცხადყოფს მუსიკოსთა მიერ სათუთად დაცული არქივი, რომელიც შეიცავს საკონცერტო პროგრამებისა და აფიშების დასტას, სხვადასხვა ქვეყნის, ეპოქისა და სტილის კომპოზიტორთა სახელებსა და თხზულებებს. ტელემანის, ბახის, ჰენდელის, გლუკის დიდებული კმნილებანი მშვენივრად მეზობლობენ სტრავენსკის, ბრიტენის, ბარტოკის, მესიანის, პულენკის მუსიკასთან. შუბერტის, შოპენის, ლისტის, მენდელსონის რომანტიული თხზულებები ენაცვლებიან ფრანგი იმპრესიონისტების პალიტრას. ყოველივე ეს ემორჩილება ქართველი მუსიკოსების ნებას, მსოფლშეგრძნებას, ტექნიკურ ელვარებას. შეიძლება ითქვას, რომ მათთვის არ არსებობს არანაირი ტექნიკური სირთულე.

...ისინი სცენაზე ისევე არ ჰგავნან ერთმანეთს, როგორც ცხოვრებაში. მოუსვენარი, ბობოქარი, ზმაპურზან ფანიაშვილი და დინჯი, სიტყვაძუნწი, დარბაისელი ალთუნაშვილი, ერთის საშემსრულებლო მანერა შემტევი, იერიშის მიმტანია, მეორესი - იერიშის მომგერიებელი, შემრიგებლური. ერთის ბგერა ელვარება და გამოკვეთილი, მეორესი - რბილი, მოღუღუნე, მშვიდი. ორი განსხვავებული ხასიათი, ორი განსხვავებული საშემსრულებლო მანერა საოცარი ჰარმონიულობით ერწყმის და ავსებს ერთმანეთს.

სწორი არ იქნებოდა აღგვინიშნა მუსიკოსების მხოლოდ ურთიერთგანმანსხვავებელი ნიშნები, მათ საერთოც ბევრი აქვთ. ეს არის პროფესიონალიზმი, მაღალი იდეალებისადმი ერთგულება. დაუხარეღნი არიან ისინი ახალგაზრდებთან მუშაობაში, ახალი ნაწარმოებების შესწავლაში, კოლეგებთან და მეგობრებთან ურთიერთობაში. თითოეული მათგანი დუეტის გარდა ნაყოფიერად მუშაობს სხვადასხვა სარბიელზე. ორივენი თბილისის კონსერვატორიის ანსამბლის კლასის პედაგოგები არიან. მ.ალთუნაშვილი აქტიურად მოღვაწეობს როგორც კონცერტმეისტერიც. ქართველი მუსიკოსები, რომლებსაც უხდებათ მასთან მუშაობა დამეთანხმებიან, რომ მედეა ჩინებულად ფლობს ამ ურთულეს პროფესიას, იგი არის დაკვირვებული მუსიკოსი, დახვეწილი გემოვნების კონცერტმეისტერი.

მ. ფანიაშვილი და მ. ალთუნაშვილი



მ.ფანიაშვილს აქვს კიდევ ერთი გატაცება - კლავესინი. მისთვის ჩვეული ენთუზიაზმით იღვწის იგი საკლავესინო მუსიკის პოპულარიზაციისათვის, მივიწყებული სახელებისა და ნაწარმოებების გახსენებისათვის. მისი მცდელობით ჩატარდა საკლავესინო მუსიკის მთელი ციკლი, სადაც აჟღერდა იტალიური, ფრანგული, გერმანული მუსიკა. ყველაფერთან ერთად ორი მედეა აქტიურად მონაწილეობს საქართველოს ფილარმონიის თუ კომპოზიტორთა კავშირის ღონისძიებებში, თემატურ კონცერტებში, საიუბილეო საღამოებში, ქართული მუსიკის მოღვაწეთა დათვლიერებებში. ისინი კონცერტებს მართავენ საქართველოს რაიონებში, აწყობენ შეხვედრებს მშრომელებთან. აი, ამას ჰქვია „აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრება“.

ამ ორიოდე წლის წინ მედეა ფანიაშვილმა და მედეა ალთუნაშვილმა კიდევ ერთი სახელე შესთავაზეს მუსიკისმოყვარულებს - თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართეს კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი, ფლეიტისტი ნუგზარ კიკნაძე, ცნობილი კონტრაბასისტი თამაზ ყურაშვილი, დასარტყამ საკრავებზე დამკვრელი დავით ჯაფარიძე. ეს იყო ძალიან საინტერესო კონცერტი. კლავიკასთან ერთად ახლებურად აჟღერდა მ.ფანიაშვილისა და მ.ალთუნაშვილის მიერ არანჟირებული ნაწარმოებები. ძალად დონეზე წარმოჩენილმა სამემსრულებლო ინტერპრეტაციამ ადაფრთოვანა მსმენელი. ნათელი გახდა, რომ ნადმივლი ხელოვნება, რაც არ უნდა განსხვავებულ ჟანრებს მოიცავდეს იგი, უძლებს ყოველგვარ „მეზობლობას“.

იგივე დაადასტურა გასული წლის მიწურულს, წინა საშობაო აღდგომის გამართულმა კონცერტმაც, რომელშიც ბახის, ბუქსტეხუდეს, მენდელსონის, სენსანის და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებთან ერთად შთამბეჭდავად გაიჟღერა ჯაზის კლასიკოსთა - ბრუბეკის, პიტერსონის, ჯოპლინის ნაწარმოებებმა. ამ კონცერტით მ.ალთუნაშვილმა და მ.ფანიაშვილმა კიდევ ერთხელ გამოავლინეს დაუცხრომელი ენერჯია, გამოგონებლობა, სიანლის ძიების ჟინი. ამჯერად მათ შემოიკრიბეს მუსიკოსთა ახალი თაობა, რომელმაც მშვენივრად გაართვა თავი რთულსა და მრავალფეროვან პროგრამას. მსმენელთა მოწონება დაიმსახურეს რუსუდან კიკნაძემ, ნატალია ჩაგანავამ, ზაზა გაგუამ, ლეონიდ პეისახოვმა, გია ხეოშვილმა, ვალერი წერეთელმა. ახალგაზრდებთან ერთად ჩვეული ოსტატობით წარსდგნენ ცნობილი მუსიკოსები ირინე იაშვილი და ნუგზარ კიკნაძე, საღამო დაამშვენა ქართული ვოკალური ხელოვნების დიდოსტატის მედეა ამირანაშვილის გამოსვლამ. ხშირად უნდა იმართებოდეს ასეთი კონცერტები. ამის საწინდარს გვაძლევს ჩვენი ნარკვევის გამიერების მ.ალთუნაშვილისა და მ.ფანიაშვილის თავდადება და ენთუზიაზმი.

სულ რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა სახლში საზეიმოდ გაიხსნა უმაღლესი სამუსიკო პედაგოგიური სასწავლებელი. მისი ძირითადი დანიშნულებაა მოამზადოს მაღალპროფესიული კადრები საქართველოს რაიონებისათვის, შექმნას მყარი პედაგოგიური ბაზა. ესოდენ საჭირო და საპატიო საქმეს სათავეში უდგას მედეა ფანიაშვილი.



პ. ბეალავა

სიონის ჯვარი



## "ХЕЛОВНЕБА" ["ИСКУССТВО"]

№ 4, 1991

### ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ГРУЗИЯ

ВАСИЛ КИКНАДЗЕ

Национальное движение и  
грузинский театр

О духовной миссии грузинского театра в порабощенной стране, о путях его развития повествует театровед В.Кикнадзе [стр. 2].

АЛЕКСАНДРЕ ГОГОБЕРИДЗЕ,  
ГИОРГИЙ ЦКИТИШВИЛИ

Театр без зрителя???

Молодые театроведы А.Гогоберидзе и Г.Цкитишвили анализируют последние постановки Батумского государственного театра им. И. Чавчавадзе [стр. 13].

В.СИЛЮНАС

Праздники, остающиеся с нами

Публикуем статью известного театроведа В.Сюлианаса о постановке "Мамаши Кураж" Б.Брехта в Буэнос-Айресе известным режиссером Робертом Стурау [стр. 31].

ЛЕВАН ХЕТАГУРИ

Два грузина и трое английских  
сестер Чехова

Молодой Театровед Л.Хетагури анализирует "Три сестры" А.П. Чехова

в постановке Роберта Стурау, осуществленного в 1990 году в лондонском "Куинз театер" [стр. 39].

МЕРАБ МАМАРДАШВИЛИ

Читатель ознакомится с двумя работами известного философа М.Мамардашвили: "Как я понимаю философию" [стр. 48] и "Сущность европейской культуры" [стр. 59].

МАЙЯ ХВЕДЕЛИДЗЕ

Итальянский кинематографист в  
Грузии

Продолжение статьи о поисках наследия итальянского кинодеятели Джованни Витроти, запечатлевшего Грузию [стр. 66].

АЛЕКСАНДР ЛОРИЯ

Корифеи дирижерского искусства нашего столетия

В статье даны творческие характеристики великих дирижеров XX века: А.Тосканини, В.Фуртвенглера, Б.Вальтера, О.Клемперера [стр. 74].

НОДАР ГУРАБАНИДЗЕ

*"Прощайте принц,  
молитесь все..."*  
[В.Шекспир]

Рецензия театроведа Н.Гура-  
банидзе о новой постановке "Гамле-  
та" В.Шекспира на "Малой сцене"  
театра им. Руставели [стр. 84].

ПААТА ИАКАШВИЛИ

Грузинский исторически фильм

Автор размышляет о проблемах  
развития грузинского исторического  
кинематографа [стр. 107].

ИРОДИОН ЭРЕМЕИШВИЛИ

АКАКИЙ ЦЕРЕТЕЛИ В СТАРЫХ  
КИНОХРОНИКАХ

Автор статьи исследует судьбу не-  
сохранившихся кинохроник 1912 года  
[стр. 123].

Театр для меня все...

В рубрике "Рассказывают молодые"  
предлагаем беседу театроведа Маки Ва-  
садзе с актрисой "малой сцены" театра  
им. Руставели Наной Хускивадзе [стр.  
137].

МИХАИЛ ТУМАНИШВИЛИ

Выдающемуся <sup>საქართველოს  
ზნელოვნების</sup> грузинскому  
режиссуру и педагогу М.И.Ту-  
манишвили исполнилось 70 лет. Пред-  
лагаем две статьи режиссера: "Давайте  
играть!" [стр. 143] и "Кто не ищет, тот не  
ошибается" [стр. 155].

ЗУРАБ БРАГВАДЗЕ,  
МАНАНА ЦЕРЕТЕЛИ

Терракота из Хреити

Авторы исследуют найденные в де-  
ревне Хреити замке феодальной эпохи  
терракотовые скульптуры [стр. 164].

Побольше точности...

Заметка от редакции по поводу  
одной публикации газеты "Цховреба"  
[стр. 167].

"В начале была песня..."

О концерте грузинской эстрадной  
музыки, который состоялся под руко-  
водством композитора, дирижера и  
певца Джансуга Кахидзе [стр. 169].

МЗИЯ РАМИШВИЛИ

Двадцать лет на эстраде

Статья посвящена фортепьянному  
дуэту заслуженных артистов Грузии  
Медии Паниашвили и Медии Алту-  
нашвили [стр. 171].

## ნომერი ავტორილი და ღაკაკადონეშულია კომპიუტერზე

გადეცა წარმოებას 25. 02. 1991  
ხელმოწერილია დასაბეჭდილ 24. 06. 91.  
საბეჭდი ქაღალდი 5,25.  
ქაღალდის ფორმატი 70X108მმ/მმ  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 19,65  
საიდროცხო-საგამომცემლო თაბახი  
შეკვეთა №401 ტირაჟი 3000.

რედაქციის მისამართი: 380029, თბილისი,  
ღმინტრი უზნაძის ქ. № 18. ტელ. 95-10-24, 95-13-  
24. საქართველოს ჟურნალ-გაზეთების  
გამომცემლობა „სამშობლო“. თბილისი. კოსტავას ქ.  
№ 14 ტელ 93-93-59



ფასი 2 მან.

ს. ვაჟა-ფშაველას  
ხელოვნების მუზეუმი

თბილისი

