

180/3
1998

საქართველო
პარლიამენტი

სელოვნება 5.6

1998



ხელოვნება



ქართული
წერამთხვეობა
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი ხელოვნება

5. 6 – 98

ქურნალის დამაარსებელმა „ხელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის
მოდგინა
ლამარა ელიოვიშვილი

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟურნალისტიკა
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩინაძე

საქართველოს ქურნალ-გაზეთების
გამომცემლობა „სამშობლო“
თბილისი, 1998

რედაქციის მისამართი: 380002 თბილისი, უზნაძის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-18-24

ქურნალი რეგისტრირებულია ქ. თბილისის ჩუღურეთის რაიონის სასამართ-
ლოს დადგენილებით. რეგისტრაციის № 08/7-56 19.02.98

ნოქარშია:



„ქართული ხელოვნება საზღვარგარეთ“. ინტერვიუ

ნინო ანანიაშვილთან	113
პრონიკა	173

თეატრი

ვახილ კიკნაძე —	
ქართული თეატრის ისტორია	2
ნატალია კრიშოვა —	
ტრაგედია ამჟამად —	32
ნოდარ გურაბაშვილი —	
ქართული თეატრები ჩეხოვის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე	77
რუსული კრესა ქართული საფესტივალო სამეცაქლები	
ნესახე —	89
ნოდარ გურაბაშვილი —	
სამხარო თეატრალის თვალთ	111
ლაშა ბუღაძე —	
ოტარი (პიესა)	122
ნათელა არველიძე —	
თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაცია	158
შერაზ გეგია —	
წმინდათა თეატრალურ ხელოვნებაში	165

მუსიკა

ვალიშ გავესკი —	
ჟორჯ ბალანჩინის უკანასკნელი სიუჟეტური	24
ვიქტორ ვარუნცი —	
სტრავინსკის ქართული ხელნაწერი	28
მაგდა ხუზიაშვილი —	
სამეცნიერო ბალონში კომპოზირების ტექნიკისა და მუსიკის ურთიერთდაკავშირებასა და საკითხისათვის	39
დავით აკრიანი —	
ამადიუსი: ნაადრავი დაღუპვა თუ ტრიუმფი?	53
თამარ ჩხეიძე —	
წმინდა ქვეყნის მუსიკალური მხარე	
ალმონაქალურ და დასავლურ საღვთისმსახურე კრებულები	69

სახვითი ხელოვნება

ლევია თაბუკაშვილი —	
შთაბეჭდები გამოცხად	48
დიანა ფოცხვერაშვილი —	
მრავალმხრივი შემოქმედ	50

კინო

აკაკი დვალისვილი —	
ქართული კინო და ამხანაგი ელზარდ შიშინაძე	141

გარეკანის პირველ და მეოთხე გვერდებზე: ე. ამაშუკელი — გმირთა დიდების მონუმენტი გორში, გმირთა ხსოვნის მონუმენტი ფოთში.
მესამე გვერდზე: ე. ამაშუკელი.

დ ა ც ე მ ა *

პასილ კიხნაძე

საქართველო თითქოს თანდათან შეეგუა თავის კოლონიურ მდგომარეობას, მაგრამ სამწუხაროდ, მარტო ცარიზმის ბატონობა არ იყო ხალხის უბედურების ერთადერთი მიზეზი. როგორ ექცეოდა ქართველი თავად-აზნაურობა თავის ხალხს? მიუხედავად ბევრი მშვენიერი ლეგენდისა პატრონ-ყმური ურთიერთობის შესახებ, ხომ ფაქტია „პირველი ღამის უფლების“ ინსტიტუტის არსებობა? რა ზნეობრივი კრიტერიუმებით შეიძლება აიხსნას ამგვარი გაუკულმართებული ურთიერთობა ბატონსა და ყმას შორის? ჩვენ მარტო ილიას „გლახის ნაამბობის“ მაგალითით არ ვლაპარაკობთ, თუმცა იგი დიდი რეალისტური, სოციალური დოკუმენტია, სადაც ადამიანთა უღრმესი ფსიქოლოგიური პორტრეტებია დახატული. „ტყვეთა სყიდლა“, რომელიც XVII-XVIII საუკუნის ყველაზე ტრაგიკული მოვლენა იყო — ტრანსფორმაციას განიცდის ფორმით, მაგრამ შინაარსით XIX საუკუნის თავადაზნაურთა „პირველი ღამის“ უფლებებში აგრძელებს გადაგვარების პროცესს. 60-იან წლებშიც გრძელდება თავად-აზნაურთა ნაწილის საკუთარი ნებით გარუსების პროცესი. რუსების მიერ დაგებულ მახეში სიამოვნებით ებმებიან ისინი.

„მზიარული დროს ტარება, ნადიმები და ღღესასწაულები — ყოველივე ეს სოფლიდან იზიდავდა მებატონეს ქალაქისაკენ. თ-ღ ვორონცოვის გეგმა გარეგნულად მომზიბლავი იყო ამ წოდებისათვის, რომელიც გაება მის მახეში. საქმე ის არის, რომ ამასთან ტფილისში დაარსდა ნამესტნიკის თაოსნობით ერთგვარი საადგილმამულო ბანკი „პრიკაზი“. ამ ბანკის დაარსების მიზანი ის იყო, რომ შემამულეს სესხის აღება შესძლებოდა და ეს სესხი მამულის კულტურისათვის მოეხმარა. როგორც ფუტკარი თავფლს, ისე დაეხვივნენ ჩვენი მამამულენი ამ „პრიკაზს“, სესხი მამულის გაუმჯობესებას რასაკვირველია არ მოხმარდა. იმ დიდკაცურ ცხოვრებას, რომელიც გაჩაღდა ტფილისში ცოტა ხარჯი კი არ უნდებოდა“. მამულების განაიგების პროცესი დიდხანს გაგრძელდა, ამ პერიოდის თბილისში კი ნამდვილი ქართველის სანახავად მოლაყებმ (მიხეილ თუმანიშვილი) განაცხადა: „წარსულ კვირას, მთელი ტფილისის მოვიარე და ერთი ნამდვილი ქართველი ვერ ვიპოვნე. ეს როგორც ჩანს, ეზოპესავით მომივიდა, როდესაც რომ ეს წარჩინებული ზღაპართ მწერალი ხელავდა რა ოთხკუთხივ თავისი ქვეყნის ბოროტებასა, იტვირთა ხელში ანთებული ფარანი და შუადღისას ბაზარ-ბაზარ, ქუჩა-ქუჩა სიარულით კაცს დაეძებდა“, მაგრამ ვერ იპოვა ნამდვილი კაცი. „ასე

* გაგრძელება წიგნიდან „ქართული თეატრის ისტორია“, ნაწილი მეხუთე.

დავიწყე მეც ნამდვილი ქართველის ძე-
ნაო — წერს „ცისკარში“ მოლაყბე.
ვერც მან იპოვა ნამდვილი ქართველი.
პირქუში პანორამა, რომელსაც მიხეილ
თუმანიშვილი გვიხატავს, ქართველთა
განკარგების იმედით არის შთაგონე-
ბული. იმჟამინდელი საქართველო დას-
ნეულებული იყო არა მარტო პოლიტი-
კურად, არამედ ზნეობრივადაც, რაც თა-
ვის უმძიმეს დაღს ასეამს ეროვნული
ცნობიერების გამთლიანებას, რისთვის-
საც იღვწიან მამულიშვილები. სამწუ-
ხაროდ, სხვა არის კუთხურობა გერმა-
ნიის ან საფრანგეთის სახელმწიფოებ-
ში, სადაც საკმაოდ ძლიერია ფედერა-
ლიზმის სული, მაგრამ საქართველოში
„იმერლობა“, „კახელობა“, „მეგრელო-
ბა“, „სვანობა“ თუ ნებისმიერი კუთხის
შვილობა უმეტესწილად არ იაზრება,
როგორც ქართული ფენომენის ფუნდა-
მენტზე აღმოცენებული მრავალსახეობა
ერთიანი ეროვნული სულისა. შინაგანად
დაშლილსა და დაქვეითებულ ეროვნულ
სხეულს განკურნება უნდა, მაგრამ რა
გულსაკლავად გამოიყურებიან ისინი,
რომლებიც ამისათვის იბრძვიან. მარ-
ტოსულებივით არიან. არ არის მტკი-
ნად შეკრული ერთიანი ნება. მთელი
ათწლეულები რომ ავიდოთ, მის ისტო-
რიაში ას კაცსაც ვერ დაასახელებთ,
რომლებსაც ხალხი მოუსმენდა და გა-
ჰყვებოდა. სწორედ ამ პერიოდში, 1852
წლის 15 დეკემბერს პეტერბურგის უნი-
ვერსიტეტის მეორე კურსის სტუდენტი
ილია ჭავჭავაძე წერს „ქართველის ღე-
დას“. ეს არის მოწოდება ქართველი
ქალის ისტორიული მისიის აღდგენისა-
თვის. ილიას აზრით განათლებული და
პატრიოტული თაობები უნდა ემსახუ-
რონ „ძმობას, ერთობას, თავისუფლე-
ბას“. ეს არის ქალის ახალი ისტორი-
ული მისია.

„მოვიკლათ წარსულ დროებზედ
დარდი...

ჩვენ უნდა ვსდიოთ ეხლა სხვა
ვარსკვლავს“.

ეს მოწოდება ქვეყნის განახლებისა-
თვის იმ დროს გაისმის, როცა საქარ-
თველოში ჯერ კიდევ ჩადრებში დადი-
ოდნენ ქალები. მოუუსმინოთ არ. ვიო-
რეტის, რომელიც ნ. ნიკოლაძეს იმოწ-
მებს: „ნუ დაივიწყებთ, რომ ქართლ-
კახეთში სამოციან წლებშიაც ქალები
ჩადრებში დადიოდნენ. და არა გგვონია,
რომ ეს ძველი ისტორიის ანდერძი ყო-
ფილიყოს. არა, ეს უკანასკნელ საუკუ-
ნეებში შემენილი ჩვეულებაა. დიად, იმ
დროინდელი ქალი ჩადრში იყო გახვე-
ული“⁴².

დღეს თითქოს დაუჯერებლად გვეჩვენება,
თუ ამგვარი რამ ხდებოდა ერთი
საუკუნის წინ, მაგრამ მეტად გამძლეა
ხალხის ყოფაში დამკვიდრებული ტრა-
დიციები. აგერ, 1500 წელზე მეტია, სა-
ქართველომ რაც მიიღო ქრისტიანობა,
მაგრამ რამდენი რამ არის ხალხის რე-
ლიგიურ წარმოდგენებში შემორჩენილი
წარმართული საუკუნეებიდან? ზოგი-
ერთი ჩვეულება ისეთ ტრანსფორმაცი-
ას განიცდის, რომ ძალიან კარგად ეგუ-
ება ახალ სინამდვილეს. აკაკი წერეთე-
ლი წერს: „ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა
სადღესასწაულო ჩვეულებანი გვიმტკი-
ცებენ, რომ ჩვენი ხალხი ბევრჯერ ყო-
ფილა სხვადასხვა სარწმუნოების გავ-
ლენის ქვეშ: კერპის, ცეცხლთაყვანის-
ცემის, მაჰმადიანობის და შემდეგ ქრის-
ტიანობისა, დღეს კი ამ სარწმუნოებე-
ბის დამახინჯებულ ლიტანიებს სხვადა-
სხვა კუთხეში შეუფარავთ თავი და
არ იკარგებიან“⁴³. პოეტი მაგალითისათ-
ვის იმოწმებს სამეგრელოს მხარეში
ერთ-ერთ შემთხვევას, რომელსაც
„მკვდრის სულის მოძებნა“ ჰქვია. თუ
გარდაცვლილი მდიდარია, მის წლის-
თაზე „ემებენ“, ხოლო ღარიბს მე-
ოთხე წელს. საფლავზე გადიან და დას-
ტირიან მთელ დღეს. შემდეგ ოჯახში
მობრუნდებიან და კლავენ პირუტყვს; თუ

მიცვალებული ქალია, — ძროხებს, დედლებს, თუ კაცია — ხარებს, მამლებს. მღვდელი იტყვის, მიცვალებულს რომ მიუვიდეს და იქ მშვიერი არ იყოს, შინაც გამაძანეთ საჭმელიო: ხალხი ბოლოს გაუმაძღარ მღვდელს აშვირებს. წინაქრისტიანული ჩვევები საუკუნეების მანძილზე თითქოს შრეებად ილექება ხალხის ხსოვნაში, მის ისტორიულ მეხსიერებაში: აკაკი დიდი ფსიქოლოგიური სიზუსტით შენიშნავს: „როდესაც გარეშე მტერი ღროებით მოგვშორდა, ხალხმა დაჰკარგა ზნეობა და ქრისტიანობისაც მხოლოდ გარეგანი ფორმა შეგვრჩა და შინაარსი კი დაკარგეთ. არათუ ერი, სამღვდლოებაც კი შეიცვალა“.

მშვიდობიანი ეპოქა ვერ გამოიყენა ქვეყანამ. მას არ ჰქონდა განვითარების ერთიანი კონცეფცია, არ ჰყავდა ლიდერი. იმხანად ილია და აკაკი სტუდენტები იყვნენ. მაგრამ სტუდენტობის წლებში უკვე გაისმა ილიას გულში ჩამწვდომი ხმა:

„ოხ, ღმერთო ჩემო! სულ ძილი, ძილი, როსლა გვეღირსოს ჩვენ გაღვიძება?!“
ეს არის 1859 წელი!

მიძინებულ ქვეყანას რა გამოაფხიზლებს, არც თეატრი აქვს, არც პრესაა ფართო მასისათვის ხელმისაწვდომი. 1852 წელს გამოვიდა პირველი „ქართული სიტყვიერებითი ჟურნალი“ — „ცისკარი“, რომელიც „მკვიდრ ნიადაგზე“ 1857 წლიდან დადგა, როცა მას სათავეში ჩაუდგა ირ. კერესელიძე. აი, იმ პერიოდში, როცა ილიამ ხალხს გამოღვიძებისაკენ მოუწოდა, გამოქვეყნდა დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“ „მოთხრობა იყო ძლიერი პროტესტი მონობის წინააღმდეგ, რომლის მსგავსი ამ დრომდე ქართულ ლიტერატურაში არავის გაუგონია“. მაგრამ საზოგადოების ნაწილი ასევე პროტესტით შეხვდა მოთხრობას. დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“ და ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიან მეჯღანუაშვილი“ მაუწყებელი იყო იმ სოციალური ძვრებისა, რომელიც სხვა მასშტაბითა და მიზანდასახულობით უნდა განვითარებულიყო თერგდალეულთა შემოქმედებაში.

„გლახთა რეფორმის“ შემდეგ იერონოზა ქვეყანაში ცვლილებათა აუცილებლობა. თანდათან სულ უფრო მტკიცედ ჩაეროდა ქვეყანაში ქრისტიანული ეკონომიკისა და განათლების პრობლემები. დაბრუნება თავად-აზნაურობა, ძლიერდებოდა ისინი, რომელთაც ეკონომიკური ბერკეტები უაზრდებოდა ხელში. თბილისში ეკონომიკის სადავოები სომეხ ვაჭართა ხელში იყრის თავს.

1863 წელს არსდება გაზ. „საქართველოს მოამბე“. იწყება თაობათა ბრძოლა. განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს ქართული ენის პრობლემა, მაგრამ ის, ასპარეზი ვინც უნდა დაიცვას ენა, ვინც უნდა განამტკიცოს და განავრცოს იგი დაკავშირდა, თეატრში მხოლოდ აქა-იქ თუ გამოჩნდებოდა ხოლმე სპექტაკლები.

გიორგი ერისთავის თეატრის დახურვის შემდეგ თითქოს პარადოქსალური რამ მოხდა, უცებ ჩაკვდა თეატრალური ცხოვრება. ნუთუ თეატრმა იმდენი ზემოქმედება ვერ მოახდინა, რომ ცარიზმის ზეწოლის მიუხედავად ხალხს შეენარჩუნებინა თეატრი? როგორ მოხდა, რომ ვერც ერისთავის მსახიობებმა ვერ შესძლეს სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების შეთაურობა. თითქოს უცებ ყველას აუცრუვდა გული თეატრზე. ნუთუ მართალი იყო მიხეილ თუმანიშვილი, როცა წერდა, თითქოს საქართველოსთვის „სასცენო ხელოვნება მუდამ უცნობი იყო და იგი არც შეესაბამებოდა მის ზნე-ჩვეულებას, შეგნებას“. განა თუმანიშვილისავე თქმით სწორედ გიორგი ერისთავის თეატრმა არ დაამტკიცა „თუ რის მიღწევა შეუძლია ადგილობრივ მკვიდრთა გონებას, რის აღქმა შეუძლია მათ ბუნებას?“. მათი შემოქმედება „განსაკვირებულ დამამტკიცებელ საბუთად“ გამოდგა. მისივე თქმით, ზომ გიორგი ერისთავმა გაკაფა გზა „საქართველოს დრამატული ცხოვრების სიცარიელეში“, ეს იყო „გზა სიბნელეში“ და „სიცარიელეში“ ერთ და იმავე დროს, მაგრამ თუმანიშვილის ასეთი რადიკალიზმი იმითაც არის გამოწვეული, რომ სურს თეატრის წარმატება ძირითადად რუსულ კულტურას დაუმაძღოს. მერედა, სად გაქრა ასე უცებ იგივე კულტურის გა-

ლენა? რატომ აღარ გრძელდება კულტურული ურთიერთობანი? განა საოცარი არ არის გაღვიძებული ქართული არტისტული გენის მოულოდნელი გაუჩინარება? აქნებ მართლა ყოველივე ერთი კაცის — ვორონცოვის დამსახურება იყო? რა თქმა უნდა, არა, რაკი საკითხის არსი უფრო სიღრმისეულია და მიზეზი რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ მიზეზებში ძეგს.

გ. ერისთავის თეატრის დახურვის შემდეგ თითქმის სამი წელი არაფერი შექმნილა. ხალხმა უცებ მიიტოვა თეატრი, მაგრამ დრამატურგებიდან ზ. ანტონოვის გარდა არავინ გამოჰქვლიდა.

1859 წელს პირველად იბეჭდება ივ. კერესელიძის ჟურნალ „ცისკარში“ (№ 11) აკაკის თარგმანი (მ. ლერმონტოვის „რტო პალესტინისა“), ერთი წლით ადრე იგივე ჟურნალში იბეჭდება ილია ჭავჭავაძის თარგმნილი ლექსი „ჩიტი“, ხოლო აპრილში წერს „ყვარლის მთებს“. 1860 წელს კი 23 წლის ილია ამთავრებს პოემას „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“, გრძელდება ალ. ორბელიანის, გრ. ორბელიანის, გ. ერისთავის, დ. ყიფიანის, მ. თუმანიშვილის, გრ. რჩეულიშვილის მოღვაწეობა. ასპარეზზე გამოდის რ. ერისთავი, პ. უმიკაშვილი, ნ. ავალიშვილი, ბ. ჯორჯაძე, მ. გურული და სხვები. 1858 წელს ლ. არღაზიანმა „ცისკარში“ გამოაქვეყნა „ჰამლეტის“ პროზაული თარგმანი, ხოლო 1861 წელს მოთხრობა „სოლომონ ისაკიან მეჯღანუაშვილი“. მეცნიერულ მოღვაწეობას ეწეოდნენ პ. იოსელიანი, დ. ბაქრაძე, ნ. ბერძენიშვილი, დ. ჩუბინაშვილი და სხვები. გრძელდება ივ. კერესელიძის თავკაცობით ჟურნალ „ცისკარის“ გამოცემა (1857-1875). საზოგადოებრივი აზროვნება არ ჩამკვდარა, გამძაფრდა ბატონყმობის პრობლემა. „ცისკარში“ იბეჭდება ბატონ-ყმობისადმი განსხვავებული დამოკიდებულების ამსახველი ნაწარმოებები. თანდათან ფეხს იკიდებს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეები, 1860 წელს ქვეყნდება ილია ჭავჭავაძის ცნობილი ლექსი:

„მესმის, მესმის სანატრელი ხალხი
ბორკილის ხმა მტვრევისა!
სიმათლის ხმა ქვეყნადა ჰქუხს
დასათრგუნვად მონობისა,
აღმბატებს ხოლმე ის ხმა და
აღმბეზნებს იმედს გულში,
ღმერთო, ღმერთო, ეს ხმა ტკბილი
გამავიწოვ ჩემს მამულში“.

ლიტერატურული დისკუსია „მამებსა და შვილებს“ შორის თანდათან ღრმავდება და პრობლემების ფართო წრეს მოიცავს. ჩნდება ახალი ძალა, რომელიც მსოფლმხედველობრივად უპირისპირდება ძველს. იგრძნობა ბელინსკის, დობროლიუოვის, ჩერნიშევსკის იდეების გამოძახილი. ახალმა სიომ დაჰქროლა, ასპარეზზე გამოდიან „თერგდალეულები“.

50-იან წლებში რუსეთში დიდი მიღწევები ჰქონდა თეატრს. საკმარისია დავასახელოთ ა. ოსტროვსკის მოღვაწეობა. 1847-1860 წლებში. მაღალ სასცენო კულტურას ქმნიან: შჩეპკინი, მ. სადოვსკი, გ. ფედოტოვი, ი. ფიოკინი, ი. სამარინი, ა. ლენსკი, კ. ვარლამოვი და სხვ.

ქართველი მოღვაწეებისათვის ცნობილია დასავლეთ ევროპასა და რუსეთში მიმდინარე სათეატრო პროცესები. მიუხედავად ყოველივეს, 1857-1861 წლები ქართული თეატრისათვის „მკვდარი წლებია“.

ბრძოლებით მოღლილი გიორგი ერისთავი სრულიად განერიდა თეატრს. მიმოიფანტნენ მისი მსახიობები. ივ. კერესელიძეს კი იმდენი ვალი დაედო თეატრის გამო, რომ ინტერესი დაკარგა. პოპულარული სასიმღერო ლექსის („შემიყვარდა ეგ ხმა ტკბილი, დაჰკარ გრძნობით დაირასა! თუ ხარ საქართველოს შვილი, ნუ მოძაკლებ მაგ ტკბილ ხმას“) ავტორმა ლიტერატურულ და საგამომცემლო საქმიანობას მოახმარა მთელი ენერგია.

თეატრი მწერლობისაგან მიტოვებული დარჩა!

ჩანს, გიორგი ერისთავის თეატრის დახურვამ მიიმე კვალი დააჩნია საზო-

გადღობრივ ცნობიერებას. მაგრამ პროფესიული თეატრის აღორძინებისა და საერთო კულტურულ-საგანმანათლებლო ცხოვრების წარმოჩენის შემდეგ, ასეთი მოულოდნელი დაცემა ერთი რომელიმე ფაქტორით არ აიხსნება. როგორც აღვნიშნეთ, აქ მიზეზთა მთელი კომპლექსია. თბილისის ახლადფუხადმულ სავაჭრო ბურჟუაზიას, რომელიც ძირითადად არაქართველებისაგან შედგებოდა, უნდოდა კი გ. ერისთავის თეატრის მსგავსი ტრიბუნა? ქართველ თავადაზნაურობას უნდოდა მისი მამხილებელი თეატრი? ხოლო ცარიზმის მოხელეებისათვის სრულიად მიუღებელი იყო ყოველივე ეროვნული, კულტურის ყოველი კერა და მით უფრო თეატრი. ინტერესთა დაფარული თუ გამხელილი ასეთი თანდამთხვევა ერთობ ნოყიერი ნიადაგი იყო თეატრის გაუცხოებისათვის. 1864 წლის თბილისის ერთდღიანი აღწერით უცხო ქვეყნის ქვეშევრდომთა გარდა თბილისში 53,8 ათასი კაცი ცხოვრობდა. ამას გარდა იყვნენ ქალაქში ჩაუწერელნიც, მაგრამ ალბათ მოსახლეობა მთლიანად 60 ათასს არ აღემატებოდა. თბილისი იმ პერიოდში ეროვნული შემადგენლობით ძალიან ჭრელი ქალაქი იყო. ილია ჭავჭავაძე 1876 წელს თბილისში ქართველთა სწავლა-განათლების შესახებ გულისხმობილით წერდა, რომ ორი ათასი გერმანელიდან სკოლაში 24 სწავლობს, ათას ხუთასი პოლონელიდან 16, მაგრამ 22 ათასი ქართველიდან 24 სწავლობს. თბილისის აღწერით რუსები 20 ათასამდე ყოფილან, სომხები 37 ათასი, თბილისში 22 ათასი ქართველიდან წერა-კითხვის მცოდნე იყო 7 ათასი კაცი, ხოლო 2 ათასი გერმანელიდან 1500. ილია ჭავჭავაძე გულისხმობილით წერს: „ვამბობთ ღარიბნი ვართო და ვერ ვუძღვეთ შვილების გაზრდის ხარჯსაო. კიდევ ეგ არის სავალალო, რომ ჩვენ ჩვენს ქვეყანაში ღარიბნი ვართ“⁴⁸. ამ ფაქტორს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სათეატრო ცხოვრების მოწყობაში. დემოგრაფიული სიტუაციაც არახელსაყრელი აღმოჩნდა ქართული თეატრისათვის. ქართული ხასიათისათვის მეტად მნიშვნელოვანი შენიშვნა აქვს ილიას გამოთქმული: გერ-

მანელისათვის სწავლა წარმოადგენს „აუცილებელს საჭიროებას, მის სავეწიანოში ანგარიშში“ და არა „სამკაცრო ძეწკვს“ „გულ-მკერდისათვის“. ზუსტად არის შენიშნული ქართველის ხასიათის ერთ-ერთი უარყოფითი მხარე. თუ ამ დებულებას თეატრზე გავავრცელებთ, საგულისხმო ფაქტორი შეემატება გიორგი ერისთავის თეატრის ბედისა და შემდგომი პერიოდის თეატრის მდგომარეობის ახსნას.

1862 წელს ილია ჭავჭავაძემ გაანალიზა „ცისკარის“ მოღვაწეობა (1857-1862), განსაკუთრებით პოეზია და პროზა. „ცისკარში“ თეატრზე აქ სიტყვაც არ არის თქმული. ჟურნალი საიმისო საბაბს თითქოს არ იძლეოდა, ილია უფრო ფართო მასშტაბში მოიაზრებს ლიტერატურულ პროცესებს ევროპულ ლიტერატურასთან კონტაქტში. მაგრამ „ცისკარში“ პიესებიც დაიბეჭდა. 1861 წელს (№ 7) გამოქვეყნდა ა. წერეთლის ეთნოქმედებიანი პიესა „ძველი ამხანაგები“. 1860 წელს დაიბეჭდა ივ. კერესელიძის მიერ გადმოკეთებული პიესა „ცოლები დავკარგეთ“. 1859 წელს გ. რჩეულიშვილის „ხუმრობა-ვოდევლი“, 1858 წელს ივ. კერესელიძის დრამა „შვილი უმანკოებისა“ (გადმოკეთებული). მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით არ გამოირჩევიან ეს პიესები და ამიტომ ვერც ილიას ყურადღება დაამსახურეს, მაგრამ ჩვენთვის მთავარია დრამატურგიის განვითარების თვით პროცესი.

ჟურნალმა „ცისკარმა“ დიდი როლი შეასრულა დრამატურგიის პროპაგანდის საქმეში. 1857-79 წლებში ბევრი პიესა დაიბეჭდა. მათ შორის ალ. ორბელიანის „ბატონიშვილი ირაკლის პირველი დრო ანუ თავდადება ქართველებისა“, რომელიც 1862 წელს დაუწერია. გამოქვეყნდა ბ. ჯორჯაძის „შური“ და „რას ვეძებდი და რა ვიპოვე“, ა. წერეთლის „ძველსა და ახალს შუა“, „არსენა“, ი. კერესელიძის, ი. ელიოზიშვილის პიესები, რ. ერისთავის „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“, კ. ბერძენიშვილის,

კ. კლდიაშვილის, ო. თავმგვალაძის, ი. ბარათაშვილის და სხვთა პიესები.

როგორც ვხედავთ, გ. ერისთავის თეატრის დახურვის შემდეგ დრამატურგიისადმი ინტერესი არ ჩამკვდარა, თუმცა საგულისხმო ფაქტია, რომ გ. ერისთავმა არსებითად შეწყვიტა დრამატურგიაში მოღვაწეობა, მხოლოდ 1863 წელს „საქართველოს მოამბეში“ გამოაქვეყნა კომედია „შეშლილი“ (ალბათ თეატრის დახურვამ გამოიწვია ასეთი გულგატეხილობა!) ასე რომ, პირველი დრამატურგი, პროფესიული თეატრის აღმდგენელი, პოეტი, მთარგმნელი, ჟურნალ „ცისკრის“ დამაარსებელი, მსახიობი და რეჟისორი გიორგი ერისთავი 1857-1864 წლებში თეატრისათვის სდუმს.

თუ ლიტერატურაში წარმოჩნდა სენტიმენტალიზმის ტენდენციები, დრამატურგიაში კვლავ კომედია და ვოდევილი ბატონობს. გ. ერისთავისა და ზ. ანტონოვის მიერ გაკეთებულ გზას ვერ გასცდნენ, თუმცა მხოლოდ ალ. ორბელიანმა სცადა დრამის შექმნა, როგორც ელევია თუ ნოსტალგია ერეკლე მეფის დროზე „ანუ ქართველთა წარსულ გმირობაზე“.

„ცისკრის“ მიმოხილვაში ილია ჭავჭავაძე წერს: „მრავალი წელიწადია, რაც ჩვენს საზოგადოებას ერთი ცოცხალი აზრი, ერთი ფიზიკური გრძნობა არ ჩავარდნია გულში“. ეს არის 60-იანელების ასპარეზზე გამოსვლის წინა დღის შეფასება და არსებითად სწორედ უთეატრობის პერიოდს მოიცავს, მაგრამ ამავე წერილში ყურადსაღებია ჩვენთვის საინტერესო სხვა მომენტიც. „ვაი იმ ხალხს, რომელმაც არ იცის რისთვის ცხოვრობს, რომელიც ხავს იკიდებს ერის დამპყლ გუბეში და არ იცის, რომ გუბეს გარეთ მინდვრებია აშფავებული და ჰაერი ცხოვრების მიმნიჭებელი“⁷. მერედა, ვინ ან რა არის ამის მიზეზი? ილიას მიაჩნია, რომ მიზეზი უპირველესად თვით ქართველებშია: „ჩვენი თავის მტრები ჩვენ თვითონვე ვართ, ამის აღიარება ჩვენ გულს გვომძიმებს და ამიტომ ყველაფერს ბედს ვაბრალებთ. რა მიზეზია, რომ ჩვენ თავს ჩვენვე

ვმტრობთ? აქვე არის ფრაზა: „ჩვენმა ცხოვრებამ დააჩვია ქართველი კაცი შურსა და მტრობას“. როცა თეატრის დახურვის შემდეგ ილიასეულ კონცეფციას ვიხსენებთ, გ. ერისთავის თეატრის ბედი, მისი შემდგომი უთეატრობის პერიოდი ამ კონტექსტში საინტერესო ასპექტში იკითხება: „ქართველებს ერთი საძაგელი სენი გვჭირს — ყიზილბაშობა. გულის შემაზრზენი, კაცის ღირსების დამდაბლებელი პირფერობა, ურცხვი, ტყუილი ქება, საძაგელი კლაკენა და პირიდან თაფლის დენა, რომელსაც ქართველი „ზრდილობას“ ეძახის. ისე უყვარს ქართველს ეს გამრეველი და წამახდენელი სენი, რომ თუ არ აქე, თუ არ მიეფერე, პირიდან თაფლი თუ არ იდინე, სულ ყველაფერი უზრდელობა და ლანძღვა ჰგონია“. გ. ერისთავის თეატრი კი საწინააღმდეგო მოვლენა გახლდათ და ჩანს პირწვეტიან თეატრისაგან მოსვენების ჟამიც დადგა. აქ ერთმანეთს დაემთხვა სახელმწიფო პოლიტიკური ინტერესიცა და საზოგადოების განწყობილებებიც. რასაკვირველია, თანდამთხვევა ქართული საზოგადოების ინტერესებსა გაუცნობიერებელია, თითქოს შემთხვევითი, მაგრამ კარგად გამოხატავს ქართული უდარდელობისა და საერთოდ, არამართო ეკონომიკური, არამედ ზნეობრივი კრიზისის ხასიათსაც.

ეს არის ბატონყმობის პერიოდი. უფრო ზუსტად, მისი გაუქმების წინააღმდეგ. 1864 წელს გაუქმდა ბატონყმობა, მაგრამ ფსიქოლოგიაში, ტრადიციებში, ადამიანთა ურთიერთობაში მაინც დიდხანს დარჩა ბატონყმობის ინერცია. ჩვენში ერთობ ძლიერი აღმოჩნდა ფეოდალური განკერძოებულობის სურვილი. საქართველოში ბატონყმობის გაუქმების პროცესი თითქმის შვიდი წელი (1864-1871) გაგრძელდა. რეფორმამ კი შვება ვერ მოუტანა ქართველ გლეხობას. ბატონყმობის გაუქმებამ საქართველოში გლეხთა მდგომარეობა გააუარესა. 60-იან წლებში ცნობილმა ქართველმა საზოგადო მოღვაწემ, პუბლიცისტმა ნიკო ნიკოლაძემ მთელი ევროპის გასაგონად ამ რეფორმას „მძარცველობის და ყაჩა-

ლობის, სიყვარულისა და დანაშაულობის დაკანონება“ უწოდა⁸.

1865 წელს თბილისში მოხდა ხელოვნების ჯანყი. მოეწყო დიდი მიტინგი, დაიკეტა მაღაზიები, სახელოსნოები, ღუქნები. გადასახადების გამო წარმოქმნილ ჯანყს ფართო რეზონანსი ჰქონდა. თბილისის დაძაბული სოციალური ატმოსფერო კულტურული ღირებულებისადმი აქცენტების გადაადგილებასაც იწვევდა.

იბეჭდებოდა კლასიკური შტამპებით შექმნილი ნაწარმოებები. ავტორები თავშესაფარს იძენდნენ არისტოკრატების სულიერ განწყობილებაში. ჭირდა მისი დაძლევა. ინერგება სქოლასტიკური და დოგმატიკური ესთეტიკური პრინციპები, იქმნება ა. კათალიკოსის, ჩახრუხაძის და „მღალაი სტილის“ სხვა ნაწარმოებთა თავისებური კულტი. რუსული ლიტერატურიდან უპირველესი ადგილი ეთმობა კარამზინის შემოქმედებას. ეს წინააღმდეგობრივი ხასიათის ლიტერატურული პროცესი გარკვეულ გამოძახილს დრამატურგიაშიც პოულობს, პირველ რიგში ივ. კერესელიძესთან, სადაც წარმოჩნდა სანტიმენტალიზმის ტენდენციები, ბ. ჯორჯაძის შემოქმედებაში მძლავრობს „მღალაი სტილის“ თეატრალური პრინციპები, „ცისკრის“ ფურცლებზე ილ. ჭავჭავაძესა და ბ. ჯორჯაძეს შორის გაიმართა პოლემიკა. ორი განსხვავებული ესთეტიკური შეხედულებანი, რომლებიც ნათლად ავლენდნენ საზოგადოების წიაღში მიმდინარე პროცესებს, ერთმანეთს დაუპირისპირდნენ ჟურნალის ფურცლებზე, ხოლო 1863 წლიდან, როცა „საქართველოს მოამბე“ დაარსდა, — გაიყვნენ და ბრძოლა გააგრძელეს.

გ. ერისთავის თეატრის ტრადიცია, ლიტერატურული მოძრაობა, საზოგადოებრივი აზროვნების ხასიათი, რეფორმები, კლასობრივ ინტერესთა გამწვავება, ხელოსნობის განვითარება, დასავლეთ ევროპული და რუსული კულტურის ზოგადი ფონი, მათი თეატრების თვალსაჩინო მიღწევები, რაც მთავარია 60-იანელებთა გამოსვლა ასპარეზზე თი-

თქოს გარკვეულ წინამძღვრებს ქმნიდა სათეატრო საქმიანობის გამოსვლა. პირველად, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა, რუსეთში 60-იანელები დაუპირისპირდნენ ორმოციანელებს. უკანასკნელში „თავდაზნაურთა წრიდან გამოსული მოღვაწენი იყვნენ. (ა. ჯორჯაძე), ისინი ქმნიდნენ საზოგადოებრივ აზრს, მაგრამ მათი „მონანიებითი“ პოზიცია, რომანტიკული ილუზიები, რეალური მოქმედების საფუძველს იყო მოკლებული. დაახლოებით იგივე ხდება საქართველოშიც. ორმოციანელები არსებითად ის ხალხია, რომლებმაც ანტიცარისტული შეთქმულება მოაწვევეს და დამარცხდნენ. მათი რომანტიკული ილუზიები მე-18 საუკუნის საქართველოსაკენ არის მიმართული, არის წუთისოფლის ამაოებაზე ფიქრი, ფილოსოფიური ჩაღრმავება. მათ ქვეყნის სამსახურის იდეა, პრაქტიკული მოქმედების რეალური შედეგი თეატრის შექმნასა და ჟურნალის დაარსებაში გამოხატეს. 50-იანელები გაერთიანებულნი არიან თეატრის ირველიც, მაგრამ მათი საოცარი ბრძოლა მის შესანარჩუნებლად მარცხით მთავრდება. 1856 წლის შემდეგ კი ისე ეცემა სათეატრო აზროვნება, რომ ერთი შესამჩნევი სპექტაკლიც კი არ დადგმულა სამი-ოთხი წლის მანძილზე.

XIX საუკუნის საქართველოში ვერ შეიქმნა „წმინდა ხელოვნების“ იდეოლოგია, ქართული მწერლობა და თეატრი ერთობ მიეჯახკა საგანმანათლებლო-კულტურულ აღმშენებლობით ფუნქციას. „ხალხის მწერთნელისა და აღმზრდელის“ იდეოლოგია გაბატონდა უპირატესად. ასეთი იყო პატარა, კოლონიური, დამონებული ქვეყნის ლიტერატურისა და ხელოვნების ბედი. წმინდა ესთეტიკური ღირებულებანი გარკვეული მნიშვნელობით მეორე პლანზე გადადის და ამაში არის ქართული თეატრის ტრაგიზმიც. პრაგმატისტული ხასიათის ბრძოლაში იკვეთება მოღვაწეთა სახეები. უნივერსალურია ქართველ მოღვაწეთა ასპარეზი. ისინი ერთდროულად არიან პოეტებიც, რეჟისორებიც, მსახიობებიც, დრამატურგებიც, განმანათლებ-

ლებიც და საზოგადო მოქვეყნებაც. მათ სულიერ ინტერესებს მხარს ვერ უბამს ვერც სავაჭრო ბურჟუაზიის სუსტი, პრიმიტიული სულიერი მოთხოვნილებანი და ვერც „მინდვრის არისტოკრატიის“ ეკონომიკური შესაძლებლობანი. სამოციან წლებში გამოსულ თაობას უკვე გაწყვეტილი დახვდა თეატრის ტრადიცია. უბედურება ის არის, რომ სხვა ფენებიდან არ დაიძრა ნაკადი, რათა თავისი განმანახლებელი სულით შერწყმოდა „თერგდალეულებს“.

1856-1867 წლები ქართული თეატრის დაცემის ხანაა. მხოლოდ ნ. ავალიშვილის თავკაცობით იწყება სერიოზული სათეატრო ძიებანი, რომელიც ლოგიკურად ამზადებს მუდმივი თეატრისათვის ნიადაგს.

1859 წელს გიმნაზიის დარბაზში ილია ჭავჭავაძის თაოსნობით წარმოდგენილი იქნა „მეფე ლირის“ ცოცხალი სურათები. საქართველოში შეიქმნა ცოცხალი სურათების ჩვენების ტრადიცია, მაგრამ ეს ნაგვიანევი გამოძახილია ქართული თეატრალურ-სანახაობითი კულტურისა.

1861 წელს სცენისმოყვარეებს ქუთაისში გაუმართავთ სპექტაკლი. წარმოდგენიათ გ. ერისთავის „გაყრა“. სპექტაკლი საქველმოქმედო მიზნით იყო დადგმული. გარკვეული ისტორიული მნიშვნელობა აქვს ამ სპექტაკლს. წარმოდგენის დროს წარმოუთქვამთ გ. ერისთავის „სადღეგრძელო“, შეუქმნათ დრამატურგი და სინანული გამოუხატავთ, რომ იგი თეატრს ჩამოშორდა. ჟურნალ „ცისკრის“ აზრით „ეს შემთხვევა არათუ სასიამოვნო იქნება ჩვენს მიერ დიდად პატივცემულის გ. დ. ერისთავისათვის, არამედ ჩვენი აზრით, კიდევ აგრძნობინებს, რომ ბოდიში არ მოეთხოვება საზოგადოების წინაშე იმ ავტორსა, რომელიც ბუნებას შეუმკია მაღალი ნიჭითა და ის კი როგორადაც „გაყრის“ ავტორი მარხავს მიწაში თავის ტალანტსა“⁹. ეს წერილის ავტორის, შემდგომში ცნობილი ისტორიკოსის დ. ბაქრაძის გულისტკივილია გ. ერისთავის თეატრიდან განდგომის გამო. საგულისხმო ფაქტია, რომ სპექტაკლში მონაწილეობ-

და გ. ერისთავის თეატრის მსახიობი ა. მეიფარიანი. მას უკვე მნიშვნელოვანი სასცენო გამოცდილება ჰქონდა დიპლომატიკაში. უთუოდ დააჩენდა პროფესიულ კვალს.

1862 წელს ა. წერეთელი ქუთაისში დგამს ზ. ანტონოვის პიესას „მზის დაბნელება საქართველოში“. ამ ფაქტის გამო ა. წერეთელი იგონებს: „1862 წელს დროებით ჩამოვედი რუსეთიდან ქუთაისს. აქ ერთი ქართული ენის მასწავლებელი იყო, გიმნაზიაში, მოსიძე. მან მითხრა ერთხელ: „მოდით ერთი ვსინჯოთ და თეატრი გავმართოთ“. გამოჩნდა ქალების როლის შემსრულებლებიც. ნ. აბაშიძე-ორბელიანისას სურვილი გამოუთქვამს, მას სხვებმაც მიბაძეს და წარმოდგენა ჩატარდა“. ამის შემდეგ ქუთაისში სპექტაკლების გამართვა ერთხანს შეწყვეტილა. აკაკის რუსეთიდან დაბრუნების შემდეგ კვლავ განახლებულა სცენისმოყვარეთა საქმიანობა „სამეფო ანუ სახელმწიფო“ სახლში (რომელიც ალექსანდრე II პატივისცემით ააგეს და სახელიც ამიტომ შეერქვა) გაიმართა სცენა. „კვირაში ერთხელ, კვირა დღეობით და აგრეთვე დღესასწაულზე იმართებოდა ხოლმე წარმოდგენები“¹⁰.

მაგრამ ეს უკვე მოგვიანებით ხდება!

1861 წელს თბილისის სცენისმოყვარეებმა დადგეს ბ. ჯორჯაძის „შური“ და დ. ყიფიანის მიერ თარგმნილი მოლიერის „ცოლის შერთვევინება“. სპექტაკლი საქველმოქმედო მიზნით გაიმართა. ერთ საღამოს ორი პიესის დადგმა თანდათან ტრადიციად იქცა და გაგრძელდა თითქმის მთელი მე-19 საუკუნე. ბ. ჯორჯაძის დრამა ხუთ მოქმედებად იყო დაყოფილი. პირველად იგი წარმოდგენილი, შემდეგ მოლიერის პიესა. შემორჩენილი აფიშის მიხედვით ჩანს¹¹, რომ მონაწილენი მხოლოდ სცენისმოყვარენი იყვნენ.

1862 წლის 16 თებერვალს თბილისში გაიმართა სპექტაკლი „ძალად ცოლის შერთვევინება“. საღამოს ორგანიზატორი და რეჟისორი იყო ივ. მაჩაბელი, ხოლო დ. ყიფიანი არამარტო პიე-

სის მთარგმნელი იყო, არამედ სპექტაკლის მონაწილეც. დ. ყიფიანს უკვე მნიშვნელოვანი სასცენო გამოცდილება ჰქონდა და თავისი რჩევა-დარიგებით ზრდიდა სცენისმოყვარეებს.

1865 წლიდან იზრდება სცენისმოყვარეთა საქმიანობა. თბილისი და ქუთაისი ხელს უწყობს ამ საქმიანობის გავრცელებას. მნიშვნელოვან წარმატებას აღწევს ს. მაგლობლიშვილის ხელმძღვანელობით გორის წრე. წარმოდგენები იმართება ხონში (1865 წ. „გაყრა“), თელავში, ოზურგეთში, ზუგდიდში, ჭიათურაში, აქა-იქ სოფლებშიაც ჩნდება სპექტაკლები. ეს პროცესი გარკვეულად უკავშირდება სახალხო განმანათლებლურ მოძრაობას. სულ უფრო მეტი ადამიანები ებმებიან სათეატრო-სანახაობით საქმიანობაში.

1865 წელს აკაკის დაუწერია პიესა „ყჩაღი არსენა“, მაგრამ მოსკოვის საცენო კომიტეტს მისი გამოქვეყნებას ნება არ დაურთავს. ყურადღებას იქცევს ერთი ფაქტიც. 60-იანი წლების პირველ ნახევარში ილია და აკაკი ნაკლებად წერენ თეატრის შესახებ. თითქოს ჯერ კონცეპტუალურად გააზრებული არ არის თეატრის როლი ეროვნულ-განმანათლებლურ მოძრაობაში. საკითხი ეხება პოზიციურ მხარეს და არა იმ ფაქტს, რომ ამ დროს თეატრი არ არსებობს. თითქოს ბუნებრივია. არ არსებული ვერც გახდებოდა ეროვნული მოძრაობის ერთ-ერთ ტრიბუნად. მაგრამ ჩვენ ვლაპარაკობთ თეატრისადმი ინტერესზე, მისი განახლებისათვის ზრუნავზე.

თეატრის დაცემის ხანა მიძინებული ცხოვრების შესატყვისია. თითქოს ქვეყანა დაიღალა ბრძოლებით და ახლა მოსვენება განიზრახა. ამაზე ითქმის: „ომი დამთავრდა — გეშინოდეთ მშვიდობის!“. ასეთი „მშვიდობა“, არსებითად, ეროვნული ფსიქიკის რღვევის პროცესი იყო.

მაგრამ დიდხანს არ გაგრძელებულა თეატრის დაცემის პერიოდი. 1865 წლის შემდეგ თანდათან აქა-იქ იწყება სათეატრო საქმის გამოცოცხლება. კახეთსა და დასავლეთ საქართველოში, ქართლის

სოფლებში ჩნდება სცენისმოყვარეთა სპექტაკლები.

განსაკუთრებით საყურადღებოა თბილისში (1868) „ძალად ექიმისა“ და „ცოლის შერთვევინების“ დადგმა. სპექტაკლს გამოეხმაურა გ. წერეთელი: „ცოლის შერთვევინებაში“ განსაკუთრებით სამნი თამაშობდნენ კარგად თავ-თავიანთს როლებსა. უ. გარსოვეი — სგანარელისას, უ. მამულოვი — პანკრასის როლსა და უკოლოუბანკი — პოლონელი ფილოსოფოსის დოქტორისას“. „ძალად ექიმში“ მამულოვის (მამულაშვილი — ვ. კ.) შესრულებამ ყველა გააკვირვა: „ყრველი მისი გარეგანი ყოფა-ქცევა აღემატებოდა შინაგანს მღელვარებას. რასაც ენით ვერ გამოთქვამდა, იმას პირის სახით და ხელოვნურის მოქცევით გვაგებინებდა“.

ცალკეული სცენისმოყვარული სპექტაკლებიც გამოჩნდებოდა ზოლმე რაიონებში, მაგრამ ისინი რაიმე გარდაქმნის მაუწყებელნი არ იყვნენ. არც ხალხური თეატრი გამოირჩეოდა ამ პერიოდში, ფოლკლორული სანახაობანი საიმპროვიზაციო თეატრის მკრთალი გამოძახილი იყო...

ასე რომ, ყოველთვის ვერ დაიძებნება ლოგიკური კავშირი თეატრალურ ეპოქებს შორის, იგი არ ექვემდებარება განვითარების ასეთ კანონზომიერებას. პროცესი, რომელიც 1856 წლის ბოლოს შეწყდა, ლოგიკურ გაგრძელებას ვერ პოულობს. ეს არის ქართული თეატრის დაქვეითების, დაცემის პერიოდი. საგულისხმოა ქვეყნის დემოგრაფიული მდგომარეობის გაუარესების ფაქტიც. 1800 წელს მთელი მოსახლეობა შეადგენდა 670 ათასს, მაგრამ ქართველობა იყო 89 %. 1865 წლისათვის მოსახლეობა შეადგენდა 1,287 ათასს. სამოცდახუთი წლის მანძილზე თითქმის გაორმაგდა მოსახლეობა, მაგრამ ქართველობის რაოდენობა პროცენტულად შემცირდა (74 %-მდე). ამ პერიოდის საქართველოში შეიმჩნევა მექანიკური მატება, რაც რუსეთის კოლონიური პოლიტიკით არის გაპირობებული. დემოგრაფიული აგრესია რუსეთის ერთ-ერთი მძლავრი იარაღი იყო ყოველთვის, ამ მხრივაც უმ-

ძიმესი მემკვიდრეობა მიიღო დამოუკიდებელმა საქართველომ! რუსეთის დემოკრაფიული აგრესია პერმანენტული, გეგმაზომიერი ხასიათისა იყო. საბჭოურ პერიოდში იგი ინტერნაციონალიზმის იდეოლოგიით შეინილბა.

ქართული თეატრის ისტორიას ხშირად მუდმივი წარმატებებისა და აღმაშენებლის ისტორიად წარმოაჩენენ ხოლმე. სინამდვილეში კი ასე არ იყო. მას ჰქონდა ჩავარდნების პერიოდები. ერთ-ერთი პერიოდი იყო თეატრის დაცემის ხანა 1856-1867 წლებში, თუმცა კი, ის მცირედიც დიდად მნიშვნელოვანია, რაც ამ წლების ქართულ თეატრში შეიქმნა.

შენიშვნები:

1. არ. ჭორჭაძე. წერილები. 1989. გვ. 135.
2. არ. ჭორჭაძე. დასახ. წიგნი, გვ. 207.
3. ა. წერეთელი. ტ. XI. 1960. გვ. 240.
4. ა. წერეთელი. იქვე, გვ. 227.
5. არ. ჭორჭაძე. დასახ. წიგნი, გვ. 137.
6. ი. ჰაუპტმან. ტ. II, 1941, გვ. 603.
7. იქვე.
8. ა. სურგულაძე, პ. სურგულაძე. საქართველოს ისტორია, 1994, გვ. 74.
9. გ. ბუხნიკაშვილი. ქუთაისის თეატრი. 1976, გვ. 6.
10. ა. წერეთელი. თეატრის შესახებ, 1955, გვ. 135.
11. ე. დავითაია. ჟურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1989, № 2.

მ ი ე ბ ა თ ე ა ტ რ ი ს ა

მე-18 საუკუნის პროფესიული თეატრის დაშლის შემდეგ ნახევარ საუკუნეზე მეტი დრო დასჭირდა მის აღდგენას.

თეატრის აღდგენა კი უნდა ვიგულისხმოთ მისი უზოგადოესი პრინციპების განახლების თვალსაზრისით და არა უშუალო აღდგენა იმ მხატვრული თავისებურებისა, რომელიც ერეკლე მეორის სასახლის კარის თეატრს ჰქონდა. ამ თეატრიდან ძალიან ცოტა რამ თუ „აღდგა“ გ. ერისთავის თეატრში. ეს უკვე მე-19 საუკუნის თეატრია — სხვა პრინციპებისა და ინდივიდუალობის თეატრი. მაგრამ ისტორიული თვალსაზრისით სწორია როცა ვამბობთ, რომ გ. ერისთავმა აღადგინა პროფესიული თეატრი.

თუ პირველ ორ პროფესიულ თეატრებს შორის დრო 55 წელი იყო, გიორგი ერისთავსა და მუდმივ თეატრს შორის — 22 წელია.

ორივე დიდი თეატრალური ეპოქის — ერეკლეს სასახლის კარის თეატრისა და

გიორგი ერისთავის თეატრის ბედი ტრავიკული იყო, ორთავე ძალადობის მსხვერპლი გახდა. დამპყრობლების ხელით განადგურდა ეროვნული კულტურის კერები. ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ კერების დარბევა ქართველების ხელით არ მომხდარა. მაგრამ შემდგომ პერიოდებში კი მტერმა კარგად ისწავლა „სხვისი ხელით ნარის“ გლეჯვა“ ეს „სხვა“ კი მეტწილად ქართველი იყო. რამდენი ენერგია და ნიჭი შეიწირა ქართულ თეატრში ურთიერთმტრობამ, შურმა და გაუტანლობამ. მუდმივი თეატრიდან მოყოლებული, მთელი მომდევნო პერიოდი, ეს არის გაუნელებელი, ტკივილიანი გზა.

საოცრად სწრაფად იცვლება დრო. იცვლება განვითარების რიტმიც.

დაცემის შემდეგ სათეატრო-სანახაობრივი კულტურა თანდათან ძალას იკრებს, მაგრამ წარმოდგენების მართვა მთელ საქართველოში არასისტემატურა ხასიათისაა. შემთხვევიდან შემთხვევამდე იმართება სპექტაკლები, ამ წლების

სანახაობითი გართობები, შეკრებები, სალონური საღამოები გარკვეულწილად აკმაყოფილებს თავის აუდიტორიას, მაგრამ თითქოს სრულიად დაიკარგა ქართული კაცის არტისტული გენი!..

ამიტომ ჩვენ ამ პერიოდს თეატრის დაცემის ხანა ვუწოდეთ!

შესაძლოა იგი დაღუპოს გაგრძელებულიყო, რომ არა ნიკო ავალიშვილის მცდელობა, ფეხზე წამოეყენებინა დაცემული თეატრი.

მოსკოვიდან დაბრუნებული ნიკო ავალიშვილი სათავეში ჩაუდგა სცენისმოყვარეთა მუდმივ წრეს და ამით გვარაინი საფუძველიც შეუქმნა მუდმივ თეატრს.

წრეს არ ჰქონდა საკუთარი ბინა. „პირველი ორი წლის განმავლობაში წარმოდგენები იმართებოდა გერმანელთა კლუბში (როგორც მაშინ უწოდებდნენ „ნემეცების“ კლუბში). ეს კლუბი მოთავსებული იყო მაშინდელი საბაზრო და ბარონის ქუჩის შესაყარში, იმ უბანში, სადაც დღეს ათონელის ქუჩა გადის“¹.

მართალია, სცენისმოყვარეთა წარმოდგენა მოგვიანებით გაიმართა, მაგრამ მნიშვნელოვანი დრო დასჭირდა ორგანიზაციული საკითხების მოგვარებას.

ნ. ავალიშვილი თავისი სათეატრო კრიტიკული წერილებით აცხოველებს თეატრისადმი ინტერესს. 1867 წელს გაზ. „დროებაში“ აქვეყნებს სტატიას, რომელიც ბეკლემიშევის „მაიკოს“ დადგმას ეხება, სადაც აკაკი ვაჭარ გიგოს როლს ასრულებდა. სპექტაკლში ნ. ავალიშვილიც მონაწილეობდა, მაგრამ ეს პოლემიკური წერილია. ქუთაისში წარმოადგინეს გ. ერისთავის „ყვარყვარე ათაბაგი“. აკაკი წერეთელი იგონებს: „წარმოადგინეთ „ყვარყვარე ათაბაგი“. დიდძალი ხალხი დაესწრო. ეფრო მენახშირის ქალის როლს თამაშობდა და ისე გაიტაცა პუბლიკა, რომ ზოგიერთებს ისტერიკა მოუვიდა, — ყაფლან ორბელიანმა, რომელიც მუხლებზე ფეხშემოდგმული იჯდა პირველ წყებაში, დაიღრიალა: გაიყვანეთ ეგ მოთამაშე, თვარემ დაგზოცათო“².

ორივე წარმოდგენა დრამატული ხასიათისა იყო. ყაფლან ორბელიანის რე-

აქცია გამოიწვია არამართო პიესის „მელოდრამატულმა ამბავმა, არამედ შესრულების ოსტატობამაც. ეს იყო მნიშვნელოვანი მოვლენა, რადგან გ. ერისთავის თეატრში და შემდეგაც, მუდმივ თეატრამდე, ჩვენ საქმე გვაქვს არა მსახიობის, არამედ დრამატურგის თეატრთან. სამსახიობო ოსტატობის დონე და რეჟისურა არ იძლეოდა პიესის ახალი სცენური ვერსიის, განსხვავებული ინტერპრეტაციის წარმოდგენის საშუალებას.

მსახიობის თეატრის ფორმირების პროცესი (მაგ. ვასო აბაშიძის, ლადო მესხიშვილის თეატრში) საკმაოდ ხანგრძლივი აღმოჩნდა. ამიტომ სცენისმოყვარეთა წრეებში სამსახიობო ოსტატობის წარმოჩენის ყოველი ფაქტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სწორედ განვითარების პროცესის თვალსაზრისით.

1869 წელს ნ. ავალიშვილმა „ნემეცების“ კლუბში წარმოადგინა გ. ერისთავის „გაყრა“ და „ძუნწი“, ხოლო იმავე წელს აკაკის რეჟისორობით დაიდგა მისივე პიესა „ძველსა და ახალს შუა“, ამავე პერიოდში იდგმება ზ. ანტონოვის „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“, ხოლო 1867 წლიდან წარმოდგენები გახშირდა თელავში, ხონში, ოზურგეთში, ახალციხეში, სიღნაღში და სხვა დაბეზსა და სოფლებში. რეპერტუარი არ იყო მრავალფეროვანი, მაგრამ თვით ვოდევილებსაც კი გართობის გარდა ერთგვარი შემეცნებით-საგანმანათლებლო ფუნქციაც ჰქონდა. ამ დროს საქართველოში წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოებაც არ არის შექმნილი და ამდენად გასაგებია, რომ მეტად გაზრდილი თეატრის მნიშვნელობა სწორედ საგანმანათლებლო თვალსაზრისით.

ნ. ავალიშვილის წრემ იმდენად მოამზადა სცენისმოყვარენი, რომ საზოგადოებაში ჩნდება აზრი: „აქტიორები მზად არიან მგონი 2 წელიწადს უფასოდ შეეშველონ თეატრის გამართვას“. ეს არის მუდმივი თეატრის შექმნის მოთხოვნა, თუმცა ახალი პროფესიული თეატრის შექმნა მართლ „აქტიორების მზად ყოფნაზე“ არ იყო დამოკიდებული.

მასთან ერთად საჭირო იყო უმარაგ პრობლემათა ერთიანი გადაწყვეტა.

1869 წლის სექტაკლებს ფართო რეზონანსი ჰქონდათ. „ტუნწსა“ და ზ. ანტონოვის პიესას „მე მინდა კნენა გავხდე“ გამოეხმაურა პრესა, სადაც ისევე მუდმივი დასის შექმნაზე იყო საუბარი. მაყურებელი „კმაყოფილი იყო წარმოდგენისა. იმათ სრულებით დაივიწყეს უცხო ენებზედ წარმოდგენილი ოპერები, ისე რომ ტაში არ გაუწყვეტიათ და დიდი სიამოვნებით უყურებდნენ. ყოველთვის ასეა, როდესაც კაცი იმისთანა რასმეს ხედავს ან ისმენს, რომელშიც სამშობლოს ხმა ისმის, მაშინ როგორღაც განსაკუთრებულ სიამოვნებას მიეცემა. ხალხმა თავისი სიყვარული ქართული სცენის მიმართ იმით დაამტკიცა, რომ ბილეთები წინა დღესვე დაიტაცეს და მერე ბევრნი მზათ იყვნენ ერთი სამად ფასი მიეცათ, მაგრამ ბილეთები აღარ იშოვებოდა“. სექტაკლმა დაამტკიცა, რომ ხალხში არის მოთხოვნილება ქართული თეატრის დაარსებისა და იგი უნდა დაარსდეს, — დაასკვნის გაზეთი.

მუდმივი სცენის დაარსების პრობლემა უფრო მწვავედება, საზოგადოება ემზადება ამისათვის. იზრდება თეატრის ესთეტიკური ჩარჩოების გაფართოების მოთხოვნილება. განსაკუთრებული როლი ენიჭება მუსიკის წარმოჩენას სექტაკლში. ისმება სექტაკლისათვის სპეციალური მუსიკის შექმნის საკითხი. მოითხოვენ, რომ ქართული სიმღერები გადატანილ იქნას ნოტებზე. უფრო ადრე ამ პრობლემას შეეხო მ. თუმანიშვილი. სექტაკლში სხვადასხვა ფორმით იქმნება მუსიკალური ატმოსფერო. მაგ. 1867 წელს მევიოლინე მარკვეიზი მონაწილეობდა წარმოდგენებში. მუსიკალურ გადაწყვეტას ზომ ერეკლე II-ის სასახლის კარის თეატრშიც გამორჩეული ადგილი ეკავა. ეს ტრადიცია გაგრძელდა გ. ერისთავის თეატრშიც. ბუნებრივია, რომ დიდი მუსიკალური კულტურის ქვეყნის თეატრში მუსიკას თავისი ადგილიც უნდა ჰქონოდა, მაგრამ ეს იყო თეატრის სინთეტიზაციის რთული პროცესი და საკმაოდ დიდი დრო დასჭირდა იმას, რომ

მუსიკა ორგანულად შერწყმოდა თეატრს.

სცენისმოყვარეთა მოღვაწეობა კუთრებით ინტენსიური გახდა 70-იან წლებში, როცა ჩნდება არა მარტო ახალი პიესები, არამედ იზრდება სცენისმოყვარეთა რიცხვიც. თეატრს დიდ დროს უთმობენ აკაკი წერეთელი, დ. ყიფიანი, ნ. ავალიშვილი, ა. უმიკაშვილი, ს. მეხსი, რ. ერისთავი, ა. ფურცელაძე და სხვები. აფიშაზე ჩნდება ბაბო ზერხეულაძის სახელი, რომელიც იმავეთვე იქცევს ყურადღებას, არა მხოლოდ თავისი მშვენიერი ფიზიკური მონაცემებით, არამედ სოციალური მდგომარეობითაც.

1870 წელს 23 ნოემბერს, თბილისში კერძო ბინაზე იმართება წარმოდგენა. წარმოადგინეს ი. ჭავჭავაძის „გლეხთა განთავისუფლების პირველი დროების სცენები“. „მეფე ლირის“ სურათების შემდეგ ეს არის ილიას პირველი სახელმწიფო თეატრთან. სექტაკლს გამოეხმაურა „დროება“, „პიესამ მაყურებლის განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია. ამის მიზეზი მარტო ის კი არ იყო, რომ ამ „სცენებს“ პირველად ხედავდ ჩვენი საზოგადოება. „სცენებს“ არა აქვს მართალი სცენური მოძრაობა, სასცენო ეფექტი, მაგრამ მის ნაცვლად ყოველი სიტყვა მოქმედი პიერებისა და ყოველი მათი მიხრა-მოხრა ხელოვნური კალმით არის დაწერილი. აი, ნამდვილი მიზეზი იმისა, რომ „სცენები“ ასე მოსწონდა საზოგადოებას“.

ქართული ფენომენისადმი ყურადღების გამახვილება შემთხვევითი არ არის. ქართველმა მოღვაწეებმა კარგად იციან, რომ კოლონიურ ქვეყანაში ცხოვრობენ და ყოველგვარი ეროვნულის გამოვლენას დიდი ყურადღებით ექცევიან, განსაკუთრებით თეატრში. თბილისი უფრო სპეციფიკურ დემოგრაფიულ პირობებშია მოქცეული, ვიდრე ქუთაისი ან საქართველოს რომელიმე სხვა დიდი ქალაქი. საჭირო იყო სათეატრო კულტურის შექმნა, დაძლევა არა მარტო აღმოსავლური აზიური დანაღვებისა, არამედ ერთობ ძლიერი არაქართული პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური ფონი-

საც. ამ ისტორიულ მისიას წინამძღოლობენ „თერგდალეულები“ და სხვა მოწინავე ქართველები.

მ. თუმანიშვილმა გ. ერისთავის „მაიკოს“ დადგმის (1867) გამო შენიშნა: „...ჭირველსავე“ ფარდის ახლით ჩვენ დავინახეთ სცენაზე გამოყვანილნი პირნი ქართულის სახეებით, ქართულად ჩაღმულ-დახურულნი, ქართულ ენაზედ მოლაპარაკენი, რასაკირველია, მოველოდით, რომ თვით ქცევაც, ზნეც, სიტყვა-პასუხიც იქმნებოდა ქართულნი“.⁴

პირველი ქართველი კრიტიკოსის ნაზრევს პრინციპული მნიშვნელობა აქვს თეატრის ეროვნული არსის კვლევაში. ეროვნულისადმი გამახვილებული ყურადღება მართო იმის შედეგი კი არ არის, რომ საერთოდ ხელოვნების უზოგადოესი კანონია თავისი ერის სულიერი ცხოვრების, მისი ეროვნული სახის გამოხატვა, არამედ აქ ნაგულისხმევია კონკრეტული ისტორიული პირობების ფაქტორიც. ამიტომ მეტ სიმძაფრეს იწვევს პრობლემა. ამასთანავე მ. თუმანიშვილი იკვლევს დრამისმკეთებლობის საკითხსაც. პიესად გადმოქართულების პრაქტიკა: სულ უფრო და უფრო ფართო გასაქანს პოულობს მე-19 საუკუნის ქართულ თეატრში. „თუ „მაიკო“ ქართული პიესაა, რაში ეტყობა ქართულობა?“ — კითხულობს თუმანიშვილი. ეს არის კითხვა, რომელიც მთელი საუკუნე ისმის სხვადასხვა პიესათა მიმართ ქართველი მოღვაწეებისაგან. შემდეგში პრობლემას სპეციალურ წერილებს უძღვნიან ილია და აკაკი.

მ. თუმანიშვილის ისტორიული დამახურებაა გ. ერისთავისა და შემდგომი პერიოდის სპექტაკლების ანალიზი, დრამატურგიისა და სამსახიობო ხელოვნების განხილვა თეატრის, როგორც ეროვნული ფენომენის საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარების კონტექსტში. კრიტიკოსმა პირუთენელად შეაფასა არა მხოლოდ მიღწევები, არამედ ნაკლოვანებანიც. მისი კრიტიკა ეროვნული მოღვაწის ნაზრევი, მის შენიშვნებშიც იგრძნობა თეატრის განკარგების იმედი და რწმენა. ყველა სათეატრო პრობლემა მო-

აზრებულია ქართული კულტურის განვითარების პროცესში. დრამა ეროვნული, დასავლეთ ევროპული და რუსული კულტურის მცოდნე მკვლევარი ზუსტად ხედავს ქართული თეატრის პერსპექტივას, მის დასაძლევ წინააღმდეგობებს. მ. თუმანიშვილმა თავის კრიტიკულ ნარკვევებში გასული საუკუნის ქართული სასცენო ხელოვნების რამდენიმე მონაკვეთი შემოგვინახა — აგვიწერა ის, რაც ზღებოდა სცენაზე და მაყურებელთა დარბაზში. იმ დროს თეატრში სამი კომპონენტი (დრამატურგი, მსახიობი, მაყურებელი) იყო წამყვანი და თუმანიშვილის ყურადღებაც აქეთ იყო მიმართული, თუმცა არც დეკორაციული და მუსიკალური ელემენტები გამორჩენია.⁵

1876 წელს ხანძრის შედეგად დაიწვა ქარვასლის თეატრი, რასაც შეეძლო გარკვეული გავლენა მოეხდინა ქართულ თეატრზე, მაგრამ ქართველი სცენისმოყვარეების მიერ ფართოდ გაშლილი მუშაობა მაინც არ შეჩერდა. თუმცა მას შემდეგ თითქმის ხუთი წელი დასჭირდა მუდმივი თეატრის შექმნას.

1875 წელს ქუთაისში მტკიცედ დაფუძნდა მოყვარულთა წრე, რომელსაც თავისი წესდებაც ჰქონდა. წრეს სათავეში მესხების დიდი გვარი ედგა (კ. მესხი, ა. მესხი, ივ. მესხი). წესდება მნიშვნელოვანი იატორიული დოკუმენტია. უკვე შეიგრძნობა, რომ წრე სერიოზული პროფესიული საფუძვლების მომზადებას გულით სსმობდა. წესდების ერთ-ერთ მუხლად მინიშნულია, რომ „გვარცვლადეს ქართველ საზოგადოებაში ქართული წარმოდგენების მოყვარეობა“. წრეს ჰყავდა თავისი კომიტეტიც (5 კაცი). საზოგადოებამ თავის წევრთაგან აირჩია გამგებელი, რეჟისორი, სუფლიორი და მოლარე, მაგრამ რეჟისორსა და მოლარეს ყოველი წარმოდგენის შემდეგ ახალს ირჩევდა. თბილისის წრისაგან განსხვავებით აქ მეტი იყო რეჟისორთა მონაცვალობა. განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო პიესების თარგმნის საკითხს, როგორც სარეპერტუარო პოლიტიკის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მხარეს.

ს. მესხს მიაჩნდა, რომ აუცილებელი იყო მუდმივი თეატრის შექმნა. „მაღალ“ საზოგადოებას ასე თუ ისე ჰქონდა გასართობი და ესთეტიკური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების საშუალება (რუსული თეატრი, ოპერა, კონცერტები და სხვ.), მაგრამ სრულიად მიტოვებული დარჩა „დაბალი“ ფენები, მათ ისლა დარჩენილათ ორთაჭაღის ბაღებში ღვინოში ჩაიხშონ თავიანთი ტკივილი — წერს ს. მესხი. „თუ ქართულ თეატრს რაიმე სარგებლობის მოტანა შეუძლია ჩვენი ლიტერატურისა და საზოგადოებისათვის, — ისევ ამ მუდმივი ტრუპისა და რიგიანად თავ-თავის დროზე გამართული წარმოდგენების საშუალებით და არა სხვაფრივ“. აქედან სჩანს, რომ ს. მესხს სრულიად აღარ აკმაყოფილებს სცენისმოყვარეთა მუშაობა, იგი თეატრის განვითარების მაღალ საფეხურს მოითხოვს, რათა მან შეასრულოს თავისი მისია.

ქუთაისის სპექტაკლები გავლენასა და გამოძახილს პოულობდნენ დასავლეთ საქართველოს დაბებსა და სოფლებში. ამ პერიოდისათვის წარმოდგენები იმართება ხოწში, საჩხერეში, ჭიათურაში, სოფლებში: გორისაში (სადაც 40-იან წლებში დაიდგა ო. წერეთლის „ქორწილი იმერეთის თავადისა“), არგვეთაში, სხვიტორში, აგრეთვე გურიასი სოფელ ბახვში და სხვა სოფლებში. 1874 წელს არგვეთაში წარმოდგენიანთ გ. წერეთლის პიესა „ჯიბრი“. განსაკუთრებით საყურადღებოა სოფ. ბანძაში „ვენეციელი ვაჭარის“ წარმოდგენის (1873) ფაქტი, დ. ყიფიანის თარგმანით. „ხალხი წარმოდგენიდან ძალიან კმაყოფილი გამოვიდა. წარმოდგენა ითავა ალექსანდრე ორბელიანმა და იმედი არის, რომ დღეის შემდეგ უფრო გულმოდგინებით ისურვებენ წარმოდგენას.“⁶ აღ. ორბელიანის ინიციატივით წარმოდგენები სამეგრელოს სხვა მხარეებშიც გამართულა.

სპექტაკლები იდგმება გორში, ცხინვალში, ქეიშხეთში, საგარეჯოში. შეიქმნა მუდმივი წრე (1876), რომლის ერთ-ერთი თაოსანი ნ. ავალიშვილი იყო. პირველი „მნათობის“ რედაქტორის ნიკო ავალიშვილის დეაწლი მთელ სა-

ქართველოს სწვდებოდა. მის მიერ შექმნილი მუდმივი სცენა გავლენას ახდენდა იმერ-ამერის სათეატრო საზოგადოებრივ კულტურაზე. ამიტომ მისი თეატრი მოასწავებდა ერთგვარ გარდამავალ ეტაპს, იგი ქმნიდა არა მხოლოდ პროფესიულ საფუძვლებს, არამედ შექმნიდა ფსიქოლოგიური გარდატეხა საზოგადოებრივ აზროვნებაში. თეატრისაკენ ხალხის მიზრუნება და თეატრის მოთხოვნილების გაჩენა არანაკლებ მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, ვიდრე ერთი რომელიმე თეატრის შექმნა. საგარეჯოს თეატრის მაგალითი ზემოქმედებდა თელავის, სიღნაღის, სოფლების — პატარძელის, ხაშმის და საერთოდ, კახეთის მთელი რაიონის სათეატრო ცხოვრებაზე. იგივე პროცესები ხდებოდა ქართლში. გორში დადგმული წარმოდგენები სტიმულს აძლევს ქართლის რაიონებისა და სოფლების სათეატრო საქმიანობას. საგულისხმოა, რომ 1875 წელს გორში გამართულ სპექტაკლში (გ. ერისთავის „უწინამართლის ქუდი“, მოლიერის „ძალად ექიმი“) მონაწილეობა მიუღია სრულიად ახალგაზრდა ნ. გაბუნიას. ცხინვალის სპექტაკლში („გაყრა“) პავლე დიდებულისძის როლი შეუსრულებია ივ. მაჩაბელს, ხოლო პავლესი ზაალ მაჩაბელს. ნ. გაბუნიას მონაწილეობა მიუღია ცხინვალის სპექტაკლებშიც. გორისა და ცხინვალის კულტურული ცხოვრება გამთლიანებული იყო და წარმოადგენდა ქართული თეატრის ერთიანი სათეატრო პრობლემების ნაწილს.

1873-74 წლებში ხოწში წარმოუდგენიანთ რამდენიმე სპექტაკლი, ხოლო 1874 წელს სათეატრო შენობაც კი აუგიათ, სადაც ქუთაისის სცენისმოყვარეებიც მართავდნენ სპექტაკლებს (1875 წელს აქ უთამაშია ვ. აბაშიძეს).

1876 წელს ახალციხეში წარმოუდგენიანთ ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“. ამავე წელს წარმოუდგენიანთ ა. წერეთლის „სცენები საპატიმროში“.

ახალციხეში ქართველ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების გვერდით მოქმედებდა რუსული სცენისმოყვარეთა წრეც.

1879 წლიდან იმდენად გაიზარდა თეატრისადმი ინტერესი, რომ „დროების“ ცნობით ახალციხეში „მუდამ კვირას იმართება ქართული წარმოდგენები და ისე კარგად მიდის საქმე, რომ ამ შემთხვევაში მაინც შეჭველია თქვენ, ქალაქელებს გაჯობებთ“. მთავარი ის კი არ არის, რომ „ქალაქელებს“ (ე. ი. თბილისელებს) აჯობებდნენ, არამედ სრულიად სერიოზული სახე მიეცეს სპექტაკლების მზადებას, მიაღწიონ მხატვრულ წარმატებას. ამ საქმეს სათავეში ჩასდგომია ნ. ი. ალექსევე-მესხოვი, „რომელსაც უნდა ვუმაღლოდეთ სპექტაკლების დადგმას“. ახალციხეში საგასტროლოდ ჩადიოდნენ თბილისის მსახიობები. სცენისმოყვარეებს დიდ დახმარებას უწევდა ი. გვარამაძე („ვინმე მესხი“).

1868 წელს ზუგდიდში ან. ფურცელაძემ დადგა მოლიერის „ძალად ექიმი“ (თარგმნი რ. ერისთავისა); დარბაზმა ვერ დაიტია მაყურებელი.

1873 წელს ბანძაში ალ. იოსელიანმა დადგა „ვენეციელი ვაჭარი“. 1874-75 წლებში სოფ. სუჯუნაში დაიდგა მოლიერის „სკაპენის ცუდლუტობა“, ა. მეიფარიანის „ქმრები გავაბით მახეში“.

ოზურგეთში პირველი წარმოდგენა 1868 წელს გაიმართა, ხოლო 80-იანი წლებიდან სისტემატური ხასიათი ჰქონდა წარმოდგენების გამართვას.

თელავში, რომელსაც დიდი თეატრალური წარსული აქვს, სცენისმოყვარეთა მუშაობის განახლება 1866 წლიდან იწყება. ამ წელს წარმოდგენიათ „გაყრა“ და „მზის დაბნელება საქართველოში“, ხოლო 80-იანი წლებიდან ისე როგორც მთელ საქართველოში, აქაც გამოცოცხლდა თეატრალური საქმიანობა.

დაბეზსა და სოფლებში გამართული წარმოდგენები, ძირითადად, თბილისისა და ქუთაისის თეატრალური ცხოვრებიდან იყო იმპულსირებული. ს. მესხის აზრით „თბილისისა და ქუთაისის წარმოდგენები ისე შეითვისა ხალხმა, რომ როცა სცენის მოყვარენი დიდი ხნის განმავლობაში არ თამაშობენ, აქაური საზოგადოება დრტყინვასა და საყვედურებს იწყებს“. მაგრამ ეს არ არის მთავარი.

უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ „არა-იუ ამ ორ დიდ ქალაქში, პატარა ქალაქებში, დაბეზში და თვით სოფლებშიც თითქოს მოდად შემოვიდა, თითქოს საჭიროებად შეიქმნა ქართული წარმოდგენების გამართვა“.⁷

აი, ეს არის მთავარი. თეატრი საჭირო გახდა ხალხისათვის, „თითქოს მოდად იქცა“. ხალხმა დაინახა არა მხოლოდ გაერთობის, კულტურული დასვენების საშუალება, არამედ უფრო მეტი — სულიერი ცხოვრების გამოხატვის საშუალება, აღზრდის, განათლების კერა. ამ პერიოდს ეკუთვნის აკაკი წერეთლის სიტყვები „არათუ ამ დროში, ძველად პერიკლოსის დროსაც თეატრი ხალხის გასაწევრთნელ და ზნეობრივად ასამაღლებელ მოვლენებად და საგნად მიაჩნდათ და მართლაც, ვინ არ იცის, რომ ისტორიის მთელი ტომები ისე ვერ იმოქმედებდა კაცზედ, როგორც ერთი ზეირიანი პატრიოტული დრამული რამ წარმოდგენა“.

ქართული თეატრის რეპერტუარი ძირითადად შესდგებოდა: გ. ერისთავის, ზ. ანტონოვის, ა. წერეთლის, რ. ერისთავის კომედიებისა და ვოდევილებისაგან. ზოგჯერ იდგებოდა ი. ჭავჭავაძის „გლეხთა განთავისუფლების სცენები“. წარმატება ჰქონდა გ. სუნდუკიანის, მოლიერის, ა. ოსტროვსკის პიესებს, როგორც ეხედავთ ძრთადად გაბატონებულია კომედია და ვოდევილის ჟანრი. სოციალური, საყოფაცხოვრებო ხასიათის კრიტიკას ადვილად ეგუება ცენზურა.

სცენისმოყვარეთა წრეებში გამოჩნდნენ ე. აბაშიძე, ნ. გაბუნია, მ. საფაროვა, ივ. მაჩაბელი, ზ. მაჩაბელი, ნ. ავალიშვილი, ე. კლდიაშვილი, ბ. ხერხეულიძე, კ. ყიფიანი, მესხების დიდი ოჯახი, დ. ყიფიანი, პ. უმიკაშვილი, წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ ილია და აკაკი. საზოგადოებისათვის ავტორიტეტული და სოციალურად მაღალი კლასის მოღვაწეების გამოჩენა სცენაზე მაგალითის მიძეცეში გახდა.

სპექტაკლების პარალელურად გაიზარდა სალიტერატურო და სამუსიკო საღამოებისადმი ინტერესიც. გაფართოვდა თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის

არეალი. ასე მაგალითად, 1870 წლის 22 იანვარს, თბილისში, მუსიკალური საზოგადოების დარბაზში გაიმართა დიდი საღამო, სადაც ილია ჭავჭავაძემ წაიკითხა ნაწყვეტები „მგზავრის წერილებიდან“ და „აზრდილიდან“. წაიკითხა, აგრეთვე, გ. ორბელიანის ლექსი „ჩემს დას ეფემას“, აკაკი წერეთელმა წაიკითხა „მოგონება“ და „იმერული სცენები“, „მეფე ლირიდან“ სცენა და გრ. ორბელიანის პოემიდან „საღლეგრემლო“, ნაწყვეტები წაიკითხა დ. ერისთავმა, პ. უშიაკიშვილმა წაიკითხა „სცენა თბილისის ცხოვრებიდან“. ასეთივე ხასიათის სცენები იმართებოდა ქუთაისში, ჭიათურაში და საქართველოს სხვა ქალაქებში.

1867-79 წლებში გარკვეულად იკვეთება კომედიის თეატრის პროფილი. გ. ერისთავის თეატრის შემდგომი ეტაპიც კომედიით იწყება. ამიტომ ზღედა ასე? იქნებ იმიტომ, რომ კომედია და ვოდევილი უფრო უყვარს ხალხს თავისი დემოკრატიული, საზეიმო ხასიათის გამო? ხომ არ არის ეს ღრმა ეროვნული პრობლემებიდან გაქცევა? იქნებ ეს არტისტული ზედაპირულობის ინერციაა, რომელიც ასე ბუნებრივად შერწყმია ქართულ ხასიათს? აშკარაა, რომ ცარიზმი მხარს უჭერს სწორედ კომედიურ-ვოდევილურ სანახაობით თეატრს და ეს ფაქტორი არც მაშინ დარჩენიათ შეუნიშნავი ეროვნულ საქმეთა თავაკებს. მაგრამ თეატრის ფორმირების პროცესი გარკვეული საფეხურების გავლას გულისხმობს. თეატრს უნდა გაეყოლინ ეს საფეხურიც. სცემისმოყვარეთა შესაძლებლობა გარკვეულად შეზღუდული იყო სწორედ პროფესიული თვალსაზრისით. დიდი პრობლემის გამოხატვას დიდი ოსტატობაც სჭირდებოდა!

ასე რომ, მხოლოდ ცალსახად, ერთი რომელიმე საკითხით არ აიხსნება ქართული თეატრის განვითარების აღნიშნული ეტაპის თავისებურება. ეს არის თეატრისადმი საზოგადოების ინტერესის გაღვიძების, მისი აუცილებლობის შეგნების, პროფესიული ჩვევების გამოშვების, ახალი ძალების მოკრების, კულტურულ ცხოვრებაში ფართო მასების

ჩაბმისა და მისი ესთეტიკური ინტერესების გაფართოების, ცარიზმისაგან დევნილი და შევიწროებული სკოლის განმარტებით საგანმანათლებლო და საკლასიკო დელო ღირებულებათა წარმოჩენის ეტაპი. კომედიის მამხილებელი პათოსი, მისი ზნეობრივ-დამრიგებლური გამიზნულობა გარკვეულ გამოძახილს პოულობდა ფართო მაყურებელში.

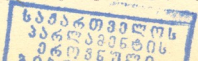
1877 წლის 12 აპრილს რუსეთმა ომი გამოუცხადა თურქეთს. ომში მონაწილეობდნენ ქართველებიც. გარკვეულად შეფერხდა სასცენო მოღვაწეობის განვითარება, მაგრამ მაღე აიწყო სათეატრო მოღვაწეობა. უფრო ხალისიანი და აქტიური გახდა იგი. აჭარა დაუბრუნდა თავის დედასამშობლოს და ამიერიდან იგი კვლავ ჩაება ქართული კულტურის ცხოვრებაში.

კომედიის თეატრის ფორმირების რთულ ფონზე განსაკუთრებით საყურადღებოა ქუთაისში სუფორინისა და ბურენინის „მედვას“ დადგმა. კომედიებსა და ვოდევილებს შეჩვეულ მაყურებელში სპექტაკლმა დიდი აზრთა სხვაობა გამოიწვია. ერთნი ამბობდნენ: „იმერლებს ცხოვრების სცენაზედაც ეყოფათ სატირალი საგნები“, ხოლო მეორენი—„ყოველთვის სასაცილო პიესები მოგვწყინდაო“.

ფართოვდება თეატრის პორიზონტი. თანდათან მდიდრდება რეპერტუარი. მაყურებელი ეჩვევა განსხვავებულ, უფრო რთულსა და პრობლემურ პიესებს, მაგრამ ამ ტენდენციაში უმთავრესი იყო ხალხზე თეატრის ზემოქმედებითი საშუალებების ზრდა, მისი მოქალაქეობრივი, ეროვნული ღირებულებების წარმოჩენა. მსუბუქი, გამრთობი სანახაობის წიაღში იბადება ახალი სასცენო ლექსიკის გამოშახველი, დრამატული ბუნების სათეატრო ხელოვნება.

ქართული თეატრის განვითარებას მუდამ ხელს უშლიდა მძიმე ეკონომიკური მდგომარეობა. ქართულ თეატრს არ ეძლეოდა საშუალება უფრო ფართოდ გამოეყენებინა მუსიკისა და მხატვრობის შესაძლებლობანი. ხშირად მსახიობებს პერსონაჟის ტანსაცმელი და სხვა რეკ-

21241



ვიზიტი შინიდან მოჰქონდათ. ზოგჯერ არ იყო განსხვავებული ეპოქებისა თუ ეროვნული თავისებურებების გამოხატ-ველი დეკორაცია და კოსტუმები. სიღა-რიბე ერთფეროვნების დაღს ასვამდა სპექტაკლებს. შემოსავლის თითქმის ნა-ხევარი მიჰქონდა შენობის ქირას. და-ნარჩენი სხვა ხარჯებს და ამდენად მსა-ხიობებს აღარაფერი რჩებოდათ გასამრ-ჯელოდ. ამასთანავე ბევრი წარმოადგენა საქველმოქმედო ხასიათისა იყო.

პირდაპირ გმირობას უდრდაც ის, რა-საც ქართული თეატრის მოღვაწენი აკე-თებდნენ. მწერლობა და თეატრი ერთ ბედს ქვეშ იყო და ერთად სწევდნენ ჭა-პანს. ჟურნალ-გაზეთების სიმცირის პი-რობებში მწერლობას თეატრი სჭირდე-ბოდა თავისი იდეების გადმოსაცემად, — თეატრს კი მწერალთა ნაწარმოებები. ეს ერთიანობის გრძნობა თან სდევდა მე-19 საუკუნის მოღვაწეებს რა დარგშიაც არ უნდა ყოფილიყვნენ, მაგრამ იმდენი ში-ნაური და გარეშე ძალა ებრძოდა ამ გამ-თლიანებას, რომ დიდი ენერგია და დრო მიჰქონდა ეროვნული კონსოლიდაციის პროცესს. ცარიზმთან ერთად მას ზელს უშლიდა ფეოდალური განკერძოებულ-ობა, რომელიც ძვალსა და რბილში ჰქო-ნდა გამჯდარი ქართველებს. თუმცა ამ ეტაპზე მოხდა ბატონ-ყმობის გაუქმება, მაგრამ ეროვნულ ფსიქოლოგიაში იგი ერთობ დიდხანს დარჩა. მარტივი პატ-რიარქალური ცხოვრების ინერცია, ფე-ოდალური თავკერძობა, ეროვნული სა-ხელმწიფოებრიობის იდეის კვლამა, რუს მოხელეთა ბიუროკრატიული სისტემის გაბატონება, ქართული ეროვნული შეგ-ნების დაქვეითება, უმძიმესი ფონი იყო თეატრისათვის. აკაკი წერეთელი უდრმე-სი გულისტკივილით წერდა: „უკანასკნე-ლმა მონობის საუკუნემ თავისი ელფერი დასდვა ჩემს სამშობლოს: მიმბაძაობის ზანა დადგა, მაგრამ ჯერ კიდევ არ მომ-კვდარა და მხოლოდ დასნეულებულა“.

საქართველოს დასნეულების მდგომა-რეობა სავსებით გაცნობიერებული აქვთ მამულიშვილებს, მაგრამ მონობის პირო-ბებში მეტისმეტად ძნელი იყო მისგან განკურნება.

„მიმბაძველობის“ ცნებაში აკაკი წერე-თელი ქართულ თეატრსაც გულისხმობს. მუდამ მწვავე პოლემიკის საგანად, ქა-რთულ თეატრზე რუსული თეატრის გა-ვლენის საკითხი. სხვადასხვაგვარი ინ-ტერპრეტაციით იაზრება იგი ქართუ-ლი კულტურის ისტორიაში, მაგრამ რო-გორი განსხვავებულიც არ უნდა იყოს შეხედულებანი, გავლენის ფაქტს ვერა-ვინ უარყოფს. აკაკი ვასაძეს მიაჩნდა, რომ „საქართველოში გლეხთა განთავი-სუფლების შემდეგ, ნაციონალური ბურ-ჟუაზიის ფორმაცია სწრაფად მიმდინა-რეობდა და სათავადაზნაურო, საადგილ-მამულო ბანკების დაარსება თბილისსა და ქუთაისში, საქართველოს პოლიტიკურ-ეკონომიკური ცხოვრების მძლავრ წარ-მმართველ ძალად იქცა. ამ დროიდან ჩვე-ნი ცხოვრებაც ვითარდებოდა იმ ტკივი-ლებითა და მისწრაფებებით, რომელთაც მაშინდელი რუსეთის საზოგადოებრიობა განიცდიდა. ერთნაირმა სოციალურ-პო-ლიტიკურმა პირობებმა თითქმის ერთნა-ირი იდეური მისწრაფებები შექმნეს არა-მარტო პოლიტიკის, არამედ ზელოვნების სფეროებშიც და კერძოდ თეატრშიც. მსგავსი მსგავსს ბადებსო, — რუსული თეატრის ანალოგიით დამკვიდრებულმა ქართულმა თეატრმა რუსული თეატრის შემოქმედებითი მეთოდიც გადმოიღო“. თავისი მოსაზრების განსამტკიცებლად ა. ვასაძე პარალელს ავლებს მცირე თე-ატრსა და ვ. აბაშიძის სკოლას, სამხატ-ვრო თეატრსა და ქართველ „მხატვლებს“ შორის. ამასთანავე გარკვევით აღნიშ-ნავს ქართული ეროვნული სახიერების ი ვითმყოფად ხასიათს: „ჩვენს ქართულ შესანიშნავ ინდივიდუალურ ანსამბლში მაინც ოთხი ოსტატი გამოირჩეოდა გან-საკუთრებულად — ამ ოთხმა ტალანტმა ინტუიციისა და ბუნებითად ქართული მონაცემების ძალით მცირე თეატრისე-ული სკოლისა თუ მეთოდის არტახები გადალახა და შექმნა მარად უკვდავი ერ-ოვნული ნიღბები“.

გავლენათა ზედაპირული შრეების მი-ღმა ცოცხლობდა ქართული თეატრის არტისტული გენი. იგი არამარტო ადვი-ლად იღებდა და ითვისებდა უცხოურს,

არამედ მას ანიველირებდა და თავისი თვითმოყოფადი სულის ქურაში აღნობდა. ძნელი სათქმელია, რამდენად იდენტური პროცესები ხდებოდა სოციალურ-პოლიტიკურ სფეროში, მაგრამ ფაქტია, რომ რუსეთის იმპერია თავის მძლავრ მექანიზმში ითრევდა განაპირა მხარეებსაც. საქართველოში მაინც სპეციფიკური პირობები იქმნებოდა კულტურის განვითარებისათვის. ის, რაც ადვილად იკვლევდა გზას რუსეთის თეატრში, საქართველოში მას ცენზურის მახვილი ხდებოდა. იმდენად ძლიერი იყო ცენზურის ფაქტორი, რომ მწერლებს უკვე გაუჩნდათ თვითცენზურა. თვით ილია ჭავჭავაძეც კი, რომელიც ხშირად უმკლავდებოდა ცენზურას, ნიკო ნიკოლაძეს წერს: „ჩემი „აზრდის“ პირველ ნაწილს გიგზავნი, თუ მოგეწონოთ სრულიად დაბეჭდეთ. ვიცი, რომ XVI ხანის უკანასკნელ ოთხს სტრიქონს ცენზორი ამოშლის. ისევ ისა სჯობია, ჩვენ წინადადეგას წვრთ, რომ სხვაზე მაინც არ აღელდეს“. ე. ი. წინასწარ თავადვე შლის მინიშნულ სტრიქონებს, რათა პოემის სხვა სათქმელი მაინც ითქვას.

რომელი მიუჩნევია ცენზურას საშიშ სტრიქონებად?

„გრძნობას — ოქროსა ფასად ჰყიდიან, მთავრის ღიმილზე — პატიოსნებას, და დაუანგებულ ბორკილზე სცვლიან თავის მამულის თავისუფლებას“.

ილიასეული მძაფრი, მამხილებელი სტრიქონებია!..

წარმოდგენების პარალელურად იქმნება გარკვეული სათეატრო იდეოლოგია. იწერება წერილები, რეცენზიები, თეატრზე წერენ მწერლები, მსახიობები, ჟურნალისტები, ილიასა და აკაკის ნაზრევის გარდა ქვეყნდება ნ. ავალიშვილის, მ. თუმანიშვილის, ს. მესხის, გ. წერეთლის, დ. ყიფიანის, რ. ერისთავის, ალ. ფურცელაძის, დ. ერისთავისა და სხვების ნაზრევი. იგრძნობა თეატრისადმი მათი მხარდაჭერა, წამახალისებელი რეცენზიების გვერდით არის პიროვნული კრიტიკული შეფასებანიც. ზოგჯერ ერთობ მკაცრია შენიშვნები, მაგრამ საერთო ეროვნული ატმოსფერო მაინც ზომიერია,

დამთმობია და ეროვნული საქმის წახალისებას ისახავს მიზნად. სათეატრო შეხედულებები არსებითად ანალოგიურად დასავლეთ ევროპული და რუსული სათეატრო კრიტიკისა, თუმცა ჩვენში უფრო წარმოჩენილია თეატრის საგანმანათლებლო ფუნქციის მნიშვნელობა, რაც ქვეყნის სპეციფიკური მდგომარეობით იყო განპირობებული.

გარდატეხის წლად იქცა 1878 წელი.

მომწიფდა მუდმივი თეატრის შესაქმნელი სიტუაცია. სამზადისი კი მართო თეატრისათვის არ მიმდინარეობდა. ცვლილებები ხდებოდა ეკონომიკაში, იქმნებოდა ეროვნული სააქციო საზოგადოებები, მზადდებოდა წერა-კითხვის ფართოდ გავრცელებისათვის პირობები. დამოწეულ ქვეყანას შინაგან ძალას, ხალისსა და რწმენას მატებდა ტერიტორიის დაბრუნება. ამასთანავე, ქვეყანა დადგა ურთულესი პრობლემის წინაშე. ომმა გააპარტახა აჭარა, განადგურდა გზები, გადაიწვა აჭარის მკვიდრთა ეზოსახლ-კარი. „არც რუსი გაუფრთხილდებოდა ხალხის სიკეთესა და არც ოსმალთ. არც რუსი მოიქცეოდა გულმტკივნეულად და არც თათარი“ — წერს ილია ჭავჭავაძე. მოხელეთა თარემის გამო იყრებოდა აჭარის მოსახლეობა და მიდიოდა ოსმალეთში. ამ შემზარავ პროცესში ილია რუსეთის მოხელეებს სდებს ბრალს. ევროპის ვერც ერთ ქვეყანაში ვერ გავრდება მოხელე, თუ იმ ქვეყნის ენა არ იცის. ჩვენში კი „არამც თუ მოხელისაგან თხოულობენ, რომ აქაური ენა იცოდნენ, არამედ თვითონ აქაურობისთვისაც კი ამოაკვეთინეს ფეხი აქაურს ენებს, აქაურის სწავლებიდამ“.⁹ ქართველებს გზა არა აქვთ თავიანთი ენა შეისწავლონ. სასულღიერო და საოსტატო სემინარიებიდან განიდევნა იგი. შეიქმნა ურთულესი მდგომარეობა. მართალია, ტერიტორია დაუბრუნდა საქართველოს, მაგრამ საჭირო იყო გაპარტახებული მხარის აღდგენა. მთელი აჭარა შიმშილობდა. გოდებასავით ისმოდა ილიას სიტყვები: „აბა, ახლა წარმოიდგინეთ ეს ჯოჯოხეთი რამოდენად გაძლიერებული უნდა იყოს იმ კაცის გულში, რომელიც მაგ ყოფაშია

ჩავარდნილი და გვერდით ხედავს თავის ძმას, რომელსაც შველა ცოტა თუ ბევრად შეუძლიან და არ შველის, — ქართველობავე, ნუ იქმნ მაგ სამარცხვინო საქმეს... ხელი გაუწოდე შენს ძმებსა და დებს, რომლებიც დღემდე შენთვის დაკარგულნი იყვნენ და რომელნიც დღეს შენთანვე მოვიდნენ!”

აი, ასეთ რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ ატმოსფეროში მზადდება სამუდამო სცენის შექმნისათვის სეზონი. იკრიბებიან მსახიობები და პირველ გასვლით წარმოდგენებს სწორედ ბათუმში მართავენ გორისა და ქუთაისის გავლით. რუსეთ-თურქეთის ომში „25 ათასმა ქართველმა მიიღო მონაწილეობა. რუსულ ლეგიონებში ირიცხებოდა ქართველთა 102 ასეული — 63 ქვეითი და 39 ცხენოსანი“.¹⁰

ავტ. ცაგარელი ივონებს: „1878 წელს ქართულმა სცენამ დახურული ფრთები გაშალა. ჩვენი განვითარებული ყმაწვილები გულმოდგინედ და თავდადებით შეუდგნენ სამუდამო სცენის დაარსებას... ერთ უდმურტიანს შემოდგომის საღამოს სასახლის ქუჩაზედ მივიღოდი, გზაში შემხვდა აწ განსვენებული თ. დავით ერისთავი და თავისებურად ფიცხად მკითხა: სად მიდიხარ, ჰა? მოდი, შევიდეთ როინიშვილის ფოტოგრაფიაში, რეპეტიციას დავესწროთ!“... გავეყვი განსვენებულს. წარმოდგენები თეატრში ათი წლიდან მენახა. შინაურ წარმოდგენებზედაც ხშირად დავსწრებივარ ბავშვობისას და ჩემ ტოლებთან მონაწილეობაც მიმიღია, მაგრამ „დიდი ხელოვანი“ მოთამაშეთა რეპეტიცია არ მენახა და ამიტომ დიდი სიამოვნებით შევეყვი დათიკოს ფოტოგრაფიაში. სუფთა და ლაზათიანად მორთულ ოთახში ჩემს თვალს წარმოუდგა ძვირფასი ჯგუფი ყმაწვილ ქალთა და კაცთა, რომლებიც მზიარულად ბაახობდნენ. ოთახში ერთი ჟრიაჟული იდგა. ეს ყმაწვილები ჩაის მიიართმევდნენ და სტოლზე ნაირ-ნაირი შესატანებელი ელავათ (შემდეგ გავიგე, რომ განსვენებულს ალექსანდრე როინიშვილს ყოველი რეპეტიცია ათ-თხუთმეტ მანეთად უჯდებოდა). ამ კრებაზე დამსწრენი მახსოვს: კოტე

და ელენე ლომოური-ყიფიანის შვილები, მარიამ ყიფიანის ქალი, მარიამ საფაროვას ქალი, ბარბარე კორინთელის ქალი, იულია და სტეფანე (და-ძმა) ადმურვის შვილები, თ. ზაალ მაჩაბელი, აწ განსვენული ნიკო შიშნიაშვილი, ადამ ჩუბინაშვილი, ნოდარ ჯორჯაძე, ალექსანდრე როინიშვილი და მოთავე ნიკო ავალიშვილი“.¹¹

ეს არის ნიკო ავალიშვილის „მუდმივი წრის“ დასი. ამავე წრეში მიიღო ნიკ. ავალიშვილმა ავტ. ცაგარელი, რომელსაც იმ დღეს მოლიერის „ძალად ექიმში“ გლეხის როლი მისცა. აქედან დაიწყო ავტ. ცაგარელის უშუალო კავშირი მუდმივ თეატრთან. რეპეტიციები იმართებოდა ხან დ. ყიფიანის, ხან ნ. ავალიშვილის ოჯახში, ხან კი ალ. როინიშვილის ფოტოგრაფიაში. ნ. ავალიშვილის დასს სისტემატურად ემატებოდნენ ახალი მსახიობები. 1978 წელს გორიდან ჩამოვიდა ნ. გაბუნია, რომელიც პირველად გამოვიდა დ. ერისთავისაგან გადმოკეთებული ფრანგულ პიესაში „გეო, მინას და კამპანია“. მათ შეუერთდა ბ. ხერხეულიძე-ავალიშვილისა. დროგამოშვებით ჩამოდიოდა ვ. აბაშიძეც. ასე რომ, ერთობ სოლიდური დასი შეიქმნა.

დ. ყიფიანი მათ შთააგონებდა, რომ დიდსა და რთულ ასპარეზზე გამოდიოდნენ. ეუბნებოდა: „ყმაწვილებო, სამწელო საქმეს მოჰკიდეთ ხელი და გულს ნუ გაიტეხთ, ნუ შედრეკებით!“. დიდი ეროვნული საქმისათვის გამზადებული ახალგაზრდები მართლაც ენთუზიაზმით მოეკიდნენ საქმეს. რეპეტიციების პარალელურად დგამდნენ სპექტაკლებს. საქართველოში უკვე შეიქმნა საერთო თეატრალური ატმოსფერო. გამოცოცხლება იგრძნობოდა ყველგან, ყველა კუთხესა და დაბა-სოფელში. „ბევრი წარმოდგენები იმართებოდა: სცენაზე გამოშვებულთა მსურველებს ვეღარ იტევდნენ წრეები. თეატრისაკენ მიდიოდნენ: განურჩევლად გვარ-ტომობისა და ხარისხისა: ქართველი, რუსი, ფრანგი, სომეხი, თავადი, აზნაური, გლეხი, ჩინიანი და უჩინონი!“

ასე შეიქმნა ქართული თეატრი ყველა სფეროში, მხოლოდ ამგვარ ნიადაგზე შე-

ბილბობდა დაფუძნებულიყო მუდმივი სცენა.

სპექტაკლების დამდგამლები იყვნენ: ილია, აკაკი, დ. ყიფიანი, დ. ერისთავი, ნ. ავალიშვილი, ან. ფურცელაძე, ვ. თულაშვილი, პ. უმიკაშვილი. სცენისმოყვარეები რეჟისორებისაგან სწავლობდნენ არამართო როლზე მუშაობას, არამედ ზოგად განათლებასაც იღებდნენ. ისინი იზრდებოდნენ სწორედ ასეთ ინტელექტუალებთან. დ. ყიფიანი თარგმნიდა პიესებს (ბომარშეს „სწავლული დალაქი“, „რომეო და ჯულიეტა“, „ვენეციელი ვაჭარი“, „ორი ვერონელი“), მსახიობებს აცნობდა შექსპირის, მოლიერის, ბომარშესა და სხვა ევროპელი მწერლების შემოქმედებას. ივ. გომართელის აზრით: „ქართული საზოგადოება იმდენად შეეჩვიოდა თეატრს, რომ საკუთარი მუდმივი დასის დაარსება მტკიცე ნიადაგზე აუცილებელი შეიქმნა. ეს საქმე ითავეს დიმიტრი ყიფიანმა, გიორგი თუმანიშვილმა, დავით ერისთავმა, ნიკო ავალიშვილმა, იოსებ ბაქრაძემ, აკაკი წერეთელმა, ალექსანდრე სარაჯიშვილმა, ილია ჭავჭავაძემ, ნიკო ნიკოლაძემ“. ნიკო ნიკოლაძეს დაევალა დრამატული საზოგადოების წესდების შედგენა, ხოლო შეიმუშავეს დიმიტრი ყიფიანმა და ილიამ.

დასის ფორმირების პროცესი საკმაოდ დიდხანს გაგრძელდა. გადასაწყვეტი იყო შენობის, თეატრის ეკონომიკური პირობების საკითხი. შეიქმნა საპეციალური ფონდი, სადაც წარმოდგენებიდან შემოსული თანხა ირიცხებოდა. შეიქმნა მოსამზადებელი კომიტეტი (დ. ყიფიანი, გ. თუმანიშვილი, ალ. სარაჯიშვილი, ი. ბაქრაძე).

1879 წლის გაზაფხულისათვის დასი ძირითადად ფორმირებული იყო. დასში თავი მოიყარეს უნიჭიერესმა მსახიობებმა. სამოგზაურო დასში იყვნენ: ვ. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, ზ. მაჩაბელი, ნ. ჯორჯაძე, გრ. ყიფშიძე, ავქ. ცაგარელი, ა. ჩუბინაშვილი, ქალები: მ. საფაროვა, მამ. ყიფიანი, ბ. კორინთელი, ნ. გაბუნია. იმდენად მომზადებული იყო საზოგადოება, რომ ყოველ ქალაქში დიდი ზარხემივით ხვდებოდნენ მსახიობებს. ერთი

კვირა იმართებოდა გორში წარმოდგენები დიდი საზოგადოებრივი აქოიტაჟის ატმოსფეროში. შემდეგ დასი ეწვია ქუთაისს. ქუთაისის მსახიობებმა კ. მესხის მეთაურობით თეატრს შემოქმედებითი ატმოსფერო შეუქმნა. ქუთაისიდან ფოთში ჩავიდნენ, იქიდან ბათუმში. ბათუმში გასტროლებს მხარში ამოუდგა ქეთევან ჟურული: „თეატრში ჭედვა არ იყო. ბათუმში სამი წარმოდგენა გავმართეთ“ — იგონებს ავქ. ცაგარელი. ქართულ თეატრს მონატრებული აჭარა გულმხურვალედ მიეგება თბილისელ მსახიობებს. ეს შეხვედრა ბევრად მეტი იყო, ვიდრე სტუმარ-მასპინძლობა ან შემოქმედებითი წარმატება. ბათუმელი ქართველები „მოგვისბედობდნენ გვერდით და დაგვიწყებდნენ ჩვენი ქვეყნის ბედ-იბაღზე ლაპარაკს. გამოგვიკითხავდნენ ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგს, სწავლა-მეცნიერების გავრცელებას საქართველოში, ეკონომიკურ მდგომარეობას, პოლიტიკურ განწყობას და სხვ. ლაპარაკობდნენ ძველი ქართული ენით, დინჯათ, კილო კი გურული ჰქონდათ; ლაპარაკი — ზრდილობიანი და თავაზიანი“. ისტორიული მნიშვნელობის შეხვედრა იყო ბედუკუღმართობით დაშორებული მძევისა.

ბათუმიდან დასი გაემგზავრა ბორჯომში, იქიდან ახალციხეში და აბასთუმანში, ყველგან გამართეს წარმოდგენები: ეს იყო პირველი გასტროლები, დასმა ქართველი ხალხისაგან დიდი მორალური მხარდაჭერა მიიღო. საქართველო უკვე მზად იყო ახალი თეატრის შესაქმნელად. თუ წარსულში ქართული თეატრი წარმოადგენდა საკარო, საოჯახო და განსაზღვრული ერთი ქალაქის თეატრს, მუდმივი დასი უკვე მთელ საქართველოს სწვებოდა.

კომიტეტში მოხდა ცვლილება. გამოაკლდა ალ. სარაჯიშვილი. დაემატა ოთხი ახალი წევრი: ილია, დ. ერისთავი, ი. მაჩაბელი და დ. სარაჯიშვილი. თეატრის პირველ რეჟისორად არჩეული იქნა გ. თუმანიშვილი. „ეს ჭეშმარიტი მოღვაწე ქართულის სამუდამო სცენის დაარსების საქმეში“ (ა. ცაგარელი). გასტროლებზე რეჟისორის ფუნქციას დ. ყიფიანი ასრუ-

ლებდა. მუდმივმა დასმა დაიქირავა გრ. არწუნის ქარვასლა, სადაც ქართული თეატრი წლების მანძილზე მართავდა სექტაკლებს (იმ ადგილას ამჟამად გრიბოდოვის სახ. თეატრი და უნივერსიტეტი აგებული).

„მუდმივი თეატრი“ საწყის ეტაპზე არ იყო თანამოაზრეთა გაერთიანება. ვიდრე ყველა კომპონენტის ფორმირება, შერწყმა-შეერთება მოხდებოდა, საჭირო იყო დრო. საჭირო იყო თეატრის იდეოლოგიის შექმნა, საზოგადოებრივი აზრის ფორმირება, დასის წევრთა გაერთიანება, ლიდერის ანუ ხელმძღვანელის შერჩევა, ხელფასების საკითხის მოგვარება, რეკვიზიტისა და სხვადასხვა ორგანიზაციული პრობლემების გადაწყვეტა, შენობის საკითხი, სტაბილური რეპერტუარის შედგენა, სცენისმოყვარეთა პროფესიულ ნიადაგზე „გარდაქმნა“, მყარი ფინანსური ბაზის შექმნა და სხვა. ზოგიერთი საკითხი თეატრის „მუდმივ თანამგზავრად“ რჩებოდა, მაგრამ სტაბილური დასისათვის, რომელსაც „მუდმივის“ სახელი უნდა რქმეოდა, საჭირო იყო გარკვეული ეტაპის გავლა. მართებულია ამ წელს „საცდელი სეზონი“ ეწოდოს.

1878-1879 წწ. სეზონი ჩვენი თეატრის ისტორიაში შევიდა „საცდელი სეზონის“ სახელით. ეს იყო გამოცდა ჩვენი ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალებისა, თუ რამდენად შესწევდათ ძალა გაძლოდნენ პროფესიულ თეატრს. არსებითად ამ სეზონში წრე უკვე ნახევრად პროფესიული იყო, რადგან „წრის მონაწილეთ ეძლეოდათ ხელფასი (გ. ბუხნიკაშვილი)“. ეს სეზონი კი დამთავრდა გასტროლებით.

20 აგვისტოს დასრულდა თეატრის გასტროლები საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში. გასტროლებმა დაარწმუნა დასი, რომ „მუდმივი თეატრისათვის“ მზად იყო საზოგადოება.

დასს უკვე დადებული ჰქონდა ხელშეკრულება, რაც წარმოადგენს იურიდიულ დოკუმენტს. ხელშეკრულება, რომელიც მაისში დაიდო, ავალდებულებდა მსახიობებს სექტემბრიდან გაეხსნათ სეზონი

და საზოგადოების წინაშე წარმდგარიყვნენ როგორც ოფიციალური დასი/ხელშეკრულებაში არ ჩაიწერა, რომ დასი ფუძნდებოდა მაისში, ან ივნისში. მათ მიეცათ დრო მოსამზადებლად. დასს თბილისში ჯერ ხეივანიდან არც ჰქონდა მუშაობა დაწყებული, როცა ივნისის ბოლოს, უკვე გაემგზავრა ზანგრძლივ საგასტროლო მოგზაურობაში.

დ. ერისთავმა უარი განაცხადა დასის ხელმძღვანელობაზე, მიუხედავად იმისა, რომ გასტროლებამდე სწორედ დ. ერისთავის რეჟისორობით დაიდგა (3 ივნისს) სამი პიესა (მოლიერის „ძალად ექიმი“ და ერთმოქმედებიანი ვოდევილები — „ყვავი ფარშევანგის ფრთებით“ და „ცოლი თუ გინდა, ეს არის“). სექტაკალი „არწრუნის თეატრში“ დაიდგა (მეორე წარმოდგენა 13 ივნისს გაიმართა საზაფხულო თეატრში. წარმოადგინეს „ექვით ავადმყოფი“ და ვოდევილი „მოტიკა“). პრესამ დადებითად შეაფასა სექტაკლები, მაგრამ შენიშნა, რომ მხოლოდ ვოდევილები და „ვოდევილური კომედიები“ იმართება და დადგა დრო, სადრამო პიესებიც დაიდგასო. ამ ეტაპზე დასს ჯერ ისევ სცენისმოყვარეებად მოიხსენიებენ. „ამისთანა კარგი და მოხდენილი წარმოდგენა — წერდა „დროება“ (№ 879, 116) ჩვენ ზშირად არ გვინახავს ჩვენი სცენისმოყვარეებისაგან.

ასე რომ, ეს არის მუდმივ, პროფესიულ თეატრად ფორმირების პროცესი. იგი გარკვეული ეტაპია, მიჯნა მუდმივი თეატრის შექმნისათვის. ამიტომ და სხვა მოსაზრებათა გამო, პროფესიული თეატრის საზრისითაც, სტაბილურობის მხრივაც, თანამოაზრობის პრინციპების გათვალისწინებით და იურიდიული გაფორმებითაც „მუდმივი სცენის“ დაბადების თარიღი არ შეიძლება იყოს სხვა, თუ არა 1879 წლის 1 სექტემბერი.

სავსებით გასაგებია, როცა სეზონის დაწყების წინ საზოგადოება უკვე შემოთავაზებული იყო, რომ „თეატრის სეზონი დგება და ტრუპის შედგენაზე, ქართულ წარმოდგენებზე ჯერ კიდევ არა ისმის რა“ (გაზ. „დროება“, 1879, № 149).

დასის ხელმძღვანელობა გიორგი თუმანიშვილმა ითავა. გ. თუმანიშვილი თავის წიგნში „როგორ აიღვა ფეხი ქართულმა თეატრმა“ წერდა: „მე ჩემს თავს არასდროს არ ვთვლი სარეჟისორო კაცად, რადგან არასდროს არ ვყოფილვარ აქტიორი, რომ სხვისთვის მეჩვენებინა, როგორ უნდა თამაშობა“. ამ დეტალშიც კარგად ჩანს რეჟისორის მდგომარეობა იმჟამინდელ თეატრში. ამასთანავე, ეს არის თეატრის ისტორიის ის ეტაპი, როცა მსახიობისათვის აუცილებელია „ჩვენება“.

1878-1879 წწ. სეზონი ახალი პროფესიული თეატრის შექმნისათვის ბრძოლის გადამწყვეტი ეტაპი იყო.

სტაბილური თეატრის შექმნამდე დიდი მოსამზადებელი მუშაობა ჩაატარა „კომიტეტმა“. მას მიენიჭა უფლება ეზრუნა პროფესიული დასის შექმნაზე. კომიტეტმა ითავა თეატრისათვის ეხელმძღვანელა დრამატული საზოგადოების დაარსებაზე. დედეს „პირობა“. „პირობაში“ ეწერა: „თბილისს, ათას რეაას სამოცდამეცხრამეტე წელს, რვა მაისს, ჩვენ, ქვემოდასახელებულმა, შევკარით ურთიერთშორის შემდეგი პირობა: 1) ვალდებულნი ვართ გვევანდეს ქართული ტრუპა, რომელსაც შეეძლოს წარმოდგენების გამართვა ამ წლის ენკენისთვიდან, ქ. თბილისის და საქართველოს სხვა ნაწილებში“.

31 მაისს დასის წევრებმა ხელი მოაწერეს ხელშეკრულებას და ვალდებულება აიღეს, რომ 1 სექტემბრიდან დაიწყებდნენ მუშაობას.

ვ. გუნიამ „მუდმივი თეატრის“ დაარსებიდან ათი წლისთავი შეაჯამა. საიუბილეო თარიღი აღინიშნა ზეიმიტ. ვ. გუნიას სიტყვა ასე იწყება: „დღეს შესრულდა სწორედ ათი წელიწადი მას აქეთ, რაც თქვენ პირველად გამოხვედით ახლად დაარსებულ ქართულ სცენაზე...“

ამიტომ ყველასათვის აშკარად გასაგე-

ბია დღევანდელი თქვენი დღესასწაული და სიხარული“...

საზეიმო სხდომა გაიმართა 1889 წლის 5 სექტემბერს. დ. ჯანელიძე წიგნის „ვალერიან გუნიას“ კომენტარებში წერს: „ბ. ჯორჯაძის კომედიით („რას ვეძებდი და რა ვპოვე“) გაიხსნა 1879 წელს განახლებული ქართული პროფესიული თეატრის თბილისში“.

ძიება ახალი პროფესიული თეატრის შესაქმნელად წარმატებით დამთავრდა.

შენიშვნები:

1. ნ. ურუშაძე. ქართული სათეატრო კრიტიკა, 1973, გვ. 239.
2. ქურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1910, № 36.
3. გაზ. „დროება“, 1870, № 47.
4. ნ. ურუშაძე. ქართული სათეატრო კრიტიკა. 1973, გვ. 239.
5. დასახ. წიგნი.
6. გაზ. „დროება“, 1875, № 89.
7. ქურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1987, № 4, გვ. 71.
8. ი. ჭავჭავაძე. თხზულებანი, 1984, გვ. 807.
9. ლ. სანიკიძე. საქართველოს ისტორია. 1994, გვ. 124.
10. ა. ცაგარელი. კომედიები. 1936, გვ. 358.

ჯორჯ ბალანჩინის უკანასკნელი სიმეგობრივი

პადიზ ბაქსიძე

მოსკოვში სიუზენ ფარელი* ჩამოვიდა, რათა დახმარებოდა დიდი თეატრის არტისტებს ჯორჯ ბალანჩინის ერთ-ერთი უკანასკნელი დიადი ნაწარმოების „მოცარტიანას“, ამ უნატიფესი თამაშით და იღუმალებით, თითქოს მოუხელთებელი სევდით სავსე ნაწარმოების ხვეულების წვდომაში.

სიცოცხლესთან გამოთხოვების ჟამს, სამოცი წლის მავსტრომ გადაწყვიტა გაეერთიანებინა სამი, მისთვის ყველაზე ძვირფასი სახელი — მოცარტი, ჩაიკოვსკი და ფარელი. და რა გამოვიდა? — ერთ სილუეტში შერწყმული სამი სილუეტი, ორი მუსიკალური თემა, ამ სილუეტებისგან განუყოფელი და მისი პლასტიკური ექვივალენტი...

არსებითად ეს ქორეოგრაფიული პორტრეტი და ბალეტი დადგმულია არა იმდენად ფარელისათვის, რამდენადაც თვით ფარელზე. ამიტომაც, რომ მისი გადატანა სხვა სცენაზე, თვით პირველი და ერთადერთი შემსრულებლის დახმარებით, სარისკო საქმეა, ნაკლებ საიმედო და, ალბათ, მარცხისათვის განწირულიც კი.

* სიუზენ ფარელი მიწვეულ იქნა ნინო ანანიაშვილის ინიციატივით. სწორედ მან შეასრულა მთავარი პარტია „მოცარტიანაში“ (რედ.).

„მოცარტიანამ“ 1981 წლის ივნისში გახსნა ბალანჩინის მიერ გამართული ჩაიკოვსკის ფესტივალი. ეს ფესტივალი კი დაიხურა მეექვსე სიმფონიის უკანასკნელი ნაწილის მუსიკაზე, რეკვიემის მუსიკაზე — როგორც ეს ესმოდა ბალანჩინს, — საუკუნოდ განშორების, ამ ქვეყნიდან წასვლის მუსიკაზე ავებული კომპოზიციით. სცენაზე იყო ბალანჩინის ასექტური სპექტაკლებისათვის სავსებით უჩვეულო კორდებალეტი: თორმეტი ჰაეროვანი ანგელოზი, დიდი ტეხილი ფრთებით, რაც თითქმის ზუსტი ასლი გახლდათ ჩაიკოვსკის საფლავის ქვაზე დადგმული ანგელოზისა ალექსანდრე ნეველის ლავრაში.

„მოცარტიანაში“ კი არავითარი ფრთიანი ბუტაფორია არ ყოფილა და შეუძლებელია რომ ყოფილიყო. არავითარი ანგელოზები, არავითარი დაკრძალვა, არავითარი სასაფლაო. ყველაფერი დადგმულია ძალზე დღესასწაულებრივად, მაგრამ ამავე დროს ძალზე მსუბუქად, მოცარტის თეატრის სულისკვთების შესაბამისად, მხოლოდ მოცარტისეული პარიკის გარეშე. თავად მოცარტისეული მენუეტური პლასტიკაც კი მკრთალადაა მინიშნებული როგორც ეს საერთოდ ჩვე-

ოდა ბალანჩინის, მინიშნებულია უფრო რიტმებით, ვიდრე ნახაზით. მონაწილეთა რაოდენობა მცირეა: გოგონების კვარტეტი, ორი პარტნიორი და ერთი ბალერინა — თავად სიუზენ ფარელი. მაგრამ ეს ბალერინა სწორედ მოცარტიანა, ხორცშესხმული სული მოცარტისა და ეს ბალერინა სწორედ ანგელოზი. ამ ანგელოზს მუქი ნაცრისფერი, განსაცვიფრებელი სილამაზით გამოჭრილი ქვედატანი აცვია, თავადაც ხომ განსაცვიფრებლად, მაცდუნებლად მომხიბლავია — წარმოუდგენელი შერწყმა ანგელოზისა და ცდუნების. თუმცა ასეთია იდუმალი არსი ამ მოცეკვავისა, ანგელოზის სახის და ქალური, ცოტა ზედმეტად ქალური (ბალეტის, მითუმეტეს ბალანჩინის ბალეტის ნორმების მიხედვით) სხეულის აბრისით. ასეთია ეს სახე-ხატი, რომელიც თვით ბალანჩინმა შექმნა: სახე უკარება, პარნასელი მუხისა, ამ ზეციური ასულისა, რომელიც მალავს კურთხეულ ცეცხლს და მძვინვარე მიწიერ ვნებებს შობს. იმის გასაგებად თუ რას ხედავდა ბალანჩინი ფარელში, საკმარისია ვთქვათ, რომ იგი ოცნებობდა დაეღა მისთვის „მძინარე მზეთუნახავის“ ახალი რეაქცია და ასევე ახალი რეაქცია „სალომეასი“. ერთ სახეში გაერთიანებული ავრორა და სალომეა, ერთ ხელოვნებაში თავმოყრილი ნეოკლასიკა და ნეომოდერნი. ასკეტური და დამატარებელი სტილი, ქორეოგრაფიული ბელკანტო! ეს იყო თითქმის მოლოზნურად მკაცრი და ყველაზე სუფთა, ამჟ დროს, ყველაზე ამაღლებული და ყველაზე წარმატებული ცეკვა, რომელიც ოდესმე უჩვენებია „ნიუ-იორკ სიტი ბელ“-ს და ბოლოს, თუ ამ დიქტომიურ დახასიათებას დავიყვანთ ერთადერთ ნიშანზე და ამ ნიშანს აღვნიშნავთ ნაკლებად ლიტერატურული და



უფრო მეტად პროფესიული სიტყვით, მაშინ ასე უნდა ვთქვათ: ეს იყო ინსტრუმენტი. იდეალური ინსტრუმენტი, არა იმდენად ბალანჩინის სკოლაში დამზადებული, რამდენადაც მისი ხელოვნების სიღრმეებში შობილი.

არავის ისე არ ესმოდა, ვერავინ ისე ვერ გრძნობდა და ვერცერთი ბალერინა ისე ვერ განასხეულებდა ბალანჩინის ქორეოგრაფიის წყობას, მის გრაფიკულ და მუსიკალურ, ლოგიკურ და ალოგიკურ, შეუბრალებლად თანამიმდევრულ და არტისტიკულ თავნება სტილს, როგორც სიუზენ ფარელი. ალბათ ეს შეძლო მხოლოდ ისეთ მეამბოხეს, როგორიც იყო გელსი კერკლაინი, ეს გენიალური გოგონა, რომელიც წაეჩხუბა ბალანჩინის ნაწილობრივ იმის გამო, რომ არ ისურვებდა ინსტრუმენტად ყოფნა (მეორე მიზეზი: გაუზიარებელი სიყვარულია, მაგრამ

ახლა თავი შევიკავოთ ამაზე ლაპარაკისგან). სიუზენ ფარელს კი სრულიადაც არ ეშინოდა საკუთარი თავის დაკარგვისა და მაქსიმალურად ცდილობდა შერწყმოდა ქორეოგრაფიულ ტექსტს. საოცარი რამ მოხდა: რაც უფრო ღრმად სწვდებოდა ტექსტს, მით უფრო აშკარად რჩებოდა იმად, რაც იყო — სიუზენ ფარელად — ერთადერთ და შეუდარებელ ბალერინად. სრულიადაც არ ფიქრობდა იგი რაიმე ამბოხზე, ბუნტარული ენერგია არ იყო მის ღვთაებრივ ცეკვაში. ფარელი და აჯანყება?! რა სისულელეა! რა სიგიჟეა?! მაგრამ ჯერ შევიცადოთ...

ბედისწერამ ისე იჩება, რომ ფარელი არა მარტო საუკეთესო იყო ბალანჩინის ყველა ბალერინათა შორის, არამედ უკანასკნელიც და ამიტომაც გენიალური მანერის ყველაზე ხანგრძლივი და ყველაზე სევდიანი სიყვარულის საგანიც.

სულ ახლახან, რამოდენიმე თვის წინ, ამ სიყვარულის ათწლიანი ისტორია ცნობილი გახდა ამერიკისთვის. იგი იქცა სტატიებისა და ათასნაირი ლაპარაკის იმპულსად მას შემდეგ, რაც ტელევიზიაში უჩვენეს დოკუმენტური ფილმი თვით ფარელის მონაწილეობით. თუმცა თავისი გატაცების ამბავს ბალანჩინი არც მალავდა. მან სპეციალურად დადგა ბალეტი „დონ კიხოტი“, სადაც იგი თავად თამაშობდა მოხუცი იდალგოს როლს, უღამახესი და უნორჩესი დულცინია-ფარელის გვერდით, სადაც ქალწულგებრივი სინორჩე და ქალური სილამაზე მთელი თავისი დამაბრმავებელი ბრწყინვალეობით და შეუბრალებლობით გამოიჩინა. თუმცა ეს დაუნდობლობა მოკლებული იყო გაავებას და სავსებით ბუნებრივი იყო.

რეალურ ურთიერთობებში ყველაფერი კი გაცილებით უფრო უბრალო და ამავე დროს გაცილებით უფრო რთული იყო. იყო ზღაპრული სიხარულით გაბრწყინებული სიახლოვე, თუმცა ჩვეულებრივი სიახლოვე აქ არ ყოფილა: იგი ცოლიანი იყო და ქალიშვილ-

ზე ორმოცი წლით უფროსი. სიუზენი კი ღვთისმოსავი კათოლიკე გახლდათ! მათ ბევრი რამ აახლოვებდათ, მაგრამ ერთ-ერთი მსგავსება, შემოქმედებაზე უჩვეულო კონცენტრირება და ამავე დროს ენითუთქმელი სიმსუბუქე, პროფესიული საქმისადმი თითქმის რელიგიური და ამავე დროს, თითქმის უდარდელი დამოკიდებულება. მხოლოდ ბალანჩინის შექმნილ შეეთხზა იგავიშუადომელი პოზა მლოცველისა „მოცარტიანას“ პირველ ნაწილში, პოზა ღვთისმშობლის, თითქოს პრორაფაელი-სტური ფერწერიდან გადმოსულის და მომდევნო, მეორე ნაწილში კი, სცენაზე გამოეშვა უდარდელი, ცეკვა-ცეკვით მოთამაშე კავალერი, ზოლო ფინალში, საერთო კოდაში, ჩაერთო ოთხი ბები-ბალერინა და რაღაც ბავშვური დღესასწაულის მსგავსი რამ გაემართა. დიხს, მხოლოდ ფარელის შექმნილ მიწვევას ეს ლოცვა და თავისი ცეკვით გაემაჩთლებინა იგი. ბალანჩინი მისთვის იყო ღმერთი, ბალანჩინისათვის იგი იყო ქალღმერთი, ღვთაება, და ეს იდილია გრძელდებოდა დიდხანს, რამოდენიმე წელს, რამოდენიმე სეზონს. ბალანჩინი ეთაყვანებოდა მას, მისთვის დეგამდა სპექტაკლებს, ყველაფრის ნებას აძლევდა, მის გარდა სხვას ვერავის ამჩნევდა და, როგორც ჩანს, ძალზე ძლიერად უყვარდა. როცა ყველასათვის მოულოდნელად, ქალი ცოლად გაჰყვა დასის ახალგაზრდა მოცეკვავეს, მან ორივენი უმაღლეს, უყვამანოდ გააძევა თეატრიდან. ძლიერი სიყვარული, ძლიერი სიძულვილიად იქცევა ხოლმე — განა ასე არ არის? ღმერთთაკი მოიქცა ისე, როგორც უნდა მოქცეულიყო ეჭვით შეპყრობილი მამრი, ზოლო ქალღმერთში იფეთქა ქალმა, რომელიც უგულვებელჰყვეს. თუმცა შერიგება მაინც მოხდა, ბალანჩინის შემოქმედების უკანასკნელ წლებს ფარელის ვარსკვლავი დაჰკა-შკაშებდა და ბალერინას ისევ ისე მიჰყავდა სცენაზე თავისი საცეკვაო მონოლოგი, რომელიც, ძველებურად, არცერთი შემთხვევითი პარტნიორისა-

კენ არ ყოფილა მიმართული. როცა ბალანჩინი გარდაიცვალა 1983 წელს, სიუზენი ოცდაწვიდმეტი წლის იყო. უმჯობესია ვთქვათ — მხოლოდ ოც-დაწვიდმეტი. მალე დაიწყო მისი ხელოვნების ნელი, მაგრამ შეუჩერებელი დეგრადაცია. ამბობდნენ შაქარი აქვსო სისხლში, სახსრების ტრავმები აწუხებსო. ფარელის თაყვანისცემლები ცდილობდნენ არაფერი შეემჩნიათ, კრიტიკოსები, ეს დაუნდობელი ნიუ-იორკელი ჟურნალისტები კი, ყველაფერს ამჩნევდნენ, მაგრამ ვერ ხსნიდნენ თუ რა დაემართა ამ მარად ახალგაზრდა, ანდა ბოლოსდაბოლოს, სულაც უასაკო სიუზენს?! თვით კრიტიკოსებსაც კი არაფერი ესმოდათ, მართლაც და, ზომ არ შეიძლება კაცმა სერიოზულად ილაპარაკოს რომანტიკულ, თითქმის ზღაბრულ, თითქმის სენტიმენტალურ სიტუაციებზე. ედგარ პოს ეპოქა დიდი ხანია რაც წავიდა, ზოლო ამერიკულ ბალეტში იგი თითქოსდა არც დამდგარა, ნუთუ მართლაც, მისტერ ბი-ს წასვლის შემდეგ გაწყდა მეცნიერებისათვის ჯერ უცნობი რაღაც კავშირი, ნუთუ სწორედ მისი ყოფნა კულისებში იფარავდა მას მოულოდნელობისაგან, რიტმიდან ამოვარდნებისა და ტრავმებისაგან, ძალას აძლევდა ფორსის გარეშე დაეტქიალებინა ორმაგი პირუეტი, ნუთუ ეს კაცი ალავსებდა მის სულს არამიწიერი სიმშვიდით? და ბოლოს, ნუთუ — ვივარაუდოთ სავსებით შეუძლებელი რამ — სიუზენ ფარელის ფერმონალური ნიჭი იყო შთანერგილი ნიჭი? ან, ასე თუ ისე, შთანერგილი? როგორც ჩანს, საქმე სწორედ ამგვარად იყო და არავითარი მისტიკა ამ ისტორიაში არ არის, წარმოედგინათ აქ არ არის საკუთრივ საბალეტო მისტიკაც კი. აქ არაფერი არ ჰგავს „ჟიზელის“ მეორე მოქმედებას. მიტომ, რომ იქიდან მისტერ ბი მას სიზმარშიც არ ეცხადებოდა, მისი ჩრდილი არ კრთებოდა „ლინკოლნ ცენტრის“ ზუსტად დაგეგმარებულ ესპალანდაზე და თვით ბალანჩინის თეატრიც ზომ მოკლებუ-

ლია დაბინდულ ხვეულებს, სადაც რაღაც შეიძლება მოგეჩვენოს და სადაც ვიღაცა დაიმალოს?! არა, მისტერი წავიდა იმისათვის, რომ აღარ დაბრუნდეს, წავიდა საბუდამოდ და მისი მოგვიანო სიყვარულის მაგარი არომატი თანდათან განქარაღვ, ისევე როგორც თანდათანობით ქრება იშვიათი ფრანგული ნელსაცხებლების სურნელება, რომელიც ასე რიგად უყვარდა მაესტროს. აი, მაშინ აუწია სიუზენს შაქარმა სისხლში, გაუხსენეს ძველმა ტრავმებმა, ცოტა მოიხარა, ცოტათი შეაჭკნა სახის კანი, მის ცეკვებშიც იჩინა თავი ადრე წარმოუდგენელმა ერთგვარმა სიმშრალემ, თეატრიდან მისი წასვლის დროც დადგა და მან ეს გააკეთა ოსტატურად, თუ ბალანჩინის საყვარელ სიტყვას მოვიშველიებთ. გამოსათხოვარ შესტად იქცა ვალსის ტური. მისი სულის ვალსური, სომნამბულური თვისება გაიფურჩქნა „ვარდების კავალერის“ მუსიკაზე და ბალანჩინის ტექსტის უსიტყვო მოწოდებებზე.

1989-90 წლების სეზონის დასაწყისში, ამ სტრიქონების ავტორი დაესწრო ფარელის გამოსათხოვარ გამოსვლას ბალანჩინის „ვენის ვალსებში“, სადაც მან უკანასკნელად უჩვენა მაყურებელსაც და არტისტებსაც, თუ რას ნიშნავს ვენელი ქალების ელეგანტურობა, ჰოლივუდის ვარსკვლავების ელეგანტურობა, და ბოლოს, კარგი ტონის ელეგანტურობა, რომლის საიდუმლოს ასერიგად ფლობდა თვით ბალანჩინი, და რომლისგანაც აიღო ეს ყოველივე მისმა საყვარელმა მოსწავლემ.

ჟურნ. „მოსკოვსკი ნაბლუდატელ“
№ 1, 1998.

სტრაჰინსკის ქართული ხელნაწერი

ვიქტორ პარუნცი

1992 წლის ზაფხულში საშუალება მომეცა მეშუავე შევიცარიის ქალაქ ბაზელში, სადაც დაცულია ჩვენი დროის უდიდესი კომპოზიტორის იგორ სტრაჰინსკის არქივი. მაგრამ ვიდრე შევჩერდებოდეთ ამ არქივში მიკვლეულ ერთ შესანიშნავ მასალაზე, მინდა მკითხველს გავეცნო.

ვცხოვრობ მოსკოვში. საზღვარგარეთის მუსიკის ისტორიას ვასწავლი მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. დავიბადე თბილისში. მასწავლიდნენ ღვაწლმოსილი ქართველი მუსიკოსები. თავს ვხრი თბილისის კონსერვატორიის პროფესორების გრ. ჩხიკავაძის, ე. გურევიჩის, თ. ველაძის ხსოვნის წინაშე. მაღლიერების გრძნობისა და სიყვარულით ეიხსენებთ საქართველოს დამსახურებულ პედაგოგს რ. როჟოკს, რომლის ღრმა და ქმედითი პროფესიული დახმარების წყალობით მუსიკოსად ჩამოვყალიბდი. თავზარი დამცა ჩემი მეგობრის, შესანიშნავი მუსიკოსის თემურ მათურელის უღროო გარდაცვალებამ.

30 წლის მანძილზე სტრაჰინსკი იდგა ჩემი სამეცნიერო ინტერესების ცენტრში. სწორედ თბილისში გავეცანი მის მუსიკას. ყოველთვის ინტენსიური იყო თბილისის მუსიკალური ცხოვრება. ერთხელაც კონსერვატორიის დიდ დარბაზში საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა ჯემალ გოკიელის ღირიჟორობით შეასრულა სტრაჰინსკის სიუიტა ბალეტიდან „პეტრუშკა“. კარგად დამამახსოვრდა პროფ. პავლე ზუჭუას ძალზე შთამბეჭდავი და კვალიფიცირებული გამოსვლა. ეს კონცერტი დაემთხვა ჟურნალ „ამერიკაში“ გამოქვეყნებულ მასალას, რომელსაც მაშინ გატაცებით ვკითხულობდი. ეს გახლდათ ინტერვიუ 80 წლის სტრაჰინსკისთან. ამ ინტერვიუს კარგად იცნობს ყველა ქართველი მუსიკოსი, მიუხედავად ამისა, მაინც მინდა მოვახდინო სტრაჰინსკის გამონათქვამის ციტირება, რადგან მას მჭიდრო კავშირი აქვს წინამდებარე წერილთან: „ჩემი ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ბოლოდროინდელი

მუსიკალური შთაბეჭდილება დაკავშირებულია ნოე გრინბერგთან და იმ ჩანაწერებთან, რომლებიც მან გააკეთა თბილისის მახლობლად მთიან სოფლებში. გრინბერგის მიერ მიკვლეულ ცოცხალ საშემსრულებლო ტრადიციას, ჩემი აზრით, უდიდესი წვლილი შეაქვს საშემსრულებლო ხელოვნების შემსწავლელ მეცნიერებაში. ეს წვლილი გაცილებით უფრო ფასეულია, ვიდრე ახალი მუსიკის აღმოჩენები. უბადლოა „იოდლი“, რომელსაც საქართველოში კრიმანჭულს უწოდებენ. მასზე უკეთესი არაფერი მომისმენია...”

სტრავინსკი იშვიათად და ბუნწად ამბობდა ხოლმე საქებარ სიტყვებს. მან არ იცოდა ლაპარაკი ასეთ აღმატებულ ხარისხში. მით უფრო ფასეულია XX საუკუნის მუსიკის მეტრის ეს საოცარი აღიარება.

ნიშანდობლივია, რომ ნ. გრინბერგმა — ცნობილმა ფოლკლორისტმა და ჟურნალისტმა. სწორედ სტრავინსკის გააცნო თავისი აღმოჩენა. აბა ვინ ჩასწვდებოდა ამ მონაპოვარს სტრავინსკიზე უფრო ღრმად?

მაშინ ვერც კი წარმოვიდგენდი, რომ მომავალში სწორედ მე წავაწყდებოდი გაცილებით უფრო ადრინდელ დოკუმენტს, რომელშიც აღბეჭდილია სტრავინსკის დამოკიდებულება ქართულ ხალხურ მუსიკასთან. გამოავნა და აღმოფრთოვანა ორმა სრულიად მოულოდნელმა აღმოჩენამ.

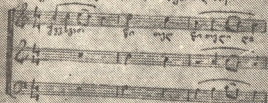
ერთ-ერთი მათგანია საგაზეთო ამონაწერი. უნდა ითქვას, რომ სტრავინსკი არასოდეს ინახავდა თავის არქივში საგაზეთო მასალას, რომელიც პირადად მას არ ეხებოდა. აღნიშნულ ამონაწერში კი არაფერი იყო ნათქვამი საკუთრივ სტრავინსკიზე. მით უფ-

ქართული ხალხური ხიმღები.

(ჩაწერილი ილია გიორგის მსგავსად რეჟისორის მიერ).

1. უახსპათ წითელ-წითელი.

მღერს (ხალხური მუსიკის ზე, ქართული).



16 Georgian (Caucasian) Songs

selected from
anthology of Georgian
folklore and copied by me

Igor Stravinsky

რო მნიშვნელოვანია, რომ მან შეინახა ეს საგანგებო პუბლიკაცია. ლაპარაკია აკადემიკოს ნიკო მარის სტატი-აზე „შეხედულებები უძველესი ადმოსავლეთის რელიგიურ სიმღერებზე, რომელიც გამოქვეყნებული იყო პეტერბურგის გაზეთში „რეჩ“ 1914 წლის 16 (29) მარტს (№ 73). ამ სტატიას ახლავს ასეთი ქვესათური: „16 მარტს პეტერბურგის სათავადაზნაურო საკრებულოში გა-მართული ქართული სასულიერო კონცერტის გამო“. ნ. მარი გამოჩენილი ლინგვისტი და ადმოსავლეთმცოდნე იუწყებოდა, რომ ამ კონცერტზე შეს-სრულდა ქართული მართლმადიდებ-ლური ეკლესიის ქართლ-კახური და იმერულ-გურული წყობის საგალობლე-ბი.

შორს წაგვიყვანდა ნ. მარის აღნიშ-ნული სტატიის დეტალური განხილვა, მით უფრო, რომ ამ საინტერესო მკვ-ლევარის კონცეფციის არა ერთი დე-ბულება შემდგომში მძაფრად იყო გა-კრიტიკებული მეცნიერული დაუსაბუ-თებლობის გამო. აქ აღვნიშნავ მხო-ლოდ იმას, რომ ნ. მარის სტატიასში სხვათა შორის იყო ნათქვამი, რომ თბი-ლისში ახალგაზრდა ენთუზიასტის ბ-ნ პავლე ინგოროვას მიერ გამოქვეყნდა მიქელ მოდრეკილის ქართულ საგალო-ბელთა კრებული. ეს აბზაცი სტრავი-ნსკის ფანქრით აქვს მოხაზული. ძნე-ლი სათქმელია რა იცოდა სტრავინს-კიმ X საუკუნის ამ შესანიშნავი ქარ-თველი მოღვაწის შესახებ. სმენია კი ოდესმე მისი სახელი? სავსებით ნათე-ლია მხოლოდ ის, რომ მას აინტერე-სებს ინფორმაცია უძველეს ქართულ საგალობლებზე. იმ ხანებში სტრავინს-კი ცხოვრობდა შვეიცარიის ქალაქში მონტრიო. მან სასწრაფოდ გამოიწერა მოსკოვიდან აღნიშნული კრებული.

სტრავინსკის არქივი ამჟამად და-ცულია შვეიცარიის ქალაქ ბაზელში. მაგრამ აქ მე, სამწუხაროდ, ვერ აღ-მოვაჩინე ქართულ საგალობელთა ეს კრებული. მაგრამ სტრავინსკიმ რომ იგი მიიღო, ჩანს მისივე არქივში და-ცული რუსეთის მუსიკალური გამო-ცემლობის წერილიდან, სადაც წერია, რომ 1914 წლის 18 ივნისს „თქვენი დიდად საპატიო შეკვეთის თანაზ-მად გვგზავნებად ქვემოთ დასახელებუ-ლი გამოცემა“.

გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, სტრავინსკის არქივში მოძიებული მე-ორე დოკუმენტი — სიძველისგან ჩა-ყვითლებული მუსიკალური ტექსტი, სადაც კალიგრაფიული ხელწერით, ქა-რთული ასოებით ჩაწერილია ჩემთვის ბავშვობიდან კარგად ცნობილი ქარ-თული სიტყვები. აღნიშნულ ზღუნა-წერს თან ერთვის ქართული ანბანი, ყოველი ქართული ასო ნიშნის თავზე რუსული ტრანსკრიფციაა მიწერილი. ბუნებრივია, რომ ეს ზღუნაწერი მოე-ქცა ჩემი ყურადღების ცენტრში. და აი, რა გამოირკვა:

1916 წელს სტრავინსკი შვეიცარი-იდან თხოვნით მიმართავს პეტერბურგ-ში მცხოვრებ თავის დედას ა. კ. სტრა-ვინსკაიას: „ძალიან გთხოვ, რაც შეიძ-ლება სწრაფად გამომიგზავნე (იურგენ-სონთან იპოვნი) ფონოგრაფზე ჩაწე-რილი კავკასიელ ხალხთა სიმღერები“. ა. კ. სტრავინსკაია ასრულებს შვილის თხოვნას და შვეიცარიაში უგზავნის მას იურგენსონის მუსიკალური გამო-ცემლობის ბაბლიოთეკიდან გამოტა-ნილი ქართული ხალხური სიმღერების კრებულს, რომელიც შედგენილი და გამოცემული იყო თბილისში 1909 წელს ცნობილი ქართველი ფოლკლო-რისტის ია კარგარეთელის მიერ. აღ-სანიშნავია, რომ სტრავინსკის ეს კრე-ბული თავის დროზე უნდა დაებრუნე-

ბინა იურგენსონის ბიბლიოთეკისათვის. ამიტომაც მან საკუთარი ხელით გადაწერა ი. კარგარეთელის კრებულში წარმოდგენილი 16 ქართული ხალხური სიმღერა. სწორედ ეს ხელნაწერია დაცული ბაზელის არქივში (ოლონდ კატალოგში იგი მითითებულია როგორც „ქართული ფოლკლორის უცნობი(?) ანთოლოგია“ — ქართული ენის უცოდინარობის გამო ვერ დაადგინეს ხელნაწერის პირველწყარო), მაგრამ სტრავენსკი ამით არ დაკმაყოფილებულა. მან სანოტო ტექსტში ქართულ ენაზე ჩაწერა სიტყვიერი ტექსტებიც. ეჭვგარეშეა, რომ ეს სამუშაო შესრულებულია ქართული ენის არმცოდნე ადამიანის მიერ. ამიტომაც სიტყვაში „სიმღერები“ გამოტოვებულია ორი ასო — „სიმღერების“ ნაცვლად წერია „სიმღები“. ასეთ შეცდომას სათაურშივე არ დაუშვებდა ქართული ენის მცოდნე კაცი.

მაგრამ გაოცებას იწვევს სხვა რამ — უძველესი ანბანის შესწავლის ფაქტი. მკითხველი, ალბათ დამეთანხმება, რომ საქმე გვაქვს რაღაც არაჩვეულებრივ, ირეალურ მოვლენასთან. გენიოსი გენიოსად რჩება ყველა გამოვლინების დროს. როგორც ჩანს, ქართული ხალხური სიმღერების უნიკალურმა მრავალსახეობამ იმდენად აღაფრთოვანა კომპოზიტორი, რომ მან ხელი მოჰკიდა ესოდენ რთულსა და შრომატევად საქმეს. სტრავენსკის პირადი მდივანი რობერტ კრაფტი, რომელიც მისი მრავალი ნაწარმოების შექმნის მოწმე იყო, თავის ერთ-ერთ პუბლიკაციაში აღნიშნავს, რომ, სტრავენსკიმ რამდენჯერმე სცადა მოეხდინა ქართული სიმღერების პირქუში ჟღერადობის იმიტირება, მაგრამ ვერაფრით ვერ შეცვალა საკუთარი წერის სტილი“.

სტრავენსკის აინტერესებდა და იზიდავდა არა მარტო სიმღერების

მუსიკალური მხარე, არამედ ქართული სიტყვების ჟღერადობაც. ვინც ოდნავ მაინც იცნობს კომპოზიტორის მუსიკას, იცის, რომ ეს იყო მისთვის დამახასიათებელი მისწრაფება. სტრავენსკის მრავალგზის აღუნიშნავს, რომ მისთვის მთავარია არა პოეტური ტექსტი და მისი აზრობრივი დატვირთვა, არამედ ტექსტების ჟღერადობა, „სიტყვიერი“ მუსიკა. ამიტომაც თავის ნაწარმოებებში იგი იყენებდა ლათინურ, ფრანგულ, ინგლისურ, რუსულ ენებსა და ძველებრულ ივრითსაც. ერთ-ერთ აღრინდელ ნაწარმოებში მან იშვიათი მახვილგონიერებით სცადა იაპონური ენის თავისებურებების გამოყენება. ეჭვგარეშეა, რომ სტრავენსკი ვერ დარჩებოდა გულგრილი ფონეტიკურად მდიდარი ქართული ენის მიმართაც. როგორც ჩანს, მას უნდოდა ქართული ენის გამოყენება რომელიმე ვოკალურ ნაწარმოებში. ამიტომაც ამოიწერა მან ქართული ანბანი (რუსული ტრანსკრიფციებითურთ) ი. კარგარეთელის კრებულის კოპირებისას. როგორც ცხოვრებამ გვიჩვენა ეს სურვილი განუხორციელებელი დარჩა. მაგრამ 33 წლის შემდეგ, 1949 წელს სტრავენსკი კვლავ მიუბრუნდა მის მიერ გადაწერილ ქართულ ხალხურ სიმღერებს, რომლებსაც გაუკეთა ინგლისურენოვანი მინაწერი: „16 ქართული (კავკასია) სიმღერა, ქართული ფოლკლორის ანთოლოგიიდან ჩემს მიერ ამოკრეფილი და გადაწერილი. იგორ სტრავენსკი“.

ტრაგედია ანუპილეს

(თეატრის ჩხეიძის სახელმწიფო კაპიტალური დიდ დრამატულ
თეატრში)

ნატალია კრიშოვა

შან ანუპილეს პიესა „ანტიგონე“ 1943 წელს დაწერა, როცა ევროპაში „ახალი წესები“ ყალიბდებოდა. 1997 წელს პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში ამ პიესას უყურებენ სრულიად სხვა დროის ადამიანები და, რასაკვირველია, სხვა ქვეყანაში. არც „ახალი“, არც „ძველი“ წესები ამ ქვეყანაში არ მოქმედებს. ხალხი ახლანდელი მმართველების ზნეობას უნდობლად უყურებს. მაგრამ საჭესთან ვიღაც ყოველთვის დგას. „ხომ საჭიროა, ვინმე რომ იდგეს საჭესთან! ხომალდში წყალი შედის. დანაშაულის სიმძაბლე და გაჭირვებაა ხომალდის ტვირთი. მას კი აღარავინ მართავს, მეზღვაურებს, იმის მაგივრად, რომ საქმე გააკეთონ, გემის გაძარცვაზე უჭი-

რავთ თვალი. მეთაურები კი უკვე ტივს ჰკრავენ და სასმელი წყლის მთელი მარაგი ტივზე გადააქვთ, ანდა ირყევა, იალქნებს ნაფლეთებად გლეჯს და ყველანი დაიღუპებიან, რადგან უკვე პირუტყვებად იქცნენ და მხოლოდ თავის გადარჩენაზე ფიქრობენ...“*

კრეონტის ამ მონოლოგში ისე აშკარაა კავშირი რუსეთის დღევანდელ დღესთან, რომ გაოგნებული მაყურებელი გაირინდება. ოლეგ ბასილაშვილი არაფერს განსაკუთრებულს არ აკეთებს იმისთვის, რომ ამ კავშირზე მიგვითითოს. თეატრმა უკვე დიდი ხანია თავი ანება ალუზიებს. ბასილაშვილი კი, როგორც ყოველი მოაზროვნე ადამიანი, გრძნობს ამ კავშირს, შესაძლოა, ოდნავ მეტად, ან ნაკლებად. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სახალხო დემუტატის რანგში მმართველ წრეებში ყოფნისას, სახალხო არტისტმა უსიამო ცოდნის მარაგი შეი-

* პიესის თარგმანი თამაზ და ოთარ კილაძეებისა.

ძინა. ახლა კი კრეონტის როლში ოლეგ ბასილაშვილი — შემოქმედია, რომელსაც მისმა მასწავლებელმა ტოვსტონოვოვმა ასწავლა ხელოვნების ქმნილებაში თავისი ცხოვრებისეული გამოცდილების გამოყენება. ამ განცდილი და გააზრებული გამოცდილებიდან გამომდინარე, როგორც ცნობილია, როლი სიღრმესა და სივრცეს იძენს.

თემურ ჩხეიძემ ძალზე ზუსტად შეარჩია კრეონტის როლის შემსრულებელი. ოლეგ ბასილაშვილმა ეს როლი დიდი დრამატული თეატრის საუკეთესო ტრადიციების გააზრებით შეასრულა — სისხლსავსედ, გონივრულად, იმ ადამიანურ ურთიერთობათა მრავალმხრივობის სრული გაგებით, რომლებიც ადამიანს მინიჭებული აქვს ცხოვრებისეული და თეატრალური ვითარებიდან გამომდინარე.

კრეონტს ჰყავს ცოლი, რომელიც მთელი დღეები ქსოვს და გაუწული ყურს უდღებს სასახლეში მომხდარ მოვლენებს. კრეონტს მუდამ თან დაჰყავს თავისი ცოლი, ხანდახან შეხედავს კიდეც, თავისი ხელით, კოვზით აჭმევს საჭმელს, და ისევ გაჰყავს სცენიდან. პოლიტიკოს-ფუნქციონერის ცოლს სხვებს უწევნებენ ხოლმე, როგორც აუცილებელ ცოცხალ ფიგურას. თებეს მმართველს უნდა ჰყავდეს ცოლი, ცოლს უნდა ჰყავდეს თავისი ახლობლები, უნდა ჰქონდეს თავისი საზრუნავი და ხალხი მას უნდა ხედავდეს. დღეს მმართველების შინაური ცხოვრების წეროლმანს ყველა უყურებს ტელევიზიით და ყველამ იცის მათი ცოლების სახელები, რა ქველმოქმედებით არიან ისინი დაკავებული, რომელ საავადმყოფოებში მკურნალობენ და როგორ შეილებს ზრდიან. თუ დადგება მომენტი და რომელიმე ცოლი ყელს გამოიღადრავს ან სხვა რაიმე ხერხს მიმართავს თავის მოსაკვდინებლად, ეს ამბავი მხოლოდ წლების შემდეგ გახდება ცნობილი, როცა ამ მმართველს საერთოდ დაივიწყებენ. ახ-

ლა კი ყველაფერი კარგად მიდის — ევრიდიკე ქსოვს თბილ პერანგებს ლატაკებისთვის, კრეონტი საბჭოს სხდომებს ატარებს. გემი სკდება ნაწიბურებზე, გარეგნულად კი ყველაფერი წესრიგშია.

ამ წესრიგს აფეთქებს ანტიგონეს საცხელი. კრეონტის ძმისწულს გადაუწყვეტია ძმის გვამის დასაფლავება, განაწამები სხეული გდია უდაბნოში. გაცემულია ბრძანება ხელი არ ახლონ მიცვალებულს, მაგრამ ანტიგონე დილით ადრე სტოვებს სახლს, ბავშვის ნიჩბით ამოთხრის მიწას და გვამს მიაყრის. დაირღვა სახელმწიფო ბრძანება, ანტიგონე უნდა დაისაჯოს. მართალია, ქალიშვილმა არ იცის რა დიდი ნაძირალები არიან მისი ძმები. თავად კრეონტი იმ საშინელი ბრძოლის შემდეგ, ძმებმა რომ ატეხეს, ვერც არჩევს, რომელია მათში პოლინიკე და რომელი ეთეოკლე. გადაწყვეტილია ერთ-ერთი მათგანი დაიმარხოს პატივით, მეორე კი მკლავს მიუგდონ საჯიჯგნად — ყოველივე ეს ეშმაკური პოლიტიკური თამაშია. ყოველივე ამას ანტიგონე შემდგომში შეიტყობს.

ბერძნული მითი ჟან ანუის ხელში გადამუშავებული და გააცოცხლებულია. დიდი დრამატული თეატრის სპექტაკლი მივეითითებს კავშირზე იმასთან, რაც ისტორიაში არაერთხელ მომხდარა და დღესაც ხდება. ლაპარაკია ბრძანებისადმი დაუმორჩილებლობაზე, მის მოტივებზე და იმ სასჯელზე, რაც ურჩობას მოყვება.

...ახლა სპექტაკლებს ასე არ დგამენ. სცენის მთელ სივრცეში არ აღმართულია ანტიკური არქიტექტურა, სპექტაკლი არ იწყება დუმილით, არა აქვთ იმედი, რომ დარბაზი ყურადღებით მოისმენს დიდ მონოლოგებს. პოსტავენგარდული საიდუმლოებით, ჭრელი და თვალში მოსახვედრი სიახლეებით აღსავსე, სხვა სპექტაკლების გარემოცვაში დიდი დრამატული თეატრის ეს სპექტაკლი

გამოიყურება, როგორც „ტუსოვაკში“ მოხვედრილი ხანშიშესული ინტელიგენტი. იგი ჩაღრმავებულია საკუთარ აზრებში და სრულიადაც არ აწუხებს, რომ არ აცვია მოდაზე ან „როკის“ რიტმიდანაა ამოვარდნილი. საჭიროა თუ არა იმის აღნიშვნა, ყოველივე ეს მსიამოვნებს თუ არა? გასაჭირის (ფული არ არის) მიუხედავად დიდი დრამატული თეატრი მუშაობს როგორც მას შეფერის — ფაციფუცის გარეშე, მშვიდად. დარბაზიც პრემიერაზე გადაჭედულია. პროგრამის ზედა მხარეს აღნიშნულია: „ემძღვნება მასწავლებლის, გამორჩენილ რეჟისორის მიხეილ თუმანიშვილის ნათელ ხსოვნას, თ. ჩხეიძე“. თ. ჩხეიძე — თუმანიშვილის მოწაფე; მიხეილ თუმანიშვილი — ტოვსტონოგოვის მოწაფე; ჩხეიძე დგამს „ანტიკონეს“ იმ თეატრის ფიცარნაგზე, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ტოვსტონოგოვი. ასეთია თეატრალურ დროებს შორის კავშირი. „ანტიკონეს“ რეპეტიციები მიდიოდა ჯორი თვის განმავლობაში, თუმანიშვილის სიკვდილის შემდეგ.

არის აქ კიდევ ერთი შინაგანი კავშირი. 60-იან წლებში რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე მიხეილ თუმანიშვილმა დადგა იგივე პიესა და ეს იყო შესანიშნავი სპექტაკლი. იგი თამამად სცილდებოდა დიდ სცენებზე მიღებულ მონუმენტალიზმის ტრადიციებს. თანამედროვე ტრაგედიის მკაცრ სტილს მასში ავლენდნენ სერგო ზაქარიაძე, ზინა კვერენჩილაძე, გურამ საღარაძე და სხვა შესანიშნავი ქართველი მსახიობები. მას შემდეგ საქართველოსა და რუსეთსაც არა ერთხელ დაატყდა თავს პოლიტიკური თამაშები და ხოცვა-ჟლეტა; ეს ციებ-ცხელება შემოქმედთა ბედსაც შეეხო, მიმოფანტა ისინი სხვადასხვა ქალაქსა თუ ქვეყანაში, ბევრს ეს სიცოცხლედაც დაუჯდა. ერთმანეთს ცვლიდნენ კრეონტები და იწყებდნენ თავიანთ ბინძურ საქმეებს. ამასთან არ ფიქრობდნენ ისეთ ფაქიზ სფეროზე, როგორიცაა კულტურა ან უბრალო ადამიანის სიცოცხლე, აბრეყებდნენ და აბრუებდნენ მას ღმეაგოვით ან ტყვიებს

უშენდნენ. როგორც ანუის კრეონტი ამბობს: „უნდა აიღო პირველივე ხელში მოხვედრილი ფიცრის ნატეხი, რომ როგორმე შეაჩერო წყალი, ზომალდის გამოღულევი კედელში რომ მოთქრიალებს, უნდა ბრძანება იბღავლო და ტყვია დაუშინო ბრბოს, უნდა ესროლო პირველსავეს, წინ ვინც მოძვრება, რადგან ღრო არა გაქვს გაარჩიო, ვის ესროლო და ვის არა. ტალღები უკვე გემბანზე იმსხვრევიან, ქარი სახეში გცემს და კაცს, შენ რომ ტყვია ესროლე, სახელი არა აქვს. შეიძლება იგი სწორედ ის კაცია, გუშინ რომ გაგიღიმა და პაპიროსი მოგიკიდა, მაგრამ მას უკვე სახელი აღარა აქვს. აღარც შენ გაქვს სახელი, გამწარებული რომ ჩაფრენილხარ საქვს, არის მხოლოდ ზომალდი და ქარიშხალი. გესმის თუ არა ეს შენ?“

რა არის აქ გაუგებარი? ყველაფერი ნათელია. ასე იყო და ასე იქნება მუდამ. თანდათანობით ყველა ადამიანი იძენს თავის გამოცდილებას ამ ისტორიაში, პოულობს თავის ადგილს და ეძებს არჩევანის შესაძლებლობას. სად არის შენი ადგილი — მათ შორის, ვისაც ხვალ შეიძლება ესროლოს ვინმე კრეონტმა თუ იმ გოგონას გვერდით, ერთხელ კრეონტს რომ გაუბედა „არას“ თქმა“. ან იქნებ იმ ჩაფრებს შორის ხარ, რომლებსაც არ აწუხებთ არავითარი იდეა, მხოლოდ იმაზე ზრუნავენ, რომ გადარჩნენ, ანდა, თუნდაც მცირედად წაიწიონ წინ სამსახურში, და არ აწიწკნიონ თავი გვერდით მყოფს? ამ მიზანთან შედარებით სხვა ყველაფერი სისულელეა. სამი ჩაფარი, გვამს რომ ყარაულობს და მერე ანტიკონეს მოათრევს სასახლეში — პიესის არც თუ ისე უმნიშვნელო პერსონაჟები არიან, შეიძლება ყველაზე მნიშვნელოვანნიც კი იყვნენ, რადგანაც ცხოვრებაში ისინი უამრავნი არიან, სწორედ ისინი შეადგენენ ბრბოს, მასას.

გასული წლის მაისში თბილისში, მიხეილ თუმანიშვილის დაკრძალვაზე, ვნახე ერთი, არც თუ ახალგაზრდა ქალი შავებში, ხელში სანთლით, ეს ზინა კვერენჩილაძე გახლდათ, რომლის ვარს-

კვლავის პიკი ანტიგონე იყო. იმავე პროცესიას მიყვებოდა მხრებში მოხრილი, შესუქებული გურამ საღარაძე. ამ მსახიობების ცხოვრებამ თუმანიშვილთან ერთად ჩაიარა. ეს ყველამ იცის.

დაეუბრუნდეთ დიდი დრამატული თეატრის სპექტაკლს. იგი დადგმულია აუნჩარებლად, დარბაისლურად, როგორც საუკეთესო, ტოვსტონოვოვისეულ დროს. თამაშობენ ოლეგ ბასილაშვილი და ზინაიდა შარკო (ძიძა), და ცოცხალი აკადემიზმის ანუ თეატრალური კულტურის ნაცნობი სული ელინდება ტექსტის მკაფიო გადმოცემაში, სცენური მოქმედების სიღინჯესა და სიმშვიდეში, აქ ყველაფერი გააზრებული და ლოგიკურად გამართულია, ამიტომ ერთი ხელის მოსმით ვერავინ უარყოფს.

სპექტაკლს იწყებს ქორო (აქ შეერთებულია ორი როლი — პროლოგი და ქორო). კაცი, კარგად შეკერილ თანამედროვე თეთრ კოსტუმში, გამოდის ავანსცენაზე და პაუზის შემდეგ მიმართავს დარბაზს: „რას იზამ, უნდა დაიწყოთ... ესენი ახლა (იგი რიგრიგობით მიუთითებს მსახიობებზე, რომელნიც მასთან ერთად გამოდიან სცენაზე და მის სხვადასხვა მხარეს განლაგდებიან) თქვენს წინაშე ანტიგონეს ტრაგედიას გაითამაშებენ. ანტიგონე ის, პატარა გამხდარი გოგოა, აი, აქ რომ ზის...“ ანდრეი ტოლუბევეს მიჰყავს სპექტაკლი ავტორისა და თეატრის სახელით და თანაუგრძნობს კრეონტსაც და ანტიგონესაც. იგი მოწმეა იმ თამაშისა, ისტორიამ რომ შეთხზა და რომელშიც არ არიან მართალნი და დამნაშავენი. ამ თამაშს ტრაგედია ჰქვია. „ტრაგედია დამაშვიდებლად მოქმედებს...“ ამ სიტყვებს ტოლუბევეი არაერთხელ იმეორებს ერთგვარი ღიმილითაც კი, იგი ხომ თამაშში არ მონაწილეობს, მხოლოდ მოწმეა მისი. ხანდახან ვინმეს მოქმედებისკენაც უბიძგებს, ხან კი მაყურებელს სცენაზე მომხდარ ამბავს უხსნის. ეს როლი ძალზე რთულია, მოითხოვს ინტელიგენტურობას, აქტიორულ გამოცდილებას, ბუნებრიობასა და გონიერებას. ტოლუბევეი ასეც თამაშობს, ბუნებრივად და გონიერულად, დარბა-



კრეონტი — ო. ბასილაშვილი
ანტიგონე — მ. ლავროვა

ზის ყურადღებას იპყრობს იმდენ ხანს, რამდენიც საჭიროა. იგი არ „ბატონობს“ სცენაზე, მაგრამ როგორც კარგი კონფერანსიე კონცერტზე, ხელმძღვანელობს იმას, რაც უკვე მომზადებულია და შეთანხმებული. მომზადებულია არა მართო თეატრის მიერ, არამედ ისტორიული და ადამიანური გამოცდილებით, რაც თვითუღს უბრძანებს იმოქმედოს შეთანხმებულად და არსაით გადახვევის უფლებას არ აძლევს. ტოლუბევემა ხელში უნდა აიყვანოს თეატრის ვეებერთელა დარბაზი და იგი ამას აკეთებს ოსტატურად — იცის აქტიორული ტალანტების განლაგება, ძალების განაწილება ტრაგედიაში და სხვა მრავალი გაუთვალისწინებელი წვრილმანი, რაშიც ჩარევის უფლებაც გააჩნია. „ნუ იღებთ, ხელს გვემლით“; — მიმართავს ფოტოგრაფს, პირველ რიგში რომ ზის. ეს იმპროვიზაციები, სცენასა და დარბაზს

შორის ზღვრის ცოცხალი შეგრძნება სჭირდება სპექტაკლს. ფოტოგრაფი აღარ აჩხაკუნებს. დარბაზის ყურადღება ძლიერდება.

ტოლუბეევის მშვიდი სახე მხოლოდ ერთხელ იცვლება მკვეთრად. სპექტაკლის ბოლომდე მისი იქ ყოფნა აღარ გახსოვს, მაგრამ იგი იქ დგას, ზურგით დარბაზთან, როცა კრეონტი ანტიგონეს დასჯას ბრძანებს, შეიტყობს ცოლისა და შვილის თვითმკვლელობის ამბავს, უცებ მოაგონდება საქმეები და სცენას სტოვებს („ხუთი საათია... რა გვაქვს დანიშნული დღეს ხუთი საათისათვის? თუ დანიშნულია საბჭო, მაშ წავიდეთ...“). იმავე წუთში ტოლუბეევი ნელა შემოაბრუნებს მაყურებლისკენ საშინელი არა-აღამიანური ტანჯვით შემოიღო სახეს, დაღებულ პირს და ცრემლდებით საეყვივლებს. კარგა ხანს დუმს.

უნებურად გამახსენდა თუ როგორ იყვნენ შემარწუნებულნი ერთხელ ცენტრალური ტელევიზიის თანამშრომლები, როცა ერთი მათი ყველაზე დიდი უფროსი, რომელმაც დაკარგა ქალიშვილი და შვილიშვილი, სამსახურში მისვლისას, სანამ საქმეებს შეუდგებოდა, როგორ ყვებოდა იმაზე, თუ რა მაღალი ჩინის ხალხი ესწრებოდა დაკრძალვას. როგორც იტყვიან სიტყვები არ მყოფნის. საქმე, რომელიც წამოიწყო კრეონტმა, ისე ამახინჯებს ბუნებრიობას, რომ ვერავითარ ჩარჩოებში ვერ ეტყევა. სიტყვები ზედმეტია, მხოლოდ ეს შემოიღო სახე მეტყველებს.

ზედმეტად მეჩვენება მომდევნო ტექსტი იმაზე, თუ რა სევდიანმა ღუმელმა დაისადგურა თებეში. არსებითად სპექტაკლი ამ შემარული სახით მთავრდება. მართლაც „ტრაგედია დამამშვიდებლად მოქმედებს“.

ტრაგედია ამშვიდებს (ნათქვამია პიესაში), იმიტომ, რომ არავითარ იმედს, ყველაზე ცუდსაც კი არ გვიტოვებს. სახელმწიფო ძალაუფლება შეეჯახა ერთ პატარა, სუსტ აღამიანს და გაანადგურა იგი. ეს ძალაუფლება იარსებებს მუდამ, მაგრამ შეხედება მას თავის გზაზე ანტიგონე — საკითხავია. სცენური

სიტუაცია დასრულებულია და თავისებურად გადაწყვეტილია. აღამიანები დაიღუპებიან. სერიოზულად ვთქვათ, აქ ლაპარაკია არა ლიტერატურულ-თეატრალურ ჟანრებზე, არამედ ტრაგედიაზე, როგორც ცხოვრების არსის გამომხატველზე. მაღლობა ტოლუბეევს, მან ეს გავგაგებინა. თეატრმა მთავარი ნაბიჯი გადადგა — გადააბიჯა სცენის რამპას და ჩააფიქრა მაყურებელი თეატრის მიღმა მიმდინარე მოვლენებზე.

უნდა ვაღიარო, რომ ეს მოვლენები „თეატრის კედლებს მიღმა“ მე ახლაც უფრო მაღელვებს, ვიდრე მის შიგნით მომხდარი ამბები. ამიტომ მაღლიერი ვარ თეატრის, როცა იგი მაიძულებს ვიფიქრო არა მარტო საკუთარ თავზე, არამედ იმაზეც თუ რაზეა დამოკიდებული ყველაფერი ყოველდღიურად, ყოველ წუთს. ანუ ამ „ანტიგონეში“ მოგვცა ამ დამოკიდებულების ხარისხი, ჩატირა იგი ტრაგედიის ფორმაში, იმავდროულად ნაწილობრივ გააუცხოვა იგი ტრაგიკულისაგან.

ჩვენც მივყვებით მას, და ჩვენც ვუცხოვდებით.

„ჩვენ“ — მარტო მე კი არა ვარ, თვით თეატრიცა — „ანტიგონეს“ დამდგმელი. ამაშია განსხვავება თუმანიშვილისა და ჩხეიძის სპექტაკლებს შორის. ის ძველი „ანტიგონე“ დადგა დიდმა რეჟისორმა თავისი მხატვრული სიმაღლის მწვერვალზე მყოფმა. მასში რეჟისორმა გახსნა თანამედროვე ტრაგედიის ფორმა, პიესის შინაარსი ჭეშმარიტად აღმოჩენა იყო. მისი მსახიობები თამაშობდნენ, როგორც ვირტუოზი ტანმოვარჯიშენი ცირკის გუმბათის ქვეშ: ერთი გაუფრთხილებელი ნაბიჯი და — დაღუპვა ერთი იყო. გადარჩენა (და შთაგონება!) კი იდეალურ გულისყურსა და ოსტატობას მოითხოვდა. დღევანდელი სპექტაკლი დადგა დალილიმა მოწაფემ, ორსახლად (პიტერსა და თბილისში) რომ ცხოვრობს, და გაითამაშეს გამოცდილმა მსახიობებმა, რომლებიც კარგად იცნობენ ყველა ჟანრის ნიშნებს. თბილისში თამაშობდნენ სადღაც გუმბათის ქვეშ, ყოველ-

გვარი „სტრახოვის“ გარეშე, როგორც მაღლა დაჭიმულ ბაგიზე. პეტერბურგში თამაშობენ კარგად, მაგრამ... მიწაზე. მიწა მყარია, დამტვრევის საშიშროება მოხსნილია.

თანამედროვე თეატრმა ტრაგედიის ტვირთი მოიცილა და არც ცდილობს მის ხელახლა აწევას. ვერ იპოვნე ტრაგიკულ მსახიობს, ვერც ქალსა და ვერც მამაკაცს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენ (და მსახიობებიც, ვინაიდან ცნობილია, რომ ისინი სარკესავით აირეკლავენ ყველაფერს) ვეძებთ რა გადარჩენის გზებს, მრავალრიცხოვანი საცეცხებით ესინჯავთ ცხოვრებას. ტრაგედიისთვის აუცილებელი ძალების კონცენტრაციის მცირე შანსი დარჩა.

ახალგაზრდები, რა — ახალგაზრდები?

ახალგაზრდა მსახიობი იგორ ლიფანოვი ჩინებულად თამაშობს ჩაფარს, რომელიც პირველი ატყობინებს კრეონტს ანტიგონეს საქციელს; კრეონტის მრისხანე გამოხედვით შეშინებულია, მაგრამ სიამოვნებით უყვება იმას, რაც უდაბნოში იხილა; მერე კი მზადაა ოქროს ბეჭდის საფასურად, ანტიგონეს კარნახით დაწეროს გამოსათხოვარი ბარათი ჰემონთან. მას სავსებით გასაკები საზრუნავი გააჩნია ცხოვრებაში და ხალისით უხსნის სიკვდილმისჯილ ანტიგონეს, რა განსხვავებაა ჩაფარსა და კადრის სერჟანტს შორის და ვინ ვის უნდა მიესალმოს. იგორ ლიფანოვი შესანიშნავად თამაშობს ამ ეულგარულ ფსიქოლოგიას მარადიულს, დეტალურად ნაცნობს — ამიტომ შემთხვევითი არ არის დარბაზის ასეთი ცოცხალი გამოძახილი.

ანტიგონე?

მე უფრო გამიადვილდებოდა წერა, რომ არ მახსოვდეს ასე ნათლად ქართული სპექტაკლი. სულიერი ძალების კონცენტრაციის მაღალი დონე ქმნიდა ზინა კვერენჩილაძის უნიკალურ პლასტიკას. მახსოვს თუ როგორ შემოდიოდა იგი სცენაზე, ფეხშიშველი, ხელში სანდლებით. ბევრი რამე ხდებოდა ნათელი: აკანკალებულმა დილაუთენია გაყინულმა როგორ მიატოვა სახლი; მახ-

სოვს მისი ჯიუტი მოძრაობა, როცა სათამაშო ნიშნით მიწას თხრიდა; დარდი, რომელიც მასში იღუმალად ცხდებოდა და სრული მარტოობა, ტემპერამენტიც თავის როლს თამაშობდა. საერთოდ, ქართველ ქალში ტემპერამენტი გარკვეულ დრომდე იმალება, მერე კი ძლიერი ბოძვით ვლინდება, მაშინ როგორც იმ სპექტაკლში ხდებოდა, მკაცრ რიგში ჩამწყვრივებული სკამები წაიქცევა, ხოლო გამძვინვარებული კრეონტი გაიხდის პიჯაკს, ჩამოჯდება წაქცეულ სკამზე და ხელჩართული ბრძოლით უკანასკნელად ცდილობს აუხსნას ძმისშვილს, რა სულელურად იქცევა ანტიგონე კი მოკუნტული უსმენს, თუმცა წინასწარ იცის, რასაც ეტყვიან. კრეონტის სიტყვებზე შეკრთება. შემდეგ კი, როცა კრეონტი ხელს დაადებს მუხლებზე და ეტყვის, უნდა გასუქდე, რათა ჰემონს ჯანმრთელი ბიჭი გაუჩინო — ანტიგონეს კრუნჩხვა ემართება. მან არ იცოდა, რეალური სინამდვილე ასე საშინელი თუ იყო, მაგრამ არა უბრალო სიჯიუტის გამო იმეორებს, რომ მისი ვალი იყო ძმის დამარხვა და არაფერი სხვა მოვალეობა მან არ იცის და არც უნდა, რომ იცოდეს. იგი მზადაა სიკვდილისთვის. რა შესანიშნავ და მდიდრულ ცხოვრებაზე ამბობს უარს! ეს ცხოვრება სიამოვნებით, სიყვარულით და რაღაც იღუმალებით აღსავსე, მხრებზე აწვა ანტიგონეს და სხვადასხვა ფერებით აელვარებული თავისკენ იზიდავდა. ამ უზილავე ცხოვრებაში იყო სპექტაკლის დამატყვევებელი მოძრაობა. ანტიგონე კვლავ თავისთავად აღჩებოდა და მისი ყოველი დიალოგი — ჰემონთან, ღასთან თუ კრეონტთან — გამოსათხოვარი იყო, რადგან სამუდამოდ სტოვებდა მათ.

ახალგაზრდა მსახიობი მარია ლავროვაც თავისთავადია ანტიგონეს როლში. რა შეიძლება ამას დაუმატოთ? ტოლუბეევის მონოლოგში გამოსჭვივის აზრი, რომ დრამა უფრო იოლია გასათამაშებლად, ვიდრე ტრაგედია; ქორო ამბობს —

„ხოლო გამცემლებითა და პირწაყარდნილი ბოროტმოქმედებით დევნილი, სი-მართლითა და შურისმაძიებლებით სავსე დრამაში სიკვდილი შემზარავია. დრამაში სიკვდილი ისევე გარდუვალია, როგორც შემთხვევა, მაგრამ შესაძლებელია გმირი ქალი გადარჩეს კიდეც, თუკი კეთილშობილი ყმაწვილი მოუსწრებს“.

მესმის, რომ ეს საუბარი ჟანრების შესახებ ძალზე სადავო და პირობითია, მაგრამ მაინც დავამატებ მხოლოდ იმას, რომ ლავროვა თამაშობს არა ტრაგედიას, არამედ დრამას, რაზეც დაცინვით ლაპარაკობს ტოლუბეევი. ლავროვა გულწრფელი და სუფთაა. მასში არ არის სიბინძურე. მაგრამ იგი არ დგას ტრაგედიის ზღვარზე, ვინაიდან არც კი იცის, სად არის ეს ზღვარი და რა აზრი დევს მასში. ეს არ არის ანტიგონე უდაბნოდან, უთენისიას ჩუმად გამოპარული სახლიდან, იგი კულისებიდანაა შემოსული. მას უფრო ძიძასთან ურთიერთობა ეადვილება — და მართლაც საბრალოა ძალღი ბროლია, რომელსაც აღარავინ დაელაპარაკება. ქალიშვილის ხელები ეძებენ თანამედროვე სვიტრზე ჯიბეს. როლს კი მაინც სჭირდება თავისი პლასტიკა, თავისუფალი და ძლიერი, სჭირდება ასევე თავისუფალი ჟესტი... დაბოლოს სჭირდება ხმა. დღეს მსახიობები ისე ლაპარაკობენ, თითქოს ტექნიკური აპარატურა უფრო მეტად გააძლიერებს მათ ხმებს, ანდა დუბლირებისას ინტონაციას შეარჩევენ. მე ვლაპარაკობ არა ხმის სიძლიერეზე, მარია ლავროვასა და სხვათა გაგებაც და დანახვაც შეიძლება. აქ საუბარია ბგერის სისავსეზე, მონოლოგებისა და დიალოგების ტრაგიკულ ხმოვანებაზე.

ოლეგ ბასილაშვილის აქტიორული ინსტრუმენტი უკვე დიდი ხნის ჩამოყალიბებულია. მისთვის მთავარია ჩაწვდეს როლის არსს და გაითავისოს იგი. უკვე ვთქვით, რომ ჩაწვდა და გაითავისა კიდეც. და თუ ეს ასეა, მაშინ შეიძლება საბერძნეთის მეუფის თამაში საშინაო ნაქსოვ კოფტაში. ეს ნაქსოვ კოფთიანი პრაგმატიკოსი იძულებულია

გაუმხილოს ანტიგონეს და ახალგაზრდა უმეცარ თაობას სახელმწიფოს მართვის საიდუმლო. და ამას აკეთებს მხოლოდ იმიტომ, რომ ქალიშვილი გაიგებს ყველაფერს და მოკვდება, გაქრება. ცხოვრების სიძარტლე კრეონტის მხარეზე რჩება. „რა გვაქვს ჩვენ ხუთ საათზე“ — და დამძიმებული იმ გადაწყვეტილებით, ხუთ საათზე რომ უნდა მიიღოს, სტოვებს სცენას. როგორც ადამიანი იგი საბრალოა.

ჩემი აზრით, ანტიგონემ სხვა გრძნობებიც უნდა აღგვიძრას. შეიძლება მათი ჩამოთვლაც, მაგრამ აქ არ შეუვლდება იმას, რადგან მაშინ უნდა შევეხოთ თეატრის ყველაზე დელიკატურ სფეროს — აქტიორულ მსოფლგაგებას. სპექტაკლი მხოლოდ ეს-ესა გამოვიდა, ჯერ კიდევ დიდხანს უნდა იცოცხლოს. და თუ მარია ლავროვას როლი დაიხვეწება, მაშინ იმედიც აღგვეძრება, რომ ახალგაზრდა მსახიობი ქალი ჯერ მხოლოდ დამწყებია... მაშინ ყველა ჩემი პრეტენზია იქნება ბუზღუნის კრიტიკოსისა, რომელსაც სადღაც, რაღაც უნახავს და მისი დავიწყება ვერ მოუხერხებია და ახლაც არ ესმის — ახალგაზრდები ასე უბრალოდ და ორგანულად როგორ ეწე-რებიან და როგორ დააბიჯებენ ამ საშინელ ცხოვრებაში.

ჟურნ. „მოსკოვსკი ნაბლუდატელ“
№ 3, 4, 1997.

საეკლესიო გალობაში პოეტური ტექსტის და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხისათვის

პაპდა სუსიაშვილი

ქრისტიანულ ჰიმნოგრაფიაში სასულიერო მუსიკისა და პოეტური ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულება საეკლესიო გალობის კანონიკითაა განსაზღვრული და მის ერთ-ერთ ასპექტს შეადგენს — იგი ნაკარნახევია ეკლესიის მამათა სულიერი გამოცდილებით და ითვალისწინებს საეკლესიო გალობის განუყოფელ კავშირს ღვთისმსახურებასთან.

ცნობილია, რომ ეკლესია უსიტყვო ჰანგს უარყოფს, როგორც ბუნდოვანს, განსხვავებით „მკაფიო“ ჰანგისაგან, რომელშიც ტექსტი უმნიშვნელოვანეს აზრობრივ კომპონენტს წარმოადგენდა¹. „გალობა არს თვისისაებრ უკვე სიტყვისა კმაჲ“, — განმარტავს სულხან-საბა ორბელიანი², და არა „კმაჲ“ სიტყვის გარეშე. სიტყვის მკაფიოების უზრუნველყოფას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა საეკლესიო ჰიმნოგრაფიაში. მორწმუნე მრევლი არ უნდა დაბრკოლებულიყო ღვთაებრივი აზრის შე-

მეცნებაში. ამასვე ემსახურება ქრისტიანული ტაძრის არქიტექტურის სივრცობრივ-აკუსტიკური გააზრება.

საეკლესიო საგალობლის სიტყვა, როგორც ცნებითი კატეგორიის შემცველი, ზემოქმედებას ახდენს პირველყოვლისა ადამიანის გონებაზე, შემდეგ კი მის გულსა და გრძნობებზე. ზოლო ჰანგი უწინარესად ზეგავლენას ახდენს ადამიანის სულიერი გრძნობების სამყაროზე, თუმცა არანაკლებ უწყობს ზელს გონების ამადლებასა და განწყენდას. ადამიანზე საეკლესიო გალობის, მუსიკალური ჰანგისა და პოეტური სიტყვის ორმხრივი ზეგავლენის შესახებ წერს იოანე ოქროპირი დავით წინასწარმეტყველზე საუბრისას, რომ მისი გალობა მიმართული იყო არა მხოლოდ სმენის (ყურის) დასატკობად, არამედ დიდ ზეგავლენას ახდენდა ადამიანის სულზე მისი სიტყვები³.

ეკლესიის მამათა აზრით მუსიკა უადვილებს ადამიანს ღვთაებრივი სიბრძნის

შემტყეპებას, უფრო ხალისიანს ხდის აღნიშნულ პროცესს მაშინ, როდესაც ხანგრძლივი კითხვა შესაძლოა დამდღელი აღმოჩნდეს¹. ბასილი დიდის სიტყვებით საეკლესიო დოგმებში გამოხატული აზრი მუსიკალურ ჰანგთან გაერთიანებით, „სმენისათვის უფრო სასიამოვნოდ აღიქმებოდა“². საეკლესიო ღვთისმსახურებაში არაერთი საგალობელი იქნა დამკვიდრებული ჭეშმარიტი საეკლესიო სწავლებით მორწმუნე ერის სულიერი გაძლევისა და ზრდისათვის. მაგალითად, წირვის მეორე ანტიფონი — „მხოლოდ-შობილი ძე და სიტყვა ღვთისა უკვდავი არსება“, რომელშიც ძე ღვთისას განკატკების დოგმატია გადმოცემული, ღვთისმსახურებაში შემოიღეს ნესტორიანული მწვალებლობის თავიდან ასაცილებლად“³. საგალობლის ჰანგთან გაერთიანებული ღვთისსულიერი ტექსტის უფრო ადვილად შემტყნებით მორწმუნე მრევლი დაცული იქნებოდა მწვალებლური სწავლების მავნე ზეგავლენისაგან. პოეტური ტექსტის დიდი მნიშვნელობა, მისი ღრმა აზრობრივი დატვირთვა განაპირობებს საეკლესიო საგალობლებში ჰანგისა და პოეტური სიტყვის ურთიერთდამოკიდებულების კანონზომიერებათა მკაცრ კანონიკურ განსაზღვრელობას. ამ პრობლემის კვლევისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კანონიკური მუსიკალური ჰანგის — „ნამდვილი კილოს“⁴ წმინდად დაცვისა და მასთან დაკავშირებული პოეტური ტექსტის შესაბამისობის საკითხს. ეკლესიის მამები განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ საეკლესიო საგალობლებში კანონიკური ჰანგის სტაბილურობის შენარჩუნებას. ამდენად, ვიდრე განვიხილავდეთ მუსიკისა და პოეტური სიტყვის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს, მიზანშეწონილია საგანგებო ყურადღება დაუთმოთ კანონიკური ჰანგის — „ნამდვილი კილოს“ უცვლელობას, მისი სიწმინდით დაცვის ტრადიციას მართლმადიდებლური ეკლესიის წიაღში. პოეტური ტექსტი სწორედ „ნამდვილ კილოსთან“ მიმართებაში აკლენს საეკ-

ლესიო კანონიკით განსაზღვრულ თბავისებურებას.

ცნობილია, რომ მართლმადიდებლურ საეკლესიო საგალობლებს საფუძვლად დაედო მელოდიური არქიტექტურები (მელოდიური ფორმულები), ე. წ. მოდუსები, რომლებიც წმინდა მამების მიერ ღვთივშთაგონებით იქმნებოდა. მათი დარღვევა მიუღებელი იყო ეკლესიისათვის, ხოლო ახალი ჰანგის დამკვიდრება დაკავშირებული იყო ეკლესიის მიერ მისი კანონიზაციის რთულ პროცესთან. ცნობილია ისტორიული ფაქტები იმის შესახებ, რომ ყველაზე განთქმული, გასწავლული ჰიმნოგრაფები და ხელოვანთმოდღვარნი უპირატესობას ანიჭებდნენ უძველეს ჰანგებს და ცდილობდნენ არ დაერღვიათ ეკლესიის მიერ შემუშავებული გალობის კანონიკა, რაც საერთოა სხვადასხვა ერების მართლმადიდებლური მუსიკალური ხელოვნებისათვის.

განთქმული ბიზანტიელი ჰიმნოგრაფი იოანე კუკუზელი ძველი, ეკლესიის მიერ მოწონებული ჰანგის შეცვლის წინააღმდეგი იყო. იგი შეძლებისდაგვარად ცდილობდა თავის სტიქარონებში პირვანდელი, ძველი ნიმუშის სახე შეენარჩუნებინა, მიუხედავად იმისა, რომ თავადაც შეეძლო შეექმნა სრულიად განსხვავებული ჰანგები⁵. ბიზანტიელი ჰიმნოგრაფის იოანეს (კლადი) ხელნაწერში წერია, რომ მისი „დაუჯდომელი“ შეძლებისდაგვარად ზაძავს ძველ დაუჯდომელს⁶. ზნამენური გალობის მკვლევარი ბ. სმოლიაკოვი აღნიშნავს, რომ დღესდღეობით გადარჩენილ ძველ ხელნაწერთაგან ბევრია სხვადასხვა ეპოქის, განსხვავებული დათარიღების, მაგრამ ერთი და იგივე შინაარსის საგალობელთა კრებულები, რის გამოც ვ. ოდოევსკის 1864 წ-ს თავის დღიურში ჩაუწერია: „ემუშაობდი სავანის ბიბლიოთეკაში და შევკრიბე სხვადასხვა საუკუნის ერთი და იგივე ჰანგები“⁷.

დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა „ნამდვილი კილოს“ უცვლელობას, მის წმინდად დაცვას ქართულ საეკლესიო გალობაში. X ს-ის უდიდესი ჰიმნოგრაფი

მაქელ მოდრეკილი წერდა: „ვიღუაწე და უზეშთაეს უძღურისა ძალისა ჩემისა შრომა ვაჩუენე და შევეკრიბენ საგალობელნი ესე წმინდისა აღდგომისანი... სიწმინდით და სიმართლით, სისწორითა კილოსათა და უცდომელობითა ნიშნისათა“¹¹ (ხაზი ჩემია, — მ. ს.). ამ სიტყვებით მაქელ მოდრეკილი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას იმ გარემოებაზე, რომ საგალობლები მან ჩაწერა „სიწმინდით და სიმართლით“ და „კილოს სისწორით“, ე. ი. კანონიკური ჰანგის დაურღვევლად. კილოს უცვლელობისა და წმინდად დაცვისაკენ მოგვიწოდებს ბერ-მონაზონი ექვთიმე კერესელიძე: „...ყველა საგალობელს თავთავისი ბუნებითი კილო აქვს და ეს კილი მისი საკუთარი, ბუნებრივი გზა არის... კილო არის საფუძველი გალობისა, რომლის ხმის ძარღვზეც ყველა ხმის მიმოხერხანი დამოკიდებულნი არიან. კილოს დაკარგვა იგივე გალობის დაკარგვა არის“¹². ზოლო დავით მანახელი საეკლესიო გალობის, როგორც კანონიკური ხელოვნების შემდეგნაირ დახასიათებას გვაწვდის: „საზოგადოდ გალობა არის სასამოვნო ხმა კაცისა გამომხატველი ღუთის დიდებისა, მიმოხრილი სხუა და სხუას კანონიერს კილოზედ-ო“¹³.

ქართული საეკლესიო გალობის მოამაგენი შეურიგებლობასა და მომთხოვნელობას იჩენდნენ იმ პირებისადმი, რომლებიც ტრადიციული საეკლესიო გალობის კანონიკას არღვევდნენ. გაბრიელ ეპისკოპოსის (ქიჭოძის) მიერ საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან თავმოყრილმა „სრულმა“ მგალობლებმა, რომელთაც ქართული საეკლესიო გალობის ნორმებზე გადაღების სისწორე უნდა შეეფასებინათ, მკაცრად უსაყვედურეს მელქისედეკ ნაკაშიძეს იმისათვის, რომ მან ფილიმონ ქორიძეს ზოგიერთი საგალობელი „ბუნებითი კილოს“ დარღვევით ჩააწერინა: „როგორ გაბედე, გალობას თავის ბუნების ხმას უკარგავ და გარდაქმნილს და გადაგვარებულს აწერინებო, ამით ჰკარგავ შენ გალობის ღირსებას და შენი თავის პატივსაცაო“¹⁴. ქართული საგალობლების

მთქმელის (ზედა ხმის) პარტიაში წარმოდგენილი „ნამდვილი კილოს“, კანონიკური ჰანგის — სტაბილური ღერძის მნიშვნელობის შესახებ თავისი მოსაზრებები არაერთგზის გამოუთქვამთ XIX ს-ის მოღვაწეებს პ. კარბელაშვილს, ვ. კარბელაშვილს, პ. უმიკაშვილს, კორ. მაღრაძეს და სხვ.¹⁵ სხვადასხვა კუთხის ქართული საეკლესიო საგალობლების განხილვისას მთქმელის პარტიის სტაბილურ ხასიათზე მიუთითა დ. შუღლიაშვილმა თავის გამოკვლევაში „ქართული საეკლესიო გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ“¹⁶.

საეკლესიო საგალობელთა ჰანგის და პოეტური სიტყვის ურთიერთდამოკიდებულების შესწავლას მეტი სიცხადე შეაქვს საეკლესიო საგალობლებში „ნამდვილი კილოს“, ღერძის დადგენის საკითხში. აქ ნათელი ეფინება ჰანგისა და პოეტური ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულების კანონიკით განსაზღვრულ თავისებურებას.

საეკლესიო გალობის ისტორიული განვითარების მანძილზე მიმართება პოეტურ სიტყვასა და მუსიკალურ ჰანგს შორის რამდენადმე იცვლებოდა. თუმცა საეკლესიო კანონიკით გაპირობებული სტაბილურობა სწორედ „ნამდვილი კილოსა“ და პოეტური ტექსტის შესაბამისობის კანონზომიერებით იყო მიღწეული. აქ ოთხი ძირითადი ეტაპი გამოიყოფა, რომელთა ნიშან-თვისებები აირეკლება ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ საეკლესიო საგალობლების სანოტო ნიმუშებში. ყველაზე ადრეული ნიმუშია ფსალმოდირება, რომელიც ძველი აღთქმის ეკლესიის სამგალობლო ტრადიციიდან მომდინარეობს. ბასილი დიდი ფსალმოდიას „მუსიკალურ მეტყველებას“ უწოდებდა¹⁷. მკვლევართა აზრით ფსალმოდის დროს პოეტური ტექსტი ერთი ბგერის სიმადლეზე ხმოვანებს, ზოლო სტრიქონების დასასრულს ჩნდება აღმაჟალი და დაღმაჟალი მოძრაობის შემცველი მოკლე მუსიკალური მოტივები¹⁸. აქ წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება პოეტური ტექსტის სინტაქსურ დაყოფას და აქცენტებს, რაც განაპირო-

ბებს მასში არასიმეტრიული, „ინტონაციური რიტმის“ არსებობას. ფსალმოდიაში პოეტური ტექსტის წამყვანი მნიშვნელობა მუსიკალურ საწყისთან შედარებით უზრუნველყოფს ტექსტის სიცხადეს და მკაფიობას. ბიზანტიური მუსიკის მკვლევარის ე. ველემის აზრით VII საუკუნემდე, ღვთისმსახურებაში „გალობანის“ (კანონის) ფორმის დამკვიდრებამდე, საეკლესიო გალობისას მუსიკა მთლიანად ექვემდებარება პოეტურ ტექსტს¹⁹. ფსალმოდირების პრინციპს შეიძლება თავისებური პარალელი მოეძებნოს დღევანდელ საეკლესიო საგალობლებში მუსიკალური ინტონირების ერთ-ერთი ნიმუშის — წართქმის სახით. საგალობლის წართქმით შესრულებისას პოეტური ტექსტის გამეორება ერთი და იგივე სიმაღლის მუსიკალურ ბეგრაზე შესაძლოა მომდინარეობს ფსალმოდირების პრინციპიდან. თუმცა იგი დამოუკიდებელ ნიადაგზეც შეიძლება წარმოშობილიყო, როგორც პოეტური ტექსტისა და მუსიკალური საწყისის ურთიერთდამოკიდებულების უმარტივესი ფორმა. მუსიკალური ინტონირების წართქმითი ფორმა დღევანდლამდე შემორჩენილი, საღვთისმსახურო პრაქტიკაში საგალობლები: „მრწამსი“ და „მამაო ჩვენო“ ჩვენამდე მოღწეულ ქართულ საგალობელთა კრებულებში, მათ შორის ფ. ქორიძის მიერ გადაღებულ იმერულ-გურულ გამშვენებულ კილოში, წართქმის სახითაცაა წარმოდგენილი. წირვის ორივე საგალობელი „მრწამსი“ და „მამაო ჩვენო“ ხშირად ეკლესიის მრევლის მიერ ერთობლივად იგალობებოდა, რაც მუსიკალური ინტონირების უმარტივეს ფორმას მოითხოვდა.

საეკლესიო საგალობლებში პოეტური ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების ახალ საფეხურს წარმოადგენს ე. წ. სილაბური მელოდიური სტილი. სილაბურ მელოდიურ სტილში პოეტური ტექსტის თითოეული ტაქტი შესაბამება მუსიკალურ ფრაზას, პოეტური ტექსტის თითოეული მარცვალი კი — საგალობლის ჰანგის ერთ ან ორ ბგე-

რას. პოეტური ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების ეს სახე ნიშანდობლივი იყო როგორც ბიზანტიურ გალობისათვის, ასევე პაპი გრიგოლისეული ქორალისათვის²⁰. სილაბურ მუსიკალურ სტილში პოეტური ტექსტის მნიშვნელობა კვლავინდებურად დიდია, პოეტურ ტექსტთან მჭიდრო ურთიერთობის პირობებში ჰანგის რიტმი კვლავ თითქმის მთლიანად არის განსაზღვრული პოეტური ტექსტის „ინტონაციური რიტმით“. ჯერ არ არის წარმოჩენილი ჰანგის რელიეფური რიტმულ-მოტივური სახე. ამავე დროს, საეკლესიო საგალობლების სილაბურ მელოდიურ სტილში საგრძნობლად იზრდება ჰანგის მნიშვნელობა, რადგან სწორედ კანონიკური ჰანგი, „ნამდვილი კილო“ განსაზღვრავდა პოეტური ტექსტის საზომს. ტროპებსა და „გალობანში“ (კანონში) დასდებულების პოეტური ტექსტის საზომი სძლისპირის ჰანგის შესაბამისად ყალიბდებოდა. ამ თვალსაზრისით საეკლესიო საგალობლის მუსიკალური საწყისია დომინანტი და მას ენიჭება წამყვანი მნიშვნელობა. ქართულ იადგარებში ხშირად შევხვდებით ზედწერილებს, რომლებიც მიუთითებენ, თუ რომელი სძლისპირის ჰანგზე უნდა იგალობებოდეს ესა თუ ის ჰიმნი („სოფლისა ზღვა აღძრულ არს“ — ამათ ზედა, „ისაია მხიარულ იყავ“ — ამათ ზედა და ა. შ.) ძველი ქართული ჰიმნოგრაფიის მკვლევარი გ. იმედაშვილი აღნიშნავს, რომ საეკლესიო საგალობლებში „რიტმი იმუშავებდა ტექსტში მელოდიასთან შეთანაბრებულ მარცვალთა გარკვეულ რაოდენობას, მელოდიის მუხლებრივი ფორმა კი — სტროფულ აგებულებას, რის შედეგადაც საგალობლის ტექსტი „ბამავს“ მელოდიის არქიტექტონიკას“²¹.

სილაბური მელოდიური სტილის კვალი ჩანს ქართული საეკლესიო საგალობლების ჩვენამდე მოღწეულ სანოტო ნიმუშებში, განსაკუთრებით კი იმერულ-გურულ სადა კილოში, რომელიც რ. ხუნდაძის მიერ არის გადმოღებული, ასევე ე. კერესელიძის მიერ ჩაწერილ იმავე კილოში და კარბელაშვილების მიერ გადმოცემულ ქართლ-კახურ კილოში.

სილაბურ მუსიკალურ სტილში უზრუნველყოფილია კანონიკური პოეტური ტექსტის მკაფიოება და სიცხადე, რასაც ესოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ღვთისმსახურებისას.

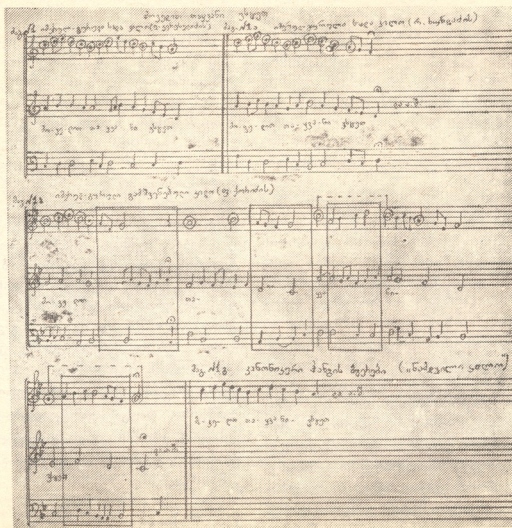
საეკლესიო გალობის განვითარების ისტორიის ახალ ეტაპზე სილაბურ მუსიკალურ სტილს ცვლის სილაბურ-გამშვენებული სტილი, რაც საგალობლის მუსიკალურ ქსოვილში გამშვენების, ორნამენტის გაჩენას უკავშირდება. ქართული საეკლესიო გალობის ჩვენამდე მოღწეულ ნოტებზე გადაღებულ ნიმუშებში სწორედ სილაბურ-გამშვენებული სტილის ნიმუშებს წარმოადგენენ: რ. ზუნდაძის მიერ გადმოღებული იმერულ-გურული სადა კილო, კარბელაშვილების ქართლ-კახური საგალობლები და ა. შ.

საეკლესიო საგალობლებში იმპროვიზაციული ელემენტის შეტანა არ არღვევს პოეტური ტექსტის სტრიქონებისა

და მუსიკალური ფრაზების ურთიერთშესაბამისობას და კანონიკური ჰანგისა და პოეტური ტექსტის ურთიერთშესაბამისობას, პოეტური სიტყვის თითოეულ მარცვალს კვლავ შეესაბამება კანონიკური ჰანგის ერთი ან ორი ბგერა.

საეკლესიო გალობის განვითარების შემდეგი ისტორიული ეტაპია გამშვენებული მუსიკალური სტილი. თუმცა საეკლესიო გალობის ისტორიული განვითარების შედეგად ახალი სტილის დამკვიდრება არ განაპირობებს ძველის მთლიანად განდევნას. ისინი მეტწილად ერთად თანაარსებობენ

გამშვენებული მუსიკალური სტილი საბერძნეთში კალოფონიური სტილის სახელით იყო ცნობილი („კალოფონიკოს“ ბერძნულად ნიშნავს ლამაზი ჟღერადობის მქონეს). მკვლევართა აზრით ბიზანტიაში ეს სტილი XII ს-დან გავრცელდა, ხოლო XIII-XIV ს-ში განსაკუთრებით მოიკიდა ფეხი²².



ჩვენში გამშვენებას ხმის ვარჯიშსა და ტრიალსაც უწოდებენ. ქართულ საეკლესიო გალობაში გამშვენებული მუსიკალური სტილის ნიმუშს წარმოადგენს ფ. ქორიძის ნოტებზე გადაღებული იმერულ-გურული კილოს საგალობლების დიდი ნაწილი, არტემ ერქომაიშვილის მიერ გადმოცემული იმერულ-გურული კილოს საგალობლები და სხვ. შედარებით მოკრძალებითაა გამშვენება წარმოდგენილი პოლიექტოს და ვასილ კარბელაშვილების ქართლ-კახურ კილოში, რ. ხუნდაძის მიერ გადაღებულ სადა კილოში და სხვ. საგალობლების სახოტო ნიმუშების განხილვისას ირკვევა, რომ ქართულ საეკლესიო საგალობლებში ძირითადად ორი სახის გამშვენება გამოიყოფა. პირველი სახის გამშვენებას „ნამდვილი კილოს“ ბგერასთან დაკავშირებული ერთი ან რამოდენიმე დამატებითი ბგერა წარმოქმნის, მას მცირე გამშვენება შეიძლება ეწოდოთ. მცირე გამშვენებას ქართულ საეკლესიო საგალობლებში მნიშვნელოვანი ფუნქციური დატვირთვა გააჩნია. ისევე, როგორც ხატებს ამკობდნენ პატიოსანი თვლებით, ხოლო საეკლესიო ხუროთმოძღვრულ ნაგებობებს — ჩუქურთმით, გამშვენება საგალობლის მუსიკალურ ქსოვილში წარმოგვიდგება თავისებური მუსიკალური სამკაულის სახით, რომელიც ღვთის სადიდებლადაა შექმნილი.

გამშვენების მეორე სახე უფრო განვითარებულ, რელიეფურ რიტმო-მოტივებს წარმოქმნის (სანოტო დანართის მაგალითებში აღნიშნული სახის გამშვენება დიდი ჩარჩოებითაა შემოხაზული). მეორე სახის, უფრო დიდი მუსიკალური ნახაზის მქონე გამშვენება არ შემოიფარგლება მუსიკალური „სამკაულის“ ფუნქციით. მას ხშირად საეკლესიო საგალობლებში ჩაქსოვილი ღრმა აზრის განვითარების, მისი ბოლომდე „გამოთქმის“ ფუნქცია აკისრია. ფ. ქორიძის მიერ გადაღებული იმერულ-გურული კილოს საგალობლებში გამშვენების ფართოდ გამოყენება, იმპროვიზაციის ელემენტის შეტანა განვითარებულ, რელიეფურ რიტმო-მოტივებს წარმო-

ბობს. ამის შედეგად, ჰიმნების თავისუფალი, ინტონაციური რიტმი, რომელიც პირველ ორ ისტორიულ ეტაპზე მრავალტურ ტექსტთან მჭიდრო კავშირით იყო გაპირობებული, თანდათან ავლენს საკუთრივ მუსიკალურ თვისობრიობას. მრავალხმიან საეკლესიო საგალობლებში გამშვენების ელემენტის შეტანა ხელს უწყობს თავისუფალი კონტრაპუნქტის განვითარებას, სინქრონული რიტმის რღვევას, რაც საეკლესიო გალობის გამშვენებულ მუსიკალურ სტილში მუსიკალური საწყისის მნიშვნელობის გაზრდაზე მიუთითებს. ამავე დროს, მრავალხმიან პოლიფონიურ საგალობლებში რიტმული სინქრონულობის რღვევა არ იწვევს პოეტური ტექსტის სინქრონულობის რღვევას. პოეტური ტექსტის სინქრონულობა, როგორც მისი მკაფიოების აუცილებელი პირობა, მართლმადიდებლური საეკლესიო გალობის კანონიკითაა გათვალისწინებული. განვითარებული პოლიფონიური ხელოვნება აქ არ აკნინებს სიტყვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას.

გამშვენება იმპროვიზაციის ხელოვნების შედეგია. იგი მაგალობლის ნიჭზეა დამოკიდებული. ხმის ტრიალს თავისი წესი და კანონი გააჩნია. მეტწილად მისი მიმოხერვა საგალობლის „ნამდვილი კილოს“ ბგერათა ირგვლივ ხდება, მეტისმეტად არ ცილდება კანონიკურ ღერძს, რათა არ დაიკარგოს ძირითადი, სტაბილური კანონიკური ჰანგის შეგრძნება. გადაჭარბებული ორნამენტი საშიშროებას უქმნის აგრეთვე პოეტური ტექსტის მკაფიოდ აღქმასაც. ბერ-მონაზონი ექვთიმე კერესელიძე აღნიშნავდა: „საგალობელი ან მარტივ კილოზე უნდა იგალობონ ან შიგა და შიგ გამშვენებით, ხოლო მარტო ჭამშვენება და გავარჯიშება მთელი საგალობლისა არ შეიძლება. ის იქნება უსაფუძვლო და უვარგისი, რადგან გადავარდება თავის წესიების გზიდან და დაიკარგება. კილო და კილოს დაკარგვა იგივე გალობის დაკარგვა არის.“²³

ამავე დროს, მეტისმეტი იმპროვიზირება, ორნამენტების გადაჭარბებული

სიუხვე მაგლობელთა არალოცვით განწყობასა და საკუთარი ოსტატობით თავმოწონებას უფრო ამტკიცებდა, ვიდრე გალობას ღვთის სადიდებლად. ამიტომ იგი მიუღებელი იყო ეკლესიისათვის. ცნობილია, რომ ათონელმა მამებმა — ნიკოდიმოსმა, არქიპისკოპოსმა დიონისემ და სხვ. უარყოფითად შეაფასეს კალოფონიური სტილის ე. წ. კრავიმები მათი „მეტისმეტი ზანგრძლივობისა და უსარგებლობის“ გამო.²⁴

ქართული საეკლესიო გალობის გამშვენებულ სტილში პოეტური ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების კანონზომიერებების დასადგენად, სილაბურ მუსიკალურ სტილთან შედარებისას საერთო და განმასხვავებელი ნიშნების დასადგენად, მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ სადა და გამშვენებული კილოების შედარება-განხილვა. კერძოდ, ჩვენ შევადარეთ ე. კერესელიძის და რ. ხუნდაძის სადა და ფ. ქორიძის გამშვენებული კილოს იოანე ოქროპირის წირვის წესის საგალობლები.²⁵ „მოვედით თაყვანის ვსცეთ“, „წმინდაო ღმერთო“, „რომელნი ქერუბიმთა“...

წირვის საგალობლის „მოვედით თაყვანი ვსცეთ“ განხილვისას ერთმანეთს შევადარეთ სადა და გამშვენებული კილოს სამივე ვარიანტი (იხ.: სანოტო დანართის მაგალითები № 1, № 1 ა, № 1 ბ)²⁶, რაც საგალობლების კანონიკური ღერძის — „ნამდვილი კილოს“ საყრდენი მნიშვნელობის ბგერების დადგენის ადვილი გზაა. ნამდვილი კილო წარმოვადგინეთ საწოტო მაგალითში მაგ.: № 1კ). ფ. ქორიძის გამშვენებულ კილოში კანონიკური ჰანგის საყრდენი ბგერების მოძებნის შედეგად (იხინი რგოლებითაა შემოხაზული) მკაფიოდ გამოიკვეთა მეორე სახის, უფრო ფართო მუსიკალური ნახაზის მქონე გამშვენება (იგი სანოტო მაგალითებში დიდი ჩარჩოებითაა შემოხაზული).

საგალობლის „მოვედით თაყვანის ვსცეთ“ სადა და გამშვენებული კილოს შედარებისას აღმოჩნდა, რომ პოეტური სიტყვის თითოეულ მარცვალს შეესაბამება ნამდვილი კილოს ერთი ან ორი

ბგერა. ამდენად, პოეტური ტექსტის მარცვლები ხაზს უსვამენ ნამდვილი კილოს ბგერათა საყრდენ მნიშვნელობას ამავე დროს, გამშვენებისას პოეტური სიტყვის მარცვალი ადგილს არ იცვლის, არ გადადის გამშვენების ფუნქციის მუსიკალურ ბგერაზე.

საგალობლის „წმინდაო ღმერთოს“ განხილვისას შევადარეთ სადა და გამშვენებული კილოს სამივე ნიმუში და საგალობლის „ნამდვილი კილოს“ დადგენის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ რ. ხუნდაძის მიერ ნოტებზე გადმოღებულ იმერულ-გურული სადა კილოს საგალობლის (იხ. მაგ.: № 2) პოეტური ტექსტის მარცვლების შესაბამისობა კანონიკურ ჰანგთან სილაბურ პრინციპს უახლოვდება (პოეტური ტექსტის თითოეულ მარცვალს შეესაბამება კანონიკური ჰანგის ერთი ან ორი ბგერა).

რ. ხუნდაძის მიერ ნოტებზე გადმოღებული სადა კილოს „წმინდაო ღმერთოს“ მეორე ვარიანტშიც პოეტური სიტყვის თითოეული მარცვალი შეესაბამება „ნამდვილი კილოს“ ბგერებს და გამშვენებითაა გამღერებული (გამონაკლისს წარმოადგენს მე-3 მუხლი: მუსიკალური ფრაზის დასაწყისში სიტყვებზე „წმინდაო უკვდავო“ სიტყვის მარცვალი შეესაბამება კანონიკური ჰანგის ბგერა C-ს ქვედა დამატებით ბგერას, რაც განმეორებად მუსიკალურ ფრაზაში მცირე იმპროვიზაციული ელემენტის შეტანითაა გამოწვეული).

ფ. ქორიძის მიერ ნოტებზე გადაღებულ გურულ-იმერული გამშვენებული კილოს საგალობელში — „წმინდაო ღმერთო“ კიდევ უფრო მეტი იმპროვიზირება შეინიშნება. „ნამდვილი კილო“ სრული სახითაა წარმოდგენილი პირველ მუსიკალურ ფრაზაში. იმპროვიზაციის შედეგად „ნამდვილი კილოდან“ მცირე გადახრა ხდება მომდევნო, განმეორებად II და III მუსიკალურ ფრაზებში (სიტყვებზე „წმინდაო ძლიერო“, „წმინდაო უკვდავო“, რის შემდეგაც „ოქმა კვლავ უბრუნდება კანონიკური ჰანგის ბგერებს“²⁷. პოეტური ტექსტისა და კანონიკური ჰანგის შესაბამისობა ამ საგა-

ლობელში ძირითადად დაცულია (გარდა ზემოთ ხსენებული მცირე ეპიზოდისა ნამდვილი კილოდან გადახრით).

საგალობლის „რომელნი ქერუბინთას“ სადა და გამშვენებული კილოს სამივე ვარიანტის იმავე მეთოდით განხილვისას აღმოჩნდა, რომ საგალობელში, მიუხედავად საკმაოდ ფართო გამშვენებისა, პოეტური სიტყვის მარცვლები კვლავ შეესაბამება მხოლოდ და მხოლოდ ნამდვილი კილოს ბგერებს და არასოდეს არ გადაინაცვლებს გამშვენების ფუნქციის მქონე ბგერაზე, არამედ ხაზს უსვამს კანონიკური ჰანგის, „ნამდვილი კილოს“ ბგერათა საყრდენ მნიშვნელობას.

საეკლესიო საგალობლების სამივე ნიმუშის („მოვედით თაყვანის ვსცეთ“, „წმინდაო ღმერთო“, „რომელნი ქერუბინთა“) სადა და გამშვენებული კილოს სხვადასხვა ვარიანტის განხილვისას გამოიკვეთება საეკლესიო საგალობლების პოეტური ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულების სტაბილური ნიშნები. ამგვარ სტაბილურობას მათი ურთიერთშესაბამისობის კანონზომიერება — საეკლესიო საგალობლის კანონიკური ღერძის, ე. წ. „ნამდვილი კილოს“ წმინდად, უცვლელად დაცვა და მასთან პოეტური ტექსტის მკაცრი შესატყვისობა განაპირობებს. კერძოდ, პოეტური ტექსტის მარცვლები სილაბურობის პრინციპის დაცვით შეესაბამება „ნამდვილი კილოსა“ და არა გამშვენების მუსიკალურ ბგერებს, რითაც ხაზს უსვამს საგალობლებში მათ საყრდენ, სტაბილური კანონიკური ღერძის ფუნქციურ დატვირთვას.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში „სრული“ მაგალობლები არასოდეს არ ურიგდებოდნენ საგალობლის „ნამდვილი კილოს“ ტექსტისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების კანონის დარღვევას. რ. ხუნდაძე წერს: „საუკეთესო მაგალობლებთან ვერავინ გაბედავდა ერთხელვე დაფუძნებული კილოს სხვაგვარად შერბუნებას“²⁸, ხო-

ლო თავის დია წერილში ზ. ფალიაშვილისადმი ვ. კარბელაშვილი წერს: „მეც მქონდა შემთხვევა მომეჩვენებოდა (ქართლ-კახური) — „მეუფეო ზეცათაო“, „აცხოვნე უფალო“, რომელსაც ასწავლით სათავადაზნაურო ქალთა და ვაჟთათვის გიმნაზიაში გუნდსა. უნდა მოგახსენოთ, რომ უარყოფთ იმ კანონს ქართული გალობისას, რომელიც საუკუნეებით არის შემუშავებული და დამუშავებული... რას უნდა მივაწეროთ უადგილო ადგილას დასვენება, აზრის შეწყვეტა-დაწყება და ხმის ტრიალის მარცვლებიდან მარცვლებზე გადატან-გადმოტანა? (ხაზგასმა ჩემია — მ. ს.) ამაშია ძალა გალობისა და მისი კანონისა ქართულშიაც და სხვებშიაც... მუსიკის მოთხოვნებს ნუ ანაცვალდებთ მაგას, როდესაც კილოს ასწავლით“²⁹.

ვ. კარბელაშვილის სიტყვებიდან ჩანს, რომ ზ. ფალიაშვილის მიერ დაშვებული დარღვევები გაპირობებული იყო პოეტური სიტყვისა და ჰანგის არასწორი ურთიერთშეთანხმებით. რას გულისხმობს ვ. კარბელაშვილი, როდესაც აღნიშნავს: „მუსიკის მოთხოვნებს ნუ ანაცვალდებთ მაგას, როდესაც კილოს ასწავლით?“

ამ სიტყვებში ნაგულისხმევია, რომ ქართულ საეკლესიო გალობაში მუსიკალური განვითარების ლოგიკა მკაცრად არის შეთანხმებული პოეტურ ტექსტთან. ვ. კარბელაშვილის წერილში გამოთქმული აზრი კიდევ ერთი დასაბუთებაა პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულების ზემოთ თქმული, საეკლესიო გალობის კანონიკით გათვალისწინებული თავისებურებისა.

ქართულ ჰიმნოგრაფიაში პოეტური სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთდამოკიდებულება კიდევ მრავალმხრივ შესწავლას მოითხოვს და განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს საეკლესიო მუსიკის კანონიკის შესწავლის მეტად რთულ გზაზე.

1. Герцман Е. Византийское музыка-
знание, Л., 1988, стр. 12.

2. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქარ-
თული, ტ. I, თბ., 1991, გვ. 131.

3. Творения Иоанна Златоуста, т. V,
кн. II, С.-Петербург, 1899, стр. 717.

4. ე. ჰერცმანის დასახელებული ნაშრომი,
გვ. 39.

5. იქვე, გვ. 38.

6. Дмитриевский И. Историческое, дог-
матическое и таинственное изъяснение
на литургию, М., 1956, стр. 161—162.

7. ამგვარად უწოდებდნენ საქართველოში კა-
ნონიკურ ჰანგს მე-19 საუკუნის მგალობლები,
ამავე მნიშვნელობით მიმართავენ ისინი ტერმი-
ნებს „ბუნებითი კილო“, „ბუნებითი ხმა“.

8. იხ.: ე. ჰერცმანის დასახელებული წიგნი,
გვ. 169-170.

9. იქვე, გვ. 169-170.

10. Смоляков Б. К проблеме расшиф-
ровки знаменной нотации, В кн.: Вопро-
сы теории музыки № 3, М., 1975,
стр. 42.

11. მიქელ მორდრეკელის სიტყვები ციტირე-
ბულია კ. კეკელიძის წიგნიდან „ძველი ქართუ-
ლი ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980 წ.

12. ე. კერესელიძის სიტყვები ციტირებულია
ო. ჩიჯავაძის ნაშრომიდან „ქართული საეკლესი-
ო გლობის სწავლების მეთოდის საკითხი-
სათვის ძველ საქართველოში“, — ქ. თბილისის
გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახ. კონსერვატორი-
ის შრომების კრებული, თბ., 1991, გვ. 64.

13. დავით მაჩაბელი, ქართველთა ზნეობა, —
ფურნ. „ცისკარა“, 1864 წ., მისი, გვ. 50.

14. ე. კერესელიძე, ისტორია ქართული საეკ-
ლესიო გლობის ნოტებზე გადაღებისა, — ქ.
თბილისის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინს-
ტიტუტი, ხელნაწერი Q—840.

15. იხ.: ე. კარბელაშვილი, ქართლ-კახური
გლობა, II ნაწილი, წინასიტყვაობა, კ. კეკელი-
ძის სახ. სახელმწიფო ხელნაწერთა ინსტიტუტი,
ე. კარბელაშვილის არქივი № 199. პ. უმიკაშვი-
ლი, ქართული საეკლესიო გლობა (გაზ. „ივე-
რია“, 1878, № 39), კორ. მაღრაძე, „მოსაზრე-
ბანი ქართული საეკლესიო გლობის შესახებ“
(გაზ. „ივერია“ 1898, № 256).

16. დ. შულღიაშვილი, ქართული გლობის
შტოთა ერთიანობის შესახებ, — თბილისის ე. სა-
რაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის შრომების
კრებული, თბ., 1991, გვ. 162-165.

17. იხ.: ე. ჰერცმანის დასახ. ნაშრომი, გვ. 42.

18. Асафьев Б. Речевая интонация,
1965, стр. 19.

19. იხ.: ე. ჰერცმანის დასახ. ნაშრომი, გვ. 29.

20. Бвдокимова Ю. Многоголосие
средневековья X—XIV века М., 1983.

13. აგრეთვე ე. ჰერცმანის დასახ. წიგნი, გვ.
142.

21. გ. იმედაშვილი, ქართული კლასიკური სა-
გლობლის პოეტიკის საკითხები, ლიტერატურ-
ული ძიებანი XI, თბ., 1959, გვ. 192-193.

22. იხ.: ე. ჰერცმანის დასახ. ნაშრომი, გვ. 142.

23. ე. კერესელიძის სიტყვები ციტირებულია
ო. ჩიჯავაძის დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 64.

24. იხ.: ე. ჰერცმანის დასახ. ნაშრომი, გვ. 144.

25. ქართული გლობა ლიტურგია იოანე ოქ-
როპიისა. გადაღებული ფ. ქორძის მიერ (იმე-
რულ-გურული კილო), პარტიტურა № 1, თბ.,
1895 წ. ქართული გლობა-ლიტურგია იოანე
ოქროპიის, ვასილ დიდისა და გრიგორი ღვთის-
მეტყველისა. პარტიტურა ნოტებზე გადაღებული
მღვდლის რ. ხუნდაძის მიერ, იმერულ-გურულ
სადა კილოზე, ტფ., 1911. ქართული გლობა,
გადაღებული ე. კერესელიძის მიერ იმერულ-
გურულ სადა კილოზე (საქართველოს რესპუბ-
ლიკის სამეცნიერო მეთოდური ცენტრის გამო-
ცემა, — თბ., 1991 წ.).

26. მუსიკალურ დანართში საეკლესიო საგა-
ლობლები სრული სახით ვერ წარმოვადგინეთ;
შესაბამისად „ნამდვილი კილოც“ მაგალითებში
აბასრულადაა ნაჩვენები.

27. როგორც ჩანს, მგალობლები თავს შედა-
რებით მეტი იმპროვიზირების უფლებას ანიჭე-
ბდნენ განმეორებად მუსიკალურ ფრაზებში მას
შემდეგ, რაც პირველ ფრაზაში კანონიკური ჰან-
გი სრული სახით გაეღერდა.

28. რ. ხუნდაძე, ქართული გლობა, ლიტურ-
გია იოანე ოქროპიისა. პარტიტურა, — გადა-
ღებული მღვდლის რ. ხუნდაძის მიერ, იმერულ-
გურულ სადა კილოზე, ტფ., 1911, შესავალი,
გვ. IV.

29. ე. კარბელაშვილი, ლია წერილი ზ. ფალი-
აშვილისადმი, — კ. კეკელიძის სახელობის სახ.
ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ე. კარბელაშვილის
არქივი № 113.

შთაბეჭდავი გამოფენა—

ლეილა თაბუკაშვილი

ამ სახის გამოფენა პირველად რო-
დი გაიმართა საქართველოს სურათების
გალერეაში. მისი „ბიოგრაფია“ ისევე
ვრცელდება, როგორც ბავშვობა-ყრმობი-
დან მოწიფულობამდე განვლილი გზა.
ამიტომაც, ვინც ბავშვობაში შეხვდა ნე-
ლი ოქროპირიძის ქმნილებებს, ახსოვს,
ალბათ, რომ მისი ყურადღება მიიქცია,
პირველყოვლისა, ნაცნობი ზღაპრების
პერსონაჟთა მკაფიო ფერადოვანმა, სა-
ხიერმა ამეტყველებამ, ახლა კი იგივე
დამთვალეიერებელს აოცებს ის ოტატო-
ბა, ფანტაზია და წარმოსახვა, რაც ამ
ქმნილებებშია ჩაქსოვილი და რაც ესო-
დენ ემოციურსა და გამომსახველს ზღის
ამ ნამუშევრებს.

ბუნებრივი, მცენარეული მასალე-
ბით გამოძერწილი პერსონაჟები, თო-

ლუარსაბი და დარეჯანი
(ჩრდილი თოვინები)



ჯინები და თავშესაქცევი მოთხრობა-
სურათები — განსაცვიფრებელ სამყა-
როს შლის პატარა დამთვალეიერებლის
წინაშე. ფუნჯს ავტორი ამ ნამუშევრებ-
ში მხოლოდ ფონისთვის იყენებს, პლა-
სტიკური ფორმა კი იქმნება „მზამზარე-
ული“ მასალებით — ქსოვილებით, ბეწ-
ვეულით, ფერადი ქაღალდებით... თით-
ქოს რაში ჭირდება ნელი ოქროპირი-
ძეს — ამ მაღალი ოსტატობის მქონე
პროფესიონალს „არატრადიციული“ მა-
სალის მოშველიება, მაგრამ სწორედ
ფაქტორის ეფექტი თამაშობს დიდ
როლს მხატვრის მიერ შეთხზული პა-
ტარა მოთხრობებისა და ზღაპრების ემ-
ოციურ გამოშხახველობაში (ფინები
და ფისოები, სხვა ცხოველები, ფრი-
ნეველები...).

მხატვარი შემოქმედებითად, ბრწყინ-
ვალედ იყენებს მცენარეულ მასალას
(ხის მერქანი, კორპი, ღეროები და
სხვ.) პეიზაჟურ სურათებში გვხვდება
კლდეებად, ხისა და ქვის წყობად გარ-
დასახული ეს მასალა. ჩვენს თვალწინ
ცოცხლდება ქართული ხუროთმოძღვრე-
ბის დიდებული ძეგლები, ციხესიმაგრე-
ები და ეკლესიები, სოფლის ხედები...
მინიატურაში მოქცეული ეს პოეტური
სურათები სახიერების იმ სიმაღლეზეა
აყვანილი, როცა მხატვრის მიერ გან-
ცდილი და ხორცშესხმული პეიზაჟური
ხედები მნახველის თანაგანცდას იწ-
ვევს, მხატვრისეულ ხედვას აზიარებს.
ხედვის წერტილის შერჩევა, ფერთა და
ფაქტურის კოლორისტული კარმონია

შთაბეჭდავ სანახაობად აქცევს თითო-
ეულ ამ სურათს.

პალიან დასანანია, რომ ექსპოზიცია
მეტად ხანმოკლე აღმოჩნდა (სულ ერთი
კვირა), გამოფენა ხომ ბავშვებს მიეძღუ-
ნა, ისევე, როგორც მრავალი წინამორ-
ბედი გამოფენა (დაწყებული 1959 წლი-
დან), ბავშვებს, ვინც არც ისე განები-
ვრებულია ყურადღებით და მათთვის
სპეციალურად შექმნილი მაღალმზა-
ტრული ნაწარმოებებით.

ნელი ოქროპირიძის მრავალმხრივი
შემოქმედება კარგადაა ცნობილი. პიე-
სები თოჯინების თეატრებისთვის, ალ-
ბომი-სახელმძღვანელოები პატარა მზა-
ტრებისათვის „ჩხირკედლა“, „ფანტა-
ზია და მარჯვე ხელები“ და სხვ.

ახალხანს, მოზარდი ახალგაზრდობის
ესთეტიკური აღზრდის საქმეში შეტა-
ნილი პირადი წვლილისა და საქართვე-
ლოს ქალთა საბჭოში ნაყოფიერი საზო-



„თაგუნები“. (აპლიკაცია)

გადოებრივი საქმიანობისათვის საქარ-
თ-ველოს სახალხო მხატვარი ნელი ოქრო-
პირიძე დაჯილდოვდა ღირსების ორდე-
ნით. ჟურნალ „ხელოვნების“ რედაქცია
და სარედაქციო კოლეგია ულოცავს
მხატვარს საპატიო ჯილდოს.

სნოს ციხე (კორპის ზე)



მრავალმხრივი შემოქმედი

ლიანა ფონსპერაშვილი

1998 წლის 27 თებერვალს თბილისში, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ერთ-ერთ საგამოფენო დარბაზში გაიხსნა ბათუმელი მხატვრის მზია ხალვაშის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა. გამოფენაზე წარმოდგენილმა ნამუშევრებმა ცხად-ყვეს თუ რაოდენ დიდი ხელოვანი ქალის მხატვრულ-შემოქმედებითი დიპაზონი. სიცოცხლისადმი დიდი სიყვარული აერთიანებს მის კომპოზიციებს, ნატურმორტებს. ბუნებასთან ორგანული კავშირი იგრძნობა ზოგჯერ მკაცრ და ზოგჯერ სევდიან პეიზაჟებში. საკუთარი ღირსების გრძნობით, სამყაროსადმი ფილოსოფიური დამოკიდებულებით არის გამსჭვალული პორტრეტები. განცვიფრებას იწვევს თექეების მხატვრულობა. შესანიშნავია გობელენი და ბატიკა. ძნელია რომელიმე მათგანს მიანიჭო უპირატესობა. ყველა შემთხვევაში ვლინდება მხატვრის ინდივიდუალობა, ტემპერამენტი, ხშირად მოჭარბებულიც კი, მიუხედავად გარეგნული გაწონასწორებულობისა და თავშეკავებულობისა. ჩანაფიქრის მნიშვნელო-

ვნებით და განზოგადებისაკენ მიდრეკილებით ხასიათდება მზია ხალვაშის მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი თემა — პორტრეტი, რომელიც წარმოდგენილია როგორც მარადიული ცხოვრების თავისებური სიმბოლიკა.

ხელოვანის პორტრეტული გაღერების მხატვრულ დომინანტს წარმოადგენს მოღელის სულიერი კეთილშობილება და ღირსება, ლაკონიზმი, გამოსახულების განსაკუთრებული რიტმული თავმოყრილობა. ასეთია ფერით მკაფიოდ გამოძერწილი პორტრეტი მხატვრის მამის — პოეტ ფრიდონ ხალვაშისა, სადაც ყოველივე ექვემდებარება მთავარს, მოცულობითს, მაყურებელს წარუდგება თანამედროვე, ძლიერი ნებისყოფის მქონე შემოქმედის მხატვრული სახე, რომელშიც კონცენტრირებულია ზოგადსაკაცობრიო მისწრაფებები, იდეალებისათვის ბრძოლის აუცილებლობის ღრმა რწმენა. პოეტის შთაგონებული მზერა მიმართულია შორს, ფორმა მთლიანია. იგრძნობა პასტელის ფერების ოსტატური ფლობა. პასტელში შესრულებული სხვა შესანიშნავი პორტრეტებიდან აზრის სიღრმით გამოირჩევა

ახალგაზრდა ქალის — „ნინოს“ პორტრეტი. აქ აღინიშნება ხაზის მუსიკა-ლურობა, მელოდიურობა. შექმნილია ფერთა მდიდარი გამა.

ასევე მიმზიდველია „ლია ლორიას“ — ნატიფი პორტრეტი, აღსავსე უშუალო-ბითა და გულწრფელობით. აქ მიღწე-ულია საოცარი მსგავსება მოდელთან, მის სულიერ სამყაროსთან. მშვიდი და კეთილშობილებით აღსავსეა ფაქიზი შუქ-ჩრდილები.

მძაფრად გამომსახველია „ქეთევან ბენდელიანის“ პორტრეტი. ფიქრიანი, პირდაპირი, შინაგანი ძალით გაჯერე-ბული მხერა. ნათელი და მსუფე ყვითე-ლი ფერის სიჭარბე ძლიერ შთაბეჭდი-ლებას ახდენს მაყურებელზე.

მზია ხალვაშის შემოქმედებითი თა-ვისებურებანი მატერიალიზებულია აგ-რეთვე მის ნატურმორტებსა და პეიზა-ჟებში. საგნები ცოცხლობენ და მეტყვე-ლებენ უშუალოდ, სიცხადით და კოლო-რიტული ინტენსიურობით. მაგ. „ლურ-

ჯი ჰორტენზიები“ (გუაში), „თეთრი თა-იგული“ (გუაში), „სოკოები“ (ზეთი). შესანიშნავია თავისი ფერწერული ექს-პრესიულობით „ლურჯი თევზი“ (შერ. ტექნ.). ფერთა დამოკიდებულებაში მხა-ტვარს არსად არ ღალატობს ზომიერე-ბის გრძნობა.

მხატვრის პეიზაჟები გამოირჩევა ნა-თელი ოპტიმიზმით, ღირიულობით, უშუალობით. „ზამთრის სურათი“, სა-დაც მოცისფრო-თეთრი კოლორიტი „ირღვევა“ პატარა ქოხების მუქი აქ-ცენტებით.

უფრო მღელვარეა ინტენსიურ ფერე-ბში გადაწყვეტილი ბორჯომის პეიზა-ჟი. მომზიბლავია და ნოსტალგიური გა-წყობილებითაა გაჯერებული ზემო აჭ-არის პეიზაჟები.

კოლორიტულად მრავალფეროვანი პეიზაჟების გვერდით აქ შეხვდებით ის-ეთსაც, სადაც დომინირებს გრაფიკული საწყისი, ფერში შეზღუდვა, კონტურე-ბის, ხაზების გამკაცრება, რაც სურათს დრამატიულობას ანიჭებს.

გამოფენის დამაგვირგვინებელია მა-

„ბედნიერი ბავშვობა“ (პასტელი)





„საბძელთან“ (შერეული ტექნიკა)

ღალი ოსტატობითა და დახვეწილი გემოვნებით შესრულებული თექეები: „ჩუქურთმა“, „თბილისური სახლი“, „თაიგული“, განსაკუთრებული მომხიბვლელობითა და ფერწერულობით გამოირჩევა „ფიჭვები“ და „ჩემი ბავშვობის ოდა“.

მზია ხალვაში ყველგან ინარჩუნებს აღქმის ცხოველმყოფელობას და ფაქტოლოგიურ სიცხადეს, აერთიანებს რეალურსა და წარმოსახვითს, სულიერსა და მატერიალურს. მისი ნებისმიერი ჟანრის ნაწარმოები არის მხატვრის მიერ მოდელის გაცდის, მის მიერ დანახული სინამდვილის პლასტიური წვდომის პროცესი, რის შესაბამისადაც ცო-

ცხლდება მასალა და რომლის მძაფრი შეგრძნება მზია ხალვაშის შემოქმედების არსებით თვისებად ქცეულა.

მაღლიერების გრძნობით გვინდა მოვიხსენიოთ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის მესვეურები, რომლებმაც თბილისელ ხელოვნების მოყვარულებს მოუშადა ეს შესანიშნავი გამოფენა. იმედი გვაქვს, რომ ქალბატონ მზია ხალვაშის ნამუშევრების გამოფენა თბილისში ტრადიციად იქცევა, რადგანაც იგი სამართლიანად უნდა ჩაითვალოს ქართული სახვითი ხელოვნების ერთ თვალსაჩინო, ძალზე კოლორიტულ და უაღრესად თავისებურ წარმომადგენლად.

აპადმუსი:

ნაადრევი დაღუპვა თუ ტრიუმფი?

დავით აკრიაწი

მრავალი ესე, რომანი თუ გამოკვლევა დაწერილა მოცარტის სიკვდილისა თუ მკვლელობის უცნაურ გარემოებებზე. მრავალი ძალისხმევა წარმართულა იქითკენ, რომ, ბოლოს და ბოლოს, გარკვეულიყო რამ მოკლა ეს უმაღლესი რანგის ტალანტი 35 წლის და 11 თვის ასაკში და, როგორც ამბობენ, „შემოქმედებითი გაფურჩქენის პერიოდში“.

არადა, კაცობრიობის მორიგ სირცხვილად თუ ღმერთების მორიგ სიცილად, დღეს მისი საფლავიც რომ აღარსად არის!

ჰოდა, ჩვენც ჩვენის მხრივ ვცადეთ — უპირველესად მისი მუსიკის შეუჩერებლად ზეადმავალი სვლის თვალმიდევნებით — განგვეგვაზღვრა, ან მიგვენიშნებინა მაინც, რა ბედი შეიძლებადა სწეოდა „იუპიტერის“ და „ჯადოსნური ფლეიტას“ შემქმნელს.

ამის საბაბი თავისდაუნებურად მოგვცა ცნობილი საბჭოთა დიპლომატის, მუსიკოსის და მეცნიერის, გიორგი ჩიჩერინის მოცარტისადმი მიძღვნილმა ღრმად პრობლემატურმა „საკვლეპმა ეტიუდმა“, რომელიც წაკითხვის შემდეგ დაუყოვნებლივ ვთარგმნეთ და რომელიც მძლავრ ტრამპლინადაც გვექცა ჩვენი შემეცნებითი მონაპოვრის ერთი ნაწილის დაზუსტება-გამოთქმის საჭირობოროტო გზაზე.

ავტორი.

მისაც ჩიჩერინის „მოცარტი“ წაუკითხავს, ყველა აღიარებს, რომ ამ წიგნის სახით ჩვენს წინაშეა საოცრად არაორდინარული ნაშრომი, დაწერი-

ლი მხურვალე გრძნობითა და აზრის ძლიერი ინტენსივობით. მისი ბუნებისთვის უცხოა ნელთბილი და უფერულად აკადემიური ტონი. ასეთი რამ მხოლოდ იმიტომ დაიწერა, რომ ავტორს თავისი კვლევის საგანთან უცხოველესი და უინტიმურესი ძაფები აკავშირებდა, არა მუსიკის პრო-

* გ. ჩიჩერინის „მოცარტი“ ქართული თარგმანი დაიბეჭდა ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე. (რედ.).

ფესორის ერუდიტული პედანტობა, ან თუნდაც ამაზე ოდნავ მეტი.

„ჩემი ერთადერთი ნამდვილი მეგობარი“ „გულისშემძვრელად აშობს მოცარტზე ჩინერინი, რომლის „მეგობრები“ თითქოს სულ სხვა ხალხში უნდა გვეძებნა.

წიგნში არ არის დაცული მოცარტის არც ფიზიკური და არც სულიერი ბიოგრაფიის თანმიმდევრობა; ფაქტები და ძიების მიმართულებები სულ წინ და უკან ხტის. მაგრამ „ეტიუდის“ კითხვისას მაინც გვეუფლება სიღრმეში თანდათანობითი შთასვლის ცხოველი განცდა.

და, საერთოდ, რამდენ „შემოქმედებად“ წოდებულ უსუსურობას გვიჯობს ერთი ასეთი „კრიტიკული“ ნაშრომი!

ამ წიგნის დიდი და საბოლოო გამართლება ის არის, რომ აბსოლუტურად სწორია მოცარტის უმბროებისკენ აღებული კურსი. სწორედ ეს საერთო ღირსება გადასწონის მის ხარვეზებს, სიღრმისკენ მიმავალი გზიდან მის გადახვევა-გადმოხვევასა თუ შეცნობის ამ უნამდვილესი გეზის საბოლოო დაუგვირგვინებლობას. სწორი იდეებისა და მიმართულებების მომწოდებელთ ეუთხრათ ამისთვის მადლობა და მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი ცდომილებებისა თუ საბოლოო წერტილის დაუსმელობისთვის ნუღარ დაეძმდურებით.

ზემოთ ხაზგასმული და ამგვარად ჩამოყალიბებული წიგნის უმთავრესი ღირსების წაკითხვისას შესაძლებელია განჩნდეს გულბურჟვილო კითხვა: მოცარტი რომ დიდი გენია იყო, ეს ხომ ყველამ იცისო? მაგრამ რამდენ მუსიკოსს თუ არამუსიკოსს შეუძლია გულზე ხელის დადებით თქვას, რომ სწორედ ამ უკიდევანო მასშტაბებით ჰყავს განცდილი მოცარტი? რომ ასე ღრმად ჩასწვდა მის ურთულეს და საყოველთაო მნიშვნელობის მუსიკას? რომ შეიცნო ეს უკანასკნელი, როგორც „სინთეზთა სინთეზი“ და „გუმბათი ატყორცნილი ვარსკვლავებამდე?“.. მოცარტის პიროვნების უაღრე-

სობის, პირველთა შორის პირველთა, მისი მუსიკის აბსოლუტური და წარუვალი როლის წარმოსაჩვენებლად ხორციელებული ჩინერინის მცდელობა ყოველი გულისხმიერი კაცისთვის წარმატებულად უნდა ჩაითვალოს. მით უმეტეს, რომ აქ მას მხარში უდგას და გარკვეულწილად ზემოქმედებს კიდევ მის თვალსაზრისზე მთელი წყება სახელგანთქმული და ავტორიტეტული მკვლევარ-მუსიკოსებისა. მათ კალამს მიეკუთვნება იმდენი ღრმა, ფიქრიანი, ზუსტი გამონათქვამი, ფორმულირებული ისე სხარტად, ლამაზად და ძალმოსილად, რომ აღარც კი იცი რომელი რომელს ამჯობინო, და სახელები: აბერტი, ბეკერი, მერსმანი, პაუმგარტნერი თუ სხვა — ვეღარ გახსენდება თბილი და მოსიყვარულე გრძნობის გარეშე... სწორედ ამდენი კომპეტენტური აზრის საერთო წონა ქმნის იმ ძალას, რომლის ერთბაშად უკუგდება უკვე შეუძლებელია და რომლითაც „საკვლევი ეტიუდი“ გადაულახავ წინააღმდეგობას უქმნის თვით იმათაც, ვისაც თავის უმცირებასა და უსუსურობაში ხელაღებით ძალუმს ვინმე ცალკეული, თუნდაც ძალზე ჩაღრმავებული ავტორის ნააზრევის უკუგდება-გაუფასურება.

მაგრამ სურათის რეალისტურობისა და დასრულების მიზნით, უპირველესად კი — თვითონ მოცარტის პიროვნების წინაშე განცდილი მოვალეობის გრძნობით, საჭიროა ყურადღების გამახვილება ნაკლოვანებებზეც. ეს ხომ მხოლოდ მაშინ ღირს, როცა ამა თუ იმ ქმნილების ღირსებები ჭარბობს მის ხარვეზებს. სხვაგვარად სულაც გვერდის ავლა სჯობს, თარგმნაზე რომ არაფერი ვთქვათ.

კიდევ ერთხელ ვიტყვით, რომ იმას, რის თქმასაც აქ ვპირებთ, ვამბობთ უფრო მოცარტის წინაშე აღძრული მოვალეობის განცდით, ვიდრე საკუთარი სურვილით. მოვალეობისა იმიტომ, რომ მოცარტის პიროვნებას, ამ პიროვნების გაგებას, სჭირდება „რეაბილიტაცია“ მკვლევართა და მასზე შექმნილი

სხვადასხვა სახის ნაწარმოებების ავტორთა დიდი უმეტესობისაგან. და რაკი ასეთი სახის თხზულებები საკმაოდ ბევრია, ამიტომ აქედან მოყოლებული ჩვენ ვილაპარაკებთ არა მხოლოდ ერთ რომელიმე მათგანზე ან მისგან გამომდინარე, არამედ გამოვყოფთ მხოლოდ მათ უმთავრეს ტენდენციებსა და დასკვნებს, დიდწილად უკვე გაზიარებულთ მსმენელ-მკითხველთა მიერ, და ვიმსჯელებთ მათ ავტარზე.

თავდაპირველად გვსურს აღვნიშნოთ, რომ მოცარტისადმი მიძღვნილ ზოგიერთ წიგნში სიტყვები „რევოლუცია“ და „რევოლუციური“ საკმაოდ ხშირად ჩნდება მის სახელთან და სასურველია, ისინი გაგებულ იქნას უწინარეს ყოვლისა სულიერ-რეფორმატორული და არა ნებისმიერი სხვა აზრით. ზოგი კომენტატორის აზროვნებაში აშკარად შეიმჩნევა მოცარტის შემოქმედებისთვის საგრძნობი სოციალური იმპულსის მინიჭებისა და მასში პოლიტიკურ მოვლენებზე უთუო გამოძახილების პოვნის ტენდენცია. გარკვეული მრწამსისა და საზოგადოებრივი მდგომარეობის მქონე ადამიანებისთვის იქნეს სრულებით შესაფერისი ეს ტენდენცია ობიექტურობის თვალსაზრისით არ მიეგაჩნია სწორად. თვით ის ფაქტები, რომ „ფიგაროს“ ლიბერტოდან ამოღებულია მისი ბომარშისეული პირველწყაროს უზვი პოლიტიკური ციტატები; რომ მოცარტის მიმოწერაში არ არის ნახსენები საფრანგეთის რევოლუცია; რომ იმ პერიოდში მოცარტის სულიერი ძმა, გოეთე, არ იზიარებდა გარემომცველ სინამდვილესთან ხელჩართული ბრძოლის პრინციპებს და ერთ-ერთმა პირველთაგანმა მიატოვა „ქარიშხლისა და შეტევის“ წრები, — თვით ამ გარემოებათა მიუხედავად ამ კომენტატორებთან მაინც მეტისმეტი მახვილი მოდის როგორც „ქარიშხალსა და შეტევაზე“; ასევე საფრანგეთის რევოლუციაზეც. ამან შესაძლოა ერთგვარად გააღიზიანოს ახალგაზრდა მკითხველი. ყველას მობოზრდა რევოლუციებზე ლაპარაკი, რომლებმაც ვერ

გამართლეს როგორც ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის გაუმჯობესების ცდებმა. ამიტომ განსაკუთრებით უნდა ღვაწლდეს მოვეუხმობთ აღიჭურვონ მეტი მოთმინებით ზოგიერთი მკვლევარის ასეთი „ჩავარდნების“ მიმართ. ეს ხარვეზები ხომ მოსატანად არ არის ზოგი ნაშრომის და, მათ შორის, „საკვლევი ეტიუდის“ თუნდაც ინფორმაციული ხასიათის ღირსებებთან, შემეცნებითზე რომ არაფერი ვთქვათ. რაც შეეხება უფრო გულდადინჯებული ასაკის მკითხველებს, რამდენადმე მაინც წილნაყართ მუსიკასა და შემეცნებასთან, — იმედი გვაქვს კითხვისას გამოჩენილი მათი დიდსულოვნების და სწორი ინტუიციური მანევრირების.

მოცარტის მასონობის ასეთი წინააღმდეგობა, გერმანული მასონობის „ფილოსოფიის“ მოცარტის ფილოსოფიად გამოცხადება, უბრალოდ რომ ვთქვათ, მავან მუსიკისმცოდნეთა პოლიტიკური ხასიათის გაზვიადებაა. მოცარტის დარად დინამიური ადამიანების ერთადერთი „ფილოსოფია“ ის არის, რომ მთავარია არა რომელიმე ფილოსოფია, არამედ ცოცხალი სულიერი ქმედება. და თუკი „მასონობის ფილოსოფიაში“ ისინი გულისხმობენ მის ევრეტწოდებულ „ჰუმანისტურ იდეალებს“ (ამჟამად ცოტა არ იყოს უნდობლობის აღმძვრელი სახელწოდება), მაშინ პირდაპირ უნდა ვთქვათ, რომ ამ იდეალებს საკმაოდ ბევრი რამ აშორებდა რობესპიერისა და მისი მეგობრების მისწრაფებებისგან. ვთქვათ, ჩიჩერინის წიგნში აშკარად ჩანს, რომ მასონობას იგი რევოლუციის თანამოაზრე მოვლენად და ერთგვარ წინამორბედად თვლის, რაც სრულებით არ არის სწორი. ამას იტყვის ყოველი, ვისაც კი ოდნავი წარმოდგენა აქვს მასონთა წესდებაზე. ამიტომაც იყო, რომ მოგვიანებით, როცა ისტორიულმა ვითარებამ მკაფიო ზღვარი გაავლო მასონობასა და მარქსიზმს შორის, პირველი რეაქციულად შეირაცხა. ამდენად, „ჯადოსნური ფლეიტას“ მაინცდამაინც „მასონური იდეების“ ხორცშესხმად გამოცხადება

ერთობ ხელოვნურად ჟღერს. მაგრამ აქ, ისევე როგორც ზოგ სხვა შემთხვევაში, თვით ჩიჩერინის სხვა გამონათქვამი გაცილებით უფრო ახლოა სიმართლესთან. ჯერ კიდევ ახალგაზრდობაში იგი თავის ძმას წერდა: „თუ ნახავ ჯადოსნურ ფლეიტას“... შეხედე თვალსაზრისით უმაღლესი უბრალოების და სიმართლისა, რომლის მიღწევა თითქოს ბავშვსაც შეუძლია და რომელიც, სინამდვილეში, განასახიერებს მხატვრულობის უმაღლეს ხარისხს, სადაც ვერ ნახავ ეფექტს, ტიტანურობას, ბრწყინვალეს და გამოკლებელს, როგორც ვერ ნახავ მათ ჰომეროსთან ან სახარებაში“. ამრიგად, არც მასონობა და არც თავისთავად „ხალხური ნიადაგი“, არამედ უმაღლესი მხატვრულობის უბრალოება, ურთულესობის სიმარტივე, — თვისება, რომელიც მხოლოდ გარეგნულად გვაგონებს „ხალხურობას“.

ბევრი ლაპარაკობს „ახალი სამყაროს გამხსნელ“ თუ „მომავლისკენ გაფრენილ“ მოცარტზე და ხშირად ამ მსჯელობებს საკმაოდ რაოდენობრივი ელფერი ადევს. მათი პათოსიდან გამომდინარე, იგრძნობა, რომ ამ „მომავალში“ უთუოდ ნაგულისხმევია თვით ეს XX საუკუნეც მისი მანამდე არნახული მასშტაბის სოციალური ძვრებით, რომელთაც ისინი ერთგვარად აკავშირებენ „ახალი სამყაროს გამხსნელი“ კომპოზიტორის მეამბოხეობასა და რეფორმატორული ხასიათის მოქმედებასთან... მაგრამ მხოლოდ ერთგვარად და რამდენადმე, ანუ ცოტათი გადაჭარბებულად. საბედნიეროდ, მოცარტის კომენტატორებში ჯერ არ შეგვხვდრია ისეთი პრიმიტივი, რომელიც სულიერ მოვლენებსაც კი წამდაუწუმ სოციალური ფაქტორებით ხსნის და შიფრავს. მაგრამ, თვით ამის გათვალისწინებით, უთუოდ უნდა შევნიშნოთ, რომ ყოველი განსულებიერებული ადამიანი, რომელიც ნამდვილად აღიძვრება და საკუთარი გზის გააფვას დაიწყებს, ის, მიადწევს რა გარკვეულ მიჯნას, სწორედაც რომ „ახალი სამყაროს გა-

მხსნელად“ მოგვევლინება... და აქაც აქვს მნიშვნელობა იმას, რომელ საუკუნეში მოხდება ეს. შემოქმედის გარეშე, ლიც ნამდვილ ამადლებას განიცდის, ვთქვათ, XX საუკუნეში, „გაფრინდება“ არა საკუთრივ XXI და შემდგომი საუკუნეებისკენ, არამედ იმ უზენაესი წერტილისკენ, საითაც მიჰქრის „მერანი“, საითკენაც მთელი არსებით მიიღტვის „პრადის“ სიმფონიის პირველი ალღეგრო და საიდანაც მეზუთე და ოცდაშვითე საუკუნე თანაბრად ხელისგულზე გადაშლილი მოჩანს.

ერთ-ერთი მკვლევარი ამბობს, რომ უნივერსალურ ანუ უკანასკნელი 5-6 წლის პერიოდის მოცარტში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, არაფერია პირადული; რომ აქ შემოქმედის არსება სრულებით გამქრალია და რჩება მხოლოდ მსოფლიო ძალები. თავისი ნაშრომის პირველ ნაწილში კი იგი წერს: „მის ქმნალებათა უზარმაზარი მრავალფეროვნება — ეს არის სულში გადახალხული და ხშირად მრავალი წლის დაჟოვნებით გამოვლენილი განცდები“. წიგნის ბოლოში კვლავ: „არაფერი სუბიექტური, მხოლოდ ობიექტური მსოფლიო სურათი“. აქ საჭიროა დაზუსტება. ბოლოს და ბოლოს, მოცარტის პიროვნება რომ არა, ვინ განჭვრეტდა და ვინ დაგვიხატავდა მთელს ამ მსოფლიო პანორამებს? აქედან გამომდინარე, მისი „მე“ უცილობელ წილშია ამ მსოფლიო ძალებთან, ობიექტურად ჭვრეტს მათ, ანუ თვით არის ობიექტურ მსოფლიო ძალად ქცეული. ახა სხვა რა ითქმის იმ კაცის სულზე, რომელიც ამ სტიქიათა ღვარს თავისთავში გაატარებს? უამისოდ კი ვერ შეიქმნებოდა ძალთა თამაშის ეგზომ ცოცხალი სურათი. არათუ პიროვნების ქმნადობის მთელს ამ მუსიკად გახმოვანებულ პროცესში, არამედ თვით მასზე თანმიმდევრულ მსჯელობაშიც კი მკაფიოდ იკვეთება სუბიექტის ობიექტად ქცევის მაღალადამიანური მისია.

მიუხედავად იმისა, რომ არაერთი კომენტატორი ხაზგასმით და არაერთ-

გზის აღნიშნავს, მოცარტის საბოლოო ფორმულა ჯერ არ მოძებნილაო, შიგადაშიგ ისინი მაინც ვერ იკავებენ თავს სრულებით წრფელი სურვილისაგან — რაღაც ზოგად, ერთიან განსაზღვრებაში მოაქციონ მოცარტის ბოლო პერიოდის შემოქმედება, ანუ თვით კომპოზიტორის არსება, და ზოგჯერ დიდად შორდებათ კიდევ ობიექტურ სიმართლეს.

ასეთ დაშორებად ჩანს მოცარტის უკანასკნელი წლების მუსიკის დახასიათება ინგლისელი ოპიომანის, დე კუინსის სიტყვებით: უფსკრულიდან ვიძახი“.

თუკი ვინმეს პიროვნებასა და შემოქმედებაზე არ ითქმის ასეთი რამ, ეს არის მოცარტი.

ნუთუ რომელიმე საღად მოაზროვნეს შეუძლია თქვას, რომ გოეთესა და ლეონარდოს შემოქმედებას, მათ საბოლოო შედეგებში, რამენაირად მიესადაგება სიტყვები „უფსკრულიდან ვიძახი“? და თუ არ მიესადაგება, მაშინ რომელ სულიერ ძმობაზე შეიძლება ლაპარაკი, — ეს კი მრავალ წიგნშია ხაზგასმული, — თუ მოცარტი და მისი მუსიკა ასე არსებითად განსხვავდება მათგან? ამ სიტყვებით კარგად გამოიხატებოდა შოპენის, თვით დე კუინსისა ან მისი ღრმად თანამდებობელი ბოდლერის სულიერი მდგომარეობა, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში — მოცარტისა. ვიმეორებთ: თუკი ვინმე ამაღლდა ცხოვრებაზე, მასთან კავშირის გაუწყვეტლად, თუკი ვინმემ ამოაღწია მიწიერი ყოფიერების უფსკრულიდან მზის სინათლეზე — ეს იყო ვოლფგანგ ამადეი მოცარტი. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მკვლევართა სხვა „განსაზოგრებები“ გაცილებით უფრო ახლოა სიმართლესთან, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ლაპარაკობენ „მწუხარების ძლევაზე მისი საბოლოო მოსაზრების გარეშე“, „გადაღაზვის ფილოსოფიაზე“ და ა. შ. არაორაზროვნად რომ ვთქვათ, მოცარტმა პესიმიზმი დაძლია, ოღონდ არა „ცხოვრებისეუ-

ლი და მუსიკალური მსოფლადქმით“ — როგორც ამას ამბობს გერმანელი მუსიკისმცოდნე, ჰერმან აბერტი. არამედ უკიდურესი ამაღლებით სიკვდილ-სიცოცხლის ბრუნვაზე.

ბრწყინვალეა მუსიკის ქმნილებებსა და სხვა ხელოვნებათა ნიმუშებს შორის პარალელების გავლების — „განცდების შედარების“ — მეთოდი, რომელსაც ზოგი კომენტატორი მიმართავს. ამ გზით, ხშირ შემთხვევაში, უკეთ წარმოჩინდება მუსიკალური სახეების არსი და მნიშვნელობა, უფრო თვალსაჩინო ხდება სისხლზორცეული კავშირი არათუ მხოლოდ ხელოვნების სხვადასხვა ფორმებს შორის, არამედ ერთმანეთისგან დიდად დაშორებული ეპოქების ერთი შეხედვით ძალზე განსხვავებულ მოღვაწეთა შორისაც. ამ კავშირების მრავალმხრივი და მრავალჯერადი ცხადყოფა კი გარდუვლად მიგვანიშნებს ყველა დროის სულიერად დამაშვრალ ადამიანთა ძალისხმევის მიმართვას ერთისა და საერთოსაკენ. ზოლო რაც შეეხება თვით მუსიკის უკეთ განმარტებას პოეზიისა და ფერწერის ხატთა მეშვეობით, — ეს საუცხოო მეთოდი კიდევ ერთხელ აღასტურებს (თუკი ამისთვის ბევრი დასტურია საჭირო), რომ მუსიკა რაღაც განყენებული, ყოველივესგან მოწყვეტილი თავისთავადი სილამაზის სამყარო კი არ არის, არამედ შემცენების, ქმნადობის, უზენაესი საგნების წვდომისა და უაღრეს მიზნებთან მიახლოების ერთ-ერთი „ფორმა“ თუ „გაფორმება“, ჩვენი სუბიექტური აზრით კი — ფორმათაგან უსრულქმნილესი.

პარალელები ბოდლერთან და, საერთოდ, ბოდლერის შეპირისპირება მოცარტთან საგულისხმოა, ზოგჯერ — თანხვედრამდე მიახლოებული, მაგრამ ჩვენი აზრით, არც იმდენად ახლოს მისული, როგორც ეს ზოგ მკვლევარს წარმოუდგება.

გავიხსენოთ ბოდლერის პოეტური პროზის მშვენიერი ნიმუშის, „მთვარის საჩუქრების“ შედარება მოცარ-

ტის მუსიკასთან. მიუხედავად ჩვენი უღრმესი მოწინებისა ბოდლერის პიროვნების წინაშე და, აგრეთვე, იმის გათვალისწინებითაც, რომ ბოდლერი არ არის რომანტიკოსი, არც რომელიმე სხვა „სკოლის“ წარმომადგენელი, არამედ განცალკევებულად მდგარი ერთეული, როგორც ჭეშმარიტად დიდი პოეტი, — „მთვარის საჩუქრები“ მაინც რომანტიკულად მისტიური ჟღერადობის ნაწარმოებია და არა იღუმალების სულის რეალისტურად მისტიური ზორცშესხმა (რომლის იდეალად სახვით ხელოვნებაში წარმოგვიდგება ლეონარდოს სურათი „მადონა მლვიმეში“). კლასიკოსი გოეთე არასოდეს ასე არ აღწერდა იღუმალებას და არც მოცარტი ჟღერს ასე...

მით უფრო შორს არის მოცარტი პუშკინისგან. როგორც რუსი პოეტის სამი პატარა დრამის, ისევე მისი „წინასწარმეტყველის“ პარალებები მოცარტთან ერთობ შორეულია. სტრიქონები

მაშინ ჩემს ყურებს იგი შეეხო
და გავიგონე მე ხმა და ექო,
და მესმა ზევით ცის ათრთოლება,
და სასუფეველის სულების ფრენა,
და ზღვის ურჩხულთა წყალქვეშა ღენა,
და ბარის ლერწის უქმი ზმორება.

წარმოსახვით არის შექმნილი და ერთობ გარეგნულად, ერთობ დაშორებულად ემსგავსება „იუპიტერს“, მაშინ როცა ამ სიმფონიაში განხორციელებული შორეულ სივრცეთა დაუფლება სავსებით ტრანსცენდენტურ-რეალურია. საერთოდ, პუშკინის შემოქმედება არ იცნობს ფაუსტურ ძაღისხმევას, ურომლისოდაც არ შეიძლება მიღწეულ იქნას უნივერსალური პერიოდის მოცარტის შესატყვისი შედეგი.

აი, მრავალთაგან ერთი შემთხვევა გენიოსთა არათანასწორობისა!

როგორც „პარალებების“, ისევე ბევრ სხვა საკითხშიც, შეუძლებელია

სხვადასხვა წიგნში მოყვანილი ყველა ცალკეული მაგალითისა თუ მოცარტის შემოქმედების პრობლემათა ყველაზე ზუსტად წვევების აქ განხილვა. მაგრამ საკმაოდ ბევრ რამეში გამოვთქვამთ ჩვენს აზრს, რათა მკითხველისთვის ცნობილი გახდეს ამ უკანასკნელის ზოგადი გეზი და მისი დამოკიდებულება აქ არგანხილულ ზოგიერთ სხვა საკითხთან.

მკვლევართა ხშირი გამოლაშქრება რომანტიკოსების შეზღუდული აღქმების წინააღმდეგ უდავოდ საჭიროა და სამართლიანი. მაგრამ აქ გვეძლევა კიდევ ერთი მაგალითი იმისა, რომ სწორი აზრისა თუ იდეის მოწოდება ჯერ კიდევ არ ნიშნავს თვით მომწოდებლის მიერ ამ იდეის ყველა შემთხვევაში სწორ გამოყენებას.

სრულიად გამაოგნებელია ის ფაქტი, რომ ხანდახან ზუსტად იმ შემთხვევაში იზიარებენ რომანტიკოსთა ნააზრევს, როცა ეს უკანასკნელი ყველაზე შორს არის სინამდვილისგან.

მაგალითისთვის ავიღოთ მოცარტის ბოლო სამი სიმფონია, ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი რომ უჭირავს მის შემოქმედებაში, ანუ წარმოადგენს ისეთ არსებობთ მომენტს, რომლის სწორი თუ არასწორი აღქმა, მნიშვნელოვანწილად, მთლიანად მოცარტის სწორი თუ არასწორ გაგებას უტოლდება. საერთოდ, სჯობს მაგალითებად მოვიყვანოთ მოცარტის მხოლოდ „ცენტრალური“ ნაწარმოებები: ერთის მხრივ იმ მიზნით, რომ მათი სახელგანთქმულობის გამო მკითხველს შეეძლება თვალწინ იქონიოს განსჯის საგანი, მეორეს მხრივ კი, სწორედ ისინი გამოდგება ორიენტირებად, რადგან წარმოადგენს იმ მთავარ საბაზენებს, რომელზეც დგას მოცარტის „იდეალური“ ტაძარი, — განსხვავებით „ღამის სერენადის“ ტიპის სხვადასხვა, ფორმით უზადო, მაგრამ შინაარსობრივად „ლოკალური“ დატვირთვის თხზულებებისგან.

Es-dur სიმფონიაზე (№ 39, k 543) წერენ, რომ ეს არის „ოცნებები“, „შო-

რეთში სწრაფვის მომაჯადოებელი კანტილენა“, სხვაგან ამბობენ, რომ სახელდობრ ეს სიმფონია რომანტიკოსებს ესმოდათ და „გედის სიმღერას“ უწოდებდნენ მას. კიდევ სხვა ადგილას მოჰყავთ ჰოფმანის ასოციაციები: „სულთა სამყაროს სიღრმეებში მივყავართ მოცარტს...“ „აჩრდილნი, ღრუბლებში მქროლნი თავისკენ რომ გვიხმობენ“... გაყალბებული მოცარტის შესახებ გამოთქმული მრავალი აღშფოთების მრავალჯერ წამკითხველი — ჩვენ საკუთარ თვალებს არ ვუჯერებდით, როცა ვკითხულობდით ამ ფრაზებს... ჰოფმანის სახეები ხომ უთვალსაწიანოები ნიშნუია რომანტიკოსის აღზნებულ ცნობიერებაში გარდატეხილი და დეფორმირებული სრულფასოვანი განცდებისა!

საერთოდ, რა მოსატანია აქ „ოცნება“, „ღრუბლებში მქროლი აჩრდილნი“ ან „გედის სიმღერა“? ამ უკანასკნელზე მეტი სისულელის თქმა Es-dur სიმფონიაზე ალბათ არც შეიძლებოდა. ნუთუ გონიერულია ჩაუთვალთ, რომ რომანტიკოსების პერიოდში, ან საერთოდ როდისმე, ეს მუსიკა ასე დამახინჯებულად სრულდებოდა? რომელ ოცნებაზეა ლაპარაკი, როდესაც **სასიცოცხლო მიზნის** მიღწევის მოწმენი ვხდებით? როცა სიმფონიის უძალუმესი პირველი აკორდები (მთელი ორკესტრი ლიტავრების თანხლებით!) — **ეს არის განუწყვეტელი ზრდით დამაშვარი სულის საბოლოო ნაემისადგომში შესვლისა და ღუზის ჩაშვების ტრიუმფალური წუთები..** ეს სიმფონია მოცარტის საბოლოო ტრიუმფის პირველი გრანდიოზული მიჯნაა, მთელი თავისი მძლეთამძლე ძალმოსილებით, ციური სავსებიდან გამომდინარე მადლითა და უკანასკნელ საზღვრებთან მიახლების საბედისწერო ხმოვანებით (სამარადისო დიდება ვილჰელმ ფურტვენგლერს!) ეს არის დიდი ხნის ნანინანატრი **ცეცხლოვანი ნაპირი**, რომელზეც ფეხის დადგმისა და დროშის და-

რტობის მოწმეს გვხდის სიმფონიის პირველი ნაწილი, ბოლო ნაწილი კი — მოწმეს ამ ღვთაებრივ კუნძულზე მართული დიადი როკვისა...

ამ ძლევაშისილი ქმნილებისა და, საერთოდ, მოცარტის ბოლო პერიოდის ნებისმიერი ნაწარმოების მიმართ სიტყვა „რომანტიკა“ ისევე შეუფერებელია, როგორც შეუსაბამოა ის, მაგალითად, „ღაო დე ძინის“ მიმართ.

g-moll სიმფონიის (№ 40, k 550) განსაზღვრას, როგორც „დაუფარავად მომჩქეფარე მწუხარებისა“, არ ვიზიარებთ ისევე, როგორც ზოგი კომენტატორი არ იზიარებს შუმანის „ბერძნულად მოლივილივე გრაციას“ და თვითონ კი სხვა უკიდურესობაში ვარდება... რადგან ეს საქვეყნოდ სახელგანთქმული მუსიკა გალობს მსოფლიო სიცოცხლის უსასრულო მშვენიერების სწორუპოვარ ჰიმნს, თვით მოედინება სიცოცხლისა და მშვენიერების გაშლილ ნაკადად, რომელშიც, ვარსკვლავთა ნებით, ტრავედია და ფატალურობაც ჩაწნულა.

რაც შეეხება „იუპიტერის“ განსაზღვრას, როგორც „ექსტაზის“, ეკზალტაციის, წინასწარმეტყველური ნათელილის“ — ვიღებთ, თუმცაღა ამ სიტყვების უფართოესი და აბსოლუტური გაგებით, და ამიტომაც გვსურს დავაზუსტოთ.

„მკმუნვარე“ და „ტრაგიკული ხვედრის მქონე“ მოცარტის საკმაოდ გავრცელებული კონცეფციის მიხედვით შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ „ექსტაზი“, „ეკზალტაცია“ აქ მსწრაფწარმავალი მნიშვნელობით არის ნახმარი და მოცარტის „გამოუვადი მწუხარებით აღსავსე“ უკანასკნელ წლებში „იუპიტერი“ თამაშობს მხოლოდ ზანმოკლე აალების როლს. და თუ ეს ასეა, მაშინ არ ვიზიარებთ არც ამ გაგებას.

— ცისა და მიწის შემაერთებელ, უხილავ და მუდმივ მოქმედებაში მყოფ ზამბარათა უკანასკნელი შეცნობა, დაუფლება და თვით ამ ზამბარებად ქცევა;

ხილული ყოფიერების მკვებავი, ყველ-
გან და ყველაფერში ფესვებგადგმული
ცეცხლისა და მის სისხლსავსე ჩქერა-
ლთა მარადვარდნილი კასკადები; ბუნე-
ბის მასულდგმულებელი უშრეტი ენე-
რგიების ყოველ წამს, ყოველ მხარეს
მიმსრბოლავი ფეთქვა-დინება; სამყა-
როს ცხოველმყოფელი სულის, მისი
მირონდამღვრელი სუნთქვის, მისი უფ-
სკერო-უპოვრიზონტო ოკეანის ჭავლითა
და ზვირთთა სიცოცხლისმომნიჭებელი
მღელვარება: — აი, რა არის „იუპიტე-
რი“, — ლეონარდოს „გუმბათთა გუმ-
ბათი“.

— არა დროებითი გამონათება, არა
ხანმოკლე აღტყინება, არა ჭოკით მხტო-
მელის ნახტომი, მაღალ ბარიერს
გადავლებული ისევ მიწაზე რომ ეცე-
მა, არამედ ჰაერში უკანმოუბრუნებლად
ატანილი და სამუდამოდ დაშვადრე-
ბული სიცოცხლე.

ამ გამაოგნებელმა სიმფონიამ ოდე-
სლაც გვაფიქრებინა, რომ სამყაროს
ამომრავლებელი ბიძგებისა და შემოქ-
მელი რხევების გამოხატვაში მუსიკა,
როგორც „ფორმა-ფენომენი“, თავისი
დაუმენდილობითა და უმწიკვლო მდი-
ნარებით აღემატება გამოსახვის პოტე-
ნციურად და რეალურად მის თანა-
სწორ ყველა სხვა „ფორმას“, რადგან
თვით მისი არსიდან გადმომჩქეფარე
თავის სწორუპოვარ ტალღოვანებაში
საუკეთესოდ აირეკლავს ადამიანის,
დედამიწისა და ციურ სხეულთა უკ-
დავი თანაცხოვრების მასაზრდოებელი
ღვთიური სისხლის მიმოქცევას.

და ვერც ერთ მუსიკაზე ვერ იტყვი
ამას იმ ხარისხში, როგორც ბახზე და
მოცარტზე, ჰენდელზე, ვივალდიზე და
ჰაიდნზე... ბეთჰოვენი უმძლავრესია,
მაგრამ მის მუსიკალურ ქსოვილში უკ-
ვე თავს იჩენს ის „დეფექტები“, რო-
მელთა შეუწერებელმა ზრდამ გამოიწ-
ვია დიდი მუსიკის სიკვდილი XX
საუკუნეში (თუნდაც მარტოოდენ ჰინ-
დემიტის ბოლო ნაწარმოებების განხი-
ლვა ჩიჩერინის „საკვლევ ეტიუდში“
თვალნათლივ წარმოგვიდგენს თუ რა

შესაბრალისი სახე მიიღო თანადროუ-
ლმა „ოპერამ“, როგორი პლევრითი
„ეგალობება“ რაკეტების ^{საუკუნის}
სულს. შეგვეძლო დაგვესახელებინა უა-
მრავი სხვა მაგალითი, რომლებიც სა-
ერთო დეგრადირების მკაფიო სურათს
ქმნიან). თითქოს ამ ქსოვილს ზოგან
თვალი აკლია, ზოგან კი ზომაზე მე-
ტი თვალია ერთმანეთზე მიჯრილი.
ხშირად ბეთჰოვენი გვაგონებს კლდო-
ვან მბილიკზე მავალ მარტო-
ხელა მთამსვლელს, რომელსაც იმდენი
ტვირთი აუკიდია, რომ სიმძიმის-
გან ქანაობს და ბორძიკობს. სხვა სი-
ტყვებით რომ ვთქვათ, ბეთჰოვენს აკ-
ლია ის, რასაც შეიძლება ეწოდოს ჰა-
ერში ატანილი სიმძიმის სიმსუბუქე.
მუსიკად სახელდებულ იმ ათასამაბა-
რიან სამეფო ტახტს, რომლის ყველა
ზამბარის სრულად თანაზომიერ-შეწ-
ყობილი ქმედება შობდა ბეთჰოვენამ-
დელ კლასიკოსთა და სასულიერო მუ-
სიკოსთა თხზულებებს, — თითქოს ამ
უკანასკნელის დროს მწყობრიდან გა-
მოუვიდა ზოგიერთი ზამბარა. ამიტო-
მაც ზანზარებს ასე მთელი მისი ხმო-
ვანება, თითქოს სადაცაა ნაპრალები
გაუწნდებო, ამიტომაც იგრძნობა ამ
მუსიკის მდინარებაში უწინდელი შეკ-
რულობა-ერთიანობის რდევა, ერთგვა-
რი ჩაყარდნები და დამძიმებული გუ-
ლისცემა, რომელიც განასხვავებს მას
სამყაროს სუნთქვის უზარვეზობისაგან,
ანუ იმისგან, რისთვისაც შეიძლება
დავევრქვა სრულყოფილი ხმოვანება.
ამის შესაგრძნობლად სულაც არ არის
აუცილებელი პროფესიონალ მუსიკო-
სად ყოფნა, რადგან უპირველესი, რაც
საფუძვლად უდევს ნებისმიერ ნამდ-
ვილ შემოქმედებას და ერთადერთი,
რამიც ღირს და საჭიროც არის „პრო-
ფესიონალობა“ — ეს არის გრძნობა,
სულისმიერი განცდა. მართალია, ჰაი-
დნის უზადო ჟღერადობის მუსიკა, ანუ
მისი სწორი მოძრაობებით ნაგები კო-
ში რამდენადმე უფრო პატარაა, ვიდ-
რე ბეთჰოვენის უზარმაზარი ნაგებო-
ბა, თუნდაც აქა-იქ შეჭყლეთილი და

ზოგან გამოუბრუნელი, — მაგრამ როგორც პირველის გაწონასწორებული სუნთქვა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს საბოლოო სრულქმნილებას, — რადგან საამისოდ ჰაიდნს მასშტაბები აკლია, — ისევე მეორეს სიდიადე ვერ აღწევს მას სულიერი სუნთქვის აბსოლუტური თანახმიერების გარეშე.

ვთქვათ აქ რამდენიმე სიტყვა ვაგნერზეც, რომლის მიმართ ესოდენ ხშირად გამოვლენილ აღფრთოვანებას ჩვენ არ ვიზიარებთ და რომლის მუსიკის არსსაც ბრწყინვალედ ხსნის პაულ ბეკერი. აღარ გავიმეორებთ ვაგნერის მუსიკასთან დაკავშირებულ ბეკერის „ათიანში მორტყმულ“ შენიშვნებს, ვილაპარაკებთ ვაგნერზე იგივე მოცარტთან მიმართებაში.

ამ ორ კომპოზიტორს შორის არსებული დიამეტრალური სხვაობა შეიძლება მიახლოებით შევადაროთ სხვაობას „მერანსა“ და „ლურჯა ცხენებს“ შორის. ამგვარი პარალელის გავლების შესაძლებლობას თვით წიგნის ხასიათიც იძლევა და ქართული პოეზიის უნივერსალურ სიმადლემდე ასული ამ ნიმუშების გამოყენებამ შესაძლოა უფრო ახლობელი და თვალსაჩინო სურათი შეუქმნას ქართველ მკითხველს.

ეს ორი ქმნილება არსებითად განსხვავებული სიხშირის სულიერ ტალღეზეა შობილი. ეს გვაფიოდ ჩანს არა მხოლოდ გარეგნულად განსხვავებული მათი რიტმულობიდან: თუმცა ორივე — მთელი „ლურჯა ცხენები“ და „მერანის“ ნახევარი — თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონით არის დაწერილი, მაგრამ ამ სტრიქონების „კუთრი წონა“ დიდად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მნიშვნელოვნად სხვადასხვა შინაგანი დატვირთვისა და ენერგიების მატარებელია, ანუ სხვადასხვა ძალისხმევას შეიცავს (შეიძლებაოდა გვესაუბრა მათ მაღალ („მერანი“) და დაბალ („ლურჯა ცხენები“) შაირობაზეც.

და სწორედ სიხშირეთა ამ სხვაობაშია საიდუმლო, სწორედ ის ატარებს საბედისწერო აზრს.

რადგან საამისოდ, რომ ადამიანის სული რეალურ შეხებაში მოვიდეს გარესამყაროს დაფარულ ძალებთან „მსოფლიო სტიქიებთან“ — ანუ ცხად-ჰყოს, ცოცხლად გააცნობიეროს ისინი, საჭიროა იმ ყრუ აპკის გარღვევა, რომელიც არსებობს „ჩვეულებრივ“ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანის შინაგან არსებასა და ბუნების ამ თავისთავში მბრუნავ სტიქიებს შორის. ეს გარღვევა კი ვერ განხორციელდება, ვიდრე სულიერი ძალები იმდენად არ გაიზრდებიან, რომ ადეკვატურნი გახდნენ მათ „გარეთ“ მყოფი მსოფლიო ძალებისა, ე. ი. ვიდრე ამ სულიერ ძალთა სიხშირე არ გაუთანაბრდება ბუნების ღვთაებრივ ძალთა ვიბრირების ანუ, უბრალოდ, მათი არსებობის სიხშირეს. და უმთავრესი კი ის არის, რომ ეს კონტაქტი არაფრით არ შედგება, სანამ არ მოხდება სულის უკიდურესი შეკუმშვა და მსწრაფლი გაფართოება, ანუ მისი უმაღლეს სიხშირეებზე გადასვლა. ყველა სხვა, უფრო დაბალ სიხშირეზე ყოფნა სიბნელეში ხელისცეცხვას ჰგავს („არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი“).

ეს სიტყვები უცვლელად შეეძლო გაემეორებინა „მფრინავ ჰოლანდიელსაც“) და არავითარ ნამდვილ წარმოდგენას არ გვაძლევს სამყაროულ ძალთა რეალობაზე, ზუსტად ისევე, როგორც ჩვეულებრივი ანტენა, განკუთვნილი ადამიანისვე შექმნილი რადიოტალღების დასაჭერად, ვერ აფიქსირებს, ვერ „წარმოიდგენს“ კოსმოსიდან მომავალ ზეხშირე გამოსხივებებს.

აი, რას ვერ ახორციელებს ხელოვანთა და, საერთოდ, სულიერ მაძიებელთა დიდი უმრავლესობა. აი, რაშია ტრაგედია მათი არსობისა.

ნაწილობრივ განგების ამოუცნობი ქმედებით, ნაწილობრივ კი მათივე საკუთარი მიზეზით, ისინი ვერ ახერხებენ ძალთა უკიდურეს თავმოყრას და ზემოხსენებული აპკის გარღვევას, ანუ სამყაროს გარეგან გარსში შეღწევას, — რასაც ახორციელებს „მერანი“, ანუ მისი ავტორი, თუმცა კი იღუპება ამ

ურთულესი გვირგვინის გაყვანისას, ან, რაც იგივეა, ამ უდაბნოზე გადაფრენისას... და ამ ტრაგიკული შეუძლებლობის მეტ-ნაკლებად გაუცნობიერებელი შეგნებით ისინი დიდის ოსტატობით თხზავენ წარმოსახვით სამყაროს, ათასგვარ ესთეტიკურად მომადგადლებელ პეიზაჟებსა და ზღაბრულ! სანახებს, როგორც სულის მოთქმის ერთადერთ საშუალებას.

ამას ხანდახან „რომანტიზმსაც“ უწოდებენ.

თუმცა ამ უკანასკნელის გარდა არსებობს ბევრი სხვა, მასზე უარესი „თავშესაფარი“ ურიცხვი თეორიების, სპეკულაციებისა და აბსტრაქციების სახით. უამისოდ, გამოუვალი სინამდვილის პირისპირ დგომა აუტანელი რამ იქნებოდა... და ბოდლერისა თუ ლეოპარდის მსგავსი ცოტა თუ ვინმე გვეგულება, ვინც არავითარ ილუზიას არ ეძლეოდა და მთელი სიცოცხლის მანძილზე უფსკრულის პირას დანთბულ ცეცხლში იფერფლებოდა... თუმცა თვით ყოველ გულმართალ რომანტიკოსში ჟამიჟამ მაინც ამოხეთქავს ხოლმე უძღვრებისა და შეუძლებლობის ეს ტრაგედია და ღრმა მწუხარებით გარემოიცავს მას. ამის კარგი მაგალითია ფრედერიკ შოპენი.

ხოლო რაც შეეხება ვაგნერს, რომელსაც არასოდეს ჰყოფნია ძალა თვალში გაეყარა შიშველი სინამდვილისათვის, „ჩვეულებრივი“ რომანტიკოსებისგან განსხვავებით ის ისე შორს წავიდა, რომ თავის რომანტიკულ-ფანტასტიურ თავშესაფარში გამოიგონა მთელი ფსევდო-სინამდვილე, ფსევდო-მისტერია თუ ფსევდო-რელიგია. „ფსევდო“ იმიტომ, რომ მისი მუსიკის გულისცემა არ არის ცოცხალი სამყაროს ცხოველმყოფელი გულისცემა, სამყაროს გარემომცველისა თუ შინაგან-სულიერის. ეს არის სრული ანტიეთეა ბახის დაუშრეტელი სიცოცხლით მქეფი სავიოლინე კონცერტების, მოცარტის ღვთაებრივი სილადით მონავარდნე სიმფონიების ან კიდევ ჰე-

ნდელის მარმარილოში ნაჭედი და თან ზღვასავით ამღელვარებული ორატორიებისა. ეს არის მოწუქურთმებული ლეგენდა რელიგიაზე და არა ნამდვილი რე-ლიგია. გამოგონების ხელოვნებაში ვაგნერს მართლაც რომ ვერავინ შეედრება. აი, რას ამბობს თვით ვაგნერი ლისტთან გაგზავნილ წერილში: „...მე ნამდვილი სასოწარკვეთა მიპყრობს, როცა ხელახლა ვუბრუნდები ხელოვნებას. და თუ მაინც უნდა ვთქვა უარი სინამდვილეზე, თუ მაინც უნდა გადავეშვა მხატვრული გამონაგონის ზეირთეზში და მივიღო კმაყოფილება იმ სამყაროთი, რომელიც ჩემმა ოცნებამ შექმნა, მაშინ რაღაც ხომ უნდა მიეშველოს ჩემს ფანტაზიას, რაღაცაში ხომ უნდა ჰპოვოს ჩემმა წარმოსახვამ საყრდენი. არ შეიძლება ასეთი შრომის დროს ძალღივით ცხოვრება, თივაზე ძილი და არყის სმა. მე უნდა განვიცდიდე ჩემთვის საამო გრძნობებს, რათა ჩემმა სულმა გადაიტანოს სატანჯველი — არარსებული სამყაროს შექმნა“.

მხატვრული გამონაგონი! არაარსებული სამყაროს შექმნა!

და არა არსებულის, — მეტისმეტადც არსებული, — მაღალის, დაფარულის შთაგრძნობა და დაუფლება.

ზემოთ მოყვანილი სიტყვები შეიძლება წარმოთქვას ხელოვანმა-ესთეტიკმა, ხელოვანმა-ფანტასტმა, ხელოვანმა-რომანტიკოსმა, მაგრამ არა რეალისტმა, არა ხელოვანმა-მოწამემ. მსოფლიო ხელოვნებათა უსაზღვრო არსობრივი ნაირგვარობა გვაძლევს ამ დაყოფის უფლებას, თვით რთული, ერთიმეორეში გარდამავალი შემთხვევების გათვალისწინებით.

ვაგნერის ეს გამონათქვამი ჩვენ დავიმოწმეთ არა როგორც რაიმე უტყუარი „დამამტკიცებელი“ საბუთი, არამედ როგორც ერთ-ერთი, თუნდაც მესამეხარისხოვანი გამოვლენა მისი ხელოვნების არა ჭეშმარიტად მოწამეობრივი, არა საბედისწერო აუცილებლობით გა-

პირობებული, არა სამკდრო-სასიცოცხლო ძიებისა და სერიოზულობის ნიშნით აღბეჭდილი ხასიათისა. უმთავრესი ცოდნის მომწოდებელი კი თვით ამ მუსიკის არარეალისტური ქსოვილია, მისი წყალ-წყალა „კონსისტენცია“ და „გარედან მხატვარი“ ბუნება; თვით ამ შემოქმედების სულის თვალშისაცემი, თუნდაც თავისდაუნებური „გათვლილობა“ — წარტყვევოს მსმენელ-მაყურებლის ფსიქიკა... შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, თუ გოეთე, ეს რეალისტი და ზერეალისტი, რომელიც თავს უკვე ბეთჰოვენისგან გრძნობდა შორს, რა მიმართებაში მოვიდოდა ვაგნერის ფანტასტიურ გოებუნებთან და ფსევდო-ამადლებულ პათოსთან.

რიპარდ ვაგნერის პიროვნება მუდამ ახლენდა ჩვენი გენიალური ავადმყოფის შთაბეჭდილებას, რომლის მუსიკა მოგვაგონებს განსაკვიფრებელი ფერებით დაფერილ დიდსა და ფანტასტიურ ღრუბელს, ასე რომ იტაცებს თვალს და ასე რომ არ გამოდგება არც **სისმე-ლად** და არც **საყრდენად**, არც **მიზნად** და არც **მკურნალად**.

საერთოდ, „რომანტიზმი“ ფრთხილად სახმარი სიტყვაა და არ ვიზიარებთ მის თუნდაც ტრადიციულ გამოყენებას ზოგი შემოქმედის მიმართ. ამ შემთხვევაში გვყავს ბარათაშვილი, რაკი „მერანი“ ვახსენეთ. ამ დიდებული პოეტის ყველა მთავარი ლექსი შექმნილია აზრისა და გრძნობის იმავე შერწყმით, განცდის ისეთივე კონცენტრაციით, ანუ იმავე „ძაფით“ არის ნაქსოვი, რითაც, ვთქვათ, „ფაუსტი“, ეს უკანასკნელი კი რომანტიზმისგან შორს დგას. ბარათაშვილს კლასიკოსი უფრო ეთქმის, ვიდრე რომანტიკოსი.

ხოლო „ლურჯა ცხენები“ და გალაკტიონის სიჭაბუკის ხანის მთელი ლირიკა — ერთგვარი მოდერნ-რომანტიზმია. მასში ენობრივი სრულყოფილებით ზორცშესხმულ განცდებს, თავისთავად, აკლია შინაგანი რეალობის ხა-

რისხი, აბსოლუტური სისრულე-დამრეგვალეულობა, აკლია საიმისოდ, რომ წმინდად სულისძიერი ანუ **მეცხე** ფიზიკური დაერქვას, ე. ი. უკვე თავად წარმოადგენდეს ტრანსცენდენტურ ძალის ტყუპისცალს, ამ უკანასკნელთან შესაყრელად მზადყოფნა.

ამ ორი ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ლექსის შეპირისპირებით და თანაც იმის გათვალისწინებით, რომ სიტყვიერება ხშირად ყველაზე ახლოვებულ და გასაგებ ფორმად გვევლინება, — გვსურდა უკეთ გაგვეშუქებინა სხვაობა და მკვეთრი ზღვარი გაგველო მოცარტსა და ვაგნერს, კლასიკის აპოგეასა და რომანტიზმის აპოგეას შორის; პირველის ჯაჭვის პერანგად ნაქსოვ მუსიკასა და მეორის უცნაური არაბესკებით მოხატულ ნეილონის პერანგს შორის. მაგრამ ეს დაპირისპირება არ ყოფილა ჩვენი მიზანი, არამედ მასზე, როგორც სულიერი წარმოშობის ფენომენთა კონტრასტის კარგ მაგალითზე, ყურადღების გამახვილებით, გვსურს მახვილი დავსვათ **ჭეშმარიტ რეალობაზე**, და მის შეგრძნებაზე, ურომლისოდაც არ არსებობს შანსი **ჭეშმარიტი შეგების** მოპოვებისა.

დაუვბრუნდეთ მოცარტის ბოლო სიმფონიებს და შევნიშნოთ, რომ მრავალი კომენტატორის ეს არსებითი გადახრა მათი ნამდვილი გაგებიდან, საბოლოო ჯამში, არცთუ მეტისმეტად გასაკვირია. უამრავი ერთიმეორეს მიყოლებული ზუსტი მსჯელობის შემდეგ ზოგ შემთხვევაში ასეთ მცდარ დასკვნებამდე მისვლა გვანცვიფრებს, გუადონებს და თანაც განგვიმტკიცებს აზრს, რომ თითქმის გარდაუვალია ცდომილება თავისი ჭკრეტის საგნიდან გვარიანი მანძილით დაშორებული მჭკრეტელის ძიებასა თუ დასკვნებში, რაოდენ სანუკვარიც უნდა იყოს ეს საგანი მისთვის. თავის გამონათქვამებში ისინი ხან გულისგულში ურტყამენ, ხან კი მოლიპულ ნიადაგზე ცურვის შთაბეჭ-

დილებას ტოვებენ და, ნებაუნებლიედ, საკუთარი საზრისი შეაქვთ საჭერეტ საგანში.

მოუხედავად იმისა, რომ მკვლევართაგან უმრავლესს არანაირი პრეტენზია არა აქვს — მოგვცეს მოცარტის ხელოვნების შემაჯამებელი განსაზღვრა, თავისდაუნებურად იქმნება სურათი ფაქტიურად სიტყბაუკუმი დაღუპული უგენიალურესი მუსიკოსისა, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მათ მსჯელობაში ნათლად შეიმჩნევა უკანა პლანზე მდგარი საერთო აზრი: როგორიც უნდა იყოს მოცარტის ფორმულა, ანუ მისი შემოქმედების საერთო და საბოლოო საზრისი, ერთი რამ ცხადია: ის ნაადრევად და მარტოობაში დაიღუპა. ამ აზრს განსხვავებული ფორმით გამოთქვამენ, მაგალითად, აბერტი და მერსმანი...

ამბობენ, რომ ბიბლიურ დროებაში ადამიანი უჩვეულოდ დიდხანს ცოცხლობდა. უკანასკნელ საუკუნეებში კი მისი სიცოცხლის ხანგრძლივობა საშუალოდ 70 წელია და ყოველს, ვინც ამ ასაკს რამდენადმე მაინც ვერ მიუახლოვდება და წუთისოფელს მანამდე ტოვებს, ნაადრევად გარდაცვლილს უწოდებენ... მაგრამ შეიძლება თუ არა, რომ ეს სიტყვა ვიხმართო **ჭეშმარიტ შემოქმედთა** მიმართაც, ანუ მათ მიმართ, ვისი არსებობის სიძიმის ცენტრი, დანარჩენი უმრავლესობისგან განსხვავებით, სულ სხვაგან არის გადატანილი, სახელობრ — უდრემს სულიერ პროცესებში? განა ჭეშმარიტი ცხოვრება უფრო ხარისხობრივი მოვლენა არ არის, ვიდრე რაოდენობრივი? „თავის დროზე“ გარდაცვლილ ადამიანთა დიდი უმეტესობა ხომ სრულ ამოებაშია ჩაფლული და ბევრ მათგანს ახალგაზრდობაშივე ეტყობა გამოუვალი სიბერის ნიშნები... შინაგანი ძალების ნამდვილი ზრდა. გარკვეულ ზღვარს შემოთ, სრულებით რეალურად იწვევს ადამიანში სასიცოცხლო ორგანულ-ვეგეტატიური პროცესების ცვლილებას, მათ „შენელებას“, და ასეთ ადა-

მიანებზე მსჯელობა საყოველთაო საზომებით — ყოვლად მიუღებელია.

სწორედ შინაგანი ძალების უჩვეულო სიჭარბით აიხსნება აღმოსავლელ ბრძენთა და ქრისტიან წმინდანთა ზეადამიანური სულიერ-ფიზიკური უნარები.

ვის შეუძლია უცებ განჭვრიტოს და ხელალებით თქვას, თუ რა ზედობდა იმ ადამიანის სულში და სხეულში (რომელთა სრული გამიჯვნა ერთმანეთისგან არაფრით არ შეიძლება), ვინც მოღვაწეობა ოთხი წლის ასაკიდან დაიწყო და არ შეუწყვეტია ის ოცდათექვსმეტ წლამდე, ანუ მთელი 32 წლის მანძილზე? იმ ადამიანისა, რომელმაც „გამოათავისუფლა ისეთი ძალები, საცნაურჰყო ისეთი სივრცეები, რაიც სხვებისთვის, თუნდაც დიადთაჲთა, მიუწვდომელი დარჩა“? რამდენად მართებულია ვიხმართო სიტყვა „ნაადრევად“ — „ზედროულობის“ მიმწვდომ მოცარტზე? 80 წლის მანძილზე გაწელილი უაზრო სიცოცხლე ასეთი პიროვნების ერთი წლის სიცოცხლედაც არ ღირს, — არა მხოლოდ თავისთავად და ერთანეთთან შეფარდებაში, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მუდმივ შემოქმედებაში მყოფი სამყაროს უზილაჲ საძიარკველში შეტანილი თანაშემოქმედების წიაღით... კიდევ ერთხელ ვთქვათ: ჭეშმარიტი ცხოვრება ხარისხობრივი მოვლენაა, ის მოღვაწეობის ინტენსივობით ფასდება და არა მზის გარშემო გაკეთებულ ბრუნვათა რაოდენობით, — მოღვაწეობისა, რომლის რაობის ერთადერთი ნამდვილი საზომი — სული და სულიერებაა. და, ლეონარდოს თქმითაც, „კარგად დაზარჯული სიცოცხლე ხანგრძლივი სიცოცხლეა“. ვინ ვინ და, ვოლფგანგ მოცარტი, სიცოცხლის „კარგად ხარჯვის“ მხრივ, კვადრატში აყვანილი შემოქმედია. მან თავის სიცოცხლეში მოასწრო ის, რაც მსოფლიო ისტორიის თვალსაწიერიდან დღევანდელ დღემდე მხოლოდ თითებზე ჩამოსათვლელ ადამიანებს მოუსწრიათ... და ამიტომ მო-

ცარტის პიროვნებაზე მსჯელობისას მისი 36 წლის ასაკი, როგორც რამ არასრული, დაუმათვრებელი, „ნაადრევი“ — სახსენებლად არ ღირს.

„მისი მორყეული გემი მეჩენზე შეჯდაო“, ამბობს ჰერმან აბერტი თავისი ორტომიანი ნაშრომის მეორე ნაწილში და მრავალი სხვაც იზიარებს ამ აზრებით დასკვნას.

იბადება კითხვა: სად, რომელ ნაწარმოებში ჩანს მეჩენზე შეჯდომის ეს ტრავიკული მომენტი? ანუ რომელი თხზულებათა ფერდშემსზვრეული გემის დაუძლურებული პატრონის დაწერილი რომელი ნაწარმოების სული ჟღერს ისე, როგორც სიტყვები „დამქროლა ქარმან სასტიკიან“ (აი, თუ გენბავთ, შინაგანი სვლის ნამდვილად საბედისწერო შეფერხება!)? იქნებ დომაჟორული სიმფონია (№34 k 338) — ჭაბუკი შემოქმედის წმინდა გენით აღბეჭდილი, სადაც ჩვენი თვალწინ იყრის ტანს ძღვევამოსილი კვიპაროსი — მოცარტის თვალსდახელშეა მზარდი არსება? იქნებ „პრადის“ სიმფონია (№38, 504), სადაც თავდაპირველი ადაჟიოს უმაღლესი დრამატულობით დამძიმებულ აკორდებს ცვლის ალლეგროს ყოვლისგადამლეკავი ლტოლვა, რომლის შემქმნელი უკვე „საფინიშო სწორზეა“ გასული და რომელსაც ძალზე მოუხდებოდა ეპიგრაფად ზევსის სიტყვები პომეროსიდან: „ველარაფერი შემანერებს?“ ან იქნებ ბოლო სამი სიმფონია რიფებზე წამოგებული გემის კაპიტნის შექმნილი, სწორედ ის სამი სიმფონია, მოცარტის პიროვნების დიადი კორონაცია, რასთან შედარებითაც მიწიერ მეფეთა კორონაცია — მარიონეტების თეატრია მხოლოდ? ეგებ „ჯადოსნური ფლიტა“ — „მისტიურ გამოცხადებათა ნეტარი ველები?“ — გამოდგება ჩასამირავად განწირული გემის რეპერტუარად? — საოპერო ხელოვნების ეს ვერესტი, სადაც მოცემულია სამყაროსა და ადამიანების ურთულესი თანაცხოვრების, მისი უარსებითის მომენტების ბროლად და ვერცხლად ჩამოს.

ხმული რეპროლუქცია, — არა გვერდიდან გადაღებული სურათი, არამედ „კვლავშექმნა“, — ელფერით გერმანული და არსით უნივერსალური; იმზომ უბრალო და დაწმენდილი ისეთი მარადიულ-ყოვლისშემკრები სიმბოლოების შემცვლელი, გარეგნულად კი ისევე ამოდ სასმენი და საყურებელი დიდისა თუ პატარისთვის, გლეზკაცისა თუ ღრმად განსწავლულისთვის, როგორც ქართული ჯადოსნური ზღაპარი, რომელსაც ერთნაირი თავადავიწყებით კითხულობს ბავშვი თუ მოზუცი, — ყველა, ვისაც საბოლოოდ არ გახვევბია სული, — და რომლის მჭვირვალე სისადავის წიად, ცხრათავიანი დევისა თუ უფლისწულის, მზეთუნახავისა თუ ცეცხლოვანი ფასკუნჯის სახით შემოგვეყურებენ დიადი სიმბოლოები, შორეულ საუკუნეებში განდობილ-ზიარებულთა მიერ ეზოთერულ ცოდნად მოხვეჭილი, უმარტივეს სიმბოლურ-აღგორიულ სახეებად ქცეული და ხალხის მიამიტ გონებაში ზღაპრად გამოტარებული... სწორედ ასეთივე კოსმიური სახეებია ზარასტრო და ტამინო, პაპაგენო და ღამის დედოფალი: მოცარტის ამადლებსა და უზენაეს რეალებთან ზიარების შედეგი...

არა, ეს დამდნარ მარგალიტებად მქექვარე შედევრები არაფრით არ ჰგავს მათ არც 24-ე საფორტეპიანო კონცერტი, უკვე მთელი შინაგანი ძალებით აღჭურვილი და ამ აღჭურვის შესაბამისი სრული საორკესტრო არსენალის მეომრულ-შემართებული სვლა, ზეავად დამრული და უპირობოდ გრანდიოზული, რომელზეც თავის ერთ წერილში ბეთჰოვენს უთქვამს: „ჩვენ ვერასოდეს ვერ შევქმნით სრამე მსგავსს.“ არც შემდგომი 25-ე კონცერტის კვლავდაკვლავ მზარდი დიდებულება, რომელიც „პრადის“ ჭეშმარიტად ჰეროიკული სიმფონიის პარალელურად იქმნებოდა; არც ბოლოსწინა კონცერტის (№26, k537) ძალუმი მზიარულება და შუქდაფენილი თქრი-ალი; და არც უკანასკნელი B-dur კონცერტი, მისი ალლეგროს ეშმაკურ-

ზღაპრული ფორშლაგებითა და ლარგეტოს სხივმფინარი მთავარი თემით; ეთეროვანი, ჯადოსნური და თან ნამდვილი ბროლის ზანზალაკით, ერთდროულად რომ გამოსცემს ხმას და სინათლეს, თვით არის ხმაც და სინათლაც, და ასეთი სიმშვიდით რომ ირხევა დილის ლაჟვარდოვან სივრცეში, შორეული ნაოსნობიდან ჯერ კიდევ წინაღმით შემოსულ გემზე... იმდენად დარბაისლურად ყოვლიგამწონია ფორტებიანოზე აღებული მთავარი თემის რამდენიმე ნოტიდან გამომდინარე ეს სინათლე, რომ ლარგეტოს სხვა ნაწილებში შემოდვრილი ვერანაირი ნაკადები ვერ ჩრდილავს მას, როგორც ვერ ჩრდილავს ივლისის დილის აქა-იქ მოსრიალე თეთრი ქულები.

დაბოლოს, Ave verum Korpus (K 618)... უწმინდესი ცისა და უმჭვირვალესი ზღვის ეს ნელი ლამუნი, ეს უზენაესი თრთოლვა, ეს ლბილად დაღვენთილი მირონი... მხურვალე, მაგრამ უკვე დამცხრალ-დაამებული სულის ეს საღბუნი, რომლის წინაშე ღღევა ყოველი სიტყვა, ყოველი გამოთქმა... მხოლოდ ამბორი ზეცისა და — ზეცადქცეულის...

ვიმეორებთ: ყველა ამ დამავირგვინებელი მნიშვნელობის თხზულებას სულ სხვა სურნელი ასდის და არანაირად არ ჰგავს კლდეზე შემჯდარი მორყეული ნავის ნელ კვდომას.

ამდენი განსაცვიფრებლად ღრმად გაგებული მუსიკალური აზრი, ამდენი მართებული დასკვნა და სწორი შეჯამება — და ეს ყველაფერი ან თვით მოცარტის ბოლო პერიოდის მუსიკის რეალური სუნთქვიდან არგამომდინარე ბნელი დასკვნებით მთავრდება, ან კიდევ ჰაერში აშვერილი სიმივით წყდებ, აღარსად არ მიდის! ამდენს ლაპარაკობენ სამყაროულ ძალებზე, მსოფლიო სტიქიებზე და აზრად არ მოსდით დაუშვან ზერეალური სინამდვილის არსებობა, რომლიდანაც ეგების ჰქრიან ეს ძალები და რომელსაც შემსაძლებელია ეზიაროს სხვა თუ არა —

მასთან უშუალო შეხებაში მოსული არსება მაინც.

გავამახვილოთ ყურადღება ერთი-ერთეობაზე. დღემდე არ არის კომენტატორთა აზრი ერთსულოვანი იმის თაობაზე, ეკლესიურია თუ არა მოცარტის მესები. ეს ერთი იმ საკითხთაგანია, რომელზეც მკვლევართ გამოთქმული აქვთ სრულიად ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებები. მაგრამ, ჩვენი აზრით, მაინც შეიმჩნევა ერთი ზოგადი კანონზომიერება, რომელიც მღვთმარეობს იმაში, რომ რაც უფრო იზრდება მოცარტი, როგორც პიროვნება და შემოქმედი, მით ნაკლებად ორთოდოქსული ჟღერადობის ზღვება მისი მესები, მით უფრო მეტ ადგილს იკავებს მათში მისი პიროვნული და, ამავე დროს, ღრმად ობიექტური ძალა და ამ ძალის ყოველგვარი გამოვლინება, რასაც ვერანაირად ვერ უშლის ხელს მესის გარეგნული აგებულებისა და მის ნაწილთა თანმიმდევრობის ტრადიციული ფორმა. მაგრამ მიუხედავად ორთოდოქსიისგან მოწვევებისა და მესალიტანიების ტრადიციული ფორმების საკუთარი შინაარსით დატვირთვისა, ისმება კითხვა: შეიძლება თუ არა, რომ შუა და ბოლო პერიოდის მესები დაწერილი იყოს ურწმუნო კაცის ხელით, ამ სიტყვის უფართოესი გაგებით? რას ნიშნავს მოცარტის არა ტრადიციულ-ეკლესიური, არა კანონიკური გალობა? ესმის თუ არა მას სიკვდილი, როგორც აბსოლუტური განქარება? იქნებ ის სწორედ სიკვდილს ებრძვის ქვის კომანდორისა და მისი გულგამყნავი სამზმოვანებების სახით და „ღონ ჟუანის“ მთელი პათოსი ეს ბრძოლაა, ზოლო დიდებული მესების უმთავრესი სულისკვეთება კი — წყურვილი და სასოება? იქნებ მოცარტი ის კაცი იყო, რომელსაც არ ძალუძდა, საეკლესიო დოგმების მზამზარეულად მიღება და მათი რწმუნება, — რწმუნება დამშვიდების, საბოლოო გაწონასწორების ღონემდე, — მაგრამ



არც ინერტულად ყოფნა შეეძლო და ამიტომ ყველაფერს თავიდან ეძიებდა, თავიდან ქმნიდა? იქნებ მისი მოღვაწეობა — ეს არის დიდი მარყუჟი, რომელიც შეკრა მან, ვინც განუდგა სულიერი ტრადიციის გაყინულ საეროსაეკლესიო ფორმებს და ფორმალურ ღმრთის მათთან — ამ ტრადიციისავე უმაღლეს და ცოცხალ ფორმებთან უკუსატყვევად? იქნებ საკუთარი ძალებით და ზეცის შეწვევით ის თვითონვე ცდილობდა პასუხის გაცემას დიდ სასიცოცხლო კითხვებზე და მისი შემოქმედება ამ უმძიმესი ძიების ზორცშესხმაა? ეგებ მუსიკა, როგორც სულის სამყაროსმომცველ მოძრაობათა ერთ-ერთი შესაძლებელი ზორცშესხმა, ანუ მღვთვთავე მეტაფიზიკურ სიცოცხლესთან — ღმერთთან — რეალურ შეხებაში მოსვლის უნარის მატარებელი ფენომენი (განსხვავებით მეცნიერებისა და ფილოსოფიისგან, როგორც დისციპლინებისაგან, პირველის ემპირიულობისა და მეორის გონებისმიერობის გამო). — ეგებ მუსიკა, როგორც ხელოვნება საერთოდ და, განსაკუთრებით, ეს სრული მეტაფიზიკური განზომილების მქონე მუსიკა, თავისთავშივე ატარებს რელიგიის განხორციელების პოტენციას და მოცარტის მუსიკა — ამ პოტენციის მთელი სისრულით რეალიზაციის ცდაა? როგორ დამთავრდა ეს ცდა? რას გვეუბნება ამაზე „დიდი ტრიპტიკი“ და „ჯადოსნური ფლეიტა“ მთლიანობაში?...

და, საერთოდ, ნუთუ მთელი ეს „ჯამი და გვირგვინი“, „სინთეზთა სინთეზი“, მთელი ეს „ზედროულობა“, „მომავლისმომცველობა“ და „ბუნებისდამყრობელობა“, ეს „გუმბათი ატყორცნილი ვარსკვლავებამდე“, რაზეც ასე სულმოუთქმელად ლაპარაკობს არა ერთი და ორი მკვლევარი, ნუთუ ეს ყველაფერი იმას მოხმარდა, რომ მისი შემოქმედი „მეჩენზე“ შერჩენილიყო? ნუთუ არავითარი იმედი აღარ არსებობს, ყოველი ძალვა და შემართება — თვით ეგზომ ტიტანურიც კი — განწირულია დასაღუპად, ჩასაძირად?...

ამ შავხელი აზრის უჩინარმა თუ თითქმის ხილულმა ბატონობამ ზოგი კომენტატორის განსჯაში ისეთი მწუხარება მოგვეგვარა, რომ ლამის შევეწვიტეთ „საკვლევო ეტიუდის“ თარგმანა... და შემდეგ გავვარძელეთ იმის იმედით, რომ ბოლოს მოგვეცმოდა საშუალება გვეთქვა:

არა, ეს ასე არ არის.

ეს სევდიანი მრწამსი სათავეს იღებს თვით მის მატარებელთა პესიმისტური მსოფლალქმიდან, უფრო მაკაფიოდ თუ ვიტყვით — მათი შინაგანი უძლურებიდან.

ეს ასე არ არის იმიტომ კი არა, რომ ჩვენ ასე გვსურს ან ასე გვგონია, — „იუპიტერის“ ფინალი სხვა რამეს გვეუბნება. სხვას ამბობს „გრანდიოზული“ F-moll (k 608) ფანტაზია: ეს აღარ არის „ნაღველი“, თუნდაც დიადი, თუნდაც ფაუსტური, და არც „მწუხარე ფიქრები“, თუნდაც უღრმესი. ფაუსტი — გამარჯვებული ჰამლეტია, თუკი „ჰამლეტს“ გავიგებთ როგორც სულიერ სარბიელზე სამკდრო-სასიცოცხლოდ შემართებული პიროვნების განზოგადებულ სახელს, იგივე ითქმის დონ ჟუანზეც, — მოცარტის დონ-ჟუანზე და არა რომელიმე სხვაზე. დონ ჟუანის ქვესკნელად დანთქმა ოპერის უკანასკნელ აქტში, მის სრულ განადგურებას კი არ ნიშნავს, არამედ ფაუსტური აფეთქებისა და აბსოლუტური დაბადების წინმსრები მოვლენაა. მაგრამ თავისი ამადლების ბოლო საფეხურებზე თვით ფაუსტიც ისეთ მასშტაბებამდე იზრდება, რომ უკვე ვერავითარი სახელი ვეღარ დაერქმევა (როგორც ვერ დაერქმევა სახელი „ფუგის ხელოვნების“ შემქმნელს); და ამდენად, F-moll ფანტაზიის მთავარი თემის პრომეთესეული სუნთქვა თვით განგების ხმისა და ნების მუსიკალური ინკარნაციად ჟღერს.

მოცარტი იმან კი არ დაღუპა, რომ მამამისს, არქიებისკოპოსს, თავის ღროებასა და საზოგადოებას მოწყდა, — ის სწორედ ამან გადაარჩინა.

ჭეშმარიტებისკენ გაფრენილი ყოველი კაცი უნდა მოწყდეს თავის „თანამედროვეობას“, ეპოქას, ამა თუ იმ კონკრეტულ გეოგრაფიულ კოორდინატებს, ეროვნულობას როგორც თვითმიზანს, მარად წარმატებულ ფასეულობათა მდევარ საზოგადოებას (თავისი სასიკვდილო სუნთქვით ყოველწამს რომ აცვამს მაცხოვარს ჯვარს და ყოველდღე ტოვებს მოცარტს უსაფლავოდ), თვით დროის დინებას, ანუ საგანთა ცვალებადობას, — **მარადისობის** სახელით, ჭეშმარიტების ყოველთვის ყოველივეს მიღმა უცვლელად მოციმციმე არსების გამო. ოღონდაც მოსწყდეს არა სამუდამოდ და უკანდაუბრუნებლად, არა სიცოცხლისა და ცხოვრების სასტიკი უარყოფით, არამედ დიადი, ჭეშმარიტი, სრულ-მარადიული სიცოცხლის ხელჩასაჭიდად და მისი ცხოველყოფილი ცეცხლის მიწაზე ჩამოსატანად, ანუ **დიდი მარყუჟის** შესაკვრელად.

და არც მოცარტის „პესიმიზმი“ არ არის სიკვდილის, როგორც საბოლოო წერტილის, გარდუვალობის განცდით მოგვრილი მწუხარება, — ეს არის ოლიმპიელი ღმერთის წინათგმნობა ამქვეყნიურობის მალე დატოვებისა. სიკვდილის მოახლოების ერთადერთი და განუმეორებელი განცდა ხშირად უბრალო ადამიანსაც ეუფლება, არათუ გენიოსს, სიკვდილის ამ ყველაზე დიდ მოსისხარსა და ყველაზე დიდ მოყვასს... მეტადრე, მოცარტის დარ გენიოსს, რომლის სახითაც სწორედ იმ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა გენია სრულ რეალიზაციას უკეთებს არა მხოლოდ თავისთავს, — ეს მისი წესია, — არამედ ადამიანურ შესაძლებლობებს საერთოდ... აქვე უნდა შევნიშნოთ: მარტო მეოცნებე მეტაფიზიკოსებს შეძლიათ იფიქრონ, რომ ღვთაებრივი ყოფიერების კარიბჭესთან მდგარ პიროვნებას ჩირადაც არ უნდა უღირდეს ამ „ჭუჭყიანი საწუთროს“ დატოვება და სულ სიმღერ-სიმღერით უნდა გაშორდეს მას. ზე-

დროული ყოფიერების წინააღმდეგ გამოუცნობი, ენითუთქმელი სისაყვის ზღურბლთან მდგომ დიად არსებას — გრემელი უსაზღვროდ არ ყვარებოდა გარემომცველი მიწიერი ცხოვრება, — ეს ტუტუცი და ულაშავესი ქალწული, ეს **მაიპო**, ქართულ-ინდური აზრით(!), — არ ყვარებოდა ცხრაღერჯი ცა და ვარსკვლავთა ღამე, მზისა და მთვარის მარად შეხმატებელი ბრუნვა, ცნობისწამლები გაზაფხულები და მადლდღაფრქვეული შემოდგომები... ვის და, მოცარტს, ო, მაღლით კურთხეულ მოცარტს, არ ესწავლებოდა ეს ტრფიალი, ტრფიალი როგორც სუნთქვა, როგორც ძილ-ღვიძილის წესი.

განსხვავებით მრავალი დამაშვრალის სევდისგან, რომლისთვისაც შეგვეძლო გვეწოდებინა **მიუწვდომლობის ჭმუნვა**, — უვალი გზის უკანასკნელ ბჭემდე გამვლელ მოცარტში იღვენებოდა ამქვეყნიურობასთან მალე განშორების ნალველი, რასაც ხატოვნად შეიძლება ზაფხულის ცასთან და გაზაფხულის სველმწვანე ფოთლებთან დამშვიდობების ჭმუნვა ეწოდოს.

სწორედ ეს ჭმუნვა შობს პირქუმ ნაკადებს ტრიუმფალური სიკაშკაშის გვერდით.

„ვითარ იგი იწრო არს ბჭე და საჭირველი გზა, რომელი მიიყვანებს ცხოვრებასა, და მცირედნი არიან, რომელნი ჰპოებენ მას“.

ასეთი „მცირედია“ ვოლფგანგ ამადეი მოცარტი, რაც უახლოეს ქართულ თარგმანში ნიშნავს „მიწაზე ჩამოტანილ ზეცას“.

„რომელთა ასხენან ყურნი სმენად, ისინინენ“.

და არსებითად, სავსებით ეკარგება აზრი ორასი წლის დაწყებულ და დღემდე ვერდასრულებულ განსჯა-კამათს მოცარტის „მოწამელაზე“, მის „წყაღმანკზე“ თუ სიკვდილისწინა რომელია „მძიმე ავადყოფობაზე“, რადგანაც მოცარტის უკანასკნელი წლების მუსიკა — მისი შინაგანი არსების უმჭვირვალესი სარკე — ამ არსების ისეთ სფეროებში გადაზრდაზე, ისეთ

სამანებადვე გავრცობაზე ღაღადებს, რომელთა თავისთავში შემოქმედებს უკვე ველარაინ მოწყლავს მომაკვდინებელი ნესტრით: შემთხვევა, ბუნება თუ გარეშე ადამიანი. მის ღიად ზვედრს, მის ყოველ მიხვრას მხოლოდ მისსავე საფეთქლებზე მოლამუნებული ზეცა წარმართავს.

და, ამდენად, აღარაფერია გულდასაწყვეტი იმის ზვედრისა გამო, ვინც იქმნა სრულ, ვითარცა მამა არს მისი სრულ; ვინც ღლე და ღამე სიყვარულზე ზღაპრების თხრობამ თვით სიყვარულად და ზღაპრების თემად აქცია; ვისაც თავისი ტოლი და ფარდი, მისებრ სრულქმნილი და განდმრთობილი, თუნდაც ხუთასიოდე წლით ადრე შობილი პოეტივით შექმლო ეთქვა:

„ტრფობის წალკოტში ვიხილე სული,
მივაგე გული უგონოდ ზელში.
ღვინო ვსვი, ღვინო, სურნელმან მისმან
მომაგო სიტკბო, ძალი და ქეში.

ბრძენი ვარ, ბრძენი, სავსე ვარ ქართთ
და გავრცობილი მე ვარ ქუთერში.
ვარ კვიპაროსი, ანაგებთა
გამორჩეული კვიპაროსებში.

მე დავიუფლე ტახტი ზეცაში
ტალღაში, ზღვაში, ოკეანეში.
მე ვარ ბატონი, ზღვა ვარ ცოდნისა,
მე ვარ მეუფე ცოდნის ტალღებში.

ეპე, ვარსკვლავო, განახვენ ბაგე;
საჩინო ჰყავი, რომ ჰკიებ ჩემში
და ნაწილაკი ყოველი ჩემი.
შენთან უბნობს და გაბრუდა შენში.

— „მე ვარ ოსტატი იმ კამათლისა,
გასართობად რომ გიჭირავს ხელში.“

შუაფხო, 1988 წელი.

ნამინდა ქლვისშენიროვის რიტუალის მოსიქალური მხარე აღმოსავლურ და დასავლურ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში

თამარ ჩხეიძე

ლიტურგია ქრისტიანული ღვთისმსახურების უმნიშვნელოვანესი წესია. ლიტურგიის ძირითად არსს განსაზღვრავს ახალი აღთქმის შვიდ საიდუმლოთაგან უდიდესი — წმინდა ევქარისტიის საიდუმლო. მართლმადიდებლური სწავლების თანახმად, წმინდა ევქარისტია წარმოადგენს უსისხლო მსხვერპლშეწირვას, რომელიც მთავრდება ქრისტეს წმინდა ხორცის და სისხლის ზიარებით. ნაყოფი ამისა კი ცოდვათა მიტევება, მათგან განწმენდა და ამ გზით უფალში გაერთიანებაა. მსხვერპლი შეიწირება ღვთის საიდუმლოდ და სამადლობლად, რის გამოც ეწოდება მას ევქარისტია (ბერძნულად) — სამადლობელი ლოცვა.

ღვთისმეტყველებაში ეკლესიის დაბადებად მოციქულებზე სულიწმიდის გარდამოსვლის დროა მიჩნეული. ევქარისტია კი მასზე ხნოვანია, რადგან პირველად აღსრულებულ იქნა მაცხოვრისა

ჩვენისა იესო ქრისტეს მიერ საიდუმლო სერობაზე, დიდ ხუთშაბათს, ჯვარცმის წინა დღეს, რასაც მოწმობს სახარება (მათე 26,26-29; მარკოზი 14,22-25; ლუკა 22,19-20) და აგრეთვე მოციქულ პავლეს ეპისტოლე კორინთელთა მიმართ (1 კორ. 10,16-17; 11,23-29) და აგრეთვე მოციქული პავლეს ეპისტოლე კორინთელთა მიმართ (1 კორ. 10,16-17; 11,23-29).

ამრიგად, ევქარისტიის საიდუმლო თვით იესო ქრისტეს მიერ არის დადგენილი. ლიტურგია კი ახალი აღთქმის ღვთისმსახურებაა, სადაც მოყოლებული მოციქულთა დროიდან, უცვლელად აღესრულება ევქარისტიის საიდუმლო.

მუსიკას მეტად მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ლიტურგიაში. იგი საღვთისმსახურო რიტუალის ისეთივე აუცილებელი და სრულფასოვანი ელემენტია, როგორც ლოცვები, საკითხავები და რიტუალური ქმედებანი...

მუსიკა ქრისტიანულ მსახურებას დასაბამივე ვოკალური ფორმით — გალობის სახით შეეთვისა. როდესაც საიდუმლო სერობაზე მაცხოვარმა მოციქულები ახალი აღთქმის საიდუმლოს აზიარა, მათ „იგალობეს და გასწიეს ზეთისხილის მთისკენ“ (მათე 26.30). მოციქულთა შეკრებებზეც სხვა რიტუალებთან ერთად, (წმინდა წერილის კითხვა და განმარტება, ერის კურთხევა, მსხვერპლის შეწირვა, ლოცვა) მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა გალობას. რელიგიურ გრძნობათა გადმოცემის უპირატესად ვოკალური ფორმა III ს-ში უკვე დაკანონებული იყო; როგორც კლიმენტ ალექსანდრიელი წერდა, მისი თანადროული ღვთისმსახურება ღვთის განდიდებისთვის აღარ მიმართავდა მუსიკალურ საკრავებს — ქნარს, ებანს, ბუკს, ღაირას.

გალობა ქრისტიანული სწავლებით უხილავ სამყაროსთან დაკავშირების და გაერთიანების საშუალებაა. სამეცნიერო ლიტერატურაში საღვთისმსახურო მუსიკის ვოკალური ფორმით არსებობა მაცხოვრის აღთქმის აღსრულებასთანაა დაკავშირებული. საეკლესიო გალობის ფორმებმა, ისევე როგორც მრავალმა

ვალმა საეკლესიო რიტუალმა საუკუნეთა განმავლობაში საგრძნობი ევოლუცია განიცადა. ჩამოყალიბდა განსაკუთრებული ჟანრები და ფორმები, დადგინდა ჰანგის „ეკლესიურობის“ კრიტერიუმები, საეკლესიო გალობას პროფესიული საფუძველი შეექმნა.

ქრისტიანული რელიგიის ისტორიულმა თავისებურებებმა ზიარების საიდუმლოს ნაირგვარი ფორმების ჩამოყალიბება განაპირობეს. ეს ნაირგვარობა რიტუალის მუსიკალურ მხარეზეც ცხადად აისახა. მართლმადიდებელ ღვთისმსახურებაში დღესაც შენარჩუნებულია საეკლესიო გალობის უძველესი, ვოკალური ფორმა, განსხვავებით კათოლიკური და პროტესტანტული ღვთისმსახურებისაგან, სადაც ფართო გავრცელება და დამკვიდრება ჰპოვა ინსტრუმენტულმა და ვოკალურ-ინსტრუმენტულმა მუსიკამ.

წინამდებარე სტატიაში წარმოადგენილია აღმოსავლურ და დასავლურ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში დამკვიდრებული ჟამისწირვის რიტუალების მუსიკალური მხარის შედარებითი ანალიზი, ქართული მართლმადიდებლური ლიტურგიისა და კათოლიკური მესის პაგალითზე. ასეთი შედარებითი კვლევისას ჩვენს უპირველეს მიზანს ქართული ჟამისწირვის მუსიკალური კანონზომიერებების დადგენა წარმოადგენს. რაც შეეხება ჟამისწირვის რიტუალის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ნაირსახეობათაგან მესის გამოყოფას, გარკვეული მიზეზი გააჩნია და არ არის შემთხვევითი.

მესა არა მარტო სრულყოფილი ადეკვატია მართლმადიდებელთა ლიტურგიის კათოლიკურ ღვთისმსახურებაში, არამედ ევროპული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთი უადრესი ჟანრიცაა, რომელმაც თავის მხრივ საფუძველი ჩაუყარა დასავლეთ ევროპის ზოგიერთ ვოკალურ და ინსტრუმენტულ ჟანრს. მესის დამოუკიდებელ მუსიკალურ ჟანრად ჩამოყალიბების ფაქტი მეტყველებს იმაზე, რომ წინაპირობები ამისი არსებობა არა მხოლოდ დასავლურ, არამედ აღმოსავლურ ლიტურგიაშიც. პოტენცია,

რომლის გამოვლენების ხელისშემწყობი პირობები შეექმნა მესას, განსხვავებით ლიტურგიისგან, ამ უკანასკნელშიც უნდა გამოვლენებულიყო. აღნიშნულმა მოვლენებმა გვაკარაუდებინა ლიტურგიის საგალობლებში საკუთრივ მუსიკალური კანონზომიერებების არსებობა, ხოლო ძიების პროცესში მესისა და ლიტურგიის შედარებით კვლევისკენ გვიბიძგა.

ამგვარად, მესა მართლმადიდებელთა ლიტურგიის შესატყვისი განგებაა კათოლიკურ ღვთისმსახურებაში. მისი არსიც წმინდა მსხვერპლის შეწირვაში და ზიარებაში ვლინდება. კათოლიკურმა ღვთისმსახურებამ მესის რამდენიმე ნაირსახეობა შექმნა. ჩვენ ყურადღება შევაჩერეთ „მესა-მსახურების“ ტიპზე, რადგან იგი თავისი არსით ყველაზე მეტად ამჟღავნებს მსგავსებას ლიტურგიასთან. კერძო, საშინაო საკურთხეველზე შესასრულებელი, ან სხვა საიდუმლო მესა, ეკპარისტის რიტუალის დანიშნულებას, მის საზოგადო ხასიათს აბსოლუტურად არ პასუხობს.

რომაული მესა, მართლმადიდებელთა ლიტურგიის მსგავსად, სათავეს მოციქულთა დროიდან იღებს, ორივე მათგანის საბოლოო სახის ჩამოყალიბებაში მრავალმა საეკლესიო მამამ მიიღო მონაწილეობა. კათოლიკური წესი წერილობით გადმოცემა უფრო გვიან (V ს), ვიდრე მართლმადიდებლური (IV ს). თანამედროვე კათოლიკური მესის აღნაგობა გვიანი დროის — XVII ს-ის ნაყოფია, მართლმადიდებელთა წირვის წერებმა კი ძირითადად შეინარჩუნეს ის ძველი სახე, რაც ბასილი დიდმა და იოანე ოქროპირმა გადმოსცეს. ლიტურგიის შემადგენლობაში მოგვიანებით შესული ზოგიერთი ჰიმნი და საგალობელი არ ცვლის მის ძველ იერსახეს.

რომაული მესის რთულმა ევოლუციურმა პროცესმა განსაზღვრა ლიტურგიასთან საერთო და განმასხვავებელი ნიშნების არსებობა.

ეკპარისტის რიტუალის აღნიშნულ ორ ნაირსახეობას შორის განსხვავება მათი დასახელებისთანავე გვხვდება თვა-

ლში. მართლმადიდებელთა ძღვნისმეწირვა კრისტიანობის დასაბამიდან ლიტურგიის გარდა რამდენიმე სხვადასხვა ხელით მოიხსენიებოდა. რომაულ რიტუალს კი მხოლოდ მესა ეწოდება.¹

მართლმადიდებელთა საღვთისმსახურო პრაქტიკაში სამი სახის ლიტურგია დამკვიდრდა: ბასილი დიდის, იოანე ოქროპირის და პირველშეწირულისა. კათოლიკურ ტაძარში კი მთელი საეკლესიო წლის მანძილზე, წითელი პარასკევის გარდა, ერთი და იგივე ლიტურგია აღესრულება (თუ არ მივიღებთ მხედველობაში დღესასწაულით გამოწვეულ ცვლილებებს). წითელ პარასკევს კი, როცა მართლმადიდებლებთან წირვის მსახურება არ არის კათოლიკური პირველი, შეწირულის ლიტურგიას ატარებენ.

კათოლიკური ღვთისმსახურების განსაკუთრებულობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ტაძარში დასაშვებია რამდენიმე ტრაპეზის არსებობა და ამიტომ შესაძლებელია ერთდროულად რამდენიმე მესის მსახურება. ასეთ შემთხვევაში ერთ-ერთი ხმამაღლა აღესრულება, დანარჩენი კი — საიდუმლოდ. მიღებულია აგრეთვე, დღის მანძილზე ერთ საკურთხეველზე რამდენიმე მესის აღსრულება; მისგან განსხვავებით, მართლმადიდებელთა ტაძარში I საკურთხეველია და ძღვენიც მხოლოდ ერთხელ შეიწირება.

დოგმატიკური მხარე თითქმის ერთნაირია კათოლიკურ და მართლმადიდებლურ ლიტურგიებში. განსხვავება შეინიშნება მხოლოდ წმინდა ძღვენზე სულიწმიდის გარდამოსვლის დროში.

ლიტურგიასა და მესაში შემავალ ლოცვათა და საგალობელთა შინაარსში არსებითი სხვაობა არაა, გარდა კანონის პირველი ლოცვისა, რომელიც თითქმის იგივეს გამოხატავს და გულისხმობს, მხოლოდ სხვა ტექსტით. მთავარი განსხვავება მდგომარეობს შემდეგში: 1) მესაში გამოიყენება ზოგიერთი ლოცვა, ფსალმუნი და საგალობელი, რომელიც მართლმადიდებელთა ლიტურგიაში საერთოდ არ გვხვდება, ან სხვა საღვთისმსახურო წესზე ითქმის (მაგ. Gloria);

2) მესა საერთოდ არ შეიცავს ზოგიერთ გალობას და ლოცვას, რომელიც მართლმადიდებლებს აქვთ, (მაგ. კვერეკსები, „მოვედით თაყვანი ვცეთ“, „სიწმინდისა“ და ა. შ.); 3) მესაში მიცვალებულთა მოხსენიება ხდება მხოლოდ ერთხელ; 4) მესაში სხვაგვარია საკითხების განაწილების წესი; 5) მესაში საუკუნეთა განმავლობაში აკრძალული იყო ეროვნული ენა და კანონიზირებული იყო ლათინური.

ყველაზე არსებითი და შესამჩნევი განსხვავება მესის მიმდინარეობისას მუსიკალური საკრავების (განსაკუთრებით ორღანის) გამოყენებაა. ტრადიციამ, რომელიც სათავეს იღებს VII ს-ში (ზოგიერთი მკვლევარის აზრით XI ს-ში), გადაწყვეტი როლი შეასრულა მესის მუსიკალური ნაწილის თავისებურებების ჩამოყალიბებაში.

განსხვავება და მსგავსება აისახა ლიტურგიის და მესის, როგორც ღვთისმსახურების ციკლის ზოგად სტრუქტურაში, ასევე მათ მუსიკალურ კანონზომიერებებშიც.

ლიტურგია სამი ნაწილისგან შედგება: 1. პროსკომიდია, (პურის კვეთა); 2) კათაკმევლთა ლიტურგია და 3) მართალთა (მორწმუნეთა) ლიტურგია. ასეთი აღნაგობა ლიტურგიამ თანდათანობით შეიძინა.

კათაკმევლთა და მართალთა მონაკვეთები ადრეული საუკუნეებიდანვე გამოიჯნულად არსებობდნენ წირვაში, რასაც ვერ ვიტყვით პროსკომიდიაზე. თავდაპირველად ძღვნის მომზადება უშუალოდ ზიარების წინ ხდებოდა, მისი ლიტურგიის დასაწყისში გადმონაცვლება და დამოუკიდებელ ნაწილად გამოყოფა შედარებით გვიან მოხდა. დროთა განმავლობაში ძღვნის წინასწარი მომზადება გართულდა, შეივსო ახალი ლოცვებით და მოქმედებებით. მასში საბოლოოდ ჩაიდო ღრმა საღვთისმეტყველო აზრი და სიმბოლურად განსახილნა მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების მომენტები. ასეთი ევოლუცია — უბრალო რიტუალის ლიტურგიკულ აქტად ქცევა მისთვის ღრმა საღვთისმეტყველო აზრის მინიჭებით, ლიტურგიის არაერთმა მონაკვე-

თმა განიცადა; მაგ.: სახარებით შეცვლამ, თუ მღვდლის საკურთხეველში შესვლამ და შემოსვამ.

ლიტურგიას, მის ყოველ ნაწილს და მონაკვეთს, რომლებშიც საკრალური შინაარსი ძვეს, განსაზღვრული ფორმა გააჩნია. აქ საოცარ ორგანულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი წმინდა საიდუმლო, აღსრულებული ღვთისმსახურთა მიერ, მორწმუნეთა ქმედება. ლიტურგია სინთეზური ტიპის მასშტაბური კომპოზიციაა, რომლის მთლიანობა მიღწეულია პირველადი, საკრალური შინაარსის გამჟღავნებით ზემოაღნიშნულ კომპონენტებში — ქმედებაში, ლოცვასა და გალობაში. ლიტურგია წარმოგვიდგება რამდენიმე ნაწილისაგან შემდგარ ერთიან ღრამატულ-კომპოზიციად. ლიტურგიის სამი ძირითადი ნაწილი ერთი დიდი ქმედების სამი საფეხურია, სადაც ყველაფერი, დაწყებული პურის კვეთიდან, მიმართულია იქით, რომ აღსრულდეს წმინდა ძღვნის შეწირვა და საიდუმლო ზიარება.

ვინაიდან ჩვენი კვლევის მთავარი ასპექტი მუსიკალურია და მიზანს წირვის მუსიკალური კომპოზიციის თავისებურებათა დადგენა წარმოადგენს, ჩვენი ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა წირვის, II და III (კათაკმევლთა და მართალთა ლიტურგიები) ნაწილები, მათი დეტალური ანალიზისათვის მუსიკალური კომპონენტი წირვის აღნიშნულ ნაწილებს გააჩნია. კვეთის რიტუალის ჩატარება გალობის გარეშე პირდაპირ კავშირშია ამ რიტუალის საღვთისმეტყველო შინაარსის გაღრმავებასთან და მონაწილეთა, კერძოდ მრევლის (ამჟამად მგალობლების) საღვთისმსახურთა ფუნქციასთან.

თავდაპირველად ძღვნისმომზადება იყო ძალზე მარტივი რიტუალი, არ წარმოადგენდა ლიტურგიკულ აქტს და არაფერი იყო საიდუმლო იმაში, რასაც ღვთისმსახურნი ასრულებდნენ. დროთა განმავლობაში „პურის ტეხვის“ რიტუალის საღვთისმეტყველო შინაარსი იმდენად გაიზარდა, რომ მისი ასრულება

მრევლისგან უჩუმადად და უხილავად დაიწყეს. ღვთისმსახურთა საკურთხეველში შესვლის და შემოსვლის რიტუალის შემდეგ, საკუთრივ კვეთაში სიმბოლური ასახვა ჰპოვა მაცხოვრის შობამ, განკაცებამ, მისმა „დაკვლამ“ და ჯვარცმამ — მსხვერპლად გაღებამ. მაგრამ აქ წარმოდგენილი მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების მომენტები განასახიერებდნენ ღმერთის მიერ დასაბამიდან აღთქმულ და კაცობრიობისთვის ჯერ კიდევ გაუცხადებელ საიდუმლოს და მინიშნებებს, რომლებზეც წინასწარმეტყველთა პირით ითქვა ძველი აღთქმის წიგნებში. სწორედ ამით აიხსნება პროსკომიდიის აღსრულება მრევლისგან დაფარულად, დახურული აღსავლის კარს მიღმა, რომელიც თავის მხრივ ზღუდეს წარმოადგენს მიწიერ ეკლესიასა და ზეციურ საკურთხეველს შორის. კრეტსაბმელის გაღება პირველი ნაწილის (პროსკომიდიის) დასასრულს, მოასწავებს მესიის მოვლინებას ამკვეყნად, რის შემდეგ ლოგიკურია მომდევნო პროცესში მრევლის (ამჟამად მგალობელთა) ჩართვაც.

კათოლიკური მესა ორ ნაწილს შეიცავს. პირველი ნაწილი მოსამზადებელი საფეხურია წმინდა ექვარისტიის საიდუმლოს ჩასატარებლად. მას სიტყვის მსახურებას უწოდებენ, რადგან შეიცავს ლოცვების, ფსალმუნების, სამოციქულოს, სახარების, მრწამსის სიმბოლოს, სადიდებელის კითხვას და თხოვნას უფლისადმი — მიიღოს შესაწირავი ძღვენი. II ნაწილია მესის კანონი, სადაც ხდება ძღვნის კურთხევა და ზიარება.

აღნიშნული განსხვავებისა და მიუხედავად, ლიტურგიის და მესის საერთო საფუძველმა, სარწმუნოებრივმა და საეკლესიოებრივმა კავშირმა მაინც იმოქმედა ღვთისმსახურების ამ ორი წესის სიახლოვეზე. ეს პირველ რიგში განპირობებულია იმ დანიშნულებით, რაც ლიტურგიას და მესას გააჩნიათ. ისინი სხვადასხვა ფორმით გადმოცემულ ერთი და იგივე საიდუმლოს წარმოადგენენ. სიახლოვე და მსგავსება მხოლოდ არსით და დანიშნულებით არ ამოიწურება, მათ

საერთო აქვთ ასევე ძღვნისშეწირვის რიტუალის ზოგადი ფორმები, როგორცაა საიდუმლოსთვის მზადება, წმინდა წერილის, სახარების, საუფლო ლოცვის, მრწამსის კითხვა, ძღვნის კურთხევის და ზიარების საიდუმლოს აღსრულება, სამადლობელი ლოცვების წარმოქმნა და ა. შ. ლიტურგიკული თვალსაზრისითაც, როგორც ლიტურგიაში, ისე მესაში მთელი ქმედება იმისკენ მიემართება, რომ აღსრულდეს წმინდა ექვარისტიის საიდუმლო და ზიარება. დაბოლოს, ლიტურგია და მესა ისეთი ფორმებია ღვთისმსახურებისა, სადაც შინაარსის გამჟღავნება მსგავსი კომპონენტების ერთობლიობით ხორციელდება: ქმედებას და ლოცვას შემოფარვლავს გალობა ან სხვა ფორმით გადმოცემული მუსიკა.

მესის და ლიტურგიის მუსიკალური ნაწილები, ერთ-საეკლესიო მუსიკის ჟანრში ერთიანდებიან. ორივე მათგანის კომპოზიცია მასშტაბურია, ფორმა ციკლურია.²

და შედგენილია რამდენიმე დასრულებული მონაკვეთისაგან, რომელთა ერთმანეთთან დაკავშირებაში შინაარსის გადამწყვეტ მნიშვნელობასთან ერთად, საკუთრივ მუსიკალური კანონზომიერებებიც იღებენ მონაწილეობას. მაგრამ ასეთი როლი მუსიკამ დროთა განმავლობაში შეიძინა და თანდათანობით ჩამოაყალიბა საკუთარი კანონზომიერებები. ცხადია, ძველად „კონკრეტული მუსიკის“ არარსებობის პირობებში შეუძლებელი იყო მუსიკალური ეპიზოდების მუსიკალური შეკავშირება და იგი ვერ იღებდა მონაწილეობას რიტუალის გამთლიანებაში. ამიტომ გალობა წარმოადგენდა უპირველესად ლოცვას, აღნიშნული ფუნქციის უქონლობის გამო. დროთა განმავლობაში, მოხდა გალობის კონკრეტიზაცია, ცალკეული ჟანრების შექმნა, საგალობელთა ლიტურგიკული და მუსიკალური ფუნქციების შეთანხმება და ლიტურგიის მუსიკალური „გაფორმება“ განსაზღვრულ პრინციპებს დაექვემდებარა. მუსიკამ მნიშვნელოვან

ნი როლი შეასრულა საღვთისმსახურო რიტუალის დრამატურგიული სიმწყობრის შექმნაში და უფრო მეტიც, მოგვევლინა ერთ-ერთ ძლიერ გამამთლიანებელ ფაქტორად. ამასთანავე იგი არასოდეს დომინირებდა. ეს თვისება მართლმადიდებელთა ლიტურგიამ დღემდე შეინარჩუნა, რასაც ვერ ვიტყვით კათოლიკურ მესაზე. მასში მუსიკის როლი თანდათანობით იქამდე გაიზარდა, რომ მესამ დამოუკიდებელი მუსიკალური ჟანრის სახითაც გააგრძელა სიცოცხლე. მესის ასეთი ტრანსფორმაციის პროცესს ბიძგი მისცა კათოლიკური სამყაროს ღვთისმსახურთა ტრადიციებისადმი დამოკიდებულებამ და საერთოდ, ქრისტიანული რელიგიის განვითარების თავისებურებებმა. ეს პროცესი XVI ს-დან განსაკუთრებით გაძლიერდა, როდესაც პროტესტანტიზმისა და მისი განშტოებების გაჩენით ქრისტიანული ღვთისმსახურების და მუსიკის ნაირგვარ ფორმას ჩაეყარა საფუძველი. მნიშვნელოვნად იმოქმედა ასევე დასავლეთეუროპული მუსიკალური ხელოვნების განვითარების თავისებურებებმა: ჰომოფონიის წარმოშობამ, მაჟორულ-მინორული სისტემის შექმნამ, ინსტრუმენტული მუსიკის მძლავრმა აღმავლობამ. ასეთ პირობებში აქტიურად დაიწყო მესის დადგენილი საზღვრების და კანონების რღვევა და მესის მუსიკამ დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობა შეიძინა. ამ სიახლეს ორი მხარე გააჩნდა: საეკლესიო სწავლების პოზიციიდან, მესამ როგორც საღვთისმსახურო მუსიკამ დაკარგა ჭეშმარიტი „საეკლესიო ხასიათი“, ხოლო მეორე მხრივ წარმოჩნდა მესის, როგორც მუსიკალური ჟანრის ახალი რაკურსი. მოხდა ჟანრის დრამატიზაცია და „კონცენტული“ ელემენტის შემოჭრა.

XIX ს-ის დასაწყისიდან საღვთისმსახურო მესის მუსიკალურ სფეროში სრული დაღმასვლა, რის დასასაბუთებლად საკმარისია იმ ფაქტის დამოწმება, რომ ამ დროისათვის, იტალიაში, კათოლიზმის ცენტრში, ღვთისმსახურების

დროს ორდანზე სრულდებოდა ინტერმეცო მასკანის „სოფლის პატიოსნებიდან“ და ვერდის „ტრაიკატას“ ანტრეატა აპრიად, XVI-XVII სს. მიჯნა წარმოადგენს „საეკლესიო მესის“ საკონცერტო მესად ტრანსფორმაციის ზღვარს. ჩატარებულმა კვლევამ დაგვარწმუნა, რომ ლიტურგიისა და მესის შედარებითი კვლევისას ყურადღება უნდა გამახვილდეს მესის განვითარების იმ ეტაპზე, როცა მის მუსიკალურ ციკლს საღვთისმსახურო მნიშვნელობა ჰქონდა და რიტუალურ ქმედებასთან ერთად სინთეტიურ ჟანრს წარმოადგენდა. მხოლოდ ასეთ პირობებში აქვს აზრი ლიტურგიისა და მესის მსგავსი და განმასხვავებელი ნიშნების ძიებას.

მესის ანალიზისას „მუღმივი“ (ორდინარიუმი) და „ცვალებადი“ (პრიარიუმი) ერთეულების ტრადიციულად ქცეული გამოყოფა არასაკმარისად განსაზღვრავს ლიტურგიკულ სიტუაციას და თითოეული საგალობლის ფუნქციას. აუცილებელია აგრეთვე მუსიკალური მასალის გადმოცემის განსხვავებული ტიპების გამოყოფა. მესაში 3 ჯგუფი გამოიყოფა:

1) მღვდლის ლოცვები, ასამაღლებლები, მრევლის პასუხები და წმინდა წერილის კითხვა (რეკიტატიული კითხვა);

2) საგუნდო ფსალმოდები, რომლებიც ლიტურგიკული ფუნქციით მესა პრობრიუმი მის შემადგენლობაში ერთიანდებიან;

3) ჰიმნები, რომლებიც ქმნიან მესა ორდინარიუმს.

რა მდგომარეობა იყო ძველად ქართული ლიტურგიის მუსიკალურ ნაწილში ამ თვალსაზრისით, ძნელი სათქმელია (ფაქტობრივი მასალის უქონლობის პირობებში), მაგრამ სავარაუდოა, რომ მესაში აღნიშნული თავისებურებები ლიტურგიაშიც იჩენდა თავს. არსებული წყაროები მხოლოდ იმის საშუალებას იძლევა, რომ ლიტურგიაში გამოყოფთ პირველი ჯგუფი,³ მეორე და მესამე ჯგუფს შორის ზღვრის გავლება (მხედველობაში გვაქვს მუსიკალური მასალის

გადმოცემის ხერხები — ფსალმოდია და ჰიმნები) კი — ძნელდება. მიზეზი ამისა ის არის, რომ ლიტურგიის წიაღში არ მომხდარა საგალობო სფეროს მკვეთრი გამიჯვნა მუსიკალური ხასიათითაც განსხვავებულ „ცვალებად“ და „უცვლელ“ მონაკვეთებად. თუმცა, აქაც გამოიყოფა პროპრიუმის მსგავსი, საეკლესიო დღესთან მისადაგებული „ცვალებადი“ და ორდინარიუმის მსგავსი „მდგრადი“ მონაკვეთები.

ამრიგად, როგორც მესაში, ისე ლიტურგიაში, მგალობელთა და მრევლის ფუნქციათა გამიჯვნამ გამოიწვია ორი, ხასიათით და ინტონაციის შედგენილობით განსხვავებული მუსიკალური ნაკადის განვითარება: მგალობელთა „რეპერტუარში“ კანონიზირებული ჰანგებისა და მრევლის (მოგვიანებით მგალობელთა) პარტიაში ხალხური მიტივებისა.

თუმცა ლიტურგიის საგალობელთა შორის მკვეთრი გამიჯვნა და 2 ციკლის ჩამოყალიბება (პროპრიუმის და ორდინარიუმის) არ მომხდარა, მაგრამ სოციალურ და დრამატურგიული ფუნქციით განსხვავებული საგალობლების არსებობა ჩვენს მიერ ჩატარებული ანალიზით დადასტურდა ორივე; აღმოსავლურ და დასავლურ პრაქტიკაში. ფსალმოდური მონაკვეთები ღვთისმსახურების საწყის ფორმებს შეადგენდნენ, ექვემდებარებოდნენ საეკლესიო კალენდარს და სრულდებოდნენ სპეციალური საეკლესიო გუნდის მიერ.

მესა ორდინარიუმის ნაწილები თავდაპირველად იყო იმპროვიზაციული ხასიათის, წარმოადგენდა ერთგვარ დამატებას „ოფიციალური“ საეკლესიო კანონიკით გათვალისწინებულ ქმედებისათვის და არ ხდებოდა მათი ფიქსირება. მაშინაც კი, როცა ჩაწერა დაიწყეს, ეს მონაკვეთები მოთავსებული იყო საღვთისმსახურო წიგნის ბოლოს ერთმანეთის შემდეგ და არ იყო ჩართული საღვთისმსახურო წესის მიმდინარეობაში.

იგივე მოვლენამ თავი იჩინა ლიტურგიაშიც. ქართული კონდაკების ანა-

ლიზმა ცხადყო, რომ მდგრადი მონაკვეთების შესრულება ეკისრებოდა მრევლს, ასეთ პირობებში კი — საგალობლებისთვის განსაზღვრული ჰანგის მინიჭება გამოირიცხული იყო. იგივეზე მეტყველებს საგალობელთა კრებულებში ჟამისწირვის აღნიშნული მონაკვეთების არარსებობა.

ერისმიერი შესრულებისთვის განკუთვნილი მონაკვეთები, რომლებიც გზას ხსნიდნენ საეკლესიო მუსიკაში ხალხური მოტივების გავრცელებისათვის, დროთა განმავლობაში უფლებებით გაუტოლდნენ ფსალმოდურ მონაკვეთებს და განსაკუთრებული ადგილი დაიმკიდრეს: ჰიმნური მონაკვეთების შესრულება დაეკისრათ პროფესიონალ მგაობლებს; ისინი გართულდნენ, შეიძინეს დახვეწილი ხასიათი და ოსტატური ფორმები, თუმცა საფუძველში არსებული ხალხურ-საერო სასიმღერო მელოდიკის ელემენტები შეინარჩუნეს, რაც შეეხება ლიტურგიას, მსგავსი მოვლენები აქაც მოიძებნა, მხედველობაში გვაქვს ზემოაღნიშნული მდგრადი საგალობლების არსებობა ლიტურგიაში.

თუ მესაში „ახლადაკანონებულმა“ ჰიმნურმა მონაკვეთებმა დროთა განმავლობაში შეაიწროვეს მხატვრულ-ხვედრითი წონით ფსალმოდური მონაკვეთები და შეადგინეს 5 ნაწილიანი კომპოზიცია, აღმოსავლურ ლიტურგიას, რომელსაც არ განუცდია კომპოზიცია, მსგავსი მესა ორდინარიუმისა, ქართული ლიტურგიის წიაღში არ დაბადებულა მხოლოდ მუსიკალურ კანონზომიერებებზე დაფუძნებული ჟანრი. მასში დღესაც ურთიერთკავშირშია ლიტურგიკული და მუსიკალური ფუნქციები. გარდა ამისა, მუსიკალური ხასიათით ერთმანეთისაგან არ გაიმიჯნება ცვალებადი და მდგრადი მონაკვეთები ჰიმნურ და ფსალმოდურ ტიპებად, რისი მიზეზიც ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების თავისებური გზაა.

დასავლეთ ევროპის კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე სიახლეების მსგავს მოვლენებს ჩვენში არ ჰქონიათ ადგილი, მაგრამ წინაპირობები, რამაც

ორდინარიუმის და პროპრიუმის დამოუკიდებელ კომპოზიციად ჩამოყალიბება განაპირობა, ქართული ლიტურგიის მუსიკალურ ნაწილშიც დასტურდება. მისი კომპოზიციის ძირითად ბირთვსაც უცვლელი მუსიკალური მონაკვეთები ქმნიან. ვინ იცის, როგორი განვითარება შეეძლო მიეღო ლიტურგიას, რომ არა შემაფერხებელი მიზეზები. ამრიგად, ერთ მთლიან კომპოზიციად ჩამოყალიბების პოტენცია ლიტურგიასაც გააჩნდა და იგი ერისმიერი შესრულებისთვის განკუთვნილი, ანუ მდგრადი მონაკვეთების ინტონაციურ-თემატურ კავშირებში გამოიხატება.

თუ დასავლეთ ევროპის მუსიკალურ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებმა სრულიად სხვა გზით წარმართეს მესის შემდგომი განვითარება (შეიცვალა მუსიკალური ენა, თემატიზმი, განვითარების ხერხები, რაც მთავარია ხასიათი, შეიჭრა დრამატული ელემენტი და საბოლოოდ კონცერტულობის ნიშნებიც), ქართულმა საგალობელმა შეინარჩუნა საეკლესიო-საღვთისმსახურო მუსიკის დანიშნულება და ხასიათი, ჰანგის „აკინძის“ ტრადიციული წესი და მუსიკალური მასალის განვითარების უძველესი ხერხები.

შენიშვნები:

1. მესა (missa) ძველი ლათინური წარმოშობისაა (mitto) და ნიშნავს გაშვებას, გათავისუფლებას. ამ სახელწოდების გაჩენა, მკვლევართა აზრით დაკავშირებულია, შეძახილთან — ite missa est, რომელიც მრევლს ექპარისტული ნაწილის მოახლოებას ამცნობდა, ხოლო კათაქმელებს, მოუნათლავებს, მოწამებებს მიანიშნებდა ეკლესიის დატოვებაზე, რადგან მათი დასწრება წმინდა საიდუმლოს აღსრულებაზე აკრძალული იყო.

2. ცნებას „ციკლი“ ამ შემთხვევაში პირობითი

თი მნიშვნელობა აქვს. მუსიკა არ უდრის უწყვეტად, არამედ ჩართულია ღვთისმსახურებაში და ქმნის თავისებურ მუსიკალურ ფორმას განფენილ ციკლს.

3. გალობის წართქმითი, რეპიტაციული ფსალმოდის ტიპი გვხვდება ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაშიც, მაგრამ დღესდღეობით, ზოგიერთი ტაძრის მსახურებაში ის, შეიძლება ითქვას გაერთფეროვებულია. ძველად კი, კვერე-ქმების წარმოსათქმელი ჰანგი, სამოციქულოსი, თუ სახარების წასაკითხი კილო ერთმანეთისაგან განსხვავებული ყოფილა. ეს ტრადიცია საქართველოში XX ს-ის დასაწყისამდე შემორჩენილა და როდესაც მისი დაკარგვის საშიშროება შეუჩრქვნიათ სამღვდელო პირთ, ამ გალობის ნოტებზე დამოკიდებულებისათვის მიუძღრათ. ეს ფსალმუნებული საქმე, სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქის კალისტრატეს თხოვნით შეასრულა ქართული გალობის დიდმა მოამბემ მღვდელმონაზონმა ექვთიმე ჭერისკაცოშვილმა — ესტატე) კერესელიძემ 1941 წ. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში დღესაც ინახება ხელნაწერი, რომელიც ნათელს ხდის, თუ „ძველად საქართველოში საღმრთო მსახურების დროს როგორი კილოთი იტყუოდა მთავარდიაკონი, გინა მღვდელი კვერექმებსა და ასამღლებლებს და როგორი კილოებით წაიკითხებოდა სახარება, სამოციქულო და საწინასწარმეტყველოები“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Рима́н Г. Музыкальный словарь, М., 1901—1904 (стр. 845).
2. Иванов-Борецкий М. В. Очерк истории мессы. М., 1910 (стр. 32).
3. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის არქივი, ფონდი Q 833.

„თოლია“ ფრთები გაშალა

(ქართული თეატრები ჩეხოვის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე)

ნოდარ გურაბანიძე

დღეს უკვე არავისში ეჭვს არ იწვევს მოსკოვის, ჩეხოვის სახელობის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის ავტორიტეტი. მხოლოდ მესამეჯერ ტარდება იგი, მაგრამ ამდღეა ისეთი სახელგანთქმული ფესტივალების რანგში, როგორიცაა ედინბურგის, ავინიონის თუ მადრიდის ფესტივალები. მეტიც, ზანგრძლივობით (დაიწყო 26 მარტს და დამთავრდა 9 ივნისს) და მოწვეული თეატრების რაოდენობით (52 თეატრი, 54 სპექტაკლი) აჭარბებს კიდეც მათ. ამ ხნის მანძილზე ნაწევნები იყო პიტერ ბრუკის, ჯორჯო სტრელერის, პეტერ შტაინის, ოტომირ კრეიჩას, დეკლან დონელანის, მარკ ზახაროვის, ოლეგ ეფრემოვის, ტერზოპულისის, ნიკაროუშისის, მიხეილ თუმანიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის და სხვა გამორჩენილი რეჟისორების სპექტაკლები. მომდევნო, მეოთხე ფესტივალი (2001 წელს) კიდეც უფრო მასშტაბური იქნება — ფესტივალის ფარგლებში ჩატარდება მსოფლიო თეატრალური ოლიმპიადი.

მკითხველს შეეახსენებ, რომ 1992 წელს, პირველ ფესტივალზე (რომელიც მხოლოდ სამ კვირას გაგრძელდა), ქართული თეატრები არ მონაწილეობდნენ,

ჩვენ მაშინ ბოიკოტი გამოუცხადეთ ფესტივალს აფხაზეთისა და ოსეთის კონფლიქტების მიმართ რუსეთის ინტელიგენციის პოზიციის გამო.

1996 წლის ფესტივალში კი დიდი წარმატებით გამოვიდა რუსთაველის თეატრი — რ. სტურუას „მაკბეტი“ და კინომსახიობთა თეატრი — მ. თუმანიშვილის „ამფიტრიონი-38“-ით.

წლევანდელი ფესტივალი სამხატვრო თეატრის 100 წლისთავს მიეძღვნა, მაგრამ იგი ჩვენთვის უფრო იმით იყო საინტერესო, რომ მასში სამი ქართული თეატრი მონაწილეობდა — რუსთაველის თეატრი, ორი სპექტაკლით — გ. რობაქიძის „ლაშარა“ და კ. გოცის „ქალი-გველი“ (ასევე ორი სპექტაკლით მხოლოდ „კემბრიჯის ამერიკული რეპერტუარული თეატრი“ გამოვიდა), მარჯანიშვილის თეატრი — ფ. დოსტოევსკის „მარადი ქმრით“ და „სარდაფის თეატრი“ — ა. სტრინდბერგის „სიკვდილის ცეკვით“. სამი ეროვნული თეატრის მონაწილეობა ამგვარ ფესტივალში უნიკალური მოვლენაა, რაც საგანგებოდ აღნიშნა კიდეც ფესტივალის გენერალურმა დირექტორმა ვალერი შადრინმა რუსთაველის თეატრის საპატივცე-



მედეა — ირენ კუგლერი. შტუტგარდტის თეატრი.

მულოდ გამართულ ბანკეტზე (მე იქვე შევახსენე მას, რომ ასეთივე უნიკალური შემთხვევა უკვე იყო 1989 წლის მადრიდის ფესტივალზე, სადაც რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებთან ერთად, რეზო გაბრიადის მართონეტების თეატრიც გამოდიოდა). ამ მართლაც იშვიათი მოვლენის ყველაზე დიდი მოულოდნელობა თუ სიურპრიზი იყო ერთი წლის წინათ შექმნილი „სარდაფის თეატრის“ მიწვევა ავთო ვარსიმაშვილის ხელმძღვანელობით. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ამჯერად თეატრებისა და სპექტაკლების შერჩევა ძალზე მკაცრი იყო (სპეციალური კომისია ამოწმებდა მხატვრულ დონეს) და ყოფილი სსრკ-ს რესპუბლიკებიდან მხოლოდ სამი ეროვნული, „აკადემიური“ თეატრი სცნეს ფესტივალში მონაწილეობის ღირსად, მაშინ ნათელი გახდება ამ ახალი ქართული ანტრეპრიზის წარმატება (დიდი როლი ითამაშა სპექტაკლში რამაზ ჩხიკვაძის, გურამ საღარაძის და ნანა ფაჩუაშვილის მონაწი-

ლეობამ). ისიც სათქმელია, რომ ამ თეატრს სათამაშოდ დაუთმეს სახელგანთქმული „ტაგანის“ სცენა (რომლის ხელმძღვანელმა იური ლიუბიმოვმა თავის დროზე საბჭოთა ხელისუფლებას მრავალგზის მიაყენა მგრძნობიარე დარტყმა და საერთაშორისო მასშტაბის სკანდალებში გახვია იგი).

ალბათ, მკითხველისათვის ინტერესმოკლებული არ იქნება თუ რა სახის სარეპერტუარო აფიშა შეიქმნა ამ 54 სპექტაკლიდან. წარმოდგენილი იყო ჩეხოვის რვა პიესა, შექსპირის — ექვსი, ა. ოსტროვსკის — სამი, დოსტოევსკის — სამი რომანის ინსცენირება, კოტე მარჯანიშვილის თეატრის „მარადი ქმრის“ გარდა, მაყურებელმა ფ. დოსტოევსკის ნაწარმოებთაგან იხილა „ბარბაროსი და ერეტიკოსი“ (ინსცენირება რომანისა „მოთამაშე“ ლენკომის თეატრი. რეჟ. მარკ ზახაროვი), „ძმები კარამაზოვები“ (ტაგანის თეატრი, რეჟ. იური ლიუბიმოვი). თანამედროვე დრამატურგთაგან — ამერიკელი სემ შეპარ-

დის ორი პიესა და ასევე ორი პიესა „მივიწყებული“ კლასიკოსის კარლო გოცისა („ქალი-ირემი“ აჩვენა „კემბრიჯის ამერიკულმა რეპერტუარულმა თეატრმა“). საერთოდ, საფესტივალო აფიშა ძალზე მრავალფეროვანი იყო — ანტიკური ტრაგედიებიდან დაწყებული (ესქილე და ევრიპიდე), თანამედროვე ევროპული და რუსული დრამატურგიით დამთავრებული.

ჩემს მიერ ნანახი სპექტაკლებიდან მკითხველის ყურადღებას შევაჩერებ ერთ ანტიკურ, ერთ თანამედროვე და ერთ საბალეტო სპექტაკლზე.

ვფიქრობ, ძველ ბერძნულ ტრაგედიების საფუძველზე შექმნილი ტრაგედიებიდან, ჩვენთვის უფრო საინტერესო უნდა იყოს კოლხი გრძნეული ქალის — მედეას ტრაგედია, რომელიც განსაცვიფრებელი სიმძაფრით და პოეტურობით აისახა ევრიპიდეს, ვგონებ, ყველაზე ცნობილ და ყველაზე პოპულარულ, „რეპერტუარულ“ ნაწარმოებში.

„მედეა“ წარმოადგინა შტუდგარტის (გერმანია) „შტაატსთეატრმა“, რომელმაც თეატრალურ სამყაროში პოპულარობა მოიპოვა პეტერ პალიჩის, კლაუს ჰაიმანის სპექტაკლების წყალობით. დადგმის ავტორია ახალგაზრდა რეჟისორი ჰანს ულრიხ ბეკერი. შტუდგარტში მას ყველა პირობა შეუქმნეს თავისი თეატრალური იდეების განხორციელებისათვის, რის გამოც უარი თქვა სახელმოხვეჭილი ბერლინური თეატრების მიერ შემოთავაზებულ პრესტიჟულ წინადადებებზე. შტუდგარტის თეატრი, რომელსაც ცნობილი რეჟისორი ფრიდრიკ შირმერი ხელმძღვანელობს, ახლა ერთ-ერთ საუკეთესო კოლექტივად ითვლება. გერმანიის ორმოცდახუთ წამყვან თეატრალურ კრიტიკოსთა აზრის გამოკითხვის შედეგად, „წლის საუკეთესო თეატრის“ ნომინაციით, მან მეორე ადგილი დაიკავა, ჰამბურგის „შაუ-შილეპაუზის“ შემდეგ. ცხადია, ასეთი რეპუტაციის მქონე თეატრის სპექტაკლისადმი მაყურებლის ინტერესი განსაკუთრებული იყო, მითუმეტეს, რომ თანამედროვე გერმანული რეჟისურა

(მისი უეჭველი ლიდერი პეტერ შტაინი!) და თეატრი თანამედროვე ხელოვნების ავანგარდში არიან (ბარემ აქვე ვიტყვი, რომ ფესტივალში მონაწილეობდა ბერლინის სახელგანთქმული „ფოლკსბიუნე“ ა. ჩეხოვის „სამი დიო“).

მამ ასე, „მედეა“...

სცენაზე ჩამოშვებულია რკინის სახანძრო „ფარდა“. მის სიბრტყეს ებჯინება დამსხვრეული გემის (უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს „არგოა“) მუცელი, რომლის ძირში ძონძებში გახვეული მამაკაცი მიგდებულია. მსხვილ, დაგრეხილ ბაწარზე გამოხმული ვეება მრგვალი სიბი ქვა ჰკიდია, ონკანიდან წყალი მოწანწკარებს და ვეება — როკს ავსებს. სპექტაკლის მსვლელობისას ყველა ეს სცენური აქესსუარი გამოყენებული იქნება. შემდეგ მძიმედ ადის ეს რკინის ფარდა მადლა და სცენაზე ვხვდეთ გემის მეორე ფრაგმენტსაც (ახლა კი ნათელია, რომ ეს არის დიდი გემის ჩონჩხი, მისი შემოძარცვული კარკასი). სცენის მეორე მხარეს დიდი, შიშველი ხე დგას, რომლის მსხვილ ტოტზე სათვალეებიანი კაცი ჩამომჯდარა. მას ხელში გრძელი, პერგამენტის ეტრათი უჭირავს (მისი ბოლო სცენის იატაკს სწვდება), ასეთივე გრძელი ეტრატები ჰკიდია ზის ტოტებზე. კაცი იწყებს ამ ეტრატის კითხვას და ჩვენ ვხვდებით, რომ მას ხელში აპოლონიუს როდოსელის „არგონავტები“ უჭირავს. ე. ი. რეჟისორი ამბის თხრობას უფრო გვიანი, არქაული ეპოქიდან იწყებს, დრამაში შემოაქვს ეპიკური პლასტი (ტექსტის თარგმანი მადლა დაკიდებულ ეკრანზე იწყება). გემის ჩონჩხის ძირში მიგდებული კაცი რეალიზმით ავსებს პოემის ტექსტს. ადვილი მისახვედრია, რომ ეს იაზონია, გაუბედურებული, ხელმოცარული და მარტოსული. ახლა, ყველასგან მივიწყებული „არგოს“ გმირი „უსმენს“ როდოსელის პოემას და მის მეზსიერებაში ცოცხლდება მედეას მიერ მის თავზე დატეხილი ტრაგედიის მთელი საშინელება. რეჟისორის ჩანაფიქრის მიხედვით ეს არის „სპექტაკლი მოგონება“. ტრაგედიის ერთ-ერთი მთა-

ვარი გმირი ჩვენს თვალწინ ახდენს წარსულის რესტავრაციას. ამგვარად, სპექტაკლის პროლოგი იახონის ცხოვრების ეპილოგია (მსგავსი ხერხი დიდი ხნით ადრე თემურ ჩხეიძემ გამოიყენა „ოტელოში“, როცა ოთარ მეღვინეთუხუცესის გმირი თავის ისტორიას „იხსენებდა“). სანამ ეს ორი პერსონაჟი სცენაზეა, შორიდან ისმის ქოროს მოთქმა-გოდება: „ნეტავ აროდეს არ მისდგომოდა არგოს ხომალდი კოლხეთის ნაპირს“... (თარგმანი, პანტელეიმონ ბერაძისა) ჩიტებივით შემოფრთხილდებიან ქოროს ქალები. ფორთოხლისფერი უნიფორმა მოსავთ, ხილაბანდით წაუკრავთ თავი, ფეხებზე ჩუსტები აცვიათ: საქსოვი ფაბრიკის მუშებს გვანან. მათ შვილ-ხვილს ფონად მოჰყვება მეღვას გულის სიღრმიდან წამოსული:

„რა დღეს შევესწარ, რა მწუხარებას, მოთქმავ, გოდებავ, დაუძლეველო“
ხმას შემოჰყვება მეღვა (მსახიობი ირენ კუგლერი) შავ, გრძელ ტანსაცმელში ჩაცმული, შავი ნაჭრით თავწაკრული, ღვინისფერი წინსაფარი უკეთია. მაღალია, ჩამოქნილი, თხელია, მაგრამ

ხორცსავსე. როცა უშვილო მეფეს, გვეოსს, თავშესაფარს სთხოვს — დაიჩოქებს, წელში გაიზნიქება და ჰიტყვებზე „ვიცი წამალი უძეობისა“, მუშუებს ამოჰყრის. ძუძუებზე შავი წრეებია შემოხაზული. ვნების, ქალურობის, ნაყოფიერების განსახიერებაა იგი ამ წუთს. ეს შავი წრეები განსაკუთრებულად რელიეფურს ხდის ქალის მკერდს. ვგისთე, რომელიც სულ მუდამ უგრძეს ნიჩაბს დაატარებს, უძლურია ამ ზორციელ მშვენების წინაშე, ზედ დააცხრება ქალს და ვნებისგან დაბარბაცებული ამოილულულულებს:

„ჰა, ვფიცავ მიწას, და ნათელს მზისას, მასთან სხვა ღმერთებს, სრულვეო ეს ალთქმა“.

მაგრამ, ვგონებ, ძალზე გაგვიტაცა მეღვას ძუძუებმა და სჯობს სცენას დავუბრუნდეთ, რომ ჩვენც ეგისტეს დღეში არ ჩაეცვიდეთ.

არავითარი ტრაგიკული სიდიადე, ამაღლებულობა, ანტიკური, ორნამენტირებული ქიტონები თუ გრძელი კაბები. ყველაფერი სადაა, მკაცრი, გარემო — უსიხარულო, უნაყოფო, მოწამლული (სცენაზე უამრავი წითელ-ყვითელი ვაშლია მიმოხეული. მაცნე აიღებს ერთ

სცენა სპექტაკლიდან „მეღვა“.





სცენა სპექტაკლიდან „მედეა“. შტუტგარდტის თეატრი.

ვაშლს, ჩაკეჩს და მაშინვე თეთრად წამოაღებინებს და სულს განუტყეებს. სხვათა შორის, მაცნე იმასაც გვაუწყებს, რომ მედეას მიერ მოწამლულ პატარა ძალს პირიდან თეთრი ღორბლი გადმოუვიდა), სპექტაკლის დასაწყისში, სანამ რეჟისორის ესთეტიკას გავიგებდი და შევეჩვეოდი, ყველაფერი პოსტმოდერნისტულად პრიმიტიული მომეჩვენა. თუნდაც ეს ჩაცმულობა, ქალთა ქოროს გადაქცევა ფაბრიკის ქალებად, ტრაგიკული ამაღლებულობის სრული უარყოფა, ზაზგასმული ჩვეულებრივობა ყოფისა (ონკანი, თითბერის ჭიქა, გაზის დანჯღრეული ქურა, შავი ცხვრის ტყავი, შიშველი, უსახელურო კიბეები), მკვეთრი და „ცივი“, საქმიანი ტონი მეტყველებისა ხელოვნური და გამაღიზიანებელი იყო. მაგრამ თანდათანობით დამატყვევა და მომხიბლა სპექტაკლის ესთეტიკამ. თვით ბეკერი თავის სტილს „პოეტური რეალიზმად“ ნათლავს და მართლაც, ეს უკიდურესობაზე მიყვანილი სისადავე, პოეტურ სიმაღლეზე აღის. ჩვეულებრივი საგნებიც კი, რომელიც ამბის „გათანამედროვებას“ ემსახურებიან, თითქმის ჩვენი მზერის არე-

დან ქრებიან. მკაცრი და ასკეტური საშუალებებით, რაც „ანტითეატრისათვის“ უფროა დამახასიათებელი, რეჟისორი ორმაგ პლანს ქმნის: ერთის მხრივ მოქმედება „გათანამედროვეებულია“, თანამედროვე „ანტურაჟშია“ გადმოტანილი და მეორეს მხრივ (ესაა მთავარი) ჩვენს წინ არის უშორესი, თითქმის პრიმიტიული ხანის, პომეროსამდელი ეპოქის ადამიანის უხეში, შეულამაზებელი დაუხვეწელი გრძნობები და მოქმედებები. აქ ბედისწერის საკითხი (ანტიკური ტრაგედიის სათავე) მოხსნილია. ადამიანები თვით ქმნიან საბედისწერო კოლიზიებს, როგორც ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ამბებს. მათი მოქმედება „საქმიანია“, მიზანსწრაფული, ჩვევად ქცეული. მედეა გლეხის ქალს, მძიმე შრომით ხელდაკოყრილს უფრო ჰგავს, ვიდრე გრძნეულ დედოფალს. სახე ყანაში და მინდორში ყოფნისა და მზის მცხუნვარეებისგან გამომშრალი აქვს, ნაკეთები — მკვეთრი მოხაზულობის, ხელის მტევნები — მძიმე. სპექტაკლისადმი მიძღვნილ სპეციალურ ფურცელში სწორად მიუთითებიათ, რომ პირველქმნი-

ლი ძალმოსილება, რითაც იგი შურს იძიებს მოღალატე იასონზე, ბეკერის დადგმაში, გამოიყურება, როგორც თავისთავად ნაგულისხმები რამო. ირგნ კუგლერის თამაშის თავშეკავებულ მანერაში (ეს ქალი შორსაა გახელებისა და თავდავიწყებისაგან) მაინც დიდი და მოუთოკავი ვნებები ტრიალებენ, თუმც ყოველი მისი მოქმედება თუ შესტი გამოზომილია. მას ეჭვი ან დედური გრძნობა კი არ წარმართავს, არამედ უსამართლო შეურაცხყოფა ქალისა, რომელმაც იასონის სიყვარულისათვის ყველაფერი დასთმო. მხოლოდ შურისიძიება ჩამორეცხავს ამ სირცხვილს, მაგრამ აქ სხვა მოტივიც ჩანს; ქალის სხეული ვნების მოუგერიებელ ვიბრაციას გამოისცემს. მისი სხეული იწვის ვნებისაგან. უადრესად სექსუალურ ქალს რისხვას უმძაფრებს მიტოვებული საწოლი. თავიდანვე იგრძნობა, რომ ეს ერთობ წინდახედული, ფრთხილად მოქმედი ჯადოქარია. მან ჩაიფიქრა „საქმე“, რომელიც უეჭველად ბოლომდე უნდა მიიყვანოს. ჯერ ცდის უკან დაიბრუნოს მამრი, მისი სექსუალური სიმძაფრის დამცხრობი („ო, რა მძიმეა, რა შესაზარი, როცა მოყვარე მტრობს მოყვარესა“ — ამბობს ქორი). კუგლერის მედეამ იცის, რომ ტკბილი სიტყვებით ვერ შეძლებს ყოფილი ქმრის შემობრუნებას, მხოლოდ მის სიფხიზლეს მოადუნებს. ამიტომ თავისი დაუფარავი სექსუალური წყურვილით ცდილობს მის მონუსხვას. „შემინდე, რაც კი გითხარ საწყენი, დე ძველი ვნება მქონდეს ბოდიშად“. ამ სიტყვებს რომ წარმოთქვამს, ოთხზე დგება, წელში გაზნექილი, თითქოს სექსობრივი აქტის მომლოდინე. აქამდე უხეში ხმა ივსება თავბრუდამხვევი სინაზითა და ვნებიანობით. იაზონს ვნებისაგან, სურვილისგან, მოლოდინისგან პირი უშრება, ძლივს ლულულედებს: „მეტად შმაგდება თქვენი ჯილავიო“, ერთი პირობა დააბირებს მიუდგეს ქალს, ძლიერად მოქაჩავს თმებს... მაგრამ სურვილს დასძლევს და წაბარბაცდება სცენიდან. ახლა კი მედეა იწყებს თავისი გრძნეული ნიჭის

ამოქმედებას. ყოველი გადამწყვეტი ეპიზოდის თუ რიტუალის წინ იგი იხსნის თავსაკრავს და გულმოდგინედ არცხნის გრძელ თმებს, ენერგიულად იხელს ხელებს, ყელს, სახეს, ხოლო მკვლელობამდე ლოყებზე შავ საღებავს ზოლებად წაისვამს. ყელიდან იხსნის ხოლმე გახვეტილ ქვას, ძაფზე დაატრიალებს, და როცა ეს, როგორც ჩანს, ჯადოს შემცველი ქვა, იწყებს ბზრიალს, სცენაზე დაკიდებულ უზარმაზარ ქვაზე „ლეისავ“, შემდეგ საქანელასავით გააქანებს ამ ლოდს და თვითონ ამ „მოქანავე სიკვდილის“ ქვეშ დადგება, იწყებს შელოცვას და მხოლოდ ამ ერთხელ სწყდება რეალობას. არის ერთი ეპიზოდი, როცა მედეა-კუგლერი არ მალავს თავის გრძნობებს — ეს არის სცენა ბავშვების მოკვლამდე. აქ იგი ასრულებს „სხეულის განბანვის“ რიტუალს: ქერა ყმაწვილების, თეთრ, ნორჩ სხეულებს წყლით სავსე როფში აბანავებს. შემადარწუნებელი სახე აქვს ამ დროს, სიყვარული და სასოწარკვეთი, დედური გრძნობა და შეურაცხყოფელი ქალის ვნება ერთმანეთში გადაწნულა. აქამდე უხეში ხელები არაჩვეულებრივ სინაზეს იძენენ უმანკო სხეულთან შეხებისას. ბავშვებს გაისტუმრებს, თვითონ კი დაიჩოქებს, წყლით სავსე როფში ჩაჰყოფს თავს და იწყებს მოთქმას თუ ყვირილს. წყლიდან ისმის უცნაური, შემაზრზენი ბუყბუყის ძლიერი ხმები (რადიოთი გაძლიერებული) და ეს თავზარდამცემია. აქ ქალთა გუნდი იმედგადაწურული შეეხმიანება ამ უცნაურ ხმებს: „გაქრა იმედი ბავშვთა ხსნისა, სიკვდილი ელით უთუოდ“. მართლაც მედეა იღებს უზარმაზარ მახვილს და ჩადის სცენის სიღრმეში, იქ სადაც, წუთის წინ, მისი შვილები ჩავიდნენ, „აჲ რაღა დამჩრა, დაუყოვნებლივ, სრულყოფილ განზრახვას უსამინელესს“. მცირე ხნის შემდეგ, მედეა, გაქვავებული სახით, უფრო სწორად, საქმიანი იერით, ჯერ ერთ შვილს ამოიყვანს სცენის სიღრმიდან და ძირს დაასვენებს, მერე — მეორეს. ბავშვები მთლად სისხლში არიან მოთხვრილნი, ერთმანეთს რომ მიუწყობს გვამებს

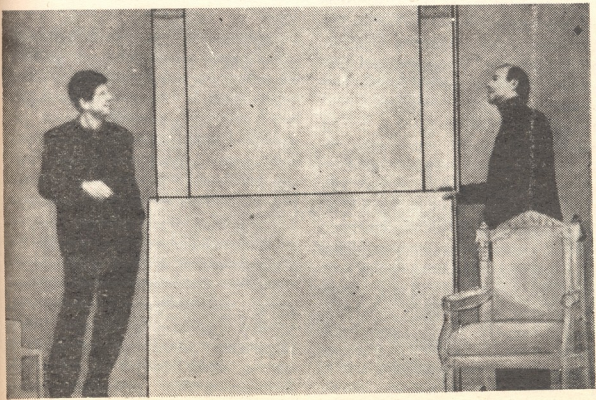


(როგორც შემის ნატრებს დაალაგებდა, ალბათ) მერე, კვლავ სიღრმიდან ამოაქვს უზარმაზარი ყვითელი ყვავილები და სისხლიან სხეულებზე მშვიდად დააწყობს. შემძრავია ყვითლიდან მზირალი წითელი სხეულები. ხელს მოიქნევს მედეა და პატარა ალი აკიაფდება მის ხელისგულზე, დაბლა მოისვრის და იფეთქებს ხანძარი, რომელიც ბავშვებს შთანთქავს. მედეა ზეცისკენ სახეაპყრობილი, დაჩოქილი, თითქოს სამარადქამოდ ირინდება, სახე უქეავდება. ზემოდან ჩამოდის ვეებერთელა ტრაგიკული ნიღაბი, რომელიც მედეას მთელ სხეულს დაფარავს. ავანსცენაზე გაივლიან ქოროს უნიფორმიანი ქალები, რომელთაც „ახალი“ მედეა მოჰყვება, ანუ ზუსტი ასლი მედეასი (ძალიან ეფექტური და შთაბეჭდავი სცენაა, მაგრამ ვადიარებ — ბოლომდე ვერ გავიგე რეჟისორის ეს „სკლა“). უნდა ვადიარო, რომ ტრაგიკული და ამადლებული (ვიტყოდი, პათეტიკური) ვნებების ასე სადა და „გრაფიკული“ მანერით გადმოცემამ ჩემზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა. მართლაც, „რა მძაფრი არის, თავზარდამცემი, ქალის წყრო-

მისგან შობილი რისხვა“. მაგრამ მსახიობი მრავალფეროვან პალიტრას ფლობდა ეს ერთ ეპიზოდშიც კარგად ჩანს. მაგნიტის უამბობს მედეას თუ როგორ მოკვდა ისონის საცოლე, „როგორც ფიჭვის ხეს მოსტირის ფისი, იმ უხილავი საწამლავისგან, შემოფლეთოდა ხორცები ტანზე“. მედეა სახეს ჩვენსკენ მოაბრუნებს, გამარჯვებულს ღიმილი დასთამაშებს სახეზე, და რაც უფრო საშინელ ამბავს უამბობს მაცნე, მით უფრო გრძნეული აღტაცება ეუფლება და იწყებს ადგილზე ცეკვას, მაგრამ ტანს კი არ არხევს, არამედ ხელებს, ხელის მტევნებს ამოძრავებს. რაღაც უცნაურ რიტუალსა და ცეკვას შორისაა ეს მოძრაობა, რომელიც შორეულად ქართულ „სამაიას“ მოგვაგონებს. რეჟისორმა და მსახიობმა ამ ერთხელ მისცეს თავს ნება „თავისუფალი“ შემოქმედებისა, თუმცა ისიც გერმანული სიზუსტითაა გათვლილი.

სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი კომპონენტი ქალთა ქოროა. ეს ერთნაირად ჩაცმული „ფაბრიკის გოგონები“ პირდაპირ სასწაულებს ახდენენ — ხან ჩიტებივით დაფრთხილებენ, ხან კიბეებზე შემოსხდებიან, ხან სცე-

სცენა სპექტაკლიდან „არტ“-ი.



ნის ჩაღრმავებულ ორმოებში წელამდე დგებიან, სულ სხვადასხვა ხმაზე მღერიან (ქოროს რეჩიტატივები წამღერებით წარმოითქმოდა ძველადაც), ტკივილებისაგან, თანაგანცდისაგან ჰკივიან, უცნაურ ხმებს გამოსცემენ — ხან ხორხისმიერს, ხან მუცლით მეზღაბრესავით — სიღრმიდან. უცნაურია, ეს ხმები და პლასტიკური ეტიუდები უფრო ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს, ვიდრე სიტყვები. უეჭველია, ეს ანტონენ არტოს „სასტიკი თეატრის“ ესთეტიკიდან ნასესხები ხერხია, მაგრამ ამ სპექტაკლისათვის ძალზე ბუნებრივია, რადგან ზუსტად იქ ისმის, სადაც საჭიროა (შემთხვევით როდია პროგრამაში საგანგებოდ მითითებული: კომპოზიტორი, მუსიკალური გამფორმებელი, გუნდის იმპროვიზაციების, ხმის რეპეტიციების, ერთობლივი რეპეტიციების ხელმძღვანელთა გვარები). რეჟისორული ხედვის შედეგად მიიჩნია შემდეგი ეპიზოდი. ქორომ ბევრი იწყალა, მაგრამ ამოდ. ვერაფრით აღებინა ხელი მედეას ამ საბედისწერო გადაწყვეტილებაზე („მზე, ეს რა ხდება, რას შევესწართ? რა განუზრახავს ამ ქალს, საშინელს, უნდა დახოცოს ღვიძლი შვილები“), დაიღალა, გამოიფიტა, დაცხრა. ქოროს ქალებმა სცენის სხვადასხვა მხარეს მიიძინეს და აქ იწყება საოცარი რამ: თვითეული მათგანი სიზმარში ხედავს მედას მიერ ბავშვების მოკვლის სცენას. მძინარე სხეულები კონვულსურად ხტიან, იკრუნხებიან, იმართებიან, ხელებს ასავსავენ, თაფზარდამცემი ამოყვირების ფონზე, ყოველი მსახიობი ამას ცალ-ცალკე, თავისებურად აკეთებს, მაგრამ საბოლოოჯამში ძალზე ემოციური სურათი იქმნება, რომელსაც ამთავრებს მედეას ამოსვლა სცენის სიღრმიდან, მოკლული ბავშვით ხელში. როცა მედეა დასწვავს გვამებს, ქორო წრიულად ჩაჯდება იატაკზე (მგლოვიარე ქალები) და მოთქმის ნაცვლად უცნაურ ხმებს გამოსცემს: ყოველი მათგანის ხელში აღმოჩნდება პატარა, წითელი გარმოშკა (რუსული „ბუზიკა“, როგორც ჩვენი იტყვიან) და ამ ინსტრუმენტის პრიმიტიული მელო-

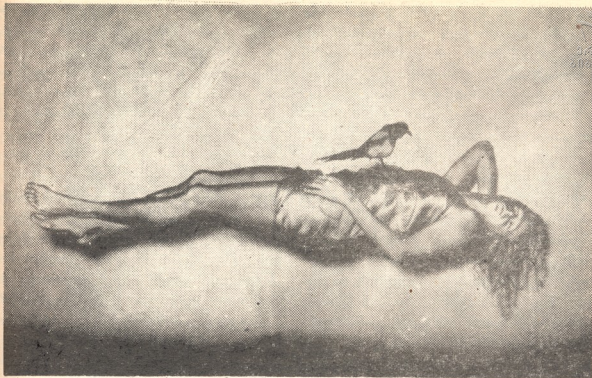
დია, ქალების კივილი, გლოვის სცენას რაღაც პირველყოფილი რიტუალის იერს ანიჭებს (ჩემის ღრმა რწმენით, ეს მიზანსცენა მოსკოვში დაებადა რეჟისორს; მოსკოვის ქუჩები, განსაკუთრებით კი მიწისქვეშა გადასასვლელები, სავსეა მათხოვარი ბავშვებით, რომელთაც ხელში ზუსტად ისეთი წითელი გარმოშკები უჭირავთ. ისინი — ჩვენი ბავშვებისაგან განსხვავებით: — „დამეხმარე, ბიძია“ — წენარად სხედან და თითქოს თავისთვის უკრავენო. აგრესიისგან თავისუფალი ეს საქციელი ნამდვილად იწყევს გულწრფელ თანაგრძნობას). გაქვავებული მედეა ამ უბრალო მელოდის ფონზე — შემზარავია.

ამ სპექტაკლმა კიდევ ერთხელ დამარწმუნა იმ უბრალო ჭეშმარიტებაში, რომ თეატრის შესაძლებლობანი უსაზღვროა.

შეკითხვაზე — შესაძლებელია თუ არა დღეს საკუთარი შეილების მკვლელობის გაგება, რეჟისორმა ჰანს ბეკერმა უპასუხა: „ჩვენი მუშაობა სწორედ გაუგებრობის ზღვარზე იწყება. მაგრამ საჭიროა ღრმად ჩაწვდეთ იმ გარემოცვას, რომელშიაც ამ ქალს უხდება ცხოვრება. ეს არქაული, სასტიკი საზოგადოებაა, რომელმაც ბოლოს და ბოლოს განდევნა იგი“.

* * *

საფრანგეთის კულტურის ცენტრის ინიციატივით და თეატრალურ კავშირთა კონფედერაციის ხელშეწყობით ცნობილმა ფრანგმა მსახიობმა და რეჟისორმა პატრის კერბარტმა (ანტუან ვიტეზის ხელმძღვანელობით დაამთავრა დრამატული ხელოვნების სკოლა, შემდეგ ფრანგული თეატრის ალმა მატერის — „კომედი ფრანსეზის“ სოსიეტერიც კი გახდა) სახელი გაითქვა მხოლოდ და მხოლოდ თანამედროვე ფრანგული პიესების დადგმით. ჩეხოვის ფესტივალისთვის, რუსი მსახიობების მონაწილეობით, დადგა, რასაკვირველია, თანამედროვე ფრანგის, იანსინა რეზას პიესა „არტ“ (სპექტაკლის მხატვარიც ფრანგია). ამ პიესის დადგმისათვის („კომედი დე შანზ ელიზე“-ში) კერბარტმა მიიღო



ბალეტ „ამოუხსნელი საიდუმლოს“ აფიშა.

პრემია „მოლიერი“, ნომინაციით „წლის საუკეთესო რეჟისორი“. პიესის ავტორმა კი პრემია „მოლიერი“ და სერ ლორენს ოლივიეს (ინგლისი) პრემია „წლის საუკეთესო კომედიი“. პიესა დაიდგა ამერიკაში, ინგლისში, გერმანიაში, ისრაელში, ბელგიაში. ზოლო კერბრატის სპექტაკლმა ნახევარი ევროპა შემოიარა გასტროლებით.

ტყუილად არ ვამახვილებ ყურადღებას ამ ფაქტებზე. კორნელის, რასინის, მოლიერის, უახლოესი წარსულის დიდი დრამატურგების (სარტრი, ანუი, კამიუ, ჟენე, „აბსურდის“ კლასიკოსები და კიდევ რამდენი...) ქვეყანაში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა თანამედროვე დრამატურგიას. საფრანგეთის კულტურის სამინისტრო, პრესა თუ ტელევიზია, სპეციალური ჟურნალები, ეროვნული თეატრალური ფესტივალების ფიური ყოველწლიურად ახალისებენ და მხარს უჭერენ თანამედროვე ავტორებს. ეს მათი დიდი კულტურული პოლიტიკის განუყოფელი ნაწილია. — მეტიც, სახელმწიფოს ზრუნვის საგანია, პრიორიტეტული დარგია. თუკი საფრანგეთი, ეს უდიდესი თეატრალური ტრადიციის ქვეყანა, ასე ზრუნავს თანამედ-

როვე დრამატურგიაზე, ჩვენ, ქართველებს, ამ უცხო კულტურის ექსპანსიის პირობებში, განა უფრო მეტი შორსმჭვრეტელობა არ გვმართებს?! სწორედ ამ პიესამ იასმინა რეზას საერთაშორისო აღიარება მოუპოვა, და მე, რომელიც, შეძლებისდაგვარად, ვიცნობ თანამედროვე ევროპულ დრამატურგიას, თამამად შემძლია განვაცხადო, რომ არც ერთ მათგანს არ ჩამოუვარდება (თუ არ აჭარბებს კიდევ) თამაზ ჭილაძის ბოლო პიესები. დიას, ჩვენ გვაქვს ჭეშმარიტი დრამატურგია და მის მიმართ ვიჩენთ შეუწყნარებელ გულგრილობას. განა ეს განსაცვიფრებელი არ არის, მაშინ როცა ჩვენი აკადემიური თეატრები ხალხით უღებენ კარს ნამდვილ მაკულატურას, ე.წ. „გუდაპერჩის“ პიესებს?

თუ რას ნიშნავს ჭეშმარიტი ყურადღება თანამედროვე ევროპული დრამატურგიისადმი, ბრწყინვალედ დადასტურდა საფრანგეთის პრეზიდენტის ჟაკ შირაკის ჟესტით: ჩეხოვის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალს მან დეპეშა გამოუგზავნა: „მოსკოველ პუბლიკას მიეცემა შესანიშნავი შესაძლებლო-

ბა ჭეშმარიტად ძლიერი და ორიგინალური ნაწარმოების აღმოჩენისა“. ასე დაუჭირა მხარი ახალგაზრდა ფრანგ ქალბატონს — იასმინას, ამჟამინდელი საფრანგეთის პირველმა პირმა.

„არტ“-ი ელევანტური, გონებაშაზვილობით სავსე პიესაა. დიალოგის ყოველი ფრაზა სკდება და ელვარე ნაპერწყალებს ისვრის. სიტყვის ფეიერვერკზეა ყველაფერი დამყარებული. ამ გონებაშაზვილობის წყალობით დიალოგი აბსურდამდეა მისული, რადგან ყოველი სიტყვა, ახალ სიტყვას ბადებს, ყოველი ფრაზა გაგრძელებას პოულობს და თავად ზდება ახალი ფრაზის საწყისად. „არტ“-ი თანამედროვე, ავანგარდისტული ხელოვნების გაშარყებაა, გროტესკია იმ ადამიანებზე, რომლებიც მოდის გამო, აზრს იქ ეძებენ, სადაც არ უნდა იყოს, ფორმას კი იქ, სადაც იგი აბსოლუტურად გამორიცხულია.

სცენაზე ყველაფერი თეთრია, კედლები, ფანჯრები, სავარძლები. ღია კარფანჯრებიდანაც კი თეთრი სინათლე შემოდის. იმისდამიხედვით თუ როგორ იკლებს და თამაშობს სინათლე, უნდა მივხედეთ, რომ მოქმედების ადგილი შეიცვალა. დეკორაციის ეს სითეთრე, როგორც მერე ვნახავთ, სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. იშვიათად, თეთრ ფონზე, ფანჯრის ჩარჩოებში, თეჯირივით ჩაბოძის „რეალისტური“ ნახატი, ფლამანდიელების სტილში. სიუჟეტი და კონფლიქტი პიესისა მარტივია. სამი მეგობარია. ერთი მხატვარი (რეალისტი), ერთი—ავანგარდის მოყვარული შეძლებული, საქმოსანი, მესამე — კლერიკი. ეს შეძლებული კაცი უზარმაზარ თანხას იხდის ერთი მოდური მხატვრის ნაშუშევარში... დიდის ამბით შემოიტანს ჩარჩოში ჩასმულ სურათს, შემაოტრიალებს და თეთრ სავარძელს მიაციდნობს. ჩვენ ზეხდავთ მხოლოდ თეთრი საღებავით დაფარულ ტილოს, ასევე თეთრ ჩარჩოში ჩასმულს. აქედან იწყება ყველაფერი. ერთი მასში „ზედავს“ ფერთა თამაშს, აღიქვამს მისგან წამოსულ გრძნობათა ვიბრაციას, უმდიდრეს გამას. უდიდესი ნეტარებით ჭვრეტს სურათს, ტკება, დნება და აღ-

ტაცებისგან თვალები ეცრემლება. მეორე „რეალისტი“ პირდაპირ ეუბნება, რომ ეს სხვა არაფერია, თუ არა თეთრი განავალიო. და იწყება დაუსრულებელი პაექრობა თანამედროვე მხატვრობაზე, „ხედვის“ და „აღქმის“ თავისებურებებზე. მსუბუქი დიალოგისა და ყოველი ხუმრობის მიღმა პერსონაჟების აქამდე ფარული, შენიღბული ბუნება იხსნება. ისევე როგორც ოსკარ უაილდის პიესებში, აქაც კამათი, ბრწყინვალე მაქსიმუმი, პარადოქსები ხელოვნებადაა ქცეული. დიალოგის პროცესი — პიესის მოქმედებაა, სიტყვისაგან მოგვრილი ეს თეტიკური გრძნობა ამ მოქმედების იმპულსია. ერთი შეხედვით, ამ ბრწყინვალე ფორმის გარდა არაფერი არ არსებობს, ფორმა დომინირებს, თამაშობს, გვიხილავს. მაგრამ შეუმჩნევლად, გროტესკული და აბსურდული საბურველის მიღმა ნელ-ნელა თვითთული გმირის ინდივიდუალობა იხატება, მოჩვენებითი თამაშს ნილაბი ეხსნება, „სიაფანდი“ — კრაზით მთავრდება. ძალიან ძნელი სათამაშო პიესაა. მოითხოვს დიალოგის უდიდეს კულტურას, სწრაფ აზროვნებას, სიმსუბუქეს, ელევანტურობას. რადგან მოქმედება ფაქტიურად ლაპარაკით არის შეცვლილი, სახე — ნიღბით, ჭეშმარიტება — სიცრუით, რათა ბოლოს სიმართლესთან მივიდეთ, ანუ ყველაფერი შებრუნდეს, ლაპარაკი იქცეს მოქმედებად, ნილაბი — სახედ, სიცრუე — ჭეშმარიტებად. ეს ორმხრივი პროცესია და მსახიობისაგან ნამდვილ თეატრალობას, თამაშს, რაფინირებულ კულტურას, პარტნიორის პროვოცირებას მოითხოვს. ეს მით უფრო რთულია, რომ სცენა ფაქტიურად ცარიელია და თითქმის სათამაშოც არაფერია. ეს ძალიან ბევრ სიძნელეს უქმნის მსახიობს. ეს სირთულეები უხილავია, ამიტომ შეინიშნავს „ფიგარო“, ფრანგული სპექტაკლის გამო „მაყურებელს ექმნება ილუზია, რომ მსახიობები სცენაზე თავს ირთობენ, მაგრამ ნუ დავივიწყებთ, რომ ეს სიმსუბუქე ძნელად მისაღწევია. მოჩვენებითი სიმსუბუქე სხვა არაფერია თუ არა თვით ხელოვნება“.

მოსკოვის სხვადასხვა თეატრიდან



სცენა ბალეტიდან „ამოუხსნელი საიდუმლო“. თეატრი „ულტიმა ვეზე“ (ბელგია)

მოწვეული სამი რუსი მსახიობი ძირითადად სძლევენ ამ სირთულეებს, მხოლოდ ესაა, რომ დიალოგის სიმსუბუქეს და სილალეს, ხანდახან, ჩქარი ლაპარაკი სცვლის, ტემპი ფარავს შინაარსს, ლაპარაკის რიტმი — ქვეტექსტს. მაგრამ რუსულ ფსიქოლოგიურ თეატრალურ სკოლაში აღზრდილი მსახიობისთვის, ესეც დიდი მიღწევაა. ისე, უნდა დავუჯეროთ ჟაკ შირაკს, პიესა ჭეშმარიტად „ძლიერი და ორიგინალური ნაწარმოებია“.

* * *

ბელგიურმა საბალეტო დასმა თეატრიდან „ულტიმა ვეზე“ წარმოადგინა თანამედროვე ქორეოგრაფიულ სამყაროში ნოვატორად აღიარებულ ვანდეკეიბუსის ბოლო ნამუშევარი „ამოუხსნელი საიდუმლო“. ეს უმაღლესი თეატრალური კოლექტივია ვიდრე წმინდა ქორეოგრაფიული და ვანდეკეიბუსის საკუთრებაა (დააარსა 1987 წელს). ბალეტმეისტერს უკვე ორჯერ აქვს მიღებული ამერიკული პრემია „ბესი“, მაგრამ საერთაშორისო და ევროპულ ფეს-

ტივალეებზე მრავალი ჯილდო მოუტანა 1993 წლის დადგმამ „მის სხეულს მისივე სული ვერ ეგუება“. შესაძლოა ეს ქორეოგრაფიული სიუიტი იმიტომაც გახმაურდა, რომ მასში მთავარ პარტიას ბრმა მოცეკვავე ასრულებდა.

ასეა თუ ისე, „ულტიმა ვეზემ“, „გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, მსოფლიო სახელი მოიხვეჭა“ (ციტატა ფესტივალის ბიულეტენიდან). პირადად მე, თუმცა ხეირიანად ვერაფერი გავიგე, იმას კი მივხვდი, რომ ბალეტმაისტერი სინკრეტულ სანახაობას ქმნის, ცეკვას აბრუნებს თავის პირველქმნილ ძირებთან, როცა იგი მთლად ავტონომური არ იყო და სიტყვა, სიმღერა, მუსიკა, პანტომიმა თანაბარი უფლებებით სარგებლობდა. ეს სპექტაკლი შედგება ცეკვებისგან, აკრობატული და გიმნასტიკური ეტიუდებისაგან, ძალისმიერი ილეთებისაგან. დიდი ძალით გამოქანებული მოცეკვავეთა სხეულები ჰაერში ფრენენ (სასიკვდილო ილეთია!) და ძლიერი ქალების (ორი მათგანი აშკარად ტრანსსექსუალი იყო ანუ კაცად

ნამყოფი) მკლავებში აღმოჩნდებიან. ოსტატობა უმაღლესია, პლასტიკური მოძრაობანი ზედმიწევნით სინქრონიზებული, სხეულთა პოზები უჩვეულო, ჯვარანახული. ეს, ჩემის აზრით, ბალეტმაისტერის ქვეცნობიერებაში წარმოქმნილი ხილვების ილუსტრაცია უფროა, ვიდრე ბუნებრივი, რეალური სურათის ანალოგები. ეს არის ავტორის ფარული ოცნებების, ლტოლვების, ეგზისტენციალური „შიშების“ განთავისუფლება და გარეთ „გამოფენა“. თავბრუდამხვევი მოძრაობის დროს (აქ არ არიან ე. წ. „საბალეტო წყვილები“ ყველა ყველას პარტნიორია და მათი გადასვლები, გაცვლები, დიაგონალური თუ პარალელური მოძრაობანი სცენას ეფემერული ქსელით ფარავს. ხან იტალიურად, ხან ინგლისურად, ხან კი ფრანგულად და გერმანულად მიკროფონში მონოლოგებს ჩასძახიან მოცეკვავე მაჰაკაცები. ყველაფერი ძალზე ეფექტურია, მაგრამ არაფერი არ სულდამულობს, ოსტატობა დასისა — მექანიზმის უცდომელი მოქმედებაა. ბალეტმაისტერის ხილვები (მაგ. ხანდახან გამოვარდებიან ჰიპოკის „ჩიტები“ და სცენაზე წაქცეული ქალის სხეულზე შემოჯდებიან) გაოცებს, მაგრამ გულგრილს გტოვებს. და აი, ეს სპექტაკლი, რომლის პრენიერა 1997 წელს შედგა ბარსელონას ფესტივალზე, ზოლო ბელგრადის ფესტივალზე „ბიტეფ“ „გრან-პრი“ მიიღო, დიდის ამბით და რეკლამით ჩამოიტანეს მოსკოვის ფესტივალზე. „გრან-პრის“ ამბავი არ გამკვირვებია. მაინცდამაინც, რადგანაც ბელგრადის ფესტივალის დევიზია — „ექსტრავაგანტური ძიებანი“. აი, რას წერდა კრიტიკა: „ვანდეკეიბუსი სცენაზე წარმოგვიდგენს ცხოვრების შიდა პირის იმ მიმზიდველ და შემამფოთებელ მხარეს, სადაც შეუძლებელია სინაზის გამიჯვნა და გამოყოფა სისასტიკისაგან“. აშკარაა, რომ სპექტაკლის ყოველი მონაწილე უკიდურესად დაძაბული რიტმით და პლასტიკით მოქმედებს, გარინდებას აგრესია ენაცვლება, სილამაზეს — სიმაზინჯე, ვერაფრით გავიზიარებ იმ

აზრს, რომ „ვიმ ვანდეკეიბუსი პლასტიკის, მუსიკის და სხვა ცობრივი გადაწყვეტის ესთეტიკურ კონფლიქტში დრამატიზმს კპოვებსო“ (ბიულეტენი) „ესთეტიკური კონფლიქტები“ მართლაც „ბოზოქროზენ“, მაგრამ ნამდვილი დრამატიზმი აქ არ არის. რისთვისაა მოხმობილი ამდენი პლასტიკა, ამდენი მუსიკა (ერთმოქმედებიან ბალეტს ექვსი კომპოზიტორი ჰყავს), მონოლოგები, ხმები — გაუგებარია. ახლა მოვიყვან ვიმ ვანდეკეიბუსის სიტყვებს და ვინც მას გაიგებს, მას არც მისი ბალეტის ესთეტიკის გაგება გაუჭირდება. „სცენარი შვიდი სიტყვისაგან შედგება — თეატრალური „სიტყვანი“ მხოლოდ შვიდსიტყვიანია: ორი ძლიერი ემოცია, ორი სქესი, ორი ძვირფასი მეტალი და საიდუმლო“. ორი სქესი (ერთ არსებაში) ნამდვილად არის, არის „საიდუმლოც“, რადგან მართლაც არაფრის გაგება არ შეიძლება, მაგრამ ემოცია (თანაც ორი) და ძვირფასი მეტალი (ესეც ორი) მე პირადად ვერ დავინახე, არ გამოვრიცხავ, რომ ჩემი ხედვა და აღქმა მცდარი იყოს, ქორეოგრაფიული ხელოვნების სპეციალისტები, უეჭველია, ჩემზე მეტს დაინახავდნენ, თუნდაც ტექნიკური ილეთების სიმრავლის, სხეულთა კომპოზიციების მრავალფეროვანი და მოულოდნელი რაკურსების თვალსაზრისით, მაგრამ ეს კია, რომ ასეთი აჟიოტაჟით და რეკლამით ჩამოსულ დასს, მოსკოველი პუბლიკა საკმაოდ ცივად შეხვდა. შესაძლოა ეს იმანაც განაპირობა, რომ ამ დროს მოსკოვში სახელგანთქმული და ბრწყინვალე მორის ბეჟარის საბალეტო დასი ტრიუმფით გამოდიოდა.

რუსული პრესა ქართული საფესტივალო სპექტაკლების შესახებ*

სიხსლითა და პნეზით ცდუნება

(რობერტ სტურუას სპექტაკლები: „ქართული
კლასიკა“ და „იტალიური ფოლკლორი“)

„ნეზავისიმაია გაზეტა“ 23.04.98.

მეზვენი ვახტანგოვის მიერ ოდესლაც დადგმული „პრინცესა ტურანდოტის“ ლეგენდა ირონიისა და ზღაპრის დამატყვევებელი და წარმტაცი შერწყმის, ზეიმისა და ფსიქოლოგიური ნიუანსების ერთიანობის შესახებ, ერთის მხრივ, ზოგათთვის სტიმული იყო, ზოგათთვის კი — მუხრუჭი, კარლო გოცის დრამატურგიასთან ურთიერთობისას. მით უფრო საინტერესო იყო გოცის

ორი პიესის ჩართვა ჩეხოვის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში — „მეფე-ირემი“ „ამერიკის რეპერტუარული თეატრის“ მიერ შესრულებული (რეჟ. ა. შერბანი) და რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „ქალი — გველი“, შოთა რუსთაველის სახ. თეატრში.

რ. სტურუას სპექტაკლი დადგმულია იმ მაყურებლისათვის, რომელსაც ძალუძს შეაფასოს პომპეზური სტილის ირონია. სწორედ ირონიულ სტილშია დადგმული ეს ზღაპარი ფერიაზე, რომელმაც სიყვარულის გამო

* სტატიების თარგმანი იბეჭდება მცირე კუპირებით (რედ.).

უკმატესზე სიტყვა უარი. დიხხ, იგი გულისხმობს მაყურებელს, რომელსაც შეუძლია შეამჩნიოს დიდებული და მდიდრული ღეკორაციების, ბრწყინვალე კოსტუმების (მხატვარი გიორგი მესხი-შვილი) კონტრასტულობა „სასწაულთა“ მამამიტურ ბუნებასთან შედარებით, როცა მამაკაცის გარდაქმნა ქალად თუ მოხუცად უშუალოდ მაყურებელთა თვალწინ ხდება შემსრულებელთა შეცვლის მეოხებით. ასეთ მაყურებელს უნდა შეეძლოს ტკბობა შეგვარებულ წყვილთა ამაღლებული, „ოპერული“ სტილით; (ფარუსკადი — დავით დარჩია; კერესტინა — ნინო კასრაძე; კანცადე — ნანა შონია; თორგული — თემურ ჭიჭინაძე) დაბოლოს, უნდა შეეძლოს ჯეროვნად შეაფასოს მწევაე, ხანდახან, ტლანქი ანგლობა პანტალონის (ზაზა პაპუაშვილი), ტარტალიასი (ლევან ბერიკაშვილი), ბრიგელასი (ლერი გაფრინდაშვილი), ტრუფალდინოსი (მალხაზ ქვრივიშვილი) და სმერალდინასი (ნანა ხუსკიკაძე).

„შესანიშნავი ხუთეული“, ტრადიციულ უნიფორმაში და კომედია დელ არტეს ნიღბებში, კომენტარს უკეთებს მომხდარ ამბებს, ახელებს მაყურებელს, აზარტითა და სიამოვნებით ასრულებს უამრავ ფუნქციას კონფერანსიოდან დაწყებული სცენის მსახურით დამთავრებული.

ერთხელ რობერტ სტურუამ სიტყვა თავისი მსახიობების გამო: „ქართველი მსახიობები, და საერთოდ ქართველები, მძაფრად გრძნობენ, რომ ისინი უნდა მოკვდნენ. სხვები კი თავს იტყუებენ, როგორღაც არ უნდათ ამის დაჯერება. ამიტომაც ჩვენებს კარგად ესმით, რომ ამ ქვეყნად წამიერად მოვიდნენ და ცდილობენ ცხოვრებისაგან მაქსიმალურად აიღონ ყველაფერი. ეს ზოგჯერ ცუდია, მაგრამ მსახიობისათვის ეს აუცილებელია. ისინი ისეთი თავგანწირვით თამაშობენ, თითქოსდა წუთის შემდეგ უნდა მოკვდნენ და ამიტომაც ყველაფრის

თქმა უნდა მოასწრონ. ესაა ჰელოფიქართული თეატრი“.

ამ ტემპერამენტიანმა, მოჭარბებულმა და ცოტა არ იყოს „ხულიგნურმა“ სპექტაკლმა, რობერტ სტურუას ახალი, საკმაოდ მოულოდნელი სახე გვიჩვენა და ახალი შტრიხებიც შეიტანა თეატრის იერში. ყველაზე წარმტაცი სცენა სპექტაკლში ფარუსკადის ბრძოლაა ურჩხულების წინააღმდეგ. გამოდის უზარმაზარი გოლიათი — ზღაპრული თოჯინა — ცალკეული ნაწილებისაგან შემდგარი: ფეხები, მკლავები, გრძელ ჭოკზე ჩამოცმული თავი (ყოველი ნაწილი გოლიათისა ცალკე მსახიობს მოაქვს). ხმლის ერთი მოქნევით ფარუსკადი მარცხენა ფეხს წარკვეთს გოლიათს. ტარტალია უსაფრთხო ადგილზე გარბის. „ჩემთან ფეხო! — ყვირის გოლიათი — მოდი ჩემთან“. ტარტალია ამოიკენესებს: „რას მოვესწარი, მარცხენა ფეხს ვთამაშობ!“, „არა უშავს — აწყენარებს ბრიველა — მაგ ფეხით შეხვალ სწორედ თეატრის ისტორიამო“, ხანდახან, როცა ვიგონებთ ვახტანგოვისეულ „ტურანდოტს“, თავში მკრეხელური აზრები მოგვდის — იქნებ მთელი საიდუმლო იმაშია, რომ ძალზე ნელა ვთავისუფლდებით სამხატვრო თეატრის ცდუნებისაგან, ძალზე ვერვევით როლების ზედმიწევნით ფსიქოლოგიურ ანალიზს, პერსონაჟთა „ტყავში შემდრომას“, რათა შემდგომ ყველაფერი ეს დავივიწყოთ და თავისუფლად ჩავეშვათ გოცის ზღაპრების წარმტაც ორბიტრაალში.

ოლეგ აგოზინა.

* * *

კაი ხანი გავიდა მას შემდგომ, რაც მაყურებელმა პირველად იხილა „მძინვარე ბრესტიანელის“ რობერტ სტურუას სპექტაკლები — ეს მკაცრი, სასტიკი, რეჟისურით გაღატკირებული, შემოქმედებითი თვითგამოხატვის ენერგიით, ზეჩხის სიმწვავით, ფანტაზიით, გამონათვლით აღსავსენი.

განსაცვიფრებლად შეიცვალა სამყარო. დაიმსხვრა იმპერია, გრივალეებივით გადაიარეს ომებმა, ძმამ ძმაზე აღმართა ხელი, შეიღმა — მამაზე; დაღვრილი სისხლი, გაძარცვული სახლები, გათხრილი საფლავები, ცრემლშუშურობელი თვალები. ყველა გრძნობა ჭანჭარდა, სიძულვილისა და მწუხარების გარდა...

მინდიას ლევენდას, რაც სპექტაკლს უღევს საფუძვლად, სიძველეში აქვს ფესვები გადგმული... კრივოლ რობაქიძის გმირულ-რომანტიკულ დრამაში „ლამარა“ მინდიას ნათელმხილველი ნიჭი დასძლევს სილამაზით აღძრულ ცდუნებას — ბოროტებისა და მკვლელობათა აწ სათავეს.

„ლამარაში“ სტურუა თქმულების ინტეპრირებას კი არ ახდენს, არამედ მადლდება ამ თქმულების ჭეშმარიტებად. სპექტაკლი უბრალოდაა დადგმული. აქ არ არის „მიზანსცენები“ — გარდა ძველი რიტუალებისა — მუხლმოდრეკა,

ხმლების გადაჯვარედინება, დაძმობილება... არც „თამაშია“, არის მხოლოდ რწმენა. „არც „დეკორაციებია“ — არის მხოლოდ მოხატული ჯვალის კვადრატული ნაჭერი, ზემოდან მზირალი მთვარე — მზე, რომელსაც თითქოს ამოკაწრული პეიზაჟის სურათები გადაუვლის, ქვევით შებოლილი ფოლადის დისკების მტევენებია, რომლებიც ლურჯ-მომწვანო შუქზე ჯეჟარანახული სილამაზის მცენარეებს ემსგავსებიან, თეთრ სინათლეზე მთის კარვებს, წითელ შუქზე კა — რაღაც შინისმომგვრელ ბორბლებს. სივრცე სინათლის ნაზ სხივებში, ბუნების გამოღვიძების მელოდიებში და ზარების გადამახილში იდგამს სულს. ეს სივრცე სისხლისფერადაა შეფერილი, ისმის საყვირთა ხმები, მძვინვარე ლაშქრული შეძახილები, დოლის ბრაგუნი, რკინის ღრჭიალი. ყველაფერი ცოცხლდება ან იცვლება მინდიას (მსახიობი ზაზა პაპუაშვილი), ამ სახენათელი და მო-

„ქალი — გველი“



სული ვაჟკაცის ერთი მხერით. თავზე ღრმად დარქმული ხევსურული ქედით, იგი სოფლის ერთ უბირ კაცს, საფრთხობელას ჰგავს. მაგრამ თვალები?... ეს თვალები არაამქვეყნიურია, ყოვლისმხილველი, შემფოთებული, მზრუნველი, მათში სამყაროა არეკლილი. ყოვლისმხილველი. ყოვლისმხილველი — ხედავს და უსმენს შერხეულ, მომღერალ, უთვალავე ენაზე მობუტბუტ ბუნებას (და ჩვენც მასთან ვართ ამ დროს).

რობერტ სტურუამ დადგა სპექტაკლი სისხლზე და სილამაზეზე, რომელიც თანაბრად ართმევს კაცს გონსა და თვალისჩინს. თვალწარმეტაცია ლამარა — (რომელსაც სპექტაკლის დასაწყისში მოძრავი მექანიზმი მიწაზე დაუშვებს, ფინალში კი ზე აიყვანს) — ზეცით მოვლენილი ეს ცდუნება (მსახიობი ნინო კასრაძე). სწორედ მის გამო იფეთქებს სისხლიანი განხეთქილება ხევსურებსა და ქისტებს შორის, იგი აღრმავს მინდიას გულში ვნებას. ადულებული სისხლი, ვნებათა განცდა ნელ-ნელა ახდენს მის ინიციაციას, ზიარებას ადამიანთა სამყოფელთან, რომელიც სწორედ სისხლისა და ვნების კანონებით ცხოვრობს... ნორმალური კანონებით. მინდიას უძირა, მუქ თვალებში ასე რივად გასაგებ სასოწარკვეთას, ვედრებას, შიშს, ღვთიურ აზრს ენაცვლება ნორმალური, ადამიანური გრძნობათა ირიბი ანარეკლი. ქრება ყო-

ვლისშეგრძნობის ნიჭი. ამაოდ ცდილობს ბუნებასთან გასაუბრებას, უჩინო თვალუბით შესცქერის სიმაღლეებს, უგრძნობი ხელებით სინჯავს სცენის პლანშეტს. „ლამარა“, „ლამარა“, „ლამარა“ — რა სიცარიელეა ამ მშვენიერების გარშემო...

...მინდიას აუშლვერველი სიამამაცე განაცვიფრებს იჩოს, დააძმობილებს მტრად მოკიდებულებს. ხელეგაშლილი და გულგახსნილი ეგებებიან ისინი ურთიერთს. მინდიას მხერა გაარღვევს ჩამოწოლილ უკუნს... კვლავ აღსდგება ბუნება, კვლავ ამღერდება ქვეყანა... თურმე, წამიერად! — მშვიდობის მომფენ მინდიას მისი თანამოძმე ხევსურები გადათქერავენ...

ერთი დაელაპარაკეთ ბლოკად გამოვლილ, სამამულო, ავღანურ და კავკასიურ ომებში მონაწილე ხალხს... ჭრილობების გარდა ომმა მათ სულებში ადამიანური სიცოცხლის უაზრობის შეგრძნება დატოვა. თანაღმობა, თანადგომა და თანაგრძნობა, ხილვა და გაგება — ეს იყო ის ერთადერთი რამ, რასაც რევოსორი მოითხოვდა სპექტაკლის გმირებისა და მაყურებლებისაგან. „ლამარაში“ — თვალის ახელა, თანაღმობა, სულიერი სიფაქიზე — წარმავალია, წამიერი და... უძვირფასესი.

ბევრი რამ გაიგო და ბევრიც განიცადა რობერტ სტურუამ.

საგაბი კონაპი.

ჩიტი და გველი, ანუ რობერტ სტურუას გარდაქმნა

(რუსთაველის თეატრის ორი ზღაპარი)

„კულტურა“. 29. 94-13. 05. 1998

ამაოდ ვცდილობდით დროის შეჩერებას. ძალიან კი ვართ მოწადინებულნი, რომ არ შეიცვალონ ჩვენი გმირები. ამაოდ! რ. სტურუამ საგონებელში ჩააგდო მოსკოური ინტელიგენცია, როცა ჩეხოვის ფესტივალზე „ლამარა“ ჩამოიტანა.

რატომ ჩაიდინა ეს? ავიხსნით. ვიღრე ერთნი ძველ წერილებს არჩევენ და თითებით ფურცლებში ჩამხმარ ყვავილებს ფშვნიან, მეორენი ასუფთავებენ საწერი მაგიდის ზედაპირს და წინ სუფთა ფურცელს იღებენ. „ასე ხდება ჭადრაკის თა-

მაშის დროს, თამაშის გამძაფრების მიზნით ფიგურები იცვლება. ვიღაცა რაღაცას სწირავს“ (მ. თუმანიშვილი).

რ. სტურუას „მეფე ღირი“ დიდ ეპოქის, დიდი სტილის სპექტაკლი იყო. ამ ეპოქაში შესძლო მან ბოლომდე ეთქვა სათქმელი და ოსტატობაც და დიდებაც შეიძინა. ამ ეპოქაში, თითქოსდა, საბოლოოდ ამოიწურა მისივე მთავარი თემა, რომელსაც ვირტუოზულად შეასხა ზორცი მისმა საუკეთესო მსახიობმა რ. ჩხიკვაძემ. ახალმა ეპოქამ სარკასტულად უცვალა სახე ამ არტისტულად საყოველთაო ბოროტებას: ხელოვნება არასოდეს არავის არაფერს არ ასწავლის. სტურუამ თავის ძველ სახეს ხაზი რომ გადაუსვა ეს „სერუანელ კეთილ ადამიანში“ გამოჩნდა, როცა სცენაზე გამოუშვა თეატრის მსახიობთა ახალი თაობა და ბრეხტისეული „მხიარული მათხოვრები“ აიძულა თავიანთ სასაწორკვეთის ცეკვა გაემართათ რუსთაველის თეატრის გამორცხილი ფუნდამენტის ფეხქვეშ მოქანავე სიბრტყეზე.

ვინც ნახა „ლამარა“ და „ქალი — გველი“ მე მას არ ვურჩევ დღევანდელი სტურუა ძველს შეადაროს, უმჯობესია ეს ნახონ თუ როგორ ქმნის იგი მომავლის სტურუას. ეს სპექტაკლები არ ყოფილხ ჩვენთვის აღმოჩენა (სტურუასაგან კი მხოლოდ აღმოჩენებს მოვლიან), მაგრამ ისინი იქცნენ ნიშანსვეტებად სრულიად ახალ გზაზე. თამამად გადავიშალა რეჟისორმა თავისი დღიურის პირველი ფურცელი, სადაც მხოლოდ ორი ფრაზაა ჩაწერილი: „ტიარტალია. ოჰ, როგორ მეზიზღება თეატრი! პანტალონე. მე ვალმერთებ თეატრს!“ და რა იქნება შემდეგ, ამაზე მხოლოდ მარჩიელობა თუ შეგვიძლია, როცა თვალს ვადევნებთ თუ როგორ ეძებს სტურუა არა იმდენად გამოხატვის ახალ ფორმებს, რამდენადაც ახალ გზას. იგი ცდილობს ყველაფერი თავიდან დაიწყოს და ამიტომაც ბრუნდება უკან, სათავეებისაკენ — „ლამარასაკენ“ — ზანდრო ახმეტელის გმირულ და აუღმრეველი თეატ-

რისაკენ. „ქალ-გველში“ კი თავის რაგმს მხიარულსა და ახალგაზრდას, თავისი მასწავლებლის მიხედვით თუმანიშვილის ესთეტიკურ ძიებებს უბრუნდება. ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს ასაკმა და ომმა ორივენი გაათანაბრა. და მოწაფეში ამ ქვეყნიდან წასული მასწავლებლის მიმართ მოულოდნელად გაიღვიძა სევდამ და სინაზემ, და მოწაფემ მეყვსეულად სიყვარულზე იწყო ლაპარაკი.

ამ საკვებით განსხვავებულმა სპექტაკლებმა მოულოდნელად დიპტიქი შექმნეს. გ. რობაქიძის პიესა და გოცის იტალიური ზღაპარი არსებითად ერთიანი იგივე ამბავზეა შექმნილი — სიყვარული ძლიერია სიკვდილზე. ორივე იმაზეა, რომ სამშობლოს გადარჩენა შენი სახლის გადარჩენას ნიშნავს, იმაზეა — რომ ბედნიერება სისხლით არ იქმნება, ზოლო შეწირვა, მხოლოდ საკუთარი თავის შეიძლება; იმაზეა — რომ ცოდვაა უცოდველი ჩიტი მთკვლა, მაგრამ ცოდვა არაა გველის კოცნა იმისათვის, რომ არ დაგვესლოს, დაბოლოს იმაზეა, რომ ჭეშმარიტი ლოცვა ხშირად ეწინააღმდეგება სად აზრს, როცა მინდია თავის უცოდველ თავს უდრტიწველად შეუშვერს ზედმართულ ხმალს, ეს ანცვიფრებს მის მტრებს, ქისტებს. როცა ზღაპრული ფარსუკადი ცოლის საძებნად ჯოჯოხეთში ჩადის, მას მეგობრებიც კი ეცლებიან, რადგან სწამთ, ეს ქალი ჯადოქარია და ქვეყანას დაუშვასო.

სიყვარულის ძალა და თავგანწირვის ძალა ქვეყანას გარდაქმნის.

„ლამარაში“ სტურუა ნაწილობრივი რეკონსტრუქციისა და სტილიზაციის „სუფთა სვლას“ აკეთებს, ცდილობს უშუალოდ მიმართოს ყველა ქართველი-სათვის წმინდა სახელებს, მაგრამ ყველაზე პირდაპირი გზა ყოველთვის როდია ზოლზე ყველაზე სწორი. ისე გამოდის, რომ სტურუამ დაუშვა ისეთივე შეცდომა, როგორც ოლესაც მიხეილ თუმანიშვილმა თავის „ტიარელ გოლუაში“. ცხადია, რომ ა. ზორავას და ა. ვასაძის გმირული თეატრი, რომლებმაც

ჩვენამდე ძველების მონათხრობით პო-
აღწია, მოითხოვს განსხვავებულს მსახი-
ობურ ტექნიკას და ბუნებას, რომელიც
არ ხელეწიფებათ სტურუას ახალგაზრ-
და მსახიობებს. ზოგჯერ ისინი პაროდო-
ულადაც კი გამოიყურებიან. გამოწაკ-
ლისია ზაზა პაპუაშვილი (მინდია), რო-
მელიც თამაშის ძველ მანერას საკუთარ
ფსიქოლოგიურ სივრცეს უხამებს.

„ქალი-გველში“ სტურუა ჩაეშვა მის-
თვის ჩვეული თეატრალური თამაშის
სტიქიში, ეკლექტიკურ, მაგრამ მაინც
გამაოგნებელ პარმონიულ სამყაროში.
აქ კი გვატყვევებს თავისი უცნაურობით
და იუმორით, თავისი ცინიკალი მიაში-
ტობით და მსახიობური სინატიფით. აქ
ყოველი პლასტიკური ხვეული მნიშვნე-
ლოვანია და სამაგალითო. შემთხვევითი
არ არის, რომ შემწედ მოხმობილნი არი-
ან მზაკვარი მუსიკოსი გ. ყანელი და
დახვეწილი მხატვარი გ. მესხიშვილი.
აქ იტალიური ნიღბების მთელი ჯარი,
ლ. ბერიკაშვილის (ტარტალია) და ზ.
პაპუაშვილის (პანტალონე) წინამძღო-
ლობით, ძველი თბილისური უბნების
ინტონაციებითა და რიტმებით მოძრა-
ობს, ხოლო ზღაპრის მეფური წარმო-
შობის პერსონაჟები ხან ფიროსმანის
სურათების ექსტს, ხან კი თვით რუს-
თაველის პათოსს იშველიებენ. აქ თამა-
ში ისევე სრულყოფილი და მშვენიე-
რია, როგორც სტურუას „სამანიშვილის
დედინაცვალში“ და „კაკასიურ ცარ-
ცის წრეში“, მ. თუმანიშვილის „ჭინჭ-
რაქაში“ და „დონ ჟუანში“. აქ არავის
არ ეუხერხულება და ყველასათვის გა-
საგებია მოკრძალებული, მაგრამ მომ-
ხიბლავი მორალიზმი ფინალისა...

რასაკვირველია, რ. სტურუამ ყველას
გზა-კვალი აურიო, როცა სთქვა, რომ
„ლამარა“ ეს არის ქართული თეატრის
„თოლია“-ო. ასეთი შედარებანი ყოველ-
თვის მოიკოჭლებენ ზოლში, განსაკუთ-
რებით როცა მას ფსიქოლოგიურად ეგუ-
ებიან.

შედარება ფორმალურია: სახელგანთ-
ქნული სანდრო ახმეტელი სწორედ ამ
სპექტაკლში ჩამოყალიბდა დამოუკიდე-
ბელ მოაზროვნე მხატვრად. მაგრამ, თუ
„თოლია“ სამხატვრო თეატრის ბედნი-
ერ ხანაში იქმნებოდა (ჯერ არ დამდგა-
რიყო კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემი-
როვიჩ-დანენკოს მრავალწლიანი და-
პირისპირების დრო), „ლამარა“ სწო-
რედ რომ „სისხლზე“, მარჯანიშვილისა
და ახმეტელის კონფლიქტზე აღმოცენდა
(მასწავლებლისა და მოწაფის კონფლი-
ქტზე, როცა კ. მარჯანიშვილმა სამუდა-
მოდ დასტოვა რუსთაველის თეატრი).

სტურუას ამ სპექტაკლების უმთავრეს
პაროლად შეიძლება ქცეულიყო სრუ-
ლიად სხვა ფრაზა, რომელიც ცოტაა თუ
გაიგო და რომელსაც ცოტაა თუ ჩასწე-
და. მოსკოვში „ჰამლეტზე“ რეპეტიცი-
ების დროს რ. სტურუა — როგორც
თვით ამბობს — ცდილობს გაიხსენოს
თავისი ბავშვური შეგრძნებანი, გრძნო-
ბები თორმეტი წლის მოზარდისა, რომ-
ლისათვისაც მიტაცებულ გვირგვინთან
დაკავშირებულ ისტორიაში, სადაც უამ-
რავი გვამი და თავსამტკრევი კითხვაა
„ყოფნა — არ ყოფნისა?“ — ყველაფერი
კრისტალურად ნათელი იყო.

ნატალია კაზმინა.

ЛИЦА ТЕАТРАЛЬНОЙ НАЦИОНАЛЬНОСТИ

„ნოვოე იზვესტია“.

21. 04. 98.

ორი დიდი ხალხის, რუსებისა და
ქართველების (თუ ქართველებისა და
რუსების — რომ არავის არაფერი ეწე-
ნინოს) წარმომადგენლებს უყვართ ხოლ-

მე მსჯელობა ერთმანეთის მსგავსების
შესახებ. ისინი გარეგნულად კი არ
ჰგავანან ერთმანეთს, არამედ სულისმიე-
რად, ერთიანი რელიგიური რწმენით თუ



კიდევ სხვა რამით, რომელიც უფრო ღრმად დაფარული. მაღრამ, თუ ჩაუფიქრდებით, ასე განსხვავებულ ორ ერს ვერსად ნახავთ. ისინი უმად ერთმანეთს მიიზიდავენ ურთიერთგამომრიცხავი მუხტების ზეგავლენით. შესაძლოა, ამის გამოც, ქართული თეატრები, როგორც წესი, თავს არიდებენ რუსულ კლასიკას და უპირატესობას ანიჭებენ ინგლისურ, ანდა იტალიურ კლასიკურ დრამატურგიას, აქჟამინდელ ჩეხოვის ფესტივალზე გამონაკლისს წარმოადგენდა თემურ ჩხეიძე, რომელმაც დოსტოვეს „მარადი ქმარი“ წარმოადგინა. აი რობერტ სტურუა კი, არ ღალატობს ტრადიციას. ახლა იგი მოსკოვის თეატრ „სატირიკონში“ ღვამს შექსპირის „ჰამლეტს“, სადაც კონსტანტინე რაიკინი შეასრულებს მთავარ გმირს (მოწვეულია ა. ფილბერგო-კლავდიუსისა და აჩრდილის როლზე, ხოლო დანარჩენ როლებს შესასრულებენ „სატირიკონის“ მსახიობები, რაც, ცოტა არ იყოს, ძნელი წარმოსადგენია). ამას გარდა, სახელგანთქმულმა რუსთაველის საზ. ეროვნულმა თეატრმა მოსკოვში ეს-ესაა უკვე ითამაშა გრიგოლ რობაქიძის „ლამარა“ და კარლო გოცის „ქალი-გველი“ და პიტერისკენ აიღო გეზი.

ამ ორ სპექტაკლს შორის არჩევანის გაკეთება ძნელია. მაყურებელთა აჟიოტაჟი, მაინც, გოცის პიესამ გამოიწვია. თვით ქართული დიასპორის მრავალრიცხოვანი წარმომადგენლები მოვიდნენ „ქალი-გველის“ წარმოდგენაზე. თუმცა „ლამარა“ თეატრის მიერ ეროვნული დრამატურგიისათვის გაღებული ხარკია. „ლამარა“ ხიბლავს და აოგნებს მათ, ვინც გულგრილი არაა აგრე რიგად ენებიანი ზორხისმიერი მეტყველების, სიბრძნით საესე სიმშვიდის, სიწმინდის, ძალისა და მწვავე, ფეთქებადი ხიფათის, ერთი სიტყვით, ყველანაირი „კავკასიური კერძების“ მიმართ. გოცის ზღაპარი მომზადებულია ინტერნაციონალური რეცეპ-

ტით და მხოლოდ გემოსათვის შეუქმავნებელ ზავთ სპეციფიური კავკასიური სუნელბით. ეს სპექტაკლი უფრო სასაცილოა, ცხოველმოსილი, გასაგები და იმდენად უფრო სადა, ვიდრე „ლამარა“. იმისდა მიუხედავად, რომ ორივე სპექტაკლი არსებითად ერთიადიმავე ამბავზეა დადგმული.

არავის (ყოველ შემთხვევაში, ყოფილი სსრკს ტერიტორიაზე) არ ძალუძს ისე კარგად შეურიბოს ერთმანეთს „სიყვარული“ და „ენება“, როგორც ამას აკეთებენ «лица кавказской национальности» (იგივე «кавказские лица театральной национальности»).

ქალის სიყვარულსა და ნათელზილვის მაღლს შორის უნდა გააკეთოს არჩევანი მინდიამ (ზ. პაპუაშვილი). წინააღმდეგობა ქალის სიყვარულსა და სამშობლოს ვალდებულებას შორის (ეს წინააღმდეგობა უფრო ქრესტომატიულია) უღვეს საფუძვლად „ქალი-გველის“ სიუჟეტს.

...ძლიერი ხანძრის ცეცხლოვანი ენები ურთიერთს ეხლართებიან და ბობოქრობენ „ლამარაში“. აი, ქარბორბოლასავით ჩაიქროლა სასიკვდილო, გულის-შემძვრელმა შეხვედრამ წითელთმიან ლამარასთან (ნ. კასრაძე). აჰა, ალივით იფეთქა მძვინვარე, მწველმა ტომობრძემა შურისგებად. აი, ამოხეთქა სისხლის შხეფებმა, მოსალოდნელი შერკინების წინ შემართეს მახვილები, იწყება ის მარადიული ბრძოლა, რომელიც ამ კუროხეული მიწის წყველა-კრულვად ქცეულა, იწყება ომი, რომელიც ყინულიანი ნიაღვრებით და მხურვალე სისხლით შეფერილი მოვიდნება. შემთხვევით როდია მითითებული პროგრამაში, რომ მოქმედება „საქართველოს საზღვართან, ზეესურებისა და ქისტების საზღვართან მიმდინარეობს“. სტურუას არ ეშინია ასეთი ამკარა და პირდაპირი მინიშნებისა.



როცა ემანსიპირებული და თავისუფალი მოსკოველი ქალები უყურებენ ისეთ აბზავს, რაც „ლამარაში“ ზითარდება, ისინი უცებ ივსებიან მორჩილებისა და ღვთისმოსავობის წყურვილით, მათაც მოუვლით სურვილი, რომ მათზეც სხვამ იზრუნოს, რომ ისინიც მოიტაცონ, — რასაკვირველია, ცოტა ხნით, მაგრამ, მაინც... ისიც კი მოუნდებათ — ეს უკვე ეგზოტიკა — რომ იქნენ, თუ სისხლისღვრის არა, შუღლის, ურთიერთმტრობის საბაბად მაინც, რათა ვიღაცის ცხოვრებაში შეიტანონ არჩევანით გამოწვეული ტანჯვანი და თვით ასევე იტანჯონ — გულწრფელად და სასოწარკვეთილად, როგორც იტანჯეს ლამარამ და კერესტინმა... კაკასიის განსაკუთრებული მომხიბვლელობა ზომ მორჩილებისა და ამბოხების განუმეორებელ კოქტილშია და ამ კოქტილის

გემოს შეფასება სწორედ რუსმა მოყვარებულმა ქალუქმა... რობერტ სტურუას „ქალი-გველი“, რომელიც დაიდგა არც იუ ისე დაწყნარებულ ქვეყანაში და არც იუ ისე ხელსაყრელ პირობებში, მოგვაგონებს „პრინცესა ტურანდოტს“ — იმ ძველ სპექტაკლს, რომელსაც ჩვენ ვიცნობთ თეატრალური ინსტიტუტის სახელმძღვანელოებიდან, და რომლისაც ისევე გვწამს, (შესაძლოა, არც თუ უსაფუძვლოდ), როგორც თეატრალური საზარებისა. ეს კია, თავს იჩენს სავსებით გასაგები სიმინელები, როცა ცინცხალი კომედიური ტექსტი მონოტონური სინქრონული თარგმანით გვევსის. თუმცა, როცა პანტალონე (ზ. პაპუაშვილი) ეუბნება ტარტალიას (ლ. ბერიკაშვილი) „გამარჯობა“-ს — ეს უკვე თავისთავად სასაცილოა...

ელენა იაფაოლსაია.

სტურუას სერპანტარია

სახელგანთქმულმა ქართველმა რეჟისორმა ჩამოიტანა ორი სპექტაკლი გველზის ცხოვრებაზე

„რუსკი ტელეგრაფი“
22. 05. 1998

სტურუასაგან პოლიტიკურ პროკლამაციებსა და ელვარე სცენურ მეტაფორებს ველით ხოლმე. ინტელექტუალურ დაძაბულობას და ვიზუალურ სიმკვეთრეს! როცა მის დადგმებში მზეთუნახავები და ჯადოქრები, წარმტაცი ლექსები და ზეპოეტური პროზა, ფოთოლთა რბევა, მთრთოლვარე ხმებში გამეორებული, და წმინდა წყლის ზღაპრული სიუჟეტები მოვისმინეთ და ვიხილეთ, დავიბენით და სიტყვებს თავი ვერ მოვუყვარეთ. განცვიფრებულნი ვიხსენებთ მის რეჟისორულ სვლებს, ისევე ეფექტურ და ზუსტ სვლებს, როგორიც ხანჯლის მოქნევა. ვიხსენებთ თეატრალური საშუალებებით სამყაროზე ფიქრის გამოხატვის მის ბრეხტისეულ უნარს.

თითქოსდა, მის მიერ არჩეული პიესები — „ლამარა“ და „ქალი-გველი“ ეწინააღმდეგებიან მის მკვეთრ და მგზნებარე სტილს. მაგრამ, ასე როდია სინამდვილეში.

რობაქიძის იგავისა და გოცის ზღაპრის დადგმისას, სტურუა ძველებურად უარყოფს არასცენურ სენტიმენტებს და ყურადღებით ადევნებს თვალს მომხდარი ამბების პოლიტიკურ საფანელს. ისევე გრძნობს იგი დღეს სპექტაკლის რიტმს და მიზანსცენების შეწონასწორებას, ისევე შეუძლია მას დღეს თავისი სტილის თავბრუდამხვევ ხვეულებში არტისტების ჩასმა, როგორც ამ მეოთხედი საუკუნის წინ. იგი გამუდმებით



იმეორებს ახლაც... რომ ქართველი მსახიობებისათვის პრინციპულად უცხოა სტანისლავსკის სისტემა, რომელიც ძალზე ფიზიკურად იცავს გრძნობათა ბუნებას და ცეცხლივით ეშინია ყოველნაირი გადაჭარბებისა. ახლა, სტურუას სპექტაკლებმა უნდა გვიჩვენონ ეროვნული სამსახიობო სკოლის ყველა მიღწევა — ასერიგად ცეცხლოვანი და უნაპირო.

აქ კი საფრთხეა ჩასაფრებული. სამხრეთული დაუოკებელი ტემპერამენტი, რომელიც არ სცნობს ბარიერს გრძნობასა და მის გამოხატვას შორის, კარგად მონანს ხოლმე ქალაქის მოედნებზე. სცენაზე კი იგი მოითხოვს უცილობელ ორგანულობას. მხოლოდ სტილზე გამრავლებულმა შემსრულებელთა ვნებიანობამ შექმნა ვულკანური პეიზაჟი „რიჩარდში“ და „კავკასიურ ცარცის წრეში“ — სტურუას ამ უმთავრეს შედეგებში. საკმარისია ოდნავ მოდუნდეს დისციპლინა, რომ სპექტაკლი დაეშვას უფსკრულში და იგავიდან საბავშვო „უტრენიკად“ გადაიქცეს; მსახიობები იწყებენ უზომოდ ყვირილს, ყოველ წუთს ხელს ავლებენ არარსებულ ზანჯლებს, მიზანსცენები ინგრევა მათი უნაპირო ენერგიის ზეწოლით, ხოლო მოჩვენებითი მიაშიტობა შემსრულებლებისა აშკარად საჭიროებს შესაბამის აუდიტორიას (სასურველია, რომ ეს აუდიტორია სკოლამდელმა ბავშვებმა შეადგინონ).

ეს მოხდა „ლამარაში“, სადაც სტურუა ერთობ ზედმეტად ენდო ერთ დროს აკრძალულ რობაქიძის პიესას, ენდო მის სტილიზირებულ ანტურაჟს და შემსრულებელთა ემოციებს. ანტურაჟი კი — წითელი მუქ-წითელზე მაინცდამაინც ფარაჯანოვის გვახსენებდა და სცენური დროის ნახევარი წაათის შემდეგ, როგორცაა შეუმჩნეველი გახდა. ამას გარდა, ტექსტი — (რომელსაც შესანიშნავად ვაწვდიან, გაჯერებულს თავბრუდამხვევად მონანვე ზმოვანებით და ჩანჩქერით მომდინარე მელოდიურობით) — გულდასმით. ჭასინჯვის ქ შემდეგ,

მთლად უბადრუკი აღმოჩნდა. რობაქიძის ძემ დაწერა ეკოლოგიური დრამა ლესია უკრაინკას სტილში და გაართულა იგი უადრესად აქტუალური პრობლემატიკით — კონფესიათა შორის ატეხილი „გარჩევებით“ და კავკასიური ნაციონალიზმის სხვადასხვა წარმომადგენელთა დაპირისპირებით. ეჭვს გარეშეა, ამ იდეების თავმოყრით შეიძლება მოსკოვული სნობების დაინტერესება. მხოლოდ არა ამგვარი გამიზნავეთი. რობაქიძის სულმობრძე პოეზიური სიმბოლიზმის შექმნა ბიძგი მიეცა ახმეტელის ცეცხლოვანი ფანტაზიისათვის, მაგრამ მას შემდგომ მეტერლინკი საფუძვლიანად გამოვიდა თეატრალური მოდიდან, ხოლო ყველაზე გამოჩენილი ქართველი რეჟისორის მიგნებანი მოზარდ მაყურებელთა თეატრისათვისაც კი ხელმისაწვდომად იქცა.

სპექტაკლში „ქალი-გველი“ სტურუამ მსახიობებთან ერთად გაცილებით მეტი ყურადღებით იმუშავა, შეთხზა მათი ზუსტი პლასტიკური პარტიტურები, კარგად მოიფიქრა ყოველი ჟესტი, ყოველი ამოსუნთქვა. და, აი, შემდეგ: „ლამარას“ ალიაქოთიდან გამოიკვეთა მსახიობთა სახეები, მათ შეიძინეს მოზაზულობის იშვიათი სიცხადე. მკრთალი მინდია (ზაზა პაპუაშვილი) წარმოგვიდგა დახვეწილ და მხიარულ პანტალონედ, მყვირალა მურთაზი (ლევან ბერეკაშვილი) დიდებულ ტარტალიად იქცა (ხულიგანი და „ბარიშნია“ ერთსადაიმევე დროს) განაკუთრებით თვალში საცემად დააღალატა „გამჟღავნების“ პროცესმა რუსთაველის თეატრის პრიმა — ნინო კასრაძე. ლამარას როლში იგი მოხდენილად ზტუნობდა ავანსცენის გასწვრივ, გულ-ისწასვლამდე ეშინოდა გველების და ხელებს ნერვიულად იმტვრევდა. მაგრამ როცა ქალ-გველად იქცა, თავის სუსტ მხრებზე შეიღვა გოცისეული ფიაბის მთელი სიმძიმე და სულ თამაშ-თამაშით დაარღილა თავისი პარტნიორები. ყველაზე გასაოცარი კი ის იყო, რომ კასრაძემ განსაცვიფრებელი ფსიქოლოგი-



ური სიზუსტით ითამაშა გოცის პიესის მთელი აბდაუბა. ვისაც უნდა დავენახ-
ქვეები, რომ სტანისლავსკი იყვირებ-
და: „მჯერა“ (Берю!), როცა იხილავდა
თუ როგორ პოულობდა მსახიობი თავი-
სი კერესტანის სიგიჟის საჩვენებლად
უცდომელ მოტივაციებს.

საერთაშორისო ფესტივალები თეატ-
რალური ტრადიციების შეხვედრის ად-
გილია. ყოველ თეატრს ემუქრება თავი-
სი თვითმყოფადობის დაკარგვის საშიშ-
როება ზეგავლენათა ამ გზაჯვარედინზე.
აქ ყველაზე ადვილია ზედმეტი მოვივი-
დეს და „იმპორტისათვის“ შექმნა სპექ-
ტაკლი. „მომეცით ეგზოტიკა!“ — რომე-
ლი მოსკოველი მაყურებელი არ გამო-
ეხმაურება ამ ლოზუნგს — დადლილი,
ნაცრისფერი კედლების და სამხატვრო
თეატრის ფერმკრთალი სახეების შემ-
ყურე, რომელი რეჟისორი გაუძღვებს
ცდუნებას და არ ისპეკულიანტებს Co-
uleur locale-თი.

„ქალი-გველის“ დადგმისას სტურუა
უზიფათოდ გამოდის ამ ზაფანგიდან, ისე,
რომ ღირსებას არ ჰკარგავს. გოცის
ზღაპარს თავის მშობლიურ ტიფლის-
ში, ან ფანტასტიკურ უდაბნოში კი არ

განფენს, არამედ სცენაზე. ყველაზე სა-
წყაული, რომელიც გმირებს დაატყდათ
თავს, მხოლოდ აქ შეიძლება მომხდარი-
ყო. ამ მოჯადოებულ ადგილზე, სადაც
სცენის ორმოებიდან ხეები იზრდებიან,
ხოლო ზეციდან დახატული სანოაგვე ეშ-
ვება. რეჟისორის ამ მზიარულ დადგმას
განსაკუთრებულ პიკანტურობას ანიჭებს
თეატრისა და მხოლოდ თეატრისათვის
დამახასიათებელი ზუმრობანი — ის ახი-
რებული დავა-კამათი, თუ ვინაა აქ პრე-
მიერი, „გაველის“ შიშის და უკიდურე-
სი პროფესიული შურის გამო აღძრული
ოზუნჯობანი. პროფესიისადმი ეს ერთ-
გულება დღის წესრიგიდან ხსნის საკითხს
ეროვნული სკოლების გამო. როგორც კი
„ქალი-გველის“ გარდასახვათა ორმო-
ტრიალში მოექცევი, სიამოვნებით
გრძნობ, რომ ყველაფერი შენს ირგე-
ლივ ნაცნობია და შენთვის ძვირფასი.
და გადარეული ტარტალიას ამონაკვეთსი
„ოპ, როგორ მომენტარა ფსიქოლოგიუ-
რი თეატრიო“ — ისმის როგორც მუსი-
კა — სულისათვის, სულერთია, ქართვე-
ლისა თუ რუსის სულისათვის.

პიპტორია ნიპიფოროვა.

ორი გველი

„ეკრან ი სცენა“, 17. 17. 05. 89.

(სტატიის დასაწყისში ავტორი, ცნობილი თე-
ატრმცოდნე, ვიქტორ გულჩენკო, რომელმაც ამ
ბოლო დროს რეჟისორობა დაიწყო და წარმა-
ტებაც დიდი ხედა, ლაპარაკობს „ლამარას“ და-
დგმის ისტორიაზე რუსთაველის თეატრში. ამ
კონფლიქტზე, რომელიც წარმოიშვა კოტე მარ-
ჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელს შორის. აქვე
იხსენებს კონფლიქტს კ. სტანისლავსკისა და ვლ.
ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შორის. გთავაზობთ ფრა-
გმენტებს ამ ვრცელი წერილიდან (რედ.).

...რობერტ სტურუა იყო მესამე, რო-
მელმაც რუსთაველის თეატრში ზელი
მოჰყიდა „ლამარას“ დადგმას. იგი აღ-

მოჩნდა ცნობილი რუსული ზღაპრის
პერსონაჟის — უმცროსი ძმის — მდგო-
მარეობაში, რომელიც, როგორც ცნობი-
ლია, „უოვსე ბილ ღურაკ“. ასეთი მდგო-
მარეობა კი მას ძალიან ბევრს ავალებ-
და. თუნდაც იმიტომ, რომ ეპიური ბუ-
ნების რეჟისორში უკვე რამოდენიმე
წლის წინ გამოვლინდა ფაქიზი ლირი-
კოსი. მხედველობაში მაქვს რ. სტურუ-
ას სპექტაკლი „იაკობის სახარება“
(„დედა ენა“), რომელმაც, თავის დრო-
ზე, პირველი საერთაშორისო საშობაო



ფესტივალის აფიშა დაამშვენა ნოვოსიბირსკში... ამ სპექტაკლში იყო ახალი თეატრალური ენის გამოუმუშავების ცდა. ამ აზრით სტურუას ეს ნამუშევარი ორენოვანი იყო: ერთის მხრივ ჩვენ ყურს ვუვლებდით ქართული მეტყველების მუსიკას და პარალელურად ვცდილობდით ჩაეწვდომოდით ორიგინალურ თეატრალურ ტექსტს... სიტყვის დაბადება, როგორც ჩვილის დაბადების აქტი, შეადგენდა ამ დადგმის სიუჟეტს. იგი იყო უბრალო, როგორც სიმღერა, და წმინდა, როგორც წყაროს წყალი...

აი, ამგვარი ნერგიდან სტურუას „ლამარა“ შეიძლება მშვენიერ მცენარედ აღმოცენებულიყო, მაგრამ ამ დადგმაში უმად ხარკია გაღებული თავისი მშობლიური თეატრის სახელოვანი წიხრის მძიმარტ: მის პოეტიკაში ბევრია არქაული — მოგონება კი არა, არამედ გახსენება „ლამარას“ იმ პირველი დადგმებისა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სტურუამ შეგნებულად განიზრახა ძველ დროში დაბრუნება, იქ, სადაც გამოუცხადებელი შემოქმედებითი დუელი გაიმართა ორ დიდ რეჟისორს შორის... მან სცადა სტილიზაცია მოეხდინა იმისა, რაც ნოვატორულად, ან ყოველ შემთხვევაში, ცოცხლად გამოიყურებოდა ამ სამოცდაათი წლის წინათ, სცადა შეექმნა თავისებური სცენური „რეტრო“. აქ იღებს სათავეს მოჩვენებითი სიდიადე ძუნწი გაფორმებისა (მხატვარი მირიან შველიძე), ოპერულობა, მიზანსცენების სტატიურობა, გადაჭარბებული ფესტიკულაცია, უნდობლობა პიესის წყნარი ლირიკული პათოსისადმი. „თეთრი ყვავილივით“ გამოჩნდა აქ, არა მხოლოდ მთავარი გმირი მინდია (სიუჟეტში ხომ ამას ითხოვს სწორედ), არამედ ამ როლის შემსრულებელი — ზაზა პაპუაშვილიც, რომლის როლი მთლად „წმინდა ლირიულ ზეთზეა“ დამზადებული. ისე ჩანს, რომ შესახედავად ამ სრულიად არა სასწაულმოქმედ ნათელმხილველს უფრო ესმის მცენარეთა, ფრინველთა და ცხოველთა ენა, ვიდრე ადამიანებისა.

თითქოს იგი პირდაპირ „იაკობის სახარებიდან“ გადმოვიდა ამ სპექტაკლში. იგი გველების მომთვინიერებელი კი არ არის, არამედ გველთა მცოდნე, „გველისმჭამელი“. ეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მამაკაცი-გველი, მარტოსულია სიუჟეტურ სივრცეში, თუმცა ფაბულის ფარგლებში სხვებთან ურთიერთობას არ გაურბის. მსახიობი ზ. პაპუაშვილი, არსებითად, თამაშობს სპექტაკლს სპექტაკლში და ფსიქოლოგიზმს კი არ გაურბის, არამედ მისკენ მიილტვის... მინდიას დრამა სწრაფად გადადის ტრაგედიაში. სპექტაკლის დასასრულს დიდებული ლამარას ამალდება, არსებითად ნიშნავს მინდიას, წმინდანის ამალებას, რომელმაც ცოდვილთა პრობლემები იტვირთა... ზ. პაპუაშვილი დემონსტრაციულად ამბობს უარს თავისი გმირის გმირული საწყისის გარეგნულ გამოხატვაზე, იგი დაბეჯითებით ცდილობს ამ არჩევულებრივი გმირის ქცევას ბუნებრიობა მიანიჭოს.

შესაძლოა, ახმეტელის „ლამარა“ მართლაც რუსთაველის თეატრის თავისებური „თოლიაა“, მაგრამ, დღეს, სამოცდაათი წლის შემდეგ, ამ პიესის ეს მესამე დადგმა მსგავს მალაქმატკრულ ვალდებულებებს არ შეიცავს. სამაგიეროდ, გაცილებით ნათლად გამოიკვეთება სხვა პარალელი: სტურუას ახალ აქცენტაკლს — „ქალი-გველს“ ბევრი რამ აქვს საერთო „პრინცესა ტურანდოტის“ პირველ დადგმასთან ვახტანგოვის თეატრის სცენაზე. თუკი გავიხსენებთ იმას, რომ „ტურანდოტის“ ფაბულა კარლო გოცმა ისესხა აზერბაიჯანელი პოეტის ნიზამის ნაწარმოებიდან, მაშინ შეიძლება ერთგვარი შესწორება შევიტანოთ ცნობილ გამოთქმაში — ყველა გზა რომში მიდის, და ვთქვათ, რომ ყველა გზა კავკასიაში მიდის. ამის საბუთი ყოველთვის იყო სტურუას სპექტაკლში — „კავკასიური ცარცის წრიდან“ დაწყებული „ქალი-გველით“ დამთავრებული. მეტიც, რუსთაველის თეატრში ჰყავთ თავიანთი

ქალი-გველი — მშვენიერი, შეუდარებელი, ქალური, მაცდუნებელი მომხიბვლევლობით სავსე ნინო კასრაძე. გოცის კერესტანთან იგი მოვიდა „იაკობის სახარებიდან“, „მაკეტიდან“ და, რასაკვირველია, „ლამარადან“.

გოცის ყველაზე ჯადოსნურ ფიაბაში, სადაც ერთმანეთს XVI საუკუნე XVII საუკუნეს ხვდება, სტურუამ კომედია დელარტესათვის (არა მარტო იტალიური დელარტეს, არამედ ქართულისაც) დამახასიათებელი არტისტული სიმსუბუქით განხვნა კარი XX საუკუნის შეჭირვებული მაყურებლის წინაშე და უჩვენა მათ l'anima allegra — თეატრის „მხიარული სული“.

ვახტანგოვის „ტურანდოტი“ ძნელ დროში იშვა. დღევანდელი საქართველოც მარტო დღესასწაულებით არ ცხოვრობს. როგორც ვახტანგოვის „ტურანდოტში“, ისინი ერთმანეთს ავიწროვებენ, თავისუფალი იმპროვიზაციისკენ და აზარტული კლოუნადისკენ მიისწრაფვიან. მაგრამ აქ არ არის ნიღბის სრულხელისუფლებიანობა, არამედ არის ოსტატობის დიქტატურა, სიმსუბუქე და თავისუფლება, რაც ასერიგად ახასიათებს ყველა შემსრულებელს, ყველას — ვინც ნიღაბშია და ვინც უნიღბოდაა. და გარკვეულ მომენტში კი უკვე ცოცხალი სახეები აღიქმებიან ნიღბებად, რაც სავსებით ბუნებრივია ჯადოქრების, ამაზონელი ქალებისა და ფერიების ქვეყანაში...

დაბრძენებული და ამის გამოცხადებული ხალგაზრდავებული სტურუას ლოცვა-კურთხევით ამ სპექტაკლში საყოველთაოდ ზეიმობს ჯანსაღი ფაბიანური იდიოტიზმი, როცა ყველაფერი რაც კი არის, ის არ არის, რაც უნდა ყოფილიყო, არამედ ისაა, რაც არ შეიძლება რომ არ ყოფილიყო. ამიტომაც ყველაზე რეალისტური პერსონაჟები პე ჯადოქრები აღმოჩნდნენ — ჯეონკის გრძნეულის (მაშუკა ლორია, დავით იაშვილი) ფერია ფერმანა (დარეჯან ზარშილაძე) და ძემინა (ნანა შონია). ჯადოქრებისათვის ჯადოსნობა — ნორმალური, ყოველდღიური სამუშაოა სასწაულთა უფართოესი ასორტიმენტის წარმოების სფეროში. ეს დაუძაბავი ჩვეულებრიობა უფრო ამძაფრებს ფაბულურ ეფექტს.

კიდევ ერთხელ საკადრისი უნდა მივუხლოდ სტურუას, მან უნაკლოდ ააწყო მექანიზმი გოცისეული ფიაბისა, სადაც უსასრულოდაა დახვავებული სასწაულქები, თავგადასავლები, გარდასავანი, გრძნეულებანი, შელოცვანი, ყველანაირი კაბალისტიკა და მაგია. და, აი, სასწაული, მიუხედავად აშკარა მოუქნელობისა, ეს მექანიზმი მოქმედებს მსუბუქად და გრაციულად. არტისტულად... ნიღბების იმპროვიზაციებში, რომლებიც ფოიერვერკის ელვარებით აკაშაშებენ სპექტაკლის სივრცეს, ხშირად ისმის სიყვარულითა და სევდით სავსე იუმორის ინტონაციები.

ვიქტორ გულჩინაძე.

ქართული ხასიათი

(რობერტ სტურუასა და თეატრ ჩხიძის საქმთაჲთა)

გაზ. „მოსკოვსკიე ნოვოსტი“ 17-24 მაისი, 1998 წ.

ამ ხუთი წლის წინ გამართულ ჩეხოვის პირველ საერთაშორისო ფესტივალზე თბილისური თეატრები არ ჩამოსულან არასასურველი პოლიტი-

კური ვითარების გამო. შემდეგ კი გამართა რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში, რომელმაც ცხადყო რობერტ სტურუას რეჟისორუ-



„მარადი ქმარი“ (მარჯანიშვილის თეატრი)
ტრუსოვი — ნოდარ მგალობლიშვილი

ლი იდეების უსასრულობა და რუს მაყურებელს დასის ახალი ვარსკვლავი — ნინო კასრაძე აღმოაჩენინა...

...ახლა თბილისში სპექტაკლები სრული ანშლავით მიდის. ეს მოწმობს იმას, რომ თეატრი ამაყად განერიდა ყოველივე ეფემერულს, რასაც ჩვენ ამაოებათა ამაოებას ვუწოდებთ. სწორედ თეატრისადმი, მისი საკულტო მნიშვნელობისადმი ერთგულების ნიშანი ატყვია ქართველების მიერ ამჯერად მოსკოვში წარმოდგენილ ორ სპექტაკლს: რობერტ სტურუას „ქალი — გველს“ და თემურ ჩხეიძის „მარად ქმარს“.

შეუთავსებელის შეთავსებით გაგვაოცა კარლო გოცის თეატრალური ზღაპრის „ქალი — გველის“ ქართულმა ვერსიამ. ესაა: მასშტაბურობა, დაღმის პომპეზურობაც კი (თითქმის ოთხსაათიანი წარმოდგენა, უამრავი პერსონაჟით და მდიდრული კოსტუმებით) და ზღაპრის მოთამაშე რეჟისორის რაღაც ბავშვური აზარტი. ცხა-

დია, რომ თბილისს ზეიმი სწყუროდა და ეს ზეიმი აჩუქა სწორედ ქალაქს სტურუამ, გამოიყვანა სცენაზე დასის თითქმის ყველა წევრი, მდიდრულად შემოსა ისინი, ყველა რეპლიკას გემო ჩაატანა, რათა დარბაზში მსხდომთ დაევიწყებინათ ცხოვრების უსიამოვნებანი და კარგა ხნით დაეყურსათ სხვა რეალობაში ანუ თბილისის მეფის ფარუსკადის მეუღლის ტრაგიკული ისტორიაში, როცა დედოფალი გველად იქცა, სწორედ მეფის ხელშეწყობითაც.

მოსკოვში უკვე სხვა რიტმებს მივეჩვიეთ, ამიტომაც კომედია დელ არტეს არა სასაცილო დიალოგებისაგან (როგორც ყოველთვის ხდება ზოლმე ეს ჩვენს სცენებზე) ზოგიერთმა დაღლილმა მაყურებელმა პირველი აქტის შემდეგ დატოვა სპექტაკლი. მწარედაც შეცდნენ: სწორედ ამის შემდეგომ დაიწყო ყველაზე საინტერესო, ენითაუწერელი ირონიით (დაუვიწყარი ქართული კინოს საკადრისი ირო-

ნით) იწყეს სტურუამ და მისმა მსახიობებმა ქართული ეროვნული ხასიათის პაროდირება, რითაც კიდევ ერთხელ დაამტკიცეს, რომ ერი, რომელიც ესოდენ გონებასაზვიადებლად დასცინის საკუთარ ნაკლოვანებებს, უძლეველია. ამ მხრეც განსაკუთრებით გამოიჩინეს თავი დავით დარჩიამ (ფარუსკადი) და ნანა შონიამ (კანცაღე). პირმშვენიერ ნინო კასრაძეს ამჯერად თუმცა მთავარი, მაგრამ ერთობ ღირსი როლი როლი შეხვდა, რისთვისაც მას სარკასტული ფერები არ ეყო.

ამ გონიერმა და მხიარულმა იგავმა (სწორედ ასეთად იქცა ბოლოში გოცის ქმნილება) კიდევ ერთხელ დარღვია ჟანრის ყველა პრინციპი: ხან აშკარად ტრაგიკულად ჰგავდა სპექტაკლი, ხან კი საბავშვო თეატრში გამართულ მქექფარე სანახობას, განსაკუთრებით მაშინ, როცა სერიოზული პუბლიკის გულწრფელი აღტაცების ვითარებაში გამოჩნდა უზარმაზარი, მაგრამ სრულიად არა საშიში გოლიათი და ბრძოლა გაუმართა სპექტაკლის გმირებს. ამ გოლიათის „თამაშობდა“ თოჯინა, რომლის ნაწილებსაც მსახიობები მართავდნენ.

რაც შეეხება მარადიულ ნილებებს — ბრიგელა, ტარტალია და კომპანია — სამწუხაროდ, უნდა შევნიშნოთ, რომ სტურუამ ვერ შეძლო გადაელახა მათი ოხუნჯობის დამთრგუნველი ერთფეროვნება, მხოლოდ პანტალონეს როლის შემსრულებელმა ზაზა პაპუაშვილმა, თავისი თანდაყოლილი პლასტიურობით შესძლო დაეტყველებინა დარბაზი. მაყურებელი მხოლოდ ტარტალიას ერთ რეპლიკას („ოო, როგორ მომენტატრა ფსიქოლოგიური თეატრი“) შეხვდა მხურვალე ტაშით, მართლაც, ჩვენში ასეთი თეატრი უფრო უყვართ და ამიტომაც მით უფრო ძვირფასია „ქალი-გველის“ წარმატება, ძვირფასია მისი ჭეშმარიტი სტიქია მოედნის, წარმოდგენის თეატრისა, რომლის

სცენაზე უკვე დიდი ხანია მარადიულად (მთელი მსოფლიოს მანქანებით) რობერტ სტურუა. მით უფრო ძვირფასია, რომ მეორე ქართული თეატრის სპექტაკლი გაკეთებულია სავსებით სხვა, უფრო ჩვეულებრივი მანერით.

ასოლუტურად გონივრულად მოიქცა თემურ ჩხეიძე, როცა ყველაფერი თავის სპექტაკლში (დოსტოევსკის მოთხრობის „მარადი ქმრის“ მიხედვით) მსახიობებს ანდო. დოსტოევსკის თამაში ძნელია, ამისათვის საჭიროა მსახიობის განსაკუთრებული ტიპი, რომელსაც შეუძლია გარეგნული ქარგის მიღმა (როდენ წარმტაცად არ უნდა იყოს იგი) ქვეცნობიერების უფსკრულში გადახსნას და დაგვარწმუნოს, რომ იქ, სიღრმეში ღამაშდება ნამდვილი დრამა, განსაკუთრებული დრამა, რუსული დრამა, დოსტოევსკისეული დრამა, რომელიც ყველა ადამიანისათვის როდია გასაგები. სწორედ ასე თამაშობდნენ ოდესღაც ინოკენტი სმოკტუნოვსკი და ოლეგ ბორისოვი. მოთხრობაში ზომ ოდესღაც ბედნიერი სატრფო ველჩანინოვი ეუბნება ყოფილ მოტყუებულ ქმარს ტრუსოცკის: „ორივენი ბილწები, იატაკქვეშეთის ადამიანები ვართ“. გრძნობათა ყველა ეს „ქვეცნობი“, როცა თვითკმაყოფილი ველჩანინოვი ჩვენ თვალწინ მხდლად იქცევა, ზოლო ბოროტი სულის უცნობი (შლაპაზე შავი ბაფთა რომ უკეთია) — ტრუსოცკი, ღრმად ტანჯულ, მხდლად პროვინციელად, როცა ორივეს ერთმანეთი უყვართ და ერთმანეთი სძაგთ იმავდროულად, იმიტომ, რომ თვითეულმა მათგანმა, მეორის დახმარებით, თავის თავში სწორედ ის დაინახა, რაც სჯობდა, რომ არ დაენახა. აი, ყოველივე ეს უნდა ეთამაშათ მიხეილ გომიაშვილს და ნოდარ მგალობლიშვილს. სამწუხაროდ, მათ ყოველივე ამის გადმოცემა იშვიათად თუ შესძლეს. მსა-

ხიობებს ვერ უშველათ ღიზას (დოსტოევსკის მარად ტანჯული ბავშვის), მთელი ამბისათვის ამ უმნიშვნელოვანესი სახის გააზრებამაც. თამარ მამუაშვილის შესრულებით იგი უმაღლესად მოზრდილი, პირქუში გოგონაა, ვიდრე მამისადმი სიყვარულით ტანჯული, გაწირული ბავშვი (თანაც ეს კაცი, სულაც არაა მამამისი). აქ გარეგნულ მსგავსებაზე როდია ლაპარაკი, ამას წინათ, მოსკოვში ნორვეგიული თეატრის მსახიობებმა წარმოადგინეს იბსენის „გარეული იხვი“, იქ გოგონას ასაკრული მსახიობი თამაშობდა, რადაც უცნაური, მოუქნელი, დიდი, სათვალეიანი, მისი ინტონაციებიც ტრავესტისას არ ჰგავდა, მაგრამ სპექტაკლის თემა — სწორედ მან ითამაშა.

მარჯანიშვილის თეატრის „მარად ქმარში“ ყველაფერი ძალზე გააზრებულია, ყველაფერი კეთდება ტაქტით, დახვეწილად კი, მაგრამ... ცივად და განწყენებულად, უსახურად, რაც სულის ამაფორიაქებელი დოსტოევსკის გმირებისათვის არაორგანულია. განსაკუთრებით გული მწყდება ნოდარ მაგლობლიშვილის გამო, რომელმაც წარსულში პირდაპირ გააოგნა მოსკოვი იაგოს როლის შესრულებით. უეჭველია, მას მხოლოდ ფინალი გამოუვიდა, როცა ველჩანინოვის მიერ შესაოცრებლად გამოწვდილ ხელში ტრუსოცკი უკვე გარდაცვლილი ღიზას თოჯინას ჩაუდებს და შემდეგ კი გაუჩინარდება — წყნარად, ღიმილით, არა როგორც დრამის გმირი, არამედ გმირი ტრაგიკომედიისა (რაც უფრო საშინელია ხოლმე, ვიდრე დრამა) ჩაპლინის პატარა ადამიანივით საწყალობელი. შესაძლოა, რეჟისორმა არასაკმარისად გაითვალისწინა თავისი მსახიობების გემოვნება და მათი შესაძლებლობანი მკვეთრი, ნათელი, მუსიკალური, ფეთქებადი ფორმისადმი და შესთავაზა მთელი სპექტაკლი ეთამაშათ საშუალო ტემპერატურაზე.

მიუხედავად ამგვარი ნაკლოვანებებისა, ქართულ სპექტაკლებში არის ის, რაც მათ ასე მკვეთრად გამოარჩევს მოსკოვური თეატრალური პანორამის ჭრელი და უფრო ხშირად საკმაოდ ცარიელი ფონისაგან. უპირველესად, ესაა განსაცვიფრებელი გრძნობა საკუთარი ღირსებისა, როცა არავითარი საბაბი არ არსებობს მაყურებელთან შეთამაშებისა. ამის გამო თეატრი ყოველთვის მოგებაშია და კარგი იქნება თუ ამას შეიგნებენ ისინი, რომლებიც მზად არიან დადგან მთლად გამოცარიელებული კომედიები, გაამძვლონ მთელი დასი, რომელთა უმეტესობა კარგა ხანია, რაც ახალგაზრდობის ასაკს გასცდა. მეორე — ეს არის დახვეწილზე დახვეწილი ინტელიგენტურობა და უხამსობისაგან შორს დგომა. ამ ხალხს უყვარს თეატრი და არა წარმატება, უყვარს იუბიტერების შუქით განათებული საკუთარი სახეები, ეს ყველაფერში იგრძნობა, როგორც თითოეული ეპიზოდის ზედმიწევნით დამუშავებაში, ასევე არტისტების სამადლობლო გამოხვლაში. რასაკვირველია, ეს სკოლაა, ქართული ეროვნული თეატრის ტრადიციებია თავისი სახელოვანი ისტორიით და დიდი სახელებით, რისი მიღწევაც ერთბაშად შეუძლებელია, მაგრამ, ერთბაშად დაკარგვა კია შესაძლებელი. საბედნიეროდ, ქართველებს არაფერი დაუკარგავთ.

ამ საფესტივალო მარათონში, რომელშიც ევროპის სახელგანთქმული შემოქმედნი მონაწილეობდნენ, ქართულმა სპექტაკლებმა კიდევ ერთხელ შეგვახსენეს, რომ ყოფილი სსრკ-ს ტერიტორიაზე მსოფლიოში საუკეთესო თეატრები მუშაობდნენ... და თუ დღეს ვინმეს აზრად მოუვა გუშინდელი საბჭოთა რესპუბლიკების თეატრების ფესტივალის გამართვა, შესაძლოა, ეს ფესტივალი დღევანდელზე უფრო ძლიერი და უფრო საინტერესოც კი აღმოჩნდეს.

ორნი საქანელაზე

(„მარადი ქმარი“ — პარაქანიშვილის სახელობის თეატრი)

გაზ. „კულტურა“. 21-27 მაისი, 1998

როზმონ კი მაყურებლის თვალწინ რომელიმე გმირი გამოაჩენს თავისი სულის ერთ-ერთ ბნელ სამალავს, ამ როლის შემსრულებელი მსახიობი დაბნეული ჩერდება ხოლმე. ისე ჩანს, თითქოს მას ძალა აღარ შესწევს გადმოაბრუნოს ეს უსახური შიდაპირი. მაგრამ ავტორი, ფეოდორ მიხაილოვიჩ დოსტოევსკი სხვა აზრისაა და მაშინ არტისტი დასტაცებს ხოლმე ხელს პიუპიტრზე დაწყობილ ტექსტიან ფურცელს და იწყებს მისთვის განკუთვნილი რეპლიკების კითხვას, ერთს, რაც შეიძლება ღრმად, ჩაისუნთქავს ჰაერს და კვლავ ჩაეშვება ბნელ სიღრმეებში.

„მარადი ქმრის“ — ტრუსოცკის (მსახიობი ნოდარ მგალობლიშვილი) და „მარადი სატრფოს“ ველჩანინოვის (მსახიობი მიხეილ გომიაშვილი) დუეტი თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმულია ლიტერატურული თეატრის ღია ხერხებით და მსახიობებისადმი უსაზღვრო ნდობით. ამავე დროს, ავტორი სპექტაკლის სრულუფლებიანი წვერია და არა „ბიძია“ პორტრეტული წვერით. იგი არის უმაღლესი ნების გამოხატულება, დემიურგი, რომელიც ქვეცნობიერების პირქუშ ლაბირინთში გაატარებს ამ ხრწნად მამაკაცურ გარსს. თამაზ გოდერძიშვილი (ინსცენირების ავტორი. რედ.) ზუსტად და ლაბიდა-

რულად აგებს სიუჟეტს უხილავ ფსიქოლოგიურ ძაფზე.

თითქოსდა, სულ ყველაფერი უბრალოა. სივრცე (მზატვარი იური გეგეშიძე) სიღრმესა და რაკურსებს იცვლის ზუსტად „მოქმედების ადგილის“ შესაბამისად. აი, გაიხსნა მარჯვენა კულისი და ჩვენს წინაა ველჩანინოვს ოთახი, გაიხსნა მარცხენა — ტრუსოცკის საცხოვრებელია, გადაიხსნა არიერსცენა და პატარა ეკლესია დავლანდეთ. და მხოლოდ მაღლა დაკიდებული კომპოზიცია გადმობრუნებული ქსოვილისა და აყირავებული სკამისა — არის ნიშანი იმისა, რომ ერთი შეხედვით ამ ტრივიალურ ისტორიას თურმე, სინამდვილეში, ჰქონია უსასრულო ზნეობრივ-ფსიქოლოგიური ზვეულები. ბოლოსდაბოლოს, ვინაა გამარჯვებული ამ ღუელში? იქნებ რეფლექსირებული, ლამაზი მამაკაცი ველჩანინოვი, თითქოსდა მოყვასისადმი გულწრფელი თანაგრძნობით საესე? თუ გამარჯვებული ეს იდუმალეობით მოსილი ჯამბაზი — ტრუსოცკია, სუსტი და წყალწაღებული? ორი შესანიშნავი მსახიობი გვიჩვენებს უნატიფეს სულიერ გრადაციებს. დაძაბული ორთაბრძოლა ნებისყოფისა და უნებისყოფის, დიდსულოვანებასა და სისუსტეს, მიტევებასა და შურისგებას შორის მიმდინარეობს ძალთა განლაგების განუწყვეტელი ცვლილებების ფონზე. გმირები განწირულნი არიან იმისათვის, რომ მუდმივად ბიძგი მი-

სცენ და ამოდრაონ ერთგვარი ზნეობრივი ღერძი. იმ „საქანელას“, რიგრიგობით, — ზან ველჩანინოვი, ზან ტრუსოცკი აჭყავს და ჩაჭყავს, ზევით და ქვევით, მიაქანებს ცოდვების უფსკრულში და სულიერი აღმაფრენის მწვერვალზე. ერთი ქალის ღალატის საიდუმლო, რომელმაც ეს ორივე „ქმარი“ ერთმანეთს გადაანასკვა საწყალობელი ბავშვის დაბადებით, შემდგომ კი — მისი სიკვდილით, ვითარდება ფსიქოლოგიური დეტექტივის კანონების შესაბამისად. განა იცის კი, ამ სალოსმა (ტრუსოცკიმ,) რომ მის მიერ გაზრდილი ლიზა (შესანიშნავად თამაშობს ამ როლს თ. მამულაშვილი) ველჩანინოვის ქალიშვილია? იცის! და ეს აღმოჩენა ეფექტურ ფინალურ აკორდადაა ქცეული. ქალის სატრფო ქმარს ხელს გაუწვდის, ეს ქმარი კი მოულოდნელად ხელში ჩაუდებს უბედური ლიზას თოჯინას. აჰა, კვლავ ნასროლია ხელ-

თათმანი და არაფრისდიდებით არ ვრდება დუელი ძლიერი სქესის, ორ წარმომადგენელს შორის, რომლებაც წარედ გალიმებულმა თემურ ჩხეიძემ ერთი სამწუხარო ნიშნით გაათანაბრა — არცერთ მათგანს არ ძალუძს დააარულოს თავისი მამაკაცური საქციელი.

ქართულ სცენაზე აღმოჩნდა არა ხმამაღალი, მაგრამ აზრიანი და ფაქიზი „წაკითხვა“ დოსტოევსკის პროზისა. ერთმა თბილისელმა ჟურნალისტმა სპექტაკლის შემდეგ იკითხა — ხომ არ ეჭვიანობს რუსული თეატრი თავისი დიდი მწერლის გამო? რა არის აქ საეჭვიანო? უნდა გვიხაროდეს! შემდეგ ჩავფიქრდი, ზუსტად და ხშირად ვახვედრებთ ხოლმე ჩვენ თვითონ მშობლიურ „კლასიკურ ვაშლს“ შიგ შუაგულში?

ნატალია კამინსკაია.

პრტივისტი სემიონი*

(რამაზ ჩხიკვაძე სტრინდბერგის პიესაში)

გაზ. „კულტურა“ 21-27 მაისი, 1998 წ.

„ქართული თეატრის ცოცხალი ლეგენდა“ მართლაც ცოცხალი აღმოჩნდა. მეტიც, განვლილმა წლებმა, ვგონებ, კი არ მოაკლო, არამედ მოუმატა ცხოველმოსილობა, ტემპერამენტი და აზარტი... ვგულისხმობ რამაზ ჩხიკვაძეს, რომელმაც მთავარი როლი ითამაშა „სარდაფის თეატრის“ სპექტაკლში „სიკვდილს როკვა“ (რეჟისორი ავთანდილ ვარსიმაშვილი, მხატვარი შოთა გლურჯიძე, კომპოზიტორი ვახტანგ კახიძე).

ავგუსტ სტრინდბერგის ეს მრავალსაათიანი პიესა (სქესთა ბრძოლის ახალი დროის ეს საგა) მთლიანად კი არაა დადგმული, არამედ ერთგვარად მისი კონცენტრატი, მისი სიუჟეტის კვინტესენციაა აქ ამოღებული. პიესის მეორე ნაწილიდან „ბავშვები“ სცენის მიღმა გაყვანილი და აქ „მამებია“ ერთი ერთზე დატოვებული — კაპიტანი ედგარი, კუნძულის ციხე-სიმაგრის კომენდანტი (რამაზ ჩხიკვაძე), მისი ცოლი ალისა, ყოფილი აქტრისა (ნანა ფაჩუაშვილი) და მათი ახალგაზრდობის მეგობარი, ალისას ბიძაშვილი-

* იბეჭდება უმნიშვნელო შემცირებით (რედ.).



კურტი (გურამ საღარაძე), რომელიც ამ კუნძულზე კარანტინის ზედამხედველად გამოუგზავნიათ. თუმცა, როგორც ედგარი ფიქრობს, იგი აქ გამოგზავნილი კი არ არის, არამედ თავისი ბნელი საქმეების გამო ამერიკიდანაა გამოქცეული. ეს მომენტი სპექტაკლში არაორაზროვნადაა გაცხადებული, რათა ამ ახლობელ, ერთმანეთთან შერკინებულ სამეულს შორის შემთხვევით არავინ აღმოჩნდეს „სუფთა“.

ასე და ამგვარად, სამივენი, არა წმინდანნი, არამედ ცოდვილნი, ერთმანეთს ს. მკედრო-სასიცოცხლოდ შებმაან. „სიკვდილის როკვა“ ყველაზე ნაკლებადაა აქ წართულებად თქმული, იგი სავესებით კონკრეტული „ბოიარების მარშია“, რომელიც ედგარის არსებაში, სხეულისა და გონების აგონიის ჟამს იფეთქებს ხოლმე, სატანასავით შეჭრილი. იგი კი არ ასრულებს ცეკვას, არამედ თვით ცეკვა ასრულებს მას. ჩხიკვაძე ოსტატურად თამაშობს ამ ყოვლისშემძლე ცეკვისადმი დამონების მომენტს, რომელიც მის პერსონაჟს არყოფნის შუა გზაზე მოისვრის ხოლმე. ედგარის მდგომარეობა ამ მომენტებში შეიძლება აღინიშნოს ასეთნაირად: იგი არც ცოცხალია და არც მკვდარი. სამხედროთა სამყაროსადმი ამ კაცის კუთვნილება აქ არა მარტო განსაზღვრული სოციალური დახასიათებაა, არამედ უკვე მისი ბუნების თვისებაა — გამობრძმედილი, გამოწრთობილი, აშკარად გაწყვეტილ მის ცხოვრებაში. დიდი ხნის მანძილზე მან მტკიცედ შეითვისა მისი რანჟირება და ჩხიკვაძის თმაჰაღარა გმირი ფანატიურად ერთგულია მათი. მხედრული სიჩაუქე მარტო ქუსლების მკვეთრი მიტყაპუნებით, ანდა მოსაუბრისადმი მხედართმთავრული გამჭოლი მხერით როდია გამოხატული. მხედრული ეტიკეტი ლირიკულ სტიქიაზეც ვრცელდება. გადღის ოჯახური ბრძოლების ველზე, სადაც ამ მეოთხედი საუკუნის წინ ცხოვრებისაგან

განკვეთილი ცოლ-ქმარი უკვე აღიშნა, რაც ყაზარმულ ვითარებაში ცხოვრობს. სცენის მეორე პლანზე დადგმულ საკიდარზე არა მხოლოდ ედგარის მუნდირი ჰკიდია, არამედ სამიზნეც — სავლე ვარჯიშებისა და მიზანში სროლის სრულყოფის მიზნით. დამონძილი მულიაჟი, ზედ დახატული თეთრი წრეებით იქამდეა იქ ჩამოკონწილებული, ვიდრე გახელებით არ დაანარცხებს მას იატაკზე ედგარი: სროლაში ვარჯიში დამთავრებულია, ნამდვილ ბრძოლაზე გადასვლის დროა! სპექტაკლის სამივე მონაწილე ცდილობს მაინცდამაინც „ცხრიანში“ მორტყმას. თითქოსდა ეს ასეც ხდება და გამარჯვების დროშა ხელიდან ხელში გადადის. ყველაფერი კი იმით მთავრდება, რომ ედგარი თვით იკავებს ამ სამიზნეს ადგილს და მისი უსიცოცხლო სხეული ისე ჩანს, თითქოს ვიღაცამ მიაყუდაო საკიდარს, ანდა ზედ ჩამოჰკიდა, სანახევროდ ჯვარცმულის პოზაში.

ბრძოლის სერიოზულობა ეჭვს გარეშეა, პირველ პლანზე ჩვენ გზედვით აუზის მაგვარ რაღაცას, რომლის ზედაპირზე პატარ-პატარა კენჭებისა და სხვა დეკორატიულ წვრილმანებთან ერთად ცურავენ ქალღღის პატარა გემები. ვგონებ, სპექტაკლის ავტორები მზად არიან მომხდარი ამბები აღიქვან ირონიით, როგორც ქარიშხალი ჭიქა წყალში. მაგრამ საშინელება ისაა, რომ ეს ქარიშხალი — ნამდვილია.

სტრინდბერგის გმირები ზრდადსრულებულნი არიან და, აი, პარადოქსი: როცა ისინი თავიანთი გახელებით უკიდურეს საზღვარს აღწევენ, მაშინ უცებ აღმოჩნდება, რომ რაღაც უადგილოდ ბავშვური თვისებების გამჟღავნების ჟამს, ყოველი მათგანი თურმე, ადვილად მოწყვილადია. მოახლოებული სიბერის გრიმასებში მოულოდნელად აჩენს თავის სახეს ბავშვური მოუსაფრობა. თავადასავალსა და კა-



რამაზ ჩხიკვაძე — ედგარი
(„სიკვდილის როკვა“)

ტასტროფას შორის არსებულ ზღვარზე, მთელი სპექტაკლის მანძილზე, ეს სამეული წონასწორობას იცავს. იმ ფარვანას თავგანწირვით, რომელიც სინათლის შუქისკენ მიექანება საკუთარ სიკვდილთან შესახვედრად.

ედგარი, აქ, რასაკვირველია, ლიდერობს როგორც უფროსი, ყველაზე მეტად სასტიკი და ვერაგი და ამავე დროს ყველაზე მეტად დაუცველი. ჩხიკვაძე თავისი გმირის მოქმედებას მოქნილი და ხისტი პლასტიკის ჩარჩოში ათავსებს, რაც უფრო აშკარად სუსტდება მისი გმირი, მით უფრო დაძაბული ხდება მისი სცენური მოქმედება.

კატასტროფის მომენტის წამს მასში ერთობ დიდი ენერგია დაგროვდა განვლილი ცხოვრებისა და ახლა, ამ სიჭარბეს რადიკალური მოთოკვა სჭირდება. ჩხიკვაძე თამაშობს სუსტ კაცს და მასში კი არ ეძებს, არამედ ადასტურებს ძლიერი კაცის არსებობას. იგი ძერწავს სკულპტურულად მძლავრ სახეს სიბერისა და ჩვევების წინააღმ-

დეგობისას. ოდესღაც ედგარსა და ალისას შეეძლოთ კარგი წყვილი ყოფილიყვნენ, მაგრამ, ამჟამად, ვაი, რომ გვიანაა. ედგარისათვის დღევანდელობასთან შერიგება წარსულზე ნებაყოფლობით უარის თქმას ნიშნავს. და იგი, ისევე როგორც გარკვეულწილად ალისა, ცდილობს სიყვარულში დაასამაროს თავისი სიძულვილი. სიყვარული-სიძულვილი — ეს ამბივალენტური გრძნობა—ამტკიცებს და ანგრევს ოდესღაც შექმნილ მათ კავშირს — რაც უფრო მეტად ამტკიცებს, მით უფრო ძლიერად და უფრო მაღე ანგრევს. ზელახალი დაახლოების შესაძლებლობაც კი უმაღლეს შარუდება, ფიზიოლოგიურ ქვენობში გადადის. უფრო მეტად საჭიროებს ტლანქ ძალას ალისას სინაზის სანაცვლოდ, და ედგარი აღარ ერიდება თავისი საღდაფონობის გამოვლენას. დაახლოების ამ ხანმოკლე ცდაში, ამ მოულოდნელ ლირიკულ სცენაში, ქალის გამოშფევე-გამაღიზიანებელ „მიაუ“-ში და კაცის უხეში გამოპასუხებით ამ მოხმობაზე, მსახი-

ობები ასწრებენ მრავალი რამის თხრობას თავიანთი პერსონაჟების წარსული ცხოვრებიდან.

ცხოვრების დაუნდობელი სიმართლე და მისდამი დაუმორჩილებლობის პოეზია — აი, არსი ედგარსა და ალისას შორის გამართული ორთაბრძოლისა და აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ არტისტების მიერ წარსულში ნათამაშევი როლები, რომლებიც ასე თუ ისე ეხმარებიან აღრინდელ როლებს. ესაა რ. ჩხიკაძის რიჩარდი და ნ. ფაჩუაშვილის ლედი ანა რ. სტურუას შექსპირისეულ სპექტაკლში. სხვა როლებიც გავიხსენოთ: რ. ჩხიკაძის ყვარეყვარე და ნ. ფაჩუაშვილის ადელა („ბე-

რნარდა ალბას სახლი“). ყველაფერი ეს თვალნათლივ მოჩანს მათ დღევანდელ ნამუშევარში.

შეიძლება ვინმემ უსაყვედუროს არტისტებს თვითციტატის გამო. მეორეს მხრივ, აქ არა მხოლოდ დაწყებულმა თემებმა ჰპოვეს გაგრძელება, არამედ თვით თეატრის ბუნებამაც იზეიმა. ჭეშმარიტი არტისტი ყოველთვის მიილტვის თამაშის ომში, არტისტის სამიზნე — კარგად ნათამაშევი როლია. ასე იყო მაშინაც, როცა არ არსებობდა რეჟისურა და ასეა ახლაც.

ვიქტორ გულჩინაო.

სიყვარული—სიძულვილი*

გაზ. „ეკრან ი სცენა“ № 19, მაისი, 1994 წ.

ჩემი მესამე საერთაშორისო ფესტივალზე ქართული დესანტი მიზანსწრაფული, შეტევაზე გადმოსული და მრავალფეროვანი იყო, თითქოს თბილისურმა თეატრებმა განიზრახეს მოსკოვისთვის ეჩვენებინათ თავიანთ შესაძლებლობათა პალიტრა.

რუსთაველის თეატრმა წარმოადგინა მოკლე ტრაგიკული ლეგენდა მშვენიერ ლამარაზე და ნათელშიღველ, შერეკილ, მინდიაზე, ზოლო შემდეგ — მზაკვრულად დღესასწაულებრივი (მიუხედავად პიესის საშინელი კოლიზიებისა) „ქალი-გველი“ გოცისა. მარჯანიშვილებმა — დოსტოევსკის დიალოგი-დუელი — „მარადი ქმარი“, ეს ფსიქოლოგიური გამოძიება, თითქმის მისული გროტესკამდე. დაბოლოს, „სარდაფის თეატრმა“ მოსკოვში ჩამოიტანა სტრინდბერგის „სიკვდილის

როკვა“, სადაც ეს ზღვარი თითქმის გადალახულია.

„სარდაფის თეატრი“ პირმშოა ომისშემდგომი, დღევანდელი საქართველოსი, სადაც არა მხოლოდ თეატრალური ბუმი, არამედ უკვე დაიბადნენ ახალი თეატრები და ახალი ადამიანები (რომლებმაც ახალ ვითარებაში ახლებურად გაშალეს ფრთები). გამოჩნდნენ ენთუზიასტები, როგორცაა ქეთი დოლიძე, თბილისის ფესტივალის „საჩუქრის“ სული და გული, მისი მასპინძელი; ავთანდილ ვარსიმაშვილი, რომელმაც თავის კოლეგებთან ერთად მიტოვებულ და ბნელ სარდაფში თეატრი შექმნა, რომელიც ანტრეპრიზის პრინციპით (მუშაობს (როგორც ეს პროგრამაშია ნათქვამი), სადაც მსახიობებს იწვევენ, ზოლო რეპერტუარი მყარი, დიდი და სერიოზულია: სტრინდბერგი და თომას მაინი, ბრეხტი და შექსპირი თანამედრო-

* იბეჭდება შემოკლებით. (რედ.).



ვე დრამატურგებთან მეზობლობენ. აქ იოლ ცხოვრებას რომ არ ეძებენ, ეს მათ მიერ ჩამოტანილმა სპექტაკლმაც დაადასტურა. „სიკვდილის როკვა“ წარმოუდგენლად რთულია, როგორც მსახიობებისათვის, ასევე მაყურებლისათვის, ორივესგან იგი მოითხოვს მოთმინებას, ერთი რეგისტრიდან მეორეზე გადართვის უნარს და საკმაო სულიერ ძალისხმევასაც. ამ პიესისათვის ისეთი ძალის მსახიობია საჭირო, როგორებიც ადრე იყვნენ ამ მთავარი გმირების შემსრულებელნი, ლორენს ოლივიე ანდა ჩვენი მოსკოველი ვესეოლოდ იაკუტი და როგორიცაა ახლა თბილისში რამაზ ჩხიკვაძე. სწორედ მისთვისაა დადგმული ეს პიესა და სპექტაკლი მიღის როგორც ბენეფისი, არაჩვეულებრივი მსახიობების გურამ საღარაძისა და ნანა ფაჩუაშვილის მონაწილეობით.

...რეჟისორმა პიესა გაბედულად, რადიკალურად შეამცირა (შესაძლოა ზედმეტადაც კი), მაგრამ აიღო კონცენტრატი, ღვრიტა იმ ამბისა, რაც იქ ვითარდება. მან გმირთა ტრიო დასტოვა (ედგარი, კურტი, ალისა). ზანგრძლივი, დამქანცველი პროცესიდან შექმნა მოკლე და გასროლასავით მკვეთრი ისტორია, საათნახევარი დაძაბულად პულისირებული მოქმედების სტრინდბერგიული აღწერილობანი და ცხოვრების წერილმანებით დატვირთული რემარკები შესცვალა ძუნწი „გადაწყვეტის“ ექსპრესიით.

ყველაფერი აქ ატმოსფეროს შექმნისათვისაა მოხმობილი. ზმიერი ფონი (კომპოზიტორი ვახტანგ კახიძე) — ეს არის არა მხოლოდ ნაწყვეტები ვალსისა (ალისას გულს რომ სიამით ეფიენება) და „ბოიართა მარშისა“ (კაპიტანის საყვარელი მუსიკა), არამედ ავისმომასწავებელი ზრჭიალი, რომელიც ნართაულად მოგვაგონებს სტიქიური ძალების არსებობას თუ რაღაც ირაციონალურს, ბედისწერის ნაბიჯების ზმას, რაც, როგორც პიესაში, ასევე, განსაკუთრებით, მის გმირებში, რასაკვირ-

ველია, არსებობს. ნაცვლად სახლიკოშკისა, სადაც ცოლ-ქმარი ცხოვრობს — სანახევროდ განათებული შავი კაბინეტი, ავეჯის რამდენიმე საგნით, გრამაფონით და ჩუჩელა-სამიზნე — კაპიტანის სროლაში ვარჯიშისათვის (მზატვარი შოთა გლურჯიძე). ავანსცენაზე წყლის წვრილი ქავლი, შიგრაღაც მცენარეებით და ქაღალდის პატარა გემებით, ნაიკური კონტრასტია ცოლ-ქმრის ბნელი, მიუსაფარი, ცივი სამყაროსადმი. ამ ნახევარ სიბნელეს დრო და დრო კონტრასტულად უპირისპირდება უკანა პლანი, განათებული ზან მკრთალი ლიმონისფერით ან მუქი ალისფერით (როცა კაპიტანი დამბლის შემოტევებს განიცდის). დამბლის ეს შეტევები პუნქტირით გასდევს სპექტაკლს, ქმნის მის რიტმს, ამძაფრებს მოქმედებას და გადაჰყავს იგი რაღაც სხვა განზომილებაში.

კაპიტანი არა მხოლოდ ითიშება, იშლებს, ინგრევა, არამედ თითქოს რეალობიდან გადის საერთოდ. მისი სიბერე, ავადმყოფობა და ამ კრუნჩხვების აშკარა თვალთმაქცურობა — სწორედ რაღაც ირეალურის ნიშანია, ვინაიდან მხოლოდ ცხოვრებისეული ლოგიკით იმის ახსნა, რაც სპექტაკლში (ისევე როგორც პიესაში) ხდება, შეუძლებელია. ვერ ახსნი, თუ რა არის სიკვდილის როკვა: რა არის ეს გაზელეული ცეკვა, რომელიც ფატალური შედეგით მთავრდება? თუ თვით სიკვდილის მოახლოებაა, რასაც მართო კაპიტანი გრძნობს. ასეა თუ ისე, შემადარწუნებელია, როცა სისხლისფერ ფონზე მაგიდასთან მჯდარი კაცი რაღაც უცნაურ მოძრაობებს აკეთებს ხელებით, თითქოს ფეხზე აუდგომლად ცეკვავსო. თუმცა, შეიძლებაო კიდევ უფრო მეტი საშინელება მომხდარიყო — როგორც ეს მეიერჰოლდთანა ნათქვამი „ალუბლის ბაღთან“ დამკვეთებით: „შემოდის საშინელებაო“. ამ საშინელებებს ცოტა არ იყოს, აქლია შოკის ძალა, რეჟისორი ზოგჯ-

ერ ზედმეტად ეკონომიური და ფრთხილია, თითქოსდა არტისტის ძალებს ზოგავსო.

ვეონებ, ეს ნამეტანია, ჩეხოვის სიტყვები სტრინდბერგზე „უჩვეულო ძალის მქონეაო“, თამამად მიუღება როგორც პიესის გმირს, ასევე იმასაც, ვისაც მიჰყავს მთავარი პარტია თბილისურ სპექტაკლში — რამაზ ჩხიკვაძეს. ეს უნაპირო ძალაა და ამის გამო აბოიოქრებული, ადამიანის შინაგანად დამშლელი, დამანგრეველი, როგორც მისთვის, ასევე სხვებისთვისაც.

სპექტაკლში კაპიტანი ისიცაა, რაც პიესაშია და არცაა ის. არსებითად იგი ისევე ნებისყოფიანია, უსაზღვროდ ამბიციური, რადიკალთ მარად მოწყვეტილი, რაც განაპირობებს მის საღისებურ ცდებს ახლობელ ადამიანებზე... „ურჯუკი“, „კაციჭამია“, „ვაშლი“ — უბრალოდ ავადმყოფი მოხუცი, რომელსაც ავადმყოფობაც ისევე აფრთხობს, როგორც სიკვდილი. ყველაფერი ეს ასეა და არცაა ასე. პიესაში იგი საშინელია, სპექტაკლში, ასაკის მიუხედავად, ჯერ კიდევ მაშაკაცურად კარგია — ძლიერი, შემართული, ჯიქივით მოქნილი. ავტორის თავდაპირველი რეჰირკით იგი „ზის დაღლილი და მოწყენილი“, სპექტაკლში კი ენერგიულად ცხრილავს სამიზნეს. ეს სხვა განაცხადია უკვე, სხვანაირი დასაწყისი, რომელიც შემდგომ გამართლდება. სპექტაკლის კაპიტანი კირკიტი კაკალია, სალდაფონი და არა მხოლოდ ოჯახის ტირანი, არამედ ტირანი საერთოდ, გარყვნილი ისე, როგორც სამხედრო ძალაუფლება რევნის ადამიანს. ჩხიკვაძის მიღმა ილანდებიან სხვა, მისი დაუვიწყარი სახეები — ყვარყვარე, რიჩარდი და აქვე სჭვივის თემა განსაკუთრებული ტოტალიტარული ფსიქოლოგიისა, რომელიც ყველგან თავს იჩენს, იგი შემოიჭრება სპექტაკლში და მას გადააქცევს თანამედროვედ, აყენებს კერძო შემთხვევაზე მაღლა...

... მსახიობის ეს ტემპერამენტუანობა და მკვეთრი ნამუშევარი ისეთი ენერგიითაა აღსავსე, რომ გატყვევებს, გიზიდავს, ხოლო დაკარგული, გადადუღებული ძალების სურათი ტრაგიკულია. უნებლიედ იბადება ის თანაგანცდა, რომელიც მხოლოდ ტრაგედიაში არსებობს, მაშინაც კი თუ ჩვენს წინაშე „ტრაგიკული ზოროტება“...

რატომ არ სტოვებს ალისა მეუღლეს? თეატრს აქ თავისი პასუხი აქვს. პიესის მიხედვით, ეს ქალიც დემონია, „ტირანული, სასტიკი ზნით“. როგორც ჩანს, სპექტაკლის ავტორები ამას არ ეთანხმებიან. ნანა ფაჩუაშვილი თამაშობს უცნაურ, მაგრამ უსასრულოდ ქალურ არსებას. ფორმულაში „სიყვარული-სიძულელი“ ცოლ-ქმარს პირველ ადგილზე მაინც სიყვარული მიუჩნევიათ, თუმც ეს სიყვარული შორეულ და დიდი ზნის წინ ჩაისახა და საკმაოდ ველურ ფორმებშია გამოვლენილი. ორივენი უნებურად ამჟღავნებენ ამ გრძნობას — კაცს სტანჯავს ეჭვიანობა, ქალის დაკარგვის შიში, ალისა კი უფრო მეტად დასაწყისშია მგრძნობიარე, როცა ქმრის პირველი დამბლის დროს შეშინებულია, ებრალება და ეალერსება კიდევ. შემდგომ, ამ კაცის უზემოზისაგან, თვალთმაქცობისგან დაღლილს მისი აღარაფერი სჯერა და გულგრილად შეაქცევს ზურგს, ახლა მისთვის აღარა აქვს მნიშვნელობა ეს დამბლა თუ ნამდვილი სიკვდილი. სპექტაკლის ფინალში, როგორც ჩანს, ეს უკვე ნამდვილი სიკვდილია, რომელმაც დაამთავრა თავისი როკვა. ცოლ-ქმარს შორის გამართული მარადიული ბრძოლა დასრულდა — კურტი და ალისა სცენიდან გადიან, ხოლო კაპიტანი რჩება მარტო, დაჭრილი არწივის პოზაში გარინდული, თაქაქინდრული თავისი განუყრელი მუნდირის ჩრდილქვეშ.

სამყარო თეატრალის

თვალით

ნოდარ გურაბანიძე

„გრენელესკის აკადემია“ და ჩვენი „აკადემიები“

რუსთაველის სახელობის თეატრში კარლო გოცის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი პიესის — „ქალი-გველის“ დადგმამ ამ დიდი იტალიელი პოეტისა და კომედიოგრაფის („ზღაპრები თეატრისათვის“ — fiaba teatrall) ცხოვრებიდან ერთი ამბავი მომაგონა, რომელიც ჩვენში უზომოდ და უკვე კომიკურად მომრავლებულ „აკადემიებს“ უკავშირდება.

1747 წელს, ვენეციელმა პატრიციუსმა დანილემ ფორსეტიმ ჩამოაყალიბა „აკადემია გრენელესკი“ (იტალიურად grenello — მარცვალი, გადატანითი აზრით — სისულელე, მონაჩმახი чепуха — чепухословы, ქართულად „ფუნაგორიის აკადემია“ მოუხდება). თავდაპირველად ამ აკადემიის მიზანი იყო ლიტერატურაში ეროვნული ტრადიციების, იტალიური აღორძინების დიადი პოეტების დაცვა. მაგრამ, თანდათან, ამ „აკადემიამ“, კარლო გოცის და მისი ძმის, პოეტისა და ჟურნალისტის, გასპარო გოცის წყალობით, სახუმარო, პაროდული, ბუფონური შინაარსი მიიღო.

განსხვავებით ჩვენი ახლადმოვლენილი „აკადემიკოსებისაგან“, რომლებიც თავიანთ საქმიანობას თვითონვე ძალზე სერიოზულად აღიქვამენ და გაზეთში გამოქვეყნებულ სულ ერთი ბეწო წერილზე ხელმოწერისას თავიანთი გვარის წინ წერენ — აკადემიკოსი... (შეიძლება განა ღიმილის გარეშე წაიკითხო ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის პროგრამა, სადაც მოქმედი პირნი და შემსრულებლებია ჩამოთვლილი და იქვე ქვევით მიბეჭდილია: თეატრის დირექტორი, აკადემიკოსი...)

გაგრძელება.

გრენელესკის აკადემიკოსები XVII-XVIII ს.ს. იტალიური პოეტური აკადემიების (რომლებიც მაშინ საოცრად მომრავლდა) საზეიმო, პომპეზური, გაბლენილი სტილის პაროდირებას ახდენდნენ. ამ აკადემიის ტუალი და სახელწოდებაც კი ორაზროვან ქვეტექსტს შეიცავდა. აკადემიის საქმიანობა ატარებდა მხიარულ, მასხრულ ხასიათს. ამ აკადემიას შესაბამისი თავმჯდომარე ჰყავდა — მთელ ვენეციაში ცნობილი აბატი ჯუზეპე საკელარი, პოეზიაზე შეყვარებული, მაგრამ თავად ხელმოცარული პოეტი, რომელიც გულუბრყვილობით, სისულელით და საოცრად პატარა ტანით გამოირჩეოდა. ამ კაცუნას, რომელსაც აკადემიკოსის მანტია მოესხა და სრულიად სერიოზულად მიაჩნდა თავი აკადემიის პრეზიდენტად, შემოასკუპებდნენ ხოლმე ძალზე მაღალ სათამჯდომარეო სკამზე, რომელიც, თითქოსდა, ოდესღაც სახელგანთქმულ ფლორენციელ ერუდიტს პიეტრო ბემბოს ეკუთვნოდა. მიაბიძ აბატს ეს ამბავი დიდ პატივად მიაჩნდა, ამჟამად იჯდა ხოლმე სკამზე და ამ დროს ჰაერში ეკიდნენ მისი პაწია ფეხები. აბატს დაფნის გვირგვინის ნაცვლად კომბოსტოსა და მწვანე სალათის ფოთლებისაგან შეკრულ გვირგვინს ახურავდნენ თავზე, ხოლო კისერზე მძიმე რკინის ჯაჭვს ჰკიდებდნენ. პრეზიდენტს ზაფხულობით ცხელ ჩაის ასმევდნენ, მაშინ როცა აკადემიის რიგითი წევრები ნაყინსა და გამაგრილებელ წყლებს შეექცეოდნენ, ზამთარში კი, პირუკუ — ნაყინს აძლევდნენ, თვითონ კი ცხელ ჩაის ან ყავას მიირთმევდნენ. გამუდმებით აბითურებდნენ პრეზიდენტს. მაგალითად, არწმუნებდნენ, რომ პრუსიის მეფემ, თურქეთის სულთანმა და სპარსეთის შაჰმა განცხადებები გამოგზავნეს და აკადემიაში მიღებას ითხოვენო. აბატი საკელარი იშვიათი მონღოლებით უყრიდა კენჭს მათ კანდიდატურებს. წარმოიდგინეთ, გამოდიოდა „გრენელესკის აკადემიის შრომებიც“. ეს „შრომები“ ერთ ფურცელზე ეტეოდა და იქ მკითხველი ეცნობოდა ეპიგრამებს, პაროდებს სუსტ პოეტებზე, სატირას მიმართულს იმ დროის სახელგანთქმული დრამატურგების, ყოფითი, რეალისტური კომედიების ავტორის, გენიალური კარლო გოლდონისა (რომლის დაუძინებელი მტერი იყო კარლო გოცი) და ყალბი რომანტიკული პათოსით სავსე დრამების შემქმნელის პიეტრო კიარის წინააღმდეგ (ორივე ამ დრამატურგის სტილი ბრწყინვალეა პაროდირებული გოცის სახელგანთქმულ პიესაში „სამი ფორთოხლის სიყვარული“, ხოლო იმდროინდელი ვენეციის ლიტერატურულ-თეატრალური და „აკადემიკოსთა“ ცხოვრება მსუბუქი, კომიკური ფერებითაა დახატული მისსავე „უსარგებლო მემუარებში“).

„გრენელესკის აკადემიის“ პრეზიდენტი, ნეტარხსენებული აბატი ზოგიერთი ჩვენი „აკადემიკოსის“ წინაპრად გამოდგება, ეგაა მხოლოდ, კომბოსტოს და მწვანე სალათის ფოთლებისაგან შეკრული გვირგვინი აკლიათ მათ და კიდევ აკლიათ თანამედროვე კარლო გოცი, რომელიც ახალ „ფიანა ტეატრალში“ შესძლებს ამ თვითკამყოფილი სწავლელების წარმოდგენას კომედია დელ არტეს ცნობილი პერსონაჟების ტარტალას ან დოქტორის ნიღბებით.

მანამდე კი, ვიდრე თანამედროვე კომედიოგრაფი მოგვევლინება, მოვუსმინოთ ჩვენს შოთა ნიშნინამებს:

„ვივა აკადემიებს, გუშინდელს თუ დღევანდელს,
ვივა სიბრძნის კელეპტრებს იყალთოებს, გელათებს,
ვივა, აკადემია! ვივა, პროფესორე!
— სორე არისტოტელე ან პლატონი სორე“.

ინტერვიუ ნინო ანანიაშვილთან

გაზ. „არგუმენტი ი ფაქტი“ № 24.
1998 წ.

— თქვენ ძალიან ლაღი, ცხოვრების მოტრფიალე ადამიანის შთაბეჭდილებას სტოვებთ.

— ღიახ, ძალზე მიყვარს სიცოცხლე.

— ამგვარი თვისების ცხოვრებაში შენარჩუნება ხომ ძნელია?

— არა, რასაკვირველია. მე მშვიდი ადამიანი ვარ და არ ვცდილობ კონფლიქტური სიტუაციების შექმნას. ისედაც რთულია ცხოვრება და განაღირს კიდევ მისი გართულება, პრობლემებში ჩაფლობა?... სულერთია, არც შენ და არც სხვა, ამით შევებას ვერ იგრძნობს.

— დიდი ხანია ხართ მოსკოვში?

— ძალიან! ცამეტი წლიდან. მოსკოვის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ დიდ თეატრში მიმიღეს. ეს დიდი მოვლენა იყო. შემდეგ, რასაკვირველია, სირთულეებიც გაჩნდა... გზა უნდა გამეკაფა, უნდა დამემტკიცებინა თუ რისი შემძლე ვიყავი, ნამდვილ ბალერინად უნდა ვქცეულიყავი... მე მაინც მიმაჩნია, რომ გამიმართლა. ძალიან კარგ დროს მოვხვდი თეატრში... ყვე-

ლა ჩვენი ცნობილი ბალერინა კიდევ ცეკვავდა, მე ისინი მინახავს, მათთან მიცეკვია. ეს ძალიან ამაღელვებელი და ამავე დროს ძალიან ჭკუის სასწავლო რამ იყო. სასწავლებელში არიან ადამიანები, რომლებიც თავს გველეზბიან, თეატრში კი... შენ მარტოსული ხარ, ერთ-ერთი მრავალთა შორის და მაინცდამაინც არც სჭირდება ვინმეს.

— არსებობს აზრი, რომ ახლა ჩვენში ქორეოგრაფიის, როგორც პროფესიის, კრიზისია...

— სამწუხაროდ (არ ვიცი, რატომ) რუსეთში ძალიან ძლიერია (არც კი ვიცი, როგორ ვთქვა) „საბჭოთა“ კულტურისა და ხელოვნების გაყვენა. ჩვენში ყველა ქორეოგრაფი ერთმანეთს ჰგავს. ყველა ისე აღიზარდა, რომ შემდგომ, გრიგორივიჩის ბაძაყდნენ. საერთოდ კი, ქორეოგრაფიის კრიზისი მარტო რუსეთში კი არა, მთელ მსოფლიოშია. აღარ არიან ქორეოგრაფები, მათ გარეშე კი ბალეტი კვდება.

— როგორ უყურებენ დიდ თეატრში იმ ფაქტს, რომ თქვენ უამრავი მიწვევა გაქვთ უცხოეთში?

— რასაკვირველია, ახლა უფრო თავისუფალი ვარ. თეატრში კონტრაქტული სისტემა გვაქვს და ყველაფერი წინასწარაა შეთანხმებული... მაგრამ თუკი თეატრს შევეთანხმდი სპექტაკლში გამოსვლაზე, სიტყვას ვასრულებ კიდევ. თუმცა აქ ცოტას ვმუშაობ, სეზონში, დიდი დიდი, ათიდან თხუთმეტამდე გამოსვლა მქონდეს.

— დიდ თეატრში ცეკვა თუ გიყვართ?

— დიახ, ძალიან. ყოველთვის დიდი სიამოვნებით ვბრუნდები შინ, ხშირად ამასაც მეკითხებიან: „თქვენ განა აქედან არ წასულხართ? — იმიტომ, რომ გაუვიათ, უცხო ქვეყნებში ჩემი ცეკვის ამბავი. წასვლას არც ვაპირებ. დიდი თეატრი ჩემი სახლია. აქ არიან ჩემი პედაგოგები, ჩემი პარტნიორები, მეგობრები... ეს ძალზე მნიშვნელოვანი რამაა.

— როგორ აფასებთ დღევანდელ ვითარებას დიდ თეატრში? თეატრი გამუდმებული თავდასხმების ობიექტად იქცა.

— ახლა ძალიან შემოვიდა მოდაში ყველას გინება. მით უმეტეს დიდი თეატრის ლანძღვა! ძველად ამ თეატრზე კრინტსაც ვერ დასძრავდი. გულწრფელად ვეტყვი: ჩვენ, მსახიობები, თანამედროვე კრიტიკოსებს პატივს არა ვცემთ, იმიტომ, რომ მათ შორის ძალიან ბევრი არაპროფესიონალია. ამას გარდა, თავიანთ სუბიექტურ აზრს ყოველთვის საზოგადოების აზრად ასაღებენ.

დიდ თეატრს რაც შეეხება... მე იგი მსოფლიოს საუკეთესო თეატრად მიმაჩნია. ჩვენ ბრწყინვალე ბალეტი გვაქვს, ძალიან ლამაზი მოცეკვავე ქალები, ძალზე ნიჭიერი ახალგაზრდები, მამაკაცი სოლისტების ჯგუფიც საუკეთესოა...

— თუ გვავთ იდეალი ბალეტში. ყველაზე მეტად ვისი გზურდათ აქოთილი შური.

— ჯერ ერთი, მე საერთოდ არა

ვარ შურიანი ადამიანი, არავისი არაფერი არა მშურს. ყოველთვის სიხარულს მეგობრის სხვისი წარმატებაში ვხედავ. ყველაზე საშინელი ავადმყოფობაა. საბჭოთა, რუსულ ბალეტში იმდენი ბრწყინვალე მოცეკვავე იყო, რომ მათგან ერთის, საუკეთესოს არჩევა ძნელია. ყოველი მათგანი თავისებურად საინტერესო იყო. ამაში იყო მათი პირადი ღირსება და ჩვენი ბალეტის ღირსებაც.

— თავს თუ გრძნობდით ვარსკვლავად?

— არასოდეს მიფიქრია, რომ ვარსკვლავი ვარ. მაშინაც კი როცა თერამეტი წლისა ვიყავი და ჩემს შესახებ ალტაცებით წერდნენ. ყოველივე ამას აღვიქვამდი როგორც სასიამოვნო ქება-დიდებას, ნაკარნახევს უკეთესის სურვილით.

— მაგრამ ასეთი ქება საჭიროა, უბრალოდ, სტიმულისათვის, არა?

— საჭიროა, მაგრამ დიდი სიფრთხილე გვმართებს აძღროს. იმიტომ, რომ თვით უაღრესად ნიჭიერებსაც ერთგვარად დიდ ავანსს აძლევენ. იგივე კრიტიკოსები თავიანთი ალტაცებით მსახიობს ჰკლავენ. ძალზე ხშირად ამას ტრავმადია მოჰყვება ხოლმე ახალგაზრდა მსახიობისათვის. მაია პლისცკაია ამბობდა ჩემზე (მაშინ, როცა მე უკვე ბევრს ვცეკვავდი თეატრში): „დიახ, იგი ძალზე ნიჭიერია, ხოლო შემდეგ რა გამოვა, არავინ არ იცისო“.

— თქვენ ახლა უკვე თამამად შეგიძლიათ სთქვათ, რომ ბალერინა ხართ...

— მე კი. მე საერთოდ ბედნიერი ვარ. არავითარი ტიტულები მე არ მიყვარს. ერთადერთი ტიტული, რაც მე მახარებს, — ესაა ტიტული — ბალერინა.

— ძალიან ადრეა ამაზე ფიქრი თქვენთვის, მაგრამ მაინც არსებობს ასეთი მტიკუნული პრობლემა, როგორიც სცენიდან წასვლა...



— ჯერჯერობით უადრესად საინტერესო დრო მიდგას ჩემს ცხოვრებაში. მე მიყვარს ჩემი პროფესია, ძალიან ძნელია თეატრიდან წასვლა, ვინაიდან სხვა რამ ჩვენ არ შეგვიძლია და არც ვიცით. ამაზე ფიქრიც კი არ მინდა ჯერ. ვნახოთ, როგორ წავა საქმე.

— თუ გქონიათ ისეთი განწყობა, რომ სცენაზე გასვლაც კი არ გინდოდათ? რაღაც ვერ იყავით გუნებაზე, რაღაცა ისე ვერ აეწყო, როგორც გინდოდათ...

— ყოფილა ასეთი შემთხვევა. მაგრამ ყოველნაირად ვცდილობ კარგად განვეწყო... ყოფილა ისიც, რომ სამიწაზე მტკენია ფეხი, ზურგი თუ სხვა რამ, მაგრამ როცა იცი, რომ შენს სანახავად ზალხი მოვიდა და ამ დროს არ ცეკვავ ავადმყოფობის გამო, ეს ხომ... თუმცა ეს ძალიან საზიანოა — გავდივართ საცეკვაოდ. ტყუილად კი ჯანმრთელობისათვის, მაგრამ მაინც სტოვებენ სცენას 38 წლის ასაკში უკვე და პენსიაში გადიან ბალერინები. თუმცა ძველად დიდი პენსიები იყო, ახლა კი ამ პენსიაზე ცხოვრება შეუძლებელია.

— ალბათ, თქვენს ხელფასზეც შეუძლებელია ცხოვრება?

— ხელფასი, რასაკვირველია, პატარა გვაქვს. მაგრამ კაციშვილი არ ფიქრობს ამაზე. ჩვენი პროფესია წუთიერი. შეუძლებელია ჩვენი შეფასება ზუთი წლის შემდეგ, ვერაინ იტყვის „ეჰ, ნეტავი როგორი იყო!..“

— წინო, რა არის თქვენთვის ბალეტის — ბავშვური ოცნება თუ მშობლებმა მიგიყვანეს...

— ციგურებზე ვსრიალებდი და ბალეტში შემიტყუეს. მე სრიალი მომწონდა, მაგრამ იძულებული ვიყავი არჩევანი გამეკეთებინა ციგურებსა და ბალეტს შორის.

— ნუთუ წამითაც არ გინანიათ ამის გამო?

— არა. ახლა არა. მაშინ ძალზე მიმძამდა.

— თქვენი მეუღლე რას აკეთებს?

— იგი იურისტი. მარტო მე კი არა, მრავალ არტისტს ეხმარება. მეც კი შემოქმედებითი თვალსაზრისითაც გვერდში მიდგას.

— როგორ იწყებთ?

— მარტო ყოფნა მიყვარს. თუ თბილისში ვარ, ვინ მოგასვენებს. მაშინაც კი როცა არავენ იცის ჩემი თბილისში გამგზავრების ამბავი და მშობლებთან ჩუმად მივდივარ, სულერთია, ვიღაცა შემთხვევით მომკრავს ხოლმე თვალს და გათავდა, იწყება რეკვა და ერთი ვაი-უშველებელი. მე კი არავისთან არ მინდა ლაპარაკი, უბრალოდ დასვენება მინდა.

ჩვენი რეჟიმი უმძიმესია, გასაგიჟებელი. ყოველ სამ დღეში ერთხელ უნდა იცეკვო. მაგრამ სიმშვიდის ჟამს ვცდილობ სადმე წასვლას, რაღაცის ნახვას, სეირნობას... მიყვარს სიმშვიდე, ჩემთვის ყოფნა... ამიტომაც დროს ასე ვანაწილებ — ნახევარი — დასვენება თბილისში, ახლობლების მონახულება, ენერგიით, სითბოთი, სიყვარულით აღვსება... თუ კიდევ დრო დამრჩა, სადმე ახლოს მივეშურები...

— ზღვაზე, თუ ტყეში სოკოებზე?

— მე მხოლოდ ჭამა მიყვარს სოკოსი და არა მისი მოკრეფა. ჯერ არ შემხვედრია რუსი, რომელსაც სოკოების მოკრეფა არ უყვარდეს. ჩვენ ზარმაცები ვართ. საქართველოში გადასარევი სოკოებია, მაგრამ იშვიათად თუ ვინმე ჰკრეფს მათ. მე კი ყოველთვის შხამიან სოკოს ვკრეფ ხოლმე, იმიტომ რომ ლამაზია, მაშასადამე (ასე ვფიქრობ) კარგია.

**ინტერვიუს უძღვებოდა
მარიანა მურზინა.**

სამყარო თეატრალის თვალში*

საბავშვო „ლაპარა“

ჩანოშვილი საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მოსკოვში, რუსთაველის თეატრს 16 აპრილს რობერტ სტურუას მიერ დადგმული „ლამარა“ უნდა წარმოედგინა. მაგრამ ამ დღეს სპექტაკლი არ შედგა. რუსეთის საბავშვო ნოვოროსიისკში დეკორაციებით დატვირთული ტრაილერი დააკავა და გასასინჯ მანქანათა უსასრულო რიგში ჩააყენა, საიდანაც თავის დაღწევას, მოგვსენებათ, კვირები სჭირდება თუ თვეები არა. რეალურად დადგა საფრთხე ფესტივალის პროგრამის ჩაშლისა (აქვე იყო მეორე სპექტაკლის — „ქალი — გველის“ — დეკორაციებიც). მართალია მერე ყველა პრობლემა კი მოგვარდა (სპექტაკლი გაიმართა 17 აპრილს), მაგრამ მაშინ, სასოწარკვეთისა და მღელვარების წუთებში, მომაგონდა, რომ „ლამარა“ რუსთაველის თეატრში ყველაზე ბედნიერი და ყველაზე უბედური სპექტაკლი იყო ერთ-სა და იმავე დროს.

დასაწყისი იხ. 111 გვ.

სწორად წერს ვასო კიკნაძე „ლაპარა“ თავის თავში ატარებდა რაღაც საბედისწეროსო“.

დავიწყეთ იმით, რომ პიესის პირველი დამდგმელი კოტე მარჯანიშვილი სპექტაკლზე მუშაობისას სასწრაფოდ საოპერაციო შეიქნა და დარჩენილი ორი „კამარის“ (როგორც გრიგოლ რობაქიძე უწოდებს აქ მოქმედებას) დადგმა სანდრო ახმეტელს მოუხდა (1926 წელი). კ. მარჯანიშვილს ავადმყოფობა გაურთულდა და როცა მოგვიანებით ნახა სპექტაკლი, სასტიკად განრისხდა იმის გამო, რომ ეს ბოლო ორი „კამარა“ აბსოლუტურად განსხვავებული სტილით იყო დადგმული. „მოსხენით ჩემი გვარი აფიშიდანო“ — იყვირა გაფითრებულმა და სიბრაზისაგან აცახცახებულმა. ეს აღმოჩნდა უკანასკნელი წვეთი ორ დიდ რეჟისორის შორის მომწიფებულ კონფლიქტისა. ამ დღის შემდეგ კ. მარჯანიშვილს ფეხი აღარ შეუდგას რუსთაველის თეატრში. ასე დაასრულა „ლამარამ“ ამ თეატრალური კოლიზიის პირველი აქტი.

მაგრამ, თურმე წინ იყო გასათამაშებელი მთელი დრამა.

1928 წელს ახმეტელმა ხელახლა დადგა „ლამარა“, როგორც თვით ამბობს, „ჩემი ხელის შესაიდუმლე, ჩემი თეატრალური ოცნებების აკვანი“. სპექტაკლის მხატვარი იყო უნიჭიერესი ირაკლი გამრეკელი. მან სთხოვა სანდროს: „ნუ გამაკეთებინებ მაკეტს. დეკორაციას პირდაპირ სცენაზე დადგმულს გაჩვენებო“. აქ რეჟისორმა დაუშვა მისთვის უჩვეულო კომპრომისი და დაეთანხმა მხატვარს. დეკორაცია მზადაა — მოახსენა სპექტაკლის თანარეჟისორმა აკაკი ვასაძემ და სანდრო ახმეტელს მაყურებელთა დარბაზში შეუძღვა. შეხედა ახმეტელმა დეკორაციას და ელდა ეცა, იმდენად შორს იყო იგი მისი ჩანაფიქრისაგან. სიბრაზისაგან გონდაკარგული შეეპარდა სარეკვიზიტოში, ნაჯახს დაავლო ხე-

ლი და გაშმაგებულმა იყო მისი ჩეხ-
ვა. „ამის გულისთვის გადავიკიდე ლა-
დო გუდიაშვილი? (ბ-ნი ლადო კ. მარ-
ჯანიშვილის „ლამარას“ მხატვარი
იყო. ნ. გ.), ამის გულისთვის ღირდა
ვინმესთან წაჩხუბება? ყვიროდა თუ-
რმე გონის დაკარგვამდე. ნირწამხდა-
რი ირაკლი გამრეკელი ძლივს გადაუ-
რჩენიათ. კარგა ხნის მერე გაჭირვე-
ბით მოუსულიერებიათ სავარძელში
ჩასვენებული ახმეტელიც.

ცოტაც და ამ ორ დიდ ხელოვანს
ვედრავინ შეარიგებდა და მაშინ არ
შეიქმნებოდა არც „ლამარა“ და არც
მართლაც გენიალური სპექტაკლი „ყა-
ჩალები“, მხატვრისა და რეჟისორის
შერიგება „ლამარას“ ახალი მაკეტის
განხილვისას მოხდა.

მაგრამ მიეყვით მოვლენებს.

პირველივე წარმოდგენის შემდეგ
ოფიციალურ ხელისუფლებას სურდა
„ლამარას“ აკრძალვა. იმ დროისათვის
აუცილებელი თანხმობის გარეშე, გაუ-
ტეხელმა ახმეტელმა მაინც გაუშვა
სპექტაკლი, რომელსაც გრანდიოზული
წარმატება ხვდა წილად. ამის მიუხე-
დავად, „ლამარას“ მოხსნის საკითხი
გამუდმებით იდგა დღის წესრიგში, მას
შემდეგაც კი, როცა მოსკოვში თეატრ-
ში დავვიანებით მოსულმა სტალინმა
ნახა სპექტაკლის მეოთხე მოქმედება
(მისი თხოვნით მესამე მოქმედება ხე-
ლახლა ითამაშეს) და დიდად მოიწონა
იგი.

ვერაფრით ვერ ელეოდა ახმეტელი
ამ სპექტაკლს, რამდენჯერაც დაუბი-
რებდნენ სპექტაკლის მოხსნას, იმდენ-
ჯერ თეატრიდან წასვლით იმუქრებო-
და. არ შეეძლო ამ სპექტაკლის მოხს-
ნა, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი
თეატრალური ესთეტიკა აქ სრულყო-
ფილად იყო გამოვლენილი, არამედ
იმიტომაც, რომ „ამ სამყაროში ჩაძი-
რვის პროცესი — როგორც თვით ამ-
ბობდა — ისევე ღვთაებრივი იყო ჩემთ-
ვის, როგორც მინდიას მიერ ბუნების
განცდა“.

თითქოს საკმარისი უნდა იყოს ჩვე-
ნს მიერ აღწერილი დრამისათვის ამ-

დენი კონფლიქტი, მაგრამ „ლამარამ“
რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში
კიდევ ერთხელ ითამაშა უკანასკნელ
თუმც, სახელისწერო როლი, რომელიც
„ბაქოს კონფლიქტის“ სახელით არის
ცნობილი თეატრალურ კულურებში.
ბაქოში რუსთაველის თეატრის გასტ-
როლები ტრიუმფით მიდიოდა. „ლა-
მარას“ ერთ-ერთ წარმოდგენაზე მოხდა
ინციდენტი, რომელიც დღემდე ბოლო-
მდე ნათლად არაა გარკვეული. იმის
როლის შემსრულებელი აკაკი ხორა-
ვა, ახმეტელის თეატრის პროტაგონი-
სტი, სპექტაკლზე ნაღვინევი მოსულა
(ლამარას როლის შემსრულებლის —
თამარ წულუკიძის ვერსიით — მთვრა-
ლი, აკაკი ვასაძის ვერსიით — ცოტა
ნასვამი). თითქოს აკაკი ხორავა სიტ-
ყვებს ურევდა და ერთ-ერთი მიზანსცე-
ნის ნახაზი დაარღვია (ლამარა გაუვა-
რდა ხელიდან). ამ ამბავს დიდი კონ-
ფლიქტი მოჰყვა. ახმეტელმა ხორავა
თეატრიდან გაათავისუფლა და მერე,
უკვე გახელებულმა, არავის თხოვნა,
არავის რჩევა არ შეიწყნარა, უმაღლე-
სი ინსტანციის არცერთი დადგენილე-
ბა არ შეასრულა. არად ჩაავდო ლავ-
რენტი ბერიას კატეგორიული მოთხო-
ვნაც კი. თუ რა მოჰყვა ამას, ცნობი-
ლია. ამომდენიმე ხნის შემდეგ სანდ-
რო ახმეტელმა დახვრიტეს. ასე, რომ
„ლამარა“ სანდრო ახმეტელის ბედის-
წერად იქცა. ერთხანს, სპექტაკლის
აფიშიდან გრივოლ რობაქიძის და სა-
ნდრო ახმეტელის გვარები გაქრა, ხო-
ლო შემდეგ სცენის მუშებს უბრძანეს
„ლამარას“ დეკორაციის განადგურება.
ქართული სცენოგრაფიის ეს შედეგრი
დაშაღეს, დახერხეს, დაამტკიცეს და
ზედ ძველი დეკორაციების ნარჩენები
მიაყარეს. ერთი სიტყვით, სამუდამოდ
„ლამარხეს“.

აი, ეს ამბავი მომავონა „ლამარას-
თან“ დაკავშირებულმა ბოლო მოსკო-
ვურმა ინციდენტმა.

თხრობას დავასრულებ ერთი უცნაუ-
რი, ილუმალი დეტალით: რობერტ
სტურუას დიდი ხნის წინ ჰქონდა გა-
ნზრახული „ლამარას“ დაღმა. ერთ-

ხანს ბუმბოლა დაიწყო კიდეც, მაგრამ შეწყვიტა და მერე კარგა ხნის მანძილზე აღარ გახსენებია პიესა. აი, რა მიაშინა მან. „სახლში წიგნებს ელაგებდი, თუ, არ მახსოვს, რაღაცას ვეძებდი. დაბლა დახრილს თავზე წიგნი დამეცა, ავიღე, დავხედე და „ლამარა“ აღმოჩნდა“. ამაში რეჟისორმა რაღაც ღვთაებრივი ნების გამოვლენის ნიშანი დაინახა და საბოლოოდ გადაწყვეტიტა კიდეც მისი დადგმა. საბედნიეროდ ეს დადგმა სრულიად ორიგინალური და ბრწყინვალე აღმოჩნდა...

მონსერატ კაბალიე და ჟანრი ლოლაშვილი

სულაც არ გამოიკვირდება თუ გაცხადებული მკითხველი იკითხავს — სად მსოფლიო მასშტაბის სცენის ვარსკვლავი და სად ქართული თეატრისა და კინოს ცნობილი მსახიობი ჟანრი ლოლაშვილი. მაგრამ მათ ერთნაირი ისტორია გადახდათ თავს, რამაც განაპირობა, ამ შეთხვევაში, მათი სახელების ერთად მოხსენიება.

რუსთაველის თეატრის ათენში პირველი გასტროლების (1980 წ.) დროს, „კავკასიური ცარცის წრის“ წარმოდგენისას ეროვნულ თეატრში (სხვათა შორის, ეს იყო ის იმეიათი, გამოწვევის შეთხვევა, როცა ამ თეატრის შენობაში უცხო ქვეყნის დასი შეუშვეს) წამყვანის როლის შემსრულებელს ჟანრი ლოლაშვილს დიდი ხიფათი შეეძებდა. ეს იყო 1980 წლის 20 ოქტომბერი. „სრულიად საბერძნეთის მსახიობთა კავშირის“ თხოვნით რუსთაველის თეატრმა გამართა სპექტაკლი სპეციალურად ათენის თეატრალური საზოგადოებისათვის. ეს დღე იმიტომაც დამამახსოვრდა, რომ რაღაც უჩვეულო აღმადგენით თამაშობდნენ მსახიობები და აი, პირველი მოქმედების დასასრულს ჩაბნელებულ კულისებში გასვლისას ჟანრი წაბორძიკდა, ფეხი ჩაუვარდა სცენის ჩამტვრეულ იატაკში და კოჭი გადაემსხვრა. ხელზე აყვანილი გაიყვანეს მსახი-

ობთა ფოიეში. რამოდენიმე წუთში ფეხი საშინლად გაუსივდა...

ვისაც ეს სპექტაკლი უნახავს, უნდა ხსოვრება, რომ ჟ. ლოლაშვილი განუწყვეტლავ მოძრაობდა სცენაზე, ხშირად გადი-გამოდიოდა კულისებში, მღეროდა, მიკროფონს დაატარებდა. იგი იწყებდა („იყიდეთ, იყიდეთ, იყიდეთ თორემ...“) და ამთავრებდა სპექტაკლს. მოკლედ, ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ეს როლი სპექტაკლისათვის. წარმოდგენელი ტკივილების მიუხედავად ჟანრიმ შესძლო სპექტაკლის დამთავრება, მაგრამ ფეხი უკვე კატასტროფულად ჰქონდა გასივებული. ერთობ სათუო იყო „კავკასიურის“ შემდგომში წარმოდგენა. მაშინ რობერტ სტურუამ ბრწყინვალე რამ მოიფიქრა. ჟანრი ჩასვა ინვალიდის ეტლში (რომლითაც „რიჩარდში“ იორკის უმცროს, ავადმყოფ უფლისწულს დაატარებდნენ), თეთრ, ხასხასა ვაისში შეკრული, პატარა მორივით წინაშეკერილ, გაშვებულ ფეხზე ვეება წითელი ბაფთა გაუნასკვა სპექტაკლის დაწყების წინ მიკროფონით გამოცხადდა, რომ გუშინ, სპექტაკლში წამყვანის როლის შემსრულებელს ფეხი მოსტყდა, მაგრამ თქვენი პატივისცემის გამო, მაინც ითამაშებსო. მაყურებელმა ეს განცხადება ხუმრობად მიიღო და ამ ცნობას მხიარული ყიჟინით და ტაქმისცემით შეხვდა. შემდეგ გავიგეთ, რომ ბევრს ეს ამბავი, სულაც, რეჟისორის ერთგვარი კომიკური ტრიუკი ევონა... როგორც კი გაიხსნა სცენის სიღრმეში ხის ვეება ჭიშკარი (საიდანაც მათხოვრები შემოცვივდებიან პლაკატებითა და ტრანსპარანტებით ხელში) იმ წუთშივე კლოუნის ტანსაცმელში გამოწყობილმა ჭაბუკმა მერაბ ნინიძემ (რომელიც „რიჩარდში“ იორკის მთავრის უფროს შვილს თამაშობდა) სცენის სიღრმიდან დიდი სიჩქარით გამოაქანა ჟანრი ლოლაშვილის ეტლი და ზედ სცენის კიდეგან გააჩერა. ჟანრიმ უმაღლეს სტატუსზე მიკროფონს და ორკესტრთან ერთად შეასრულა სპექტაკლის პირველი „ზო-

ნგი“. გამაყრუებელი ხმაური, ყიჟინა, ტაშისცემა ატყდა დარბაზში და სპექტაკლმაც ამგვარ მხიარულ და ხალისიან აუიოტაჟში ჩაიარა. მთელი გასტროლების მანძილზე ასე, ინვალიდის ეტლში მკდარმა ჟანრიმ რამდენიმეჯერ ითამაშა ეს როლი. მერაბ ნინიძე კი ერთ საღამოს („რიჩარდში“) თავის აკადმყოფ მძას, იორკის უფლისწულს დაატარებდა, მეორე საღამოს კი („კავკასიურში“) — წამყვანს.

წარმოიდგინეთ, მონსერატ კაბალიეს ბიოგრაფიაშიც სწორედ ამგვარი ისტორია ამოვიკითხე. ეს უდიდესი სოპრანო („მას შეუძლია ძლივს გასაგონი ამოსუნთქვაც კი უნაზეს მელიოდად, უსუფთავეს ნოტად აქციოს, რომელიც ყველას სძენას წვდება“) საშინელ ავტოკატასტროფაში მოჰყვა. დაუწყდა მყესები და მთავარი ძარღვები. გიჟსით შეკრული კაბალიე საშინელ ტკივილებს განიცდიდა, მაგრამ, ყველას გასაოცრად, უარი არ უთქვამს დაგეგმილ კონცერტებზე და ესტრადაზე, ჟანრი ლოლაშვილის დარად, ინვალიდის ეტლში ჩამჯდარი მღეროდა. სცენაზე კი ყავარჯენებით შემოდიოდა და გადიოდა. ამ დროს მოახლოვდა ვერდის „დონ კარლოსის“ პრემიერაც. (რომელშიც იგი ელისაბედ ვალუას პარტიას მღეროდა). ერთი, ცხადია, საკონცერტო შესრულება და მეორე სპექტაკლი თავისი მიზანსცენებით, მოძრაობით, როლის თამაშითა და სახის შექმნით. პრემიერა უნდა შემდგარიყო მსოფლიოში ერთ-ერთ ყველაზე დიდ საოპერო სცენაზე — „არენა დი ვერონაზე“. როგორ უნდა ემოძრავა დამტვრეულ სოპრანოს ამ უზარმაზარ, მართლაც რომ უსასრულო სცენაზე? და აი, აქ მას მხსნელად მოევლინა საქვეყნოდ ცნობილი კოსტუმერ-დიზაინერი დამიანო დამიანი. მან შექმნა წარმოუდგენლად ფართო სამოსი, უჩვეულო სიდიდის სახელოებით, რომელშიაც თავისუფლად იმალებოდა ყავარჯენები. მონსერატს ხმა ჩვეულებრივი ბრწყინვალეობით უუღერდა, ეგ იყო მხოლოდ, რომ ძალზე ნელა მოძრაობ-

და სცენაზე. მისი ხმით მოჯადოებული მაყურებელი ვერაფერს მიხვდა. ალბათ, ფიქრობდა, რომ მისი უდიდესი ელისობა დედოფალი ელისაბედი სწორედ ასე უნდა მოძრაობდესო. ცოტა ვინმემ თუ იცოდა ისიც, რომ ელისაბედ დედოფალის მხლებელი სეფე ქალები, სცენის სტატისტიები ან ქოროს მომღერლები კი არ იყვნენ, არამედ ორთოპედიული საავადმყოფოს ექთანები, რომლებიც, საჭიროების შემთხვევაში, უნდა მოხმარებოდნენ დამტვრეულ მომღერალს. კაბალიეს ბიოგრაფი აღნიშნავს, რომ „წარმატება თავზარდამცემი იყო“... ჩვენს შემთხვევაშიც, „კავკასიური ცარცის წრეს“ წარმატება ასევე „თავზარდამცემი“ იყო, ფეხმოტეხილი ჟანრი ლოლაშვილის მონაწილეობით.

P. S. სხვათაშორის, ამგვარი ტრავმები ხშირია თეატრალურ სამყაროში. სულ ახლახანს ამსტერდამის მუსიკალურ თეატრში ბალეტ „რომეო და ჯულიეტას“ რეპეტიციაზე რომეოს პარტიის შემსრულებელი ალექსანდრო მონიკერლი საორკესტრო ორმოში გადავარდა, გულმკერდის კუნთები დაუწყდა, იქვე გარდაიცვალა, ხოლო ამერიკელი მომღერალი ჰოვარ ჰასკინი აღფრედ შნიტკეს ოპერის („ცხოვრება იდიოტთან“) მსვლელობისას ასევე ჩავარდა ორკესტრანტებთან, ფეხი იღრმო, მაგრამ ვაჟაკურად დაამთავრა სპექტაკლი.

* * *

ფერაფრა — სულის სარკე

დიდ მხატვართა შორის იშვიათად ვინმეს თუ შეუქმნია იმდენი ავტოპორტრეტი, რამდენიც რემბრანდტს. თუ დავაკვირდებით მის ადრეულ ავტოპორტრეტს, და უკანასკნელ, გარდაცვალების წელს (1669) შექმნილს (პირველსა და უკანასკნელს შორის კი ბარე ექვსი ათეული ავტოპორტრეტი) შეგვიძლია მთელი მისი ცხოვრება, სიხარული, წარმატება, იმედგაცრუება და ბოლოს, მოახლოებული სიკვდილით

გამოწვეული სასოწარკვეთაც კი ამოვიკითხოთ. როგორც ჩანს, იგი არა მართლ თავის „ავტობიოგრაფიას“ ქმნიდა, არამედ თავისი სულიერი და ფიზიკური ცხოვრების ისტორიას — საკუთარი თავის შეცნობის საფუძველზე.

საკუთარი შინაგანი სამყაროს დაფინებული კვლევა დასავლეთ ევროპის ფერწერის ისტორიაში უნიკალური მოვლენაა და ამ მხრივ მას ვინსენტ ვან გოგი თუ შეედრება. მეორეს მხრივ ავტობიოგრაფიების ეს სიმრავლე შეიძლება ნაწილობრივ აიხსნას რემბრანდტისდროინდელი მოდით, როცა მედიჩიმ იწყო გამოჩენილ მხატვართა ავტორიტეტების შეგროვება უფიცის მუზეუმისათვის. (ორი ავტობიოგრაფიული მხატვრის სიცოცხლეშივე კვიდა უფიცის გალერეაში).

ერთ-ერთ ადრეულ ავტობიოგრაფიულ (ამ დროს იგი 23-24 წლისაა) ნახევრად შებრუნებული ლამაზი და ჯანსაღი ჭაბუკი შემოგვცქერის. ფოლადის ჯავშნის მკერდზე დაფენილი ფურცელი, ზედ გადმოფენილი, თეთრი, ფუმფულა საყელითი, მხატვრის სახის დახვეწილ ნაკეთებს უჩვეულო მიმზიდველობით ავსებს.

ახლა დავაკვირდეთ მის „ავტობიოგრაფიულ სასკიასთან“. ახლად დაქორწინებულ 28 წლის მხატვარს მუხლებზე უზის ჩვენსკენ ნახევრად შემობრუნებული, მდიდრულად ჩაცმული ქალი. მხატვრის სახეს, ქალის წელზე შემოხვეულ მის ხელს ძლიერი შუკი ანათებს, ზეადმართულ მარჯვენაში, მაღალი, ჩამოქნლი სასმისი უჭირავს. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ბედნიერი წვეილი სამოგზაუროდ მიდის და ჩვენსკენ ერთი წამით მოიხედა რათა გაცისკოვნებული სახეებისათვის კიდევ ერთხელ შეგვევლო თვალი. 1638/39 წლებში დახატულ ავტობიოგრაფიულ რემბრანდტი თავისი ბედნიერებისა და წარმატების მწვერვალზეა. შემოგვცქერის მშვიდი, კმაყოფილი, თავის თავში დარწმუნებული ლამაზი, ჯანსაღი მამაკაცი, მწიფე ატმოსფერო სახის კანით. შავი ხა-

ვერდის ქუდზე შემოვლებული ოქროს ზოლი და კისერზე ჩამოკიდებული ოქროსსავე მსხვილი ჯაჭვი მის მხატვრობას ალურ კეთილდღეობას გვაძლავს. შემდეგ მის ცხოვრებაში იწყება ტრაგიკულ უბედურებათა მთელი სერია, რომელიც ძირფესვიანად შეცვლის მის ცხოვრებას, გასტეხს ფიზიკურად და სულიერად, დააავადებს. შესაბამისად იცვლება მისი სახის გამომეტყველება. 1657/58 წელს შექმნილ სახეს ავტობიოგრაფიულ შემოფოთება და წუხილი ატყვია, ნაკეთები მოშვებული და დამძიმებულია, თავზე დადებული თეთრი ტილოს ჩაჩი თუ ქუდი, მთლად ასაცოდავებს, ყველაფერთან შეგუებული კაცის გამომეტყველებას. მისი ტანსაცმელი უბრალოა, გლეხური (ასე აცვიათ ბრეიგელისა და ბოსხის სოფელ მამაკაცებს). ეს შეგუება ცხოვრების სიღრმეთა ჭკერტითაა განპირობებული. მისი თვალები პირდაპირ ჩვენს სულში იხედებიან. ფიქრი და მჭიმუნარება ბრძენკაცის იერს ანიჭებს. სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე დგას, უფრო სიკვდილისკენაა მიდრეკილი, მაგრამ ამ დროს, რა საოცრად ძლიერია ოსტატის ფუნჯი, განსაცვიფრებელია მისი პალიტრა — მას ძალუძს სულის სიმების რხევების გამოცემა. რაც უფრო უბედურია მძიმედ დაავადებული, მით უფრო სრულყოფილი, გაბედული, თვითდარწმუნებული და მკაფიოა მისი ოსტატობა. ამ მხრივ ემოციურად უძლიერესია სიკვდილის წინ დაწერილი მისი ავტობიოგრაფი. მაცდუნებლად სადა და უბრალოა ნახატი, მაგრამ ფუნჯი და მასტეხინი გენიალურ, ყოვლის შემძლე ოსტატის ხელს უჭირავს...

... ჯორჯტაუნის უნივერსიტეტის ადამყოფობათა დიავნოსტიკის პროფესორმა კარლოს ესპინელმა, გულდასმით შეისწავლა რემბრანდტის ავტობიოგრაფიების მთელი ეს სერია და ყურადღება გაამახვილა ერთ ნამუშევარზე, სადაც მხატვარი 35 წლისაა და თავის ასაკისათვის შეუფერებლად მოხუცი ჩანს. პროფესორი მივიდა იმ

დასკვნამდე, რომ რემბრანდტი განიცდიდა ქოლესტერინის სიჭარბეს, ჰქონდა კანის დაავადება და თავის ტკივილები. კერძოდ, მარცხენა თვალის გუგაში მან აღმოაჩინა ერთი ბეწო თეთრი რკალები და თვალეზის უკეპებში დამახასიათებელი ნაოჭები. ეს ნიშნები ადასტურებენ სწორედ სისხლში ქოლესტერინების დიდ რაოდენობას. მეცნიერის დასკვნით, რემბრანდტი ათეროსკლეროზით ყოფილა დაავადებული. ამას გარდა წინწკლები ღოყაზე და შესიებული ცხვირი, კანის ავადმყოფობას მოწმობს. მან ყურადღება მიაქცია აგრეთვე შუბლზე ერთობ (ზედმეტად!) გაბერილ შავ ვენებს. ეს კი რევმატიული დაავადების ნიშანია. ესპინელი ვარაუდობს, რომ მხატვრის დაავადება მემკვიდრეობით უნდა იყოს, რადგან დედამისის პორტრეტსაც ატყვია ნაადრევი სიბერის კვალი.

არ მეგონა თუ ნახატის მიხედვით შეიძლებოდა ადამიანის „ავადმყოფობის ისტორიის“ შექმნა. მაგრამ აქ საოცარი სხვა რამეა — რა მახვილი თვალი და რა ოსტატი უნდა იყოს მხატვარი, რომ თვით უმცირესი ნიშნები არ გამოიჩინოს თავისი სახისა და შესაშური სიცხადით ასახოს თავისი ფიზიკური და სულიერი მდგომარეობა.

ექიმ-დიაგნოსტიკის ამ წერილს რომ გავეცანი, სულ სხვა თვალთა დაუწუწყებურა მხატვართა პორტრეტებსა და ავტოპორტრეტებს და აქ კი განმაცვიფრავან გოგის მიერ შექმნილმა „ექიმ რეის პორტრეტმა“. რეი სულიერად დაავადებული ვან გოგის მკურნალი ექიმი იყო. მხატვარმა პორტრეტი დახატა სულ მალე მას შემდეგ რაც ყური მოიჭრა (ყველას ახსოვს, ალბათ, მისი ამ პერიოდის ავტოპორტრეტი) და უმძიმესი სულიერი მღელვარება გადაიტანა და აი, მხატვარი თავისი მეგობარი ექიმის პორტრეტს ხატავს. აქ უცნაური და მოულოდნელი არაფერია. უცნაური და მოულოდნელი აქ ისაა, რომ ექიმ რეის მარცხენა ყური თითქოს მთლად სისხლშია გასვრილი, ის-

ეთი ხასხასა წითელი საღებავითაა მიხატული. (წითელი წინწკლები თმაშიც ბზინავს). რა არის ეს, ჰალუცინაციების თუ სუბლიმაციის გამოხატულება? რა უცნაურად აღიქვამს ავადმყოფი ყურმოჭრილი მხატვრის თვალი სხვა ადამიანის სახეს. ეს უთუოდ მის ფსიქიკაში გადატანილი ტრავმის კვალია, ქვეცნობიერებაში ამოტივტივებული. საკუთარი ყურის მომჭრელი, სხვის ყურსაც სისხლში მოთხვრილს ხედავს და ისე ხატავს (დოსტოევსკას რასკოლნიკოვის ზილვები მაგონდება). რა ძლიერი სულიერი შეტევა უნდა განეცადა მხატვარს, რომ ამგვარი რამ ეხილა, ასე სამუდამოდ აღებეჭდა. ეს ხომ მისი სულის მოძრაობის ერთი იდუმალი ფაზაა! ამ უცნაურ „წითელყურიან“ პორტრეტს ასევე უცნაური ისტორია ჰქონდა. ექიმმა რეიმ (რომელიც ცოტ-ცოტას თვითონაც ხატავდა) მხატვრის მიერ ნაჩუქარი ეს პორტრეტი ჩვეულებრივად მიიღო, როგორც ავადმყოფის მადლიერების გამომხატველი რამ, ხოლო სურათი აშკარად არ მოეწონა. „ექიმ რეის“ პორტრეტი კარგა ხანს სხვენზე ეგდო, შემდეგ საქაიმის კარის მოვალეობას ასრულებდა, სანამ შემთხვევით არ მიავნეს. რუსმა მრეწველმა ს. მოროზოვმა ჩალის ფასად იყიდა იგი და ამჟამინდელ პუშკინის სახ. რუსულ მუზეუმს გადასცა.

ოთარი

ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე მრავალი ახალგაზრდა დებიუტანტი დრამატურგის პიესა დაიბეჭდა. მკითხველისა და თეატრების ყურადღება მიიპყრო „ბიჭვინთა-ქობულეთის ახალგაზრდა დრამატურგთა სემინარის“ მონაწილეთა პიესეებმა. რამდენიმე მათგანი დაიდგა კიდეც. მაგრამ აშკერად გამოჩნაკლის მოვლენასთან გვაქვს საქმე: — ამ პიესის ავტორი თეატრალური ინსტიტუტის კინოს ფაკულტეტის სასცენარო განყოფილების სტუდენტია. იგი შეილია შესანიშნავი მხატვრის და მოაზროვნის ვია ბუღაძისა. ლაშას პიროვნებას, მისი ასაკისათვის საკვირველ განათლებას აშკარად ატყვია კულტურული ატმოსფეროს ზეგავლენა.

„ოთარი“ აბსურდის თეატრის ესთეტიკით შექმნილი პიესაა, იგი წარმატებით განხორციელდა „საჩქაფის თეატრში“, რეჟისორ ღავით საყვარელიძის მიერ.

რასაკვირველია, ლაშა ბუღაძე კარგად იცნობს „აბსურდისტების“ დრამატურგიას და „აბსურდის თეატრის“ ესთეტიკას. „დიდი აბსურდისტების“ გავლენის კვალი შესაძინევი და ჩვენი ახალგაზრდა ავტორი არც ცდილობს ამ კვალის დაფარვას.

მთავარი აქ სხვაა — კერძოდ, ეს წმინდა წყლის „ქართული აბსურდია“, თუკი შეიძლება აბსურდის ეროვნულობით გამოჩენა. ავტორს ისე ბუნებრივად შეუთვისებია თავისი წინამორბედების თავისებურებანი, მათი დრამატურგიული ხერხები, ისე დამაჯერებლად იქმნება დაუჯერებელი ეპიზოდები, ისე ერთმანეთში გადაწული რეალობა და ფანტაზია, ისე „ხტის“ მოქმედება დროის ფარგლებში, რომ ეს ყველაფერი ძალზე თეატრალურია, სცენურია და კომედიური.

მოქმედი პირნი:

ოთარი.

ოთარის ცოლი.

ოთარის დედა.

ოთარის შვილი.

ერლინი.

მამანი.

ძალი.

ძროხა, ან ხარი.

და გოგონა, რომელსაც წითელი ქუდი ასურავს.

სურათი პირველი

სცენაზე ორმოცი ქალი და თორმეტი კაცი გაირბენს.
ქალები მარჯვნივ გარბიან, კაცები კი მარცხნივ.
ამის შემდეგ, სცენაზე სამოცი ბავშვი გაირბენს,
მერე კი — ოთხი მოხუცებულიც. მოხუცებს ოთარი მოჰყვება. ოთარს
ხელში საჭე უჭირავს და ყვირის:

— პიპ! პიპ!

სცენა ბნელდება.

ფარდა

მეორე მოქმედება

სურათი პირველი

ოთარის სახლი. ოთარის ცოლი საწერ მაგიდასთან ზის და წერს. ოთარის
დედა კი, ხმამაღლა კითხულობს ოთარისავე ბავშვობის ნაწერებს.

ოთარის დედა. ...აი, ეს, რომ დაწერა, — ექვსი წლის იყო: (კითხუ-
ლობს) „...მამა — დედაჩემის ქმარია. დედა კი — მამაჩემის ცოლი. (იკინის)
ბებიჩემი — ბაბუაჩემის ცოლია. ბაბუაჩემი კი — ბებიჩემის ქმარი. ჩემი მშო-
ბლები ერთმანეთის ნათესავები არიან. მე კი, მათი შთამომავალი ვარ. ისინი
ამაყობენ ჩემით. დედაჩემის მამას ოთარი ჰქვია, ისევე, როგორც — მე! ზო, მე
პატარა ოთარი ვარ. ჩემი სახელი, — მე მგონი, — ოთხი ასოსაგან შედგება. მე
და ბაბუას ერთმანეთი ძალიან გვიყვარს და არა იმიტომ, რომ ორივეს ოთარი
გვქვია... უბრალოდ, გვიყვარს და მორჩა! ბებია ასე მოგვმართავს ზოლმე: — პა-
ტარა ოთარ! დიდო ოთარ! ოთარებო... და ა. შ. ჩვენ ისიც ძალიან გვიყვარს, მა-
გრამ იგი, საერთოდ არ არის — ოთარი! ოთარი მას საერთოდ არ ჰქვია!

აი, ასე გავატარე ზაფხულის არდადეგები.“

ოთარის დედა ოთარის ცოლს უყურებს.

ს ი ნ უ მ ე ა.

... ეს თემა, ოთარმა ექვსი წლის ასაკში დაწერა!..

ოთარის ცოლი. (წერს) თავი გამისკდა...

ოთარის დედა. შენ იღლები, ბავშვები კი არ იღლებიან!

ოთარის ცოლი. ეს რთულია...

ოთარის დედა. ო, ნეტავი ფეხმძიმედ არ იყო!

ოთარის ცოლი. ... ფეხმძიმობა, — მე ვფიქრობ, — აქ არაფერ შუაშია.

ოთარის დედა. უკვე — მეთოთხმეტე თვეა ფეხმძიმედა ხარ... ოთარი
გიჟს ჰგავს!

ოთარის ცოლი. მე აქ, — არაფერ შუაში ვარ. თქვენ იცით ეს: ბავშ-
ვი ჩემი არ არის!

ოთარის დედა. შენს მუცელში კი ზის და...

ოთარის ცოლი. მე... იგი მათხოვეს!

ოთარის დედა. ჰო-ჰო-ჰო! გავიცინე!

ოთარის ცოლი. (მუცელზე დაიხედავს)... ამ ბავშვის დედა, სულ სხვა ქალაქში ცხოვრობს.

ოთარის დედა. იქნებ, ოთარის უფროსი ბიჭიც არ არის შენი? ეროვნული
მემკვიდრეობის
მინისტრის
გამგეობის
მდიო

ოთარის ცოლი. არა, ის... ნამდვილად ჩემია!.. აი, ეს კი — არა!.. ამიტომაც არ ჩნდება... დედამისი უნდა მოვძებნო!

ოთარის დედა. მამა ხომ ნამდვილად ოთარია?..

ოთარის ცოლი. რა თქმა უნდა!

ოთარის დედა. ... ჰოდა ნუ დედავ!.. დედას, რა მნიშვნელობა აქვს, ვინ იქნება...

ოთარის ცოლი. მე არ მინდა მისი გაჩენა!.. მე ხომ, აქ არაფერ შუაში ვარ!

ოთარის დედა. დაწყნარდი და დაუწერე — ოთარის უფროს ბიჭს დავალება!

ოთარის ცოლი. არც ამას უნდა ვაკეთებდე!

ოთარის დედა. ბავშვს სკოლიდან გამოავდებენ შენი გულისთვის!

ოთარის ცოლი. ო, რატომ ვარ ფეხმძიმედ?.. რატომ არ პოულობს ამ ბავშვის დედას — ოთარი?..

ოთარის დედა. წერე-მეთქი!

ოთარის ცოლი. ვწერ... ვწერ...

ოთარის ცოლი წერს. ოთარის დედა კი, ჩურჩულით კითხულობს ოთარის ნაწერს.

ოთარის დედა. ... ნახე, რა დაუწერია ამ — ცულუჭტს, რვა წლის ასაკში: (კითხულობს) ... აი, როგორ გავატარე ზამთრის არდადეგები:

დედაჩემი ადრე, — მამაჩემს გაჰყოლია ცოლად. მამაჩემს კი, ადრე, — დედაჩემი მოუყვანია ცოლად. ასევე, — ბაბუაჩემსაც მოუყვანია ბებიაჩემი ცოლად და ბებიაჩემიც, — ბაბუაჩემის ცოლი გამხდარა... ოღონდ ეს ადრე იყო!.. მე ჯერ დაბადებულის კი არ ვიყავი!.. ხო, ოთარიც არ მერქვა! ასე, რომ ბაბუაჩემი და მამაჩემი, თავიდან ერთად არც აპირებდნენ — ცოლის მოყვანას, მაგრამ, როდესაც მამაჩემი დაიბადა და ბებიაჩემმაც, — ოღონდ, სხვა ბებიაჩემმა, — დედაჩემი გააჩინა...

ოთარში ოთარის შვილი შემოდის.

იგი თექვსმეტი წლის ბავშვა.

ოთარის შვილი (უყვირის ოთარის ცოლს)... დედა, რატომ წერ ჩემს დავალებას?... მე ხომ იდიოტი არა ვარ!.. მე ძალიან კარგად მესმის ყველაფერი! გინდა, რომ ჩემი ყურადღება ამას მივაქციო, არა? — და ის კი არ დავინახო, რომ შენ სხვის ბავშვზე ხარ ფეხმძიმედ!.. დედა, რად გინდა ეს — სხვისი ბავშვი?

ოთარის ცოლი. ამ ბავშვის მამა — მამაშენია!

ოთარის შვილი... და დედა?

ოთარის ცოლი. დედაც... ალბათ, მამაშენია!

ოთარის შვილი. ო, მე ხომ თექვსმეტი წლისა ვარ!.. რატომ მექცევით პატარა ბავშვივით?..

ოთარის ცოლი. ... რა, აღარ დაგიწერო?..

ოთარის შვილი დუმს.

ოთარის შვილი. შენ, თუ არ დამიწერ, — მეც ვერ დავწერ!.. მე ხომ იდიოტი ვარ... იდიოტი! ასოებსაც კი ვერ ვარჩევ ერთმანეთისგან!.. ყველაფერს შენ სწავლობ, დედა... მე კი, — არაფერი ვიცი. ასე ხომ არ შეიძლება!.. მე თექვსმეტი წლის ვარ!.. მართო საკუთარი სახელის წერა ვიცი!.. ხო, გვარსაც კი ვერ ვწერ!.. და აი, კლასელებიც დამცინიან: ზა-ზა-ზა, — ასე!

გუშინ მაგალითად, საკლასო წერა გეჰქონდა... ბავშვებს სამ-სამი გვერდი გა-

მოუვიდა!.. მე კი ჩემი სახელით გავაფხე ფურცელი... ზო, მეტი არაფერი ვიცი!..
აი, მეორე გვერდზე კი, — ძროხა დავხატე... ძროხა და პეპელა!.. თუმცა, ძრო-
ხის ხატვაც არ ვიცი წესიერად!.. ხატვითაც ზომ შენ მიხატავ ყველაფერს!
... თექვსმეტი წლის იდიოტი! გაუნათლებელი... შტერი! მე მეგობარი აღარა
მყავს!.. ყველა, ჩემი მეგობარი — შენ გემეგობრება, დედა! მასწავლეთ... მასწავ-
ლეთ წერა! მასწავლეთ კითხვა!.. მე ვითხოვ ამას!

ოთარის დედა. არ იტირო, ბებიკო... ჩვენს ოჯახში ასეთი წესია!..
მამაშენის მაგივრადაც მე ვსწავლობდი!

ოთარის შვილი. მამამ იცის კითხვა!.. აი, მე კი — არა!

ოთარის დედა. არ დაიჯერო ეგ სისულელე! ოთარმა არა თუ კითხვა,
— ლაპარაკიც კი არ იცის წესიერად!.. ოთარი ზომ ოთხ ასოს ვერ გამოთქვამს!..
ოთხ ასოს!.. და ეს ასოებია: „ო“, „თ“, „რ“ და „ი“!

ოთარის შვილი. მე ეს არ მჯერა!

ოთარის ცოლი. (ოთარის შვილს)... გადი ქუჩაში! ... აღარ მოგებზრდა
ჩვენი ყურება?..

ოთარის შვილი. ახლა, ჩემს დავალებას წერ, არა?..

ოთარის ცოლი. ზო, ორი ამოცანაღა დამჩნა!

ოთარის შვილი (დაბნეული ათვალეურებს ნაწერს). აი, ეს მრგვალები
რაღაა?..

ოთარის ცოლი. ეს მრგვალები, — კითხვის ნიშნებია!

ოთარის შვილს, სახეზე ზიზღი ეხატება.

ოთარის შვილი. გველებს მაგონებენ...

ოთარის ცოლი. ჯერ მაინც ბავშვია!

ოთარის დედა. ჯერ მაინც ბავშვია!

ორივე გაიცინებს.

ოთარის შვილი. მე ზომ თექვსმეტი წლის ვარ...

ოთარის დედა. ვინ მოგატყუა?..

ოთარის შვილი. თქვენ მითხარით — ეს!

ოთარის ცოლი. არა... შენ ორი თვის წინ შეგისრულდა ცხრამეტი წე-
ლიწადი!

ოთარის დედა. შენ, ცხრამეტი წლის ხარ — ოთარის შვილი!

ოთარის შვილი. როგორ, — მე სკოლაში აღარ ვსწავლობ?..

ოთარის ცოლი. შენ, — ორი წლის წინ დაამთავრე სკოლა!

ოთარის შვილი. აბა, — დილაობით, სად მივდივარ ხოლმე?..

ოთარის დედა. უმაღლეს სასწავლებელში!

ოთარის ცოლი. ჩვენ იქ, — პოლიტოლოგიას ვეუფლებით, შვილი!

ოთარის შვილი. — რას, — დედა?..

ოთარის ცოლი. პოლიტოლოგიას!

ოთარის დედა. შენ და დედაშენი, — პოლიტიკოსები იქნებით!

ოთარის ცოლი. ზო, შეიძლება ქალაქის მერობასაც კი გამოვკრათ ხე-
ლი!.. წარმოიდგინე, — მერი დედა-შვილი!.. ოთარი კი — ჩვენი მძღოლი იქ-
ნება!

ოთარის ცოლი გაიცინებს. ოთარის დედა კი ჩაფიქრდება.

ოთარის შვილი. ეს თეთრი ადგილები, რაღაა — დედა?..

ოთარის ცოლი. ეს — აბჯაცებია, შვილო.

ოთარის შვილი. აქ, რატომ არაფერს წერ?..

ოთარის ცოლი. ... მანდ, — მამაშენი ჩაწერს!

ოთარის დედა გაბრაზებული გავა ოთახიდან.

... მე მგონი, გავაბრაზეთ!

ოთარის შვილი. ... და მუცელი?..

ოთარის ცოლი. ხო, ეს სხვისი ბავშვი, — მე ბოლოს მომიღებს!

ოთარის შოილი. დედა, მე უზრდელი არა ვარ, მაგრამ მაინც უნდა გი-
თხო: საიდან მოხვდა ეს სხვისი ბავშვი, — შენს მუცელში?..

დედა ღუმს. (ანუ ღუმს ოთარის ცოლი!)

... დედა, გამეცი პასუხი!

ოთახში ოთარის დედა დაბრუნდება.

იგი ტომარას მოათრევს.

ოთარის დედა! ერთხელ, თქვენი ისტორიის გამოცდის შემდეგ, — დე-
დაშენი სახლიდან გაიქცა და სამი საათი აღარ დაბრუნებულა. სახლში შუადღი-
სას მოვიდა, — გაბერილი, გასიებული მუცლით! მან თქვა მაშინ, — მომშივდა
და ვიღაც ბავშვი გადავწყლაქეო!.. მერე კი — დაავიწყდა თავისი ნათქვამი და
ოთარიც მოატყუა, ფეხმძიმედა ვარო.

...და აი, გავიდა თოთხმეტი თვე! ვიღაც ბავშვი კი არ ჩნდება!

ოთარის შვილი. ეს ტომარა, რაღად გინდა?..

შარდა

მესამე მოქმედება

სურათი პირველი

იგივე ოთახი. იგივე ხალხი. იგივე ნივთები.

ოთარის შვილი. პა, — მიპასუხე!.. ეს ტომარა რაღად გინდა-მე-
თქი?..

ოთარის დედა. ამ ტომარაში შენ უნდა ჩაგვსა და გაგვიღო!

ოთარის დედა ხმამაღლა გაიცინებს და გაუა.

ოთარის შვილი. ნუ მექცევით ბავშვივით!.. მე ხომ, უკვე — ცხრამეტი
წლისა ვარ!

ოთარის ცოლი. ცოტა ხნით მაინც გაჩუმდი!.. ვერ ხედავ, რომ დასა-
წერი მაქვს?..

ოთარის შვილი. მერები, არა?..

ოთარის ცოლი. ხო, მერები!

ოთარის დედა ოთახში დაბრუნდება.

ოთარის დედა. ხელებში ნუ მიყურებთ... მაინც არაფერი მიჭირავს!

ოთარის ცოლი. ახლა დაწყნარდეთ, თორემ მუცელი ამტკივდება...

ოთარის დედა. ეგ ბავშვი, — მე მგონი, — მოწამლული იყო!.. ადრე,
გული არასოდეს აგრევიდა, ახლა კი, — თითქმის ყოველდღე...

ოთარის შვილი. მამა!

ოთარის ცოლი. ოთარ!

ოთარის დედა. ოთარ!

შემოდის ოთარი. მას საჭე უჭირავს.

ოთარის ცოლი. ოთარ, ნუ ხსნი საჭეს, თორემ დაგეკარება.

ოთარის დედა. ოთარს, გუშინ, — მანქანა მოჰპარეს... აი, საჭე კი,
რატომღაც დაუტოვეს.

ოთარის ცოლი. ო, მე არ ვიცოდი... მაპატიე, ოთარ!

ოთარი რაღაცას ამბობს და ოთახიდან გადის.

ოთარის დედა. ... რა თქვა, ვერ გავიგე?!

ოთარის ცოლი. მეც ვერ გავიგე...

ოთარის შვილი. მეც არაფერი გაიგია...

ოთარის დედა. (ხმაძალა)... ოთარ, გაიმეორე!

ოთარი რაღაცას ყვირის.

ოთარის ცოლი. რა თქვა?..

ოთარის დედა. (ხმაძალა) ოთარ, ჩვენ არ გვესმის!

ოთარი შეშოდის, რაღაცას ამბობს და შერე, ისევ უკან გადის.

ოთარის შვილი. რა თქვა?..

ოთარის ცოლი. მე მგონი, — ბავშვის დედა ვიპოვნეო.

ოთარის დედა. ... მე კი, ჩვენს ნაწერებზე მომესმა რაღაც!

ოთარის შვილი. არა, მამამ საჭმელი მოითხოვა!

ოთარი ბრუნდება და მაგიდასთან ჯდება.

ოთარის ცოლი. ოთარ, იცი... მე მუცელი მტკივა.

ოთარი რაღაცას ითხოვს.

... ხო, ახლავე.

ოთარის შვილი. ახლავე, მამა!

ოთარის დედა. ახლავე, შვილო!

ოთარის ცოლი ოთარს წყლით სავსე ჭიქას მიაწოდებს. დედა მას ფურ-
ცლებს დაუღებს მუხლებზე. შვილი კი სავარცხელს მიაწოდებს მამამისს.
ოთარი რაღაცას ამბობს.

ოთარის შვილი. ... არაფრის მამა.

ოთარის დედა. ... არაფრის შვილო.

ოთარის ცოლი. ... არაფრის ოთარ.

სურათი მეორე

იგივე ოთახი. იგივე ხალხი. ოთარის შვილი ისეთი აღარ არის, როგორიც

პირველ — ორ სურათში იყო. იგი გაიზარდა. სახე კი — წვერიით დაუფარა.

ოთარის შვილი. დედა! მამა! ბებია!

ოთარის ცოლი. (წერს) ხო, შვილო...

ოთარის დედა. (კითხულობს) ხო, შვილო...

დუმილი.

ოთარის შვილი. მე — ცოლი მომყავს.

ოთარის ცოლი. ... რა თქვი?

ოთარის შვილი. ხო, დედა!.. ამჯერად მე მომყავს ცოლი!.. ამჯერად,
ცოლის მოყვანა მე დაგასწარი!.. მე, — ოთარის შვილმა!

ოთარის ცოლი. ... სამწუხაროდ, ვერ გავიგე, — რა თქვა ჩემმა შვი-
ლმა?..

ოთარის დედა. მე მგონი, მან თქვა, რომ... უმაღლეს სასწავლებელში, —
მშვენიერი, ოთხი მეგობარი ჰყავს.

ოთარი რაღაცას ამბობს.

ოთარის ცოლი. აი, ოთარი კი ამბობს, რომ ჩვენმა შვილმა, ახლა, —
ძალიან, ძალიან ცხელი საჭმელი მოითხოვა!

ოთარის შვილი. მე კი მომესმა, რომ მამამ, — რძლის ნახვა მოინდომა!

ოთარი რაღაცას ამბობს.

ოთარის დედა. ოთარ!

ოთარის ცოლი. ოთარ!

ოთარის შვილი. ხო, მამა, ახლავე.

ოთარის შვილი ოთახიდან გადის.

ოთარის ცოლი. ოთარს რძალი არ მოეწონება!

ოთარის დედა. ოთარი იტყვის, რომ რძალი ჩვენს სახლში — ვერ დაეტევა!

ოთარის ცოლი. „ო, ნეტავი გამზდარი გოგონა იყოს!“ — ფიქრობს ოთარი.

ოთარის დედა. ოთარ, შეხედე!

ოთარის შვილს ოთახში — ძროხა შემოჰყავს.

ოთარის ცოლი. ძროხა... აქ, ჩვენს სახლში?... მეექვსე სართულზე?... ოთარ, თქვი რამე!

ოთარი რაღაცას ამბობს.

ოთარის შვილი. მომისმინე მამა!.. აი, ნახე, როგორც გეტყვი: — ეს ძროხა კი არა, — ჩემი ცოლია!.. დღეიდან იგი, ჩემს ოთახში დაიდებს ბინას. თქვენც, კეთილი ინებუთ და ისე მოექცეთ, როგორც რძლებს ექცევიან ხოლმე, ანუ: ელაპარაკეთ და ეკამათეთ!.. ეფერეთ და უთვალთვალეთ!

ოთარის დედა... და ოთარის შვილიშვილი?

ოთარის შვილი. ... რაღაც, ხომ მაინც დაიბადება! (ძროხას გადახედავს)... ნუ ღელავ!

ოთარის ცოლი. ... ძროხა ღელავს?

ოთარის შვილი. ხო, დედა... ჩემი საცოლე, — ჩვენმა საუბარმა ააღელვა!

ოთარის ცოლი. ... ამას, როგორღა ხვდები?..

ოთარის შვილი. იგი მე მიყურებს.

ოთარის დედა (ოთარის შვილს)... მამაშენი შეურაცხყოფილია!.. ეს ძროხა კი...

ოთარის შვილი. ო, მას ჯერჯერობით, თქვენთვის შეურაცხყოფა არ მოუყენებია... ის ხომ ახალგაზრდაა, — უმანკო!.. უზრდელური სიტყვებიც კი არ იცის! იგი დიდრონი თვალებით გიყურებთ და უკვირს, — ო, ადამიანებო...

ოთარის დედა. ძროხა ჩვენს სახლში!.. იქ, სადაც ოთარი ცხოვრობს! ეს ხომ — წარმოუდგენელია!

ოთარის შვილი (ცდილობს ძროხის ხელში აყვანას)... შენ სამი, ოთხი! ხო, ოთხი ტყუპის გაჩენა შეგიძლია!..

ოთარის დედა. გაუშვი ხელი!.. იგი — მსუქანია!

ოთარის შვილი. დედაჩემმაც თქვას, რომ ჩემი ცოლი მსუქანია!

ოთარის ცოლი. ხო, მეც ვამბობ: შენი ცოლი ძალიან მსუქანია, — ოთარის შვილო! მამაშენის სახლში, ძროხა შემოგყავს და დედასაც კი არაფერს ეკითხები! ხო-მეთქი! — სიყვარულში არაფერი გაგეგება!.. სულელი ხარ!

ოთარის შვილი. ... და მე, რომ ვხედავ მას!

ოთარის ცოლი. ... რას ხედავ, — თქვი!.. იქნებ ოთარმაც დაინახოს!

ოთარის შვილი. სიყვარულს!.. სიყვარულს, დედა!.. მას დიდი, ვეებერთელა ძუძუები აქვს!.. ოთხი ფეხი!.. კუდი, რომელსაც ბუზები ეხვევიან და რქები!.. ხო, ძუძუები და რქები!.. და მე მიყვარს იგი, მიყვარს! (კოცნის ძროხას).

ოთარი გადის.

ოთარის დედა. (ოთარის შვილს) შენი საქციელით — გული აურიე მამაშენს. ახლა იგი, — სააბაზანოში შედის.

ოთარის შვილი. სააბაზანოში, — ჩემი ცოლიც შევა ხოლმე!

იგივე ოთახი. ოჯახი სადილობს. ძროხა კი, კუთხეში დგას და ბალახს იჭრის.
მიირთმევს.

ოთარის ცოლი. ოთარ, შენ ორი ყბით ღეჭავ საჭმელს!
ოთარის შვილი. ხო, მამაც ჩემი ცოლივით იკვებება (იციან).
ოთარის დედა. ნუ უყურებთ, თორემ საერთოდ აღარ შეჭამს!
ოთარს აღარ უყურებენ.
ოთარის ცოლი. ცუდად ვარ...
ოთარის დედა. რა გჭირს?..
ოთარის ცოლი. დაუბანელი ძროხის სუნი მცემს.

დუმილი.

ოთარის შვილი. (ძროხას გადახედავს) ... ძვირფასო, იქნებ, მართლაც
ლაგებანა?!..

ოთარის დედა. ძროხა თავისით ვერ იბანავენებს!
ოთარის ცოლი (ოთარის შვილს) ... ეზოში ჩაიყვანე და აბანავე!
ოთარის შვილი. რატომ, — ეზოში?.. განა სააბაზანო იმისათვის არ
არსებობს, რომ...
ოთარის ცოლი. შენ გინდა, რომ ოთარის სააბაზანოში აბანავო იგი?..
ოთარის შვილი. მე — არა! იგი, თვითონაც მშვენიერად იბანავენებს!
ოთარის შვილი ფეხზე წამოდგება და ძროხას მიუახლოვდება.
ოთარის ცოლი. ძროხა სააბაზანოში ვერ შეეტევა! ოთარ, თქვი რამე!
ოთარი რაღაცას ამბობს.

ოთარის შვილი. (ძროხას ექაჩება) ... ბანაობა, ბანაობა... ძვირფასო!
ოთარის დედა. ოთარი გაკვირვებულია!
ოთარის ცოლი. ოთარი შეურაცხყოფილია!
ოთარის შვილს ძროხა ოთახიდან გაჰყავს.
ოთარის დედა. ძროხა ოთარის საპონს ააორთქლებს!
ოთარის ცოლი. ძროხა ოთარის შხაპს გადაივლებს!
ოთარის დედა. ძროხა ოთარის უნიტაზს დათხერის!
ოთარის ცოლი. ძროხა ოთარის სააბაზანოს გადაფარავს!
ოთარის დედა. ოთარ, თქვი!
ოთარის ცოლი. ოთარ, თქვი!

ოთარი რაღაცას ამბობს. ისმის ძროხის ღმუილი. ოთარის დედა სწრაფად
გადის ოთახიდან.
ოთარი. მუუუ!
ოთარის ცოლი. მორჩა!
ოთარის ცოლი ფეხზე წამოდგება და გავა.
მანამდე კი — მუცელს მოიფხანს.
ოთარი მარტოა. ისმის წყლის ხმა.

სურათი მეოთხე

იგივე ოთახი. ოთარი თავდაყირა ჰკიდია.
შემოდის ოთარის დედა.
ოთარის დედა. ო, ღმერთო ჩემო!.. ოთარმა თავი ჩამოიხრჩო!

ოთარის დედა ოთახიდან გადის. იგი ოთარის ცოლ-შვილს უხმობს საშ-
ველად. რვა წამის შემდეგ, — სამივე ოთახში დაბრუნდება. ისინი ოთარს
უყურებენ.

გერმანული
ბიბლიოთეკა

ოთარის შვილი. მამაჩემი ცოცხალია!

ოთარის ცოლი. იგი თავდაყირა ჰკიდია.

ოთარის დედა. მე კი მეგონა, რომ ოთარმა თავი ჩამოიხრჩო.

ოთარის შვილი. მოდი, ჩამოვხსნათ!

ოთარი ძირს ჩამოჰყავთ. მას თეთრ ხავარძელზე სვამენ.

... მამა, რატომ ეკიდე — თავდაყირა?..

ოთარი. (ტირის) ... თავდაყირა?

ოთარის ცოლი. ოთარ, თქვე: ვინ ჩამოგკიდა ასე?..

ოთარი. ო, არ ვიცი. ნუ მეკითხებით.

ოთარის დედა. ჩვენი ოჯახის წევრი იყო?..

ოთარი. არ ვიცი.

ოთარის შვილი. ახლა კი ყველას ეჭვის თვალით უნდა ვუყურო! დე-
დასაც კი აღარ უნდა ვენდო!.. ბებიასზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია!.. გამოტყდით,
ვინ ჩამოკიდა მამაჩემი?..

ოთარის ცოლი. მე სააბაზანოში ვიყავი.

ოთარის დედა. მეც სააბაზანოში ვიყავი.

ოთარის შვილი. მეც.

ოთარი. ...და იქნებ, მე თვითონ დავეკიდე ასე?..

ოთარის შვილი. ხო, გამორიცხული არაფერია.

ოთარის ცოლი. მე ვეკითხები ოთარს: რატომ, ოთარ?..

ოთარი. რა, რატომ?..

ოთარის ცოლი. ...რატომ დაეკიდე-მეთქი?

ოთარი. ნუ მეკითხებით. ხომ შეიძლება, რომ ვიღაც — სხვას ჩამოვე-
კიდე.

ოთარის ცოლი. უნდა გაიხსენო, ოთარ!

ოთარი. მე ვერ ვიხსენებ.

ოთარის დედა. ძროხის რძეა საჭირო! ძროხის რძე — მოგონებებს აცო-
ცხლებს! (ოთარის შვილს) მოწველე ძროხა!

ოთარის შვილი. ჩემი ცოლი?.. მე არ შემიძლია!.. ისედაც ხელები მი-
ცახცახებს, როდესაც ვუყურებ...

ოთარის დედა. უნდა მოწველო და არა, — ეფათურო!

ოთარის შვილი. არა-მეთქი!.. არა!

ოთარის დედა. მაშინ მე მოვწველი.

ოთარის შვილი. რამე... სხვა არ იფიქროს!

ოთარის დედა. შემოიფეხანე!

ოთარის შვილი. იგი შრება...

ოთარის დედა. ...და — ოთარი?

სიჩუქვა.

ოთარის შვილი. ხო, კარგი.

ოთარის შვილი ოთახიდან გადის.

ოთარის ცოლი. ოთარ, მე მეგონი, — ჩვენს სახლში, ამ სხვისი ბავშვის
დედაა შემოპარული.

ოთარის დედა. ოთარ, თქვი!

ოთარი. უნდა გააჩინო. სხვა გზა არა გვაქვს.

ოთარის ცოლი. შენთვის ადვილი სათქმელია, — უნდა გააჩინო!.. როცა

ბავშვი, თოთხმეტი თვე მუცელში გიზის, უკვე გავიწყდება, რომ იგი გასაჩენია...
ხო, გგონია, რომ ეს ბავშვი კი არა, — მეორე კუჭია... მეორე, დიდი კუჭი!



ოთარი. მე გგავს მაინც?

ოთარის ცოლი. კი, საღამოობით ძალიან გგავს. მთვარე, მთვარე უყვარს ძალიან.

ოთარი. მეც მთვარე მიყვარს.

ოთარის დედა. არა!.. აი, ახლა, ნახე, როგორ ვიტყვი:

შენ მზე გიყვარდა, ოთარ! მე და შენ მზეზე ვფიქრობდით ხოლმე. მზე, — ჩვენი სამსახური იყო. მაშინ, მე მზარეული ვიყავი. ერთხელ ვიფიქრე, მოდი ჩემს შვილს მზიას დავარქმევ-მეთქი... მაგრამ მერე, — გადავიფიქრე და ბავშვსაც — ოთარი დავარქვე. ხო, შენ ღღესაც ოთარი გქვია!

ოთარის ცოლი. ოთარი...

ოთარი. მე მქვია ოთარი!

ოთარის შვილს ძროხა შემოჰყავს.

ოთარის შვილი. მოწველეთ!

ოთარის დედა ძროხას უახლოვდება და ათვალიერებს. ხელს მუცელზე უსმევს.

...ნუ გეშინია, სუფთაა!

ოთარის დედა. მე მას ვერ მოწვევლი. ეს — ძროხა არ არის!

ოთარის შვილი. ძროხა არ არის?..

ოთარის დედა. ეს ხარია და არა, — ძროხა! მე მას ძუძუები ვერ ვუბოვ-ნე, აი, თქვენ თვითონ ნახეთ!

ოთარის შვილი ძროხას თუ ხარს ათვალიერებს.

...შენც ნახე, ოთარ!

ოთარი ცხოველს უახლოვდება და ყნოსავს.

ოთარის შვილი. ო, არა... მას მართლაც არა აქვს — ძუძუები!

ოთარის ცოლი. ჰქონდა კი, როდესმე?..

ოთარის შვილი. ბანაობამდე ჰქონდა.

ოთარის ცოლი. ნამდვილად გახსოვს?..

ოთარის შვილი. ოთარს გეფიცები!

ოთარის ცოლი. ოთარს?..

ოთარის დედა. ოთარს?..

ოთარი. მე მიფიცებ?..

ოთარის შვილი. ხო, მამაჩემს ვფიცავარ, რომ ჩემს საცოლეს, ნამდვილად დიდი ძუძუები ჰქონდა... ოღონდ, — ბანაობამდე!

ოთარი. ...აი, რა იცის — უდროო დროს ბანაობამ!

ოთარის ცოლი. მართლაც უცნაურია!.. სააბაზანოში, ქალად შეხვიდე და კაცად გამოხვიდე!.. და თან სად, — ოთარის სახლში! — მეექვსე სართულზე!..

ოთარის შვილი. ო, მე უბედური ვარ!.. ორი რქა, კული!.. ჩლიქები!.. და აი, ეს ბუზები!.. ო!.. მამა!.. მამა მიშველე!

ოთარი. აბა, როგორ უნდა გიშველო?..

სურათი პირველი

იგივე ოთახი. იგივე ხალხი. იგივე ცხოველი და იგივე ნივთები.

ოთარი. ჰა, — აბა, როგორ უნდა გიშველო?.. მე ხომ საკუთარი თავისთვის ვერ მიშველია!.. და აი, მე ვამბობ: სანამ ეს, სხვისი ბავშვი არ დაიბადება, — არაფერი მთხოვოთ!

ოთარი ოთახიდან გადის.

სურათი მეორე

ოთარი. ოთარის შვილი და ოთარის დედა.

ცხოველიც აქვეა.

ოთარის დედა. ოთარი, ბავშვობიდანვე პუნქტუალური იყო! მახსოვს, ექიმმა თქვა, — ოთარი ცხრა თვეში დაიბადებოდა, და მართლაც ასე არ მოხდა?!.. ოთარი, ოთარი!.. შენ საკუთარი ფასი არ იცი!

ოთარი. მერე, მერე რა მოხდა?..

ოთარის დედა. მერე, მე და შენ, — სკოლაში შევედი... ვისწავლეთ, მეგობრები გავიჩინეთ... სადამოებით კი, დაეალებებსაც ვიმეორებდით ხოლმე. ეჰ, კარგი დრო იყო!

ოთარი. ...და ცოლი, როდის მოვიყვანეთ?..

ოთარის დედა. ცოლებზე — ვახშმობის დროს ვისაუბრებთ.

დუმილი.

ოთარის შვილი. მოისმინეთ ჩემი თხოვნა!

ოთარის დედა. ჰმ...

ოთარი. ჰმ... თქვი!

ოთარის შვილი. ვიცი, ამ ოჯახში აღარავინ მცემს პატივს. მაამჩემსაც კი გული ერევა ჩემს დანახვაზე. ის, სხვისი ბავშვიც დაიბადება და მეც, — საბოლოოდ შეგძულდებით. მაგრამ მე ვამბობ: ამ სახლიდან ვერავინ გამაგდებს. მე ისეთ ხალხს ვიცნობ... მე ისეთი სენიები მყავს, რომ თქვენ არც დაგეინჯმრებათ!.. ხო, მე საწყალი ვარ, მაგრამ მდიდარი! — მეგობრებით მდიდარი! ჩემი მეგობრები, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე შეგხვდებიან!.. სადარბაზოები, ავტობუსები, ტყეები, მინდვრები, დაბები, ჭალები, ფერდობები... ჩემი მეგობრებითაა სავსე!.. მე ოთხი უახლოესი მეგობარი მყავს. ოთხივე — ფერშალია! ისინი მოვლენ და პასუხს მოგთხოვენ, თუ მე სახლიდან გამაგდებთ. ოთხი ფერშალი! — ცეცხლითა და მახვილით! ოთხი ფერშალი!

ოთარი. ახლა კი თქვი, რა უნდა გეთხოვო!

ოთარის შვილი. მე გთხოვთ, ორი წუთი დამტოვეთ ამ ცხოველთან ერთად.

ოთარი. ჩვენ ღერეფანში ვიქნებით.

ოთარის დედა. ხო, ღერეფანში დავდებით, ხის კარდასთან.

ოთარი. მოკლედ, თუ რამე დაგჭირდა, ჩვენს მოძებნას ადვილად შესძლებ. ნივთების განლაგება ხომ კარგად გახსოვს?..

ოთარის შვილი. ღერეფანს, საკუთარი ხუთი თითივით ვიცნობ.

ოთარის დედა. მოკლედ, დაიმახსოვრე: ჩვენ კარდასთან ვიღებებით!

ოთარი. კარადა კი — ღერეფანში დგას!

ოთარის შვილი. მახსოვს, მახსოვს...

ოთარი შეიღს გადაკონის, შემდეგ დედასთან ერთად გავა. ოთარის შეი-
ლი ცხოველს უახლოვდება.

...მე არ ვიცი შენ ხარი ხარ, თუ ძროხა. მე ეს აღარ მაინტერესებს. ჩემთვის ყველაფერმა აზრი დაკარგა. თქვენ მე მასხრად ამიგდეთ. შენ კი დაგავიწყდი! ხო, დაგავიწყდი!.. დაგავიწყდა ის გზა, რომელიც ჩვენ გამოვიარეთ... ო, რამდენი რამე მომიცია შენთვის! რამდენი მიჩუქნია!.. არავის ეყვარები ისე, როგორც მე მიყვარხარ!.. შენ კი არ დამაფასე... ხო, არ დამაფასე! მე ხომ მხოლოდ დაფასებას ვითხოვდი შენგან... მაგრამ არა! შენ ხომ ძროხა ხარ! ძროხა! ძროხა — ძუძუების გარეშე! ხო, ძროხა... მაინც ძროხა... ჩემი ძროხა... ჩემი პატარა ძროხა... (კონის მუცელზე) ოთარის შვილის ძროხა... მაგრამ მე ვბრაზდები: ვიცი — შენ აღარაფერი გწყინს... ხო, ჩემი აზრი, ჩემი ცხოვრება შენ აღარ გაინტერესებს... მაგრამ მე მაინც გეტყვი, რადგან ვიცი, რომ შენ ეს, მაინც გეწყინება!.. მე გიღალატე!.. დიახ, მე გიღალატე! უკვე ოთხი დღეა მამაკაცი ვარ! ოთხი დღე! ეს ხომ ჯადოსნური რიცხვია! ოთხი ფერშალი! მამაჩემის ოთხი ასო, ოთხმეტი თვე და ა. შ.

...მე შენ გიღალატე! გიღალატე ოთხჯერ!.. ხო, დღეში — ოთხჯერ გღალატობ... ღალატი კი ოთხ-ოთხი საათი გრძელდება... შენ არ მაჩვენებ, რომ გწყინს და სწორედაც შერები, მაგრამ შენ ხომ გტკივა!.. მე ვხედავთ ამას!.. მე ვგრძნობთ ამას... შენ გტკივა... გტკივა... მძუღუუ!.. მძუღუუუ!

ძროხა. მიშველეთ!.. ოთარ, ოთარ!

ოთახში ოთარი და ოთარის დედა შემოვბის.

ოთარი. რა ხდება, შვილო?... რა მოგივიდა?..

ოთარის დედა (ოთარის შვილს უყურებს) ხმას ვერ იღებს... გაფითრებულია!

ოთარი. თქვი რამე... თქვი!

ოთარის შვილი. ძროხამ... ძროხამ ხმა ამოიღო...

ოთარი. ხმა ამოიღო?..

ოთარის შვილი. ხო, შენ გეძახდა...

ოთარი. ეს შენ მეძახდი და არა, — ძროხა!.. ძროხა ღმუღოდა...

ოთარის შვილი. არა... ეს მე ვღმუღოდი... ძროხა კი გეძახდა!.. მუუ — აი, ასე!

ოთარი. ბავშვი ცუდად არის.

ოთარის შვილი. ო, მე რომ ბავშვი აღარა ვარ!.. მე, რომ ოთხი დღის წინ დავეაჯკადი!

ოთარის დედა. დედაშენიც შენთან ერთად იყო?..

ოთარის შვილი. არა... მარტო ვიყავი.

ოთარი. სად არის დედაშენი?..

ოთარის შვილი. არ ვიცი.

ოთარის დედა. იგი მოდის.

ოთარი. აი, ისიც!

ოთახში ოთარის ცოლი შემოდის, რომელსაც ფეხმძიმობის არანაირი კვალი აღარ ეტყობა.

ოთარის ცოლი. ო, რა კარგია! გამოცდებს მოვრჩით! — ჩვენ არდადეგებები დაგვეწყოს!.. ასე, რატომ მიყურებთ?..

ოთარი. შენ მუცელი აღარა გაქვს.

ოთარის ცოლი. (მუცელზე ხელს მოისვამს) ...არა, მუცელი, თავის აღგილზეა, მე უბრალოდ, ფეხმძიმედ აღარა ვარ... დილით ექიმთან წავედი და გოგონა გავაჩინე. მას ექთანს მოიყვანს. მე ხომ სკოლაში უნდა შემევლო.

ოთარის ღედა. სკოლაში, თუ უმაღლეს სასწავლებელში?..

ოთარის ცოლი. ოთარმა მკითხოს!

ოთარი. მე გეკითხები: როდის მოიყვანენ, შენს მიერ გაჩენილ ბავშვს?..

ოთარის ცოლი. მოიყვანენ, მოიყვანენ... ნუ ნერვიულობ...

ოთარი. გოგონა?..

ოთარის ცოლი. ...რომ დაიბადა — გოგონა იყო... (ოთარის შვილს)

ხო, მართლა!.. შენი ხარი, როგორ გრძნობს თავს?..

ოთარის შვილი. მან ხმა ამოიღო.

ოთარის ცოლი. მერე, რა თქვა?..

ოთარის შვილი. ოთარს დაუძახა.

ოთარის ცოლი. ღმერთო ჩემო!.. ხარმა ხმა ამოიღო და ოთარს დაუძახა!.. ოთარი... ოთარი! — ამ სახელის მეტი არაფერი მესმის.

ოთარი. რა გინდა ჩემგან?..

ოთარის ცოლი. შენ! რაღა გინდა?.. თქვი, ბოლოს და ბოლოს!

ოთარი რაღაცას ამბობს.

...ო, ეგ მეც მინდა!.. შენ ხომ ჩვეულებრივი ხარ, — მარტო საჭეზე ფიქრობ!

ოთარის ღედა. ის საჭე, ოთარს — მე უყუიდე,

ოთარის ცოლი. განქანა კი — მე!

ოთარი. ხო, მართლა... სად არის ჩემი საჭე?..

ოთარის ცოლი. ჰა-ჰა-ჰა!.. აი, ამას ეელოდებოდი! (უეცრად ტონს შეიცვლის) ...მოისმინეთ ორი სექტემბრის სიმართლე: მე, დღეს დილით, ოთარის საჭე — მდინარეში მოვისროლე.

ოთარის ღედა. ეს სიცრუეა! მოისმინეთ პირველი სექტემბრის სიმართლე: მე გუშინ გადავაგდე ოთარის საჭე!

ოთარის ცოლი. აი, მე კი დღეს... ოთარს გეფიცებით, — არ ვიტყუები.

ოთარის ღედა. ე. ი. აქ, რაღაც გაუგებრობაა!

ოთარის ცოლი. ე. ი. ოთარს ორი საჭე ჰქონდა!

ოთარის შვილი. გამოტყედი მამა!

ოთარი. არა... მე ერთი მქონდა... და ისიც, ძალიან პატარა!

ოთარის ღედა. ამას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს!

ოთარის ცოლი. ხო, საჭეც ხომ ოთხი ასოსაგან შედგება!

ოთარის შვილი. მამა, შენ მართლა არ შეგიძლია წერა-კითხვა?..

ოთარი. ხო, შეილო... არ შემიძლია...

ოთარის შვილი. ...და არც ის იცი, დღეს დილით ვინ ჩამოგკიდა?..

ოთარი. ხო, არ ვიცი...

ოთარის შვილი. მოისმინეთ ორი სექტემბრის, მეორე სიმართლე: ოთარი — იდიოტია!

ოთარის ცოლი. არა!

ოთარის ღედა. არა!

ძროხა. არა!

პაუზა.

ოთარი. გაიგონეთ... ძროხამაც თქვა, არაო.

ოთარის ცოლი. ეს ხომ სისულელეა!.. ძროხა ალაპარაკდა... აქ, ოთარის სახლში!.. იქ, სადაც ოთარი ცხოვრობს!

ოთარი. გესმით?..

ოთარის ღედა. ექთანის ხმა!

ოთარის შვილი. მე არაფერი მესმის.

ოთარის ცოლი. არც მე!

ოთარის დედა. აი, მე და ოთარს კი — ექთანის ხმა გვესმის. მას ახარებდა დაბადებული გოგონა მოჰყავს. ხო, ჩვენ ყველაფერი გვესმის. ჩვენ ნიჭიერი დედა-შვილი ვართ.

ოთარის ცოლი (ოთარის შვილს) ... ახლა სხვის ბავშვს, ანუ შენს დას მოიყვანენ.

ოთახში ექთანი შემოდის, რომელსაც ცხრა-ათი წლის გოგონა მოჰყვება. მკთანნი (გოგონას). მიუახლოვდი შენს მშობლებს.

გოგონა ოთარს უახლოვდება. ოთარი მას შემინებული უყურებს.

ოთარი (მიმართავს ცოლს) ... შენ დარწმუნებული ხარ, რომ ეს ბავშვი, დღეს გააჩინე?..

ოთარის ცოლი. რა თქმა უნდა — დღეს გავაჩინე!.. ოთარ, ნუ მიყურებ ასე... მეც დაბნეული ვარ...

ოთარი. ... მე ვეკითხები ექთანს: რამდენი წლის არის, ეს ... დღეს დაბადებული გოგონა?..

მკთანნი. ასე... ცხრა-ათი წლის იქნება.

ოთარი. სიარული, როდისღა ისწავლა?..

მკთანნი. დღეს, სამის ნახევარზე... ლაპარაკს კი დილითვე დაუფლა! ჩვენც გაკვირვებულები ვართ... ჩვენ მას ასეც დავარქვით: „ერლინი“.

ოთარი. „ერლინი“ რაღას ნიშნავს?

მკთანნი. „ერლინი“ — გოგონა-გოლიათს ნიშნავს!.. ეს გოგონა გენიოსი იქნება, დამიჯერეთ.

დუმილი.

ერლინი. მიმიდეთ ისეთი, როგორიც ვარ. დედა!.. მამა!

ოთარის ცოლი. შენ არა ხარ ჩემი შვილი!

ოთარი. აი, ჩემი კი ხარ!

ექთანი ოთარის დედას და ცოლს გადაკოცნის, შემდეგ კი — გავა.

სურათი მისამე

იგივე ოთახი. ოთარის დედა და ცოლი.

ოთარის დედა. გაიგე! — ციყვი, თამამი და ღონიერი ცხოველია!.. იგი ზაფხულიდან ემზადება — ზამთრის ძილისათვის!

ოთარის ცოლი. ვერ მოგართვით!.. ზამთრის ძილისათვის, ციყვები კი არა, — დათვები ემზადებიან!

ოთარის დედა. ო, გაჩუმდი, თუ ღმერთი გწამს!.. ოთარის შვილის მასწავლებელი, საშინლად გლანძღავს!.. შენი გულისთვის, მას სასწავლებელიდან გამოაგდებენ...

ოთარის ცოლი. რა... რა დაწერე, ასეთი?..

ოთარის დედა. აი, თუნდაც ეს: თურმე, შენი აზრით ორს რომ ორი მიუვმატოთ, — დაახლოებით რვას მივიღებთ!

ოთარის ცოლი. ხო, ეს ჩემი პირადი აზრია.

ოთარის დედა. აი, რა დაგიწერია ისტორიის მასწავლებლისთვის: შენ ამბობ, რომ ნაპოლეონი, სინამდვილეში — ალექსანდრე მაკედონელი იყო. ალექსანდრე მაკედონელი კი შუბერტის პირველი ცოლი... აი, შუბერტის პირველი ცოლი კი, თავის დროზე, — ილიადა ყოფილა! „ილიადა“ ნაწარმოებია და არა, —

გმირი. შენ ესეც კი არ იცი!.. და მერე ამბობ, რომ ეს ყველა, — ერთი ალაძიანი იყო, რომელიც მაშინვე უნდა გადაეღოთ ნაგავში!.. აი, რას წერ შენი!..

ოთარის ცოლი. მე გავიზუბრე... რა, არ შეიძლება?..

ოთარის დედა. ჩვენ სახუმაროდ არა გვაქვს საქმე! ბუნებაში ხომ ძალიან ან უცნაურად განვითარდა მოვლენები!.. ოთარის ვაჟი დათრგუნულია!.. წესით იგი უნდა ყოფილიყო უფროსი... ახლა კი, რაღა გამოვიდა? — გუშინ დაბადებული გოგონა, მასზე ცხრა წლით უფროსია!.. ბიჭი ნერვიულობს... გრძნობს, რომ იჩაგრება. მე ძალიან მეცოდება იგი.

ოთარის ცოლი. ... მეც მეცოდება ... იქნებ, კიდევ გამეჩინა ერთი, ან რამდენიმე ბავშვი ... ვფიქრობ, ყველაფერი მოგვარდებოდა.

ოთარის დედა. ... და — ოთარი?

ოთარის ცოლი. ო, ოთარ!

ოთარის დედა. ო, ოთარ!

შემოდის ოთარის შვილი.

ოთარის შვილი. ვიცი, ამ ოჯახში მე პატივს აღარავინ მცემს ... ახლა მე ყველაზე პატარა ვარ, — უმცროსი ძმა!.. ჩემმა ოთხმა მეგობარმატ კი დამივიწყა, ხო, ყველამ გაიგოს: მე ფერშალმა მეგობრებმატ მიმატოვეს! გუშინ ვიფიქრე, რომ თავს მოვიკლავდი, მაგრამ მერე — გადავიფიქრე... მე ხომ რელიგიური ვარ ... და თანაც, — ნაკაწრების მეშინია!

ოთარის დედა. თავის დროზე, ოთარსაც ძალიან უნდოდა თავის მოკვლა, მაგრამ მერე, მანაც გადაიფიქრა... უფრო სწორედ კი, მეზობლებმა გადააფიქრებინეს. აი, რატომ უყვარს ოთარს, მრავალ-სართულიანი სახლები!

ოთარის შვილი. აი, ერლინი!

შემოდის ერლინი — გუშინ დაბადებული გოგონა. იგი მაღალია, თმაში

უკვე ჭაღარა აქვს შერეული. თვალებთან კი ნაოჭებიც გაუჩნდა.

ოთარის შვილი. ხედავთ, უკვე ორმოცდა ათი წლისას ჰგავს!

ოთარის ცოლი. ღმერთო ჩემო! იგი, უკვე ჩემზე უფროსია!

ოთარის დედა. მე მაინც ყველაზე დიდი ვარ, — ამ სახლში!

ერლინი სკამზე შეხტება და სიმღერას დაიწყებს. შემდეგ კი — სიცილს.

... ექთანმა კი თქვა, რომ ეს გოგონა, — გენიოსი იქნებოდა ...

ერლინი ძირს ჩამოხტება. შემდეგ კი, თავით შეასკდება კედელს. იცინის.

ოთარის შვილი. ... და იქნებ, ყველა გენიოსი ასეთია?..

ოთარის დედა. არა ... მე ვიცნობდი გენიოსებს!.. ისინი მშვიდები და ზრდილობიანები იყვნენ. აქოჩრილი, თეთრი თმები ჰქონდათ ... მარჯვენა ხელს კი, შუბლიდან არ იშორებდნენ, — ბანაობის დროსაც კი!.. გენიოსებს — შავი ტანსაცმელი ეცვათ, ქუდს არ ხმარობდნენ ... პირი კი ყოველთვის მოკუმული ჰქონდათ. აი, ასე: (აჩვენებს) ... გენიოსებს ჩვენ არ ვუყვარდით, ჩვენ კი ისინი, — ძალიან გვიყვარდა. ეს, ასეთი წესი იყო.

ერლინი (მღერის) ... მე გოლიათი ვარ! მე გოლიათი ვარ! გოგონა-გოლიათი!.. მე გოგონა-გოლიათი ვარ!

ერლინი ოთახიდან გადის.

ოთარის ცოლი (ოთარის შვილს) ... შენს ადგილს, ოთარის სახლში, კერავინ წაგართმევს. (ნერწყვს ხმაძალა გადაყლაპავს) ... რაღაც მომშივდა!

ოთარის შვილი. მეც მომშივდა ... წავალ, ხარს დავხედავ.

ოთარის ცოლი. ოთარს ერიდე!

ოთარის შვილი. რატომ, დედა?..

ოთარის ცოლი. დღეს ხომ ოთხშაბათია?..

ოთარის შვილი. არა, დედა ... დღეს — ხუთშაბათია!

ოთარის შვილი ოთახიდან გადის.

ოთარის დედა. ერლინი ერთ დღეში დაბერდა ...

ოთარის ცოლი. ჩვენ კი, აგერ უკვე — რვა წელიწადია ვბერდებით...

არც კი!..

ოთარის დედა. ვინ, თქვენ?..

ოთარის ცოლი. მე და ოთარი.

ოთარის დედა. ზოგი სუკდება სიბერეში, — ზოგიც ხდება!

დუმილი.

ოთარის ცოლი. ... მე ხომ, სპილოსავით მსუქანი არა ვარ?..

ოთარის დედა. სპილოც არ ითვლება მსუქნად, — სპილოებში!

ივინიან.

ოთარის ცოლი. ... რატომ მაქვს, ამხელა უღვაშები?..

ოთარის დედა. ნუ იტყუები!.. შენ არა გაქვს უღვაშები, — შენ ხომ ქალი ხარ!

ოთარის ცოლი. ამხელა პირი, რალატომ მაქვს?

ოთარის დედა (ივინის). ... თუ არ გადამყლაპავ, — გიპასუხებ!

ოთარის ცოლი ჩაფიქრდება, შემდეგ კი გაიღიმებს.

სცენა ბნელდება.

სურათი მეოთხე

იგივე ოთახი. ოთარი მარტოა.

ოთარი. ო, რა დღეა დღეს ... რა დღეა დღეს ... როგორი ვარ?.. როგორი ვარ?.. კეთილი ოთარი ვარ, თუ უცნაური?.. თუ ოთხშაბათია, მაშინ — რამდენიმე ოთარი ვიქნები!.. და თუ არ არის ოთხშაბათი, მაშინ, როგორიც ვიყავი, ისეთი ვიქნები ... ხო, დღეს თუ ოთხშაბათი არ არის, გუშინდელ ოთარად დავრჩები!.. აღამიანის ბუნება ხომ ამოუცნობი რამაა!.. ოთარს ამოუცნობი ბუნება აქვს!.. ეს სიტყვა დღეს, უკვე მესამედ იხმარეს, — ბუნება!.. ახლა კი, მეოთხედაც!.. აქ მხოლოდ ყლაპავენ ... ყლაპავენ და ყლაპავენ!.. დღეს საჭმლის სუნი არ მცემს ... დღეს ჩემს ცოლს, საჭმელი არ გაუკეთებია ... დღეს დედაჩემს საჭმელი არ გაუკეთებია! დღეს ჩემს შვილებს, — საჭმელი არ გაუკეთებიათ!.. დღეს მშვიერი ვარ ... ე. ი. ხუთშაბათია!.. და მეც — ჩვეულებრივი ოთარი ვარ!.. ჩვეულებრივი ოთარი და არა, — არა-ჩვეულებრივი!.. ოთხშაბათი გამოვგრჩა და მეც, დღევანდელი — მშვიერი ოთარი ვარ!.. გილოცავ, ოთარი!.. გილოცავთ, ოთარი!.. ვულოცავ, ყველას!

კარებზე ვიდაც აკაკუნებს.

... კაცი, — ასე არ დააკაკუნებდა!

ოთარი კარებს გააღებს. ოთახში ქალი შემოდის. იგი დაბნეულია. რაღაცით, ოთარსაც ჰგავს.

ქალი. ო, თოთხმეტი თვეა მას დავეძებ!.. სად აღარ ვიყავი, რა აღარ გამოვიარე?.. დაბები, ჭალები, მინდვრები, ფერდობები ... და აი, დღეს აქ ვარ!.. ნუ მიმაღავთ ... დამანახეთ მაინც, — ჩემი შვილი, რომელიც ვიდაცის მუცელში იჯდა!

ოთარი. თქვენ ერლინის დედა ხართ?..

ქალი. მას ერლინი დაარქვით?..

ოთარი. დიახ, ერლინი — გოგონა-გოლიათს ნიშნავს.

ქალი. ... მე კი მახსოვდა, რომ იგი — ბიჭი იყო ...

ოტარი. არა ... ბიჭი ჩვენია!

ოთახში ოთარის ცოლი შემოდის, რომლის მუცელიც საგრძნობლად გაბერილია.

ოტარის ცოლი. ვინ არის ეს — ქალი?..

ძალი. მე, თქვენი შვილის დედა ვარ.

ოტარის ცოლი. რომლის?..

ძალი. მე მგონი, — ბიჭის ...

ოტარის ცოლი. ... თუ გოგონასი?..

ოტარი. მოიცა ... მოიცა ... შენ, რა? — კიდევ ერთხელ ხარ ფეხმძიმედ?..

... რატომ გაქვს ამხელა მუცელი?.. მე არ მესმის!

ძალი. ოთარს არ ესმის.

ოთარის ცოლი მაგიდასთან ჩამოჯდება.

ოტარის ცოლი. მაპატიე, ოთარ.

ოტარი. არა ... არა!.. ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერს თავისი საზღვარი აქვს!.. დედაჩემმა იცის?.. მიპასუხე, დედაჩემმა იცის-მეთქი, — შენი ფეხმძიმობის ამბავი?..

ოტარის ცოლი. მან — პირველმა გაიგო.

ძალი. ოთარი ბრაზდება.

ოტარი (ოთახიდან გარბის) ... დედა, დედა!

ოტარის ცოლი. ტყუილა ნუ ეძახი!.. მაინც ვერ იპოვნი!

ოთახში ერლინი შემოდის. იგი, დაახლოებით, — ოთხმოცი-ოთხმოცდაათი წლისაა.

მრღინი. მე გოგონა ... გოგონა ... გოლიათი ვარ ...

ძალი. ეს არის ერლინი?..

ოთახში ოთარი ბრუნდება.

ოტარი. მე დედა ვერ ვიპოვე!.. აი, სად არის დედაჩემი?..

ოტარის ცოლი. დედაშენი შენ გებრძოდა!.. ოთარიც სპეციალურად დაგარქვა!.. ოთარი ზომ, — სპარსული სახელია!

ოტარი. მე შევიხედე სააბაზანოში ... მე დავათვალიერე დერეფანი, რომელსაც ხუთი თითივით ვიცნობ ... მე სადარბაზოშიც შევიხედე, თუ გავიხედე ... მაგრამ ... დედა არსად არაა!..

ოტარის ცოლი. დედაშენი — ბინძური ... არაჰიგიენური ადამიანი იყო!

ოტარი. ... რატომ — იყო?.. დედაჩემი — არის და იქნება!

ოტარის ცოლი. იქნება, იქნება ... ცხრა თვის შემდეგ!

ოტარი. ცხრა თვის შემდეგ?..

ოტარის ცოლი. ხო, ცხრა თვის შემდეგ!

ოტარი. შენ ...

ოტარის ცოლი. ხო, მე!

ოტარი. შენ იგი ...

ოტარის ცოლი. ხო, თქვი!

ოთარი რაღაცას ამბობს.

... ხო, ხო!.. მე იგი გაადავცლაპე! აი, ავიღე და გადავცლაპე!.. მომშივდა და ოთარის დედა გადავცლაპე!.. საჭმელი არ იყო და გადავცლაპე!

სიჩუმეა.

ოტარი. ე. ი. და ანუ: შენ, საკუთარ დედამთილზე ხარ ფეხმძიმედ?..

ოტარის ცოლი (ღრმად ხუნთქავს) ... ასე გამოდის.

ოთარი ძირს ჩამოჯდება და მოიწვნს.

ქაღი. ოთარმა მოიწვინა.

ოთარის ცოლი (თმაზე ეფერება ოთარს) ხო, კარგი ... დაწყნარდი...
ცხრა თვე რომ უდებოდ იცხოვრო არ შეგიძლია?... ძლივს მართო დაერჩიო...
იქნებ, ახლა მაინც გამოგვივიდეს რამე!.. ცოლ-ქმარი ხომ ცალკე უნდა ცხოვრობდეს!
ბღეს, — მშობლებისგან განცალკევებით!.. ავერ ნახავ, — ეს ცხრა თვე, თუ ბედნიერად არ გავატარეთ!.. მე რე კი, დედაშენიც დაიბადება!.. მეც მას, — რა თქმა უნდა, ეს ხომ ბედნიერებაა! — ჩემებურად გავზრდი!.. ყველა ცუდ თვისებას გადავაჩვენე! ჭკუასაც ვასწავლი!.. მე რე კი მაღლობას მეტყვი, — ეს რა, კარგი დედა გამიზარდეთ. ხო, მისნაირი დედამთილი — მეორე არ იქნება!.. ცხრა თვეში, ცხრა თვეში გამოიზრდება ყველაფერი!.. დამიჯერე-მეთქი!.. დედაშენს ყველაფერს ვასწავლი! ... წერას, კითხვას, ქსოვას, ლაპარაკს ... მოკლედ ნახავ, რა დედა-შვილიც გვეყოლება!

ოთარი. ცხრა თვე ძალიან გამიჭირდება, — დედის გარეშე.

ოთარის ცოლი. შეიძლება, უფრო ადრეც დაიბადოს ... ვინდა უყურებს ახლა, — ბუნების კანონებს!

ოთარი. მეხუთედ ...

ოთარის ცოლი. რა, — მეხუთედ?..

ოთარი. ეს სიტყვა.

ოთარის ცოლი. რომელი სიტყვა, — კანონი?..

ოთარი. არა ... ბუნება!

ოთარის ცოლი. ხო, ოთარ!.. ჩვენ უცნაური ბუნება გვაქვს!.. და დაიმახსოვრე: ის, რაც მე გავაკეთე — ყველა ცოლმა და ქმარმა უნდა გაიმეოროს!.. ეს ხომ ბედნიერებაა! — ვიტრიალოთ ერთმანეთის კუჭებში და ოჯახებიც არ დაიშლება!.. ვიღაც უცნობის გაჩენას, განა არ აჯობებს, რომ ერთმანეთი გავაჩინოთ ზოლმე!.. აი, ასე — ნახე: ხან ჩვენ ვატაროთ მშობლები, — ხანაც მათ!.. დასამალიც არაფერი გვექნება!.. ვიქნებით ყოველთვის ჩვენ, — განსაზღვრული რაოდენობით, — არც მეტი და არც ნაკლები!.. მხოლოდ ჩვენ, — საუკუნეების მანძილზე! ... მე, ოთარის დედა და შვილი, და ასევე — ოთარი!.. ო, შენ კი გაიძახი, ბუნება ... ბუნება ... გადაყლაპეთ, სანამ დროა! — გეუბნებით მე თქვენ!.. უკვდავება აი, აქ არის ... აქ, — ჩვენს კუჭებში!.. ჩვენს პატარა კუჭებში!

ოთარი. ერლინი ხმას არ იღებს.

ქაღი. იგი მოკვდა.

ოთარი. რატომ არ გვითხარი?..

ქაღი. თქვენი მეუღლის ლაპარაკმა გამიტაცა ...

ოთარი. სიკვდილის წინ, თუ თქვა რამე?..

ქაღი. ... მე გოგონა-გოლიათი ვარო.

ოთარის ცოლი. საწყალი ... მისი გადაყლაპვა ვერავინ მოასწრო...
ახლა ხომ ცოცხალი იქნებოდა ...

ოთარი. მან პეპელასავით იცხოვრა ... ორი დღე!

ოთარის ცოლი. არა, პეპელა — პირველ დღესვე კვდება ზოლმე.

ოთარი. ცოტა ხნით მაინც ნუ ვილაპარაკებთ — ცხოველებზე!

შემოდის ოთარის შვილი, რომლის მუცელიც საკმაოდ გაბერილია. ოთარი მას, სწორედ მუცელზე აკვირდება.

... შვილო, შენ კი ვისზე ხარ — ფეხმძიმედ?..

ოთარის შვილი (დაბნეულია) ... სახლში საჭმელი არ იყო ... ოთხ საათზე ძალიან მომშივდა ... მეც ავდექი და ...

ოთარი. ... და, — რა?

ოთარის შვილი. რა და, — ძროხა გადაველაპე!.. ხო, ძროხა, თუ ხარი ...

ოთარი რაღაცას ამბობს.

... ძალიან მრცხვენია, მაგრამ ისე მშვიოდა, რომ მთელი ძროხა შემომეჭამა კუდიც კი ვერ დაგიტოვეთ ... კიდევ კარგი, რომ ხმა არ ამოიღო, თორემ გული ამერეოდა ...

ოთარის ცოლი. სხვათაშორის ბებიაშენსაც არ დაუძრავს კრინტი ... ახლა, მაგალითად, მე მასზე ვარ ფეხმძიმედ!

ოთარის შვილი. ... და ერლინი?

ოთარის ცოლი. ერლინი — გადაუყლაპავად გარდაიცვალა.

ოთარის შვილი. ე. ი. ყველაფერი თავის ადგილს დაუბრუნდა, არა?..

ოთარის ცოლი. შენ — შენი ადგილი, არც არასოდეს დაგიკარგავს, —
ოთარის სახლში!

ოთარის ცოლი. ოთარის შეილს გადაკოცნის.

ძალი. ... და — ოთარი?..

ოთარის ცოლი. რა ... ოთარი?

ძალი. ოთარს, ვინდა გადაყლაპავს-მეთქი?..

ოთარი შეშინებული დგება ფეხზე. პოულობს საჭეს და რაღაცას ამბობს.

ოთარის ცოლი. რას ამბობ, ოთარ?..

ძალი. ოთარ, რას ამბობთ?..

ოთარის შვილი. მამა, ჩვენ არ გვესმის!

ოთარის ცოლი. გაიმეორე, ოთარ!

ოთარი. პიპ!..

ოთარის ცოლი. ... ოთარი, თურმე გაქცევას აპირებს!..

ოთარის შვილი. ჩვენთან დარჩი მამა, თორემ ვილაც სხვა გადაგყლაპავს!

ოთარი რაღაცას ამბობს. ამ დროს, სცენაზე პატარა გოგონა გაირბენს, რომელსაც წითელი ქუდი ახურავს. იგი მღერის:

— მე მგელი გადამყლაპავს ... მე მგელი გადამყლაპავს ...

სიჩუმეა.

ოთარის ცოლი. ოთარ, ოთარ!.. ნახე, როგორ გეტყვი: ეს პატარა გოგონა, რომელსაც წითელი ქუდი ახურავს, — ბედისწერას ვერ გაექცევა, ასე, ამოირჩიე!

ძალი. ამოირჩიეთ, ოთარ!

ოთარის შვილი. ამოირჩიე, მამა!

ისმის გოგონას ხმა:

— მე მგელი გადამყლაპავს ... მე მგელი გადამყლაპავს ...

ოთარი ძირს ჩამოჯდება. სიჩუმეა.

ოთარი. ზო, კარგი ... მგელი მე ვიქნები.

შარდა

ქართული კინო და ამხანაგო

მღუბარდ შეგვარდნაძე*

აკაკი ღვალისფილი

1972 წლის ივლისი იდგა. ქართული ხალხური ცეკვის აკადემიური ანსამბლი, ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის ხელმძღვანელობით, ორთვიან გასტროლებზე გაემგზავრა ესპანეთში, ბენიერება მქონდა, მოწმე ვყოფილიყავი ქართული ხალხური ცეკვის არნახული წარმატებისა სერვანტესის, ველასკესის, გოიასა და ესპანური ხალხური ცეკვის „ფლამენკოს“ ქვეყანაში. ქართულმა ცეკვამ „ფეხის წვერებზე“ შემოიარა მთელი ესპანეთი და წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა ესპანეთის მაყურებელზე.

გასტროლები მთავრდებოდა, როდესაც მთარგმნელმა, რომელიც ანსამბლს ახლდა მოსკოვიდან, შემომიტანა ესპანური გაზეთი და ღიმილით მომაწოდა. ყურადღებით გადავკითხე, მაგრამ

განსაკუთრებული ვერაფერი შევნიშნე, გარდა ერთი გრაფიკული ჩანახატისა, სადაც გამოსახული იყო დიდი კარები და ორმხრივი ჭიდილი. კარების გაღების ინსტრუქციებით — ერთი მხრივ, ქოჩორა ახალგაზრდა კაცი ცდილობს კარი არ გაიღოს. გულმა რეჩხი მიყო, მაგრამ ჩემი აზრის შესამოწმებლად თარჯიმანს ვთხოვე წერილის შინაარსი ეთარგმნა. წერილი ეხებოდა საქართველოს პოლიტიკურ ცხოვრებას, რომელიც მსოფლიო პოლიტიკის დაინტერესების საგანი გამხდარიყო. წერილში მოთხრობილი იყო ის შიდა პარტიული ჭიდილი, რომელსაც ადგილი ჰქონდა რესპუბლიკის ცხოვრებაში, აშკარად ჩანდა გაზეთის სიმპატიები ახალგაზრდის მიმართ. ეს ის დრო გახლავთ, როდესაც ფრანკო ესპანეთის ხელისუფალია. მთარგმნელს

* სათაური ავტორს ეკუთვნის (რედ.).

ვთხოვე გაზეთი ჩემთვის მოეცა. გაზეთიდან თავფურცელი და ის გვერდი, სადაც განთავსებული იყო წერილი გრაფიკული ჩანახატით, ფრთხილად დაგვეცე და შევინახე პატარა ჩემოდანში, სამწუხაროდ ეს ჩემოდანი, ბევრ ძვირფას რელიკვიასთან ერთად, უცნაურად დაიკარგა მოსკოვში.

სექტემბრის პირველ ნახევარში გასტროლები დამთავრდა. შერემეტიევის აეროდრომზე საქართველოს რესპუბლიკის წარმომადგენელი მოსკოვში ბატონი ილია ართმელაძე დაგვხვდა (იგი ილია სუხიშვილის ქვისლი ვახლდათ). როგორც კი „სახლერის ხაზს“ გამოვეცდით, მისალმების შემდეგ გვერდზე გავიყვანა ილიკო და მე. ოფიციალურად გვაცნობა, რომ ვასილ მჭავანაძე საქართველოს კომპარტიის ცეკას პირველი მდივნის თანამდებობიდან გაანთავისუფლეს და საქართველოს რესპუბლიკის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდივნად ელუარდ შევარდნაძე აირჩიეს. მე ილიკოს შევხედე და გავახსენე ესპანური გაზეთის წინასწარმეტყველება.

დილთი წარმომადგენლობაში მისულებს ბატონმა ილია ართმელაძემ საიდუმლოდ გაგვანდო, რომ ამხანაგი ვასილ მჭავანაძე, კრემლის მესვეურთა წყალობის მოლოდინში, წარმომადგენლობის მეორე სართულზე განლაგებულ სასტუმროში ცხოვრობს. გამახსენდა, როგორ ელოდნენ მონგოლთა და ირანთა ქვეყანაში ჩასული ჩვენი ქვეყნის მეფეები მბრძანებლების განჩინებას.

ერთი კვირის შემდეგ თბილისში დაბრუნდით.

1972-73 წლებში საქართველოს პარტიული და სამეურნეო ცხოვრების მაჯისცემა თვისობრივად სხვა ხარისხში მიმდინარეობდა. საკმარისია, გავიხსენო რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი, პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე“, რომლის სცენური კონცეფცია („ყვარყვარიზმი“ ალზევება), თემის ფართო მასშტაბით განზოგადებას გულისხმობდა. ცენტრალური კომიტეტის აპარატმა სპექტაკლი კრიტიკულად შეფასა და მი-

ღებისაგან თავი შეიკავა. საქმეში ჩაერთა ელუარდ შევარდნაძე. სპექტაკლი მიღებული იქნა და ამით ტაბუ მოეხსნა ქართულ კულტურაში ყველაფერ პროგრესულს და ნიჭიერებით შთაგონებულს.

ელუარდ შევარდნაძის მიერ საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროში დაწყებული ბრძოლა კორუფციის წინააღმდეგ სახელმწიფო პოლიტიკის რანგში ამაღლდა.

1973 წლის ივლისის თვე იყო. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ დამირეკა და მთხოვა მასთან მივსულიყავი. ჩვენ ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ერთად ვმუშაობდით, ქალბატონი ვიქტორია საქართველოს მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილედ, რომელიც კურირებდა (სხვა ბევრ დარგთან ერთად) საქართველოს კულტურის სამინისტროს, სადაც მე მინისტრის პირველ მოადგილედ ვიმუშავე 14 წელი. შეხვედრის დროს ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ განმიცხადა: არის აზრი, რომ თქვენ გადაგიყვანოთ საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარედ. (ჩემთვის ცხადი იყო, რომ ეს პირადად მისი წინადადება იყო). მართალი ვითხრათ, წინადადება ჩემთვის მოულოდნელი იყო. ვთხოვე, დრო მოეცა პასუხისათვის (სამოციან წლებში, სანამ კონოკაბინეტი შეიქმნებოდა, კინოს დარგი კულტურის სამინისტროში შემოდიოდა და მე რამდენიმე წელი ამ დარგსაც ვკურირებდი. ასე რომ, დარგის საქმიანობის შინაარსი ჩემთვის უცხო არ იყო). დავბრუნდი სამინისტროში და აქტიურად დავეწყე ფიქრი წინადადების გარშემო.

მაშინ ქართული კინოს შემოქმედებით ცხოვრებას წარმართავდნენ კინორეჟისორები: სიკო დოლიძე, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, ნიკო სანიშვილი, თენგიზ აბულაძე, რეზო ჩხეიძე, ელდარ შენგელაია, ოთარ იოსელიანი, გიორგი შენგელაია, ლანა ლოლიბერიძე, მერაბ კოკიჩაშვილი, ყარამან მგელაძე და სხვები, რომელთა ხელმძღვანელობა არც თუ ისე ძნელი

იყო. მთავარი იყო ხელი არ შეგეშალა მათვის და შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების სასურველი ატმოსფერო შეგექმნა. მაგრამ, საქმეს თუ სერიოზულად წარუძღვებოდი, საჭირო იყო თვისობრივი და ტაქტიკური სიახლეები, რაც ქართული კინოხელოვნების განვითარებას ახალ იმპულსს მისცემდა. ასეთად მე ჩათვალე: 1. კინოფაკულტეტის შექმნა თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტთან, 2. კინომსახიობთა თეატრ-სტუდიის ჩამოყალიბება, 3. შემოქმედებითი გაერთიანებების შექმნა, 4. კინოჟურნალის დაარსება, 5. რესპუბლიკური კინოფესტივალის დაწესება... სამ წელიწადში ერთხელ, 6. მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცება, სისტემის ფინანსური მდგომარეობის გაჯანსაღება და საკადრო საკითხები.

ორი კვირის შემდეგ შევხვდი ქალბატონ ვიქტორია სირაძეს. შეხვედრას ესწრებოდა ცეკას კულტურის განყოფილების გამგე ნიკოლოზ ჩერქეზიშვილი. მოვასხენე ყველა ზემოხსენებული წინადადების შესახებ (ცხადია სათანადო განმარტებითა და დასაბუთებით) აზრთა გაცვლის შემდეგ ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ დასტური მომცა. რამდენიმე დღის შემდეგ შევხვდი ედუარდ შევარდნაძეს.

საქართველოს კომპარტიის ცეკას პირველი მდივანი ამხანაგი ედუარდ შევარდნაძე ღიმილით შემომეგება.

— გადმომცეს... იდეები გაუწუხებს, — თქვა მან და ხმაძალა გაიცინა.

ასეთმა შეხვედრამ გამამხნევა და თანმიმდევრულად დაიწყო ჩემი წინადადების დასაბუთება...

იშვიათად მინახავს ხელმძღვანელი, რომელსაც ასეთი მოსმენის უნარი ჰქონდეს. იგი უზილავი ძაფებით კიდე უფრო სიღრმისეული აზროვნებისკენ გიბიძგებს, საუბრის დროს სიმშვიდე მეფობს. მხოლოდ ქაღალდზე აკეთებს ჩანაწერებს. „იდეების“ მოხსენება დავამთავრე. პაუზის შემდეგ დასძინა:

— ქართული კინოსკოლის შექმნა

დროულია. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ პროფესიონალი კინორეჟისორის აღზრდა და ფორმირება — თულ ეროვნულ კულტურაზე დაყრდნობით მოხდება, იმედია, ასეთი პროცესი თვისობრივად ახალ ხარისხს შემატებს ქართულ კინოხელოვნებას, ბედად, მაღალი პროფესიონალი რეჟისორები გვყავს, რომლებიც, იმედია, ამ ეროვნულ საქმეს ზრუნვას არ მოაკლებენ.

— რაც შეეხება კინომსახიობთა თეატრ-სტუდიას, როგორც შენ თქვი, თვისობრივად და შინაარსით არ გაიმეორებს ტრადიციულ დრამატულ თეატრს და კინოს სპეციფიკის გათვალისწინებით გაამდიდრებს კინოხელოვნებას. ეს, ჩემი ფიქრით, მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იქნება კინემატოგრაფიისათვის, აგრეთვე ახალი პლასტით გაამდიდრებს ქართული თეატრის შემოქმედებით დიპაზონს.

(კინომსახიობთა თეატრ-სტუდიის შესახებ ცალკე მექნება დაწერილებით საუბარი).

კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ორა შემოქმედებითი გაერთიანების შექმნა, რამდენადაც მე ჩავწედი წინადადების არსს, ნიშნავს შემოქმედებითი ხელმძღვანელობის დეცენტრალიზაციას ე. ი. შემოქმედის უფლებებისა და ინციატივანობის გაფართოებას. ეს წინადადგმული ნაბიჯი იქნება.

კინოჟურნალის დაარსება მეტად კარგი საქმეა, მაგრამ რთული. იგი საკავშირო ცეკას სამდივნოს ნომენკლატურაა, მაგრამ ცდა ბედის მონახევრეა. ისე კი ჟურნალ „კინო-ალმანახის“ გამოცემა რესპუბლიკის პერეოგატივად და ჩათვალე ეს საკითხი გადაწყვეტილად.

რესპუბლიკური კინოფესტივალი მისასალმებელი საქმეა, კინოხელოვნების მასკებთან მიტანის კარგი ფორმაა, კინოფესტივალი კარგ სამსახურს გაუწევს ქართულ კინოს. რესპუბლიკის ქალაქებისა და რაიონების კულტურული ცხოვრება კი, ერთი მნიშვნელოვანი ღონისძიებით გამდიდრდება.

კინოსტუდიების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცება აუცილებე-

ლი და გადაუდებელი საქმეა. რამდენადაც ვიცით, კინო ტექნიკური აღჭურვილობის გარეშე არ არსებობს, ამიტომ საჭიროა მაქსიმალურად აღჭურვოთ ქართველი კინოს ოსტატები.

საჭიროა, ფინანსთა სამინისტროსთან ერთად, დროზე მომზადდეს დამატებითი გაანგარიშება მომავალი წლის ბიუჯეტში შესატანად. შენი დამტკიცების შემდეგ პირველი ვიზიტი გაუკეთე მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარეს გივი ჯავახიშვილს და მისი კონკრეტული მხარდაჭერა მოიპოვე.

ჩემი ფიქრით, წარმოდგენილი წინადადებების რეალიზაცია სერიოზულ მუშაობას მოითხოვს. გისურვებ წარმატებას!

პაუზის შემდეგ ღიმილით მკითხა:

— იღებები კიდეც ხომ არ გაწუხებს?!

ასეთი იყო ჩემი პირველი საქმიანი შეხვედრა ამხანაგ ეღუარდ შევარდნაძესთან.

1973 წლის 4 აგვისტოს დამამტკიცეს საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარედ.

1973 წლის 18 ოქტომბერს მიღებული იქნა საქართველოს კომპარტიის ცეკასა და მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი დადგენილება „ქართული კინოს განვითარების შემდგომ ღონისძიებათა შესახებ“, რომელიც საფუძვლად დაედო საქართველოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის საქმიანობას. დადგენილების მომზადებაში მონაწილეობა მიიღო კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილე კარლო ბეჭვიაძე და ცეკას კულტურის განყოფილების გამგე ნიკოლოზ ჩერქეზიშვილი. დოკუმენტის მზადებას კურიერებს უწევდა ქალბატონი ვიქტორია სირაძე.

* * *

საქართველოს კომპარტიის ცეკას და მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი დადგენილება „ქართული კინოს შესახებ“ წარმატებით იქნა განხორციელებული.

1. თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტთან 1974 წლის 1 სექტემბერს გაიხსნა,

კინოსარეჟისორო ფაკულტეტი, შემდეგ წლებში — საოპერატორო, კინოსასცენარო და სხვა ფაკულტეტები.

2. კინოსახიობთა თეატრ-სტუდიის პირველი სპექტაკლი გაიმართა 1978 წლის 14 იანვარს. (თეატრ-სტუდიის დაარსება და მისი შემოქმედებითი ცხოვრება ცალკე საუბრის თემაა. კინოსტუდია „ქართული-ფილმის“ კლუბის შენობა რეკონსტრუირებული იქნა თეატრისთვის. მაღლიერებით მინდა მოვიგონო ინჟინერი გივი გოცირიძე, რომელმაც ღირსეულად შეასრულა ეს რთული სამუშაო (მშენებლობას კურიერებს უწევდა კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილე მიხეილ ქუთათელაძე).

3. კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ შეიქმნა ორი შემოქმედებითი გაერთიანება: პირველი შემოქმედებითი გაერთიანების ხელმძღვანელი გახლდათ თენგიზ აბულაძე, მეორე შემოქმედებითი გაერთიანებისა კი — ლანა ლოლობერიძე და გიორგი შენგელია.

4. პირველი რესპუბლიკური კინოფესტივალი ჩატარდა 1974 წელს სექტემბერში ქ. ქუთაისში. ქართული კინოს პიონერს, პირველი დოკუმენტური ფილმის „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ ავტორს ვასილ ამაშუკელს სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა.

5. საქართველოს მინისტრთა საბჭოს დაავალბით, ფინანსთა სამინისტრომ სოლიდური თანხები გამოყო.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და მინისტრთა საბჭოს ერთობლივი დადგენილების მიღების შემდეგ საკითხი დადგა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ახალი ხელმძღვანელის შერჩევის შესახებ, ხელმძღვანელის პროფესიული განათლება, საზოგადოებრივი ავტორიტეტი და საქმისადმი ერთგულება ახალ ეტაპზე გაიყვანდა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ შემოქმედებით და ორგანიზაციულ ცხოვრებას.

ასეთ პიროვნებად მე მივიჩნიე რეჟისორი რეზო ჩხეიძე, რომელსაც სტუდენტობიდან ვიცნობდი, როგორც ეროვნულ

ნული მრწამსის მქონე, ენერგიულ პიროვნებას, როგორც ჩანს, ამ მოსაზრებამ გაჟონა კინემატოგრაფიულ წრეებში და კანდიდატურამ უარყოფითი რეაქცია გამოიწვია. საჭირო იყო სოლიდური არგუმენტები კანდიდატურის მხარდასაჭერად.

მიუხედავად რეზო ჩხეიძის შემოქმედების მხატვრული და იდეოლოგიური ღირსებებისა, იგი კინემატოგრაფისტთა წრეში ცნობილი იყო ისეთ მოქალაქედ, რომელიც კრიტიკულად იყო განწყობილი საბჭოთა პარტიული და სახელმწიფო აპარატის მიმართ. ეს კი სერიოზული უარყოფითი არგუმენტი იყო. მისი პიროვნების შეუვალობა გარკვეულ წინააღმდეგობას და შიშს იწვევდა კოლექტივთან ურთიერთობის თვალსაზრისითაც. სხვა ამბავთან ერთად, გაღიზიანებას იწვევდა მისი, როგორც კაცის, დაუფარავი რაინდული გატაცებები მშვენიერი სქესის მიმართ. ყველა ზემოთჩამოთვლილი თვისებები, გარდა ერთისა, ეწინააღმდეგებოდა საბჭოთა ხელმძღვანელის ოფიციალურად დადგენილ ხატს.

1973 წლის დეკემბრის თვე გახლდათ, როცა ქალბატონ ვიქტორია სირაძესთან მოსკოვში ჩემი ვიზიტის შედეგებისა და რეზო ჩხეიძის კანდიდატურის შესახებ ხანგრძლივი საუბარი შედგა, მეორე დღეს მიღება ვთხოვე ამხანაგ ელუარდ შევარდნაძეს. მას დაწვრილებით მოვახსენე იმ წინააღმდეგობების შესახებ, რომელიც გამოიწვია მოსკოვში (კინოკომიტეტისა და განათლების სამინისტროში) კინოფაკულტეტის, კინომსახიობთა თეატრ-სტუდიის და კინოჟურნალის დაარსებამ.

ქ. მოსკოვში სამინისტროებში საკითხის გადაწყვეტაში თავისი პროფესიონალიზმით (იგი საკვემო კომიტეტის ყოფილი მუშაკია) წვლილი შეიტანა კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილემ მიხეილ ქუთათელაძემ. საკავშირო კინოკომიტეტის თავმჯდომარე ფილიპე ერმაშმა იხუმრა კიდეც: საქართველოს კინემატოგრაფია დამოუკიდებლობის გამოცხადებას ხომ არ აპირებსო. ესეც მოვახსენე ამხანაგ ელუარდს: როდესაც კრი-

ტიკული მომენტი დადგა მსჯელობის დროს ორივე მინისტრს ვთხოვე თქვენთვის დაერეკათ, მაგრამ დიპლომატიური მოტივებით ორივენი ცივ უარს ამბობდნენ თქო, ამასთან მოსკოვიდან ჩამოსვლის დღეს დამხვდა დეპეშა, ელკტონის ხელმოწერით: „თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტის გახსნა შესაძლებელია მხოლოდ მას შემდეგ, რაც გამოყოფილი იქნება 500 კვ.მეტ. ფართი.“ (ამის შესახებ დაწვრილებით სხვა დროს) შემდეგ მოვახსენე, რომ საჭიროა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ახალი ხელმძღვანელის შერჩევა, რომელიც ენერგიულად, საქმის ცოდნით შეძლებს მიღებული დადგენილების რეალიზაციას, მკითხა: ხომ არ ჩქარობო, ხოლო როცა რეზო ჩხეიძის კანდიდატურა დავასახელე, გაელიმა. მე, ცოტა არ იყოს შეეწუხდი. ეს მას შემუშნეველი არ დარჩა და განმიმარტა, რომ ჩემი თბილისში არყოფნის დროს მასთან მისულა კინემატოგრაფისტთა მცირე ჯგუფი და რეზო ჩხეიძის კანდიდატურის მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულება გამოუხატავთ, შემდეგ კი მთხოვა, ერთხელ კიდეც დაეფიქრებულიყავი.

1974 წლის იანვრის პირველი რიცხვები იყო, როცა ამხანაგ ელუარდს დაუურეკე და მიღება ვთხოვე ...კაბინეტში შესვლისთანავე მკითხა: რაიკომის მდივნისა არ იყოს, შენც იმავე საკითხზე ხარ მოსულიო? მე ახალი წელი მივეულოცე და საუბარი დავიწყე სწორედ იმავე საკითხზე, ანუ რეზო ჩხეიძის კანდიდატურაზე. როგორც ყოველთვის, ამჯერადაც ყურადღებით მოისმინა ჩემი მოსაზრებები და კანდიდატის სასარგებლო არგუმენტები. ის გამჭოლად მიყურებდა, თითქოს სურდა, ჩაწვდომოდა ჩემი რწმენის სიღრმისეულ არსს რეზო ჩხეიძის მიმართ. პაუზის შემდეგ ელუარდ შევარდნაძემ აღნიშნა, რომ რეზო ჩხეიძის შემოქმედების მხატვრული და იდეოლოგიური ღირსება ეჭვგარეშეა და იგი მხარდაჭერას იმსახურებს. რაც შეეხება მის კრიტიკულ დამოკიდებულებას პარტიული აპარატის საქმიან-

ნობის მიმართ, საშინს ამავიც ვერაფერს ვხედავ და თან დასძინა ჩვენ, ხელმძღვანელები, ვალდებული ვართ გავითვალისწინოთ ჯანსაღი კრიტიკა. რაც შეეხება მისი ხასიათის შეუვალბას, იგი ლაპარაკობს მის პრინციპულობაზე და ეს კარგი თვისებაა ხელმძღვანელისთვის... დაბოლოს მშვენიერი სქესის მიმართ მის რომანტიკულ ლტოლვას ხელმძღვანელისთვის ეს, მეტი რომ არ ვთქვათ, საჩივროაო. მე ვაგებდე და ვუთხარი: ამ საქმეში, მგონი, არავინაა უცოდველი და აფერუმ რეზო ჩხეიძეს, რომელიც არ მალავს ლამაზ გრძნობასთქო, სამწუხაროდ, მე და თქვენ არ შეგვიძლია ამით დავიტრაბახოთ. ამაზე ხმა-მალლა, გემრიელად გაიცინა. დუმილის შემდეგ დაშავალა, განყოფილებასთან ერთად მომეშადებინა ცეკას ბიუროზე რეზო ჩხეიძის საკითხის განხილვასთან დაკავშირებული მასალები.

1974 წლის 15 იანვარს ცეკას ბიურომ განიხილა და დაამტკიცა რეზო ჩხეიძე კინოსტუდია, „ქართული ფილმის“ დირექტორად. 1974 წლის 6 თებერვალს დაწერა ბრძანება რეზო ჩხეიძის კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორად დანიშვნის შესახებ.

ისე ღმერთმა ყველაფერი კარგად ავისრულოთ, როგორც რეზო ჩხეიძემ გამართლა ნდობა და ღირსეულად წარუძღვა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ შემოქმედებით და ორგანიზაციულ ცხოვრებას.

* * *

1974 წლის გაზაფხულზე კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე დირექციამ ფილმი „შაშვი მგალობელი“ შეიტანა კონკურს გარეშე ფილმების ჩვენების სიაში — და რეჟისორი ოთარ იოსელიანი სტუმრის სტატუსით მიიწვია. რეჟისორი ოთარ იოსელიანის პერსონა შერისხულ შემოქმედთა კატეგორიას განეკუთვნებოდა და საზღვარგარეთ მისი გამგზავრებას ტაბუ ჰქონდა დადებული. დაიწყო ზრუნვა ვიზისათვის კინოკომიტეტისა და კინოკავშირის დონეზე, მაგ-

რამ არაფერი გამოვიდა, საქმეში ჩაერთო საქართველოს კომპარტიის ცეკას კულტურის განყოფილების გამგე ნიკოლოზ ჩერქეზიშვილი, მაგრამ საქმე ადგილიდან არ იძროდა. ნიკა ჩერქეზიშვილმა საქართველოს კომპარტიის ცეკას პირველ მდივანს ელუარდ შევარდნაძეს მოახსენა საქმის ვითარება და მიხვან დახმარების დასტური მიიღო, მაგრამ ოფიციალური პროცედურა მაინც უნდა გაგვევლო ცეკას ბიუროს სახით.

მოწვეული იქნა ცენტრალური კომიტეტის სპეციალური ბიურო, რომელიც ელუარდ შევარდნაძის კაბინეტში ჩატარდა. ინფორმაცია რეჟისორ ოთარ იოსელიანის კანის ფესტივალზე მიწვევისა და მისი გამგზავრების ნებართვის შესახებ ბიუროს წევრებს განყოფილების გამგემ ნიკოლოზ ჩერქეზიშვილმა მოახსენა. უშიშროების კომიტეტის მოსაზრება საკმაოდ მძიმე და უიმედო იყო.

პირველი სიტყვა მე მომცეს. ბატონ გიორგი მოწინიძის გვერდით ვიჯექი. მახსოვს, როგორ დამქაჩა პიჯაკის კალთა და ჩუმად მითხრა:

— მიაწექი!

ოთარ იოსელიანი დავახასიათე როგორც ნიჭიერი შემოქმედი, უზადო მოქალაქე, რომელიც კანის ფესტივალის ფორუმზე რესპუბლიკის და ქართულ კულტურას ღირსეულად წარმოადგენს. ასე რომ, დიდი დანაკლისი იქნება კინოს ავტორიტეტისათვის მისი არგაშვება. პირადად მე თავშეკავების მიზეზს ვერ ვხედავ-მეთქი.

ბატონი ალექსი ინაური მომიბრუნდა და საკმაოდ მკაცრად მეუბნება:

— ეგებ ანგელოზად დახატო და ფრთებიც გამოასხა. შენ პირადად, პარტიული ბილეთით აგებ პასუხს. ასე რომ, ჩემი რჩევა იქნება, დაფიქრდე.

ამხანაგი ელუარდი ღიმილით მამხნევებდა და მეც ვაჟაკურად ვიდექი ჩემ სიტყვაზე. ბატონი ალექსი ინაური არ დაკმაყოფილდა ჩემი განცხადებით და სთხოვა ბიუროს წევრებს გამოეთქვათ თავიანთი აზრი. ქალბატონმა ვიქტორია სირაძემ მაღალი შეფასება მისცა იოსე-

ლიანის შემოქმედებას და მხარი დაუჭირა მის საზღვარგარეთ გამგზავრებას, მხარი დაუჭირა ბატონმა გიორგი ძოწენიძემ, ოთარ ჩერქეზიამ და სხვებმა. ბატონი ალექსი ინაური გაცხარდა და მოითხოვა წერილობით დამედასტურებინა ჩემი პირადი პასუხისმგებლობა. მე ვაჟკაცურად თანხმობა განაცხადე. ამხანაგმა ედუარდმა ღიმილით განაცხადა: „პაატას თავი ჩვენს ხელთ არის. შეგვიძლია წყნარად ვიყოთ და დადებითად გადავწყვიტოთ საკითხი“.

ასე დიპლომატიურად და იუმორში გადაწყდა ოთარ იოსელიანის კანის კინოფესტივალზე გამგზავრება.

ოთარ იოსელიანის, როგორც შემოქმედისა და პიროვნების, მხარდაჭერა პირველი საგულისხმო ნაბიჯი იყო სხვაგვარად მოაზროვნე მოქალაქეთა მიმართ. ამის შემდეგ ეჭვქვეშ არ დამდგარა ვინმეს საზღვარგარეთ გამგზავრების საკითხი.

ნავსი გატყდა და კინემატოგრაფისტების მიმართ უნდობლობის ფაქტორი მოიხსნა. იმ დროისათვის ეს მნიშვნელოვანი წარმატება იყო.

კანის ფესტივალზე ოთარ იოსელიანთან ერთად გამგზავრა კინოკომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილე მიხეილ ქუთათელაძე. საფრანგეთიდან დაბრუნებული მიხეილი სიამაყით ჰყვებოდა, თუ როგორ ღირსეულად წარმოადგინა ოთარ იოსელიანმა პრესკონფერენციებსა და დისკუსიებზე საქართველოს კულტურა და ქართული კინო. ყველაფერ ამას ეშხს მატებდა მის მიერ ფრანგული ენის სრულყოფილი ცოდნა.

ნათქვამია, „სანთელ-საქმეველი თავის გზას არ დაჰკარგავს“. ამ ამბის შემდეგ თითქმის ყველა მსოფლიო კინოფესტივალში მონაწილეობდნენ ქართველი კინემატოგრაფისტები და ყოველთვის ხელდამშვენებული ბრუნდებოდნენ.

* * *

1981 წლის ივნისის თვეში ქართული კინოს მშვენიერების ნატო ვაჩნაძისადმი მიძღვნილი დღესასწაული ჩატარდა სა-

ხელწოდებით: „ნატობა“. ამ დღესასწაულზე ნატოს ნიჭის ბევრი თაყვანისმცემელი სახელოვანი კინემატოგრაფისტი ჩამოვიდა. ისინი ჩამოვიდნენ იმიტომ, რომ პატივი მიეცათ ნატო ვაჩნაძისა და ნიკოლოზ შენგელიას ღვაწლისადმი.

სტუმრები სასიამოვნოდ განცვიფრებული იყვნენ მიღებით და დღესასწაულის მასშტაბით, რომელიც ღირსეულად წარმოაჩენდა არა მარტო ნატო ვაჩნაძისა და ნიკოლოზ შენგელიას შემოქმედებას, არამედ ქართულ კინემატოგრაფსაც. სტუმრები დაესწრნენ ნატო ვაჩნაძის სახლ-მუზეუმის გახსნას გურჯაანში, მოინახულეს შუამთა და ალავერდი.

მშობლიური სიყვარულით და მზრუნველობით იყო გათბარი „ნატობა“, ამას ამშვენებდა ელდარ და გიორგი შენგელიაების მაღალი შემოქმედებითი იმიჯი, რომელიც შარავანდედად აღვა „ნატობას“ (დღესასწაულის მომზადებას და ჩატარებას კურირებდა კინემატოგრაფისტთა კავშირი, პირადად ელდარი და გიორგი).

დასკვნითი საღამოს წინ მცირე ჯგუფს შეხვედრა ჰქონდა ედუარდ შევარდნაძესთან. მახსოვს, მის კაბინეტში ურთიერთობის სასიამოვნო ატმოსფერო შეიქმნა, მაგრამ მოლოდინს გადააჭარბა დიალოგის შინაარსმა და მასშტაბმა.

საუბარს დასასრული არ უჩანდა, დიალოგი დამუხტული იყო ნიჭიერებით, რომელმაც საშუალება მისცა სტუმრებს გული გაეხსნათ და ემსჯელათ არა მარტო კინოზე, არამედ ქვეყნის იდეოლოგიურ პრობლემებზე, რომელსაც ამხანაგი ედუარდი უფრო გაბედულ და მასშტაბურ ხასიათს აძლევდა.

სტუმრებს აღარ უნდოდათ წასვლა, მაგრამ დრო არ ითმენდა. ბოლოს ისე დაიშალნენ, როგორც ძველი მეგობრები.

ვესტიბიულში გაგრძელდა აზრთა გაზიარება... ამ დროს ბატონი სერგეი გერასიმოვი მოვიდა, ხელი მაგრად ჩამომართვა და განაცხადა:

— Приятно удивлен, завидую грузинским кинематографистам. Я понял в чем секрет успеха грузинского кино!

ქალბატონმა ნატაშა მაკაროვამ მაკოცა კიდეც. მე მივხვდი, რომ ეს კოცნა ედუარდ შევარდნაძეს ეკუთვნოდა, მაგრამ ფაქტია, რომ ლამაზი და სახელოვანი ქალის კოცნა მე შემრჩა.

* * *

1982 წლის გვიანი შემოდგომა იდგა! ედუარდ შევარდნაძემ დამირეკა და მოხოვა მასთან მივსულიყავი. მისალმების შემდეგ შეკითხება: იცნობ სერგეი-სერგო ფარაჯანოვს?! ეუპასუხე, რომ კარგად ვიცნობ და თან დიდი პატივისმცემელი ვარ მისი ფილმებისა და მისი ფენომენალური ნიჭის-მეთქი. ფარაჯანოვს მართლაც კარგად ვიცნობდი, რამდენადაც, კულტურის სამინისტროში მუშაობის დროს მქონდა მასთან საქმიანი შეხვედრა წინადადებით: დაედგა სპექტაკლი სომხურ თეატრში. იგი დამთანხმდა და რამოდენიმე პროექტი შემომთავაზა. დღესაც მახსოვს შემოქმედებითი ფანტაზიის ის ფიქრებერკი, რომელსაც დასასრული არ უჩანდა. ეს იყო უღამაზესი, სანახაობა-სპექტაკლი, რომელსაც საოცარი ნიჭიერება წარმოადგენდა. სპექტაკლი სადაც კინო — თეატრი — ცირკი — ოპერა — ყველა ეს ჟანრი მონაწილეობდა, არასოდეს დამავიწყდება ნიჭიერებით გაბრწყინებული ეს დღე. მეტეორივით ჩამიქროლა და გაუჩინარდა.

ყურადღებით მისმენდა ედუარდი, იგი, როგორც ჩანს, დარწმუნდა ჩემს გულწრფელ დამოკიდებულებაში ფარაჯანოვის მიმართ. პაუზის შემდეგ მეუბნება: მოსკოვში მისი გამობტომების გამო, გაძლიერებული თვალყურის დევნებაა გამოცხადებული მის მიმართ და არ არის გამორიცხული. მისი დაპატიმრება. მე ცნობა მაქვს, რომ იგი მთაწმინდის უბანში დაბადებული და გაზრდილი თბილისელი მოქალაქეა. ჩემთვის სრულიად ცხადია, რომ ის ორი ფილმი რაც მე მინახავს, „საიათნოვა“ და «Тени забытых предков» მაღალი ნიჭიერების ნაყოფია და შეიძლება, ეს ნიჭიერება ციხეში აღმოჩნდეს, ისიც თბილისში,

საქართველოში, სადაც ის დაიბადა და სადაც დაბრუნდა როგორც თავშესაფარში. ეს კი ჩვენი დიდი სირცხვილი იქნება და არც ისტორია გვაპატიებს. ამიტომ საჭიროა, როგორმე ვიხსნათ განსაცდელისგან! თუ იცი, ვისთან მეგობრობს თბილისში და რა წრეში ტრიალებს. მე ეუპასუხე—სერჟიკ ფარაჯანოვის უახლოესი მეგობარია სოფიკო ჭიაურელი, გიორგი და ელდარ შენგელაიები, დიდი ხნის მეგობრობა აკავშირებს ეთერ გუგუშვილთან.

— ძალიან კარგი! სოფიკო ჭიაურელი და შენგელაიები დარწმუნებული ვარ ყურადღებას და მფარველობას არ მოაკლებენ, ეთერ გუგუშვილს ჩემგან გადაეცი, ყველაფერი გააკეთოს, რათა იგი ახლოს იყოს მასთან. ჩემი პირადი დავალება გადაეცი რეზო ჩხეიძეს: სასწრაფოდ მიიწვიოს სერჟიკ ფარაჯანოვი კინოსტუდიაში და შემოქმედებით ცხოვრებაში ჩააბას. მე კი ვეცდები ორგანიზებისაგან დავიცვა, რასაკვირველია, მან ამის საშუალება უნდა მომცესო.

ასეთი განსჯისა და დავალებების ტონალობაში დამთავრდა საუბარი. კაბინეტიდან გარეთ გამოსულს მრავალი კითხვა და ფიქრი ამეკვიტა?! რას ნიშნავს ეს, რატომაა, რომ საქართველოს კომპარტიის ცეკას პირველი მდივანი, ასე დაუფარავად ზრუნავს სხვაგვარად მოაზროვნე შემოქმედზე, რომელიც საკავშირო ორგანიზების ზედამხედველობისა და ძიების ქვეშ იმყოფება?! მართალი გითხრათ, კითხვა უპასუხოდ დამრჩა, ბოლოს ვიფიქრე, სერჟიკ ფარაჯანოვის მიმართ იგი ისევე იქცევა, როგორც ყველა ნიჭიერი შემოქმედის მიმართ, მისი ფილმების მხატვრული ღირსებით მოხიბლული, იგი განსაკუთრებულ, მზრუნველობას იჩენს მისადმი და ამ უაღრესად ნიჭიერ კაცს საქართველოში ასპარეზს აძლევს.

სერგო ფარაჯანოვმა სულ ოთხი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი განახორციელა. აქედან ორი — „სურამის ციხე“ და „ამიკ ქერიბი“ თბილისის კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“. აი,

რეზულტატი შემოქმედზე თვალთ უხილავი ზრუნვისა და მფარველობის.

გავიდა წლები. მრავალმა ქარიშხალმა გადაიარა და ახლა გახდა ნათელი, რომ ედუარდ შევარდნაძის, როგორც პოლიტიკური მოღვაწის, იდეოლოგიური, თვალთახედვა არსებითად უპირისპირდებოდა ქვეყანაში დადგენილ დოგმატურ იდეურ-ესთეტიკურ პოზიციას, რომელმაც სრული გამომახილი ჰყოფა ჯერ კიდევ რობერტ სტურუას სპექტაკლ „ყვარყვარეს“ მხარდაჭერაში, ოთარ იოსელიანის როგორც შემოქმედის და მოქალაქის დაცვაში, სერგო ფარაჯანოვის ფიზიკურ და მორალურ გადარჩენაში და ბოლოს, თენგიზ აბულაძის ფილმის „მონანიების“ დაბადებაში.

* * *

სამეცნიერო-პოპულარულ და დოკუმენტურ ფილმებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია კინემატოგრაფიულ ცხოვრებაში. ნიჭიერი დოკუმენტური ფილმი უტყუარი მათიანეა და, რაც დრო გადის, ფიორზე აღბეჭდილი პოლიტიკური, სოციალური და ისტორიული მოვლენები უფრო მეტ ღირებულებას იძენენ. დრო, პირიქით, ღირებულებას მატებს ნამდვილ დოკუმენტურ ფილმს.

1983 წელს საკითხი დადგა დოკუმენტური ფილმების სტუდიის ხელმძღვანელის თანამდებობაზე ახალი კანდიდატის შერჩევისა, საჭირო იყო პიროვნება, რომლის პოლიტიკური იმიჯი, კინემატოგრაფიაში მუშაობის გამოცდილება და შემოქმედებითი ავტორიტეტი შეესაბამებოდა ღირსის სპეციფიკას.

ჩემი არჩევანი შეჩერდა ჭაბუა ამირეჯიბზე, მაგრამ მისი 18 წლიანი პოლიტიკური ბრალდებით გასეირნება ციმბირში გადაულახავ ბარიერად იყო აღმართული. გულმა მიკარნახა, რისკი გამეწია და მისი კანდიდატურა წარმედგინა.

დავურეკე ამხანაგ შევარდნაძეს და დოკუმენტები ფილმების სტუდიის ხელმძღვანელის კანდიდატად ჭაბუა

ამირეჯიბი დავასახელე... დუმისის შედეგ გაისმის:

— გენიალურია!

ყველაფერს მოველოდი, მაგრამ არა ასეთ შეფასებას. ჭაბუა ამირეჯიბმა 1983-89 წლებში იმუშავა დოკუმენტური ფილმების სტუდიის ხელმძღვანელად და ედუარდ შევარდნაძის შეფასება ღირსეულად გაამართლა.

ჩემს აზროვნებაში კრიალოსანივით აიკინძა: ოთარ იოსელიანი, სერგო ფარაჯანოვი და ჭაბუა ამირეჯიბის მოქალაქეობრივი პორტრეტები, შეიკრა ოქროს სამკუთხედი.

ასეთი უტყუარი კრედიტ ჰქონდა ედუარდ შევარდნაძის კულტურის საკადრო პოლიტიკის სფეროში.

იმ დროს ძნელი იყო იმის გააზრება, თუ რა მოტივით ხელმძღვანელობდა რესპუბლიკის პარტიული ხელმძღვანელი ედუარდ შევარდნაძე, როდესაც საჯაროდ მხარს უჭერდა პოლიტიკურად სხვაგვარად მოაზროვნე პიროვნებებს.

როცა დღევანდელი გადასახედიდან ვაანალიზებ ამ პროცესს, ნათელი ხდება, რომ ედუარდ შევარდნაძე მხარს უჭერდა ნიჭიერებით გამორჩეულ ადამიანებს, რომლებიც ქმნიდნენ ქვეყნის სულიერი ღირებულებებს, მიუხედავად მათი პოლიტიკური რწმენისა.

ასეთმა მხარდაჭერამ საფუძველი შეუქმნა თავისუფლად მოაზროვნე პიროვნებების დამკვიდრებას და მათ ინტენსიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას. ყოველივე ამან კი განსაზღვრა ქართული კულტურის განვითარების არეალი.

* * *

1984 წელია, თვე არ მახსოვს.

საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო მეურნეობის გაჯანსაღების მიზნით ეკონომიკური გარდაქმნების პირველი პრაქტიკული ნაბიჯები გადაიდგა აბაშის და ფოთის ექსპერიმენტის სახით, რესპუბლიკის პრესის ფურცლებზე ქართველ ეკონომისტებს წერილები და საქართველოს კომპარტიის ცეკას პლენუმის ანგარიშები ნათლად ასახავდა ახ-



ალი ეკონომიკური აზროვნების დამკვიდრების ცდას და მისი პრაქტიკული რეალიზაციის საინტერესო შედეგებს.

ძნელია იმის თქმა, რომ ფართო მასებს გაცნობიერებული ჰქონდათ რეფორმა კონკრეტული საქმიანობის თვალსაზრისით. ის კი ცხადი იყო, რომ რესპუბლიკის მოსახლეობის აზროვნებაში დაიწყო ახალი ეკონომიკური თვალთახედვის ჩამოყალიბების პროცესი.

საქართველოს კომპარტიის ცეკას პირველმა მდივანმა ედუარდ შევარდნაძემ მიგვიწვია კინემატოგრაფისტების ვიწრო წრე — დარგის ხელმძღვანელები, რეჟისორები, სცენარისტები და მსახიობები, საუბარი შედგა რესპუბლიკაში მიმდინარე ეკონომიკური გარდაქმნების შესახებ და „მარცვალი“ ჩამოავდო კინემატოგრაფისტთა „ბაღრაში“ — განსჯის თვალსაზრისით. კარგად მახსოვს, ჩვენ ამისთვის მზად არ ვიყავით, ედუარდ შევარდნაძემ ჩვენი დარგის რამოდენიმე ეკონომიკური მაჩვენებელი იკითხა. როცა გაიგო, რომ ქართული ფილმის საკასო შემოსავალი ფილმის თვითღირებულების საშუალოდ 10% შეადგენდა, მან თავისი მსჯელობა ამ ეკონომიკურ მაჩვენებელზე აავო. გაკვირვება გამოხატა იმ კატასტროფული შეუსაბამობის გამო, რაც არსებობდა ქართული ფილმის საერთაშორისო აღიარება-პოპულარობასა და საკასო მაჩვენებელს შორის. საჭიროდ მიიჩნია რომ ეს საკითხი ღრმა შესწავლის საგანი გამხდარიყო. მან განაცხადა: მე შორს ვარ იმ აზრისაგან, რომ ისეთი პატარა ქვეყნის, როგორიც საქართველოა, კინემატოგრაფი შეიძლება გახდეს რენტაბელური (თუნდაც აქეთიკუნდა ვისწრაფოდეთ), მიუხედავად ამისა, საჭიროა ავამოქმედოთ ყველა ბერკეტი; აუცილებელია: საინტერესო სცენარი, ნიჭიერი რეჟისურა, ოპერატორის ხელოვნება და, რაც მთავარია, მაღალნიჭიერ პროფესიონალ მსახიობთა პრიმატი ფილმში. საჭიროა, სტუდიის ეკონომიკურმა სამსახურმა შექმნას რეალური ფილმწარმოების რენტაბელობის მექანიზმი.

საინტერესო და მრავალწახნაგოვანი საუბრის შემდეგ თათბირის მონაწილენი სხვადასხვა დასკვნებით დავიბრუნდით შეხვედრიდან.

მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა. საქართველომ დამოუკიდებლობა მოიპოვა, ქვეყანა საბაზრო ეკონომიკის რელსებზე გადავიდა, მაგრამ რაიმე არსებითი ცვლილება კინემატოგრაფში არ მომხდარა. დროის შესატყვისი ადეკვატური მექანიზმი წარმატებით ვერ ამუშავდა, ჩემი ფიქრით, ზოგადი მახასიათებელი გახდა მსჯელობისა და განსჯის საგანი.

* * *

თბილისში საქართველოს საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 60 წლის აღსანიშნავად, დღესასწაული მზადდება. ქართულ კინოს თავისი წვლილი შეაქვს ზეიმში.

ტელეფონის ზარი! ამხანაგი ედუარდი მთხოვს მასთან მივიდე. იგი მეუბნება: დღესასწაულზე ჩამოდის 16 რესპუბლიკის დელეგაცია პირველი პირების მეთაურობით, ქალაქების მოსკოვისა და ლენინგრადის პარტიული ორგანიზაციების ხელმძღვანელები. მაქვს ასეთი წინადადება: გადაიღებთ სტუმრების ჩამოსვლას, რომელიც ორ დღეს გაგრძელდება. მეორე დღეს ჩამოვა ლეონიდ ბრეჟნევი... მესამე დღეს ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში უზრუნველყოფ „პოლიეკრანზე“ მის დემონსტრირებას.

ცივმა ოფლმა დამასხა. ამოცანა რთული იყო, მაგრამ სხვა გზა არ იყო, (შურიტ ავივსე ლუკმაპური რომ წამართვა).

შეიქმნა ოპერატორთა დიდი ჯგუფი ლევან ნამგალაშვილის ხელმძღვანელობით. აეროდრომზე შეირჩა გადაღების წერტილები. გადაღება, გამჟღავნება, ბეჭდვა, მონტაჟი ორ დღელაღმეში შევასრულეთ.

საზეიმო კონცერტზე ფურორი მოახდინა და განცვიფრება გამოიწვია „პოლიეკრანმა“, სადაც საქართველოს რე-

საუბლიკის ცხოვრების ამსახველ მოვლენებთან ერთად, აღბეჭდილი იყო 18 დღეგაციის ჩამოსვლა, რომელიც მთავრდებოდა ლეონიდ ბრეჟნევის ჩამოსვლის სიუჟეტით, მთელ ეკრანზე მსხვილი პლანით სტუმრები მოხიბლა მოულოდნელობის ეფექტმა და ოპერატიულობამ. მიუხედავად იმისა, რომ კონცერტი ქართული ხელოვნების ნიჭიერებისა და მაღალი პროფესიონალიზმის დემონსტრაცია იყო, კონცერტის ფინალი „პოლიეგრანი“ „დეუს ექტს მახინად“ მოეკლინა, რომელმაც ყოველგვარ მოლოდინს გადაჭარბა და ამის ავტორი გახლდათ საქართველოს ცეკას პირველი მდივანი ედუარდ შევარდნაძე. მსგავსი ცდები სხვა დროსაც ჰქონდა. ისე, რომ, მისი ნიჭიერების არსენალში იდო კიდე დიდი სანახაობების რეჟისორისა. თუმცა რას ვამბობ, საბჭოთა კავშირის საგარეო საქმეთა მინისტრის პოსტზე მისი მოღვაწეობის სცენარი და რეჟისურა ხომ მას ეკუთვნის, (მარტო ბერლინის კედლის დანგრევის მონუმენტური პანორამა რად ღირს), რომელმაც საბჭოთა დიპლომატიაში ახალ პოლიტიკურ აზროვნებას დაუდო საფუძველი.

მინდა იმ დღეების ერთი ეპიზოდი გავიხსენო. 20 კინოთეატრით განაწილებული იყო სხვადასხვა წერტილის გადასადებად. ეს წერტილებია:

აეროპორტის საერთო ხედი, თვითმფრინავის გამოჩენა ცაზე, ტრასაზე, დაჯდომა, ტრაპის მიგორება, თვითმფრინავის კარის გაღება, სტუმრის გამოჩენა და დაშვება კიბეებზე, შეხვედრა „ტრაპთან“, საპატიო ყარაული, ჯარისკაცების საზეიმო სვლა და სხვ.

თვითმფრინავის კარების გაღებას, ლეონიდ ბრეჟნევის გამოსვლასა და „ტრაპიდან“ მისაღმებას იღებდა ოპერატორი ლევან ნამგალაშვილი. როდესაც თვითმფრინავის კარი გაიღო, კინოაპარატის ობიექტივმა დაფიქსირა კარების შიგნით მდგომი ლეონიდ ბრეჟნევი და გენერალი, რომელიც მას ახლდა. აპარატმა დაიწყო გადაღება, სადა-

მოს ლევანი მირეკავს და მოხოვს ლა-ბორატორიაში სასწრაფოდ მივიდეთ. შევუხბი, შემეშინდა გადაღების დროს წუნი ხომ არ მოხდა?! ლევანმა დამამშვიდა. სასწრაფოდ მივედი. მოხოვა შევსულიყავით მცირე კინოდარბაზში. მექანიკოსმა ფირი გაუშვა, და რა გნახე: დგას გათიშული ლეონიდ ბრეჟნევი, რომელსაც ჩაჩაჩულ შარვალს უწევენ „პომოჩებით“, შარვლის „ზმეიკას“ უკარავენ, კოსტუმსა და ჰალსტუხს უსწორებენ, სახეზე მასაჟს უკეთებენ, ტაბლეტს აყლაპებენ, რალაცას ჩასჩინებენ როგორც თოჯინას, ზურგზე ფრთხილად აწებებან, ჯიუტობს, ბოლოს აღმოჩნდა ტრაპზე, გაოცებული თვალებით იყურება, ვერ მიმხვდარა, სად არის, რა ხდება. ყველაფერი ეს დაფიქსირებული იყო ფირზე. შეშინებული ლევანი მეკითხება: რა ექნათ? დაიწვას! ვასუსხო. ნეგატივი ლევანს უკვე ამოუჭრია და ჯიბეში ჰქონდა. იგი იქვე დაიწვა, როგორც ავის მომასწავებელი დოკუმენტი. ნიჭიერმა ოპერატორმა ლევან ნამგალაშვილმა არსებული და სხვა მასალი-საგან დაამონტაჟა ეს ეპიზოდი. ისე რომ, პარტიის ლიდერის გამოჩენამ აღტაცება გამოიწვია.

ამ ფირის მნახველი მე და ლევანი, როგორც მოქალაქეები და კომუნისტები შოკირებული ვიყავით.

ერთხელ კიდევ ვირწმუნე, რომ იოსებ სტალინის დიქტატორულმა გენიამ შექმნა პარტიული და სახელმწიფო მანქანა, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგ აგრძელებდა მუშაობას პერპეტუუმ-მობილეს პრინციპით, რომელსაც უახლოეს მომავალში გაჩერება ელოდა. ეს გახლდათ წლები, როდესაც დაწყებული იყო საბჭოთა სახელმწიფოს აგონია. კატასტროფამაც არ დააყოვნა.

* * *

თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის რექტორატმა რესპუბლიკის ხელმძღვანელობაში დააყენა საკითხი სასწავლო ბაზის განმტკიცების მიზნით კინოთეატრ „სპარ-

ტაკის“ გადაცემის შესახებ, თეატრისა და კინოს ფაკულტეტების საკურსო და სადიპლომო ნამუშევრების ჩვენებისათვის.

ბუნებრივია, საკითხის დაყენებამ ტრადიციული კინოთეატრის გაუქმების შესახებ (რომელიც რუსთაველის პროსპექტზე მდებარეობს) კინემატოგრაფისტების წინააღმდეგობა გამოიწვია. ათეული წლების განმავლობაში პერმანენტულად რუსთაველის პროსპექტზე კინოთეატრების რიცხვი მცირდება (საკმარისია, გავიხსენოთ გრიბოედოვის თეატრის წინ მდებარე შენობაში განთავსებული, ორდარბაზიანი კინოთეატრი, კინოთეატრი „თბილისი“, ოპერის ბაღში კინოთეატრი „ეთერი“, კინოთეატრი „სოლეი“ მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის დაარსებამდე, ვერის ბაღის კინოთეატრი და სხვ.). როგორც ხედავთ, არა მარტო კინემატოგრაფისტებს, არამედ მაყურებელსაც და პროსპექტსაც, ჰქონდათ თავისი პრეტენზიები.

ქალაქის საბჭო, ბუნებრივია, წინააღმდეგი იყო კინოთეატრის გაუქმებისა, რადგან იგი დაკავშირებული იყო კინოდან შემოსავლების გეგმისა და მომსახურე პერსონალის შემცირებასთან. რუსთაველის პროსპექტზე მხოლოდ ორი კინოთეატრი რჩებოდა („რუსთაველი“ და „ოფიცერთა სახლი“).

როგორც ხედავთ, არგუმენტები კინოთეატრ „სპარტაკის“ გაუქმების წინააღმდეგ საკმაოდ სოლიდურია. მაგრამ თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი ეთერ გუგუშვილი ხმალამოწვდილი, ამოცანით იბრძვის, რათა თეატრალური შემოქმედებითი პროდუქცია ფართო მაყურებლისათვის ღირსეულ შენობაში რუსთაველის პროსპექტზე გადმოიტანოს. თეატრალური ინსტიტუტის საკითხი ცეკას ბიუროზე ორი წლის განმავლობაში ორჯერ განიხილეს სხვადასხვა კუთხით, მაგრამ გადაწყვეტილება არ იქნა მიღებული, ეთერ გუგუშვილი კი არ ცხრებოდა და სამკდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას აგრძელებდა.

გაისმა ტელეფონის ზარი...

— გამარჯობა აკაკი!... ეს რა კარგი საქმე გავიკეთებია კინოთეატრ „სპარტაკის“ თეატრალური ინსტიტუტისათვის გადაცემით.

ვერ მივხვდი, რას მეუბნება! ედუარდი კი აგრძელებდა სასიამოვნო საუბარს რომელიმე ქართული ფილმის შესახებ. საუბარი დამთავრდა. ჩავვარდი საგონებელში, რას ნიშნავს ედუარდის სატელეფონო ზარი?! აკი საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ ორი წლის განმავლობაში ორჯერ განიხილა თეატრალური ინსტიტუტის საკითხი. განა მისთვის რაიმე სიმნილეს წარმოადგენდა ცეკას ბიუროს დადგენილებაში დაფიქსირებინა თეატრალური ინსტიტუტისთვის კინოთეატრ „სპარტაკის“ შენობის გადაცემა. მაგრამ ჩანს, რომ მან ამის უფლება არ მისცა თავის თავს, რაკილა იცოდა, რომ კინემატოგრაფისტები და ქალაქის ხელმძღვანელობა ამის კატეგორიული წინააღმდეგი იყვნენ. ამიტომ გადაწყვეტილების მიღება მე მომანდო და ამით საკითხი ჩემი მოქალაქეობისა და პროფესიონალიზმისა სასწორზე დადო!

ჩემს შეგნებაში კი სასწორი თეატრალური ინსტიტუტისაკენ გადაიხარა. (მე ხომ თეატრალურ ინსტიტუტებში გავიზარდე, ამასთან, კინოფაკულტეტიც ხომ იმ კინოკომიტეტის ინიციატივით გაიხსნა, რომელსაც მე ვხელმძღვანელობდი. ასე რომ, მორალური პასუხისმგებლობა სწორედ მე მეკისრებოდა). ჩემს ზურგს უკან დაიწყო ბრძოლა კინოთეატრის გადაცემის საწინააღმდეგოდ. უკმაყოფილება გაისმოდა ხმამაღლა, მაგრამ მე არასოდეს მითქვამს სატელეფონო ზარისა და ჩემი უსიტყვო თანხმობის შესახებ (ახლა პირველად ვამბობ).

არასოდეს დამავიწყდება ედუარდ შევარდნაძის დიპლომატიური — „ХОД КОМ“.

* * *

თენგიზ აბულაძე მოწყენილი შემოვიდა კაბინეტში, ფიქრებში წასულმა

სევდიანად შემოძხვდა. აგერ ერთი თვე გადის და „მონანიების“ პასუხი არ ჩანს. ალბათ, საქმე ცუდად არის, თორემ შედეგს შემატყობინებდნენო. წათელ ტელეფონზე მივუთითე და რჩევა მივეცი დაერეკა შევარდნაძისათვის. შეყოყმანდა. გაავამხნევე. ტელეფონი ამხანაგმა ელუარდმა აიღო. თენგიზი მიესალმა. დიდხანს ხმას არ იღებდა, თანდათანობით ფერი დაუბრუნდა, თვალები გაუბრწყინდა. როგორც ჩანს, ჰკითხა: საიდან რეკავო. თენგიზი პასუხობს:

— კაკო დვალისშვილის კაბინეტიდან. თენგიზმა ყურმილი გადმოძცა. ამხანაგი ელუარდი მეკითხება:

— თქვენ ყველა შესაძლებლობა ამოწურეთ ფილმის დაღმის განხორციელებისას?!

— დიახ! მიუხედავად კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭოს ერთსულოვანი მხარდაჭერისა, კინოკომიტეტის ოფიციალური დასკვნისა, ყველა არხი მოისინჯა. იმედის ნატამალი არ ჩანს, რომ სცენარი განხორციელდეს სახელმწიფო კინემატოგრაფიის სისტემაში.

— შენ მიგაჩნია, რომ იმედი გადაწურულია?

მე გულისტკივილით, მაგრამ მაინც ეუბნები სიმართლეს.

— დიახ!

— რესპუბლიკამ, რომ გაიღოს თანხა გადაღებისათვის, თქვენ შეგიძლიათ, როგორც დამატებითი ერთეული, ჩაუშვათ წარმოებაში და შემდეგ ვიზრუნოთ მის ლეგალიზაციაზე?

— უფლება არა მაქვს კანონსაწინააღმდეგო ქმედება ჩავიდინო.

— მაშ, შენ მიგაჩნია, რომ სცენარი განწირულია? ეს ხომ ბოროტებაა! მე მჭამს ფილმის გადაღების აუცილებლობა...

დუმილის შემდეგ კვლავ ისმის ელუარდის შეკითხვა:

— საქართველოს ტელევიზიას არა აქვს რაიმე რეზერვები?...

ასეთი ინტენსიური ზეწოლით, რომელიც გიპნოზის რანგში იყო აყვანილი,

ჩემს ქვეცნობიერებიდან ამოტივტივდა საქართველოს ტელევიზიაში ტელეფილმების ორი ერთეულის არსებობა. გილობრივი ეკრანისათვის, რომელიც კომიტეტის თავმჯდომარის ნუგზარ ფოფხაძის კომპეტენცია იყო.

და ეს მე მას ვუთხარი.

— ძალიან კარგი! თქვა და ყურმილი დაკიდა.

თენგიზი და მე გაოგნებულები ვისხედით და ვვლოდით ტელეფონის ზარს.

მცირე ხნის შემდეგ გაისმის ზარი, ელუარდი მეუბნება:

— ნუგზარ ფოფხაძე თანახმაა დაკვეთის წესით მიიღოს ორსერიიანი მხატვრული ფილმის „მონანიების“ გადაღება.

— ფული?! — სიხარულისგან წამოვიყვირე.

— რამდენი არის საჭირო?

— არსებობს გაანგარიშება, რომლის მიხედვით ფილმის გადაღებას სჭირდება 960 ათასი მანეთი.

— გასაგებია!

ყურმილი დაკიდა. გაცეცხლებული ვისხედით და არ გვჯეროდა ის, რაც ზღებოდა ჩვენს ირგვლივ: ეს ყველაფერი ზღაპარს უფრო გავდა ვიდრე სინამდვილეს.

გაისმა ტელეფონის ზარი... ავიღე ყურმილი, ამჯერად სატელეფონო ხაზზეა მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე დიმიტრი ქართველიშვილი. იგი მეუბნება:

— ამხანაგმა შევარდნაძემ დამირეკა, რომ მისი დავალებით იღებთ ორსერიიან ფილმს და საჭიროა მთავრობამ გამოკყოს რეზერვიდან 960 ათასი მანეთი, წარმოადგინეთ დასაბუთებული წერილი ხარჯთაღრიცხვით და სცენარი, რომ ვიცოდე, რაში გაძლევთ მილიონ მანეთს.

ყურმილი დაკიდა.

თუ გული არ შეუწუხდებოდა თენგიზს, არ მეგონა, ისე გაფითრებული იყო, მე კი ეიფორიაში ვიყავი.

კვლავ ტელეფონის ზარი... ყურმილი ავიღე. გაისმის ნუგზარ ფოფხაძის მეგობრული „კურთხევა“:

— გამაბთ მახეში ხომ, დიდი მადლო-

ბა! ძაღლის ნაკბენივით დაგიმახსოვრებთ. სცენარი გამოიმგზავნეთ, რომ ვიცოდე, რა ზომის ბომბაზე დამსვით.

გულწრფელად შევწუხდი და რომ ვერაფერი მოვიფიქრე ელუარდ შევარდნაძე გავწირე, რადგან ფაქტიურად მისი ზეწოლის და ჰიპნოზის გამო გამაჩხენდა ტელევიზიის ორი ერთეული.

— კარგი ჩიტები ხართ, სცენარი გამოიმგზავნეთ და წარდგინების დოკუმენტაცია, სამხატვრო საქმის ოქმით.

ყურმილი დაკიდა. თენგიზი და მე ზღაპრის პერსონაჟებს ვგავდით. მეშინოდა სიზმარი არ ყოფილიყო და არ გამღვიძებოდა. ბოლოს, როცა გონს მოვედი, ჰამლეტის სიტყვები წარმოვთქვი:

„ბევრი რამ ხდება ჰორაციო ზეცად
და ქვეყნად,
რაიც ფილოსოფოსთ სიზმრადაც არ
მოლანდება“.

გახარებულმა ყურმილი ავიდე და რეზო ჩხეიძეს დაურეკე და მოკლედ გავანდე, რაც მოხდა... ღუმილის შემდეგ რეზო მეუბნება:

— ეს ზღაპარია თუ სინამდვილე?

— თენგიზს გადავცემ ყურმილს და თქვენ გაარკვეით ეს საკითხი.

1983 წლის იანვარი იდგა.

* * *

1983 წლის 7 იანვარს ფილმი „მონანია“ წარმოებაში ჩაეშვა. კინოსტუდიის ხელმძღვანელობის სასახლეოდ უნდა ითქვას, რომ ყველა პირობა შექმნა გადამღებ ჯგუფს თენგიზ აბულაძის თავკაცობით, რათა რეჟისორული ჩანაფიქრის სრულყოფილი რეალიზაცია უზრუნველყოთ.

ფილმის გადაღება მიმდინარეობდა ყოველგვარი კონტროლის გარეშე, თენგიზ აბულაძესთან ერთად სცენარის თანაავტორი და რეჟისორი ნანა ჯანელიძე, სცენარის თანაავტორი და რედაქტორი რეზო კვესელავა უტყუარი, სარკე იყო, რომელშიც აისახებოდა იდ-

ეური და მხატვრული ღირებულება ფილმისა.

ფილმის გადაღება დასრულდა ერთ ფირზე 1984 წლის 28 დეკემბერს, ფილმის დახურული ჩვენება მოგვიანებით მოხდა, ვიწრო წრეში. ყველა დამსწრეს ჰქონდა შეგრძნება, რომ დიდი პოლიტიკური და მხატვრული მოვლენის დაბადების მოწმენი ვიყავით. გადაწყდა ჯერ ფილმი გვეჩვენებინა იდეოლოგიის დარგში ცეკას მდივნის გურამ ენუქიძისა და კულტურის განყოფილების გამგის ნოდარ ჯანაბერიძისათვის. ჩვენება შედგა. ფილმის დამთავრების შემდეგ თვალცრემლიანები ისხდნენ და დიდხანს ზმას არ იღებდნენ. ორივე 37 წლების რეპრესირებული ოჯახების შვილები იყვნენ და მათთვის ათეუკად უფრო მტკივნეული იყო ფილმის ემოციური ზემოქმედება. გადაწყდა ფილმი ცეკას პირველი მდივნის შევარდნაძისათვის გვეჩვენებინა.

დაინიშნა დღე. კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მცირე კინოდარბაზში ფილმის სანახავად ელუარდ შევარდნაძესთან ერთად მოვიდა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს მთელი შემადგენლობა, გარდა უშიშროების კომიტეტის თავმჯდომარის ალექსი ინაურისა. გულდასაწყვეტი იყო, რომ ფილმის ჩვენებას არ ესწრებოდა დამკვეთი, ტელევიზიის კომიტეტის თავმჯდომარე ნუგზარ ფოფხაძე. თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე მიქშერის მაგიდას უსხდნენ.

მე განმარტობით, მოშორებით პირველ რიგში ვიჯექი. ფილმი დაიწყო. დარბაზში დამოკლეს მახვილი კეიდა, ამის გაუმხელელი შეგრძნება ჰქონდა თითოეულ ჩვენგანს. ფილმის ორივე სერია უწყვეტად უჩვენეს. სამარისებური სიჩუმე დაარღვია კარების სახელურის ჯაჯგურმა. ყველა მოულოდნელობისაგან უსიამოვნოდ შეკრთა. აუხსნელი სურვილი გამიჩნდა ფილმი უსასრულოდ გაგრძელებულიყო. ფილმი დამთავრდა... სინათლე აინთო. სამარისებური სიჩუმე გამეფდა, თითქოს დარბაზში არავინ ზის. მე დიდხანს ვერ გაუძედი ამ

მდგომარეობას, სავარძელი შემოვაბრუნე და ელუარდ შევარდნაძის თვალებს შევეფეთე, რომელმაც გაღიმებულმა მკითხა:

— რას იტყვი, აკაკი?

ღიმილმა გამამხნევა, მახსოვს მენტორული ტონით მაღალფარდოვნად განაცხადე:

— დღეს ჩვენ ვნახეთ არა მარტო ბრწყინვალე ქართული ფილმი, არამედ მოწმენი ვართ საბჭოთა კინოს საეტაპო ფილმის დაბადებისა, მისი იდეური და მხატვრული ღირსებებით. დღევანდგან ჩემს ნათქვამს ბუნებრიობა აკლდა, მაგრამ სიტყვამ მაინც ატმოსფერო განმუხტა. ელუარდი მიუბრუნდა ბიუროს წევრებს.

— რას იტყვით?

ქვეტექსტი გულისხმობდა: ნუ გეშინიათ, თქვით, რასაც ფიქრობთ.

მახსოვს ბიუროს წევრები გაუბედავად გამოთქვამდნენ აზრს, გაბედული ინიციატივა შეიტანა გურამ ენუქიძემ. ჩვეული გონიერებითა და დამაჯერებლობით ფილმს შეფასება მისცა სულიკო ხაბეიშვილმა. სრული მხარდაჭერა გამოხატა ჯუმბერ პატიაშვილმა და სხვებმა. ხანგრძლივი დუმილის შემდეგ, თითქოს ეკრანზე კითხულობს ტექსტს, საოცარი მუხტით, დინჯად, ღრმა რწმენით, მაღალი შეფასება მისცა ფილმს — ელუარდ შევარდნაძემ. პაუზის შემდეგ რამდენიმე კარდინალური შენიშვნა შეიტანა და მოითხოვა ზედმეტად პედალირებული ეპიზოდის ამოღება. მოკრძალებით შენიშნა რამდენიმე სცენის ტექსტობრივ შინაარსში ზოგიერთი ეპიზოდის განმეორებისაგან თავის შეკავება, ყველაფერი ეს ნათქვამი იყო, ფილმის ავტორისადმი ღრმა პატივისცემითა და მხარდაჭერით. თენგიზის პასუხი დამკვეთისა და შემსრულებლის ურთიერთდობაზე და ღრმა პატივისცემაზე იყო აგებული, ფილმის მიღების დასტური ითქვა.

1984 წლის დეკემბერში დაიბეჭდა ფილმი „მონანიება“: რეჟისორი თენგიზ აბულაძე, ნათლი-მირონი ელუარდ შევარდნაძე!

ბოდიშის მოხდით (უკვე სხვა ტონალობაში) კატეგორიულად მოითხოვა ფილმი არ გაეშვათ მანამ, სანამ მისი საჭიროება თვითონ არ დაინახავდა.

— ამ ფილმის სახით, ჩვენ საქმე გვაქვს ქვეყანაში დადგენილი იდეოლოგიური ნორმების მკაცრ კრიტიკასთან, ამიტომ საჭიროა მისი წარდგინება უმაღლეს ხელისუფლებაში ზუსტ დროს, — თქვა მან. სხვაგვარად შეიძლება იგი ჩათვალოს დისიდენტურად და ვეღარ იხილოს ფართო ეკრანი. ვიმეორებ, დღევანდელი ჩვენი შეხვედრა და ჩემი განცხადება ჩათვალონ ბრძანებად.

ეს დღე გახლავთ ახალი იდეოლოგიური ტალღის აგორების დასაწყისი, რომელმაც მომავალში განაპირობა საბჭოთა კინოს შედეგრი, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს „რეკვიემი საბჭოეთზე“ — ფილმი „ცისფერი მთები“. ფილმის ავტორი ელდარ შენგელაია, სცენარი-რეჟო ჭეიშვილი, ელდარ შენგელაია.

* * *

1985 წლის გაზაფხულია. თერჯოლაში ახლადშენებული კინოთეატრის გახსნაზე მიმიწვია რაიკომის მდივანმა ანზორ ბურჯანაძემ. მრავალი სტუმარი იყო ჩამოსული, მათ შორის საქართველოს უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი გრამიტონ კვარაცხელია, რომელმაც საუბარში აღფრთოვანება გამოხატა ფილმ „მონანიების“ მხატვრული და იდეური გამბედაობის გამო. ამის გამოგონეს თითქმის თავზე დამეძხო ახლადშენებული კინოთეატრი. ეს შენიშვნა კვარაცხელიამ და დამშვიდება დამიწყო, მაგრამ ვერ მიხვდა, რაში იყო საქმე. როგორ ავედი საზეიმო გახსნის დროს კინოთეატრის სცენის ფიცარნაზე და ჩამოვედი, არ მახსოვს. არც იმ მახსოვს, რა ვთქვი. სადღესასწაულო სუფრა დამთავრებული არ იყო, იმდენად აფორიაქებული ვიყავი, კიდევ სხვა ღონისძიებაზე არ დავრჩი და საღამოს თბილისში დავბრუნდი.

დილით თენგიზს დაუვრეკე, ჩემთან მოსულიყო. როგორც ჩანს, ხმაში შემატყო შემოფოთება. მკითხა:

— რა მოხდა?

— არაფერი, რაღაც საკითხი მაინტერესებს, რაზედაც მხოლოდ შენ შეგიძლია პასუხის გაცემა.

თენგიზი მალე მოვიდა.

— თენგიზ? დიდი უსიამოვნება გველოდება და მეშინია, შენ ხომ არაფერ შუაში ხარ?

თენგიზი შეკრთა და მკითხა:

— რაშია საქმე?

მოუუყვები თერჯოლის ამბავი, ფილმთან დაკავშირებული. შეწუხდა და დაბნეულმა პასუხი ვერ გამცა, ვთხოვე, გადაემოწმებინა, რა არხით, საიდან გვიდა ფილმის მასალა სტუდიის გარეთ. რეზო ჩხეიძეს თენგიზის თანდასწრებით, საიდუმლოდ გავანდე მომხდარი ფაქტის შესახებ. და ვთხოვე გადაემოწმებინა ფირის საწყობი და სამონტაჟო.

ერთი კვირა გავიდა, არსაიდან არაფერი ისმოდა. ტელეფონი რეკავს, ყურმილი ავიდე, მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე დიმიტრი ქართველიშვილი მირეკავს.

— ამხანაგ ელუარდთან ვიყავი კაბინეტში, ალექსი ინაურმა დარეკა. ასეთი აღელვებული და განრისხებული მე არ მახსოვს შევარდნამე. როგორც ჩანს, გამოუსწორებელი შეცდომა მოხდა ფილმ „მონანიებასთან“ დაკავშირებით, შენ ხომ არა ხარ საქმის კურსში?!

შევიცხადე და უპასუხე, რომ არაფერი ვიცი.

ყოველდღე ველოდი ქარიშხლის ამოვარდნას. მაგრამ წითელი ტელეფონი ღუმდა. ხმა გავარდა, რომ „მონანიების“ ვიდეოკასეტა ქალაქში ტრიალებს და დიდი აჟიოტაჟია. არავითარი რეაგირება არ ისმის... ეს კიდე უფრო მძიმედ და აუტანლად მეჩვენება, ჩემთვის სრულიად ნათელი შეიქნა, რომ ის, რაც მოხდა, მძიმე დანაშაულის ტოლფასია— ღალატია და ვერავითარი მკაცრი რეაგირება ვერ გამოხატავს იმ დანაშაუ-

ლის მასშტაბს, რომელიც ფილმის უღროოდ ჩვენება გამოიწვია. ფილმის ვიდეოკასეტა უკვე მოსკოვში არაფიციურ ლურ წრეებში ბრუნავდა. გასაგებია, უშიშროებასა და პარტიულ ორგანოებში საქმის კურსში იყვნენ,

ცეკას მდივანმა გურამ ენუქიძემ ვიწრო წრეში თათბირი ჩაატარა, რომელსაც ვესწრებოდი მე და ჭოლა ჭყონია, თათბირი უაღრესად მკაცრ ვითარებაში მიმდინარეობდა. მხოლოდ აქ გახდა ჩემთვის ცნობილი, რომ მეცნიერებისა და ტექნიკის კომიტეტის ლაბორატორიაში, თენგიზ აბულაძის თხოვნით თავმჯდომარის მოადგილის სოსო ცისკარიშვილის ნებართვით და კეთილი სურვილით მოხდა, კინოფირიდან ვიდეოკასეტაზე ფილმის გადატანა. გაუფრთხილებლობის გამო მატრიცა არ იქნა ამოღებული. ამით ისარგებლა უშიშროების კომიტეტის მუშაკმა და ფილმი „მონანიება“ ამხანაგ ალექსი ინაურის მაგიდაზე აღმოჩნდა.

ბუნებრივია, ფილმმა, რომელიც გლობალურად უშიშროების კომიტეტის საქმიანობას ეხებოდა, სასტიკი რეაქცია გამოიწვია (მიუხედავად იმისა, რომ პარტიამ ოფიციალურად დაგმო 36-37 წლების ქმედება). ფილმი „მონანიება“ საქართველოს უშიშროების კომიტეტის არხით ოფიციალურად მოსკოვისათვის ცნობილი გახდა.

სწრაფად აგორდა პოლიტიკური ბრალდების ტალღა, რადგან ფილმი აღიქმებოდა როგორც პარტიის იდეოლოგიის საკრალურ მცნებათა დაგმობა. არ იყო გამორიცხული, ფილმი ელუარდ შევარდნაძის მტრებს მისდამი პირადი ანგარიშსწორების მიზნადაც გამოეყენებინათ.

დიდხანს ეკიდა დამოკლეს მახვილი! ქალაქში ხმა გავარდა, რომ ელუარდ შევარდნაძე მოსკოვში გადაჰყავთო.

ცეკას პლენუმი იქნა მოწვეული. ამხანაგმა ელუარდ შევარდნაძემ უფლებამოსილება მოიხსნა, როგორც საქართველოს კომპარტიის ცეკას პირველმა

მდივანმა, მისი საბჭოთა კავშირის სა-
გარეო საქმეთა მინისტრის პოსტზე და-
ნიშვნის გამო. შანსი გაჩნდა ფილმ
„მონანიება“ გადაჩვენისა. ბევრი დიპ-
ლომატიური სვლა დასჭირდა ამხანაგ
ელჟარდ შევარდნაძეს, სანამ ლიგაოვ-
მა და შემდეგ გორბაჩოვმა დასტური გა-
ნუცხადეს ფილმის ლეგალიზაციაზე. ეს
უკვე ამხანაგ შევარდნაძის რიგითა პო-
ლიტიკური ბრძოლის მოგება იყო.

ფილმმა მოსკოვის კინემატოგრაფი-
სტა შორის დიდი მოწონება და მხარ-
დაჭერა მოიპოვა.

ფართო მაყურებელი გაოგნებული
ყუერებდა ფილმს და გრძნობდა მი-
სი გამოჩენის საკრალურ მნიშვნელო-
ბას.

ფილმი „მონანიება“ იყო ერთი პირვე-
ლი ყუბარა, რომელიც კრემლის კე-
დელს მოხვდა შემოქმედებითი ინტელი-
გენციის ბარიკადებიდან.

ამხანაგი ელჟარდ შევარდნაძე კრემ-
ლში ივდა და მომავალ სტრატეგიულ
შეტევებს ამზადებდა.

თბილისში პრემიერა შედგა 1986
წლის ოქტომბერში,
მოსკოვში კი — 1987 წლის იანვარ-
ში.

ისტორიის ალოგიზმი:

1988 წლის აპრილში რეჟისორმა თენ-
გიზ აბულაძემ ფილმის „მონანიება“ შე-
ქმნისათვის ლენინური პრემია დაიმს-
ხურა.

ბატონო ელჟარდ!

თქვენი რა მოგახსენოთ, მე კი სიამო-
ვნებით ვიკონებ იმ წლებს, როდესაც
ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ კინე-
მატოგრაფიაში ვმოღვაწეობდი. გვერ-
დში მედგა კინოსტუდია „ქართული ფი-
ლმის“ დირექტორი რეზო ჩხეიძე, სა-
ქართველოს კინემატოგრაფისტთა კა-
ვშირის თავმჯდომარე ელდარ შენგე-
ლაია, კინემატოგრაფისტთა ნიჭიერი
შემოქმედი თაობა, რომლებიც კინოს-
ტუდია „ქართული ფილმის“, „სამე-
ცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტუ-
რი ფილმების“ სტუდიების კოლექტი-
ვებთან ერთად ქმნიდნენ ქართულ კინოს.

ეს პერიოდი ქართული კინოს ისტო-
რიის მშვენიერი ფურცელია.

პატივისცემით
აკაკი დვალისვილი.

26 მაისი, 1998 წელი.
თბილისი.

23 მაისს, საქართველო-
ში საფრანგეთის საელჩოსა და
მიხეილ თუმანიშვილის სახე-
ლობის თეატრის ინიციატი-
ვით, ფრანგულ ენაზე (თა-
რგმანის ვარეშე), კინოსა-
ხიობთა თეატრის სცენაზე
წარმოდგენილ იქნა ფორე პე-
რეკის თხზულებათა მიხედ-
ვით შექმნილი მონოსპექტა-
კლი „მომწონს პარიზში ცხო-
ვრება, მაგრამ ზოგჯერ —
არა“. სპექტაკლისთვის გან-
კუთვნილ პროგრამა-ბუკლეტ-

ში ვკითხულობთ: „პერეკის
ენა თამაშს წაგავს. მასზედ
უდავოდ გავლენა იქონია რა-
იმონ კენოზ, უ-ლი-პოს „პო-
ტენციური ლიტერატურის გა-
ხსნამ“, რომელიც შეიქმნა
1960 წელს და სადაც ლიტე-
რატურა მიჩნეულია შემოქმე-
დის თამაშად“.

სცენური ადაპტაციის ავ-
ტორმა ივ მარბოზ, დამაჯე-
რებელი ფსიქოლოგიური სა-
შუალებებით განახორციელა
მწერლის როლი, რომელიც მა-

გნიტოფიჩე იწერს თავის
თავდადასავალს ჯერ პარიზ-
ში, ხოლო შემდგომ ნიუ-იო-
რკში.

მონოსპექტაკლის სადა რე-
ჟისურა ეკუთვნის ფილიპ დე-
ლესს. წარმოდგენა ჩატარდა
სრული ანშლავის პირობებ-
ში. ჩვენი საზოგადოებრიო-
ბის ინტერესი გამოიწვია
უცნობი ავტორის თხრობამ
და სტილმა, ფრანგული თეა-
ტრალური კულტურისათვის
ნიშნულმა ინტიმურობამ და
ბუშმანურობამ.

წარმოდგენამ ცხადყო, რომ
ფრანგულ-ქართულ კონტაქტებს
კულტურის სფეროში შეუძლე-
ვადი ზასიათი აქვს.

თეატრმცოდნეობითი კვლევის

ფორმის ტრანსფორმაცია

ნათელა არველაძე

თეატრმცოდნეობა, როგორც დამოუკიდებელ მეცნიერ-მკვლევართა, პირველი თაობის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოჩენამდე სათეატრო ხელოვნებას, მისი განვითარების ისტორიასა და სახეცვლილებას სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები იკვლევდნენ. მათ დიდი წვლილი მიუძღვით ამ მეცნიერების საფუძვლების შექმნასა და პერსპექტივის წარმოჩენაში. მათი შესწავლის მთავარი ობიექტი იყო დრამატურგია, როგორც სასცენო შემოქმედების საფუძველი, ფორმათა უპირველესი განმსაზღვრელი, სათეატრო კომუნიკაციის ძირითადი საშუალება, როგორც ლიტერატურული შემოქმედების ერთ-ერთი სახეობა. არსებული სათეატრო ლიტერატურა გამდიდრებულია მათი ღრმა ანალიზითა და მასშტაბური ინტერპრეტაციით, სისტემატიზაციითა და ემპირიული მეთოდის გამოყენებით. არაერთი საკითხის წარმოჩენა-გადაჭრის მცდელობამ გამოკვეთა ამ ნააზრვეის როლი და მნიშვნელობა სათეატრო ხელოვნების შემდგომი შესწავლისათვის.

ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობისა არისტოტელეს „პოეტიკა“, ბუალოს „პოეტიკა“, ლესინგის „ჰამ-

ბურგის დრამატურგია“, მწერალთა, ისტორიკოსთა და სხვათა ნააზრვეი. მიუხედავად იმისა, რომ ლესინგი ითვლება პროფესიული სათეატრო კრიტიკის მამამთავრად, მისი განსჯის უპირველესი საგანი მაინც დრამატურგიაა. ამ თვისებით გამოირჩევა სხვადასხვა ქვეყნის ისტორიკოსთა და კრიტიკოსთა მოღვაწეობაც XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულამდე, ვიდრე ამ საქმიანობის პრიორიტეტი თეატრმცოდნეთა პირველი თაობის ხელში არ აღმოჩნდა, თუმცა საკვლევი საგნის განსაზღვრასა და შესწავლის მეთოდის მიკვლევას არაერთი მოღვაწე ცდილობდა. აღნიშნული თაობის ძიებათა მიმართებას ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშანი გამოარჩევს — მათ შეცვალეს კვლევის ობიექტი და შეეცადნენ მიეკვლიათ შესწავლის საშუალებისათვისაც. ეს ძიებანი წარმატებით დასრულდა და თავის მხრივ ნიადაგი შეამზადა თეატრმცოდნეობითი კვლევის განვითარებისათვის.

1944-1945 წლებში მოსკოვის სათეატრო ინსტიტუტში (გიტისი) პროფესორმა სტეფან მოკულსკიმ ლექციების კურსი მიუძღვნა აღნიშნულ საკითხს. „თეატრმცოდნეობის შესავალი“

თეატრმცოდნეობითი აზროვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარების პრობლემებსაც განიხილა. ერთ-ერთი ლექციის ჩანაწერი გამოქვეყნდა 1975 წელს კრებულში „მეცნიერება თეატრის თაობაზე“ (ლენინგრადი, გვ. 44). ბატონმა სტეფან მოკულსკიმ სათანადოდ შეაფასა თეატრმცოდნეთა პირველი თაობის წარმომადგენლის, მაქს ჰერმანის მოღვაწეობა, მისი როლი თეატრმცოდნეობის განვითარების პროცესში. აქვეა მითითებული მაქს ჰერმანის ძირითადი დებულება: „იმის მიუხედავად, რომ აშკარად შეინიშნება ინტერესის ამღვლედა თეატრის ისტორიის მიმართ, მეცნიერება თეატრის თაობაზე ჯერ კიდევ არ არსებობს, ჯერ კიდევ არაა ფორმულირებული ამ მეცნიერების ამოცანები. მეცნიერები იკვლევნ დრამატურგიის ისტორიას მაშინ, როდესაც მეცნიერება თეატრის თაობაზე უნდა სწავლობდეს სასცენო ხელოვნებას და არა დრამას. სასცენო ხელოვნება დამოუკიდებელი ხელოვნებაა, იგი ცოცხლობს თავისი საკუთარი კანონებით, რომლებიც არ ემთხვევა ლიტერატურულ ნაწარმოებთა სასიცოცხლო კანონებს. თეატრის ისტორიკოსის ამოცანა... სპექტაკლების ისტორიის და არა პიესების ისტორიის შესწავლაა“ (აღნიშნული გამოცემა, გვ. 46-49). განსაზღვრა რა თეატრმცოდნეობის კვლევის საგანი, მაქს ჰერმანმა ჩამოაყალიბა კვლევის გზაც — რეკონსტრუქციის მეთოდი.

კვლევის ობიექტი, წარმოდგენა, რომელიც ტრანსისტორიულია, ელემენტარული, განუმეორებელი, არამდგრადი და წამიერია, ითხოვდა შესწავლის ისეთ მეთოდს, რომელიც მის გასაგებას მოახდენდა. ამ თვალსაზრისითაც იმსახურებს რეკონსტრუქციის მეთოდი განსაკუთრებულ აღიარებას. თანამედროვე ტექნიკურმა საშუალებებმა, მართალია,

გადაჭრეს სპექტაკლის აუთენტური გადაღება-შენარჩუნების პრობლემა, მაგრამ მისი კვლევის, განსაკუთრებით კი წარსულის სანახაობითი კულტურის აღდგენა-შესწავლის საკითხი, კვლავაც აქტუალურია და რეკონსტრუქციის მეთოდი, როგორც სასცენო ხელოვნების შესწავლის ერთ-ერთი გზა, ამჟამადაც მნიშვნელოვან მიგნებად მესახება.

რეკონსტრუქციის მეთოდი თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაციის აუცილებლობასაც იწვევს. მისი სამივე განშტოება — თეატრის ისტორია, თეორია და კრიტიკა — არამარტო სპეციფიკურ აზროვნებას, არამედ წერის სპეციფიკურ სახეობასაც ითხოვს (აქ არ ვგულისხმობ ავტორის ინდივიდუალურ მიდგომას, სტილს ან წერის მანერას, უბრალოდ, სტრუქტურასა და ფორმაზე მივუთითებ).

1995 წელს მიუნხენში ქართულ ენაზე დაისტამბა ჩვენი თანამემამულის, ბატონ კარლო ინასარიძის ფუნდამენტური ნაშრომი — „თეატრისმეტყველება“. იგი სათეატრო ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის თანამედროვე და მაღალი საფეხურის არსებობის ნათელი დადასტურებაა. როგორც თავად ავტორი გვაძნობს, ეს წიგნი ნაწილია ოთხი ნაშრომისა: „რადიომეტყველება“, „ფილმის მეტყველება“, „ტელევიზიზაცია“, „თეატრის მეტყველება“. ნაშრომების სტრუქტურა, მიზანი, ფორმათა რაოდენობა ნათლად წარმოაჩენს, რომ ბატონმა კარლომ მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება მიუძღვნა ამ მეტად მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ ინსტიტუტთა ინდივიდუალობის კვლევასა და შესწავლას. ეს წიგნები ტიტანური შრომისა და ხელოვნებით შეპყრობილი ადამიანის ნათელი აზროვნების, ჭეშმარიტი მეცნიერული აღდგენისა და ნიჭიერებით აღვსილი კვლევის, ერუდიციისა და მასშტაბური განსჯის შედეგია. „თეატრისმეტყველება“, ჩემი აზრით,

არის ენციკლოპედიური, უნიკალური და უნივერსალური ნაშრომი. იგი შესრულებულია მაღალ მეცნიერულ დონეზე, რაზეც მეტყველებს, თუნდაც, გამოყენებული ლიტერატურის ოდენობა, მასალის გამოყენების ფორმა, ერთიან სისტემაში მოქცეული მოსაზრებანი, მათი ევოლუციის გამოკვეთის უნარი, ცხრილები, სქემები, მხატვრული თუ სათეატრო ლიტერატურის ინტერპრეტაციის სახეობა, ხელოვნების ყოველი დარგის სპეციფიკურობის მითითება, ჰუმანიტარული თუ ზუსტ მეცნიერებათა მონაპოვრის ორგანული გამოყენების მცდელობა, ლოგიკური მსჯელობა და არგუმენტირებული განსჯანი.

ნაშრომის ღირსებად მესახება კვლევის ორი პრინციპის ორგანული შეთავსების მცდელობა — ისტორიზმი და არასტანდარტული, სპეციფიკური კვლევა აქ ჰარმონიული ერთიანობით წარმოჩინდა, რამაც ერთის მხრივ გამოკვეთა შესასწავლი საგნის მნიშვნელობა, ინდივიდუალობა, გენეზისი, ხოლო, მეორეს მხრივ, საინტერესოდ მოაზროვნე მეცნიერის ფიგურა. ნაშრომში გათვალისწინებულია თეატრის სინთეზური, პოლიფონიური, ეფემერული ბუნება; მისი სამეტყველო ენის უნივერსალურობა, ზემოქმედების უნიკალურობა, მისი როლი და ადგილი საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებისათვის, კომუნიკაციის თავისებურებანი.

ერთის მხრივ, სათეატრო ხელოვნების განვითარების ქრონოლოგიის წარმოჩენა-დაცვა, მეორეს მხრივ კი, არსებული სათეატრო ლიტერატურის, მათ შორის თეორიული ნაშრომების მიმოხილვა, თეატრის გამომსახველ ფორმათა ანალიზი საშუალებას იძლევა, თავი მივაღვენოთ არა მარტო სასცენო ხელოვნების ევოლუციას, არამედ თეატრალური გამოსახვის საშუალებათა ერთობლიობის შესწავლის მნიშვნელობას, თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმათა სახეცვლილების პროცესსაც. ნაშრომში განხილულია დრამატურგიის ყოველი ჟანრი, მიმეზური და ანტიმიმეზური სათეატრო ესთეტიკა და მისი წა-

რმოსახვის ფორმები; „ღია და დახურული“ თამაშის წესი. განხილულია გერმანული სკოლის მეცნიერთა მფარველობანი თეატრმცოდნეობის კვლევის საგნისა და მეთოდის თაობაზე.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ერთიან სისტემაში მოქცეული დრამატურგიულ ფორმათა სახეცვლილების პროცესის გამოყოფა, როგორც სასცენო გამოსახვის ფორმათა ტრანსფორმაციის საშუალებანი; ვერბალური და ნონ-ვერბალური გამოსახვის ფორმათა გამოკვლევა და მათი მნიშვნელობის აღნიშვნა; კლასიკური და მოდერნული დრამატურგიის სტრუქტურათა აღნიშვნის შედეგად წარმოებული ძიებანი და სასცენო ტრანსფორმაციის ფორმები; არტურ კუპერის „ოთხი კანონი“; კლასიკური დრამატურგიის საფუძვლები, ფოლკერ კლოტცის „დრამის დახურული“ და „დრამის ღია“ ფორმები; დრამის „შერეული ფორმები“; დრამა-ტრაგედია-კომედიის თვისებები, თეატრალური გამოსახვის მხატვრული და არამხატვრული ფორმები — ნაშრომში განხილულია, როგორც თეატრის სამეტყველო ენის სპეციფიკურობის ნიშანთა ერთობლიობა. ავტორი სათანადო ყურადღებას უთმობს თეატრალური გამოსახვის პარამიმეიკურ ფორმებსაც, რადგანაც ისინი თავისთავად საინტერესოა და ამავე დროს მათ საგულისხმო ცვლილებები შეაქვთ თანამედროვე სასცენო შემოქმედების გამომსახველ ფორმათა ერთობლიობაშიც.

ავტორის მიერ ცალკეა გამოკვლეული ლიტერატურული ჟანრებისა და თეატრის გამოსახვის საშუალებათა ურთიერთიმპარტებაც ხელოვნების სხვადასხვა დარგისა და თეატრის ურთიერთზე მოქმედების ფორმებიც, სათეატრო ნაგებობანიცა და მათი ზემოქმედება სასცენო გამოსახვის ფორმებზე. თეატრალური გამომსახველობის წარმოქმნის პროცესიც და სათეატრო ორგანიზმის სტრუქტურაც, თეატრისა და მაყურებლის, როგორც „თანაშემქმნელის“ ბილატერალური კომუნიკაციის სახეობანი, შეფასებულია თეატრის, როგორც „სა-

ზოგადოებრივი უწყების“ მნიშვნელობა. მითითებულია თეატრისა და სხვადასხვა სახელმწიფოებრივ ინსტიტუტთა ურთიერთობანი, გამოყოფილია თეატრისა და ცენზურის, თეატრისა და სამართლის, თეატრისა და კრიტიკის, კადრების აღზრდის საკითხები. ამდენად, გამოკლეული და შეფასებულია სათეატრო საქმისწარმოების მთლიანი პროცესი და ყოველი ასპექტი. ამიტომაცაა შესაძლებელი აღინიშნოს, რომ ბატონ კარლო ინასარიძის „თეატრისმეტყველება“ უნივერსალური და უნიკალური ნაშრომია სათეატრო ხელოვნების თაობაზე.

ქართველ თეატრმცოდნეთათვის ამ ნაშრომს განმანათლებლური ღირებულება აქვს. გასაგები მიზეზების გამო, ჩვენ მოკლებულნი ვიყავით მოდერნული თეატრმცოდნეობითი ძიებების შესწავლასა და მათი ნაშრომების გაცნობასაც. ეს ვაკუუმი მნიშვნელოვნად შეივსო ბატონი კარლოს ნაშრომის შემწეობით.

აღნიშნული ნაშრომის ერთი ნაწილი განიხილავს თეატრმცოდნეობითი კვლევის რაობასა და მიზანს: „თეატრისმეცნიერება, ე.ი. თეატრის მეტყველება — ვიწრო გაგებით — არის მეცნიერების დარგი, რომელიც სწავლობს თეატრალური გამოსახვისა და მისი ფორმების არსსა და კანონზომიერებას. თეატრის მეტყველება — ფართე გაგებით — კი არის მეცნიერება, რომელიც თეატრალური გამოსახვის, მისი ფორმების არსისა და კანონზომიერების გვერდით, — სწავლობს თეატრალური გამოსახვის ფსიქოლოგიურ, სოციოლოგიურ, პედაგოგიურ, იურიდიულ, ეკონომიკურ და სხვა მხარეებს. თეატრისმეტყველება იკვლევს „თეატრალურის“ — „შესახედავი ადგილის“ ყველა ისტორიული და სისტემატიკური გამოვლინების ფორმებს, ესე იგი არა მარტო დრამას. დრამა თეატრს მხოლოდ, როგორც თამაშის „ეკიპაჟი“ და არა როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები, აინტერესებს... თეატრისმეტყველება იკვლევს აგრეთვე წარსულის თეატრალურ მოვ-

ლენებს, რომლის დროს მას შეუძლია გამოიყენოს ისტორიულ-ფილოლოგიური მეთოდი; სისტემატიკური კატეგორიების გარკვევისას, ესთეტიკურ-ანალიტიკური მეთოდი, როგორც, მაგალითად, დრამატურგიის, მსახიობის ხელოვნების, დადგმის სცენური სივრცის შექმნის, სადღესასწაულო თამაშების თურელიგიური თამაშების გამოკვლევისას. თეატრის მეტყველება სოციოლოგიური მეთოდით იკვლევს დრამატურგის ურთიერთობას თეატრთან, თეატრის ურთიერთობას მყურებელთან და ამით საზოგადოებასთან, თეატრის სოციალურ ადგილს და უფლებრივ მდგომარეობას თეატრისა და თეატრალური მოღვაწეებისა...

თეატრის მეცნიერების დამაარსებელი თაობა უმთავრესად დაინტერესებული იყო თეატრის ისტორიის წყაროებისა და ძეგლების თავმოყრა-გამოკვლევით, რომლის დროს მრავალი ღირსშესანიშნავი ნაშრომი შეიქმნა. თეატრის მეცნიერების უზუცესი მკვლევარები იყვნენ ბერლინში — მაქს ჰერმანი... „მიუნხენში — არტურ კუჩერი, კარლ ნიჟენი კელნში და სხვები, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს თეატრის მეცნიერების ცნების, სტილისა და მეთოდის ჩამოყალიბებას. თეატრისმეტყველების ამ პერიოდში თეატრის ისტორიის კვლევა-ძიების ცენტრში იდგა — წარმოდგენის (სპექტაკლის) — რეკონსტრუქცია“ (გვ. 118-121)

მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა მიერ შემუშავებული მეთოდების გამოყენებით, რა თქმა უნდა, შესაძლებელია სათეატრო ხელოვნების კვლევა, მაგრამ ამგვარი მიდგომა კომპრომისულ გზად მესახება. ამასთანავე თეატრის მეცნიერება საშუალოდ დარჩებოდა სხვა მეცნიერებათა შემადგენელი ნაწილი და ვერ იქცეოდა თავისი საკვლევი საგნითა და მეთოდით გამორჩეულ, სუვერენულ დარგად. როგორც უკვე იყო აღნიშნული, კვლევის ობიექტი მისი შესწავლისა სპეციფიკურ საშუალებასაც ითხოვს. თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები, თავად კვლე-

ვის ობიექტის ინდივიდუალობიდან უნდა აღმოცენდეს, მის რაობასა და სპეციფიკას უნდა შეესაბამებოდეს, უნდა აკმაყოფილებდეს მეცნიერული მიდგომის ზოგად და სავალდებულო დამახასიათებელ ნიშნებს. რეკონსტრუქციის მეთოდი შესაძლებელ სიზუსტესაც ითვალისწინებს, რაც საერთო მეცნიერული კვლევის დამახასიათებელ ნიშნებსაც ეხმარება.

ცნობილია, რომ მაქს ჰერმანმა რეკონსტრუქციის მეთოდის გამოყენებით შეისწავლა ჰანს ზაქსის „ტრაგედიები რქოსან ზიგფრიდზე“, რომელიც დაიდგა 1557 წელს. თუნდაც შუა საუკუნეების სათეატრო სახილველის რეკონსტრუქცია-შესწავლის თვალსაზრისით, ეს ნაშრომი თვისებრივად ახალი მიდგომისა და კვლევის საბუთია. თეატრმცოდნეობითი კვლევა-ძიების ამ ეტაპზეც თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობა მხოლოდ თეორიული მოსაზრებების ჩამოყალიბებით არ შემოფარგლულა. პრაქტიკულმა ძიებებმა კიდევ უფრო მასშტაბურად წარმოაჩინეს მაქს ჰერმანის მიგნებანი.

თეატრის მეცნიერების დამაარსებელი პირველი თაობა არც ცარიელ ნიადაგზე მოსულა და არც წინააღმდეგობის გარეშე წარუმართავს კვლევა-ძიება. ბატონი კარლო ინსარაიძე გვაწვდის ცნობებს იმის თაობაზე, თუ რა პაექრობა მიმდინარეობდა თვით გერმანული სკოლის წარმომადგენელთა შორისაც კი, თუნდაც, კვლევის ობიექტის განსაზღვრისა და მეთოდის ჩამოყალიბების პროცესში. მაქს ჰერმანისა და მის მიმდევართა პარალელურად არსებობდა „ჰუმანიტარულ-მეცნიერული“ მეთოდის დამკვიდრების მომხრენი და ზუსტი მეცნიერების მიღწევათა გამოყენების მხარდამჭერნიც. მაქს ჰერმანის მომხრეთა შორის გამოირჩევიან კარლ ნიხენი, ჰანს კნუდსენი. ხოლო მისი ოპონენტო კი, ალფრედ კესტერი, აკრიტიკებდა მაქს ჰერმანის მოსაზრებებს პრაქტიკული ღირებულებების თვალსაზრისით.

არტურ კუნერი, იზიარებს რა მაქს

ჰერმანის ძირითად დებულებას, თეატრის არსებით გამოშახველ ძალად აღიარებს მიმუსს და მის გამოსახვერებებს თვლის კვლევის ობიექტად. იგი წარმოადგენას განიხილავს, როგორც „მიმიკის სცენურ მანიფესტაციას“. მას შეეკამათა ჰაინრიხ შნაიდერი, რომლის მოსაზრებით თეატრის მეცნიერების კვლევის ცენტრი უნდა გახდეს მსახიობ-მაყურებლის ურთიერთობა. დიტრიხ შტაინბეკის მოსაზრებით კი, შეუძლებელია მსახიობ-მაყურებელს შორის ბილატერალურ ურთიერთობათა აღდგენა-დაფიქსირება. შესაძლებელია მხოლოდ ეს „წამიერი საგანი“ ცნების სახით ჩამოყალიბდეს. ამ თვალსაზრისის უკიდურესი გამოსატულება მანფრედ ვეკვერტის მოსაზრება. მან „უპირველეს მითამაშედ“ აღიარა მაყურებელი და არა მსახიობი. მანფრედ ვეკვერტის პოზიციით, მსახიობი და მაყურებელი კიპროდუცენტები (თანაშემქნელები) არიან. მას შეეკამათა კლაუს ლაზაროვიცი.

ჰერიბერტ შელცკიმ თეატრმცოდნეობითი კვლევა-ძიება ზუსტი მეცნიერებისათვის დამახასიათებელი ფორმებით განავრცო. ემპირიულ — ექსპერიმენტული მეთოდის შემოღებით, პრიორიტეტული გახდა ფაქტების აღწერა-კლასიფიკაცია და არა მეცნიერული ახსნა-განმარტება. ემპირიული თეატრის მეცნიერების წარმომადგენელი პროდუცენტ-რეციპიენტის კომუნიკაციის სქემას ქმნის, რათა ორმხრივი კომუნიკაციის პროცესი თვალსაჩინო გახადოს: მისი აზრით, არ შეიძლება რეციპიენტის როლის გაზვიადება. თეატრმცოდნეობის კვლევის საგნად იგი ასახელებს „ინტერ თეატრალურ კომუნიკაციას.“ ჰუგო დინგერის აზრით, თეატრმცოდნეობის უპირველესი ამოცანაა თეატრალური თამაშების ისტორიის ჩამოყალიბება, მან უნდა შეიმძინოს ობიექტივიზაცია. მეცნიერი ქმნის ესთეტიკური სფეროების სქემას, რომელსაც წარმოგვიდგენს ბატონი კარლო აღნიშნულ ნაშრომში.

მოღერული თეატრისმეცნიერების წარმომადგენელთა, არნო პაულისა და

დიტრიხ შტაინბეკის მიერ თეატრ-მცოდნეობა გაგებულია, როგორც „რელიატიული მეცნიერება“.

ბატონი კარლო წარმოაჩენს გერმანული სკოლის წარმომადგენელ თეატრ-მცოდნეთა მოღვაწეობის ძირითად თვისებებს, მათს ინდივიდუალურ ძიებებს და ქმნის თეატრმცოდნეობითი აზროვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების მთლიან სპექტრს. სხვა თვისებებთან ერთად, მისი ნაღვაწი უმნიშვნელოვანეს ინფორმაციას გვაწვდის იმის თაობაზე, თუ როგორი შინაგანი ღინებით გამოირჩეოდა, როგორ იხვეწებოდა და მდიდრდებოდა თეატრმცოდნეობა თავისი დაარსების პირველსავე ეტაპზე, რამაც ბევრწილად განაპირობა მისი შემდგომი ევოლუცია.

მიუხედავად კვლევა-ძიების ინდივიდუალური გზებისა და ფორმების ძიებისა, სხვადასხვა მიმართულების მეცნიერთა მოსაზრებები ერთიანდება უმთავრეს საკითხში — შესწავლის ცენტრმა დრამატურგიიდან სპექტაკლზე გადაინაცვლა. მათი მსჯელობის ობიექტია წარმოდგენა, მისი სტრუქტურა, გამომსახველი ფორმები, კომუნიკაციის სახეობანი. შესწავლის გზების ძიებითაც გამოირჩევა მათი ნააზრევი და ექსპერიმენტები. იმის მიუხედავად, რომ არაერთი მეცნიერის განსჯანი „რაციონალური მარცვლების“ არსებობით გამოირჩევიან, მათა გამოყენებით კი შესაძლებელია კიდევ უფრო დაიხვეწოს და გამდიდრდეს თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები, უპირატესობა მაინც მაქს ჰერმანის მიერ დანერგილმა და პრაქტიკულად გამოყენებულმა რეკონსტრუქციის მეთოდმა მოიპოვა. ამ მეთოდის გამოყენების დროს, რა თქმა უნდა უგულებელყოფილი არ უნდა იყოს სხვათა მიგნებები, განსაკუთრებით კი კომუნიკაციის, მათ შორის ბილატერალური კომუნიკაციის და ზუსტ მეცნიერებათა მიღწევების გამოყენებაც.

რეკონსტრუქციის მეთოდის გამოყენება უდიდესი მნიშვნელობისაა წარსულის ქმნილებათა შესწავლისათვის. ამ

მხრივ მაქს ჰერმანისა და მის მიმდევართა, მათ შორის ქართველ თეატრმცოდნეთა, პრაქტიკული მიგნებანი მუდმივად საგულისხმოა. ამ მეთოდმა განაპირობა თეატრის ისტორიის შესწავლისა და ამგვარ ნაშრომთა მიზანი, სტრუქტურა და წერის ფორმებიც. თეატრის ისტორიის ამსახველ ნაშრომთა მიზანი შეიქმნა სპექტაკლების ისტორიის, სათეატრო სახილველის გამომსახველ ფორმათა ფიქსაცია-ანალიზი, კომუნიკაციის სახეობათა კვლევა, სადადგმოკულტურის ერთიან სისტემაში წარმოსახვა-ანალიზი, მსახიობისა და სხვა კომპონენტთა გამოსახვის ფორმათა რეკონსტრუქცია-ანალიზი. სანახაობის პირველწყარო, დრამა, განხილული უნდა იყოს, როგორც სანახაობის „ესკიზი“, გამომსახველ საშუალებათა მიგნების წყარო, აზრობრივ, ფიზიკურ და ემოციურ პარტიტურათა მიგნების საფუძველი.

დრამატურგიის სიტყვა სცენის ოსტატებისათვის ზომ საბაბია, რათა მის საძირკველზე წამოიმართოს მთლიანი და ერთიანი სანახაობა — სპექტაკლი. ფორმულა ასეთ სახეს იღებს — ტექსტი, მისი თეატრალური ანალიზის შედეგად აღმოცენებულ საქციელთა რიგი, გამომსახველ საშუალებათა ერთობლიობა, რომლის გვირგვინს სასცენო სიტყვა წარმოადგენს, ანუ: დრამატურგიის სიტყვა — სასცენო ქმედება — ქმედითი სიტყვა (ფიზიკური მოქმედება ზომ ფსიქოფიზიკური და, ამიტომაც, გრძნობათა ბუნების აღმოცენება საქციელთა სისტემის სახიერებაზე დამოკიდებული). როგორც თეატრისათვის დრამატურგიის ტექსტია ძირითადი მოცემული პირობა, ისევე თეატრის ისტორიის მკვლევარისათვის მოცემული პირობაა — დრამატურგიის მიერ შემოთავაზებული ვითარებანი, რომლის სასცენო ტრანსფორმაციის ფორმათა რეკონსტრუქცია — ანალიზია თეატრმცოდნის მიზანი. არსებული, თანადროული სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენები თეატრისათვის ზე-ზემოცანის ჩამოყალიბების უპირველესი ბიძგია, რომელიც აგ-

რთვე საფუძველია სანახაობის აზრობრივი პარტიტურის დადგენის პროცესში, ამის შემდეგ კა ხდება სასცენო ქმედების, სასცენო ფორმების მიკვლევა და დადგენა. თეატრის ისტორიკოსისათვის ცნობილი მოცემული პირობაა ქვეყნის სოციალ-პოლიტიკური ვითარება (ისტორიული წყაროებისა და ნაშრომების შემწეობით), დრამატურგის ტექსტი, ხოლო უცნობი პირობაა — სანახაობის გამომსახველ ფორმათა ნაირსახეობა, რომლის მიკვლევა და რეკონსტრუქცია ანალიზია სპეციალისტების მიზანი.

ამ მეთოდმა წარმოქმნა ახალი თვალსაზრისი თეატრმცოდნეობის ერთ-ერთი განშტოების, სათეატრო კრიტიკის, ფორმათა ტრანსფორმაციის თაობაზე თეატრმცოდნის, როგორც სათეატრო კრიტიკოსის მიერ მისი თანადროული სპექტაკლების შესწავლა-ანალიზი, ამჟამად თვისებრივ ცვლილებას განიცდის. ამ მხრივ საკულისხმია ის ფაქტი, რომ გამოქვეყნებული რეცენზია, სათეატრო საზიდველის თავისებურებათა გამოშვებება-ანალიზით, უკვე ისტორიული დოკუმენტია, ამიტომაცაა მეტისმეტად გაზრდილი პასუხისმგებლობაც, თუნდაც ისტორიის წინაშე, ამიტომაცაა სათეატრო კრიტიკული აზროვნების ფორმათა სახეცვლილება თეატრმცოდნეობის თანამედროვე ეტაპის აქტუალური პრობლემა.

რეჟისურის განვითარების ასწლოვნმა ისტორიამ, სრულიად კანონზომიერად დაბადა თანამედროვე რეჟისორული თეატრი, რომელმაც შექმნა ახალი და უფრო რთული ფაზა სათეატრო ხელოვნების ესთეტიკაში. კონცეპტუალური რეჟისურა ამჟამინდელი სათეატრო ცხოვრების წარმართველ ფიგურად იქცა, მან ამგვარივე სასცენო ხელოვნება აღმოაჩენა, თავად კი სპექტაკლის ავტორად მოგვევლინა. მსახიობი — ეს უპირველესი მაგი სათეატრო ხელოვნებისა, მხატვარი, კომპოზიტორი, განათებისა და ხმაურის პარტიტურის შემქმნელი, სადადგმო ნაწილი, რეკვიზიტორი, მკერავ-მოადელიორი, და სხვები თანავტორთა ჯგუფს ქმნიან, სასცენო

კომპონენტთა პოლიფონიურ ერთიანობაში რეჟისორის ფუნქცია საგრძნობლად გაიზარდა, ვინაიდან ისაა სასცენო ქმნილების მთლიანობის წარმოქმნელი, თანავტორთა შემადგულებელი ძალა. მსახიობ-ვარსკვლავთა თეატრი ახლა კონცეპტუალური, ერთიანი და მონოლითური სანახაობითი კულტურით შეიცვალა. სახეცვლილება განიცადა ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმებმაც. რეჟისორულმა თეატრმა წარმოქმნა და აღზარდა თავისი მაყურებელიც (თანაშემქმნელიც). რეჟისორულმა მოღვაწეობამ, მისი ღიღერობით არსებულმა სანახაობითმა კულტურამ, სპექტაკლების სტრუქტურამ, ვერბალურმა და ვიზუალურმა გამოსახვის ჰარმონიულმა გამომსახველობამ და პროდუცენტ-რეცეპენტის ურთიერთობათა სისტემამ, წარმოქმნა სპექტაკლის აღქმა-შეფასების ახლებური ფორმების მიგნებათა აუცილებლობაც. შეიცვალა რა სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურა, სპექტაკლის სტრუქტურა, აღქმის კულტურა, აქტუალური გახდა წარმოდგენის შესწავლის, მისი ანალიზის ფორმათა ტრანსფორმაციის საკითხიც. სასცენო ხელოვნების ფერისცვალებამ, უწინარესად, რეჟისორული თეატრის პრინციპებმა, მოითხოვეს თეატრმცოდნეთა სპეციფიკური აზროვნებისა და საქმიანობის არსებობა. რეჟისორულმა თეატრმა აღზარდა და ჩამოაყალიბა თანამედროვე თეატრმცოდნეობითი აზროვნების სპეციფიკა. ახალი ტიპის რეჟისორთა სამოღვაწეო ასპარეზზე მოსვლამ, მათ მიერ შეგნებულად წარმოებულმა ძიებებმა, თვისებრივად შეცვლილმა სასცენო ხელოვნებამ, სცენის ხელოვნათა, განსაკუთრებით კი რეჟისორთა მიერ შექმნილმა თეორიულმა ნააზრევმა, ბევრად განაპირობეს თეატრმცოდნეთა პირველი თაობის საქმიანობა, თეატრის მეცნიერული შესწავლის პრინციპულად ახალი თვალსაზრისი და ექსპერიმენტული ძიებანი. მოდერნული თეატრმცოდნეობა სასცენო ხელოვნების ამ ახალი ეტაპის წია-

დიდანაც იშვა და თავის მხრივ საფუძველი შეუქმნა მეცნიერების ამ დარგის შემდგომ განვითარებას.

შემდგომ, კონცეპტუალურმა რეჟისურამ და კონცეპტუალურმა თეატრმა ბიძგი მისცეს თეატრმცოდნეობითი მოღვაწეობის სახეცვლილებას, თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაციასაც. ამ ახალი და მაღალი ფაზის დამადასტურებელია ბატონ კარლო ინასარიძის ნაშრომი „თეატრისმეტყველება“. თავისი მასშტაბით ეს გამოკვლევა მიგვანიშნებს, რომ ძიებანი გრძელდება, რომ თეატრმცოდნეობა, როგორც მეცნიერება და ჰუმანიტარული მეცნიერების სუვერენული დარგი, ცვალებადია, განვითარებადია, ექსპერიმენტზე დაფუძნებულია. მას გამოარჩევს საერთოდ მეცნიერული კვლევისათვის დამახასიათებელი უმთავრესი ნიშნები: შესაძლებელი სიზუსტე, არგუმენტირებული განსჯანი და სხვ.

თეატრმცოდნეობა, როგორც სათეატრო ხელოვნების შემსწავლელი დარგი, სათანადო ადგილსა და მდგომარეობას პოულობს თანამედროვე მეცნიერული აზროვნების განვითარებაში. ამ პროცესში განსაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის ბატონ კარლო ინასარიძეს, მისი ნაშრომები „რადიომეტყველება“, „ფილმისმეტყველება“, „თეატრისმეტყველება“ და მომავალი გამოკვლევა „ტელემეტყველება“ ჰუმანიტარული მეცნიერების განვითარების თანამედროვე ეტაპის გამომხატველი მეტად მნიშვნელოვანი გამოკვლევებია.

ზეცნოზადი თეატრალურ ხელოვნებაში

(ზრავმენთაბი)

მერაბ გვიგია

1. შთავონების პარადიგმები

თეატრალური ხელოვნების საიდუმლოებათა შორის, განსაკუთრებული სიღრმით და მიმზიდველობით გამოირჩევა ერთი, თეატრის ყველა ჭეშმარიტი შემოქმედისათვის ნაცნობი, მაგრამ დღემდე დაუდგენელი ფენომენი, რომელსაც სტანისლავსკიმ სრულიად მარტივად, თუმცა შესაძლოა მხოლოდ შემოქმედთათვის გასაგებ ენაზე, ზეცნობადი (сверхсознание) უწოდა.

ისევ და ისევ ყბადღებული, დამისტრირივალური, მაგრამ გენიალური და შეუცვლელი სტანისლავსკი...

ის, რაც გამორჩათ ფილოსოფიის ტიტანებს, ფსიქოლოგიის მამებს, სცენის სხვა რეფორმატორებს, ყველა ჯვრის ევოლუციონერებს და რევოლუციონერებს, სტანისლავსკიმ თავდაუშოვავი რეფლექსიის ფასად, ზეცნობადი სცენის პრაქტიკაში აღმოაჩინა და შთავონების ერთ-ერთი უმთავრესი პარადიგმის როლი მიანიჭა.

შთავონების მრავალსაზოვრობას ანტიკური მუზეიცი მოწმობენ (მელომენა, ტალია).

ასევე დაანაწევრა ისინი ნიცშემ, როცა ხელოვნებაში აპოლონურ და დიონისურ საწყისებზე ალაპარაკდა („ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“).

ის, რომ შთაგონებას ინტუიცია ასა-
ზრდებს, ეჭვარეშეა. ამიტომ სავსე-
ბით ბუნებრივია, რომ თავად ინტუიცია
მრავალსახოვანია და მეცნიერული აზ-
რის განვითარების გზაზე სამ ძირითად
სახეობად ჩამოყალიბდა: რელიგიური,
გრძნობადი, ინტელექტუალური.

მაინც რომელი ამათგანის ამოძახი-
ლია ზეცნობადი?

სათქმელს კიდევ უფრო მიუახლოვდა დიდი პოეტი ფედერიკო გარსია ლორკა და კვლავ მარტივ, გასაგებ ენაზე მოახდინა შთაგონების სისტემური დიფერენციაცია, გამოიყო რა სამი სახეობა: მუზა, ანგელოზი, duende...

2. DUENDE – მუშენიერების
თავაზუპეტილი დემონი...

„დიდ აზღაღუსიელ არტისტს მანუელ ტორესს ერთხელ უთქვამს რომელიღაც მომღერლისათვის: „თქვენ გაქვთ ხმაც და სიმღერის საკუთარი სტილიც, მაგრამ ვერასოდეს მიაღწევთ წარმატებას, ვინაიდან არ გააჩნიათ ღუგუნდები...“

...მანუელ ტორესმა, რომელსაც სის-
ხლში აქვს მეტი კულტურა, ვიდრე რო-
მელსავე სხვას ჩემს ნაცნობთა შორის,
ფალიას მიერ შესრულებული მისივე
„ხენერალიფეს ბაღების ნოტიურნის“
მოსმენისას გამოთქვა ეს საოცარი აზ-
რი: „ყოველივე, რისი წიაღიდანაც გა-
მოიყვამა უკუნი ხმები, შეიცავს due-
nde-ს. და არ არსებობს უფრო ღიადი
სიმართლე...

ტორესის აზრი აქ თანხვდება გოეთეს
გუმანს, რომელიც განსაზღვრავდა
duende-ს, ოდეს პუგანინის ანიჭებდა
იღუმალ ძალმოთილებას, რომელსაც
ყველა გრძნობს, მაგრამ ვერც ერთ ფი-
ლოსოფოსს ვერ აუხსნია...

...რამდენიმე წლის წინ ოთხმოცი წლის მოხუცმა ქალმა წაართვა პრიზი მშვენიერ ქალებსა და ქალიშვილებს, რომელთაც ჰქონდათ ნაკადულივით წელი. მას ზელები სადად და უბრალოდ ჰქონდა ზეაწეული, თავი უკან გადაეღო და ერთ ადგილზე როკავდა. ანგელოზთა და მუშათა ამ კრებულში, მშვენიერ ფორმათა და ულამაზეს ღიმილთა შორის, უნდა გაემარჯვა მომაკდრე

duende-ს, რომელსაც მიწაზე მისთვ-
და თავისი ფეხების უანგინიდანები
და გაიმარჯვა კიდევ...

ანგელოზი და მუზა გარედან მოიღუპიან. ანგელოზი მანათობელია, მუზა — მქადაგებელი (ჰესიოდე სწავლობდა მათგან)...

ზოლო duende გაღვიძებულ უნდა იქნეს სისხლში¹... („duende-ს თეორია და თამაში“).

უნებლიედ, ზეცნობადის და duende-ს პარალელი გამოგვივიდა. და მიუხედავად იმისა, რომ ორივე მათგანს შთაგონება შობს, ისინი ძირეულად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. duende მიწის და სისხლის ყვილია, ზეცნობადი კი დრამატული თვითარსის მიღმიერი მკრეჭა.

duende თავად „უკუნი ხმებია“, ზეც-
ნობადი კი რეალობად ქცეული „უკუნი
ხმები“.

duende ჩვენში იწვევს რიტმულ
გრძნობაშლილობას და დაუოკებელ
ვნებათღელვას, ზეცნობადი მიღმიერ
აღმაფრენას და თავდავიწყებას.

მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, რა არის (ან საიდან მოდიან) ეს იდუმალი „უკუნი ხმები“ და დრამატული თვითარსის მიღმიერი ჭკერტანი?

მშენებლების დემონურ და ანგელო-
ზურ საწყისებზე გვესაუბრება ნოდარ
გურაბანიძე ესეში „ფლამენკო“ და
„ქართული“. „ცოტა ხნის შემდეგ დი-
წყო ფლამენკოს ანსამბლის კონცერტი.
აქ არ შევუღებები იმის აღწერას, თუ რა
თავბრუდამხვევი რიტმით, გრაციით და
ძალმოსილებით, გამოიმწევეი. ვნებით
ცეკვავდნენ ულამაზეს, გრძელ, შემოტ-
მასნილ კაბეში გამოწყობილი ტემპე-
რამენტიანი ქალები, როგორ მოზდენი-
ლად აფრიალებდნენ კაბის ბოლოებს,
რომლებიც გრანდიოზული, ფერადოვან-
ი მარაოსავით იშლებოდნენ. დადგა
კულმინაციური მომენტი ქალ-ვაჟის ცე-
კისა.

ეს ცეკვა ქალისა და კაცის ურთიერთ-
გამოწვევაა, შეჯიბრი, სიყვარულთან
დამქანცველი ბრძოლაა, რომელიც ურ-
თიერთდაფერფლივით უნდა დამთავრ-

დეს. სოლისტის გაბზარული, მხოლოდ ბოშის ყელისათვის დამახასიათებელი, ჟრუანტელისმოძვერელი გოდების ხმა („კანტე ხონდო“ ანუ „სიღრმისეული სიმღერა“), ანსამბლის მჭახე რიტმული ტაშისცემა და წამოძახილები („დიონისურ შეძახილებს“ უწოდებს მათ გარსია ლორკა), გუნდის პარტია, ეს არის ფონი, რომელზედაც ცეცხლის ენებით აღვზნებული სიყვარულის ისტორია იწერება...

...თუ შესაძლებელია ხალხური შემოქმედების ერთი რომელიმე, თუნდაც გენიალური ნიმუშის მიხედვით მისი შემქმნელის სულიერი თვისებების სიღრმეებში ჩახედვა, შესაძლოა, ეს არის „ფლამენკო“ და „ქართული“. ჩვენს ცეკვაში ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობის („ფლამენკოსგან“ განსხვავებით) წმინდა სანთლით განათებული სურათია გაშლილი. აქ კდემამოსილი, ამაღლებული და ჰარმონიული სული ტრიალებს. სიყვარული ფარულია, მოკრძალებული. ქალი ბოლომდე არ ამხელს თავის გრძნობას, გაურბის კაცს, ახლოს მიუსრიალდება, რათა მეორე წამს გალიიდან გამოშვებული ფრინველივით გაუფრინდეს...

...მამაკაცი, ტანშემართული, თითქოს დედამიწის მიზიდულობისგან თავისუფალია, მსუბუქად დასრიალებს ქალის გარშემო. ეს წრე თანდათან პატარავდება...

...გზნებარე ლტოლვა თამაშში გადადის, კაცი მიმხედვარია, რომ მისი ტრფიალების საგანი უკვე მოხელთებულია, მაგრამ ქალს თავისუფლების ილუზიას უნარჩუნებს. ამის შემდეგ ფართოდ შლის კაცი მკლავებს და თითქოს მაღლა ასაფრენად გამზადებული, არწივივით ირაოს ჰკრავს „შეშინებული“ ქალის ირგვლივ. ბოლოს ქალი, თავის „სოლოში“, ფარულს აშკარას ხდის, ტანის უღამაზესი რხევით მიეშურება მამაკაცისაკენ, მერე შეჩერდება და საპასუხო რეპლიკას ელოდება. ამ წამიდან, სიხარულისა და სიყვარულისგან აღტაცებული მამაკაცი, ფეხების სწრაფი „გასმებით“, ტანის რხევის გარეშე, მისრიალებს ქალისკენ, — უკვე ცნობი-

ლი გახდა ორივეს გულისტქმა; ურთიერთსიყვარული და ურთიერთლტოლვა მათი შეერთებით და სიყვარულის საბუთი თიოზით მთავრდება.

თუ „ფლამენკო“, გამანადგურებელია თავისი ცეცხლოვანი ენებიანობით, „ქართული“ — ჰარმონიის მუსიკაა, პირველში მეტია რიტუალური მისტიკა, მეორეში — რომანტიკული აღმაფრენა... („სამყარო თეატრალის თვალით“).

3. გრძნობადი ჰუმანიზმის აპრიორული ფორმები

კანტი მკვეთრად განასხვავებს მოვლენათა გრძნობად ნიშნებს მათი ფორმისაგან.

გრძნობადი ნიშნები ქაოტურია. მხოლოდ ფორმას ძალუძს მათი გამთლიანება და ერთიანი გამოსახვა.

სწორად მიგნებული ფორმა თავისთავად ამხელს სუბიექტის ტრანსცენდენტალურ უნარს. ჭკრეტიით ფორმა ყოველთვის წინ უსწრებს შეგრძნებებს, რის გამოც იგი თავად არის ფენომენი „წმინდა“ სახით. ეს არის განსაკუთრებული სულიერი მდგომარეობა, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს არც აღქმასთან და არც წვდომადი აზროვნების პროცესებთან. იგი გაშუალებული მდგომარეობაა და ამდენად იძენს ჭკრეტის განსაკუთრებული სახეობის მოდუსს. სწორედ ეს გაშუალებაა აპრიორული ჭკრეტის ფორმა.

კანტის აპრიორული ჭკრეტანი, ანუ „წარმოდგენანი“ (Voz stellangen) წარმოშობით არ არის დაკავშირებული არსებულ სინამდვილესთან და ისინი იარსებებენ მაშინაც, თუკი მას გამოვაცლით ობიექტს.

აპრიორული ჭკრეტანი არ შეიძლება გავავივივით თანდაყოლილ იდეებთან, რადგან ისინი არ შეიცავენ რაიმე კონკრეტულ შინაარსს. ასევე დაუშვებელია მათი გაიგივება ილუზიასთან.

აპრიორული ჭკრეტანი ადამიანის ტრანსცენდენტური წვდომის უნართანაა და იგი მიღმიერ სამყაროსთან უშუალო კავშირს მოასწავებს.

„აპრიორული ინტუიცია არ არის დამოკიდებული ობიექტის ფორმაზე, ანუ იმაზე, როგორც არის ეს ფორმა თავისთავად. იგი დამოკიდებულია სუბიექტის ფორმაზე, სახელდობრ გრძნობაზე, იმისდა მიხედვით, თუ რა წარმოდგენების უნარს ფლობს იგი. ხოლო ეს ფორმები თუკი თავად ობიექტებიდან მომდინარეობენ, ჩვენ ისინი უნდა აღვრე აღგვექვა და მაშინ ამ აღქმაში გავამჟღავნებდით მის თავისებურებებს, და ეს იქნებოდა ემპირიული ინტუიცია a priori. როგორია ეს ფორმა, ამას მაშინვე გავარკვევთ, თუკი ყურადღებას მივაქცევთ იმას, მოითხოვს თუ არა განმარტებას ეს ფორმა ობიექტთან მიმართებაში. და თუ მოითხოვს, მაშასადამე იგი ემპირიულია“ (თხზ. 8. ტ. მ., 1963-1966. ტ. 3).

ამრიგად, ადამიანის ტრანსცენდენტური წვდომის უნარი, ესაა „წმინდა“, საკუთრივ ფორმალური, ინტუიტიური ჭკრეტა. სწორედ ამიტომ ჭკრეტა და ინტუიცია, კანტის მიხედვით, იდენტური ცნებებია.

აქედან გამომდინარე, კანტი აღიარებს მხოლოდ სენსიტიური ინტუიციის არსებობას. (ანალოგიურ კონცეპტს შემოგვთავაზებს სტანისლავსკიც ზეცნობადის განმარტების პროცესში. მაგრამ ამაზე ქვემოთ).

4. ხელოვნების ფილოსოფია

„ტრანსცენდენტური იდეალიზმის სისტემის“ მე-6 თავში შელინგი ამხელს თავის შეხედულებას ხელოვნების ფილოსოფიის ზოგადთეორიულ საკითხებზე. აქ იგი ესთეტიკურ ჭკრეტას უკავშირებს მედიტაციურ ინიციაციას, აყენებს რა ამ მდგომარეობას მორალურ წიაღსვლაზე და მხატვრულ შემოქმედებაზე მაღლა. მისი აზრით, ესთეტიკურ ინტუიციას მხოლოდ რჩეულები ფლობენ და იღუმალი, კონვერგენტული გზით უკავშირდებიან მშვენიერების საუფლოს.

ამრიგად, შელინგის აზრით, ირაციონალურ-ესთეტიკური ხედვა ადამიანის

სულიერი მდგომარეობის უმაღლესი გამოხატულებაა.

ხელოვნებას შელინგი გაიანჯრებს გორც „ერთადერთ, მარადიულ და წარუზოცელ ორგანოს“. იგი თვლის, რომ თუკი ფილოსოფია მისწრაფვის არაცნობიერისაკენ, ხელოვნების ფილოსოფია ასახავს სამყაროს აბსოლუტს.

ინტუიცია სწორედ ესთეტიკურ-მედიტაციური გზით მოიპოვებს ჰარმონიას, შეერწყმის ბუნებას და ამავე დროს წარმოსახავს მას.

თავად ბუნება, შელინგის აზრით, სულიერი პოეზიის არაცნობიერი გამოსახულებაა.

შელინგისთვის მიუღებელია კანტის შეხედულება გენიოსის შემოქმედებითი თანმიმდევრულობის შესახებ. მისი აზრით, გენიალობა სტიქიაა, რომელსაც არ შეიძლება ჩარჩოები გააჩნდეს. გენიოსის ქმნადობას თან ახლავს ცნობადი და არაცნობადი, სასრული და უსასრულო, თავისუფლება და გარდუვალობა. ანუ, ყოველივე ეს მასში თავმოყრილი და სინთეზირებულია, ასე მიიღწევა „უნივერსუმი ხელოვნების იერსახეში“.

ინტერესს იწვევს ხელოვნების შელინგისეული კლასიფიკაცია. მან ხელოვნება ორ რიგად დაანაწევრა: „რეალური“ (მუსიკა, ფერწერა, „პლასტიკა“ (ანუ არქიტექტურა და ქანდაკება); და „იდეალური“ (ლირიკა, ეპოსი, დრამა).

ამგვარ კლასიფიკაციას საფუძვლად უდევს სხეულბრძოლი მშვენიერებიდან სულიერ მშვენიერებადმდე ამაღლების იდეა, რაც, მისი აზრით, ყველაზე უკეთ მჟღავნდება პოეზიაში.

თუმც სხვადასხვა გზებით, მაგრამ შელინგიც და კანტიც პოეზიას აღიარებენ ხელოვნების უმაღლეს მწვერვალად.

ცხადია, აქედან ერთი ნაბიჯიღა რჩება დრამატულ პოეზიამდე, სადაც ზემოაღნიშნული სინთეზი ზეცნობადის წარმოშობის ერთი უმთავრესი მიზეზთაგანია. მაგრამ არა ერთადერთი. სტანისლავსკი მათ მხოლოდ წანამძღვრებად მიიჩნევს.

5. დრო და ნების თავისუფლება

სულ სხვა სურათს გვიხატავს ფრანგი ინტუიტივისტი ანრი ბერგსონი. იგი ერთმანეთს უპირისპირებს განსჯას და ინტუიციას, რადგან მათ ანტაგონისტებიან თვლის, მისი აზრით, განსჯის მთავარი ზერხია საგნების (ობიექტების) ურთიერთშედარება და დაპირისპირება. ამ გზით, ბერგსონის მიხედვით, დგინდება არსებული ობიექტის ზოგადი თავისებურებები, მაგრამ არამც და არამც მისი ინდივიდუალური ნიშნები. „იგი ყოველთვის ამახინჯებს თავისებურებებს, რამეთუ ანიჭებს მათ მეტისმეტად ფართო მოცულობას“ („მეტაფიზიკის შესავალი“).

ბერგსონი თვლის, რომ ზოგად ცნებათა ასეთი თავმოყრა ვერ ასახავს სინამდვილეს მთელი თავისი სიცხადით, ცვალებადობით და მრავალფეროვნებით. სინამდვილე თავად არის შემოქმედებითი მოვლენა, ხოლო ზოგადი ცნებები კი უძრავი და უსიცოცხლოა. ამ მოვლენასთან კონტექსტში აყენებს იგი გრძლიობის პრობლემას, რაც მისთვის შემოქმედებითი მდინარების და საერთოდ სიცოცხლის უმთავრესი ნიშანი და პირობაა. სწორედ მისგან გამომდინარე, ბერგსონს მიაჩნია, რომ განსჯითი (ანალიტიკური) ცოდნა უძლეურია ასახოს სინამდვილე, რამეთუ არ ძალუძს ჩაწვდეს აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას და მხოლოდ და მხოლოდ სიმბოლური ნიშნების შექმნით იფარგლება.

მაგრამ ბერგსონი თვლის, რომ ადამიანს ბოძებული აქვს ცოდნის უფრო საიმედო წყარო — ინტუიცია, „რომლის შემწეობით ჩვენ საგნის არსს ვუკავშირდებით“, ჩავენაცვლებით მას, დაბოლოს, ვერწყმით.

სხვა თუ არაფერი, „ერთი რეალობა მაინც არსებობს, რომელსაც ჩვენ ვწვდებით ინტუიციის წყალობით“. ეს რეალობა თავად ჩვენ ვართ, ჩვენი „მე“, რომელიც ირეკლავს სიცოცხლის მარადცვალებად არსს.

ზემოთქმულის საილუსტრაციოდ ბერგსონი იმოწმებს მაგალითს, რომელიც აბსოლუტურად შეესაბამება სტანისლავ-

ესკის ფუნდამენტურ თეზას (რომ მოვლენის, საგნის უშუალო წვდომა (შეგრძნება) ცხოვრებისა და ზელოვნების უმთავრეს აქტს წარმოადგენს.

„დავუშვათ, რომ მე ვეცნობი რომელიღაცა რომანის გმირის განცდებს. ავტორმა დეტალურად დამიხასიათა იგი, უამრავი თვისებით, სიტყვით და ქმედებით. ყველა ეს დახასიათებანი არაფერია იმ უზრალო და თავისთავად გრძნობასთან შედარებით, რომელიც მეუფლება, როცა თუნდ ერთი წამით (ერთი გაელვებით) ვერწყმბი გმირის პიროვნებას.

და მაშინ, თითქოსდა ვიღაცამ დახურული კარი გამიღო, უეცრად გადმოიღწევა გმირის ქმედებაც, შესტიც და სიტყვაც. და ეს უკვე აღარ არის შემთხვევითი აღწერილობანი, რომლებიც აზრს მიყალიბებენ გმირის შესახებ, გამუდმებით ამდიდრებენ ჩემს ცოდნას, მაგრამ ვერასოდეს მიწვევენ მის სულიერ არსს. ღიახ, ამ გაველებებაში მე ვხედავ პიროვნებას ერთად აღებულს, და ის ათასგვარი ეპიზოდები, რომლებმაც ჩაიარეს ჩემს გვერდით და მე არ შემეხნენ, კი არ ავსებენ ჩემს ახლანდელ ცოდნას, პირიქით, ჩემი გაცნა (გაელვება) განამწკრივებს მათ, მაგრამ ვერც ამდიდრებს და ვერც აღარიბებს ჩემს მიერ შეგრძნობილს“ (დას. ნაშრომი).

ასევე უადრესად საინტერესოა ზეცნობადთან მიმართებაში ნების ცნება ბერგსონის ფილოსოფიაში. იგი უშუალოდ უკავშირდება პიროვნების მთლიანობის იდეას (ამ საკითხზე ვრცლად ვისაუბრებთ „განწყობის თეორიის“ კონტექსტში) ამასთანავე, ადამიანის ნება იმ არაცნობიერი პროცესების გამოძახილია, რომელიც მის სულში მიმდინარეობს.

ნებისმიერი არჩევანი იმ წამის პროდუქტია, რომელიც თავისთავად იშუა მოვლენათა ურთიერთთანხვდომისას.

„ჩვენ თავისუფლები ვართ მაშინ, როცა ჩვენი მოქმედებანი გამომდინარეობენ მთლიანად ჩვენი პიროვნებიდან, როცა ისინი გამოგვხატავენ, როცა მათში აღმოვაჩენთ იმ აუხსნელ მსგავსებას, რაც

ძალიან ხშირად გვხვდება შემოქმედსა და მის მიერ შექმნილს შორის“. ა. ბერგსონი — „დრო და ნების თავისუფლება“. გვ. 163).

ამ დებულების შესახებ უფრო ვრცლად ვისაუბრებთ როგორც ზეცნობადის, ისე ეგზისტენციალიზმის ფუნდამენტურ კონცეფციათა განხილვის დროს.

6. ცნობადი და არაცნობადი

სამსახიობო ხელოვნება, ისევე როგორც ხელოვნების ნებისმიერი დარგი, ეყრდნობა გონებისთვის ადვილად მისაწვდომ, შეცნობად უზოგადეს ესთეტიკურ კანონებს. აქაც ისევე, როგორც, ვთქვათ, დრამატურგიაში, არსებობს ელემენტარული არქიტექტონიკა: ექსპოზიცია, კვანძი, განვითარება, კვანძის გახსნა, კულმინაცია, ფინალი.

დრამატურგიული არქიტექტონიკა შემთხვევით როდი შევარჩიეთ. სამსახიობო ხელოვნებაც და დრამატურგიაც თეატრალურ მუზებს ემსახურებიან.

მაგრამ ეს არქიტექტონიკული კანონები თანაბრად ვრცელდება ხელოვნების ნებისმიერ ნიმუშზე, მათ შორის ე. წ. „სტატიკური“ ხელოვნების ნიმუშებზეც (სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა), თუმცა შენიღბული, სპეციფიკური ნიშნით. ფერმწერისთვის თემა იგივე ექსპოზიციაა. თემის კომპოზიციური გადაწყვეტა — კვანძის ჩასახვა. გამომსახველი საშუალებები (ფერი, ხაზი, მოცულობა) — განვითარება. თავისი დამოკიდებულების გამჟღავნება — კვანძის გახსნა. ჩვენი ყურადღების უზურპაცია — კულმინაცია. საბოლოო შთაბეჭდილება — ფინალი.

ამრიგად, მთელი ეს პროცესი, ცნობადისა და არაცნობადის ნახაზია (სწორედ ამიტომ, არაცნობადზე პირდაპირი შემოქმედების ყოველგვარი ცდები განწირულია) და შეუძლია იარსებოს მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენს მიერ წინასწარ შემუშავებული ესთეტიკური განწყობის მეოხებით, რაც ვერ უზრუნველყოფს გზის სინათლეს არაცნობიერიდან ცნობიერამდე.

შემოქმედების თეორიის მიზანი უზოგადესაა, აღმოაჩინოს უზოგადესი ესთეტიკური კანონები და ყველასათვის მისაწვდომი გასაგები გახადოს, როგორც, ქიმიკოსებისათვის მენდელეევის ცხრილია.

და შემოქმედების თეორიამ საკმაოდ იოლად დასძლია ეს ამოცანა.

მაგრამ მოხდა „გაუგებრობა“. ხელოვნების რომელიღაც ნაწარმოებში ყველა კანონი დაცულია, თვით ყველაზე მაკაცი კრიტიკოსიც კი მასში ხარვეზს ვერ იპოვნის. და მაინც, ეს ნაწარმოები არ წარმოადგენს ხელოვნების ქმნილებას, და შემოქმედების თეორიის თვით ყველაზე რაციონალისტური ფრთის წარმომადგენლებიც კი იძულებულნი არიან აღიარონ, რომ ყველა ესთეტიკური კანონის დაცვის მიუხედავად, ნახელავი უღიმღამო და უსიცოცხლოა.

მაგრამ გამოცანად რჩებოდა (და იქნებ დღესაც რჩება) კერძოდ რა ანიჭებს მხატვრულ ნაწარმოებს სიცოცხლეს, რა გზით შთაბერება მას „Vitalis“. და ჩვენ ამ გამოცანის ამოხსნის ყოველგვარ იმედს დაეკარგავდით, რომ არა აღამიანის შეუზღუდავი შესაძლებლობანი, რომლებიც სწორედ არაცნობიერში არის განთავსებული.

არაცნობადი ფსიქიკური პროცესების შესწავლამ წარმოშვა ვარაუდი (მასზე ყურადღების ესოდენი გამახვილება ზიგმუნდ ფროიდის ძალისხმევასთან არის დაკავშირებული, თუმცა ჯერ კიდევ ლაიბნიცმა მიაკვლია ამ ფენომენს), რომ აღამიანის ფსიქიკის ცნობიერი პლასტები, თუმცა ლატენტური ფორმით, მაგრამ იმართებიან არაცნობიერის კარნაზით.

რაც შეეხება თავად შემოქმედებას, ეჭვგარეშეა, იგი არაცნობიერში თავმოყრილი ირაციონალური მუხტების გამოვლინებაა და სხვა არაფერი. ხოლო რა წარმოშობს ან რა აგროვებს ამ მუხტებს, ეს ცალკე მსჯელობის საგანია და საკვებით დამოუკიდებელ ახსნას მოითხოვს.

სტანისლავსკის გენიალობა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მან არ იკმარა ზეცნობადის არსებობის ფაქტის

კონსტატაცია და მასთან დაკავშირების ცნობიერი გზები მოიძია. იგი თვლიდა, რომ მეთოდის გარეშე თეორია კარგავს თავის პრაქტიკულ, ქმედით დანიშნულებას, ისევე როგორც თეორიული ბაზისის გარეშე პრაქტიკა ჰაერშია გამოკიდებული და იგი შესაძლოა წარიხიცოს „ქარის პირველივე დაბერვისთანავე“.

მაგრამ დაუბრუნდეთ ირაციონალურ მუხტებს, ანუ იმას, რასაც პირობითად შემოქმედის ნიჭს ვუწოდებთ. თუ ირაციონალისტების მსგავსად ჩვენც ვირწმუნებთ, რომ ნიჭი ზეგარდმო, მიღმიერი უნარია, რომ იღვმალის შეცნობა უშუალოდ ხდება, ინტუიციის წყალობით, და ადამიანის გონებას არ ძალუძს რაიმე კანონზომიერებების დადგენა, ცხადი ხდება, რომ რაიმე მეთოდამდე ვერასოდეს მივალთ, ხოლო მეთოდის არქონა, პრაქტიკის არქონას მოასწავებს. ასეთ დროს თეორია თვითმიზნად იქცევა. ნებისმიერი თვითმიზანი კი — აბსურდულია.

7. ჯეცნობადი თუ ეგზისტენცია?

ამრიგად ირაციონალიზმმა მიღმიერი უნარი შერაცხა ადამიანის მიერ რაიმეს შეცნობის მთავარ წყაროდ. XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში მან ფილოსოფიაში წარმოშვა თავისი საზრისით ღრმად ონტოლოგიური მიმართულება „ცხოვრების ფილოსოფიის“ სახით.

ამ ახალი მიმართულების მიმდევრებმა ყოველივეს მამოძრავებლად „ცხოვრების სტიქია“ დასახეს. სიცოცხლე მათ გამოჰყვეს როგორც აბსოლუტი, როგორც უკიდევანო სამყაროს საწყისი, სრულიად განსხვავებული მატერიისაგან და ცნობიერებისაგან, მრავალწახნაგოვანი, დიალექტიკური, პარადოქსული ფენომენი. სიცოცხლეს ვერ ჩავწვდები ვერც გრძნობით და ვერც გონებით. მისი წვდომა შესაძლებელია მხოლოდ ინსტიქტით.

ამ მსოფლმხედველობის მთავარი აღეპტები იყვნენ შპენგლერი, შპრანგერი, ვერსავეი. მათგან ბევრი რამ „ისესხეს“ ფრანგმა ეგზისტენციალისტებმა.

მაგრამ ეგზისტენციალისტები დაყრდნენ არა მარტო „ცხოვრების ფილოსოფიას“. მათზე უდიდესი ზეგავლენა იქონია ჰუსერლის „ფენომენოლოგიამ“ ისევე როგორც კიერკეგორის (უფრო ზუსტია კიორეგორი) მისტიციზმმა და ჰაიდეგერის ფუნდამენტურმა ონტოლოგიამ.

ამდენად, სრულიად ბუნებრივია ის ეკლექტიზმი, რაც ეგზისტენციალიზმს ახასიათებს; სწორედ ამ გარემოებამ წარმოშვა მათი დაყოფა მისტიკურ (მარსელი, იასპერსი, ბერდიაევი) და ემპირიულ ეგზისტენციალისტებად (სარტრი, კამიუ, დილტეი), თუმც ასეთი დაყოფის მიუხედავად, ეგზისტენციალური ფსიქიკური აქტების არსებობას ორივე მხარე თანაბრად აღიარებს.

ერთი ასეთი უმთავრესი აქტთაგანია ეგზისტენცია, ანუ სუბიექტ-ობიექტის ერთდროული შერწყმა, რაც შესაძლებელია მხოლოდ ექსტრემალურ სიტუაციებში. მხოლოდ სიკვდილთან პირისპირ დგომა ქმნის ე. წ. „სასაზღვრო სიტუაციას“, რაც აღვიძებს სიცოცხლის ინსტიქტს და წარმოშობს ეგზისტენციალურ განცდას. სწორედ ეს განცდა ბადებს თავისუფლების განსაკუთრებულ შეგრძნებას, რაც გამოწვეულია მიღმიერი სამყაროს უშუალო წვდომით. და საესებთო ლოგიკურია, რომ ეგზისტენციალისტები ფილოსოფიას ზელოვნებასთან სიახლოვეში უფრო განიხილვენ, ვიდრე მეცნიერებასთან კავშირში.

8. მსახიობი — მედიუმი

ზეცნობადი ბუნების ამოსაცნობად აუცილებელია მიმართოთ იმ ფსიქოლოგიურ მიმდინარეობებს, რომლებიც აღიარებენ მის არსებობას კონტინუუმის სახით (ანუ არა როგორც წამიერ გაელვებას, არამედ როგორც მდგრად ფსიქიკურ მდგომარეობას).

პარა ბერძნული სიტყვაა და ახლომყოფს, მიმდებარეს ნიშნავს. პარაფსიქოლოგების ღრმა რწმენით, ადამიანს ბევრად უფრო მეტი აღქმითი ორგანო აქვს, ვიდრე ეს დაფიქსირებულია მეცნიერების მიერ. ასე, მაგალითად,

ექსტრასენსორული აღქმა, ანუ ადამიანის ცნობილ შეგრძნებათაგან განსხვავებული, „მიდმოერი“ წვდომის უნარი, არ არის დამოკიდებული აღქმის ორგანოებზე, იგი ავტონომიური ფენომენია.

ექსტრასენსორიკის არსენალშია: ტელეპათია, ანუ იდეის უშუალო სიერციხეული გადაცემა რაიმე გადამცემი ორგანული აპარატების ჩაურევლად; ნათელმხილველობა — მოვლენის პერსპექტივის დაუფლება ყოველგვარი კოორდინაციის (ანალიზის) გარეშე.

პარაფსიქოლოგია შეისწავლის ამ უნარის მქონე ადამიანების შესაძლებლობებს (მედიუმები, ექსტრასენსები).

ყოველივე აქედან თანამედროვე მეცნიერება უყოყმანოდ აღიარებს ჰიპნოზის ნაირსახეობათა არსებობას, იდეომოტორული აქტების შესაძლებლობას, სუბსენსორული აღქმის ფაქტს.

ცხადია, ზეცნობადის პირდაპირი დაკავშირება პარაფსიქოლოგიის პრობლემატიკასთან შეუძლებელია, მაგრამ მედიუმის ფენომენი, ისეთი ქმედება, რაც მაშუალებელ ფუნქციებს ასრულებს აბსტრაქტულსა და კონკრეტულს შორის, უდავოდ ინტერესს იწვევს სწორედ სამსახიობო (და არა მხოლოდ) ხელოვნების შესწავლის თვალსაზრისით. აბსტრაქტიაში არსებული არქექტივის ფსიქოფიზიკური დაუფლების თავად ფაქტი, უთუოდ მედიუმური ხასიათისაა.

9. ცნობიერი, ქვეცნობიერი, არაცნობიერი

ფსიქოანალიზი (რაც ფროიდიზმის სინონიმია) ადამიანის ფსიქიკას განიხილავს როგორც დამოუკიდებელ რაობას, რომელიც არსებობს მატერიალური პროცესების პარალელურად (ფსიქოფიზიკური პარალელიზმი) და წარმართება განსაკუთრებული, მარადიული ფსიქიკური ძალებით. ისინი არ ექვემდებარებიან ცნობიერის კონტროლს, რადგან მის მიღმა არსებობენ. სწორედ ამას ეწოდება არაცნობიერი.

ადამიანის ფსიქიკაში მიმდინარეობს განუწყვეტელი ბრძოლა. ადამიანი მი-

ისწრაფვის ტკბობისაკენ (ლიბიდო), მაგრამ იძულებულია გაითვალისწინოს რეალობა, რაც თავისთავად შეზღუდული უფალობედაა. შეგნება, თავის მხრივ, ეყრდნობა საზოგადოებრივ პოსტულატებს (მორალი, ზნე-ჩვეულებანი, ტრადიციები), რომლებიც პიროვნების ფსიქიკაში მკაცრ ცენზურას ქმნიან.

ადამიანის ფსიქიკას წარმოშობს სამი „შრე“ — ცნობიერი, ქვეცნობიერი, არაცნობიერი, ამათგან, ფროიდის მიხედვით, არაცნობიერი ფსიქიკის ყველაზე ღრმა ფუნდამენტია და იგი ფაქტიურად განსაზღვრავს ადამიანის მთელ ქმედებას დაბადებიდან სიკვდილამდე.

არაცნობიერი ლტოლვა ტკბობას (ლიბიდო) და სიკვდილისაკენ (მორტილო) ყველა ემოციების და განცდების შინაარსია. იგია, ამასთანავე, ტალანტისა და ენერგიის წყარო.

ქვეცნობიერი მოსაზღვრე ფსიქიკური მდგომარეობაა. იგი იმყოფება შუალედურ მდგომარეობაში არაცნობიერსა და ცნობიერს შორის. სწორედ აქ, ქვეცნობიერში იყრის თავს არაცნობიერისა და ცნობიერის კონფლიქტი.

არაცნობიერი ქვეცნობიერს კარნახობს თავის ნებას, მაგრამ აქვე არსებობს განსაკუთრებული „ინსტანცია“, შემდგარი ადამიანის საზოგადოებრივი მორალისაგან. ფროიდი მას „ზე-მეს“ უწოდებს. სწორედ „ზე-მე“ გვევლინება ცენზორად.

ცნობიერი ფსიქიკის ზედაპირია და მოწოდებულია ადამიანი დააკავშიროს გარესამყაროსთან. მას არ ძალუძს სერიოზული კორექტივები შეიტანოს ადამიანის ქმედებაში. იგი, თავისდა შეუცნობლად მთლიანად ემორჩილება არაცნობიერის კარნახს.

ფროიდის მტკიცებით, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე ყველა პროცესი, (თავად საზოგადოებრივი ცხოვრებაც) პიროვნების „გახლეჩილი“ ფსიქიკის გამთლიანების ცდაა. ხელოვნება, მეცნიერება, რელიგია, ომები, რევოლუციები და ა. შ. გამოწვეულია ამა თუ იმ გამორჩეული პიროვნების სწრაფვით

ფსიქიკაში არსებული კონფლიქტის მოწყვსიერებისაკენ. ცენტრით თავდაბრუნებული საზოგადოება კი, ალტაცებით მიჰყვება თავის ლიდერს.

არანაკლებ საინტერესოა კარლ იუნგის გამოკვლევები არაცნობიერის სფეროში. როგორც ცნობილია, იუნგი იზიარებდა ფროიდის ძირითად დებულებებს და ამავე დროს არაცნობიერის კვლევის თავის გზებსაც ემებდა.

იუნგის თანახმად, ადამიანს, გარდა თავისი, საკუთარი არაცნობიერისა, გააჩნია არაცნობიერის კიდევ უფრო ღრმა „შრე“, ეს არის „კოლექტიური არაცნობიერი“, რომლის საწყის ფსიქიკურ სტრუქტურაში (არქეტიპი) განფენილია კაცობრიობის გამოცდილება, რაც ინდივიდს საშუალებას აძლევს აპრიორულად მზად იყოს სამყაროს აღსაქმელად და შესამეცნებლად.

ადამიანის ფსიქიკური ცხოვრების უმთავრეს შინაარსად იუნგი მიიჩნევს „ინდივიდუალიზაციის“ პროცესს, ანუ პიროვნების მიდრეკილებას სრულად გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობები („თვითგამოხატვა“, „თვითდამკვიდრება“). თუკი პირადი ან სოციალური პირობები ამას ხელს უშლიან, გამოცოცხლებას იწყებენ არაცნობიერის არქეტიპული სტრუქტურები, რაც წარმოშობს სიმბოლურ იერსახეებს.

არქეტიპის ცნების შემოტანით კარლ

იუნგმა კიდევ უფრო გააფართოვა არაცნობიერის ქმედების არეალი.

იუნგი ამკვიდრებს, აგრეთვე, „ან-ნილაბთან“ დაკავშირებულ საინტერესო ცნებას. იუნგის მტკიცებით, თვითდამკვიდრების პროცესში ადამიანი ირგებს რომელიღაც „ნილაბს“, რაც მისთვის გარესამყაროსთან შეგუების ოპტიმალური საშუალებაა. „ნილაბი“, ბოლოს და ბოლოს, ადამიანის მეორე „შე“-დ იქცევა და მრავალწილად განსაზღვრავს მის პასუხს გარეგამდობიანებლებზე.

„ნილაბის“ ცნების შემოტანით იუნგმა მოახდინა ფსიქოანალიზის ნაწილობრივი ემპირიზაცია და ცნობიერ-არაცნობიერის ურთიერთშემოქმედების კიდევ ერთი სახეობა შემოგვთავაზა.

ცნობიერ-არაცნობიერის ურთიერთშემოქმედების თემა კი ერთ-ერთი ცენტრალურია სტანისლავსკის ზეცნობადის თეორიაში.

არაცნობიერის კვლევის საკითხებში მრავალი სიახლე შემოგვთავაზა განწყობის თეორიამ. მან სცენის მრავალ საიდუმლოს ახადა ფარდა და ზეცნობადის კარიბჭემდე მიგვიყვანა. ამ საკითხზე და საკუთრივ სტანისლავსკის ზეცნობადის თეორიაზე უკვე მომდევნო წერილში გვექნება საუბარი.

კაპელა — 50

50 წელი შეუსრულდა საქართველოს სახელმწიფო საგუნდო კაპელას, რომელიც ღირსეულად ატარებს ქართული მუსიკის დიდი კლასიკოსის ნიკო სულხანიშვილის სახეს. სწორედ ეს კაპელა ამ ბეგრული ხელოვანის მფარვე-

ლი და ჭირისუფალი, მისი უკვდავი შემოქმედების სულის ჩამდგამელი. ნ. სულხანიშვილის შედევრები ამშვენებენ კაპელის რეპერტუარს, ქმნიან მის სახეს. ჯერ მარტო ამის გამოა ეს კოლექტივი დასაფასებელი.

სხვადასხვა დროს საქართველოს სახელმწიფო კაპელას

ხელმძღვანელობდნენ ცნობილი მუსიკოსები: ალექსანდრე ხახანაშვილი, ოთარ თაქთაქიშვილი, ჯანსუღ კახიძე, იან დუბინი, გურამ ბაქრაძე, ბორის პევეზერი, გივი მუნჯიშვილი.

საგუნდო კაპელა განეკუთვნება კოლექტიური შემსრულებლების რთულსა და უაღრუ-

სად სპეციფიკურ სფეროს, რომელშიც შემოქმედებით ამოცანებთან ერთად თავს იყრიან ზნეობრივი, ეთიკური, სოციალური, ეკონომიკური ხასიათის პრობლემები. ეს პრობლემები განსაკუთრებით გამაფრთხილებელია ბოლო წლებში ჩვენს ქვეყანაში შემქმნელი მხრივ სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების გამო. შეჭირვებული მდგომარეობის მიუხედავად, საქართველოს სახელმწიფო კაპელა განაგრძობს ცხოვრებას, ინარჩუნებს შემოქმედებით ფორმას, თავდადებით იღწვის ეროვნული მუსიკალური კულტურის საკეთილდღეოდ, რაც, პირველ რიგში, კაპელის სამხატვრო ხელმძღვანელის, საქართველოს სახალხო არტისტის გივი მუნჯიშვილის დამსახურებაა.

20 წელია გ. მუნჯიშვილი სათავეში უდგას საქართველოს სახელმწიფო კაპელას, ეწევა დაბაჟულსა და ნაყოფიერ მოღვაწეობას, ვერ შეზღუდვით მასზე განაწესებული ადამიანებს, მიუხედავად იმისა, რომ საქვე აქვს მრავალრიცხოვანი კოლექტივების, სხვადასხვა დონისა და ხასიათის ადამიანებთან, ისეთი „ჭირვეული“ პროფესიის წარმომადგენლებთან, როგორებიც არიან მომღერლები და კომპოზიტორები. გ. მუნჯიშვილი ყოველთვის მშვიდ-

ბიანად აგვარებს პროფესიულსა თუ ადამიანურ ურთიერთობებს, რაც შეტყვევებს მის ტაქტსა და შინაგან კულტურაზე. გ. მუნჯიშვილი ნამდვილი პროფესიონალია, გამოცდილი და დახვეწილი მუსიკოსია. მას აქვს თავისი პოზიცია, თავისი ამოცანები. იგი შტკიცედ დგას ქართული მუსიკის სამსახურში. ამიტომაც ეროვნული საგუნდო მუსიკა წარმოადგენს საქართველოს სახელმწიფო კაპელის რეპერტუარის ქვეყნულ ხედვას. კაპელა ნავსაყუდელია ყველა თაობის ქართველი კომპოზიტორისათვის, სხვადასხვა პოტენციისა და ორიენტაციის ავტორებისათვის. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ კოლექტივის წყალობით ეროვნული საგუნდო აზროვნების განვითარება შეუფერხებლად მიმდინარეობს. ბევრი სხვა ფანრიგან განსხვავებით, მასში დღემდე არ შეწყვეტილა ევოლუციური განვითარების პროცესი, რასაც ცხადყოფს საგუნდო ხელოვნების დიდოსტატის, კომპოზიტორ იოსებ კეჭეყმაძის შემოქმედება, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა საქართველოს სახელმწიფო კაპელის რეპერტუარში.

იყო სულხანიშვილი, შალვა მშველიძე, ოთარ თაქთაქიშვილი, ალექსი მაჭავარი-

ანი, არჩილ ჩიმაკაძე, ეფემი დალიძე, ბიძინაძე, კეჭეყმაძე, სულხან ნასიძე, იოსებ კეჭეყმაძე... ასეთია საქართველოს სახელმწიფო კაპელის ავტორთა არასრული სია.

კაპელას მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ევროპული, კლასიკური თუ თანამედროვე მუსიკის შედევრთა პოპულარიზაციის საქმეშიც. ეს კოლექტივი რომ არა, ჩვენ ცოცხალი შესრულებით ადამიანურ მოვლემდით ვოკალურ-სიმფონიური მუსიკის ისეთ დიდებულ ქმნილებებს, როგორებიცაა ზახის მესა სიმონორი, მისივე კანტატები და „მათვოს პასიონი“, მოცარტის, ვერდის, ბრუკნერის რეკვიემები, ბეთჰოვენის IX და მალერის II სიმფონიები, სტრავინსკის „ესპანუზების სიმფონია“, ორფის „კარმინა ბურანა“, რახმანინოვის საგაეროებები და სხვა დიდი თუ მცირე ფორმის ნაწარმოებები.

საქართველოს ნ. სულხანიშვილის სახელობის სახელმწიფო საგუნდო კაპელა ფართო დიაპაზონის კოლექტივია, რაც თვალნათლივ გამოვლინდა საიუბილეო საღამოზე, რომელიც გაიმართა თბილისის მუსიკალურ-კულტურულ ცენტრში და დიდი წარმატებით ჩატარდა.

მ. ასეშვილი.

შპრნად „არქიტექტურა და დიზაინი“ გამოცემილბამ გამოცდა ეთერ ციციშვილის რიგენ-აღბოში „დიზაინი საქართველოში“, სამქართული, რუსული და ფრანგული ენებზე.

აღბოში ქართული დიზაინის ისტორიის პირველი გამოკვეთის შედეგია. იგი მოიცავს ქართული დიზაინის ჩამოყალიბებისა და განვითარების ძირითად კანონზომიერებებსა და ეტაპებს; მასში მკითხველი გაეცნობა პროექტებს, ნიმუშებს და ნაკეთობებს (500-ზე მეტ და-

სახელებს), აქამდე უცნობ XIX ს. ბოლოდან დაწყებული საგუნდო კაპელა ფართო დიაპაზონის ისტორიაში პირველად თავმოყრილი და სისტემატიზებული საარქივო მასალა, რომელიც ავტორს გულმოდგინედ მოუძიებია სახელმწიფო, საუწყებო და კერძო არქივებში. აღბოში წარმოაჩენს ქართული დიზაინის ჩამოყალიბებისა და განვითარების მთავარ ხაზს, მის თავისებურებებსა და ეროვნულ ხასიათს.

დ. შ.

«ХЕЛОВНЕБА» (ИСКУССТВО)

5-6 1998г.

Василий Кикнадзе

ПАДЕНИЕ. ПОИСКИ ТЕАТРА.

Печатается пятая часть книги «История грузинского театра» (стр. 2).

Вадим Гаевский

ПОСЛЕДНЯЯ ЛЮБОВЬ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНИ

Статья знакомит читателя со Сюзанной Фарелли — последней любовью великого Дж. Баланчини. Это ей посвятил великий maestro одну из своих последних работ «Моцартiana». Сюзанна Фарелли была приглашена в Москву балериной Нино Ананишвили для постановки спектакля в Большом театре (стр. 24).

Виктор Варуни

ГРУЗИНСКАЯ РУКОПИСЬ СТРАВИНСКОГО

Автор статьи в Швейцарском городе Базеле в архиве великого композитора И. Стравинского обнаружил выцветший музыкальный текст полифонического шедевра грузинской народной песни «Криманчули». Текст написан самим композитором на грузинском языке. К рукописи прилагается грузинский алфавит с русской транскрипцией (стр. 28).

Наталья Крымова

ТРАГЕДИЯ УСПОКАИВАЕТ

Рецензия на спектакль Петербургского БДТ, по пьесе Жана Ануи «Антигона», поставленного Темуром Чхеидзе и посвященного памяти выдающегося ре-

жиссера Михаила Туманишвили, перепечатана из журнала «Московский наблюдатель», № 3—4 1997 г. (стр. 32).

Магда Сухнашвили

К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА И МУЗЫКИ В ЦЕРКОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЯХ

В статье на примере песнопений рассмотрен вопрос взаимоотношений поэтического текста и музыки в старинной профессиональной церковной музыке.

Определение закономерностей в их отношениях имеет важное значение для дальнейшего изучения каноники старинной духовной музыки (стр. 39).

Лейла Табукашвили

ВПЕЧАТЛЯЮЩАЯ ВЫСТАВКА

Освещается выставка работ художницы Нелли Окропиридзе, экспонированная в Картинной галерее Грузии (стр. 48).

Диана Поцхверашвили

МНОГОГРАННЫЙ ХУДОЖНИК

Материал освещает персональную выставку художницы Мэри Халваши, экспонированную в одной из залов Государственного музея искусств в феврале этого года в Тбилиси. Она показала творческую потенцию художницы из Батуми. (стр. 50).

Давид Акриани

АМАДЕУС: ПРЕЖДЕВРЕМЕННАЯ ГИБЕЛЬ ИЛИ ТРИУМФ?

Автор дает собственную интерпретацию общеизвестным фактам жизни гениального композитора Амадея Моцарта. (стр. 53).

Тамар Чхеидзе

МУЗЫКАЛЬНАЯ СТОРОНА РИТУАЛА СВЯТОГО ДАРОПРИНОШЕНИЯ В ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ БОГОСЛУЖЕБНОЙ ПРАКТИКЕ

В работе исследуется взаимоотношение православной литургии и католиче-

ской мессы, представлен сравнительный анализ их музыкальных закономерностей. Установлено, что в литургии наглядно проявляются особенности формирования музыкальной композиции соответствующего чина православной литургии в католическом богослужении — мессы. (стр. 69).

Нодар Гурабанидзе

ГРУЗИНСКИЕ ТЕАТРЫ НА МОСКОВСКОМ МЕЖДУНАРОДНОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ФЕСТИВАЛЕ ИМ. ЧЕХОВА

Статья знакомит читателя с третьим московским международным театральным фестивалем и с участием в нем грузинских театров: театра им. Руставели, театра им. Марджанишвили и Культурного центра г. Тбилиси («Театр в подвале»). (стр. 77).

РУССКАЯ ПРЕССА О ГРУЗИНСКИХ ФЕСТИВАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЯХ

Печатается обзор русской прессы о фестивальных спектаклях театров Грузии «Женщина-змея» К. Гоцци, «Вечный муж» Ф. Достоевского и «Пляска смерти» А. Стриндберга. (стр. 89).

Нодар Гурабанидзе

МИР ГЛАЗАМИ ТЕАТРАЛА

Это эссеистские зарисовки Н. Гурабанидзе, записанные им в течении многих лет. (стр. 111).

ГРУЗИНСКАЯ КУЛЬТУРА ЗА РУБЕЖОМ

Печатается интервью с балериной Нино Ананишвили, напечатанное в газете «Аргументы и факты» № 24 1998 г. (стр. 113).

Лаша Бугадзе

ОТАРИ

Автор пьесы, студент Тбилисского государственного театрального института, хорошо знаком с драматургией абсурдистов и эстетикой абсурдного театра.

Пьеса является чисто грузинским абсурдом. (стр. 122).

Акакий Двалишвили

ГРУЗИНСКОЕ КИНО И ТОВАРИЩ ЭДУАРД ШЕВАРДНАДЗЕ

Автор статьи А. Двалишвили много лет занимал должность министра кинематографии Грузии. В связи с проблемами стоящими перед грузинским кинематографом, ему часто приходилось встречаться с тогдашним первым секретарем ЦК КП Грузии Э. Шеварднадзе. Автор ярко, образно и интересно рассказывает читателю свои впечатления об этих встречах, подчеркивает вклад лидера республики в достижения грузинской киношколы. (стр. 141).

Натела Арвеладзе

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОРМ ТЕАТРАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Печатается рецензия на фундаментальный труд нашего соотечественника Карло Инасаридзе «Театрознание» («Театрис метквелеба»), вышедшего в г. Мюнхене в 1995 г. (стр. 158).

Мераб Гегия

СВЕРХСОЗНАНИЕ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Эта работа является попыткой, научно обосновать значения таких сложных феноменов театрального искусства, как интуиция, сверхсознание, сверхзадача и другие понятия, имеющие кардинальное значение. (стр. 165).

გადაცემა წარმოებას 29. 04. 98.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 17. 07. 98.

ქალაქის ფორმატი 70X108¹/₁₆

ფიზიკური ნაბეჭდი თიხაბი 11,5

სააღრიცხვო-საგამომცემლო 18,9

შეკვეთა 530, ტირაჟი 250.



დიდ მართვალ მოქანდაკეს
ელგუჯა ამავუაელს ვულოცავთ
დაბადების 70 წელს

რედაქცია

ამ თარიღთან დაკავშირებული მასალა
გამოქვეყნდება მომდევნო ნომერში.

2

გორი

საქართველო
ბიბლიოთეკა

