

სელენეზა. 8. 90

ზელტენება

ქართული გამომცემლობა
1921 წლიდან
საბჭოთავი

8 • 1990

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:

ზურა აბაშიძე
(კასუხისმგებელი მდივანი),
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაბუნია,
ლილი გვარამია,
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიჟარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო შავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
გუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი კავლე შავჩინაძე

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.

თბილისი, 1990

ნომერები:



თეატრი

ვაჟა ძიგუა —	
მივხედოთ თოჯინების თეატრებს!	7
ვახო კენაძე —	
რუსთაველის თეატრი: 1964 წლის კონფლიქტი	13
საქართველოს საქალაქო და სარაიონო თეატრების III რესპუბლიკური ფესტივალი	44

მუსიკა

მირონ პეტოცკი —	
„წინასწარმეტყველი“ — ნებიჭრისტი	79
„მეამ ველარ“ — მამყობა იმას რაც აღმო უნდა გაგვამთხვიანა“	2
დ. კირნარსკი —	
აღამიანი და საგუაჩო	34
სეპო ჰეინიჩი —	
ისწავლეთ ინგლისური და იმობილიზაციის დასავლეთში	37
ახალბაზრდული ორკესტრი ფინეთიდან	40
ევგენი მაჟარაიანი —	
საქუთარი გზით	141
ედუარდ ბარაქანიძის კინკლაი ინტერვიუ	143
დაახლოება მუსიკის მემკვიდრეებთან	151

მხატვრობა

ალექსანდრე ჩხეიძე —	
ფოტოგრაფია ფიროსმანის შემოქმედებაში	99
ნინო სიმონიშვილი —	
ძრისტის სასწაულთა სცენები პინუქსის ქალისის მონატულოზში	109
ნუ გავწიკავთ დასაღუკად უნიკალურ არქივს	153

კინო

ნიკოლოზ დროზდოვი —	
თეატრი — ცხოვრება თუ ცხოვრება — აბსურდის თეატრი?	24
ვიტორიო სტორარო —	
ლუის ბუნიუელი —	
ჩემი უკანასკნელი ამოსუნთქვა	165

თამარ ბოკუჩავა, გიორგი გვახარია —	
თეატრი — კინო! ურთიერთშეხების პრობლემები	155
დენიზა სუმბაძე —	
მიღმობრუნებანი სამთავროს (შეხვეთის) შემდგომი სახელობის დედათა მონასტრები	119

გარეკანის პირველ გვერდზე ფირფიტა „წმ. გიორგი ათავის ფეხები“ მუხის ასულს“. ტიხრული მინაქარი VI ს. საქართველოს ხელფეხები მუხის ასულს სამე გვერდზე ვანის ეკლესიის ნანგრევები. მეოთხე გვერდზე ლენჩეხის მთავარანგელოზის ეკლესია. საქართველის კონქის მონასტრების ფრესკები. XIV-XV სს.

„მერე ვეღარ გააკეთებ იმას, რას აღრი უნდა გაგაკეთებინა“

ამ რამდენიმე ხნის წინ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა ჩაატარა ახალგაზრდა ავტორების შემოქმედებისადმი მიძღვნილი პლენუმი. საპლენუმო კონცერტები რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში გაიმართა. პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდნენ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კურსდამთავრებულები და სტუდენტები. შედგა ორი სიმფონიური და ორი კამერული მუსიკის კონცერტი. ჩატარდა საბალეტო სპექტაკლი (ვ. კახიძის „ამორძალები“). ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებითი დათვალერება კარგად იყო ორგანიზებული. „საქმუსინფორმის“ მიერ.

საპლენუმო პროგრამებში შეტანილი იყო ახალგაზრდა ავტორების ბოლოდროინდელი ნამუშევრები: სიმფონიური პოემები, სუიტები, ინსტრუმენტული კონცერტები, კამერული-ინსტრუმენტული ანსამბლები, ვოკალური ციკლები, ცალკეული ინსტრუმენტებისა თუ სიმფონიური ორკესტრისათვის დაწერილი პიესები.

ცნობილ მუსიკოსებთან. გამოცდილ შემოქმედებით კოლექტივებთან ერთად პლენუმში მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა შემსრულებლები, რომლებმაც ხელი შეუწყვეს თავიანთი თაობის კომპოზიტორთა ძიებისა და მისწრაფებების წარმოჩენას.

დასასრულ უფროსი თაობის კომპოზიტორთა და მუსიკისმცოდნეთა მონაწილეობით ჩატარდა დისკუსია, რომელმაც შეაჯამა პლენუმის შედეგები, გააშუქა ახალგაზრდა ავტორთა წინაშე მდგარი პრობლემები.

ჩვენი ჟურნალის მკითხველებს თავიანთ შთაბეჭდილებებს უზიარებენ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე ს. ცინცაძე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკომპოზიტორო კათედრის გამგე ს. ნახიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ა. წულუკიძე.

სულხან ცინცაძე:

ამ ბოლო ხანებში ჩვენი ცხოვრება გამსჭვალულია მრავალგვარი წინააღმდეგობებით. რესპუბლიკაში რთული პოლიტიკური მდგომარეობაა, რაც უარყოფით ზეგავლენას ახდენს ყოველ ჩვენიგანზე. მხედველობაში მაქვს ფსიქოლოგიური დატვირთვა.

მიუხედავად ასეთი მდგომარეობისა ჩვენ მაინც ყოველმხრივ ვცდილობდით, ხელი შეგვეწყო ახალგაზრდა კომპოზიტორებისათვის, ვატარებდით შემოქმედებით შეხვედრებს, ასე ჩამოყალიბდა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ჯგუფი. საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მიერ ჩატარებული პლენუმში ანგარიშგებაა ჩვენი ახალგაზრდა თაობისა. ამ პლენუმმა დაგვიხატა ერთგვარი სურათი, დაგვანახა ის, რასაც მომავალში უნდა მოველოდეთ.

პირველ რიგში პლენუმმა ცხადპყო, რომ ახალგაზრდა მუსიკოსები ელტივიან თანამედროვე მუსიკის ტრადიციებს. მიმართავენ თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების დამახასიათებელ გამომსახველობით ხერხებსა და საშუალებებს. ეს, რა თქმა უნდა, მისასალმებელია, მაგრამ სურვილი ერთია, ჩანაფიქრის შესრულება კი — მეორე.

მოკლედ მინდა მოგახსენოთ ზოგიერთ ხარვეზზე, ახალგაზრდა კომპოზიტორებმა რომ გამოამჟღავნეს პლენუმის დროს.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ფორმის არასრულფასოვანი შეგროვნება. ვასაგებია, რომ ამისათვის საჭიროა დრო, გამოცდილება. ჩვენ მოვისმინეთ ბევრი ისეთი ნაწარმოები, რომლებშიც ბოლომდე არ იყო განხორციელებული კომპოზიტორის მიერ

ჩაფიქრებული ფორმა. ასე მაგალითად, ნაწარმოებს ეწოდება სუიტა. სინამდვილეში კი იგი სუიტის ფორმას ვერ პასუხობს. იგივეს ვიტყვდი ინსტრუმენტული კონცერტების შესახებ. ავტორი გვთავაზობს კონცერტს, მაშინ, როდესაც არ იცავს კონცერტისათვის დამახასიათებელ სტრუქტურას.

ბოლო ხანებში შეინიშნება გამოცოცხლება სოლო ინსტრუმენტული მუსიკის სფეროში. ამ მიმართებით მუშაობა ძალიან საჭიროა და სასარგებლო. რადგან ავითარებს ფერის, ტემბრის შეგროვებას. მაგრამ აქაც თავი იჩინა ფორმის სისუსტემ.

კიდევ ერთი: მე ვთვლი, რომ ახალგაზრდა ავტორთა ნაწარმოებების ყველაზე დიდი ხარვეზია ნაკლებად გამოკვეთილი, ნაკლებად სახოვანი თემატურობა. არადა ესაა ავტორის სახის, მისი ნიჭიერების პირველი მაჩვენებელი. ჩვენმა ახალგაზრდობამ, პირველ რიგში, ამაზე უნდა გაამახვილოს ყურადღება. ეს რთული ამოცანაა, მაგრამ ამის გარეშე ძნელი იქნება საკუთარი ხელწერის გამომუშავება.

ჩემი შეხედულება მაქვს პლენუმზე შესრულებული ყოველი ნაწარმოების შესახებ. მაგრამ არ მინდა ავტორებს თავს მოვახვიო ჩემი აზრი.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პროპაგანდის ბიუროს („საქმუსინფორმის“) კარგი ორგანიზაციული მუშაობა. მან ყველაფერი გააკეთა სირთულეების დასაძლევად.

ახალგაზრდა კომპოზიტორების მიმართ გულისხმიერი დამოკიდებულება გამოავლინეს ქართველმა შემსრულებლებმა, შემოქმედებითმა კოლექტივებმა. ისინი სერიოზულად მიუდგნენ ახალგაზრდა ავტორთა შემოქმედებას, მინდა მათ მადლობა მოვახსენო.

სულხან ნახიძე:

მაღალი იყო ახალგაზრდა კომპოზიტორთა პლენუმის ორგანიზაციული დონე. ეს იმედის მომცემი ფაქტია.

რაც შეეხება თავად პლენუმს, ერთი მხრივ, მქონდა სიხარულის, კმაყოფილების, სიამოვნების განცდა და მქონდა ამის საპირისპირო განცდებიც. შესაძლოა, უარყოფითი ემოციები უფრო მეტი იყო. მაგრამ ასეთი რამ დამახასიათებელია ყველა დონის პლენუმებისათვის, რომლებზეც ძალიან კარგი ნაწარმოებების გვერდით არის ხოლმე საშუალოც და სუსტიც. ასე იყო ამჯერადაც.

ხაზი მინდა გავუსვა ერთ გარემოებას. ჩვენ საქმე გვაქვს ახალგაზრდობასთან. ჩემი დაკვირვებით ქართულ მუსიკაში (კლასიკოსებიდან მოყოლებული ჩვენი მსოფიანი ავტორების ჩათვლით) კომპოზიტორთა ჩამოყალიბება და მათი პოტენციის სრული გამოვლენა ხდება ხოლმე 30-35 წლის ასაკში. ამის საილუსტრაციოდ აღვნიშნავ ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტს, ო. თაქთაქიშვილის „მინდას“, ს. ცინცაძის საკვარტეტო მუსიკას და ა. შ.

ცხადია, ადამიანი ყველა ასაკში განიცდის ფსიქოლოგიურ ევოლუციას, მაგრამ შემოქმედებით ზენიტს, როგორც ჩანს, ამ ასაკში აღწევს. მე მინდა ჩვენს ახალგაზრდებს მოვეუწოდო ხელიდან ნუ გაუშვებენ ამ მომენტს, ნუ გამოსტოვებენ ზრდისა და განვითარებისათვის გამოყოფილ დროს. მერე ვეღარ გააკეთებ იმას, რაც 20 წლის ასაკში უნდა გააკეთო. ყველა ასაკს თავისი გასაკეთებელი საქმე აქვს. ასეა, შემოქმედება ვითარდება თავისი ლოგიკური ხაზით. სამწუხაროდ, ჩვენი ახალგაზრდობის დიდი ნაწილი არ იჩენს შემოქმედებით აქტივობას. მე

ვიცნობ ისეთ ავტორებს, რომლებსაც არაფერი გაუქეთებიათ 1984-85 წლების შემდეგ. საჭიროა სისტემატური მუშაობა. ზოგიერთები კი ნაწარმოებებს წერენ შემთხვევიდან შემთხვევამდე. ასაკში შესვლასთან ერთად რთულდება ადამიანი, ძნელდება შემოქმედება, იცვლება წარმოდგენები, იწყება ჩავარდნები...

მინდა ხაზი გავუსვა კიდევ ერთ გარემოებას: მუსიკის წერა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს კომპოზიტორობას. კომპოზიტორი იწყება მაშინ, როდესაც ვლინდება მისი ინდივიდუალობა. ინდივიდუალობის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება.

სამწუხაროდ, ახალგაზრდა კომპოზიტორთა პლენუმი არ იყო საინტერესო ამ თვალსაზრისით.

მინდა გამოვეყო ზურაბ ნადარეიშვილი, რომელსაც აქვს საინტერესო, ორიგინალური მიდგომა, აქვს თავისი ხედვა. იგი კომპოზიტორია, მისი კინტეტი თვალსაჩინო ნაწარმოებია.

ინდივიდუალობა ვლინდება ვახტანგ კახიძის ბალეტში „ამორძალები“. ამ ნაწარმოებში ჩანს თუ რა სახის მუსიკა იზიდავს მის ავტორს. ვ. კახიძის ბალეტს ასაზრდოებს ორი წყარო: უძველესი ქორალები და თანამედროვე ანსამბლები. მის მუსიკაში ეს სახეობა გამოკვეთილი. ნათელია მისი მხატვრული პოზიცია.

ასევე იგრძნობა რევაზ კიკნაძის შემოქმედებითი მისწრაფებები. მომეწონა მისი კამერული ნაწარმოები. სიმფონიური მუსიკა კი არ დამამახსოვრდა.

ნინო ჭანჭავას კამერულ ნაწარმოებშიც ჩანს ავტორისეული სურვილები. მაგრამ ამ სახის მუსიკა მისთვის არ არის ბუნებრივი. იგრძნობა ხელოვნური მიდგომა. ამდენად, მას გასარ-

ყვევ აქვს მისთვის ახლობელი, ხელ-
მისაწყვდომი მუსიკის სფერო.

შევჩერდები კიდევ ერთ პრობლე-
მაზე:

დიდი სხვაობაა ნაკითხსა და უწიგ-
ნურ ადამიანებს შორის. ასევეა მუსი-
კაშიც. არსებობენ ნაკითხი და უწიგ-
ნური კომპოზიტორები. ნაკითხია ის
კომპოზიტორი, რომელიც იცნობს მუ-
სიკალურ ლიტერატურას, რაც აისახე-
ბა მის მუსიკაში. შემთხვევითი არაა,
რომ ყველა დროის გენიალური კომ-
პოზიტორები შემსრულებლები იყვნენ.
სავალდებულო არაა საკონცერტო ეს-
ტრადანვე გამოსვლა. მაგრამ უნდა უკ-
რავდე, უნდა მუსიკირებდე ანსამბლ-
ებში, ოთხ ხელში... გაუნათლებლო-
ბა კომპოზიტორის პირადი ნაკლია. არ-
სებობს ზღვა ლიტერატურა, რომელ-
საც პატარაობიდანვე უნდა ეცნობოდე.
ავიღოთ ჭაზი, მას უნდა დაეუფლო
ბავშვობაშივე, მერე ჭაზს უკვე ვეღარ
ისწავლი. ერთი სიტყვით; ნიადაგი თა-
ვიდანვე უნდა მომზადდეს. სამწუხა-
როდ, ეს არ იგრძნობა ჩვენს ახალგაზ-
რდობაში.

მინდა შევჩერდე სიმფონიურ ნა-
წარმოებებზე, მათი უმრავლესობა
სტერეოტიპული იყო. ჩემი, ნელი და-
საწყისი, თანდათანობითი განვითარება,
შუაში აჩქარება, კულმინაცია და ისევ
შენელება. ამ მარტივი აღნაგობიდან
ჩანს აზროვნების პრიმიტიულობა. ესაა
გაბატონებული სქემა. თითქმის ყველა
სიმფონიური ნაწარმოები ერთ ქარგა-
ზეა აგებული. თვალმისაცემია ზედმე-
ტი, მოკარბებული იმპროვიზაციულო-
ბაც, რაც შემთხვევითობის ბრალია და
არ ჭდება კონსტრუქციის, სრტუქტუ-
რის კონტექსტში. ყოველივე ეს განა-
პირობებს ამორფულობას.

ახლა რაც შეეხება ორკესტრობას:
ზანდახან იქმნება ისეთი შთაბეჭდილე-
ბა თითქოს ინსტრუმენტები იხრჩობი-

ან უპაერო სივრცეში, საორკესტრო
პარტიტურებს აკლია რელიეფურობა,
ტემბრული მკაფიოება.

დასასრულ, მძიმე მდგომარეობაში
ვართ ის კომპოზიტორები, რომლე-
ბიც ვმუშაობთ სიმფონიურსა და კა-
მერულ მუსიკაში. მხედველობაში მაქვს
ნაწარმოებთა შესრულება, მუსიკის გა-
ყვლების საკითხი, რაც ცალკე მსჯე-
ლობის საგანია. სერიოზული თემაა.
მეცოდება ჩვენი ახალგაზრდობა, რომ
მელიც მოკლებულია საკუთარი მუსიკის
მოსმენის საშუალებას. მაგრამ ეს
მარტო ჩვენთან არ ხდება. ეს მთელს
საბჭოთა კავშირში ასეა.

ერთი კია: თუ ნაწარმოები ნაღდია,
ის გაიჟღერებს კიდევ...

ანტონ ვულუკიძე:

ბატონმა სულხანმა, — ერთმაც და
მეორემაც, მამაშვილური ჰუმანურო-
ბით და აღმზრდელი პროფესიონალის
დამაჭერებლობით ილაპარაკეს იმ სი-
ტუაციაზე, რომელიც შეიქმნა ახალ-
გაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედე-
ბაში. განსაკუთრებით ამომწურავი იყო
სულხან ნასიძის საფუძვლიანი ანალიზი.

მე უფლებას ვერ მივცემ ჩემს თავს
ახლა ვილაპარაკო კონკრეტულად მრავალ
კომპოზიტორზე. უწინარესად იმი-
ტომ, რომ ამჟამად შესამჩნევი პრო-
ფესიონალიზმის საერთო მატების გა-
მო ისინი იმსახურებენ ფაქიზ ანალი-
ტურ მიდგომას. სანიმუშოდ შევხე-
ბი იმ კომპოზიტორებს, რომელნიც უკ-
ვე ამჟღავნებენ ინდივიდუალურ თვის-
ებებს.

ჩვენს კომპოზიტორთა კავშირში ყო-
ველთვის გვქონდა ე. წ. პლურალიზმის
ატმოსფერო. კამათი და უსიამოვნება
არ გვაკლდა და საბოლოოდ ეს ყვე-
ლაფერი სიკეთისაკენ მიდიოდა. დღეს

უკვე საკმაო გამოცდილება გვაქვს, და როცა საქმე ჩვენს კომპოზიტორთა მომავალს ეხება. უნდა ვიყოთ განსაკუთრებულად ფრთხილნი, რომ გული არ ვატყინოთ ახალგაზრდებს და ხელი არ შევეშალოთ მათ ბუნებრივ ზრდაში.

ამიტომ ამჯერად მხოლოდ ორ კომპოზიტორს გამოვყოფ. რომელთა ნაწარმოებებში პროფესიულ შეიარაღებასთან ერთად აშკარად შესამჩნევია ინდივიდუალობის ნიშნები. ინდივიდუალობის ნაკლებობა კი აშკარად შესამჩნევი იყო ბოლო წლების ახალ თაობათა შემოქმედებაში. ბოლო წლებში გახშირდა ტენდენცია მატრიარქატის, იმატა კომპოზიტორ ქალთა რიცხვმა. თუ ამ პოზიციიდან შევხედავთ — საქართველოში ქალები რა როლს არ ასრულებდნენ — დაწყებული ქრისტიანობის დანერგვიდან ოქროს ხანამდე და ამჯერად — ჭადრაკით დამთავრებული, — მივალთ სოლიდურ დასკვნამდე. ბოლო წლებში მაინც შეიქმნა ის საშიშროება, რომ ქართველ კომპოზიტორთა ახალ თაობებში, სტუდენტებში მამაკაცები ნაკლებად მოდიოდნენ. ვფიქრობ, ამ პლენუმის პირველი, დიდი სასიხარულო მოვლენა ის არის, რომ სწორედ მამაკაცები გამოჩნდნენ, ამასთან აშკარა ინდივიდუალური ნიშნებით. არც ისე ყოფილა საქმე თურმე და ვრწმუნდებით ჩვენს მუსიკის ხვადარეიშვილს დღის პერსპექტივობაში. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ თუნდაც ორმა კომპოზიტორმა — ზურაბ ნადარეიშვილმა და რევაზ კიკნაძემ გაიღეს ამ მხრივ.

ზ. ნადარეიშვილმა უკვე წინა დათვლიერებაზე მიიქცია ყურადღება თავისი მუსიკალური ხელწერით და ჩვენს შთაბეჭდილებაში ამ მხრივ თავისი კვალიც დაგვიტოვა. პლენუმზე წარდგენილ ნაწარმოებებში ამ თანა-

მედროვე რესურსების ჩინებულ ფლობასთან ერთად ახალგაზრდა კომპოზიტორში ინდივიდუალური თვისებების ასეთი გამჟღავნება საიმედო პერსპექტივის მაჩვენებელია. განსაკუთრებით მისი კვინტეტით მე გაოგნებული ვიყავი. მართალია, შეიძლება შევნიშნოთ მუსიკალური ფაქტურის დატვირთვის ერთგვაროვანი ნაკადები პირველ ორ ნაწილში. მაგრამ მესამე ნაწილში — თვით მაქსიმალურ ელერადობაშიც პოულობს ისეთ ნიუანსებს, ისეთ ფაქიზ დეტალებს, რომლებიც მის ინდივიდუალობაზე. კომპოზიტორულ კონცეფციაზე მეტყველებს. ასე, რომ ზ. ნადარეიშვილი გვაგვებს იმედით.

რაც შეეხება რ. კიკნაძეს, მე მისი კვინტეტი სასულე ორკესტრისათვის მოსმენილი მქონდა, მაგრამ ის, რაც მოვისმინეთ ამ პლენუმზე — სახელდობრ თანამედროვე ტექნოლოგიური რესურსებით შეიარაღებული ნაწარმოები, ამჟღავნებს მის პიროვნულ თვისებებს. მასში არა მარტო ტექნოლოგიური ძიება, არამედ პიროვნების ჩამოყალიბება ჩანს. მე ამას ვიტყვი მის „მელიზმებზე“. რომელმაც შემძრა — მასში შინაარსობრივი, ეროვნული კონცეფცია შევიგრძენი, რომელიც დღევანდელი მოვლენების ასოციაციებს აღძრავს.

მე შეეჩერდი ამ ორ ახალგაზრდაზე იმის გამო, რომ აშკარად ვიგრძენით, რომ კვლავ დადგა ის დრო, როდესაც ახალი კომპოზიტორული ინდივიდუალობები ყალიბდებიან. მე მინდა მივულოცო კომპოზიტორთა კავშირს, საზოგადოებრიობას, რომ ის კრიზისული მდგომარეობა, რაც ინდივიდუალობათა დაკარგვაში ჩანდა, დღეს საგრძნობლად შეტრიალდა. ეს გვაძლევს სრულ რწმენას ოპტიმისტურად ვუყუროთ ხვალინდელ დღეს.

მივხედოთ თოჯინების თეატრებს!



ვაჟა ძივუა

საპატრულონო თოჯინების სახელმწიფო თეატრების კოლექტივები დიდი ხნის მანძილზე ოცნებობდნენ თოჯინური თეატრების რესპუბლიკური შეკრების ან ფესტივალის მოწყობაზე და წელს მათი სურვილი განხორციელდა — ერთი კვირის განმავლობაში თბილისის თოჯინების ქართული თეატრის განახლებულ შენობაში თავიანთი ხელოვნება წარმოადგინა ხუთმა კოლექტივმა (მონაწილეობა ვერ მიიღო მხოლოდ ბორჯომის ახლადგახსნილმა თოჯინების თეატრმა). ჰეშმარიტად საზეიმო განწყობილება სუფევდა დარბაზში; მიუხედავად სიციხისა, ბავშვები არ აკლდა არცერთ წარმოდგენას, მათი ცოცხალი, უშუალო, ხშირად მოულოდნელი რეაქციები ახალისებდა ფესტივალის მიმდინარეობას. თბილისში ჩამოსულმა თეატრებმა თავიანთი ხელოვნება ახალ მაყურებელზე შეამოწმეს და ეს მომენტიც ანგარიშგასაწევია.

თოჯინების თეატრები ფესტივალი-სათვის მზადების პერიოდში თავისუფალი არჩევანის წინაშე აღმოჩნდნენ — მათ თვითონ უნდა შეერჩიათ რეპერტუარში არსებული საუკეთესო ნამუშევარი. ყველას კარგად მოეხსენება, რომ თოჯინური სპექტაკლები, ძირითადად უფრო დიდხანს ცოცხლობენ, ვიდრე დრამატული თეატრებისა, ამიტომაც,

საფესტივალო აფიშაზე აღმოჩნდა სხვადასხვა სეზონებში განხორციელებული დადგმები. უნდა ვიგულისხმოდ, რომ თეატრებმა ეს სპექტაკლები მიიჩნიეს არა მარტო საუკეთესოდ, არამედ — გარკვეული მნიშვნელობით — საპროგრამოდაც.

დღეს ყველას აწუხებს უმთავრესი პრობლემა — ხომ არ ამოწურა თოჯინურმა ხელოვნებამ თავისი შესაძლებლობები და, აქედან გამომდინარე, ხომ არ დადგა დრო „დახმარების ხელი“ გაუწოდონ მას ხელოვნების სხვა დარგებმა? საჭიროა კი ტრადიციული თეატრი და მის უკან მიმაღული მსახიობები? იქნებ უფრო ხალისიანი გახდეს მეთოჯინეთა შემოქმედება, როდესაც ისინი პირისპირ წარსდგებიან მაყურებლის წინაშე? ეს საჭირობოროტო კითხვები კარგა ხანია წამოიჭრა თოჯინების თეატრების მესვეურთა წინაშე და როგორც პირველმა რესპუბლიკურმა ფესტივალმა დაგვანახა, დასმული პრობლემები საქართველოშიც მოითხოვენ სერიოზულ მსჯელობასა და პროფესიულ მიდგომას.

ერთი შეხედვით, პარადოქსულადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს საუბარი თოჯინური სპექტაკლის თოჯინურობაზე, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, ფესტივალზე წარმოდგენილი ხუთი

სპექტაკლიდან მხოლოდ ორი იყო „წმინდა“ თოჯინური თუ მარიონეტული, ესენია: გახსნის დღეს ნაჩვენები ქუთაისელთა წარმოდგენა — მაყვალა გონაშვილის „ცია, ოცნება და ცირკი“ და დახურვისას წარმოდგენილი — ვლადიმერ ორლოვის „ოქროს წიწილა“ რუსთაველთა დადგმით. ორივე სპექტაკლის რეჟისურა ეკუთვნის ანზორ ჩხიკვაძეს, რომლის მთელი მოღვაწეობა თოჯინების თეატრთანაა დაკავშირებული: — იყო ჯერ მსახიობი, რეჟისორი, შემდეგ კი თეატრის ხელმძღვანელი გახდა. იგი ბოლომდე ერთგულია ამ ეანრისა, სწამს მისი შესაძლებლობები და თოჯინას თავის სპექტაკლებში მთელი დატვირთვით ამუშავებს.

მაყვალა გონაშვილის პიესა „ცია, ოცნება და ცირკი“ მიუხედავად სიკეთით გახსივოსნებული პოეტურობის, ლირიკული პასაჟების დახვეწილობისა, წმინდა დრამატურგიული თვალსაზრისით მრავალი ხარვეზის შემცველია. სიუჟეტური ხაზი ფაქტიურად პირველ მოქმედებაშივე ამოიწურა, მეორე კი მთლიანად ეთმობა საციკრო სანახაობას. სპექტაკლის შემქმნელებს მოუფიქრებიათ, პატარა, ლამაზი, გამომსახველი და მოძრავი თოჯინები (მხატვარი

დ. კოკელაძე), რომლებიც შავი ნეტის ფონზე უფრო სახიერად იკვეთებიან. ვისაც ადგილზე უნახავს ეს სპექტაკლი, დამეთანხმება, რომ თბილისის შედარებით მოზრდილ სცენაზე გამართულ ქუთაისელთა წარმოდგენაში ზოგი რამ წამგებიანი აღმოჩნდა, შეიძლება ითქვას, თოჯინები საგრძნობლად დაპატარავდნენ, თუმცა მათს უტყუარ ლირსებებში ეკვი არავის არ შეუტანია. წარმოდგენა ხალისიანი განწყობილებით გამოირჩეოდა და ტექნიკურადაც საკმაოდ მაღალ დონეზე გათამაშდა. თეატრის მიღმა იდგნენ როგორც გამოცდილი ოსტატები, ისე ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებმაც უთუოდ განაპირობეს სპექტაკლის წარმატება.

ანზორ ჩხიკვაძის მეორე დადგმა — „ოქროს წიწილა“ მარიონეტების მეშვეობითაა გადაწყვეტილი. მშვენიერი იდეა, რომ მგელსაც შეიძლება გაუღვივო მამობრივი გრძნობა და ბოროტებას გრძელი დღე არ გააჩნია — გახდა საბაზი სადა, უპრეტენზიო, ლამაზი სპექტაკლის შექმნისა.

განსაკუთრებული ინტერესით ველოდით ბათუმის თეატრის მიერ მიმდინარე სეზონში დადგმულ გოდერძი ტოტოჩავას პიესას „ამბავი ამირანისა“. ინტე-

თბილისის თოჯინების ქართული თეატრი. „პატარა წერო და საფრთხობელა“





თბილისის თოჯინების რუსული თეატრი. „სამი გოჭი“.

რესო უპირველეს ყოვლისა, იმით იყო გამოწვეული, რომ ამირანის თემა ნაკლებად დაძაბული ჩვენს დრამატურგიაში. მაშინ როდესაც ხალხური პოეზიის ეს მარგალიტი დიდი ხანია ითხოვს ყურადღებას თეატრებისაგან. ინტერესს კიდევ უფრო ამძაფრებდა ამ თემის გასცენიურება თოჯინების საშუალებით. რამდენი ვარიანტიც არ უნდა გაგვეთვალა წინასწარ, თოჯინური ხელოვნების შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, იმ ერთადერთ ვარიანტს, რომელიც დამდგმელმა ჯგუფმა შემოგვთავაზა, მაინც ვერ წარმოვიდგენდით.

თამაზ ბოლქვაძე ახალგაზრდა მაძიებელი შემოქმედი. ეტყობა, ამ რეჟისორისთვის ძველის ნგრევა აუცილებლობას წარმოადგენს და ამ სურვილში მას ვერაფერს ვერ შეეწინააღმდეგება. საესკეზით სამართლიანი მისწრაფებაა, უარი ეთქვას ხელოვნებაში უკვე ყავლგასულს, დრომოკმულს, იმას, რაც აბრკოლებს ყოველივე ახალს, პროგრესულს. ამ თვალსაზრისით „ამბავი ამირანისა“ გარკვეული სიახლის შემცველია — მოხსნილია თეჯირი, მოქმე-

დებს ქორო, დეკორაციები დრამატული თეატრის პრინციპითაა შექმნილი, მსახიობი მრავალი ფუნქციის შემსრულებელია, ყველაფერი ეს კი მოძრაობაში და მუდმივ ტრანსფორმაციაშია. მოულოდნელი იყო ამირანის სახის გადაწყვეტა თოჯინის მეშვეობით. მაშინ როდესაც ბადრი, უსუპი, დალი და სხვები ცოცხალ პლანში არიან წარმოდგენილნი. ეს დაპირისპირება ამირანის, როგორც დევგმირის, საზიანოდ შემოტრიალდა და ლეგენდის არსი ერთგვარად დაკნინდა. სრულიად გაუფერულდა ამირანის ბრძოლები, გაუმართლებელი გახდა ლეგენდის გმირული საწყისი, ხოლო რაც შეეხება მსახიობთა დასაქმებას — დეკორაციებით გადატვირთულ პატარა სცენაზე მათ უჭირთ თავისუფალი მოძრაობა, რის გამოც დამაჯერებლობას კარგავს ყოველივე ის, რაც ამაღლებულ თქმულებად შემოგვინახეს ჩვენმა წინაპრებმა. ექსპერიმენტი — ახლებურად წაეკითხა ამირანის სახე, როგორც ადამიანების მიერ შექმნილი და მათ მიერვე მსჯავრდადებული გმირის ხატი, არ გა-



მოვიდა და რეჟისორის არარეალიზებულ ჩანაფიქრად დარჩა.

გოდერძი ტოტოჩავას პიესა თხრობითა და, სცენურად ნაკლებ კმედიითა, მსახიობებს მოუხდათ ვრცელი, აღწერილობითი ტექსტების კითხვა და, სამწუხაროდ, ისინი ვერ აცდნენ ცრუ-პათეტიკური ტონალობის სტერეოტიპებს. მიუხედავად ესოდენ „გულუხვი“ შენიშვნებისა, მიმაჩნია, რომ თამაზ ბოლქვაძის თამამი ცდები ანგარიშგასაწევი და მხარდასაქერია. ამასთან დაკავშირებით, არ შემიძლია ერთი რამ კვლავ არ აღვნიშნო — თოჯინურ თეატრში არ უნდა დავკარგოთ ის პრინციპი, რამაც შექმნა ხელოვნების ეს განუყოფელი დარგი — გააცოცხლო უსულო სავანი და მაყურებელში გამოიწვიო მთელი რიგი ემოციურ-ასოციაციური განცდები. მიუხედავად დიდი შრომისა, გამომგონებლობისა და საინტერესო რეჟისორული აზროვნებისა, სპექტაკლში „ამბავი ამირანისა“, ჩემი აზრით, სწორედ ეს ძირითადი პრინციპია დაკარგული.

კიდევ უფრო მეტად გაარღვია თოჯინების თეატრის ჩარჩოები რეჟისორმა მიხეილ ბუჯიამ თავისი სპექტაკლით — სერგეი მიხალკოვის „სამი გოჭი“. სცენაზე წარმოდგენილია ცირკი კლოუნების მთელი ანსამბლით. ისინი ძალდაუტანებლად, სხარტად მოძრაობენ, ადვილად ამყარებენ კონტაქტს ერთმანეთთან და მაყურებელთა დარბაზთან. გაფორმებაც (მხატვარი მალხაზ ციციშვილი) შესატყვისია — ხალისიანი, ფერადოვანი; სცენის შუაგულში მოთავსებულია ფარდებით გაწყობილი მსუბუქი კონსტრუქცია, რომელიც საჭიროების შემთხვევაში თეატრის ფუნქციას ასრულებს, თუმცა ამ თეატრის რეჟისორი არცთუ ხშირად მიმართავს. თოჯინები სპექტაკლში უფრო დანამატია, ვიდრე ძირითადი ძალა. თვით „სამი გოჭის“ სიუჟეტი გათამაშებულია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პუნქტირით, მინიშნებით, იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს რეჟისორს ეჩო-

თირება თოჯინებთან დიდხანს დადრეზინა“ და ყოველ ღონეს ხმარობს, რათა წარმოაჩინოს ავანსცენაზე მოქმედი მსახიობები. იქნებ მ. ბუჯიამ ამოცანად დაისახა ნორჩი მაყურებლის თვითმიზნური გართობა — რაღაც არ უნდა დაუჯდეს ნებისმიერი საშუალებით გაამხიარულოს პატარები.

გივი სარჩიმელიძის სპექტაკლში „პატარა წერო და საფრთხობელა“ ცოტა რამაა ტრადიციული. მასშიც არ არის გამოყენებული ჩვეულებრივი თეჯირი და მსახიობებს შესაძლებლობა მიეცათ სამოქმედოდ მთელი სცენა გამოეყენებინათ, რამაც ხელი კი არ შეუშალა, პირიქით, გააძლიერა მშვენიერი ჩეხური ზღაპრის სიკეთით აღსავსე პოეტური სურათები. მსახიობები უმნიშვნელო ატრიბუტების გამოყენებით წამიერად ცვლიდნენ წელიწადის დროს, ბუნების ცალკეულ მოვლენებს, ამავე დროს, ოსტატურად ამოქმედებდნენ წერო-თოჯინებს, „სუული ჩაპბერეს“ თვით ისეთ უსულო საგანსაც კი, როგორცაა საფრთხობელა. გ. სარჩიმელიძის სპექტაკლი ახლებურად იყო გააზრებული და შეიცავდა თოჯინური ხელოვნების ყველა შესაძლებელ ასპექტს.

ფესტივალში კონკურსგარეშე მონაწილეობდა სამცხე-ჯავახეთის თოჯინების თეატრ-სტუდია „ეარძია“, რომელმაც წარმოადგინა ნოდარ იონათამიშვილის და ივა აბაქელიას „რწყილი და ქიანქველა“. ცნობილი ზღაპრის მიხედვით. ამ კოლექტივის მონაწილეობამ განსაკუთრებული ეზზი და ლაზათი შემატა მეთოჯინეთა რესპუბლიკურ თავყრილობას. თითოეულ ჩვენგანს სიხარული მოჰგვარა ესოდენ დიდი მონდომებით, შეიძლება ითქვას, თავგანწირვით შექმნილმა სპექტაკლმა და ამაში დიდი წვლილი მიუძღვით როგორც ახალციხის რაიონის ხელმძღვანელობას, ისე რეჟისორ ნ. იონათამიშვილსა და მხატვარ ი. აბაქელიას.

დიდი ინტერესი გამოიწვია, აგრეთვე, საქართველოს თეატრალურ ინსტი-

ტუტთან შექმნილმა მარიონეტების სტუდიურმა ჯგუფმა, თენგიზ ხალვაშის ხელმძღვანელობით, ფესტივალის მონაწილეებს მათ უჩვენეს მოლიერის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი „მიზანტროპი“. ამ ეტაპზე შესაძლოა ახალგაზრდებს აკლდეთ ოსტატობა, სამაგიეროდ მუშაობის, ძიების დიდი სურვილი და სილამაზის მძაფრი შეგრძნება ახასიათებთ.

ნავარაუდები იყო, აგრეთვე, ჩრდილების თეატრის ჩვენება, მაგრამ, სამწუხაროდ, ტექნიკური მიზეზების გამო ვერ მოხერხდა. ფაქტი კი ფაქტად რჩება — ახალგაზრდების ინტერესი მრავალსახოვანი თოჯინური ქანრისადმი აშკარაა, ისევე როგორც აშკარაა თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტების სურვილი — ჩაწვდნენ ამ უძველესი ხელოვნების პროფესიულ საიდუმლოებებს.

... და მაინც, ფესტივალმა საფიქრალი უფრო დაგვიტოვა, ვიდრე მიღწეულით კმაყოფილება. შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე კარდინალური საკითხი: ის რომ თოჯინების თეატრების მდგომარეობა მეტწილად სავალალოა, ერთი შეხედვითაც ცხადია; მხედვე-

ლობაში მაქვს სცენის ჩაცმულობა, ნათება, ტექნიკური აღჭურვილობა, თოჯინების დამზადების ხარისხი, თეატრალურ ნაგებობათა ინტერიერები და ასე შემდეგ. რა საშუალებებით უნდა შექმნან რეჟისორებმა და მხატვრებმა თოჯინების სამყაროს ზღაპრული მშვენიერება, როდესაც ზოგჯერ არათუ სათანადო სახსრები არ გააჩნიათ, არამედ მიახლოებით შესატყვის მასალასაც კი ვერ შოულობენ. რა ფასი აქვს, მაგალითად, შავი კაბინეტის მოწყობას ხავერდის გარეშე, რომელმაც უნდა შთანთქას შავ უნიფორმაში გამოწყობილი თოჯინების მატარებელი მსახიობები? ამიტომ ისინი უხილავნი ვერ დარჩნენ მაყურებლისათვის, რამაც, ჩემი აზრით, დაარღვია მხატვრული ეფექტი.

თოჯინების თეატრში განსაკუთრებული, დრამატული თეატრისაგან განსხვავებული ფუნქცია აკისრია მუსიკალურ თანხლებას. და ფესტივალმა ეს კიდევ ერთხელ დაადასტურა: იქ, სადაც მუსიკა საგანგებოდ იქმნებოდა წარმოდგენისთვის, იგი სცენური ქმედების ორგანულ ნაწილად აღიქმებოდა; მაგალითად, მერი დავითაშვილის

„სამი გოჭი“ სცენა სპექტაკლიდან





თხზულება სპექტაკლისათვის „პატარა წერო და საფრთხობელა“, ალექსანდრე რაქვიანაშვილისა და იოსებ ბარდანაშვილის ნამუშევრები ქუთაისისა და ბათუმის თოჯინების თეატრების დადგმებისათვის მუსიკალური დრამატურგიის ფუნქციას ასრულებენ და ამ სპექტაკლთა მხატვრულ ქსოვილს ბუნებრივად შეერწყნენ. ხოლო იქ, სადაც თეატრები მიმართავენ წარმოდგენათა მუსიკალური გაფორმების კომპილაციურ ხერხს, დადგმათა საერთო დონეც გაცილებით ზარალდება.

ფესტივალმა თვალნათლივ გამოკვეთა, შეიძლება ითქვას, ყველაზე საჩოთირო და მტკივნეული — სცენური მეტყველების საკითხი დღევანდელ ქართულ და, კერძოდ, თოჯინების თეატრში. განა მტკიცება სჭირდება იმ ჭეშმარიტებას, რომ სცენიდან უნდა ისმოდეს გამართული ქართული, ინტონაციურად მდიდარი მეტყველება, ქმედითი სიტყვა. სამწუხაროდ, ამის მტკიცება გვიწევს თითქმის ყველგან, სადაც კი თეატრი არსებობს. რაშია საქმე, ნუთუ მართლა ვერ ვფლობთ მშობლიურ ენას, ნაკლებად ვერკვევით მის ფონეტიკურ თავისებურებებში, ბოლომდე ვერ შევივარძნობთ ქართული ენის მუსიკალურ ელერადობას?! ძნელია ამის დაჯერება, მაგრამ სინამდვილეს ვერსად გაექცევი — ცალკეული შერბილებული ბგერები, ყოდუნებთული სამეტყველო აპარატი, ხორხისმიერი ხმა, ხშირ შემთხვევაში მხოლოდ „სიტყვები... სიტყვები... სიტყვები...“ ქართული მეტყველებისადმი ესოდენ უდიერი მოპყრობა ერთნაირად საზიანოა როგორც მსახიობისათვის, ისე საერთოდ თეატრალური ხელოვნებისთვის, და რაც ყველაზე საგანაშაოა, იმ პატარა მაყურებლის“ რომელიც თოჯინების თეატრში უნდა ეზიარებოდეს ქართული ენის ჭეშმარიტ გაკვეთილებს.

სასცენო მეტყველებასთან უშუალო კავშირშია ის დრამატურგიული მასალა, რომლის მიხედვითაც ხორციელდება თოჯინური სპექტაკლები. თუ გა-

დავხედავთ არა მარტო ამ ფესტივალის აფიშას, არამედ საბავშვო თეატრების მთელ რეპერტუარს, დავინახავთ, რომ ამ მხრივ საქმე ცუდადაა. სამწუხაროდ, ქართული მწერლობა თავს არიდებს საბავშვო თეატრებთან კონტაქტებს, იმიზეზებს მის სპეციფიურობას, მაგრამ განა ასეთი გადაულახავია ეს ბარიერი, რომ საერთოდ შევაქციოთ ზურგი ბავშვებისათვის პიესების წერას?! რა ვიღონოთ, როგორ მოვიზიდოთ ნიჭიერი მწერლები, როდესაც ვერც საგანგებოდ გამოცხადებულმა კონკურსებმა, ვერც ინდივიდუალურმა სახელმწიფო დაკვეთებმა ვერ მოხიბლეს ისინი? განა ნაკლებ მნიშვნელოვანია ლიტერატურის ეს დარგი, რათა მესამეხარისხოვან მწერლებს არ ჩაუვდლოთ იგი ხელში? ვფიქრობ, ეს მამულიშვილური საკითხი საყოველთაო ფიქრის საგანი უნდა გახდეს, თორემ ზოგადი მტკიცება იმისა, რომ „ყველაფერი საუკეთესო ბავშვებს“ — მხოლოდ ლოზუნგად შემოგვრჩება და ჩვენი მომავალი თაობა კვლავ „ნასუფრალით“ გამოიკვებება.

მთლიანობაში ფესტივალმა, მიუხედავად თითოეული მონაწილის თავდადებისა, მონდომებისა და საქმისადმი კეთილსინდისიერი დამოკიდებულებისა, დაგვანახა მონაწილე თეატრების ხელოვნების შეზღუდულობა. მათ ვერ შესძლეს ახალი თემების გამოტანა, ინდივიდუალურ პროგრამათა წარმოჩენა, არ ივარძნობოდა სურვილი — გამოხმავებოდნენ დღევანდელი მწვავე პრობლემებს და ასე შემდეგ...

ფესტივალმა დაბადა ახალი იდეა — შეიქმნას ქართველ მეთოჯინეთა ასოციაცია, რომელიც, იმედია, არა მარტო შეაკავშირებს, ერთიან ოჯახად შეკრავს მათ, არამედ დასახავს კიდევაც სამომავლო გზებს თოჯინური ხელოვნებისათვის, ახალი ასპარეზის შექმნისა და მის მოღვაწეთა შემდგომი დაოსტატებისათვის.

რუსთაველის თეატრი: 1964 წლის კონფლიქტი

ვასილ კიკნაძე

კონფლიქტური ბუნებისა თეატრი. კონფლიქტები პიესაში, სცენაზე. კონფლიქტები კულისებში, თითქოს კონფლიქტის გარეშე სუნთქვა არ შეუძლია თეატრს, მასშია მოქცეული სიყვარულის, განწმენდის, ახალ სამყაროთა აღმოჩენის იდეალები. თეატრში მუდამ ჰქრიათ სამუშის ქარები, მუდამ აწეულია მისი ტემპერატურა, ერთხელ ვერცა ანჭაფარიძემ მითხრა: ის რა თეატრია, სადაც ვნებათა ღელვა და კონფლიქტი არ არისო.

ყოველივე ამას გვიან მივხვდი, ვიდრე უშუალოდ არ აღმოვჩინდი კონფლიქტის ცენტრში. მანამდე ვერ ვგრძნობდი მის სპეციფიკურ თავისებურებას, მის სიღრმეებს. ვიყავი არტისტებზე გულწრფელად შეყვარებული და ყველაფერს სიყვარულიანი თვალებით ვხედავდი. მეგობარიც ბევრი მყავდა. არ მეგონა თუ არსებობდა თეატრის სიყვარულის უფრო რთული და, ასე რომ ვოქვთო. უფრო „ინტელექტუალური ფორმა“. თვალები ძალზე გვიან ამებოლა, როცა ჩემს წინ არა ერთხელ დამიხსვრა სათაყვანებელი კერპები, არა ერთხელ ვიგემე იმედგაცრუების სიმწარე. მანამდე კი თეატრთან ჩემი კავშირი უფრო პასტორალური ხასიათისა იყო. თავს ისე ვგრძნობდი თითქოს მოვხვდი გარემოში, სადაც მხოლოდ ალბური ყვავილების სურნელება მათრობდა და მთის ანკარა წყაროთა ჩხრიალი ისმოდა; სადაც სამუშის მცხუნვარე ქარები კი არა, ნაწი სიო მიგრილებდა სულს. ყველაფერი პირველქმნილი სიმშვენიერით იყო აღბეჭდილი. უდიდეს ნეტარებას განვიციდიდი თეატრში. მე ისევ გულუბრყვილო სოფლელი ბიჭი ვიყავი. რუსთაველის თეატრის გაჩირადლებულ დარბაზებში თავს ისე ლაღად ვგრძნობდი, თითქოს ჩემი მშობლი-

ური სოფლის ველ-მინდვრებში დავდიოდი. არ მშორდებოდა მიწასთან სიახლოვის ეს გრძნობა და თეატრის სამყაროს ჩემულ განცდაში მხოლოდ რომანტიული ფერები ბრწყინავდნენ. თეატრშიც ყოველდღე ისე შევდიოდი როგორც მორწმუნე ეკლესიაში — მოკრძალებული და ბედნიერი! იგი იყო ჩემი სალოცავი ხატი და მეჩვენებოდა, რომ ამასვე განიცდიდნენ ყველანი — კაპელდინერებიდან დაწყებული დიდი მსახიობებით დამთავრებული. კონფლიქტურ სიტუაციებსა და პარტიზანულ ბრძოლებს, აღამიანურ შეცდომებსა თუ ბომბური ყოფის გამოძახილებს — ყველაფერს, რაც მაშინ თეატრში ხდებოდა, ციფერი სათვალეებიდან ვუპურებდი და ჩემს ყოველ მსჯელობას აშკარა გულუბრყვილობის დაღი აჩნდა. სიყვარულის ძალა აწელებდა დრამატულ სიტუაციებს, სწორედ დიდი სიყვარულით (სიყვარული ბრმა არისო — მართალია უთქვამთ!) აიხსნებოდა ფანატიკური გატაცება ჩემივე თაობით. თეატრში თითქმის არ ხდებოდა არაფერი ისეთი, რაშიც მე არ ვმონაწილეობდი, ყველა მოვლენას წერილითა თუ ინფორმაციით ვებმარტობოდი პრესის ფურცლებზე. ყოველი დუბლიორის გამოჩენა, ყოველი მწერლის მოსვლა თეატრში, ყოველი გახვლითი სექტაკლი, ახალი რეპეტიციის დაწყება თუ სხვა ათასი რამ, რაც კი თეატრში ხდებოდა, ასახვას ჰპოვებდა პრესაში, რადიოში, ჩემი თაობის წარმოჩენის სურვილი, თაობის მსახიობებთან მეგობრობა უფროსი თაობის მსახიობთა რეაქციას იწვევდა, მაგრამ შეიჭა და შეგ მათაც მოვუფერებდი ხოლმე და ასე იქმნებოდა ჩემთვის საამო ატმოსფერო. ამის გამოც იყო აღბათი, რომ ბოლომდე შევიწარხუნე გულწრფელი ურთიერთობა მათთან, თუმცა ყველანი გრძნობდ-



წენ, რომ სულ სხვა იყო ერთი დროის ადამიანთა სულიერი კავშირი.

შე სამშვიდლო შეეყარებოდა ვიყავი, ვიდრე ერთმანეთს პირისპირ არ აღმოვჩნდით. მაშინ კი უყვალფერი დაიგრა, თითქმის უცებ თვალი ამებოლა, გონს მოვეგე, სათვალეები მოვიხსენი. სულ სხვაგვარად გამოჩნდა თეატრის სამყარო, სხვაგვარად დავინახე მსახიობები, სპექტაკლები, ურთიერთობანი. უყვალფერმა იცვალა ფერი, ურთიერთობა თვალსადასტურად ჩემს წარმოდგენაში. ფსიქოლოგიურად სრულიად მოუმზადებელი აღმოვჩნდი იმისათვის, რაც თეატრში ჩვეულებრივ ხდებოდა. როგორც ვერ შევიცანი აქამდე, როგორ მივედ უყვალს და უყვალფერს ასე გულდუბანუკლოდ. იმდენად ძლიერი იყო დარტყმის ძალა, იმდენად ღრმა სულის ჭრილობა, განხიზვლისა და გაუსხივებისა, რომ გუშინდელი სამოთხე გოგონათა შექცა, გუშინდელი მეგობრები — მტრებად. ცხოვრების უველაზე დიდი გაცვეთილი მომცა ჩემმა სპექტაკლმა თეატრმა, იმ სახით დამანახა თავი, როგორც იგი უყოფილა ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული. ჩემში ერთბაშად გაიღვიძა შეღაბული თვამოყვარების გრძნობა, გაცრუებულმა იმედებმა, დაკარგული სიყვარულის ნოსტალგიამ, ამოიღ ჩველიღმა უსოპო შრომამ, ძალაუფლების დაკარგვის შიშმა და ამბიციამ, უყვალფერი ერთმანეთში არია. შეეყარებულს რომ დალატზე წაუსრუებს კაცი, იმის გავლა შოკი, რომელშიც შე აღმოვჩნდი, მანვე გამიღვიძა უნარი საგნებისა თუ სიტყვების მიღმა ადვილად შემეცნო დაფარული აზრი, გამიმახვილა სიტუაციების შეგრძნების ალღო, ერთი სიტყვით ისე შემეცვალა, რომ თავად მივიკრდა ჩემი წარსული გულბრწყვილობისა.

ადამიანური მოტივები უყველოვის დიდ როლს ასრულებენ სათეატრო კონფლიქტებში. ზოგჯერ გვიან იცვეთება ხოლმე მხატვრულ მოზიციათა სხვადასხვაობა. სტილური ფერისცვალების პროცესი თეატრში მოულოდნელი არასოდეს არ არის, მას კარგად გრძნობს თეატრი, მაგრამ ადამიანურ ურთიერთობათა მაღალი წინეობრივი პრინციპებისა თუ სხვა ათას მიზეზთა გამო სიტუაცია კონფლიქტში არ გადაიზრდება ხოლმე. მას თავისი შინაგანი დამაზიხრუებელი ძალები აქვს. არსებობს ბალანსირების ზღვარი, რომელიც განახლების იმპულსს აძლევს განსხვავებულ სათეატრო ძიებებს, ქმნის განსაკუთრებულ პირობებს, ასეთი პროცესი შეიძლება ერთობ დიდხანსაც გაგრძელდეს, თუმცა საბოლოოდ მთა თანარსებობა არ შეუძლიათ, მაგრამ არც ღრმა კონფლიქტებში გადაიზრდებიან ხოლმე. ასეთი შემთხვევები იცის არსებობის თეატრის ისტორიაშიც, თუნდაც და. ალექსისისა და მ, თუმანიშვილის მოღვაწეობა იმ-იან წლებში, რ, სტურუასა და თ. ჩხეიძის ერთად მუშაობის პერიოდს. ეს არის პერიოდები განსხვავებულ სათეატრო ესთეტიკის

ფორმებისა, ძიებათა და დადგენათა. ვა პროცესში თავს აჩვენებს „რეგიონალური“ ტიპანული ბროლოები“. მაგრამ იგი ლოკალურია თავისი მნიშვნელობით და არ სცილდება პარპროზინის ბუნებრივ საზღვრებს. მას არა აქვს დამანავიკული ძალა.

საქართველო რადიკალიზმის ქვეყანაა. ევოლუციური პროცესი მოთმინებასა და ანალიზს, ჩაღრაებასა და მშვიდ განსჯას მოითხოვს. რადიკალეს კი მოთმინება არ შეუძლიათ. ისინი მხოლოდ რევოლუციურ აფეთქებებს, მისილიერ ხმაურს, მის წამლეკავ ძალას მიაგებენ პატივს...

რუსთაველის თეატრშიც დამთავრდა „ბალანსირების“ ეპოქა. დაიწყო 60-იანი წლების რთული პერიოდი. ჩვენ ამჟერად მხოლოდ 1964 წლის კონფლიქტზე გვიწინა ვისახებოთ. მისი წინარე პერიოდი სხვა დროისათვის გადავდლოთ.

საუკუნის მეოხეზე მეტი დრო გავიდა მას აქეთ, კონფლიქტი, რომელმაც ჩემ სულში ასე ღრმა კვალი დატოვა, უკვე ისტორიაა — თეატრისა და ადამიანთა ურთიერთობის ისტორია, ვნებათა ლეკვა ჩაცხრა, ისტორიის გადასვლიდან ბევრი რამ ახლა უტეოა ჩანს, მაგრამ როგორცადაც არ უნდა ჩანდეს ის წლები, მაინც ვერ ჩავწყვედით იმ მოკლენათა არსს, თუ არ გვეცოდინება მთელი კომპლექსი კონკრეტული ისტორიული სიტუაციისა. კუმარბიტების დადგენის სხვა კრიტიკური კი არ არსებობს. მე იმ მოკლენათა ცენტრში ვიყავი არა როგორც მოწვე, არამედ უპირველესად როგორც მონაწილე. თავად ეს ფაქტი (შემოთქმული ადამიანური მოტივების ფონზე) სუბიექტურ წინამძღვრებას ქმნის მოვლენათა ობიექტური განსჯისას. მაგრამ თვით შემოქმედებებში ხომ მნიშვნელოვანია ასეთი სუბიექტური ხასიათის თავისებურება, მისი განცდის ინტენსიობა და სხვა ფაქტორები. მით უფრო, როცა 1964 წლის კონფლიქტში საქმად მნიშვნელოვანია როლი შეასრულა სუბიექტურმა, წმინდა ადამიანურმა მომენტებმაც, რომლებიც უმთავრესად ეთიკის სფეროს განეკუთვნებიან. ეთიკური მომენტების რღვევამ მცირე გავლენა როლი მოახდინა კონფლიქტის წარმოქმნასა და გაღრმავებაზე. იყო გამოუყოფლობის, თეატრის გარედან აქტიური ზემოქმედების ფაქტორებიც. საკონფლიქტო სიტუაცია არასოდეს არ იქმნება მხოლოდ ერთი რომელიმე, თუნდაც პირინციპული მნიშვნელობის მოვლენის შედეგად. იგი დაკავშირებულია მრავალ ფაქტორთა ურთიერთშეპირისპირებისა თუ ცოცხალ უკრედლთა რღვევის აოახგვარ ნიუანსთან. ზოგჯერ ვარედან არც ჩანს კოვლივით, თითქმის ვერც შეამჩნევ, ვერც მოიხილეთ, ისე ფარულად მოქმედებენ რაღაც ძალები. ხანდახან სალაპარაკოდაც არ ღირს, იმდენად უმნიშვნელო დეტალით წამოტივტივდება სიტუაცია. თუ ქვეყანა



რომელიც ერთობ მარკვედ აპოხიერებს საკონ-
ფლიქტო სიტუაციებს. ბევრმა ფაქტორმა უნდა
მოიყაროს თავი. უნდა გაერთიანდეს, უნდა
მომწიფდეს სიტუაცია, რათა აფეთქდეს და
კოლიზიაში გადაიზარდოს.

...თეატრის ღირებულებად დაინიშნა დორიან
ქიტია. იგი თუმცა ახალგაზრდა კაცი იყო, აღ-
მნიხატრაციული მუშაობის გარკვეული გამოც-
დილება მაინც ჰქონდა. ცდილობდა თეატრში
რალე სიახლე დაენერგა. გულწრფელად ესწრა-
ფოდა შეეცნო თეატრის რთული ბუნება, მაგ-
რამ მოხალაყ ვერ მოახწრო. უშუალო მოქცეა მსა-
ხიობთა გავლენის ქვეშ. თეატრში მიმდინარე
ღრმა პროცესების წელდაპირულ მხარეს ხელაძედა
და ვერ გრძნობდა სიღრმისეულ მიზეზებს. ამი-
ტომ იოლად და წედმეტად თავდაქრებულად
წყდებოდა ბევრი რამ, რაც თეატრის არა მხო-
ლოდ შემოქმედებით, არამედ ეთიკის სფეროსაც
ეხებოდა. ეს კი გაღიზიანების იწვევდა.

თეატრიდან განთავისუფლებული იქნა უფროს
მსახიობთა დიდი ჯგუფი. ზოგიერთი მათგანი
მართლაც ვერაფერს ვეღარ ქმნიდა და არც
შემოქმედებითი ბიოგრაფიით გამოირჩეოდა,
მაგრამ მათ ისეთობაც მიჰყვინდნენ, რომლებსაც
ნა წელიც არ შესრულებოდათ და შემოქმედე-
ბითადაც შეეძლოთ თეატრისათვის სარგებლო-
ბის მოტანა. ამ მოვლენამ გარკვეულად დაძაბა
სამოსხურა. იგი არ იყო კონფლიქტის ერთ-
დერთი წყარო, მაგრამ წარმოადგენდა სიტუაცი-
ის დრამატულ განშტოებას, რომელიც თავისი
არსით საერთო კონფლიქტთან იყო დაკავში-
რებული.

შედგეი ბიძგი განხლათ მცირე სცენის შექ-
მნა, ამ სცენის წინაისტორია კი ასეთია: ს. ან-
შეტელი თავის დროზე ოცნებობდა ორი სცენის
თანარსებობაზე. იგი ფიქრობდა, რომ დიდი
სახალხო (ამ სიტყვის ევროპული მნიშვნელო-
ბით, და არა ჩვენში რომ სახალხო თეატრებია)
ოპერის გვერდით უნდა შექმნილიყო მცირე
(დაახლოებით ორასადგილიანი) ექსპერიმენ-
ტული სცენა; სადაც ჩატარდებოდა ერთგვარი
ლაბორატორიული ძიებანი, ამ სცენაზე მიკვ-
ლუელი იქნებოდა ახალი ფორმები, რომელიც
შემდეგ შეიძლებოდა დანერგულიყო დიდ სა-
ხალხო თეატრში. ე. ი. მცირე სცენა უნდა იყოს
თავისებური სანერგე, სადაც მოხდებოდა „სულის
ფორმების გამოყვანა“. დიდსა და პატარა სცენას
შორის ასეთი ურთიერთმიმართების შედეგად
თეატრი გახდებოდა ახალი ფორმებით, ვაიწ-
რდებიან ახალი აქტიორული ძალები. აი ეს წე-
რილი, ახმეტელის ეს იდეა გამოვაჟვეყუნე მაშინ
პრესაში და იგი უფრო ვრცლად გუბამე თეა-
ტრის რეჟისორებსა და აღმნიხატრაციასაც. კარ-
გად მახსოვს ყოველი მათგანის დადებითი რე-
აქცია. თეატრში თითქოს რალეც განჩნდა ისეთი,
როცა ახალგაზრდა თაობას შეეძლო თავისი და-
მოყოფილებული ასპარეზი ჰქონოდა. დიდი სცენის
გარდა იქმნებოდა გამორჩეული. გამოყოფილი

ადგილი, სადაც ფართოპლანიათი, მასშტაბურ
სუბეტაქლების ნაცვლად შეიქმნებოდა სტუდენ-
ტური ხასიათის წარმოდგენები. პირველად გ. ნა-
ხტურიშვილის „ქინკუჩა“ დაიდგა ამ სცენაზე.
დიდმა წარმატებამ მთელ თაობას ესთეტიკური
ორიენტირი შეუცვალა. მოხდა მხატვრული ინ-
ტერესებისა და აქცენტების გადაადგილება. ამ-
ის გამო თეატრში დაიწყო ნერვიულობა, ეკვი-
ანობა, დაიწყო დიდი სცენის ბედზე ფიქრი.
მოეწყო დ. ალექსიძის, მ. თუმანიშვილისა და
ჩემი საშხაათიანი ჩაკეტული საუბარი დოღოს
კაბინეტში. საუბარმა ბევრი რამ გაარკვია, გაა-
ნათა. ბოლოს გამოიკვეთა მ. თუმანიშვილის სუ-
რვილი სათავეში ჩადგომოდა მცირე სცენას.
ამას ნუ მიეცემა ოფიციალური სახე — მხო-
ლოდ ვიცოდე, რომ მე მევალება მისი პატრო-
ნობა, მორიდებით ამბობდა ბატონი მიშა. დო-
ლო ალექსიძემ მეტიც შესთავაზა: ბრძანებით
გაფორმდესა ყოველივე. იქვე შევადგინე ბრძა-
ნების ტექსტი, მეორე დღეს კი მცირე დარბა-
ზში მოვიწვიეთ კრება. კრებაზე წავიკითხე
ე. წ. „შინაურული“ ბრძანება. ყოველდღე
ახალ-ახალი მოვლენები ხდებოდა. თითქოს უკვ-
დაფერი გარდღეული კონფლიქტისაკენ მიდიოდა.
სულ უფრო და უფრო რთულდებოდა სიტუაცია.
თეატრში აღარ იყო დიდი მსახიობი ა. ვასაძე.
ა. ხორავაც არსებითად გამოეთიშა თეატრის
ცხოვრებას. მათი ადგილი კი ს. ზაქარიაძემ დაი-
კავა. უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა სერგო ზა-
ქარიაძის პოზიციას. იგი შემოქმედებას ახდენდა
არა მარტო მხატვრულ ტენდენციებზე, არამედ ძა-
ლთა განაწილებაზეც. „ოლიფოსის“ შემდეგ ზა-
ქარიაძე შემოქმედებითად დაუკავშირდა დ.
ალექსიძეს. „ბატონონმა“ კიდევ უფრო დააბა-
ლოვა ისინი. ეს იმის დასტურიც იყო, რომ გმი-
რულ-რომანტიკული თეატრის ესთეტიკაშიც
ხდებოდა ცვლილებები. ღრმა ფსიქოლოგიური,
რეალისტური სტილის მსახიობი ახალი თვისე-
ბებით ამდიდრებდა რომანტიკულ თეატრს, აფ-
ართობდა მის არეალს. ჰეროიკულში ფსიქო-
ლოგიური სინთეზირების გზით ქმნიდა ფართო
მასშტაბის სახეებს. იმდენად გამოირჩა და ვა-
მოიკვეთა ს. ზაქარიაძის, როგორც ლიდერის
მდგომარეობა, რომ სურვილის გაუჩნდა თავად
დაედგა ო. იოსელიანის პიესა „ადამიანი იზადე-
ბა ერთსელ“. ღრმად იცნობდა ამ პიესას, აქტი-
ულად იყო ჩართული მისი შექმნის პროცესში
და, ბუნებრივია, არ გვეუცხებებოდა მისი ასე-
ლი სურვილი. მაგრამ მაშინ ამის დაშვება არ
შეიძლებოდა. საკმარისი იყო ს. ზაქარიაძის
დაედგა პიესა, რომ მას სხვებაც აჰყვებოდნენ
და განახლდებოდა მშ-იან წლებში გაბატონე-
ბული (ე. მარჩანიშვილისა და ს. ახმეტელის შემ-
დეგ) „აქტიორული რეჟისურის“ ტრადიცია. ამ-
ის შესაზებაც ვინაუბრეთ დ. ალექსიძემ, მ. თუ-
მანიშვილმა და მე. გადაწყდა, რომ პიესას დ. ალ-
ექსიძე დადგამდა. ს. ზაქარიაძეს ოდნავადაც არ
ვაშოუბატავს რაიმე უკმაყოფილება. მართალია

პიესის დადგმის სურვილი, რომელიც მე აღერ გამანდო, არ განხორციელდა, მაგრამ იგი დიდი შემოქმედი იყო და სწამდა, რომ წარმოდგენის ცენტრი მინც თვითონ იქნებოდა და დიდი გატაცებით შეუდგა მუშაობას. მანამდე კი, იჩიოდნენ წლით აღერ. ს. ზაქარაიძე საკმაოდ განწყვეტილი გამოითიხა მ. თუმანიშვილის აღიარებულ სპექტაკლს „როცა ასეთი სიუჟარულია“; დუბლიორის შეყვანის შემდეგ უარი თქვა სპექტაკლში მონაწილეობაზე, ერთხანს თავისი შემოქმედება მთლიანად დ. ალექსიძის დაუკავშირა, მაგრამ მასთანაც მოხდა ფარული ინციდენტი. ს. ზაქარაიძე დ. გაჩეჩილაძის „ამირანში“ ელოდა მთავარ როლს, ხამისო საფუძველიც ჰქონდა; იგი ისევე როგორც „ბახტრიონის“ მუშაობის დროს, „ამირანის“ შექმნის პროცესშიც აქტიურობდა და განსაგებია, რომ მორალური უფლებაც ჰქონდა თავისი ადგილი მოეთხოვა. ეს უველაფერი კარგად იცოდა დ. ალექსიძემ, მაგრამ შექმნილ სიტუაციაში სხვა, უფრო გონივრული გამოსავალი ვერ მოიძებნა. საჭირო იყო ა. ხორავას დაკავება. ახალგაზრდობა მორალურად ა. ხორავას უფრო უშერდა მხარს. თანაც იგი უკვე „წაქცეული კაცი“ იყო — ზევნ ხომ ძალზე გვიყვარს წაქცეული აღამიანები? ჰოდა ბატონ დოდოს გარკვევით უთხრეს, რომ ამქერად სწორდასკენ უნდა გადახალცილო. ა. ხორავას კი დიდი ამაგი ჰქონდა გაწეული ალექსიძეზე. ბატონ დოდოს არ შეეძლო ამისათვის ანგარიში არ გაეწია, ს. ზაქარაიძე ძალიან ნაწყენი დარჩა და მან კვლავ მ. თუმანიშვილთან გადაინაცვლა — ამქერად „ჰინჯრაქაში“. ეს უბრალო მოვლენები არ გახლდათ. მათ პრინციპული მნიშვნელობა შეიძინეს. მხატვრულ თვალსაზრისითაც და შემდგომ ბრძოლის დროსაც. ს. ზაქარაიძის პოზიციამ ბევრი რამ განსაზღვრა მასთან, „ამირანის“ და „ჰინჯრაქა“ ერთ წელს დაიდგა. „ამირანის“ წარმატება არ ხვდა. „ჰინჯრაქას“ შემდეგ ს. ზაქარაიძემ გ. ლორთქიფანიძის დადგმაში (ო. მამფორიას „მეტეხის ჩრდილი“) შექმნა ბრწყინვალე, რეალისტური სახე.

ამ წელს მოვიდა თეატრში რ. სტურუა. ბლანესკის „მესამე სურვილის“ შემდეგ მცირე სცენაზე დადგა „ვახშმოხის წინა“

ყველაფერი ეს ხდება 1963 წელს.

* * *

დ. გაჩეჩილაძის „ამირანის“ ცალკე საუბრის თემაა. წარმოდგენა სულ რაღაც ათქერ ვუჩყენით. ცენტრალურ კომიტეტს მოხსნა უნდოდა, მაგრამ იფიქრეს, მსურერებელი მინც არ ეყოლებოდა და ნება დადგოთეს რამდენჯერმე, გვეთაბო. სპექტაკლში მხატვრულად რეალიზებული არ იყო რეჟისორის ჩანაფიქრი, რეჟონორუმში სიმბოლოებმა ვერ მოგვცა ის ეფექტი, რასაც წარმოდგენისაგან მოელოდით. ერთობ საუტიური იყო ინტონაცია. ვერ გათბა იგი ადამიანური ვნებებით და ამიტომ მისმა დადგამმა ფა-

როტო გზა გაუხსნა არა მხოლოდ ამ წარმოდგენის, არამედ საერთოდ რომანტიკულ სტრუქტურის კრიტიკას. კრიტიკა ჯერ თეატრის შტაბში დაწყო. შემდეგ გარეთაც. კითხვის ქვეშ დადგა გამორულ-რომანტიკული სტილი. ხომ არ გაუვიდა ყავლი რომანტიკას? ხომ არ დადგა თეატრის კვლავ განახლების პერიოდში? ეს სერიოზული კითხვები იყო. მათ დასმას საფუძვლად დალი კითხვები იყო. მათ დასმას საფუძვლად ზევნ მიერ მრკველული რამდენიმე წლის წინათ განაალიზებული კანონზომიერებანი; ზევნ ვაპარაკობთ ათწლეულებზე, როცა ხდება მხატვრულ ხელმძღვანელთა მონაცვლეობა, კონფლიქტები და შესაბამისი სტილისტიკის ცვლილებანი. თუ 1954-1955 წლის ცვლილებების დროს თეატრის ტრადიციულ პერიოკულ სტილს უპირისპირდება ყოფითი ფსიქოლოგიური ნაკადი. ახლა მისიანი წლებისათვის უკვე მარტო ყოფით ფსიქოლოგიური პრობლემა აღარ იდგა, ისახებოდა პაროდირების, მსუბუქი სანახაობითი ფერივრვრკების ტენდენციამ. არც ერთი ეტაპი „წმინდა“ სახით არ ავლენს პროცესთა ხასიათს. ზოგჯერ მხოლოდ ნიშნებზე შეიძლება დაპარაკი, მაგრამ ასე თუ ისე ცვლილებანი დაწყებული იყო. დ. ალექსიძის „სამგროშიანი ოპერა“ ამ მიზნით დაიდგა. ალექსიძის მიერ ბრეხტის „შამოყვანა“ თეატრში გარკვეული სასუხი იყო თეატრში მიმდინარე ახალი სასცენო ლექსიკის ძიებებზე. ბატონი დოდო არც მალავდა ამას. ხმამალა ამბობდა: „პაროდირები, გამართობი სანახაობა უნდათ? — კი ბატონო, ეგ ჩემი სტილია, ეგ ჩემთვის ადვილია. ოდესღაც კომედიის რეჟისორად აღიარებულ ხელოვანს, თავად იუმორით სავსეს, მართლაც შეეძლო ზევნი ასეთი სიანტიტრესო სპექტაკლის შექმნა, მაგრამ იმდენად დიდი იყო „ოოდისო მფვის“ წარმატებით მოგვარება სხარული, იმდენად ღრმა კვალი დააჩნია მის დადგმემულ სპექტაკლში, რომ შემდგომ მთლიანად ზეაწეული გრძობებუბის თეატრალურ სტილს დაუკავშირა მთელი შემოქმედება: „ოოდისო“, „ბორის გოდუნოვი“, „ამალეტი“, „ბახტრიონი“, „ფორისო მანი“, — აი ასე წარიმართა მისი შემოქმედებითი გზა. ამ გზას აქვს თავისი მხატვრული ლოგიკა. არ არის მთავარი, რომელ სპექტაკლში დამარცხდა თუ გაიმარჯვა, მთავარია ძიებთა ორიენტირი. მისი ბოლო საფეხური რუსთაველის თეატრში იყო „ამირანი“, თითქოს რომანტიკული თეატრის შუეც ჩავიდა, მწუხრი დადგა (ის მზე შემდგომ არავითებულ გაანათეს რუსთაველის თეატრის სცენას, მაგრამ ეს სხვა საუბრის თემაა). განა რა დიდი დრო გავიდა „ბახტრიონის“ შემდეგ „ამირანამდე“? გუშინ არ იყო „ბახტრიონის“ ტრიუმფი? მაშ იქნებ საქმე „ამირანის“ სტილისტიკაში კი არა, მის ხარისხში იყო? ასეა თუ ისე წარმოდგენას უაღრესად პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრის ეროვნული კონცეფციის თვალსაზრისით. მერე



რს ვუყოთ, რომ საბჭოთაო იხე მძაფრად, ისეთი მხატვრულმა ძალით ვერ ითქვა, როგორც ჩაიფიქრა მწერალმა, რეჟისორმა და მთელმა დამგვიქმნა ჩვეულება? „ამირანი“ ლოგიკური გაგრძელება იყო „ნახტარიონის“ პატრიოტული მოტივისა. ა. გაერელიამ „ნახტარიონს“ რენესანსული წარმოდგენა უწოდა. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეა, რომელიც „ნახტარიონში“ გამოიხატა, ლოგიკურად გაგრძელდა „ამირანში“. გაგრძელება კი იყო, მაგრამ უკვე სხვა მასალაზე და სხვა მერიდიანებზე.

„ნახტარიონს“ ზემო ინსტანციებში ჰყავდა თავისი მოწინააღმდეგენი. ხან ნაციონალისტურ წარმოდგენას უწოდებდნენ, ხან ძველმოღურს, მაგრამ სპექტაკლის მალაქმხატვრული დონე არ იძლეოდა მოსწონის ან ოფიციალური კრიტიკის სახაბს. „ამირანი“ კი სხვა იყო.

დ. გაჩეჩილაძე თეატრის კაცია ვახდა. თითქმის ყოველ დღე მოდიოდა თეატრში. მეტწილად დღოდა, სერგო, მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი და მე ვხვდებოდით, ვსაუბრობდით. ჩვენთან ერთად იყო კომპოზიტორი ა. ჩიშვიაძეც. რომელიც დრო და დრო შემოვივლიდა ხოლმე თეატრში. „ნახტარიონმა“ გაერთიანა თანამოაზრენი, ერთხელ დავითმა გვიამო, რომ მას სურდა საქართველოს განთავისუფლებაზე დაეწერა პიესა. „ნახტარიონის“ გაგრძელება იქნება. გვარწმუნებდა. მუშაობაში ჩაება ს. ზაქარიაძე თავისი რჩევებით. ჩანაფიქრი ასეთი იყო: მაყურებელს უნდა ეგრძნო, რომ ამირანი თავს აიშვეს. მოვა და საქართველოს განათვისუფლებებს რუსების ბრძულებიდან, მაგრამ ეს აზრი იხე უნდა თქმულიყო, რომ შთავრობას პიესის ავტორის სახაბი არ ჰქონოდა. მეტად რთული ამოცანა დავისახეთ. ყოველდღე ვდავობით, ვკამათობდით, თუ რით შეიძლებოდა თემის დაცვა. ჩვენი მოთვარი მოტივი ასეთი გახლდათ: დღესაც ზომ არიან მსოფლიოში (ვთქვათ აფრიკაში) კოლონიური ქვეყნები და განა საბჭოთა თეატრი მოვალე არ არის მათი თავისუფლების თემაზე დადგას პიესა? განა საბჭოთა მუშაონში ინტერნაციონალური არ არის? აი, ასე ვთხზავდით და ვაკოწინებდით იდეას (რასაკვირველია თითიდან გამოწვივს), რომელსაც შესაძლო თავდასხმისაგან უნდა დეცვა თეატრი. არასოდეს არ უნდა იფიქრო, რომ შენ ჰქვიანი ხარ, — შენი მოწინააღმდეგე კი სულელი. ამიტომ განზრახული ჩანაფიქრი კარგად უნდა შეგვენიღბა.

როგორც ვთქვა ს. ზაქარიაძე გამოგვითხოვა. გულნატკენი და რეჟისორზე განაწევნებული დარჩა. აღამაინურად დე გასაგებიც იყო. მისი გამოთხოვი ბევრი რამ დააკლდა საქმეს. მთაბლოვდა წარმოდგენის განხილვის დღე. თეატრში უკვე დიდი მითქმა-მოთქმა იყო. ისიც ვიგრძენით, რომ ჩვენი, ვითომდა შეპარებელი იდეა სირაქლემმა ჰყავდა. თვით კი ჰქონდა დამაღლური. მაგრამ მთელი სხეული იხე უჩანდა. რომ უყვალა უყვალად კარგად იხედავდა. წინასწარი

ზომები მივიღე. განხილვის დღისათვის მოვეწვიე მწერლები, მეგობრები, გავაცანით საქმიან ვითარება. რადაც არ უნდა დამქდარიყო სპექტაკლი უნდა ენახა მაყურებელს. ქალაქი უკვე მოიცვა ავიოტაჟმა. გახინჯავთ დიდძალი ხალხი მოვიდა. პრემიერისათვის უყვალ იქერდა ბილეთის თადარიგს და თეატრშიც ბევრი განაცხადი შემოვიდა. ერთი სიტყვით, კარგად მოგვეზადეთ. 19 მაისს დაინიშნა განიწვა. სპექტაკლს ნათლად გამოჩნდა მისი სუსტი მხარეები. ამას გრძნობდნენ სტუმრებიც, მაგრამ ახლა მოთვარი ნაკლავანებები არ იყო. სპექტაკლი უნდა გადაერჩინათ „იდეური“ მარცხისაგან: დაიწყო განხილვა. ძალიან მოკლედ (საშუუხაროდ) ჩავწერე გამომხვლელთა სიტყვები, რომლებშიც თავიდან ბოლომდე ერთი აზრი იყო გატარებული: როგორმე დაცული იქნას პიესის იდეური ჩანაფიქრი. მომუავს გენერალური რეპეტიციის განხილვის ოქმი მთლიანი სახით.

ოქმის № 5

19 მაისი 1968 წელი

დ. გაჩეჩილაძის „ამირანის“ გენერალური რეპეტიციის განხილვა.

მხ. დ. ალექსიძე — პიესა ხალხური ლეგენდის საფუძველზეა შექმნილი. რაკი ამირანის პრობლემა მსოფლიო მასშტაბითაა გავრცელებული, ამიტომ ჩვენც ვცადეთ განწოვადება. თუ როგორია შედეგი, მსჯავი ქვეყნებზე.

მხ. მ. მრეველიშვილი — ჩემზე სპექტაკლმა ბრწყინვალე შთაბეჭდილება დასტოვა. აქტიორთა ანსამბლი ძლიერია. ხალხური მასალა კარგად არის გაოყუნებული. ძლიერია ფოკლორის პოეტური განცდა. ამ ტიპის ნაწარმოები კარგახანია ქართულ თეატრს არ დაუდგია. საუცხოოა მუსიკა, მხატვრობა. არჩილ ჩიშვიაძე აქ ისეთია, როგორც არსად. სპექტაკლს კარგად მიიღებს მაყურებელი. მაქვს შენიშვნაც: ტექსტი ზშირად იკარგება, საჭიროა მეტი ყურადღება ამ მხრივ. მე მგონია, პიესა იქ მოავრდება სადაც ქურუმი ცვდება. იქნებ სჯობდა გეფიქრა ფინალის შეცვლაზე. ზომ არ არის ორი ფინალი?

მხ. მ. ჩიქოვანი — სპექტაკლი თავიდან ბოლომდე დაღიმება, როგორც ოპტიმისტური ნაწარმოები. მასალა წარმართულ პერიოდისაა — არის ცდა ამირანის განთავისუფლებისა. ეს მარადიული თემაა. სიმბოლურად კარგია — სიყვარულის მოტივები. პიესა თავიდან ბოლომდე ოპტიმისტურია. კარგად არის მოათვლილი სოციალური ბრძოლა ძველი ხალხისა მჩაგვრელთა წინააღმდეგ, რაც დ. გაჩეჩილაძემ დასწერა ფოკლორული სიმართლეა. ეგროპაში ახლა ბევრი იწერება ამირანის თემაზე. ეს ჩვენი კულტურის წარმატებაა. წარმოდგენას დიდი ღირსებები უქვს. ტანსაცმელი ფერადი, ანტიკური ეპოქისაა, მაგრამ ძალიან კარგ ქართულ კოლორიტი მოქცეული.



ამხ. დ. სტურუა — რა გვინდა ამ სექტაკლით დღეს ვთქვათ?

ამხ. ვ. ზამბახიძე — აქ არის ხალხის ბრძოლა თავისუფლებისათვის. ეს არის პიში თავისუფლებისა და მგონია ამაზე დიდი იდეურობა სხვა რაღაცა. ჩვენში მოპოვებულია თავისუფლება. მაგრამ ხომ არის სხვა ქვეყნული, სადაც არ არის თავისუფლება, განა თეატრი არ უნდა ეხმარებოდეს თანამედროვეობის დიდ მოვლენას?

ამხ. ო. ეგაძე — დ. გაჩეჩილაძეს, რომ დაეწერა თანამედროვე თეატრს პიესა, უნდა ეჩვენებინა ჩვენი ხალხის გმირული შრომა, მისი მაღალი ზნეობა და სულიერი სიჭანხალე. ახლა მან დაწერა ისტორიულ-ფოლკლორულ თემაზე პიესა და განიზარაბა ეჩვენებინა ჩვენი წინაპრების ვაჟაკური ბრძოლა იმისათვის, რაც ოქტომბრის რევოლუციამ მოუტანა. აი ეს არის ის ძვირფასი, რითაც გვაღელვებს სექტაკლი. ამასთანავე ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ თავისუფლების პრობლემა მსოფლიო მასშტაბით ჯერაც არ გადაწყვეტილია. ამირანი ხომ მსოფლიო თემაა. ამასში დავინახე მე პიესის დიდი იდეური ძალა.

ამხ. დ. ბენაშვილი — კარგია, რომ ამირანი არ ჩანს. მე ასეთ კარგ გადაწყვეტას არ ველოდი. რაც შეეხება ანალოგიის საკითხს — უნდა ვთქვა, რომ ჩემთვის ეს საკითხი სრულიად არ დგას, რა ანალოგიაზე შეიძლება ლაპარაკი?

მეც მგონია, რომ პიესა მთავრდება იქ, სადაც ქურუმი კვდება. სექტაკლი გმირულია, ამაღლვებელი, და იგი დიდ შთაბეჭდილებას მოახდენს. თეატრი ამ სექტაკლითაც აგრძელებს თავის ტრადიციას.

ამხ. თ. დონეაშვილი — ხალხის ბრძოლა თავისუფლებისათვის — ეს არის მარადიული თემა და აქაც კარგად არის მოცემული იგი, მე გამახარა სექტაკლმა, გამახარა მისმა ვაჟაკურმა სულმა, მისმა პოეზიამ.

ამხ. ა. წულუკიძე — ძალით ნუ ვხლართავთ საკითხს. ეს არის კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის მარადიული თემა გამოვლენილი ახლებურად, პოეტურ ენაში. სადაც არის სექტაკლის ჭარისხში და არა მის იდეურ მხარეში.

ამხ. თ. ბუაჩიძე — მე სექტაკლით უკმაყოფილო დავარჩი. ზეაწეული ტონი გადაჭარბებულია. არის პანტომიმა, ბალეტურობა. არის გაკვიანურებული ადგილები. სექტაკლზე კვლავ საჭიროა მუშაობა. სექტაკლი აქტუალურია, რადგან ამირანის პრობლემა აქტუალური, რამდენადც იგი ცდება საქართველოს ლოკალს.

ამხ. ა. ჩიქაძე — არის მუსიკალური ნორმების ზედმეტი ხმაური. ეს გასწორდება. არის სხვა ტექნიკური ნაკლიც. მე საერთოდ სექტაკლი მომწონს და მახარებს.

ამხ. ა. დვალისვილი — პიესის იდეური მხარე არ შეეკვება. კეთილისა და ბორო-

ტის ბრძოლა ეს მარადიულია. რაც მხატვრულს — მე რომ პიესა არ წამეციოთ, გამოვირდებოდა შინაარსის გაგება. პოეტური აზრი არ არის დაეწეხული სცენიურად. როგორც მუსიკის გაჩნია თავისი მკვეთრი პარტიტურა, ისე უნდა ქონდეს სექტაკლსაც. საჭიროა ძალიან შეეუმშვა. სექტაკლს აქვს წყვეტილობა, პოეტური სიტუვა უფრო სავსე უნდა იყოს შინაგანად. ამ მხრივ მართებთ მსახიობებს მუშაობა.

ამხ. დ. სტურუა — მწყემსებს არ ავლევთ შავლენის თემა, მე ვფიქრობ ეს არ არის სწორი. საჭიროა მსახიობთა აქტიური დამოკიდებულება შავლენისადმი. არც ის არის მართებული. რომ სექტაკლში ხშირად ისმის ღმერთკაცი.

ამხ. დ. ალექსიძე — აქ საკმაოდ ბევრი შენიშვნა გამოითქვა. ბევრი რამ უსათუოდ ანგაოიშვასწავია. ჩვენ ვვაქვს დარჩენილი დრო სიამისოდ, რომ ზოგიერთი შენიშვნა გასწორდეს.

ამხ. დ. ალექსიძემ ვრცლად ილაპარაკა იმაზე თუ როგორ მუშაობდა თეატრი ამირანზე. გადაწყდა, პრემიერის დღედ დანიშნული იქნეს 21 მაისი.

თაქმდომარე — ნ. კიტია
მიღვინი — ვ. კიხაძე.

განხილვის ოქმიდან დღევანდელი მკითხველისათვის ალბათ ზოგი რამ გაუგებარია, მაგრამ ასეთი იყო მაშინ პოლიტიკური რეალობა. ადვილი არ იყო ამირანის თემაზე საჭაროდ სცენიდან საუბარი. მაქციეთ უურადლება, რას ამბობენ მ. ჩიქოვანი, ვ. ზამბახიძე, ო. ეგაძე, დ. ბენაშვილი, თ. დონეაშვილი, ა. წულუკიძე, რა ხერხებით იცავენ სექტაკლის იდეას:

მ. ჩიქოვანი — „კარგად არის მოტანილი სოციალური ბრძოლა ძველი ხალხის მჩაგვრელთა წინააღმდეგ“...

ვ. ზამბახიძე — „ჩვენში მოპოვებულია თავისუფლება, მაგრამ ხომ არის სხვა ქვეყნები, სადაც არ არის თავისუფლება“...

ო. ეგაძე — „დ. გაჩეჩილაძემ დაწერა პიესა და განიზარაბა ეჩვენებინა წინაპრების ვაჟაკური ბრძოლა იმისთვის, რაც ოქტომბრის რევოლუციამ მოუტანა“.

დ. ბენაშვილი — „რა ანალოგიაზე შეიძლება ლაპარაკი?“

თ. დონეაშვილი — „ხალხის ბრძოლა თავისუფლებისათვის. ეს არის მარადიული თემა“.

ა. წულუკიძემ პირდაპირ თქვა: „ნუ ვხლართავთ საკითხს“, აქ კეთილისა და ბოროტის მარადიული თემაა. სულ სხვა კუთხით დაიკვს პიესის იდეა ოფიციალურმა პირებმა: მინისტრმა თ. ბუაჩიძემ და მისმა მოადგილემ ა. დვალისვილმა უურადლება სექტაკლის პროფესიულ მხარეზე გადაიტანეს. ა. დვალისვი-



ლა კატეგორიულად თქვა: მე პიესის იდეური მხარე არ შეეკვებო.

აი ასე ძნელად. ათასგვარი ტაქტიკური სვლებით უზღებოდა თეატრს თავისუფლების იდეის ქადაგება სცენიდან. ყველა გამოხსნა ორატორაა, რომელიც სპექტაკლის იდეას იცავდა, ძალიან კარგად იყო. რომ იმას არ ამბობდა, რაც სინაღდელის შესახებ ამბობდა. ახა რა შუაში იყო ძველი ხალხების თავისუფლების იდეა? თეატრს ხომ სულაც არ უფიქრია ამ თემაზე. ამირანი ქართული მითოსის გმირია და მას საქართველო უნდა ეხსნა. კეშარიტად ისტორიული მნიშვნელობის ოქმია, მთელი ჩვენი ინტელიგენციის უზღებურება ჩანს — რა დღეში იყო იგი ჩავარდნილი. მაგრამ ამასთანავე ეს არის იმის მაგალითიც, თუ როგორი ვაფთრებით, როგორი ტაქტიკური სვლებით იცავდა საქართველოს განთავისუფლების იდეის სცენაზე წარმოჩენის მსდღეობას. თუ 1988 წელს ასე რთული იყო სიმართლის თქმა, ეროვნული იდეის გატანა, ადვილი წარმოსადგენია, რა დღეში იყო მოწინავე ინტელიგენცია 20-30-40-იან წლებში.

მოსკოვი იმპერიული განხლებით ატარებდა რუსიფიკაციის პოლიტიკას. ბესო უდენტი საჭაროდ მოსკოვი, კიევი, თბილისში ტრიუნიკანდ იცავდა მისგან ქართულ ენას. სუკის მინისტრი სემიასტრი ოზოლაიკით ეშუქრებოდა მას. საშინელი ატმოსფერო სუფევდა. ყოველგვარი ეროვნული დაცვა პირდაპირ გმირობას უდრიდა. ასეთ ატმოსფეროში თვით „ამირანის“ დადგმაც კი საქმე იყო.

პიესის ჩასწორება აუცილებელი გახდა „იდეური თვალსაზრისით: ერთი ისეთი „იდეური“ დეტალი მაინც უნდა დამატებოდა, რათა მკურნელებს არ ეფიქრა, რომ საქართველოს განთავისუფლებაზე ლაპარაკი. საგონებელში ჩავვარდით, ბატონი დოდო ათასგვარი ვარიანტს გვთავაზობდა; დავითი დუმდა, ყველას უსმენდა. დამიტრი ალექსიძის ტემპერამენტის კაცისთვის დუმილი აუტანელი გახდა: ხმა ამოიღო დავითი, შენ ხომ პოეტო ხარ, მოიგონე რაღაც — ეუბნებოდა დოდო. მისი აფორიკები სხვა რამესაც მიგვიწინებდა, — შინაგანად არ იყო სპექტაკლით ეკაუფილი; თავს არ უტყუებოდა. მაგრამ გრძობდა, რომ წარმოადგენს მაინც დამიტი სახიკეთო პირი არ უჩანდა. ეროსიც თითქოს გულგრალოდ იყო დაწყობილი. დავითი გაჩერდა ერთხანს ყველას გვისმინა და თქვა: წავალ ახლა სახლში, რამეს მოვიფიქრებ და ხვალ დღით მოვიტანო.

მეორე დღეს გახარებული მოვიდა დავითი. პაპიროსს ნერგულად ეჩაქვდა და რაღაც ირონიულად ილიმებოდა. შევიკრიბეთ დამიტრი ალექსიძის ოთახში. ეროსიც მოვიდა. სულგანაბულნი მოვკეზაოდით ჩასაბრუნებელი ტექსტის მოსახმენად. დავითმა ერთტრიტიონიანი ტექსტს გაკვანო: „ამირანს უთქვამს ბორიას მხრიდას მოვა თავისუფლება“. ა... ხომ დიდებულა? —

თქვა ბატონმა დავითმა და დოდოს შესტყრო და. ბატონმა დოდომ გაკვირვებით გადმოგვიცა. რა არის დავით ეს? — დავცინი? ვინ ოხერია ეგ ბორია? ვინ ვაიგებს დავით მაგას...

— მე ეგ მინდა, რომ ვერავინ ვერ ვაიგებს. — შეეპასუხა დავითი. ბორია ანუ — ჩრდილოეთის მხარე — რუსეთია. თავისუფლებაც იქიდან მოვაო. ამაზე მეტი იდეურობა რაღა უნდაო, მკურნელები კი ვერაფერს ვერ მიხვდები, ჩვენ ჩვენსას ვივამთ.

— გენიალურია! გენიალური!... — უცებ იყვია დოდომ, წამოხტა სავარძლიდან და სიცილით გადაეხვია დავითს. ეს რამ მოგაფიქრა, დავით, რა ეშმაკი ხარ, უოჩა... ეუბნებოდა და ოთახში წრიალებდა, აღტაცებული ეროსი იცინოდა; მაგრამ არავითარ არ ამბობდა. მეორე დღეს ეროსი შეხვდა დავითს და მიესალმა: „გამარჯობათ ბატონო ბორია“, დავითმა სიცილითვე უპასუხა. ერთხანს ეროსი დავითს ხუმრობით „ბორიას“ ეძახდა.

სპექტაკლი ასევე წავიდა. ჩასწორებისათვის არავის უვრადლება არ მიუტყევია; არც ზემოდან შეუწუხებია. აი, ასეთი იყო „ამირანის“ ბედი, რომელშიც ნათლად ირეკლება მთელი თეატრის ბძოლა ეროვნული იდეების და მკვიდრებისათვის.

ამაზე, 1988 წელს თეატრში სხვა მოვლენებიც ხდებოდა. დ. კიტია ცვლილებებს ახდენს სამხატვრო საბჭოს შემადგენლობაში, არ ჩანდა ახალი პიესები (რაც არ არის, რას მიაკვლევ?) ახალგაზრდა რეჟისორი ე. ევაძე დაინტერესდა ა. სულაიაურის მითობით, რ. სტურუასი და გ. ქავთარაძემ თავად დაწერეს პიესა მცირე სცენისათვის. ჩერ დღი სცენის ეროვნული რეპერტუარის პრობლემა იყო თავსტები და ახლა მეორე სცენა დაემტა. ორმავე გართულდა მდგომარეობა; ომბაგი ვაზდა სამუშაო. ვუცავშირდებოდი ქართველ მწერლებს: ზ. ლომიძეს, ს. ჩიქოვანს, ლ. გოთუას, თ. კილაძეს, ი. ნონეშვილს — და რა ვიცი ვის არ ვთხოვდით ახალ პიესებს; დაპირებაც იყო, მაგრამ პირობა შეასრულა მხოლოდ თამაზ კილაძემ, რომელმაც „აქვარიუმი“ დაწერა.

მცირე სცენაზე დაიდგა „პოეზიის საღამო“, რ. სტურუასი და გ. ქავთარაძის „ბრალდება“, ი. შტოსის „ღვთაებრივი კომედია“. მკურნელები მცირე სცენას მიეძალა. აქარად დადგადგოდა ინტერესების სფერო. ალექსიძესა და მეც მიგვაჩნდა, რომ ეს არ იყო, ასე ვთქვათ, რუსთაველის თეატრის მაგისტრალური ხაზი, ამ ტენდენციის ვხედვდით ამოკანათა გაიოლების, მასშტაბების შემცირების საშიშროებას. მიგვიჩინდა, რომ „ქინკაქას“ წარმატების მიუხედავად, მცირე სცენა ვერ შეცვლიდა დიდ სცენას. ვერ შეასრულებდა მის ფუნქციას. ამასთანავე იცო მასსავედა ესთეტიკური კრიტიკის მების შეცვლასაც. დიდ სცენაზე მიდიოდა „სამგროშანი ოპერა“. „საფხულის ღმის სიხმარა“.



ა. სულაკაურის „წყალდიდობა“. როგორც ვხედავთ დიდ სცენაზე იგრძნობოდა თეატრში სასცენო ლექსიკის განახლების ტენდენცია, ახლებური სცენური აზროვნების ჩასახვის პროცესი.

თვით „ინჰერაქცია“ ამ არსში მოექცა, მაგრამ მას სხვა ფუნქცია და სხვა მიზანი ჰქონდა; სპექტაკლი თავისი ხალხი არტისტოზმით, რეჟისორული გონებასმხევილობით, გულუხვი გამომოგონებლობით, ფორმის გრძნობითა და თავაწყვეტილი იმპროვიზაციებით ნამდვილი თეატრლობის ზეიმი იყო, მაგრამ მას სრულიადაც არ ჰქონდა დიდი სცენის სპექტაკლის შეცვლის პრეტენზია. მიუხედავად ამისა ობიექტური სიტუაცია ისეთი იყო, რომ თითქოს თეატრს სხვა გზაც აღარ დარჩა. ახალი თაობა შინაგანად განწყობილი იყო უკვე ცვლილებებისათვის. თუმცა ჭერ კარგად არ იცოდა საით წასულიყო (50-იან წლებში კი იგი სწორედ მიზანდასახულობით გამოირჩეოდა), 1982-1988 წლების რეპერტუარის ანალიზი სრულიადაც არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ ვამტკიცოთ, თითქოს აქ იყო რ. სტურუას თეატრის ფუძესეთი რამ ძალდატანება იქნება ისტორიაზე. თვით სტურუაც სხვა იყო. მისი ძიებები ფსიქოლოგიური თეატრის ესთეტიკას ეურდობოდა. რაც შეეხება ცალკეულ ფორმათა თუ საშუალებათა გენეზისს, მისი სათავეები უოველთვის შეიძლება მოიძიო წარსულში, მაგრამ ეს უკვე ხულ სხვაგვარი ხედვაა ისტორიისა.

მასშტაბების შემცირების ტენდენციას არსებითი კორექტივი შეჰქონდა სამხახიობო ხელოვნებაშიც.

ეს იყო ტენდენცია, სადაც მცირდება განსხვავება დიდსა და მცირე შესაძლებლობის მსახიობებს შორის, სადაც უველადი მეტ-ნაკლებად ერთნაირად ვლინდებოდა. ვიღაცამ უნდა უკან დაიხიოს, შეზღუდოს თავისი ფართო მასშტაბები, ჩვეულებრივის დონეზე დაეშვას.

ამ ტალღას თვით ეროსიცი ვერ ასცდა.

თითქოს უველა მხრიდან წაზოდნენ სავდრო ღრუბლები, ჭერ არავინ იცოდა მას თუ პეკა-ქუხილი მოჰყვებოდა, ეგებ სეტყვაც მოგვეთლია თავისი დანაქარებთ, თუ მხოლოდ მაოცხლებელი, განმახლებელი წვიმა მოვიდოდა. არავინ არ შეეძლო ამის ზუსტი პროგნოზირება. როგორც ჩვეულებრივ ხდება, ასეთ დროს ერთმანეთს ეკაჭვება მხატვრული და წმინდა ადამიანური ურთიერთობანი და ეს მრავალ ასპექტში იჩენს ხოლმე თავს.

ს. ზაქარაიძემ 1984 წლამდე ვერ შეძლო ორგანული კავშირი მოექმნა ახალ თაობასთან. გაგრეწულად კი, თითქოს უველაფერი რიგზე იყო, მაგრამ შინაგანად წინააღმდეგობა მინც ვლინდებოდა. ჩემთვის უველაფერი კარგად იყო ცნობილი, ჩვენ ხომ გულახდლლად ვსაუბრობდით ამ საკითხებზე. საამისო ფაქტებიც ბევრი იყო. ხერგო მხოლოდ ეროსის გამოყოფდა

მთელი თაობიდან, დიდად აფასებდა მისი მხარე მაგრამ თავის მოვლა და გაფრთხილება არ იცისო. ადვილი არ იყო ბატონი სერგოს პროფესიული მომზოვნელობის გაძლბება. ნუ გაგვივრდებთ, მაგრამ ბევრს მისი ეს პროფესიონალიზმიც კი აღიზიანებდა (ასე იყო მარჯანიშვილის თეატრშიც). მას ჰქონდა თავშეწირვის უნარი, თეატრის ფანატიკური სიყვარული — ესც იშვიათი ხილი იყო (და არის) მაშინ. ერთხელ სამხატვრო საბჭოს წევრთა არჩევის დროს, ბატონმა სერგომ ათი ხმაც კი ვერ მოაგროვა (თავად რატომაც არ ენჭრებოდა!), არ აირჩიეს საბჭოში. საგულსხმო ფაქტია, არა? ასეთი ფაქტები სხვაც იყო. ადამიანს, როგორი დიდი შემოქმედლიც არ უნდა იყოს, არაფერი არ ავიწყდება.

და აი დადგა უამი არჩევანის: ვისი მხარე უნდა დაეკირა ბატონ სერგოს? სწორედ მისი მხარდაკერა წვეტბდა უველაფერს. მას მიცა უნიკალური შესაძლებლობა შემოერეგებინა ახალი თაობა, მოქცეოდა მას სათავეში (შემოქმედებითად ხომ ასეც იყო?). ასეც მოიქცა: როცა საკითხი აშკარად დადგა — დ. აღექსიძე თუ თეატრის დირექტორი, — მან კითხის მხარე დაკირა. ცხადია, აქ საქმე მხოლოდ დორიანში სულაც არ იყო. მის უკან იდგნენ მსახიობები და ზემდგომი ძალები ეკ-ში. არამც თუ მაშინ, დღესაც მიმანია, რომ ტრაგიკული ფარსი გათამაშდა...

მთელს ამ მოვლენებში იყო ისეთი ფაქტებიც, რომლებიც მეტად ძაბავდნენ სიტუაციას თეატრში. დიმიტრი აღექსიძეს კარგა ხნით მოუხბა თეატრის დატოვება, მოსკოვის სამხატვრო თეატრში წავიდა ნ. დუმბაძის „მიზანი ღამის“ დანადგმელად (მაგონდება 1926 წლის კონფლიქტი, მარჯანიშვილს კინოგადაღებაზე წასვლა რომ არ აპატიეს). რა ექნა, არ წასულიყო ერთობ მაცდუნებელი გახლდათ მიპატიებმა პირველ რუსულ თეატრში. წავიდა და ბევრმა დრო იხელთა. კონფლიქტის გამწვავებაში უდლი როლი შეასრულა ცენტრალურმა კომიტეტმა, მისი მოქმედებიდანაც ის აზრი გამოდიოდა, რომ სჯობდა თეატრში შექმნილიყო კოლეგია, როგორც კარდამავალ პერიოდში ხელმძღვანელობის კოლექტიური ფორმა, ვიდრე თეატრის ახალი კაცი ჩაუდგებოდა სათავეში. ჩემი მეგობარი მსახიობები ამის შესახებაც მეუბნებოდნენ, ბატონი დოდო ძალან გვიყვარს, მაგრამ როგორც მხატვრული ხელმძღვანელი ველარ უძლვება თეატრსო. იყოს ბატონო თეატრში, ვინ ავდებს, იყოს რიგითი რეჟისორად, კოლეგიის წევრად — ისმოდა ხმები.

და დიწყო ზემდგომ ინსტანციებში მსახიობთა განუწყვეტელი სიარული, უველაფერი ეკუდებოდა იმისათვის, რომ გაეტბათ ბატონი დოდოს ნებისყოფა, შეეღაბათ მისი თავმოყვარეობა. მას კი მუდამ ღირსეულად ეკირა თავი.



მაგრამ ალბათ უმჯობესია ჩემს დღიურებს მივუყუ.

... დღლის ათი საათია. სამინისტროდან შეფუთობების ხმით მიგრკავს თეატრალური განყოფილების გამგე თ. ქანელიძე, ისეთი ხმა აქვს. რომ ვგრძნობ, არ უნდა ბევრი ლაპარაკი. სასწრაფოდ მოდი მინისტრთანო. შევწუხდი, ავღელდი. ვგრძნობ — რაღაც ცუდი მოხდა. მინისტრის — თ. ბუაჩიძის ოთხბი დამხვდნენ დ. კიტია, ე. მანჭავაძე, შემოვიდა ს. ზაქარიაძე. აქ არიან ა. დვალიშვილი, ვ. კელიძე. — დაიწყე! — მიმართა მინისტრმა დ. კიტიას.

კიტია: ალექსიძემ დიდი ხნით მიატოვა თეატრი, მოსკოვში წავიდა, რეპერტუარი არ ვარცხ. ალექსიძე და კიკნაძე არაფერს არ მიკეთებენ, ან მე გამანათავისუფლეთ ან ის.

თ. ბუაჩიძე: სხვა რა წინადადება გაქვთ, გამოსავალი რაშია?

კიტია: მე ჩავუდგები კოლეგიას სათავეში. (დემოტო ჩემო, რას ამბობს ეს კაცი. ალექსიძის მაგიერობა უნდა...)

სიტუა ერ. მანჭავაძემ აიღო. ხან იქით მიედო, ხან აქეთ, უჭირს ლაპარაკი, თვლებში არ მიუხრებებს, წვალობს, როგორც პატიოსან და უხერხემლო ინტელიგენტს ეკადრება.

მ. თუმანიშვილი და დ. ალექსიძე ვერ რიგდებიან. ან ერთი უნდა იყოს, ან მეორე.

შემდეგ მე ვთქვი სიტყვა. დ. კიტია ავიწროებს ალექსიძეს, აჩაფუფებს ხალხს, აპირსპირებს თათბებს. კიდევ ბევრი რამ ვუთხარი მკაცრად. ვღელავდი ძალიან. დასაწყისში ცოტა დახნულადაც ვილაპარაკე. ნერვებმა მიღალატეს.

ს. ზაქარიაძე — უჭირს ლაპარაკი, ხართოდ ხომ უჭირს აზრის ნათლად თქმა, უნდა ნათელი იყოს და წვალობს. კიტიას შენიშვნა მისცა, მაგრამ საბოლოოდ მაინც მას დაუჭირა მხარი.

ვ. კელიძე ამბობს, რომ კიტიას არ შეუძლია კოლეგიის ხელმძღვანელობა და ეს არც უნდა მოითხოვოს. მან ასეთივე აზრი გამოთქვა ა. დვალიშვილმა. მინისტრმა მე და კიტია ცალკე დაგვტოვა. სცადა ჩვენი შერიგება. ჩამოვარდა დროებითი ზავი“.

თ. ბუაჩიძემ მოხოვა მომხდარი ინციდენტის შესახებ არ შეამხნა დოქოსათვის. დავპირდი, რომ არაფერს ვერტყოდი. მე ძალიან მკაცრად ვილაპარაკე დორიანთან პირისპირ, ის უფრო მომთმენი აღმოჩნდა, მე პირდაპირ გამეხებულე, შეძრული ვიყავი. ბ-ნი დოდო ხომ თვითნებურად არ წასულა, თეატრის ხელმძღვანელობას შეუთანხმდა მოსკოვში წასვლა და აი, ახლა მის ზურგს უკან რა ხდება. დორიანმაც ურჩია წასულიყო, დაედგა სპექტაკლი. წასვლის წინა დღეს დოდოს ოჯახში ვისადადიეთ, დორიანთან ერთად, გავაცილეთ დოდო და აი, უცებ ასეთი ამბავი. აი, რა ეთიკაზე ვლაპარაკობდი ზემოთ. მე კარგად ვგრძნობდი, რომ დორიანმა აქეზებდნენ სხვები. მას ბევრი რამ გამოუღდე-

ლობით მოსდოდა და მაინც მოუტეველბა მიმჩნდა მისი ნაბიჯი. ორი დღის შემდეგ ბტონმა დიმიტრიმ დამირეკა მოსკოვიდან, მე დავუშემალ სამინისტროში მომხდარი ინციდენტი. მეორე დღესაც დამირეკა. რად მიღალატე, რა ამბები მომხდარა. მინისტრი იყო აქ და უველაფერი მიაშპო. თ. ბუაჩიძეს უფიქრია, სხვამ უფრო მწვავედ არ მოუუყვეს, ისევე სჯობია ჩემგან ვაგოსო. მე დავამშვიდე, როგორც შემქლო.

15 ივნისს გაიმართა თეატრალური საზოგადოების პლენუმი. მოხსენება წაიკითხა ვ. კელიძემ, რომელიც მაშინ ხელფენების სამმართველოს ხელმძღვანელობდა, შემდეგ მეც მომიწია მასთან მუშაობა და ეს იყო ბედნიერი წლები!

პლენუმმა პარცეცხლში გაატარა მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი „წახუხლის დამის სიზმარი“.

დღიურიდან: „პარტერი ორ ნაწილადაა გაყოფილი. მიზს დამცველი ცოტაა. ერთად არიან თეატრის ახალგაზრდა მხახიობები, ურყვენ, უსტვენენ. (დღიურში ჩამოთვლილი მყავს ისინი, მაგრამ ახლა საჭირო არ არის მათი დასახელება — ვ. კ.). პლენუმმა რთული, დაძაბული ატმოსფერო შექმნა. მან მხარე დაუჭირა რუსთაველის თეატრის რომანტიკულ ხაზს, ამხილა ე. წ. „ახალი“. ეს კარგია, მაგრამ მე მეშინია ამით არ დაშინდეს თეატრი, არ შეწყვიტოს ძიება. პლენუმში სამ დღეს გაგრძელდა. რა კარგი, რა ვაჟკაუთრი სიტუა თქვა ა. დვალიშვილმა“.

20 ივნისი: „დოდოს ველაპარაკე ტელეფონით. იგი ღელავს ორმხრივ, ღელავს თავის სპექტაკლზეც და რუსთაველის თეატრზეც. სამი თევა, რაც მე მართო ვარ. დოდო მოსკოვშია, მთელი უსიამოვნება მე დამატუდა, უველაფერზე თითქოს მე უნდა ვაგო პასუხი, თვით დოდოს ნაცვლადაც. აღარ მინდა თეატრში გაჩერება. როგორღაც შევეჩვიე აზრს, რომ უნდა წავიდე. ასე მაგონია აღარც ვანციცი ამას, იქნებ მხოლოდ თავს ვიტუუებ?“

28 ივნისი: „დოდო ჩამოვიდა. ვხვდებით მის ბინაში. იგი კარგადაა, ჰაბუკივით გამოიუტრება. მოკცის ბევრს, ჩვენ გულიანად ვიცინით და არ ვიცით რაზე. საოქმელი ბევრი მაქვს, მაგრამ მე ჯერ ვუჭერავ, რა იცის თბილისზე, ინტრიგებზე, უველაფერზე. არ მინდა გული ვატარო. ის იწყებს მოულოას თავის მოსკოვურ სპექტაკლზე, გასიწვავზე. სტანიცინმა ძალიან მაქოო!“

— ახლა შენ მოყვე, — მეუბნება დოდო, — მე თითქმის უველაფერი ვიცი, მოყვე იმერელი, არ მომატუყო...“

და მე ვუყუებო. გავაცანი სიტუაცია, ვუთხარი, რომ მჭარა ხათრიანობა, გახსნოს რა თქვა ბრძენმა: მსახიობის სული ათას ნიღბს ატარებს და როგორ შეიცნოს ნამდვილ სახეს?

იცი ვასო. როცა მოსკოვიდან მოვიდოდი, მე



უკვე გადაწყვეტილი მქონდა არ შევსულიყავი თეატრში. მე სრ შემძლია დ. კიტიასთან მუშაობა. კმარა. ვბთავდა. ან მე, ან ის. — და ეს უველაფერი სარცრად დამაჩერებლად თქვა. მე ვუთხარი: უველაფერი უნდა გაითვალისწინო. ჩვენში ხალხი ისეა დაბეჩავებული, რომ შეხადლოა დ. კიტია არჩიონ ალექსიძეს. გესმის რა მოხდება? რა ტრავმა იქნება?

— არა, ტრავმა რათა, პირიქით. მე დავმშვიდდები თუ დორიანს აირჩევენ, უველაფერი გასაგები იქნება. ვისთან მაქვს საქმე, მე წავალ. უსათუოდ წავალ.

... და დაწერა განცხადება.

სალამოს ბ. კობახიძის სექტეტალი „ღვთაებრივი კომედია“ ვნახეთ. დღო ილიმება, ეს რა არის — ეხტრად? შევედივართ ჩემს კაბინეტში. დიხანს ვსაუბრობთ დღდო, მე და თ. ჯანელიძე. დღდო აზრს არ იცვლის თეატრიდან წასვლაზე. წავედით მასთან სახლში. ღამის 2 საათამდე ვიყავით, შედგა განცხადების ახალი ტექსტი, უკომპრომისო, სამართლიანი. მეორე დღეს დღდომ განცხადება დაუგზავნა ცკ-ს, სამინისტროს და მწერალთა კავშირს.

იმ ღამეს არ მიძინია. თეატრად ვავითენე“. დ. ალექსიძემ განცხადების ვაგზავნიდან მეორე დღეს ა. ხულაყურის „წყალიდობა“ ნახა. თითქოს არაფერი არ მომხდარა, გენიალურად თამაშობს. მსახიობები შემოესივნენ, ეხუმრება კიდევ მათ.

ეს მისი ბოლო შესვლაა თეატრში. 1986 წელს მოვიდა და 1984 წელს მიღის.

- რუსთაველის თეატრიდან წავიდნენ:
- კოტე მარჩანიშვილი 34 წლისა.
- სანდრო ახმეტელი 49 წლისა.
- აკაკი ვასაძე 55 წლისა.
- დამირტი ალექსიძე 54 წლისა.
- მიხეილ თუმანიშვილი 51 წლისა.

არც ერთი არ წასულა თავისი სურვილით. ასე მოწამებრივია რუსთაველის თეატრის რეჟისურის გზა!...

ისევე დღიშრიდნენ: „სამინისტროში ფთეობაა. წაიკითხეს დღდოს განცხადება. აუიოტაჟია მწერალთა კავშირშიც. დღდო ცკ-ში გამოიძახეს დ. სტურუასთან. იქ იყო მინისტრი და დ. კიტიაც. დღდომ დადასტურა თავისი გადაწყვეტილება. ჩვენ დ. კიტიას ვერ ვავანთავისუფლებთ — განუცხადეს თურმე დღდოს. თუ ქართულ თეატრს დორიანი უფრო სჭირდება, ვიდრე მე — მაშინ უფრო აუცილებელია ჩემი წასვლაო, — თუთქვამს დღდოს. დ. სტურუამ უთხრა: თეატრიდან იყვენ მსახიობები და განაცხადეს: თუ დ. კიტიას ვანთავისუფლებთ, ჩვენ წავალთ თეატრიდანო.“

თეატრის წინ ვხვდები ეროსის და ვეკითხები: — ეროსი, მიყურე თვალეებში და მიპასუხე: ვინ და ვინ იყავით ცკ-ში?

ეროსი ილიმება. უკირს თქმავ და უთქმელო-

ბაც. ვიყავით ხუთნი. ვინ?.. დღდოს საკიბრილიად დატოვეს სექტემბრამდე“.

რუსთაველის თეატრი ვასტროლებზე წავიდა ქუთაისში. მე არ გავუევი, არც არავის დამალებია, სურვილიც არ მქონდა. თბილისში, მატარებელში სასწრაფოდ დიწყო ხელმოწერები. დოკუმენტზე დღდოს წინააღმდეგ საქ. კს ცკ-ის პირველი მდივნის ვ. მუჟანაძისათვის მისართმევად.

7 ივლისი: „ჩ საათზე მანქანით გამოიბარეს ო. ევაქემ და ნ. გურაბანიძემ: დღდოს ვაცილებთ. კიშინიოვიში მიღის — „სამგროშიან ოპერას“ დგამს. თვითმფრინვამ დაიცივანა, შევედით რესტორანში. ვსვამთ. დღდო სულ თეატრზე ლაპარაკობს. ეგზალტირებულია, ვერ ისვენებს. თავს ვერ ერევა, ვერ მშვიდდება. უნდა, რომ რაც შეიძლება მკაცრად ვილაპარაკოთ მომხდარ ამბავზე. რესტორანში შემოვიდნენ კ. მახარაძე და გურ. საღარაძე, ცალკე დასხდნენ. ნაღვლიანად ვუუბრებ მათ. ჩვენ მალე ავდექით. გადავკონცეთ დღდო, გამოვეთხოვეთ“.

8 ივლისი. „სახინელ ხასიათზე ვამეღვიძა. თეატრალურ საზოგადოებაში გამოვიკეთე განწყობლება. 4 საათზე ბ. ფლენტის კაბინეტში ვიყავი. ვისაუბრეთ. ბესო მარწმუნებს, რომ დღდოს საკიბრი ასე უბრალოდ არ დამთავრდება. შემოვიდა გრ. ახაშიძე და ალ. ქუთათელი. ქუთათელი განსაკუთრებით აღშფოთებულია თეატრის ამბებში“.

12 ივლისი. ვარ ნაღვივეო, გვიან მოვედი. გვიან ავდექი. ეს თვეც გაღის და ვერაფერს ვაკეთებ. სულ ეროსა და იმავებს ვფიქრობ: როგორ წარიშორებთა თეატრში სიტუაცია, რა ბედელის დღდო ალექსიძეს. ფიქრობ, სად წავიდე სამუშაოდ. თეატრში აღარ მიწდა. ასეთ პირობებში რა აზრი აქვს ჩემს ყოფნას. ვნახოთ ერთი რას გააკეთებენ. პიესებს ციდან თუ ჩამოიტანენ. რამდენ რამეს უნდა გაუძლოს კაცა. ახლა მესმის მოხუცებისა, სიკვდილის რამ არ ეშინიათ. ილღებიან ცხოვრებისგან და ადვილად ეგუებიან ამ ქვეყნიდან წასვლას. დრო მიღის. მე კი ისევ მარტობელა ვარ. რა ჩანდება მეგობრებმა, არ ვიცი. ნუთუ მარტობელა ცხოვრება მიწერია? — საშინელია ფიქრიც კი ამაზე“.

დ. ალექსიძის ამბავი თანდათან გავრცელდა და არა მარტო საქართველოში, მოსკოვის თეატრალური რეჟენიბისთვისაც გახდა ცნობილი. თეატრის შინაგანი ადმინისტრაციის კონფლიქტები თანდათან მეორე პლანზე გადავიდა. უმთავრესი პოზიციების სხვაობა გამოიკვეთა. პრესაშიც დიწყო კამათი. ბევრი რამ ხდებოდა ჩემს ირვვლივ. „ღილით დამირეკა ეთერ გუგუშვილმა და მითხრა წერილი ვერ ესწრება, თარგმანი არ ვარგაო. მე დავუკავშირდი ნოდარს და ამბავი შევატყობინე. შევთანხმდით, მ საათზე შევხვდით თეატრში. ნოდარმა თარგმანი გუგუშვილის სტატია. ნათარგმნი ნაწილ-ნაწილ მიმქონდა



ინსტიტუტში მეგანქანისთან დასაბუქდა. ასე გაგრძელდა ან საათამდე”.

15 ივლისი: „ერთი მოსაწყენი დღეც წავიდა. ე. გუბუშვილის წერილის გამო საპროტესტო ხელმოწერა ჩაატარეს. დ. თავაძემ მიიხრა, მათი უკუი უნდოდით გაგზავნა, ქალაქი მაიკოში წავიღე. მქონდა ამის უფლება“.

20 ივლისი: „ჩემთან რევიზორი მ. კუჭუხიძე და რ. მირცხულავა იყვნენ. ერთი საათი ვისაუბრეთ. თუ როგორ მოიქცეს რეზო. მოვიდეს თუ არა თეატრში. ეს დამოკიდებულია იმაზე, დაბრუნდება თუ არა დღლი — ვუთხარი მე. რა ქნას რეზომ არ იციან. მარჩანიშვილის თეატრში სთხოვენი. ადვლი გადასაწყვეტი არ არის“.

25 ივლისი: „რუსთაველის თეატრი ბათუმშია. მივდივარ იქ — მე. ნოდარი, ანტონ წულუკიძე და ო. ევაძე. „ნოზი“ ეგაძისაა. ჩქარა მივდივარ. გვიწვინია ე. ევაძის სპექტაკლზე არ დაგვაგვიანდეს. ჩვენს წინ იშლება ზღაპრული პეიზაჟები იმერეთისა, მერე გურჯისტა და აჭარისა. თბილისის სიციხით გათავსებული სიხარულით მივქრით ზღვისაკენ. გზაზე უწყვეთი თეატრის ამბებს. ჩავდივით. სპექტაკლი 15 წუთის დაწყებული იყო. კარგად შეგვხვდა ბათუმის თეატრის დირექტორი შ. დავითაძე, მშვენიერი ქაბუკია. სტუმართმოყვარე. ცვიად ვხვდები ბიჭებს. ბ. კობახიძემ გადამოკცნა. სხვები დაბნეულები ჩანან. თეატრში არეულობა მომხდარა. ქალებს უჩხუბიათ რესტორანში, კრებაზეც განუხილიათ. არეულობა თეატრში. დღლის შესახებ კი ხმას აღარ იღებენ. დაიბნენ, ელიან რა მოხდება. მშვენივრად ვიმოგზავურეთ. „ბელაოში“ კარგად მოვილხინეთ“.

27 ივლისი: „თეატრში ყველას მისცეს პარტია ჩემს გარდა. ვითომ გული მატკინეს. დღლის უტერ მხარს? — ებეც შენი რა წვრილმანობაა?“...

აჩასილდეს არ მქონია ასეთი დაძაბული და უსიამოვნო ემოციებით სავსე ცხოვრება. მან ძლიერი დაღი დაახვა სულსაც და განმრთილობასაც. ოჯახი რომ მქონოდა, ალბათ, უფრო ადვილად გადავიტანდი ყველაფერს. ჩემი ოჯახი ხომ მხოლოდ თეატრი იყო. და ისიც თავზე დამემხო. დღიურების ყველა ამონაწერს ვერ დავიმოწმებ, მაგრამ ყველგან ერთი და იგივე ტკივილია. ერთი და იგივე კიბუხები. ხომ შეიძლებაღა თვით დღლის გადადგომაც კი სხვა გზით. სხვა ფორმით მომხდარიყო. ცივილიზებული ქვეყანას რომ ეკადრება? საიდან გვაქვს ადამიანის განადგურების, დაუნდობლობის „ნიქა“? რა სიამოვნების გრძობაა ავტორიტეტის წინააღმდეგ ბრძოლა?

დ. ალექსიძის შესახლო წასვლისთვის თეატრი შევხვედრ ვარიანტს ეძებდა. ასეთი არჩილ ჩხარტიშვილი ეგულებოდათ. ერთ-ერთი შეხვედრის დროს მე ჩხარტიშვილს ვუთხარი, რომ თუ დღლი თეატრისაა წავა, უთუოდ თქვენ

მოგწვევენ მეთქი. „იქ არ შევალ. საიდანაც დღლი განიდევნა“ — თქვა მან.

იხვე დღიურში: „მსახობი ნ. მარგველაშვილი მოვიდა ღამის 12 საათზე. სამ საათამდე ვისაუბრეთ. ჩვენმა ბიჭებმა შტოპეს და ახლა ეწინაით დღლის დაბრუნებისაო. ნოდარი კარგი ბიჭია, უყვარს დღლი, ძალიან განიცდის, რომ ასე მოხდა“. „მე და ა. წულუკიძე ვიყავით არ. ჩხარტიშვილთან, შეიძლება მოვიდეს თეატრში“. მისი თანხმობა მისვლაზე კი გააძნელებს ალექსიძის დაბრუნების საკითხს.

14 ივლისი: ცკ-ში თათბირი შედგა დ. სტურუასთან. დაუძახეს ინტელეგენტთა ჩგუფს. მათ შორის მეც. მიქებებს, მაგრამ ვერ მხახეს თურმე. თათბირს ესწრებოდნენ: ი. ახაშიძე, ბ. ედვტი, ს. ქილიაი, ო. ევაძე, ნ. გურაბანიძე, ე. გუბუშვილი, გ. ბუნიაშვილი, ი. თავაძე, მ. მრეველიშვილი, თ. ბუაჩიძე, ა. დვალისვილი“. ჩანაწერი დამსწრეთა ნამბობის მიხედვით მაქვს გაკეთებული და ამდენად შესაძლოა მთლად ზუსტად ვერც გადმოსცეს ნამბობი, მაგრამ მაშინ როგორც ჩავიწერე, ისე დავიმოწმებ, რადგან თათბირის ძირითად ტენდენციას არ ცვლის.

16. მბძძი: „თქვენ, ახ. დევი, იცავთ კიტას და აკრიტიკებთ დღლის. ათქერ მაინც გუილიათ აქ დ. კიტა, რატომ ერთხელ მაინც არ დაუძახებ დღლის? თქვენ კიკაძე სხვაგანაც გააკრიტიკეთ, ასე არ შეიძლება“. თათბირზე ბატონ დევის გაუკრიტიკებია ახმეტელისადმი ჩემი პოზიცია, თუმცა, სიმართლე უნდა ითქვას, მე პრაქტიკულად ახმეტელის შემოქმედების კვლევისა და შრომების გამოკვლევისას მისი „დაწოლა“ არ მიგრძენია.

18 ბზვისტნი: „დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის გათიშვა გარდუვალა. საჭიროა დროებით მაინც ვაგრძელდეს მათი ერთობა. ვაგრძელდეს მანამ სანამ რუსთაველის თეატრში მოძლიერდება ახალგაზრდა რეჟისურა, მოძლიერდება ისე, რომ შემდეგ მიზას ან დღლის წასვლა დამუშაველი აღარ იქნება რუსთაველის თეატრისათვის“.

სეზონი დაიწყო. ნამდვილი ბრძოლის ცეცხლი იყო გახსნილი ორივე მხრიდან. საკითხი ვერ იქნა და ვერ გადაწყდა. სეზონი გახსნა მარჩანიშვილის თეატრმა.

19 სპტემბერი: „სეზონი დაიწყო. ეს არის 1944-1945 წ. წ. სეზონი, რას მოგვითხანს, რა ტკივილს განვიწვინავს იგი?“

იქნებ არც არაფერი მოხდეს, იქნებ ყველაფერიც. ეს „იქნებ“ არის ცხოვრების იმპულსიც. მარჩანიშვილზემამა ს. ბეგიაშვილის „უცოდველი“ წარმოადგინეს. ბევრი ვერაფერი შეილია. კარგი იყო ო. მელვინეთუბუციანი. ამ მსახობა აქვს აზრისანი, ღია და აღურჩი თვალები, პლასტიკურია სავრთოდ. პარტერში იჭდა დ. კიტა. ბ. კობახიძე, ჩადგმულ სკამებზე ისხდნენ. მივხსალმე ზრდილობისთვის...

კვლავ ვხვდებით არ. ჩხარტიშვილს, ამჭერად
დოდოს სახლში. აქ არის დ. გაჩეჩილაძეც.

დღიურშიდან: „არჩილი უქებდა დოდოს
კარგ ნაბიჯს, რომ ასე კატეგორიულად დასვა
საკითხი, ბედნიერი ხარ შენ — ამბობდა იგი, —
მოსწარი და დაწერე განცხადება. მე ეს ვერ
შევქელი. მე გამავლეს უნამუსოდ. ბედნიერი
ვიქნებოდი წინასწარ რომ მცოდნოდა. ადამიანი
შრომობს იმიტომ, რომ სჭერა, სიბერის ეპის
მანც სცემენ პატავს მისი ღვაწლისათვის, მაგ-
რამ თურმე არა, ყველას შეუძლია გაგქელოს.
ჩვენ ერთად უნდა ვიყოთ. ერთად ვიქნებით
რუსთაველის თეატრში, — ეუბნება დოდო, —
თუ არა და ერთად წავალთ საქართველოდან.
გაიყოს თეატრი. ვინაც უნდა წავიდეს, ამბობს
დოდო. ერთ კვირაში შევადგენ ახალ დასს, კა-
ტეგორიული ტონით მეუბნება დოდო. მე ასე
მგონია, რომ ის რეალურად ვერ აფასებს სი-
ტუაცხადს... დოდო და არჩილი ჰკოცნიან ერთ-
მანეთს, ეციციებიან, უქებენ ერთმანეთს ნიჭს,
კაცობას, ორივე წუხს, რომ „ზევით“ ობიექ-
ტურად არ ექცივიან მათ“...

დ. აღექვიძის მოსკოვში სექტაკლი ჰქონდა
გამოსაუვები. სამხატვრო თეატრში მუშაობდა
ასეთ დაძაბულ სიტუაციაში. მანც რა ხასიათი,
რა ბუნება ჰქონდა, რომ მუშაობდა, ქმნიდა.
თუმცა არც არის გასაკვირი. მისი ბუნება, მისი
მოთხოვნილება იყო მუდამ ეშრომა, მუდამ
ებრძოლა ახალი სექტაკლებისათვის.

5 ოქტომბერი: „ოთხ ოქტომბერს გავფრინ-
დით მოსკოვში ჭგუფი თეატრმცოდნეებისა.
აეროდრომზე ბ. შტენმა გაგვაცილა. „კლავი-
ორებს“ გვეძახის.

დოდოს სექტაკლს დიდალი მყურებელი
დაესწრო. წარმოდგენის შემდეგ „არაგვი“ გა-
იმართა ბანკეტი. დ. ანთაძე მშენივარად თამა-
ლობდა. ბანკეტს ესწრებოდნენ ა. ტარახოვა,
კედროვი, სტანიცინი და სხვები.

30 ოქტომბერი: „დოდო აღელვებული და-
ბრუნდა ცუდან. ვახილ შევანაძესთან იყო,
ორი საათი იღავეს. სთხოვა, თეატრში დაბრუნ-
დომ. მაგრამ დოდო გაჩიუბდა თურმე. რა სა-
ოცრად დაამსხვრია ამ კაცმა ლეგენდა მისი
სუსტი ხასიათის შესახებ... ადამიანის ცხოვრე-
ბაში არის ალბათ ძლიერი ნებისყოფის ზეიმის
წუთები, ხაიდან მოდის ასეთი ძალა! იქნებ ესაა
დიდი სიპართლის ძალა? დიახ, დოდოს სწამს,
რომ თეატრი მრუდე გზით მიდის. შესაძლოა
მას არ შეუძლია მისი შეცვლა, მაგრამ არც ის
უნდა, რომ თანამონაწილე იყოს იმისა, რაც არ
სწამს. დოდო ზვალ არის კვლავ დაბარებული“.

(გაგრძელება იქნება)

ალბათ, მე ვერ დავეწერ იმის ტოლ-
ფას მარტიროლოგს, რასაც თვით ფილ-
მი წარმოადგენს; ალბათ ვერაფრით გა-
ვამდიდრებ ეკრანიდან მოთხრობილ
ამბავს, ვერც რაიმეთი შევავსებ მას,
მაგრამ ნანახთან დაკავშირებით კალ-
მის აღება და საკუთარი განცდების
გადმოცემის მოთხოვნილება სჭარბობს
ჩემს ეჭვებს. ალბათ, დიდი მნიშვნელო-
ბა აქვს იმასაც, რომ ფილმის შემქმნე-
ლებთან სულიერი ერთობა მიაკავში-
რებს: ჩვენმა დედებმა ერთად გაიარეს
სტალინური რეპრესიების ჯოჯოხე-
თი. მათი სიმამაცის პატივსაცემად
ვაიშვილებმა შექმნეს სურათი ისტო-
რიის იმ საშინელი წლების შესახებ,
როცა არ არსებობდა რწმენა იმისა, რომ
ხვალ ისევ სახლში შეხვდები განთიადს.
ეს ის წლები იყო, როცა თეატრის შემ-
ქმნელებსა და მსახიობებს, რომლებზეც
საუბარია ფილმში, ბედმა მიაკუთვნა
ყველაზე დრამატული როლი — დევი-
ნისის, წამებულის, მსხვერპლისა არა
სცენაზე, არამედ ცხოვრებაში. საუბე-
დუროდ, ბევრი მათგანისათვის ეს რო-
ლი უკანასკნელი აღმოჩნდა.

ეს არის ფილმი შემოქმედებზე;
ბრწყინვალე ქართველ რეჟისორ სან-
დრო ახმეტელზე და მის დასზე, და-
ხვერტილებსა და გადასახლებულებზე
საბედისწერო 37-ში...

ფილმის დასაწყისში რობერტ
სტურუა, რუსთაველის თეატრის დღე-
ვანდელი ხელმძღვანელი, ხმამაღლა
უიქრობს:

„დღეს, როცა ჩვენ რეპრესირებულ
ადამიანებს ვიგონებთ და მათ პატივს
მივავებთ, მაწვავლებს, მოსვენებას არ
მალევს ერთი აზრი: სად ვიყავით
აქამდე? რატომ ვდუმდით ნახევარი
საუკუნის მანძილზე? და თუ ხვალ ისევ
დაიწყება წიგნებიდან მათი პორტრე-
ტების ამოგლეჯა, მათი სახელებისა და
გვარების მელნით დათხანა, შევი-
ლებთ კი ჩვენ ხმის აღმალებას?..
არ ვიცი“.

თეატრი — მსოფრეაბა თუ მსოფრეაბა — აბსურდის თეატრი?

(ფიქრეაბი დოკუმენტური ფილმის კრემიერის შემდეგ)

ნიკოლოზ დროუდოვი

„სტანიდან განდევნილი აღაშინანები“.
სცენარის ავტორი შერგილ შონია, რეჟისორები: შერგილ შონია, დავით კობახიძე, ოპერატორები: ელდარ ვაწაძე, ვახტანგ მინესაშვილი, კონსულტანტი ნათელა არველაძე, კინოსტუდია „მემატიანე“, 1990 წ. პრემიერა შედგა 29 მაისს თბილისის კინოს სახლში.

* * *

რისთვის, რატომ დაიჭირეს და დახვრიტეს სანდრო ახმეტელი?

წაყენებული ბრალდების თანახმად — კონტრრევოლუციურ ორგანიზაციაში მონაწილეობისათვის, რომელიც მიზნად ვითომდა საბჭოთა ხელისუფლების ჩამოგდებას ისახავდა. ერთდერთი ორგანიზაცია, რომელშიც ახმეტელი შედიოდა, მსახიობთა კორპორაცია იყო, ქართული თეატრის შექმნას რომ ისახავდა მიზნად. ეს იყო და ეს. ის კი, რაც რეჟისორს ბრალად წაუყენეს, დღეს ბოძვად გვეჩვენება. ალბათ მაშინაც სასაცილო იყო ყველაფერი ეს, თუმცა ადამიანებს, რომლებიც ხელილსუფალთა მიერ ექვმიტანილნი იყვნენ, სიცოლისათვის ნამდვილად არ ეცალათ.

ეს იყო ქართული თეატრის გამოდვიძების ხანა და სცენიდან გაისმოდა საზეიმო ყიჟინი:

- არტისტი — შუშპარიანი
- არტისტი — გიჟი
- არტისტი — შფოთი
- არტისტი — გოროზი

- არტისტი — ცეცხლოვანი
- არტისტი — კადნიერი
- არტისტი — ფაფარაყრილ რაშზე
- არტისტი — რიხიანი
- ქართული თეატრი შლამიან ქაობიდან ამოტივტივებული...
- მარჯნისფერი მზე...
- „დურუჯი“!...

ამ მანიფესტით მოვიდა სცენაზე ახალგაზრდა კორპორაცია „დურუჯი“, რუსთაველის თეატრის სათავეში იდგარი გამოჩენილი ხელოვანი — კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი.

კორპორაციამ ომი გამოუცხადა რუტინულ თეატრს, ამ ბრძოლაში სუფთა შემოქმედებითი დანაკარგები გარდუვალი იყო. კ. მარჯანიშვილი, რომელიც ძირითადად მიესალმებოდა ახალგაზრდა თეატრალურ ძალებსა და მათ იდებებს, ხშირად შედიოდა მათთან წინააღმდეგობაშიც, რის გამოც დაიწყო და გამძაფრდა განხეთქილება, რომლის გამოც 1926 წელს მარჯანიშვილი თეატრიდან წავიდა. კარგი იყო ეს, თუ ცუდი, ვინ დარჩა მოგებული, ვინ



ნაკლი გამრეველი და სანდრო აბმეტელი

კოწავებულო, ვინ არის მეტად დამნაშავე, ვინ ნაკლებად — რიტორიკული კითხვებია, რომლებზეც პასუხის გაცემა მე არ ძალმიძს. ვფიქრობ, ასეთი რამ ზდება ნებისმიერ თეატრში და არა მარტო თეატრში, როცა ერთმა-

ია ქანთარია (მეორე რიგში მარცხნიდან პირველი) და პლატონ კორიშელი (პირველ რიგში მარცხნიდან პირველი)



ნეოს ორი შემოკმედებითი ძალა, რომ მხატვრული კონცეფცია, ორგანიზაციული ვიდუალური სტილი ეჭახება.

ეტყობა, აქაც ასე იყო — ერთმა სცენამ ვერ დაიტია ორი დიდი რეჟისორი, რამეთუ თითოეულს თავისი დამოუკიდებელი ხედვა, საკუთარი ხელწერა, საკუთარი პრინციპები ჰქონდა. ეს იყო კონფლიქტის საწყისი, რომელსაც სასიკეთო შედეგიც მოჰყვა — მან განაპირობა ორი ბრწყინვალე თეატრის შექმნა.

იმ დროს რუსთაველის თეატრში თამაშობდა თამარ წულუკიძე, ცნობილი მსახიობი და სანდრო აბმეტელის ყველა წარმატების თანამონაწილე... თამაშობდა, სანამ არ გააძევეს სცენიდან და არ მიაკუთვნეს ის როლი, რომლის შესრულებაც ამ ქალს თეატრის სხვა მსახიობებთან ერთად უკვე თვით ცხოვრებაში მოუხდა.

* * *

სიზმრები ყველას გვესიზმრება — ზოგს მშვენიერი, ნათელი, იდილიური, სხვებს — საშინელი, იერონიმ ბოსხის

ტილოების მსგავსი კოშმარები. სიზმრებს გაღვიძებისთანავე ვშორდებით. მაგრამ რა ვუყოთ, როგორ დავშორდეთ სინამდვილეს, რომელმაც მთელი შენი ცხოვრება თავისი ბოროტების შესაბამისად რაღაც საზარელ სიზმრად აქცია. სიზმრად, რომელსაც ბოლო არ უჩანს... ხდება კი ასეთი რამ? — იკითხავთ, ხდება, და არა მართო სიზმარში. ყური მიუვუდლოთ თამარ წულუკიძის თითქმის საათიან მონოლოგს ეკრანიდან:

„36 წლის 19 ნოემბერი. საბედისწერო თარიღი. საშინელი. ყრუ ნოემბრის ღამე, როცა ისინი მოვიდნენ. სამნი. ეს მათი ჩვეული ხერხი იყო — გვიან ღამით, სამნი...“

გაისმა ზარი, საკმაოდ ფრთხილი, მივიღიარ გასაღებად. ვკითხულობ: ვინ ბრძანდებით? პასუხად: ტელეგრამა. საკეტის გახსნისთანავე ვიღაც შინელიანმა ზღურბლს გადმოაბიჯა, ხელი მიბიძგა, რათა მეორე შემოეშვა. გული შემეკუმშა, მივხვდი: მორჩა.

ოთახიდან გამოიხედა საშამ (სანდრო ახმეტელი — ნ. დ.), დაინახა, გაფთორდა... მათ წარმოადგინეს დაპატიმრებისა და გაჩხრეკის ორდერები. ერთ-ერთმა იკითხა: იარაღი გაქვთ? საშამ მიუთითა საწერ მაგიდაზე, გამოუღეს უჯრა, ამოიღეს პაწაწინა, სათამაშოს მსგავსი პისტოლეთი, რომელიც ახალგაზრდობაში ვიღაცამ აჩუქა. შემდეგ ის ფიგურირებდა საქმეში, როგორც სტალინზე თავდასხმის იარაღი.

მახსოვს მისი სახე, დღემდე მახსოვს — ფერმკრთალი, მიწისფერი, მაგრამ მშვიდი. და მხოლოდ თვალები, ტრაგიკული და ის სისხლძარღვი საფეთქელზე, რომელიც ყოველთვის ებერებოდა მძიმე რეპეტიციებისას, აი, ეს დაბერილი სისხლის ძარღვია ჩემი უქანასკნელი მოგონება მასზე“.

* * *

„მთელი წელიწადი. 1930, იყო, ერთი სიტყვით, ზეიმი. მოსკოვმა აღდგომიანებით მიიღო ჩვენი გასტროლები. ჩვენც, ასე ვთქვათ, პატივში ვიყავით:



თამარ წულუკიძე (იოსან „ზაგნეი“)

„ანზორი“, „რღვევა“, „ლამარა“ — ჩვენი საუკეთესო სპექტაკლებია. „ლამარას“ სიმფონიურ სპექტაკლს უწოდებდნენ. დიდ ხელოვნებასთან ზიარების სასწაულს.

შემდეგ, 33-ში „ინ ტირანოსმა“ აბსოლუტურად, საბოლოოდ დაარწმუნა მოსკოვი, რომ ახმეტელის თეატრი ადგას თავის ორიგინალურ, განუმეორებელ გზას.

ვფიქრობ, ამ დადგმაში უკვე იგრძნობოდა უბედურების წინათგანძობის ნიშანი. სცენა ტავერნაში, სადაც სტუდენტები იკრიბებიან, კარლოსთან ერთად თითქოს ისინიც მხიარულობენ, მაგრამ ეს მხიარულება რაღაც პირქუშია, მე ვიტყვოდი, ეს არის ადამიანთა ქმედება, რომელნიც დაჩაგრულობისა და შინაგანი დაძაბულობის ზღვრამდე არიან მისულნი.

იწყება მშვიდად, მღერიან ოდნავ გასაგონად. შემდეგ ამ სიმღერის შინაგანი სიმძაფრე სულ უფრო და უფრო მატულობს. ერთდროულად იცვლება მიზანსცენები. საშა მათ სცვლიდა პირდაპირ მსვლელობისას, იგი მრავალჯერ იმეორებდა ამ სცენას, სულ თავიდან და თავიდან“.



სხედან: ია ქანთარია (მარჯვნივ), მეორე რიგში: სანდრო ახმეტელი, თამარ წულუკიძე, ირაკლი გამრეკელი

* * *

რობერტ სტურუა:

„უძველესი სევანური სიმღერა „ლილიო“ აირჩია თავის ჰიმნად რუსთაველის თეატრმა. იგი მზის ამოსვლას, ახალი დღის დაბადებას ეძღვნება, ღამის წყვილია, რომ არღვევს.

რატომ აირჩიეს მაინც და მაინც ეს სიმღერა სანდრო ახმეტელმა და მისმა მსახიობებმა?

იქნებ სწორედ „ლილიო“ გამოხატავდა მათი თეატრის რთულსა და მტკივნეულ ძიებებს? ანდა, იქნებ, ახმეტელმა და მისმა ერთგულმა თანამებრძოლებმა ამ სიმღერაში თავისი ცხოვრების სისხლიანი ფინალი იგრძნეს?“

* * *

თამარ წულუკიძე:

„მძიმე მომენტებზე მომიწევს მოთხრობა — ეს უკვე 35 წლის ივლისია.

უკანასკნელი სეზონი თეატრის რიგში, სანდრო ახმეტელის განთქმული თეატრისა. ბაქოში გასტროლების სევედიანი მოგონება.

გასტროლები დიდი წარმატებით მიდიოდა. და, აი, დადგა უკანასკნელი სპექტაკლის საღამო. საშა ძალზე აღზნებული იყო. რალაც ამაღლებულ გუნებაზე, გასხივოსნებული.

ბრწყინვალედ ჩაიარა პირველმა მოქმედებამ... მეორემ... დადგა ესოდენ ეფექტური, ფეთქებადი მესამე მოქმედების დრო — რითმული. ვალექსილი კიდილი ხევისურებისა, ცეკვა „სამაია“, ყველაფერი შესანიშნავი იყო და იწვევდა ხანგრძლივ ოვაციებს...

და, აი, მოახლოვდა მეოთხე აქტი. ჩვეულებრივ, ხორაეა (იგი იჩოს — ლამარას მამას თამაშობდა) ელვასავით ამოჭკროდა ხოლმე სცენაზე. ის ბრწყინვალე იყო ამ როლში, მაგრამ იმ დღეს მე მაშინვე ვიგრძენი: რალაცაშია საქმე. მან წარმოთქვა ფრაზა, მაგრამ ეს ხორაეას ხმა არ იყო! მე სცენაზე გამოვედი: წითელი, სისხლიანი თვალები, რალაც მერყევი მოძრაობები და ჩემსკენ გამოწვდილი ხელები. ის მთვრალი იყო!

რა ვქნა, რა ვქნა? მიზანსცენის შეცვლა შეუძლებელია, რადგან მასზეა აგებული მთელი ფინალი. იყოს, რაც იქნება!

ის მე ხელს მავლებს და ამ დროს ვგრძნობ, რომ საღაც მივექანებით... წამოცივიდნენ სცენაზე მოქმედი მსახიობები, გამოართვეს ლამარას სხეული, ისიც, მათი დახმარებით, წავიდა იქით, სადაც უნდა დამჯდარიყო. დაჯდა, როგორც საჭირო იყო, მას მუხლებზე ლამარა დაუსვენეს და ასე დამთავრდა სპექტაკლი. ტაში არ ყოფილა“.

* * *

გასტროლების შემდეგ თბილისში დაბრუნებისას მოვლენები შემდეგნაირად განვითარდა: ახმეტელმა ხელი

მოაწერა ბრძანებას ხორავას დათხოვნის შესახებ. ამასთან დაკავშირებით ვასაძემაც დაუყოვნებლივ დაწერა განცხადება თეატრიდან წასვლის შესახებ. რითაც ისედაც დაძაბული მდგომარეობა უკიდურესობამდე გაამწვავა. ახმეტელმა ხელი მოაწერა მის განცხადებას. ყოველგვარი ახსნა-განმარტების გარეშე.

ორი წამყვანი მსახიობის წასვლა საგანგებო მოვლენაა და, ბუნებრივია, უმაღლეს ინსტანციებში შეუძინველი ვერ დარჩებოდა. გამოყოფილმა კომისიამ სცადა აეძულებინა ახმეტელი ორივე მსახიობი დაუყოვნებლივ აღედგინა თეატრში და მათთან მუშაობა განეგრძო. ახმეტელმა კატეგორიულად უარყო ეს იძულება.

35 წლის 13 სექტემბერს გამოქვეყნდა დადგენილება სანდრო ახმეტელის განთავისუფლების შესახებ რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელის თანამდებობიდან. მის ადგილზე აკაკი ვასაძე დაინიშნა.

„რა უსწრებდა ყველაფერ ამას? როგორ შეიძლება, რომ ასეთი რამ მომხ-

დარიყო? რასაკვირველია, იყო მსახიობთა უკმაყოფილებაც — ეს ჩვეულებრივია. სურათია ნებისმიერი თეატრისა. ხორავა ამბობდა: მე მომბეზრდა ამ დეკორაციებზე ხტუნაობა, მე სწორიატაკზე სიარული მომენატრა და მინდა უბრალო ადამიანური ხმით, უბრალო ადამიანური სიტყვების წარმოთქმა... ამის გაგება შეიძლება. ვასაკვირი ამაში არაფერია. აი, ვასაძეს კი სხვა მოტივები ამოძრავებდა, იგი გაცილებით მეტზე აცხადებდა პრეტენზიას — თეატრის ხელმძღვანელობაზე.

ტრაგედია კი მოხდა იმის გამო, რომ დრო იყო საშინელი“.

35 წელს სანდრო ახმეტელი და თამარ წულუკიძე განდევნეს თბილისიდან. 36-ის დასასრულს ახმეტელი, რომელიც მოსკოვში მუშაობდა, დაიპირეს. იმავე დროს თბილისში დაჭერილნი იყვნენ რუსთაველის თეატრის მსახიობები: პლატონ კორიშელი, ელგუჯა ლორთქიფანიძე, ივანე ლაღიძე, ბუჟუჟა შავიშვილი, ნინო ღვინიაშვილი, ვანიკო აბაშიძე, ლიტერატურული ნაწილის გამგე ია ქანთარია.

ვანიკო აბაშიძე და ია ქანთარია (ზედა რიგში მე ორე და მესამე) დასის წევრებთან ერთად





ბუფუა შავიშვილი

სამიოდე კვირის შემდეგ მე გამოძახეს ლუბიანკაზე და მითხრეს: მცბრძანდით თბილისში თქვენი ქმრის საქმეზეო. მე ჩამოვედი, მივედი შინსახკომში და მორჩა: მე იქ დავრჩი, უკანა გზა აღარ მქონია“.

* * *

„ია ქანთარია, ძალზე ნიჭიერი პოეტი. უბრალო სოფლელი ბიჭი, რომელიც გასაოცრად შეეგუა და შეერწყა ქალაქის გარემოებას და ჩვენს შემოქმედების ატმოსფეროს. იგი გამოირჩეოდა რაღაც შინაგანი, თანდაყოლილი კულტურით. ია თვითონ წავიდა თეატრიდან, როცა სანდრო ახმეტელი თეატრის ხელმძღვანელობას ჩამოაშორეს, არ დაელოდა, როდის დაითხოვენ.“

ელგუჯა ლორთქიფანიძე თანდათან, მოკრძალებულად, ხაზგასმული თვითგამოხატვის გარეშე დამკვიდრდა კოლქტივში ერთ-ერთ წამყვან მსახიობად. მან თავი აჩვენა „რღვევაში“: სადაც უშანგი ჩხეიძე შეცვალა იმგვარად, რომ არ გაუმეორებია დასიდან

წასული სახელოვანი წინააღმდეგობით თეატრის ხელმძღვანელი ელგუჯაში მომავალ გმირს ხედავდა.

პლატონ კორიშელი ყველა ჩვენგანზე უფროსი იყო. ძველი თაობის ამ შესანიშნავი მსახიობის ყველაზე თვალსაჩინო როლი იყო ვაჟა-ფშაველა სპექტაკლში „ლაშარა“.

მისი უბედურება ის იყო, რომ მის სახლში ხშირად ეწყობოდა სხვადასხვა წვეულება-შეხვედრები. აქ სანდრო ახმეტელის ერთგული მსახიობები იკრიბებოდნენ. საშინელ სტალინურ ხანაში ეს სავსებით საკმარისი იყო დაპატიმრებისა და დაღუპვისათვის.

ვანიკო აბაშიძე, თვალწინ მიდგას მისი ნათელი სახე. ის იყო საყოველთაო რჩეული, მთლიანი, სუფთა, წმინდა სული. იუმორით სავსე ადამიანი, რომელსაც ოინები და ხუმრობები არ ელეოდა.

მას ბრწყინვალე მსახიობურ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ და ეს ასეც იქნებოდა. რომ არა მისი თანდაყოლილი კეთილშობილება, რომელიც კომპრომისის უფლებას არ აღევადა საკუთარი კეთილდღეობის მიზნით. მისმა პატიოსნებამ, შეურიგებლობამ ყოველგვარი სულმდაბლობისა და უნაამუსობის მიმართ — განსაზღვრეს მისი ბედი 37-ში.

ვანიკო ლაღიძე, მასში განსაკუთრებულად ღირებული მისი შესანიშნავი ხასიათი იყო. გასაოცარი, არაჩვეულებრივი შრომისმოყვარეობა. მოვალეობის გრძნობა. ამიტომ ახმეტელმა სწორედ ის დანიშნა 28 წელში დასის გამგედ. ციხეში ვანიკოზე ვიღაცამ მითხრა, რომ ის უმძიმეს მდგომარეობაში იყო და იქ, შინსახკომში საშინელი ხმით ყვიროდა: სტალინ, მიშველე! სტალინ, მიშველე!! ფიქრობდა და სწამდა, რომ სტალინმა არაფერი იცის და დაეხმარება.

ნინო ღვინიაშვილი თეატრში სუფლიორად ირიცხებოდა. თითქოსდა მოკრძალებული მდგომარეობაა, მაგრამ დასში მას ყველა დიდ პატივს სცემდა.

აბა. რა ვთქვა მასზე. პირველ რიგში ის აღამიანი იყო.

კოლიმაზე ნინო ტყეს კრიდა. მოხდა ისე, რომ მოჭრილმა ხემ მას მარჯვენა თვალი დაუზიანა. საჭირო შეიქნა თვალის ამოღება. მისი ამხანაგები ძალზე განიცდიდნენ და ეძებდნენ სიტყვებს, რათა დაემშვიდებინათ ახალგაზრდა ლამაზი ქალი. პირველი, რაც მათ ნონოსგან გაიგეს, იყო: „შეწყვიტეთ წუწუნი. არაფერი არ მომხდარა. ცოცხალი დავრჩი და მადლობა ღმერთს. იმისთვის კი, რომ ყველა იმ სისაძაგლეს უყურო. რაც ჩვენს ქვეყანაში ხდება, ერთი თვალის საკმარისზე მეტია“.

ბუყუყა შავიშვილი, ჩემი ძვირფასი მეგობარი. ნათელი სული. კეთილი. მზიარული. ენამახვილი. გასაოცარი მთბრობელი. კისკისა. მომღერალი. იგი ყველას უყვარდა თეატრში, მაყურებელი კი უბრალოდ აღმერთებდა. იგი თითქოს დაბადებული იყო სცენისათვის — შესანიშნავი ხმა, ლამაზი, თხელი ტანი. გრაციოზული მოძრაობები.

კანკო აბაშიძე (თორღვაი. „ლამარა“)



ელგუჯა ლორთქიფანიძე („აბა. „განგაში“)

საოცარი გულწრფელობა და გამომსახველობა.

მე მას ვიხსენებ. ორთაქალის ციხეში, საერთო. გადავსებულ საკანში, სადაც თავისი ენამახვილობით ბუყუყა პირდაპირ გვანცვიფრებდა. იგი აღიოდა საწოლზე და იწყებდა სასამართლოს ინსცენირებას. რითაც ყველა სიცილის გუნებაზე მოჰყავდა.

რა მოხდა შემდეგ?

ნინო ღვინიაშვილი მიამბობდა, რომ იგი ბუყუყასთან ერთად ეტაპით მოხვდა კოლიმაზე. ბუყუყა გზაშივე ისე გახდა ავად, რომ ვლადიმერსტოკში ციხის საავადმყოფოში მოათავსეს. იგი ისევე კვდებოდა, როგორც ცხოვრობდა: უკანასკნელ წუთებშიც მღეროდა... ტირიდა და მღეროდა:

— თავო ჩემო, ბედი არ გიწერია...“

აქვე დავუმატოთ, რომ ბუყუყა შავიშვილი — დედა იყო შერგილ შონიასი, ფილმის ავტორისა და რეჟისორისა და დავბრუნდეთ უკან...



ვანო ლალიძე (კაპიტანი „ანზორი“)

საყოველთაო ბედნიერებისაკენ გზაზე ჩვენს საზოგადოებას გასაკვირი მეტამორფოზები ელოდა. ამ დრომ აირეკლა უზნეობის ის უფსკრული, რომელშიც ჩვენი საზოგადოება გადაქანდა. არა მგონია, რომ კიდევ სხვაგან, რომელიმე ცივილიზებულ სამყაროში ნიკიერი შემოქმედნი, მხატვარნი თავიანთ დამსახურებად ასახელებდნენ პოლიტიკურ დასმენებს, რომელთა შედეგებს წინასწარვე შესანიშნავად განსაზღვრავდნენ.

იურისტი ვახტანგ ყვანია:

„54-ში სამხედრო პროკურატურას დაავალეს იმ რეპრესირებულთა საქმეების გადასინჯვა, ვისაც წაუყენეს კონტრარევილუციური გადატრიალების ბრალდებები. ერთ-ერთი ასეთი საქმე მე მიმყავდა. „ახმეტელის ჯგუფის“ საქმე მრავალი ტომისაგან შედგებოდა. აქ იყო ბევრი ცილისმწამებლური მასალა, რომელიც უწყალო ზომების გამოყენებაზე, ფიზიკურ ძალადობაზე მიუთითებდა, ცრუ ჩვენებების მისაცემად, რაც დადასტურდა ცოცხალი მოწმეების ჩვენებითაც.

გამოირკვა, რომ დაკითხვის შემდეგ ახმეტელი, გადატეხილი მეტამორფოზის მოძრაობის უნარწარმეული, იწვა საკნის ცემენტის იატაკზე და ისეთ მდგომარეობაში, იყო, რომ ლაპარაკი მხოლოდ ტანჯვა-წამებით შეეძლო“.

როგორ განადგურდა ადამიანი? — ეს მეორე კითხვაა. პირველი კი ასეთია — რისთვის? რატომ? რა აზრია ამაში?

რეპრესიებს, სხვადასხვაგვარად სსნიან. ერთნი ამბობენ, რომ მაინც ოპოზიცია ნადგურდებოდა, რეალური და პოტენციური — ერთი სიტყვით, „ხალხის მტრები“. მეორენი ყველაფერს რეპრესიების შემოქმედის ბოროტებით ხსნიან. საუბედუროდ, საჭიროა ყველაფერს თავისი სახელი ეწოდოს: ეს იყო საერთო სახელმწიფოებრივი მსშტაბის ქმედება, რომელსაც ყველა დარგი უნდა მოეცვა ვერტიკალურად და რეგიონი ჰორიზონტალურად. და, რასაკვირველია, ამას უნდა შერთოდა სტიმულირებული შემხვედრი მოძრაობა ქვევიდან. ასე ვთქვათ, ინიციატივა აღვილებიდან. ასე იყო ჩაფიქრებული „ბედნიერი ადამიანების“ „ღიადი საზოგადოების აშენება“. ამისი საფასური მილიონობით „ხალხის მტრის“ სიცოცხლე უნდა გამხდარიყო.

საზოგადოების წინააღმდეგობის საწყისის ძებნა „მტრის ხრიკებში“ ყველაზე პოპულარულია იდეოლოგიაში. მტერი შეიძლება შეიცვალოს, არსი კი უცვლელია — ყველა ჩვენს პრობლემაში დამნაშავენი არიან სხვები და არამც და არამც ჩვენ თვითონ.

ეს მანერა აგრძელებს ცხოვრებას ხელისუფლებისადმი ალტერნატიულ მოძრაობებშიც. დღესაც ბევრნი ხელმძღვანელობენ არა მტკიცებით, არამედ სიმბოლო-ლოზუნგებით „მტრის ხელის“ შესახებ. ამ შელოცვათა უტოპიზმი დემაგოგიას ნაკლებად საშიშს ვერ ხდის. მე მგონია, რომ ჩვენი საზოგადოება 70 წლის მანძილზე გამოიყო რალაც ზონად, სადაც ისტო-

რიის და ზნეობის ზოგადსაქცობრიო კანონები აღარ მოქმედებს. ჩვენ დღესაც მოკლებული ვართ თვითმოძრაობის კემპარიტ საწყისებს.

ვეიქრობ. საჭიროა რაც შეიძლება ჩქარა გავთავისუფლდეთ იმ ავადმყოფური წყენისაგან. რომელიც ჩნდება მაშინ. როცა სიმართლეს გვეუბნებიან ჩვენი კულტურულობისა და ზნეობრიობის რეალიებზე. ამიტომაც უნდა ყოველთვის გვახსოვდეს საკუთარი ისტორია, როცა ჩვენ (უფრო სწორად, ისეთები როგორც ჩვენ), არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილნი, „ხალხის მტრების“ მიმართ ზიზღის წუთებში ერთსულოვნად ვამართლებდით ყალბ პროცესებს. ისინი... ჩვენ... ჩვენი სულიერი სილატაკისას კი ისტორია ხომ შეიძლება განმეორდეს.

ამაზეა ფილმი.

ფავსდასეული მოგონებებისაგან გადღლილი ხანში შესული ქალი თავის ერთსაათიან აღსარებას ეკრანზე წერტილს უსვამს:

„ჩვენ ყველანი, ვინც ეს მწარე გზა

გამოვიარეთ. სამუდამოდ დაკრილვებ ვართ. სულით ავადმყოფები. განუკურნებლები... ეს ტრავმა სამუდამოა. სიცოცხლის ბოლომდე... მეც ერთ პატარა ნერვი ვარ. ადამიანთა ტანჯვის უზარმაზარი გორგალის მტოკავი ნერვი. რის გამოც ყოველი მისი შენჯღრევა ჩემში განუკურნებელ ტკივილად ჰპოვებს გამოძახილს.

ჩემი ბედისწერა — მილიონების ბედისწერაა. ეპოქის სახე. დიახ. სახე „ტალინური ეპოქისა“.

„შოკური თერაპია“ — ამჟამად მეტად პოპულარული სიტყვათა წყობაა. იგი ხმარებაში საჯაროობის ეპოქასთან ერთად შემოვიდა, მაშინ, როცა ყოველივე მახინჯი, საზიზღარი, ამაზრუნეი ჩვენს მრავალტანჯულ ისტორიაში ე. წ. „სოციალიზმის დეფორმაციებს“ დაუკავშირეს და დაუმალავად. უსირცხვილოდ მიართვეს საზოგადოებას ესოდენ უშნო სახით. სწორედ რომ ფილმის შემქმნელთა მისწრაფება — მთელი პირდაპირობით მოგვეთხრონ იმ შავბნელი დროის კატაკლიზმებზე, იწვევს მაყურებელში დანახულისაგან, რეალობის შეგრძნებისაგან შოკს. მაგრამ ამ მდგომარეობას

რეპრესიების პერიოდისათვის დამახასიათებელი ფოტო: რუსთაველის დასის ჯგუფურ სურათზე ამოკრილია ხანძრო ამეტელის სახე



მოსდევს სულიერი კათარზისი, სიბინძურისაგან გათავისუფლება და განწმენდა ჩვენს ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუქვავებელ გულებში.

ფილმ-რეკვიემის ფინალი გვაიძულებს ჩვენ, დანახულითა და გაგონილით გაოგნებულებს, გავირინდოთ სევდიან დუმილში. მეტად ჩავეფიქრდეთ იმას, რაც გვანახეს, დავუსვათ ჩვენს თავს კითხვები. რა იყო ეს, ბოლოს და ბოლოს: თეატრი-ცხოვრება თუ ცხოვრება-თეატრი? სიზმარი თუ ცხადი? ფანტასმაგორია? სცენა? და რა როლია, რომლის თამაშიც ამ ქალს სხვა მსახიობებთან ერთად ცხოვრებაში მოუხდა? განდევნის, მუდმივი დევნილები, დაწყევლილები, რომელთაგან ყველა განზე იყო განმდგარი, როგორც კეთროვანებისაგან. დრამა-ცხოვრება თუ ცხოვრება-დრამა?

განგაშისა და ტკივილის გამომწვევი ეს დოკუმენტური ფრესკა, ზნეობრივი ანალიზის გაშიშვლებული გულახდილობით წარმოგვიდგენს ჩვენი ისტორიის კრილს.

ფილმის ფინალში რობერტ სტურუა მაყურებლებს ბოლოსიტყვაობით მიმართავს:

„თამარ წულუკიძემ, მოწამებრივი ცხოვრებით რომ იცხოვრა, გადმოგვცა საჩუქრად პატარა ზარი, რომელიც სანდრო ახმეტელს ეკუთვნოდა. მისი ზარით იწყებოდა და მთავრდებოდა ყოველი რეპეტიცია.“

ორმოცდაათ წელზე მეტია არ წკრიალებდა იგი რუსთაველის თეატრის აედლებში. მოვესმინოთ მას, მოვეუსმინოთ გაყინულ სიჩუმეში“.

* * *

ჩვენც ყური მივეუგდოთ სიჩუმეს. გავისხნოთ სცენის მოწამენი, ავანთოთ სანთლები, მათი სულები გამოვიხმოთ. მივიღოთ მათი მოკვლის დანაშაულის ნაწილი საკუთარ სინდისზე. მოვიჩინაოთ და იქნებ ღმერთმა შეგვიწოდოს...

ჩატხბრ(ომ) ვერ მოასწრო მსტილავ როსტროპოვიჩისა და აშშ-ის ნაციონალური სიმფონიური ორკესტრის პატივსაცემმა მქუხარე ოვაციებმა, რომ მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში კვლავ ახმოვანდა ჩაიკოვსკის მუსიკა. შემსრულებლები — სსრკ სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი **ჯანსუღ კახიძის** ხელმძღვანელობით, სოლისტი **გრ. ჟისლინი**, პროგრამაში იყო კონცერტი ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის და შეექვსე სიმფონია.

უდიდესი პოპულარობის მიუხედავად, მიანცდამაინც შესაშური ბედი არ დაჰყოლია ჩაიკოვსკის მიერ დაწერილ ამ ერთადერთ სავიოლინო კონცერტს. მრავალი წელია მას საკონკურსო შემსრულებლობის აღმოუფხვრელი ბეჭედი აზის და დაჰკრავს კიდევ ვირტუოზული სიმშაგე და ზარზეიმებისათვის დამახასიათებელი ალტკინებულები ელფერი. მაგრამ **გრ. ჟისლინი** და **ჯ. კახიძემ** ერთბაშად მოხსნეს ეს ზედმეტობანი. ჩაიკოვსკის მუსიკა წარმოჩინდა თავისი მიაბიტური პირველქმნილებით. სავიოლინო კონცერტი ხომ „ვეგენი ონეგინისა“ და მეოთხე სიმფონიის თანატოლია. მას მსკვალავს რუსული საადგილმამულო ყოფის მყუდროება და სითბო. **გ. ლაროშ** შემთხვევით როდი უწერია, რომ ჩაიკოვსკი ახსენებს მას ტურვენისეული სულიერი წყობის რუს არისტოკრატს.

ჟისლინის ვიოლინომ ეს კონცერტი ერთ სუნთქვაზე აამღერა, როგორც მონოლოგი-აღსარება. იგი თითქოს დაუსხლტა მიწიერი მიზიდულობის ძალებს და ორკესტრზე ნავარდობდა თავისუფლად და ლაღად. სირბილე, უღერადობის კამერულობა და რაც მთავარია — ფრაზირების არაჩვეულებრივი მოქნილობა და სინატიფე, ინტონაციური დეტალების სიუხვე დამახასიათებელია **გრ. ჟისლინის** ხელოვნებისათვის, ეს იყო თავისებურად მოცა-

აღმართი და სამყარო

მომდინარე წლის 14 და 15 თებერვალს ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზი უმნიშვნელოვანესი ისტორიული მოვლენის მოწმე გახდა. 17 წლის შემდეგ ამ დიდებულ კედლებში კონცერტები გამართა მსტინსკამ რუსტროპოვიჩმა. რომელიც უძრავობის ეამს სამშობლოდან მშაკრულად იქნა გაძევებული თავისი პროტესტანტული სულიკვეთებისა და უკომპაროზის პოზიციების გამო.

ამჟრად, მრავალრიცხოვანი თაყვანისმცემლების წინაშე ეს დიდი არტიტი წარსდა როგორც ამერიკის შერთებული შტატების ნაციონალური სიმფონიური ორკესტრის მთავარი დირიჟორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი. ამ შესანიშნავმა 104 წევრიანმა კოლექტივმა თავისი სახელოვანი მავსტროს ხელმძღვანელობით შეასრულა ჩაიკოვსკის (VI), შოსტაკოვიჩის (V) და პროკოფიევის (V) სიმფონიები. დვორჟაკის კონცერტი ჩელოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. ბისზე შესრულდა სხვადასხვა ავტორთა საორკესტრო პიესები. ეს იყო დაუიწყარა ხალაშოები. ბოლო არ უჩანდა ოვაციებს. დიდხანს არ ცხრებოდნენ აღმთოვანებული მსმენელები...

არანაკლებ შთაბეჭდავი აღმოჩნდა ამავე კედლებში გამართული მომდევნო კონცერტებიც. უსუსტად ერთი კვირის თავზე აქ ჩატარდა თანამედროვე მუსიკის მეტრის. გამოჩენილი ფრანგი კომპოზიტორის პიერ ბულეზის საავტორო კონცერტები. საბჭოთა კავშირს პირველად ესტუმრა მუსიკალური ავანგარდის მისი ეს სახელგანთქმული იდეოლოგი. მის ვიზიტს, მუსიკალური საზოგადოებრიობა დიდი ინტერესით გამოეხმაურა.

როსტროპოვიჩისა და ბულეზის კონცერტებს შორის კი მოსკოვის კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზი მასპინძლობდა გამოჩენილ ქართველ მუსიკოსებს. 16 და 18 თებერვალს მსმენელთა წინაშე მრავალფეროვანი პროგრამით წარსდა საქართველოს კამერული ორკესტრი ილიანა ისახაძის ხელმძღვანელობით. ამ კონცერტებზე ეს შესანიშნავი არტიტი არაჩვეულებრივი შთაგონებით უკრავდა და დირიჟორობდა როგორც კლასიკოსთა, ისე თანამედროვე ავტორთა ობზულებებს. სწორედ აქ გაიმართა პრემიერა სულხან ცინცაძის პიანტური ფანტაზიისა ვ. დოლიძის უბერებელი ოპერის „ქეთო და კოტეს“ თემებზე, რომელიც ლ. ისაკაძემ მისთვის ჩვეული მგზნებარებითა და ვირტუოზული ბრწყინვალეობით შეასრულა. აუდიტორია მონუსხულივით უსმენდა ჩაიკოვსკის პიესების ციკლს გორკესტრებულს. ცინცაძის მიერ. ლ. ისაკაძემ ახალი სიცოცხლე შთაბერა საყველთაოდ ცნობილ შედეგებს.

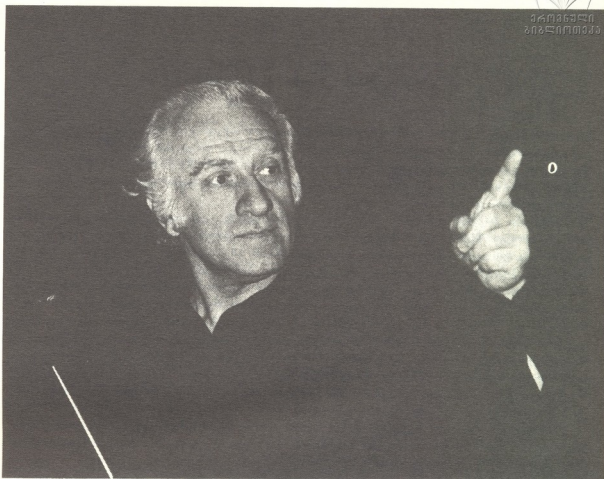
17 და 18 თებერვალს კი მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ადრე დაგეგმილი პროგრამით გამოვიდა ჯანსუღი კახიძე. რომელიც დირიჟორობდა სსრკ სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრს. მსმენელთა ცნობიერებაში ჩერ კიდევ ცოცხლად იყო აღბეჭდილი ჩაიკოვსკის VI სიმფონია, რომელიც ორი დღით ადრე ამავე დარბაზში მ. როსტროპოვიჩმა ააქვლდა. ადვილი როდ იყო ასეთ ვითარებაში გამოსვლა. ქ. კახიძემ ბრწყინვალედ უდირიჟორა ამ კონცერტს, რასაც ცხადყოფს თურნალ „მუსიკალნაია თინა“-ში (1990 წ. № 9) გამოქვეყნებული რეცენზია, რომელსაც ვაქვეყნებთ ჩვენი თურნალის ფურცლებზე.

რტული შესრულება, იმდენად გამჭვირვალედ ქდერდა მუსიკა. იგრძნობოდა რუსული სული, რუსული მგზნებარება.

ორკესტრი კი ასრულებდა ხან მოკრძალებული მსმენელის როლს, მსმენელისა, რომელიც ჩუმად თანაუგრძნობს სოლისტს, ხან კი თავისი ბრწყინვალეობითა და სიმკვრივით კონტრასტს უქმნიდა ნახსა და წრფელ ვიოლინოს. სოლისტსა და ორკესტრს შორის ჩამოვლიდა „არაკონცერტული“ ურთიერთობა — ეს არ გახლდათ არც ჩვეული გააპერება ოსტატობასა და

ვირტუოზულობაში და არც სიმფონია სოლირებული ვიოლინოს თანხლებით. ეს იყო ჩაიკოვსკის მუსიკის სულიერი წყობიდან წარმოქმნილი სოლისტის — პოეტისა და მეოცნების — გაბასება შინაგანად უფრო გაწონასწორებულსა და ბრძენ მეგობარ-ორკესტრთან, რომელსაც კარგად ესმის მისი.

კეშმარტიად ახალი, უჩვეულო და თანამედროვე აღმოჩნდა მეექვსე სიმფონიის კანდიდისული ინტერპრეტაცია, სწორედ ასეთნაირად აღიქვა იგი პუბ-



ლიკამაც. შესაძლებელი რომ ყოფილიყო. ალბათ, დირიჟორს ამ სიმფონიას „ბის“-ზე დააკვრევენბდნენ.

კახიძის შესრულებით ჩაიკოვსკის მეექვსე სიმფონია „მოსტაკოვიჩისა და შნიტკეს დროინდელი“ ნაწარმოებია, ჩაიკოვსკი კი — ომებითა და რევოლუციებით, გლობალური კატასტროფებითა და კაცობრიული იმედებით აღბეჭდილი ეპოქის შვილი. დირიჟორმა კონტრასტები უკიდურესობამდე გაამწვავა: პირველი ნაწილი წარმოდგენილი იყო როგორც ადამიანური ცხოვრება და კატასტროფა, მეორეში გადმოცემული იყო ბედნიერების ყოვლისმომცველი განცდა, მესამის ტრიუმფალური მარში და მეოთხე ნაწილის მსოფლიო სევდა კი აღიქმებოდა არა მარტო როგორც ბედისწერის ამბავი, არამედ როგორც მთელი სამყაროს ისტორია.

მუსიკა იმდენად რეალურად და განზოგადებულად ჟღერდა, რომ იბადებოდა ასოციაციები კულტურის ის-

ტორიის ყველაზე მნიშვნელოვანი სიმბოლური სახეებისა: პირველი ნაწილის დამუშავება გახლდათ „დიეზ ირე“. საშინელი სამსჯავრო, უაღრესად მკაცრი და დაუნდობელი. (კულმინაციაში — ტრომბონების რეკვიემმა გამახსენა ახმატოვას სტრაიქნები: „И если зажмут мой измученный рот, которым кричит стомиллионный Народ...“ პირველი ნაწილის კოდა ჟღერდა, როგორც „Минута молчания, минута как годы...“, სიმფონიის შესავალი კი თითქოს თხოულობდა ლათინურ ეპიგრაფს „De profundis“.

სამყაროს სივრცისეული მასშტაბების შეგრძნება ემორჩილებოდა დირიჟორის ნებას. ამ მხრივ ჩანსუღ კახიძის შესრულება ჩაიკოვსკის VI სიმფონიისა შეიძლება დაეყოს ორ შრედ: გამოთქმული და გამოუთქმელი, სადაც მეორე ბევრად აღემატება პირველს, და მასშივეა გაცხადებული. პირველი ნაწილის დამუშავების კულმინაცია იმდენად მძლავრი იყო, რომ სული ვერ

იტყვდა მას. დირიჟორი თითქოს იჭერდა მრისხანებისა და მწუხარების ძაბვას, რომელიც თუ კი განიმუხტებოდა, წალეკავდა ყოველივეს! სასწაულია, რომ მესამე ნაწილის კარნავალურმა სვლამ არ მიაღწია ფეიერვერკულ აფეთქებას და არ აიჭრა ზეცაში (იმდენად ლამობდა მუსიკა რიტმული ტყვეობიდან გამოვარდნას, რომ დამებოდა კითხვა: — ღმერთო, როგორღა უკირავს ტემპი?).

ფრაზირება და არტიკულაცია ასევე შეესაბამებოდა კონცეფციის სიპირქუშესა და დიდებულებას. ყველაზე უკეთ ეს გამოითქმის გლინკას საყვარელი სიტყვით მკვეთრად (отчетливо), რასაც იგი მიმართავდა ზოლმე კარგი დაკრის დროს. კახიძის შესრულებაში ადგილი არ ჰქონდა მღერადობის მომძლავრებასა და კონტურების შერბილებას. ყოველი ფრაზა ნათლად იყო ნათქვამი, არაჩვეულებრივი სიცხადით დაიხატა ვალისის რბილად მოსრიალე თემა, ასევე მკვრივად გაიყდერეს მოტივთა წყვეტილებმა პირველი ალევროს დასაწყისში და ლიტავრების გამოძახილთა გუგუნმა მეორე ნაწილში. თი-

თქოს ყოველი ნოტი „იკაწრება“ ფინალის ძირითად თემასთან აღმასვლიდროს. იმდენად ძლიერი იყო მუსიკალური გადმოცემის სიმწვავე და რელიეფურობა, რომ ზოგჯერ თვით კარგად ცნობილი მუსიკალური მოკლებებიც კი სრულიად მოულოდნელსახეს იღებდა. დარბაზი, თითქოს, შეინძრა, დამუშავების პირველი დარტყმის წუთებში..

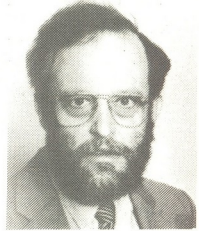
ჯანსუღ კახიძე — ღვთით ნაკურთხი დირიჟორია. იგი ასხივებს ისეთ ძალასა და ზემოქმედებას, რომ შეუძლებელია მას არ დაემორჩილო. არაჩვეულებრივად გამომსახველია მისი ენესტი და არა მარტო ენესტი. მესეტრომ ფინალში თავჩალუნულმა „წარმოსთქვა“ ცხედართან გამოსამშვიდობებელი სიტყვა. ასე გრძელდებოდა მეორე თემის დასაბამამდე. ეს არ იყო დაღუპული სულის ცრემლი და ტკივილი, ეს გახლდათ გრანდიოზული პიეტა, ხალხისა და სამყაროს დიდი წუხილი.

დ. კირნარსკაია

ისწავლეთ ინგლისური და იმოგზაურეთ დასავლეთში!

(საქართველოს ფინელი მემოგარის ზოგინართი გამოსცდლიება და რჩევა)

საპკო ჰეკინევიმო



„როგორ მოგეწონებათ საყვარელი, რომელიც 600 ტონას იწონის?“ — ასეთ კითხვას სვამს ცნობილი ფინელი იუმორისტის ვიიკო ჰუდევიენის რომანის გმირი.

ამ პასაჟში მისი ორი პერსონაჟი იუმორისტული ტონით საუბრობს ფინეთსა და შვეციას შორის მშვიდობიანი თანამშრომლობის შესახებ: ისინი ერთი და იგივე ზომის მეზობე-



ლი ქვეყნები არიან. მათი ურთიერთობა უაღრესად თბილი და მეგობრულია. თქვენ შეგიძლიათ წაიღოთ ლიტერატურა ერთი ქვეყნიდან მეორეში საბაჟოს თანამშრომელთა ყოველგვარი ჩარევის გარეშე. შეგიძლიათ საზღვარზე ფოტოები გადაიღოთ და ა. შ.

არაფერია ნათქვამი იმის შესახებ, თუ ვის გულისხმობენ ისინი „600 ტონიანი საყვარლის“ ქვეშ. მაგრამ ეს ხომ თავისთავად ცხადია: ამისათვის მხოლოდ ჩრდილოეთ ევროპის რუკას უნდა გადახედოთ.

„ჩვენ გვირჩევენია კულტურული ურთიერთობა თანაბარი ზომის ქვეყნებთან გვეკონდეს — მითხრა ერთხელ შოტლანდიელმა კულტურის მუშაკმა — სწორედ ამიტომაც მოვაწყეთ აქ ფინური მუსიკის კვირეული“—ო.

როგორღა არის საქმე ფინეთსა და საქართველოს შორის?

ორივე დაახლოებით ხუთმილიონიანი ერია და, მიუხედავად იმისა, რომ მათი კულტურული ურთიერთობა ერთი შეხედვით შეიძლება მინიმალურად ჩაითვალოს, მათ შორის უფრო მეტი კავშირია, ვიდრე გვგონია.

ფინეთში ყველაზე პოპულარული ლიანა ისაკაძეა.

მოდით მხოლოდ მუსიკაზე ვილაპარაკოთ, ეს ჩემი სპეციალობაა. მას შემდეგ, რაც 1970 წელს ლიანა ისაკაძემ (პ. კოგანთან ერთად) პირველი პრემია დაისაკუთრა სიბელიუსის სახელობის მევიოლინეთა მეორე საერთაშორისო კონკურსზე, იგი ფინელი მსმენელებისთვის ერთ-ერთი უსაყვარლესი მევიოლინეა. ვანა მარტო ეს: როდესაც ლიანას თავისი ჯილდო გადაეცა, ჰელსინკის ფილარმონიის ორკესტრის ორმა მამაკაცმა შემოახვია მას ლენტი წარწერით: „1970 წლის მისს-ვიოლინო“. რასაკვირველია, ეს ნახევრად ხუმრობა იყო, ნახევრად ყმაწვილური აღფრთოვანების გამოხატულება. მაგრამ აუდიტორია გულწრფელად დაეთანხმა ამ ქესტს. ლიანა — ქართული კულტურის ეს ნამდვილი მარგალიტი — არის და იქნება

ყველაზე საყვარელი შემსრულებელი ფინეთში. იგივე ითქმის მისს-სოპრანო ორკესტრზეც, რომელიც რამდენიმეჯერ დიდი წარმატებით გამოვიდა ფინეთში სოლისტ ალექსანდრე კორსანტიასთან ერთად. აქვე უნდა აღინიშნოს საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი, ისიც ფინეთის საკონცერტო ესტრადების ძველი სტუმარია.

როდესაც გასულ შემოდგომაზე „სახაფხულო ფესტივალის“ ფინელმა მენეჯერმა მკითხა, თუ რომელი სიმებიანი კვარტეტის მოწვევა სჯობს მომავალ ფესტივალზე, მე უყოყმანოდ ვუპასუხე:

„მოიწვიე საქართველოს სიმებიანი კვარტეტი. ჩემი აზრით, მას მხოლოდ ლონდონის ლინდსეის კვარტეტი შეიძლება გაუტოლდეს“.

ქართული კვარტეტი დროულად იქნა დაბატიებული. მაგრამ, სამწუხაროდ, გარკვეული პირადი მიზეზების გამო, მან ვერ შეძლო ჩამოსვლა. ექვი არ მეპარება, რომ საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიის კვარტეტი, რომელიც მას შეცვლის, ასევე ღირსეულად წარსდგება ფინელთა წინაშე.

თბილისიდან იგივე ფესტივალზე ნატო გაბუნია იქნა მიწვეული. მე მას ათი წლის წინ მოვუსმინე. მაშინ ის ჯერ ბავშვი იყო და გაოცებული დაგრი მიხის ნიჭით. ესლა ის ბავშვი აღარ არის. დღეს ნ. გაბუნია იმედის მომცემა ახალგაზრდა მევიოლინეა.

ფინელი მსმენელი დიდ პატივს სცემს კომპოზიტორ გია ყანჩელს, როგორც უაღრესად ორიგინალურ, ინდივიდუალურ შემოქმედს, რომელსაც ბევრი რამ ახალი აქვს ნათქვამი. სამწუხაროდ, სხვა ქართველ კომპოზიტორებს ფინეთში ნაკლებად იცნობენ.

წინა თებერვალს, ჰელსინკის გარეგნული იერი ბევრად გამოსწორდა: ერთი პორნოკინოთეატრის შენობა გადაკეთდა მშვენიერ საკონცერტო დარბაზად, რომელსაც ჰელსინკის კამერული მუსიკის დარბაზებს შორის შეუძლია თავი მოიწონოს საუკეთესო



აქტიურობით. მე მთხოვეს მონაწილეობა მიმეღო ამ დარბაზის პირველი საკონცერტო სეზონის ორგანიზებაში და რაკი ალექსანდრე კორსანტიასთან უკვე მქონდა კონტრაქტი დადებული საბერძნეთში. ვენდე მას და, მისი რჩევით, მოვიწვიე ელისო ბოლქვაძე და მზია სიმონიშვილი. ორივე გოგონამ ძალიან კარგად დაუკრა. პელსინკის ფილარმონიის ორკესტრმა გადაწყვიტა, როგორც კი ეს შესაძლებელი იქნება, მოიწვიოს ელისო ბოლქვაძე ორგანოფილებიანი კონცერტით.

ნება მიბოძეთ გავიზიაროთ საკუთარი გამოცდილება: საქართველოში ჩემი ბოლო სტუმრობის დროს დაიბადა ახალი იდეა; რის შედეგადაც ახალგაზრდული ფინური ორკესტრი "ვიკი" იენისში ჩამოვიდა საქართველოში, უახლოეს მომავალში კი ფინეთში ჩამოვა ქართული ახალგაზრდული ორკესტრი ღირიჟორ ავთო მამცაშვილის ხელმძღვანელობით.

სავონლინა დიდი ბიზნესი

ჩემი ორი წინა ჩამოსვლის დროს, საფუძველი ჩაეყარა მოლაპარაკებას სავონლინას ფესტივალზე თბილისის საოპერო თეატრის გამოსვლის შესახებ. თუ მას განხორციელება უწყურია, მაშინ ეს იქნება ფინეთში ქართული კულტურის პოპულარიზაციის ყველაზე პრესტიჟული გზა. ზაფხულობით ფინეთი სავსეა მეტნაკლებად აყვავებული მუსიკალური ფესტივლებით, სავონლინას ფესტივალი მათ შორის ყველაზე დიდი და პრესტიჟულია.

საოპერო წარმოდგენები იმართება სავონლინას ციხე-სიმაგრის ეზოში, რომელიც ხუთი ასეული წლისაა. თავის დროზე ეს შთამბეჭდავი ნაგებობა გამიზნული იყო რუსეთისაგან ფინეთისა და შვეციის დასაცავად (ერთ დროს ფინეთი შვეციის მიერ იყო ოკუპირებული, ხოლო 1808 წლიდან 1917-მდე რუსეთის მიერ, მანამ, სანამ იგი დამოუკიდებლად გამოცხადდა). ახლა სავონლინას ციხე-სიმაგრე მუზე-

უმს წარმოადგენს. ზაფხულობით იგეგმება მასპინძლობს საოპერო ფესტივალს. ფინელი მომღერლები სამი კვირის განმავლობაში ყოველ საღამოს მართავენ აქ წარმოდგენებს 2000 მსმენელისთვის. სავონლინაში სტუმრად იყვენ სტოკჰოლმის, ტალინის, პეკინის, ხოლო 1990 წელს, ტოკიოს საოპერო თეატრები. ეს ფესტივალი არა მარტო საოპერო წარმოდგენებისაგან შედგება, არამედ საგუნდო მუსიკისგანაც (პირველ რიგში ალსანიშნაფია სავონლინაში აქლერებული ვერდის რეკვიემი), აქვე იმართება კამერული მუსიკის კონცერტები და სხვადასხვა გამოფენა. ყველაფერი ეს ფინელებისათვის მაღალი რანგის პრეზენტაციაა.

როგორც ითქვა ფინეთში ყველაზე პრესტიჟულად ითვლება სავონლინას საოპერო ფესტივალი. როდესაც იქ რაიმე ახალი ფინური ოპერის პრემიერა იმართება, რაც ძალიან ხშირად ხდება, ფესტივალს შესაძლებელია 100—150 უცხოელი კრიტიკოსი დაესწროს. ფინეთის ოპერასა და საოპერო კომპოზიტორებს კარგი რეპუტაცია აქვთ. ზოგიერთმა კრიტიკოსმა სავონლინა ზალცბურგის ფესტივალსაც კი შეადარა, რაც ჩემის აზრით უფრო ხშირად ამიტირებს ზალცბურგის ღირსებას. ზალცბურგი საშინლად ძვირი და სნობისტური ქალაქია. სავონლინა კი მეტად პროვინციული გახლავთ, მას თვალწარმტაცს ხდის ბაზარი და გლეხობა, აგრეთვე ტბების გარემოცვა.

უალრესად მომთხოვნი არიან სავონლინელი ოპერის თაყვანისმცემლები. უკანასკნელი 20 წლის მანძილზე მათ ნახეს ფინეთის საუკეთესო საოპერო წარმოდგენები, რომლებშიც მონაწილეობდნენ საუკეთესო მომღერლები. გუნდი ცაში აიყვანა ბევრმა უცხოელმა კრიტიკოსმა, ორკესტრიც დაკომპლექტებულია ფინეთის საუკეთესო შემსრულებლებით.

1989 წელს ერთხმად აღინიშნა, რომ პეკინის ოპერა ვერ აკმაყოფილებს მაღალ სტანდარტებს. ამ განცხადებამ

(გაგრძელება იხ. 42 გვ.)



ახალგაზრდული ორკესტრი ფინეთიდან

მუსიკის სამყაროში აქტიურად ვითარდება ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრების ჩამოყალიბების ტენდენცია. ეს მისწრაფება სულ უფრო დიდ როლს თამაშობს მოწინავე ქვეყნების მუსიკალური აღზრდა-განათლების სისტემებში.

დღეს ეს უკვე მთელი მოძრაობაა, რომელსაც წარმართავენ ჩვენი დროის სახელოვანი დირიჟორები. დღია ამ საქმეში გამოჩენილი ამერიკელი კომპოზიტორის, დირიჟორისა და პედაგოგის ლეონარდ ბერნსტაინის დამსახურება. მრავალი თაყვანისმცემელი ჰყავს მის მიერ დაარსებულ ახალგაზრდულ სიმფონიურ ორკესტრს, რომელიც ინტენსიურ საკონცერტო მოღვაწეობას ეწევა. ამ რამდენიმე ხნის წინ ჩვენც მოგვეცა შესაძლებლობა გავცნობოდით ამ ნიჭიერ კოლექტივს ბერნსტაინისადმი მიძღვნილი ერთი მეტად საინტერესო სატელევიზიო ფილმის წყალობით, ფილმისა, რომელმაც ამ დიდი შემოქმედის სამზარეულოში შეგვახედა. კინემატოგრაფისტებმა ფირზე აღბეჭდეს სტრაჰენსკის „კურთხეულ გაზაფხულზე“ დეტალური, სკრუპულოზური მუშაობის პროცესი. წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა არტისტული მღელვარებით ჩატარებულმა ამ რეპეტიციამ. ძნელია თქმა, რამ უფრო მეტად მოგვხიბლა ბერნსტაინის უბრწყინვალესმა კომენტარებმა თუ ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრის აღქმის კულტურამ...

დიდი პოპულარობა მოიხვეჭა ვენის ახალგაზრდულმა სიმფონიურმა ორკესტრმაც, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარა სახელგანთქმულმა დირიჟორმა კლაუდიო აბადომ, ჯერ კიდევ 80-იანი წლების დასაწყისში. დღეს ეს შესანიშნავი კოლექტივი აერთიანებს სხვადასხვა ეროვნების ჰაბუტებსა და ქალიშვილებს. მათ შორის არიან ავსტრიელები, გერმანელები (როგორც გფრ-იდან, ისე გდრ-იდან), ჩეხები, სლოვაკები, უნგრელები, პოლონელები, იუგოსლავები... როგორც ჩანს, ვენის ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრის მესვეურებს შთააგონებდათ ევროპის ახალგაზრდობის კონსოლიდაციის იდეა. ამით ამ კოლექტივს თავისი წვლილი შეაქვს ისეთი დიდი ამოცანის გადაწყვეტაში, როგორცაა ევროპის საერთო სახლის შექმნა...

ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრების დაარსების ტენდენციამ შემოაღწია საქართველოშიც. შარშან, ნიჭიერი დირიჟორის ავთანდილ მამაცაშვილის ხელმძღვანელობით ჩვენს დედაქალაქშიც ჩამოყალიბდა ასეთივე კოლექტივი, რომელსაც დიდი გეგმები აქვს. სერიოზული ესთეტიკური ამოცანების გადაწყვეტასთან ერთად საქართველოს ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრი ცდილობს შემოქმედებით კონტაქტების დამყარებას მოწინავე ქვეყნების ახალგაზრდობასთან. მას სურს გააარღვიოს ის ყრუ კედელი, რომელიც სთიშავს ქართველ

კაბუტებსა და ქალიშვილებს მსოფ-
ლიოს მოზარდებისაგან.

ამ გზაზე უკვე გადაიდგა პირველი
ნაბიჯები: საქართველოს ახალგაზრდულ-
ლი სიმფონიური ორკესტრის მოწვე-
ვით ჩვენს რესპუბლიკას ესტუმრა მო-
ზარდთა ჩინებული ორკესტრი ჰელ-
სინკიდან. ეს კოლექტივი აერთიანებს
ფინეთის ქალაქებში მცხოვრებ სხვა-
დასხვა ასაკის (მოყოლებული დაწყე-
ბითი კლასებიდან) მოსწავლეებს, რომ-
ლებიც საუკეთესო მუსიკოს-პედაგო-
გებთან იზრდებიან.

ფინელი სტუმრები ცხოვრობდნენ
თავიანთი ქართველი თანატოლების
ოჯახებში. მასპინძლები აღფრთოვა-
ნებით ლაპარაკობენ ფინელ ბავშვებ-
ზე, რომლებიც არაჩვეულებრივი სე-
რიოზულობითა და პასუხისმგებლობით
ეკიდებოდნენ თავიანთ გასტროლებს,
თავდაუზოგავად მეცადინეობდნენ,
მღელვარებით ემზადებოდნენ კონცერ-
ტებისათვის, რომლებიც გაიმართა
თბილისსა და ბათუმში (აჭარაში ფინელ
მოზარდებს ღირსეული შეხვედრა მო-
უწყო ბათუმის მუსიკალური სასწავლე-
ბლის დირექტორმა იოსებ ბარდანა-
შვილმა).

ფინეთის ახალგაზრდულ სიმფო-
ნიურ ორკესტრს ზელმძღვანელობს
ფინეთის ნაციონალური საოპერო თე-
ატრისა და ფინეთის რადიოს სიმფო-

ნიური ორკესტრის მთავარი დირიჟო-
რი კერი ტიკკა.

თბილისში, მუსიკალური ცენტრის
დარბაზში გამართულმა კონცერტმა
ცხადყო, რომ კ. ტიკკა მაღალი კლასის
მუსიკოსია. მან ფინელი მოზარდ-
ებისაგან ჩამოაყალიბა მონოლითური
კოლექტივი, რომელიც არა მარტო გა-
ტაცებით, არამედ გააზრებითაც მუსი-
ცირებს.

თბილისელი მსმენლების წინაშე
ფინეთის ახალგაზრდული სიმფონი-
ური ორკესტრი წარსდგა რთული და
მრავალფეროვანი პროგრამით: შთამ-
ბეჭდავად გაიქცა დვორჟაკის მერვე
სიმფონიამ G-dur (op.88), ვებერის კონ-
ცერტმა კლარნეტისა და სიმფონიური
ორკესტრისათვის Es-dur (op.26), ფი-
ნელი კომპოზიტორის კასკის პრელუ-
დიამ, სიბელიუსის „ფინეთმა“ და
„ვალსმა“.

დიდი შთაბეჭდილება დატოვა
ახალგაზრდა კლარნეტისტმა რიიტ ნი-
ჰონენმა, რომელმაც ვირტუოზული
ბრწყინვალეობით შეასრულა ვებერის
კონცერტი და მსმენელს დიდი სიამოვნე-
ბა მიანიჭა.

ფინეთის ახალგაზრდულ სიმ-
ფონიურმა ორკესტრმა აუდიტორიის
სიმპათია დაიმსახურა, მან გამოავლი-
ნა საშემსრულებლო კულტურა, პრო-
ფესიონალიზმი, კაბუტური მგზნებარება.



ჩინურ კულტურას გარკვეულწილად ზარალი მიაყენა. უთუოდ ჯობდა, რომ ჩინელები არ ჩამოსულიყვნენ სავონ-ლინში.

როგორ არის ქართველების საქმე?

1989 წელს, საქართველოს ფილარმონიის ორკესტრი ჯანსუღ კახიძის ხელმძღვანელობით მონაწილეობდა ტურკუს მუსიკალურ ფესტივალში. მიუხედავად იმისა, რომ მე მაქვს სიამოვნება ეს შესანიშნავი ღირიყორი და ადამიანი ჩემს მეგობრად ჩავთვალო, მაინც უნდა დავწერო, რომ ამ ორკესტრისაგან მოველოდით უფრო მეტს. მიზეზი?

ძალიან მარტივია: ორკესტრის ინტონაცია უნდა სტოვებდეს უკეთეს შთაბეჭდილებას. სიმებიანთა სექცია არ იყო საკმარისად სუფთა, ჩასაბერ ინსტრუმენტებს კი აკლდათ ერთსულოვნება. ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ ქართველებს მუსიკალური ტალანტი უფრო მეტად აქვთ მომადლებული, ვიდრე ფინელებს (ეს აშკარა გახდება, თუ შევადარებთ ორივე ერის ხალხურ მუსიკას!). საქართველოს კამერული ანსამბლები (ლიანა ისაკაძის ორკესტრი, საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტი) თამამად გაეჭიბრებიან მსოფლიოს ნებისმიერ ანალოგიურ კოლექტივს, რასაც ვერ ვიტყვით საქართველოს სიმფონიურ ორკესტრებზე.

ჩემი აზრით ბატონი ნოდარ გაბუნია კარგ ინვესტიციას გააკეთებს, თუ ფინეთში ჩამოვა და ნახავს თუ როგორ ზრდის ჩვენი კონსერვატორია ახალგაზრდა ინსტრუმენტალისტებსა და ღირიყორებს. ეს საქმე ჩვენთან იმდენად კარგად არის დაყენებული, რომ ფინეთში სასწავლებლად ჩამოციან ახალგაზრდა ტალანტები ბევრი ქვეყნიდან.

ჩემი შენიშვნები არამც და არამც არ ეხება მარტო ქართულ ორკესტრებს. სუფთა საორკესტრო ინტონაციის პრობლემა საყოველთაოა. ეს მე ერთსელ დასავლეთ ბერლინში აღმოვაჩინე.

ნე, როდესაც ვესწრებოდი ჰერბერტ ფონ კარაიანის ჩაწერას.

არც კარიანი იყო კმაყოფილი თავის სახელგანთქმული ბერლინის ფილარმონიის ორკესტრის ინტონირებით, ჩასაბერ საკრავთა სექციის რეპეტიცია მან რამდენჯერმე შეწყვიტა: „ყველა ვინც უკრავს C-ს!“

„პირველი ჰობოი მეტისმეტად დაბალია, გეთაყვა, დაუკარით მარტო და ოდნავ უფრო მაღლა“.

„ყველა ვინც უკრავს E-ს!“

და ისევ გარკვეული შესწორება.

„ყველა ვინც უკრავს G-ს!“

ამგვარად გაიარა მან ერთი გრძელი პასაჟი, იგი საგანგებო ყურადღებას აქცევდა ყოველ ტრიადას, რომელიც კი ჩასაბერ ინსტრუმენტებში წარმოიქმნებოდა.. აი, ასე მიიღწევა უმაღლესი ხარისხი.

დღეს მხოლოდ უმაღლესი ხარისხის შესრულება იზიდავს მსმენელს. ადამიანები უკვე აღარ მსჯელობენ მუსიკალურ ხელოვნებაზე მხოლოდ საკუთარი ორკესტრების, ლოკალური მიღწევების მიხედვით. დღეს მსმენელებს ყურში აქვთ მსოფლიოს საუკეთესო ორკესტრების მუსიკა.

შეცვალეთ ენების სწავლების სისტემა!

არავის ძალუძს გეოგრაფიული ფაქტების შეცვლა, ასე რომ ფინელები ბედმა აიძულა სამუდამოდ ეცხოვრათ ჩრდილოეთ ევროპის გაყინულ კედებზე. ქართველები კი ყოველთვის რუსეთის ზურგსუკან იქნებიან.

ამას რამდენადმე ნეგატიური შედეგები მოაქვს, რაზედაც მოკლედ მოგახსენებთ:

დღეს მსოფლიოში ყველამ იცის სიმართლე „სოციალიზმის მიღწევის“ შესახებ. მოკლედ რომ ვთქვა, თუკი საქართველოს უნდა ოდესმე თავი დააღწიოს იმ უძირო ჭაობს, რომელსაც საბჭოთა კავშირი ჰქვია, მან რამენაირად უნდა ისარგებლოს საბჭოთა კონსტიტუციის 72 მუხლით და გა-



ხდეს დამოუკიდებელი ისევე, როგორც ამას ბალტიისპირა სახელმწიფოები ცდილობენ.

ეს, ალბათ, ხანგრძლივი და რთული პროცესია, რომლის შესახებაც მე ვერანაირ რჩევას ვერ მოგცემთ. მაგრამ არის ერთი განსაკუთრებული სექტორი, რომელშიც შეიძლება პროგრესი გაკეთდეს, ეს არის დასავლეთ სამყაროსთან საერთო ენის გამოძებნა.

100 წლის წინ ყველა განათლებულ ევროპელს მეტნაკლებად შეეძლო ერთმანეთთან ფრანგულ ენაზე ურთიერთობა. ფრანგული ენის როლი ახლა საკმაოდ შეზღუდულია, ხოლო გერმანულ ენაზე მოლაპარაკე ქვეყნები შეიძლება თითებზე ჩამოვთვალოთ. თანამედროვე ლინგვა ინგლისურია; არ დაგავიწყდეთ, რომ ინგლისური სახელმწიფო ენაა დიდ ბრიტანეთში, შეერთებულ შტატებში, კანადაში, სამხრეთ აფრიკაში, ინდოეთში, ავსტრალიასა და ახალ ზელანდიაში. პრაქტიკულად „დასავლური“ სამყაროს ყველა განათლებულ ადამიანს (იაპონიის, ინდონეზიის და აშშ ჩათვლით) შეუძლია ძალიან კარგად იმეტყველოს ინგლისურად, რომელიც დღეს-დღეობით ბევრი კონგრესის საერთო ენაცაა.

როგორი სიტუაციაა საქართველოში?

ჩემთვის, როგორც ქართველოფილისათვის სიმართლე მეტისმეტად მწარეა. თუ ჩამოდიხარ საქართველოში და ენა არ იცი, შენ მთლიანად დაკარგული ხარ. მე ცოტა ვახერხებ რუსულად ლაპარაკს, მაგრამ ვინც არ ფლობს რუსულს, მას აქ სერიოზული პრობლემები ექნება: ისინი ქუჩების სახელგნებაც კი ვერ წაიკითხავენ. იშვიათია თუ იპოვე ვინმე, ვინც რუსულს გარდა რაიმე ენას ფლობს. გარდა ამისა, მე პრინციპულად არ მინდა საქართველოში რუსულად ვილაპარაკო. ვინაიდან ჩემთვის ეს არა მარტო ჩეხოვის ენაა, არამედ ძალმომრეობის სიმბოლოცაა.

ჩემი მოკრძალებული აზრით ქარ-

თველებისთვის ყველაზე გადაუღებელი ამოცანაა 20 გრადუსით შეცვალონ თავიანთი ორიენტაცია მოსკოვიდან დასავლეთისკენ. მცირე რამ ბევრს ნიშნავს:

1. დაიწყეთ ინგლისურად საქართველოს შესახებ წიგნების გამოცემა. ამას წინათ მე ავტორებისაგან მივიღე ორი წიგნი, რომელთა წაკითხვაც მინდა. მაგრამ ვერ შევძლემ ან არ წაიკითხავ მათ რუსულად. ესენია ვ. ასათიანის და ი. ყორდანიაის წიგნები. მე მესმის თუ რატომ გამოსცა ვალერი ასათიანმა თავისი წიგნი ქართულად, მაგრამ ჩემთვის გაუგებარია რა საჭიროა ქართული ვოკალური პოლიფონიისადმი მიძღვნილი წიგნის რუსულად გამოცემა?! ამ წიგნის წაკითხვა მარტო რუსმა მეცნიერებმა კი არა, მთელმა მსოფლიომ უნდა შეძლოს. გასსოვდეთ: რუსული „მეჟდუნაროინი“ ენა მხოლოდ საბჭოთა კავშირშია და არა მის ფარგლებს გარეთ.

2. ყველა სკოლის მოსწავლეს ჯერ ინგლისური უნდა ასწავლოთ და მხოლოდ მის შემდეგ რუსული.

3. ნიკიერი ახალგაზრდა ქართველები სასწავლებლად უნდა საზღვარგარეთ გაიგზავნონ და არა მოსკოვში. ამერიკაში მცხოვრები შეძლებული ქართველები მისცემენ მათ სტიპენდიებს.

4. უნდა შეიქმნას გაცვლის სისტემა, რათა სკოლის მოსწავლეები ერთი წლით გაიგზავნონ შეერთებულ შტატებში. (ჩემი საკუთარი ვაჟიშვილი ერთი წელი სან-ფრანცისკოში სწავლობდა, შემდეგ ერთი წელი ჰამბურგში, ჩემმა ქალიშვილმა კი რამდენიმე წელიწადი გაატარა დასავლეთ გერმანიაში. ისინი ტიპიური ახალგაზრდა ევროპელები არიან, ჩინებულად ფლობენ ინგლისურსა და ვერმანულს. ვშიშობ, რომ ძალიან ცოტა ქართველს შეუძლია იგივეს თქმა).

არ დაგავიწყდეთ, რომ მთელი დასავლეთ ევროპა ერთიანდება. ამის გამო ამსტერდამის უდიდეს უნივერსიტეტში სწავლების 25 პროცენტი ინგლისურ

ენაზე მიმდინარეობს. იგივე ტენდენ-
ცია შეიმჩნევა ფინეთშიც.

საქართველოში რა ხდება?

ახალგაზრდა ქართველებისათვის
უცხოეთში სწავლა უალრესად მნი-
შვნელოვანი იქნება, არა მარტო უც-
ხო ენებისა და თანამედროვე მეცნიე-
რების შესწავლის თვალსაზრისით, არა-
მედ ახალი შრომითი მორალის შეს-
წავლა-შეთვისებისთვისაც, ჯერ კიდევ
მაქსიმ გორკი, თავის „თანადროულ
აზრებში“ (რომელიც მე ერთი წლის
წინ ვთარგმნე) 1917 წელს წერდა:
„ჩვენი (იგულისხმება რუსების)
ცხოვრების მძიმე მდგომარეობა ჩვე-
ნი დაწყვეტილი აზიური სიზარმაცის
ბრალია“.

დასავლური ცხოვრება ძალზე კონ-
კრეტულია. ადამიანმა რომ წესიერად
იცხოვროს, მას უნდა შეეძლოს ისეთი
რამის შეთავაზება, რაც ასევე კარგი
ან უკეთესი იქნება სხვებისთვისაც.
სულ ერთია მუსიკა იქნება ეს თუ
ტექნიკური პროდუქცია. ითვლება, რომ
საუკეთესო საბჭოთა რადიოები რიგაში
კეთდება, მაგრამ აბა ვის უნდა ლატვი-
ური რადიოს ან მაგნიტოფონის ყიდვა?
ყოველ შემთხვევაში. დასავლეთში
ნამდვილად არაღის! იგივე ითქმის საბ-
ჭოთა მანქანებზე: ისინი 50%-ით უფ-
რო იაფია, ვიდრე სხვა მანქანები, მაგ-
რამ...

თუ ვერ გაუძლებთ კონკურენციას,
მაშინ თქვენ უფრო ღრმად ჩაეშვე-
ბით იმ ჰაობში, რომელსაც საბჭოთა
კავშირი ჰქვია, ზოგიერთი ქართველი
მიხვდა ამას, მაგრამ განა ბევრი ქართ-
ველი ფიქრობს ასე?

ამიტომაც: ისწავლეთ ინგლისური
და წადით დასავლეთში. ესაა ყველაზე
მნიშვნელოვანი რჩევა, რომელიც მე,
როგორც თქვენი მშვენიერი ქვეყნის
მეგობარმა, შემძლია მოგცეთ.

ინგლისურიდან თარგმნა
გიორგი თოფურიაშ

საქართველოს საპალაქო და სარაიონო თეატრების III რესპუბლიკური ფესტივალი

წლებანდელ თეატრალურ ფესტივალს, შეიძ-
ლება ითქვას, ბედმა არ გაუღიმა — ფეხბურთის
მსოფლიო ჩემპიონატის ტუვეობაში მყოფ მასუ-
რებელს ძნელად თუ შეიტყუებდი დაზოთულ
დარბაზში, ასე რომ, რესპუბლიკურმა ფესტივა-
ლმა, რომელსაც, სამწუხაროდ, არც ადრე ჰქო-
ნია დედაქალაქში დიდი რეზონანსი, წელს თით-
ქმის შეუმჩნეველად ჩაიარა. სპექტაკლებს ძირი-
თადად თეატრალური საზოგადოებრიობის წარ-
მომადგენლები ესწრებოდნენ და, უნდა ითქვას,
ისინიც უხალისოდ. ფესტივალმა კიდევ ერთხელ
დაადასტურა თეატრალური პროცესის საერთო
მოდუნება, რომელიც აგრერივად იგრძნობა დე-
დაქალაქში, და ამასთანავე ისე, როგორც არახ-
დროს გამოააშკარავა საქართველოს სარაიონო
თეატრების მეტად მძიმე მდგომარეობა. წარ-
მოდგენილ სპექტაკლთა დიდი ნაწილი პროფე-
სიონალიზმის ელემენტარულ მოთხოვნებსაც ვერ
უძლებდა.

მაგრამ განა არ ვიცით, რა ძნელია მაღალ-
მხატვრული სპექტაკლები მოთხოვო თეატრებს,
რომელთა უმეტესობას არ გააჩნია სათანადო
მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, მასხაობა და
თანაშრომლებს წლების მანძილზე მოუგვარე-
ბელი აქვთ საყოფაცხოვრებო პრობლემები;
როდესაც თითქმის ყველა დასი განიცდის ახალ-
გაზრდა მასხაობების — განსაკუთრებით ვაჟე-
ბის — ნაღლებობას, ზოგ თეატრს კი საკუთარი
შენობაც არ გააჩნია.

წლების მანძილზე ასე გრძელდება, მართა-
ლია, ზოგჯერ ხერხდებოდა ხან ერთი, ხან მეორე
პრობლემის დროებითა და ნაწილობრივ გა-
დაქრა, ამა თუ იმ თეატრის დაკონკალი სამოსხს
ხან ერთ ადგილას, ხან მეორეგან ამოკმსვა...
მაგრამ შედეგი ამ ღონისძიებებს არ მოჰყოლია.
წლებანდელმა ფესტივალმა ნათელი გახადა
(ან იქნებ ჩვენ შევიცვალეთ ამ ბოლო წლებში
და ვეღარ ვგუობთ მას, რაც ჩვეული და ბუნებ-
რივი იყო ადრე?), რომ ასე გაგრძელდება აღარ
შეიძლება. ქართული თეატრი — არა დედაქალა-
ქური, რომელიც სრულიად გაუგებარი მიზეზთ
არც კი მონაწილეობს „რესპუბლიკურ ფესტივა-
ლში“, არამედ „პროვინციული“, „საქალაქო-
სარაიონო“ — კატასტროფულ მდგომარეობაშია.
და ეს საკითხი სერიოზული და ფართო მსჭე-
ლობის საგანი უნდა გახდეს.

ფესტივალი დღეს და ხვალ

12 ივნისი

კონსტანტინე გამსახურდიას სახ. სოხუმის
სახელმწიფო დრამატული თეატრი

გიორგი გამსახურდია

„მ უ ნ ჯ ი ს ს ი ვ მ რ ე ბ ი“

პრემია სანტაბარეო დებიუტისათვის სპეციალურ დასაყვამად რეჟისორს
გაჟა ჯავთარაძეს; პრემია მაგაკაცის როლის შესრულებისათვის მსახიობ
მერაბ აოლაიას.

საქალაქო და სარაიონო სახელმწიფო დრამატული თეატრების III რესპუბლიკური ფესტივალი — სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა გახსნა. წარმოდგენილი იქნა ახალგაზრდა დრამატურგის გიორგი გამსახურდიას ორმოქმედებიანი პიესა „მუნჯის სიზმრები, ანუ ქარი მუშტში“. საგულისხმოა, რომ აღნიშნული სპექტაკლით შედგა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრული ინსტიტუტის III კურსის სტუდენტ ბექარ ჯავთარაძის სარეჟისორო დებიუტი პროფესიულ სცენაზე.

ორი ახალგაზრდა ხელოვანის შემოქმედებითი შეხვედრა, მიუხედავად წარმოდგენის მთელი რიგი ხარვეზებისა, ვფიქრობ, საინტერესოდ წარიმართა.

რეჟისორი და დრამატურგი საკუთარ, ინდივიდუალურ აზროვნებასა და პოზიციას ადამიანისა და მისი სულიერი პაბიტუსის, ადამიანისა და ადამიანის, ადამიანისა და გარესამყაროს ურთიერთობის, მათ შორის არსებუ-

ლი წამიერი, მოხელთებელი ჰარმონიისა თუ სრული დესტაბილიზაციის, თანამედროვე ცხოვრებისეული ყოფის მგლური კანონების ჩვენებისას, ცდილობენ შეფასების კრიტერიუმად რეალურ-ირეალური სამყარო და „არანორმალურ-ნორმალურების“ საზოგადოება შესთავაზონ მაყურებელს.

სცენაზე ჩვეულებრივი თანამედროვე საცხოვრისის მისაღები ოთახია. (მხატვარი — ნ. მგალობლიშვილი), რეჟისორსა და მის თანამოაზრე დრამატურგს თანამედროვე ოჯახის „განზოგადებული“ სახის კვლევა განუზრახავთ. მისი შემადგენლობა ოთხ წევრს ითვლის: მამა — უშანგი, დედა, — მარინე და მათი ორი ვაჟი: „სრულქმნილი“ გოგა და მისი მუნჯი ძმა, მეტსახელად კუკუ. სპექტაკლის მთავარ მოქმედ პირთა შორის ვხვდებით აგრეთვე ახალგაზრდა ქალს — ნორას, ოჯახის უფროსის ყოფილ საყვარელსა და გოგას ამჟამინდელ საყვარელ-საცოლეს, რომელიც არც კუკუსადმი ვულგარილი.

„ოჯახი, როგორც ვიცი, საზოგადოების ძირითადი უჭრედია და თუ ყველგან საქმე ისევე კარგად იქნება, როგორც თქვენს ოჯახშია, მაშინ მთელ საზოგადოებაშიც ისევე კარგად იქნება საქმე, როგორც თქვენს ოჯახშია“ — ირონიულად მიმართავს ნორა უშანგის. ფეხი-ფეხზე გადაუღია, სავარძელში ურცხვად გადაწოლილა და ასე, ფეხის გამაღიზიანებელი ქანაობით, ხელების გამომწვევი ექსტიკულაციით, უტიფარი, განმსკვალავი მზერით, ხელოვნური ღიმილითა და ქილიკით „ებაასება“ ყოფილ საყვარელს, მომავალ მამათილს. „ძალიან გთხოვ, ასე ნუ მიბღვერ, ხომ იცი, მე შენი არ მეშინია“ — დაუმატებს იგი შემდგომ.

როგორც ჩანს, ოჯახის წევრებს შორის არსებული ყალბი, გაუსაძლისი და არაეთიკური დამოკიდებულებანი გარეშე პირსაც გამანადგურებელი ცინიზმითა და აგრესიით განაწყობს მათ მიმართ.

სპექტაკლიდან გამომდინარე, ლოგიკურად იბადება ის აზრი, რომ ცოლ-

ქმარს დიდი ხანია უკვე მობეჭდულად ერთმანეთი, ხოლო მათ შორის არსებული „პარმონია“, მხოლოდ ზედმეტი შფოთვისაგან თავის არიდების, შემგუებლობის, სიზარმაცის სიმპტომით არის ნასაზრდოები. მათ უკვე აღარ ძალუძთ აღარც სიყვარული, აღარც აღამიანური ურთიერთთანადგომი. ამიტომაც ჯ. პაკელიანის პერსონაჟი ცდილობს საოცნებო „პატარა გოგონას“ გაჩენით ხელოვნურად განაახლოს და გაამაგროს მორყეული ოჯახი.

ცოლ-ქმრის ფამილარული ურთიერთობა, მათი სიმშვიდის, კეთილდღეობის, „ამა ქვეყნის რჩეულთა“ რიგში დგომის ნერვიული ჟინი, ბუნებრივია, მსახიობებისაგან თამაშის წესის თანმიმდევრულ გააზრებასა და წარმოსახვას, შესატყვისი გამომსახველობითი ფორმების მოძებნას მოითხოვდა, რომლის ქვეტექსტიც მძაფრი ტრაგიზმით იქნებოდა გაყენილი. ამ მხრივ, ჯ. პაკელიანისა და ნ. ჭანტუიას გმირები, სცენაზე წარმოსახავენ ხელოვნურად მოთამაშე ხელოვნურ პერ-

სცენა სპექტაკლიდან „მუნჯის სიზმრები“





გოგა — კ. შარაბიძე. კუკუ — მ. ყოლბაია

სონაყებს, გრძნობადაცლილსა და უშინაარსოს, სრულ მარიონეტებს, რაც მხოლოდ სიზმრისებულ ხილვებში შეიძლება გადათამაშებულიყო.

ავანსცენის მარჯვენა მხარეს მუწჯი კუკუს (მ. ყოლბაია) სამყოფია. აქ იგი იატაკზე მჯდომარე და მუხლებში თავჩარგული, ხშირად ისმენს ოჯახის წევრთა საუბრებს. უძირო სევდა, ტანჯვა, მაგრამ მაინც იმედი აღბეჭდვია დაუსრულებელი, უცნაური მოლოდინით, სულიერი ტკივილებითა და გამოუთქმელი სათქმელით, საყვედურით დაზაფრულ მის სახეს. მსახიობი სპექტაკლის დასაწყისიდან ფინალამდე მთელი სისავსით წარმოსახავს მუწჯი კუკუს ტრაგიკულ ბედს. იქვე კედელზე საკუთარი სულის პრიზმიდან ასხლეტილი პორტრეტული ნახატები დაუკიდია (პორტრეტების მხატვარი — ბ. ქავთარაძე), სიახლოვეს რადიოლა დაუდგამს და უხვად აუღერებს მისი სულიერი ყოფის შესაფერის მუსიკალურ რიტმებს. მხოლოდ ხატვასა და მუსიკაში პოულობს კუკუ — მ. ყოლბაია თავისი მუწჯური ენის ერთგულსა და შეუმცდარ თანამეიტყვეს.

წარმოდგენის დასაწყისში მ. ყოლ-

ბაიას პერსონაჟი აკანკალებული, ცხელი ხელით, თეატრის ბილეთებს უწვდის თავის უსაქმურ, მოდაზე გამოწყობილ, ყოველგვარი შინაგანი ღირსებებისაგან დაცლილ, ხორციელი პატივისაგან გათქვირულ, ცინიკოს ძმას. ამ დროს უკვე კუკუ — მ. ყოლბაიას სახით, ჩვენს წინაშეა ნატიფი, დახვეწილი, სრულქმნილი პიროვნება, თითქოს დაბადებიდანვე პიროვნებად შობილი და ფორმირებული, მოკრძალებული ღიმილითა და მუდარით აღსავსე მზერით რომ მისჩერებია ძმის გადამწყვეტ რეაქციას და დასტურის მოლოდინში, ნერვიულად გრიხავს ხელით ხალვათი სვიტრის ბოლოს, თავის ერთადერთ მარადიულ სამოსს.

მ. ყოლბაია — კუკუ თეატრში ძმასა და ნორას ეპატიყება, თითქოს ქალისადმი ამაღლებული ტრფიალი და ვაჟის აღზრდა განუზრახავს.

უხეში გოგას (კ. შარაბიძე) აგრესია მუწჯი კუკუს მიმართ სპექტაკლში, ფეიქრობ, საგანგებოდაა გამოყოფილი, რაც დასაწყისშივე იგრძნობა. უნდა აღინიშნოს, რომ მსახიობს აღნიშნულ როლში ღალატობს ზომიერების გრძნობა და მისი შური, ირონია, სიძულვი-



ლი კუკუს მიმართ შემაშფოთებელი ყვირილისა და ავადმყოფური სიშმაგის ზღვარსაა მიტანებული.

თითოეული სცენური პერსონაჟისათვის შეუმჩნევლად კუკუ — მ. ყოლბაია ათვლის წერტილად, იდეალად. მათი ცხოვრების შემავსებელ, აუცილებელ ატრიბუტად გადაქცეულა.

ნორა — ნ. ხურთი (სრულიად გაუგებარია მსახიობის მთავრულ-მუშიისებური გამომსახველობითი ხერხები) შინაგანად თითქოს მთელი ქარსებით ესწრაფვის კუკუსთან სიახლოვეს, მაგრამ ქალის ეს ამაღლებული სულიერი ლტოლვა, მისი ნაზი, ჰაეროვანი ამბორი, მხოლოდ სიბრაულეს, თანაგრძნობას, უკიდურეს შემთხვევაში კი მ. ყოლბაიასეული ინტელექტუალური პერსონისადმი თავყვანისცემის ნიშნითაა შემოფარგლული.

ფიზიკურად მახინჯი, ხოლო სულიერად სრულქმნილი, რაფინირებული არსება — ასე ფიქსირდება კუკუ — მ. ყოლბაია სპექტაკლის სცენურ გმირთა წარმოსახვაში.

რატომ?... რისთვის?... — თითქოს ამ სიტყვებით კივის ავანსცენის კიდეს მომდგარი, მაყურებლის სახეებს კითხვით, ვაებით, ტანჯვით მიჩერებული გულდაკოდილი მუნჯი, სულიერი ტკივილისაგან ათრთოლებული და ხელეზვაშლილი ჩაგრული ამაოდ მოელის პასუხს.

გარესამყაროს, ადამიანებს, ბედნიერებას, სიყვარულს, სიკეთეს, ღიმოს, სიცოცხლის ცხოველყოფელ ძალას მოგლეჯილი და ფანჯრებდაღურსმულ, ქვის ყუთში გამომწყვეული, თავისი ცნობისმოყვარე თვალით, ნათელი სულითა და გამჭვირავი გონებით ხედავს კუკუ ირგვლივ არსებული ადამიანური ურთიერთობების ავადმყოფურ, ყოვლისდამთრგუნველ ძალას. აძიტაპაც მის სრულქმნილ, შინაგანი პარმონიით გაწონასწორებულ პოეტურ პერსონაჟს, სიყვარულისთვის, ტრფიალისათვის გამზადებულსა და შედერებულს, მხოლოდ და მხოლოდ განრიდების, ამ უსახურსა და უსულ-

გულო სამყაროზე. ადამიანებზე, ამაღლებლის ერთადერთი გზა დარჩენისა.

რამდენიმე წამს უჩვეულო, არამქვეყნიურ ფიქრებს მოუტაცავს კუკუ — მ. ყოლბაია, მოულოდნელად ჯიბიდან ამოაძვრენს დამქკნარ, დაღეულ „ედემის ვაშლს“. „აკრძალულ ხილს“, უგემურად ჩაქებჩს და ამბოხებული სული ვაშლთან ერთად შურდულივით გადაფრინდება ჩამსხვრეულ ფანჯარაში.

სპექტაკლის ფინალურ სცენაში გამჭვირვალე მინის კუბოდან უმზერს მ. ყოლბაიას კუკუ ქირისუფალთ. ბარბაროსულია ამ უგონო ადამიანთა სურვილი: ვილაცამ უნდა დაიკავოს მათ ოჯახში მუნჯის ადგილი. უშანგი — ნ. ქანტურია დაუნდობლად ურტყამს ფეხმძიმე ცოლს უზარმაზარ ჯოხს, ისმის ახალშობილის განწირული ჩხავილი, დასახიჩრებული დედის კვნესა. ვანდალურია ადამის ძეთა ცნობისწადილი — დატყვევებული, დამახინჯებული, დაბეჩავებული იყოლიონ ადამიანის პიროვნული „მეობა“, თავად კი ველური ენით იბატონონ და აღზევდნენ ფიზიკური არასრულფასოვნებით დაჩაგრულ სრულქმნილ სულზე.

ადამიანის უღმობლობით შეძრწუნებულ-შეზანზარებული სამარე იხსნება, მიცვალებული დგება და უახლოესი, უსაყვარლესი ადამიანის ტანჯვით თავზარდაცემული მუნჯი კუკუ გულმდუღარედ გოდებს. ამ გოდებაში კი იგი სიმწრით დაეძებს სიტყვებს და თანდათანობით ამეტყველდება: ...დე-და!!!, ...დე-და!!!

ადამიანის, ამ ყველაზე მძვინვარე მხეცის დაუნდობლობა ზღვარს გადასცილდა. დგება დრო, როდესაც მის თვინებობას ცა და დედამიწა აუჯანყდება!!!

წარმოდგენიდან აბსოლუტურად ამოვარდნილია ე. წ. სიზმრისეული ხილვების სცენები. შორს ვარ იმ აზრისაგან, რომ აღნიშნულ მიზანსცენებში განფენილი ალოგიკური მსჯელობებისა თუ შეუსაბამო სიტყვათწყობის ლექსიკა წარმოსახავს აბსურდული თე-



ატრის ურთულის. კომპაქტურ-ფილოსოფიური ხელოვნების სპეციფიკას.

დრამატურგის იდეა ანალოგიებისა: „ადამიანი — ლაბორატორიული კვლევის ობიექტი. ანუ ადამიანი ტარაკან-ბუზი“; „ადამიანი ადამიანთა მომთვინიერებელი ცირკის ანუ ცხოვრებისეულ არენაზე“; „ადამიანი საჯარო აუქციონის მსხვერპლი“ — თვით ჩანაფიქრშივე სუმბურულია. ვიზუალურად კი ხელოვნური და შეუცნობადი.

სპექტაკლის საერთო კონცეფციიდან გამომდინარე, კუქუს სიზმრისეულ ხილვებში უნდა განხორციელებულიყო კლდერონისეული დებულების „ცხოვრება სიზმარია“ უკუვარიანტი, ანუ, სწორედ „სიზმარშია ქეშმარიტი ცხოვრება“.

გ. გამსახურდიას დრამატურგიულ ტექსტში კი სქემატურადაა მინიშნებული იმის თაობაზე, რომ მხოლოდ ირეალურ სამეფოში პოულობს მ. ყოლბაის კუქუ თავისი არსებობის საზრისსა

და გამართლებას, აქ მას. ბუზად გარდაქმნილს, ძალუძს მხსნელად მოველონოს მის ირგვლივ მყოფ „სნეულთ“. აქვე შეუძლია მას წინ აღუდგეს ვინმე მოძალადე-მომთვინიერებლის თვითმიზნურ აგრესიას. ხოლო მისი ინდივიდუალური ღირსებები ისევ და ისევ აქ იქნება ყველაზე სრულად შეფასებული ადამიანების მიერ. აქ პპოვებს იგი საკუთარ ადგილსა და სიყვარულს. სწორედ აქ იქნება იგი თავისი სათაყვანებელი ქალის მიერ აღიარებული და ხელდებული, რამეთუ როგორც ნ. ხურითის ნორა აღნიშნავს — „კუქუს აქვს ის. რაც არა აქვთ სხვებს“.

წარმოდგენის სიზმრისეულ სცენებში რომ მომხდარიყო მ. ყოლბაის სცენური გმირის ადამიანურ-პიროვნული ღირსებების სახიერ-განზოგადებული აღორძინება, მის მიერ არჩეული ირეალური ცხოვრებისეული ყოფის პრიორიტეტიც ლოგიკური გახდებოდა.

თამარ ქუთათელაძე

13 035010.

მხსენთვის სახელმწიფო დრამატული თეატრი

მან ანუი

„ანტიბუნე“

ძალზე რთულია თან ანუის პიესის „ანტიგონეს“ ქართულ სცენაზე განხორციელება. ეს არ არის განპირობებული მხოლოდ ინტელექტუალური დრამის მრავალშროვანი და მდიდარი ბუნებით: ჩვენს მაყურებელს ხომ დღემდე ძალზე კარგად ახსოვს მიხეილ თუმანიშვილის ბრწყინვალე სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში სერგო ზაქარიაძისა და ზინაიდა კვერენჩილაძის საოცარი დუეტით. ამიტომაც, ბუ-

ნებრივია, ფრანგი დრამატურგის ამ პიესის ყოველ ახალ სცენურ ადაპტაციას ძალაუნებურად მოჰყვება შედარებები და პარალელები, რაც ერთგვარ გადაულახავ ბარიერსაც კი წარმოქმნის მაყურებელთა ცნობიერებაში. მაგრამ თეატრის ამოუწურავი მრავალსახოვანება ყოველთვის უტოვებს. აქ მოღვაწე შემოქმედს სრულიად განსხვავებული სიტყვის თქმის, მოულოდნელი, არატრადიციული გადაწყვეტის საშუა-



ანტიგონე — მ. ბერიძე, კრეონი — ვ. ნიკოლაიშვილი

ლებას, როდესაც უეცრად გვაფიწყდება ხოლმე ყველაფერი, რაც აქამდე გვინახავს და აღქმულისა და გამოცდილის ტყვეობაში ვექცევით. ასეთი თეატრალური საღამოები იშვიათად იბადება და მხოლოდ იმ კოლექტივში, რომელსაც საკუთარი გამოკვეთილი სახე, უძლიერესი შემოქმედებითი პოტენციალი და უმაღლესი პროფესიონალიზმი გააჩნია. მესხეთის თეატრი კი, რომელმაც წარმოადგინა ეს ანუის „ანტიგონე“, დღეს საკუთარი სახის, გამომსახველობითი ენის, ხელწერის, პროფესიული სტრუქტურების ძიებაშია, უამრავ შემოქმედებით და მატერიალურ-ტექნიკური პრობლემების გადაწყვეტაშია. ამიტომაც არ შეიძლება თეატრის ნამოღვაწარს დღეს შეფასების უმაღლესი კრიტერიუმებით მივიღდეთ. თუმცა მესხეთის თეატრის ეს სპექტაკლი საინტერესო დასკვნის გაკეთების საშუალებას იძლევა.

რეჟისორმა ზურაბ სიხარულიძემ შეგნებულად თქვა უარი მოულოდნელ ეფექტებსა და პიესის ძლიერ ტრანსფორმაციაზე. მან მინიმუმამდე

დაიყვანა რეჟისორული გამომსახველობითი ხერხები და მთელი დასკვნითა მსახიობთა საშემსრულებლო ხელოვნებაზე გადაიტანა. რამაც თვალნათლივ დაგვანახა თეატრის ამ სფეროში არსებული ხარვეზები. სპექტაკლის იმ მონაკვეთებში, სადაც მსახიობები ვერ ავლენენ შესაბამის ოსტატობას, წარმოდგენა თითქოს კვდება, მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორმა ზუსტად შეძლო გადმოეცა ანუის პიესის იდეები და პრობლემატიკა. ადამიანისა და საზოგადოების, პიროვნებისა და ხელისუფლების, პიროვნებისა და საკუთარ ადამიანურ მოვალეობათა ურთიერთდაპირისპირება და შეკავშირება წარმოადგენს სპექტაკლის ძირითად იდეურ ლერქს, სადაც ბოლოს ყველაზე მთავარი და მნიშვნელოვანი იმარჯვებს — ზნეობრივი არჩევანი. პიროვნების თავისუფლების პრობლემა ჩვენს სამყაროში ძირითადი თემა და მასზე ავგო რეჟისორმა მთელი სპექტაკლი. ზურაბ სიხარულიძე ცდილობს თითქმის ბოლომდე დარჩეს ავტორის ტექსტის ერთგული, უფრთხილდება მის ყოველ რეზერვს. კიაზო ბერიაშვილისა და ანა ნიჟარაძის მხატვრობაც საკმაოდ ლაკონური და ზუსტია, თუმცა მოქმედ გმირთა ზოგიერთ კოსტუმს აშკარა დისონანსი შემოაქვს სპექტაკლის მკაცრ სტილისტიკაში. სცენის სიღრმიდან კუთხეებამდე დაშვებული ორჯი დაღმავალი თეთრი კედელი შემოფარგლულ სამყაროს ქმნის, რომლის შუაშიც დიდი სარკეა მოთავსებული. სცენაზე მხოლოდ კრეონტის ძალზე ასკეტური სამეფო ტახტი დგას, რომლის გვერდზეც მაღალ პოსტამენტზე ჯვრის ფორმით შეკრულ ჯოხებზე შემოფლეთილ-შემოგლეჯილი სამეფო ტოგა ჩამოუცვიათ. ეს ქანდაკების მსგავსი ფიგურა ერთგვარი სიმბოლოა პიროვნების თავისუფლების უსაზღვრო ძალასთან დამარცხებული ხელისუფლებისა, რომელიც ცდილობს თავისი ინდივიდუალური ნიშან-თვისებები დააკარგვის ადამიანს და მორჩილად აქციოს იგი.



ანტიგონე — მ. ბერიძე, ჰემონი — გ. გოგოლაძე

ზოგიერთი კოსტუმი ძალზე ზუსტად, ახსიათებს მოქმედ პირს. მცველთა (მსახიობები: იური სულაძე, დავით მაჩიტაძე, ბადრი თამაზაშვილი) კეპები და ლაბადები, რომლებიც ოდნავ ირონიული ხერხითაა გადაწყვეტილი, მათ მწირ სულიერ სამყაროზე მეტყველებენ. ანტიგონე ძალზე სადა, შავ სამოსში ღირსებისა და დიდი შინაგანი ენერჯის გამოხატულებაა. ამავე დროს კრეონი, პაეი და ჰემონი მანტიის მსგავს მოსასხამებს ატარებენ. ეს მოსასხამები არაბუნებრივად დიდი და მართკუთხა ფორმებით მსახიობთა ყოველ მოძრაობას, გადაადგილებას ხისტს და მკვეთრს ხდის. მხატვართა ჩანაფიქრით ამ კოსტუმებმა კრეონის (მსახიობი ვაჟა ნიკოლაიშვილი) მიერ შექმნილი სამყაროს სახე უნდა წარმოგვიდგინოს; სამყაროსი, რომელშიც პიროვნება დათრგუნულია, ყველაფერი მარწყუხეობაშია მოქცეული. სწორედ ამ მანტიისაგან თავისუფლდება ჰემონი (მსახიობი გურამ გოგოლაძე) სპექტაკლის ბოლოს, როდესაც ანტიგონეს მსგავსად ისიც აკეთებს თავის არჩევანს. თვით კრეონიც კი იზორებს ამ მანტიას რამდენიმე წუთით, ანტი-

გონესთან ტრაგიკული დიალოგის შემდეგ. მაგრამ, ჩემის აზრით, ვერ მოიძებნა ამ იდეის შესაბამისი მხატვრული გადაწყვეტა და ეს სამი კოსტუმი ხელს უშლის მსახიობებს.

რეჟისორმა პიესაში ერთადერთი მცირე ცვლილება შეიტანა: მან გააერთიანა ქოროსა და მაცნეს როლები. ქორო (მსახიობი ზურაბ მინდიკაური) სპექტაკლის წამყვანად გვევლინება. იგი განმსჯელიც არის, შემფასებელიც და ამბის მოხრობელიც; მემატთანესავით ამოიკითხავს იგი ანტიგონეს ისტორიას, თან აქეთ-იქით მიმოაბნევს პიესის ფურცლებს. ! სცენაზე მიმოყრილი ფურცლები კვლავ და კვლავ გათამაშდება მოქმედებაში და სპექტაკლის ერთ-ერთ ძირითად სცენურ ხერხს წარმოადგენს. ზურაბ მინდიკაურის ქორო შესრულების ძალდაუტანებელი, თავისუფალი მანერითა და მკაფიო მეტყველებით სპექტაკლის კამერტონს წარმოადგენს.

ანუის ინტელექტუალური დრამის ძირითადი დატვირთვა ანტიგონესა და კრეონის პოზიციათა შეჯახებაზე მოდის. მანანა ბერიძე ზუსტად გვიჩვენებს ანტიგონეს 31-



როვნებად ქცევის პროცესს. ბავშვური, თითქოსდა გულუბრყვილო გოგონა, რომელიც ხის მაღალ ქოშებს — კოტურნებს შემოიტანს სცენაზე, ზედ შედგება და ეძლევა ოცნებას, ბუნების მშვენიერებით ტკობას. გოგონა, რომელიც ჯერ კიდევ ბავშვურად გულახდილია თავის ძიძასთან (მსახიობი ლუდა მაზანაშვილი) თანდათანობით ადგება ადამიანის მიერ არჩევანის გაკეთებისა და ამის შედეგად პიროვნებად ქცევის რთულ გზას. დასაწყისშიც კი, ისმენესთან (მსახიობი ცირა ტაბატაძე) დიალოგშივე იგი თავის ძაღვში მტკიცედაა დარწმუნებული.

ვაჟა ნიკოლაიშვილის კრეონი ძლიერი მმართველია. მას თავისი სიმაართლე გააჩნია, მტკიცედ სწამს არჩეული გზის შეუმცრადობის. მას სურს ბედნიერი და სამართლიანი სამყაროს მოწყობა, თუნდაც უსამართლობის საფასურად. ეს იმ ადამიანის ტრაგედიაა, რომელმაც ყველაფერი გაწირა ამქვეყნად თავისი მრწამსის, იდეის გულისათვის, ზნეობრივი მარცხი განიცადა და მხოლოდ პაეის (მსახიობი გალინა ზაზაძე) ამარა დარჩა. ასეთ გმირად ჰყავდათ ჩაფიქრებული რეჟისორსა და მსახიობს კრეონი. მაგრამ უპირველეს ყოვლისა მსახიობის ინტონაციებში დაშვებულმა შეცდომებმა ხელი შეუშალა ანტიგონესა და კრეონის თანასწორი, ფასოვანი კონფლიქტის წარმოჩინებას.

წარმოდგენაში მნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენს იური სუდაძის მცველი. საკმაოდ მეტყველია მსახიობის მიერ განსახიერებული როლი. სწორედ ასეთი ადამიანები, თავიანთი პრიმიტიული ინსტიქტებით, გონებაშეზღუდულობით ბრმა იარაღს წარმოადგენენ მმართველობის ხელში. მისთვის, განსხვავებით ჰემონის, ისმენესა და ევრიდიკესაგან (მსახიობი გალინა ხეჩია), ბოლომდე მიუყვდომელი დარჩა ანტიგონეს გამირობის არსი.

უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის განმავლობაში ხშირად შეინიშნება ქმედების შინაგანი რიტმის დაცემა, რის მიზეზიც, ალბათ, უპირველეს ყოვლისა სამსახიობო შესრულებაში უნდა ვეძიოთ. მიუხედავად გამოთქმული შენიშვნებისა, მესხეთის თეატრის ეს სპექტაკლი გამოირჩევა სცენური კულტურით. მსახიობებმა რეჟისორის დახმარებით, მეტ-ნაკლებად, მაგრამ მაინც შეძლეს ინტელექტუალური დრამის რთული შინაგანი ბუნების ზოგიერთი შრის ამოკითხვა, რაც ერთგვარად პირველი ნაბიჯებია ამ თეატრის გზაზე და ოპტიმიზმის საფუძველსაც იძლევა.

კახა ტრაპაიძე.

14 ივნისი

**ივანე მხატვლის სახ. ცხინვალის
სახელმწიფო დრამატული თეატრი**

დავით ბაჩიაილაძე

„ბ ა ხ ტ რ ი ტ ნ ი“

მრავალი თვის დუმბილის შემდეგ კვლავ გაისმა ცხინვალის თეატრის სცენიდან ქართული სიტყვა და რა სასიხარულოა, რომ ეს პირველი წარ-

მოდგენა იყო დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრონი“. ვაჟა-ფშაველას პოემის მიხედვით შექმნილ ამ ორიგინალურ პიესას საერთოდაც წყალობს იღბალი:

მის პირველ დადგმას რუსთაველის თეატრში დღესაც ნოსტალგიით იხსენებენ მნახველნი. შემდგომშიც მრავალჯერ დადგმულა საქართველოს სხვადასხვა თეატრში და დღესაც — არ შეეცდები თუ ვიტყვი — ისტორიული მისია იყისრა მან სამაჩაბლოში. პრემიერა უკვე განახლებულ თეატრში შედგა: ცხინვალის თეატრის ქართული დასი ცალკე თეატრად გამოეყო. ივანე მაჩაბლის სახელი მიენიჭა და იმედია მალე თავის ახალ ბინასაც დაიმკვიდრებს. თუკი ყველამ. ვისაც ამ საქმის წაძლოა ევალება. პირნათლად მოიხადა თავისი ვალი. თვით ეს ფაქტი საზეიმო იყო სამაჩაბლოს ქართველებისთვის. ხოლო პრემიერამ გააორმაგა სიხარული.

„ბახტრიონი“ ზუსტად მოერგო სამაჩაბლოში შექმნილ სიტუაციას. ზემოწვევით გადმოსცა ქართველობის გულისთვის და ტკივილი. ამიტომ არც არის გასაკვირი, რომ პრემიერის დღე ეროვნული ერთობის დღედ იქცა და რაოდენ სასიხარულოა, რომ ამ ზეიმს ქართველებთან ერთად გონიერებისა და მშვიდობისათვის მოწოდებული ოსი მეგობრებიც იზიარებდნენ. თუმც კი უგუნურ მოქიშპეთა ბორგვა იგრძნობოდა ქალაქში და ძაბავდა ისედაც აღრულ სიტუაციას.

ასეთი ცხელი წერტილიდან საქართველოს თეატრების ფესტივალზე ჩამოტანილი სპექტაკლი, რაოდენ მკაცრი საზომითაც არ უნდა მივუდგეთ მას, მაინც სხვაგვარად აღიქმება. თუმც თავისი შესაძლებლობები ცხინვალის ქართულმა თეატრმა ჩინებულად წარმოაჩინა შარშანწინდელ ფესტივალზე და სამი პრემიაც დაიმსახურა სპექტაკლისთვის „პროვინციული ამბავი“ (რეჟისორმა უ. მინდიაშვილმა, მსახიობებმა ც. გიგაურმა და ჯ. გოჩაშვილმა). მაინც გავებდავ და ვიტყვი: „ბახტრიონი“ იმ თვისების სპექტაკლია, რომელიც სწორედ დღეს სჭირდება სამაჩაბლოს მკურნებელს — თავდადებისა და გმირობის. ამასთანავე. შენდობისა და



სანათა — ც. გიგაური. ანდარეზი — ვ. კასრაძე.
ქალაგი — ჯ. გოჩაშვილი

კაცთმოყვარეობის მადიდებელი; სპექტაკლი, რომელიც ერის სიღიადეზეც ესაუბრება მკურნებელს და მის სისუსტესა და სიგლახეზეც.

ამასთანავე რეჟისორ ლერი პაქსაშვილის დადგმაში მძაფრად გამოიკვეთა თითოეული ჩვენთავანისთვის ახლობელი გრძობა — სიკვდილის ტკივილიანი განცდა.

„როდემდის უნდა ვიბანოთ სისხლით პირი და ხელები? შვილთა მაგივრად დედებსა ძუძუს გვიწოვდეს გველები?!“

ქმრისა და შვიდი ვაჟკაცის საფლაოზე მოტირალი დედის სახე სიმბოლურია ჩვენი დროისთვის. სპექტაკლში ეს მოტივი ციკო გიგაურის სანათას გმირით არ შემოიფარგლება, არამედ თავისებურ ვარიაციად გადაისახება ლელასა და ანდარეზის (დალი დოიჭაშვილი და ვეფხია კასრაძე — ორივე დებიუტანტები არიან) ლირიულ დუეტში.



ლელა — დ. დოიჯაშვილი, ანდარეზი — ვ. კასრაძე

შემდეგ კი ჭეშალ გოჩაშვილის ქადაგში ჰპოვეს გამოძახილს. ამ ერთიან ღერძზეა აგებული სპექტაკლი. ც. გიგაური-სანათას სულისშემძვრელ გოდებას იმედის სხივით კვეთავს შეყვარებული გმირი ქალ-ვაჟის კეკლუცი შაირობა და ცეკვა-თამაში, მაგრამ ამ მხიარულებასაც ავბედითი აჩრდილი დასტრიალებს, კოშკის ქონგურტიდან არწივივით მომზირალი ქადაგის ხმა კოსმიური სივრციდან ჩამოსიშის თითქოს და კვლავ ავი წინათგრძნობის ბურუსში ახვევს გარემოს. ჯ. გოჩაშვილის ქადაგი მხოლოდ მისანი და ღვთის ნების მაუწყებელი არ არის. იგი ბრძენია, მოაზროვნე, რომელიც ცდილობს თვალი აუხილოს, ხსნის გზა დაანახოს ერს. აქაც და სხვა შემთხვევაშიც უხვადაა გამოყენებული ვაჟას ბრწყინვა-

ლე პოეტური ციტატები, რომლებშიც სწორედ მიწიერ მოვლენათა კომპარატივი არსია ამოცნობილი.

უთურგასა (თ. ხიდაშელი) და ვაზუზის (თ. პურიჭამიაშვილი) — მოსიხბლეთა რაინდული ურთიერთშენდობის სცენას და, საერთოდ, ამ ურთიერთობების განვითარებას ასევე მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს, თუმცა მეჩვენება, რომ ფინალში უთურგას სიკვდილის ეპიზოდში ვაჟას ლექსის „არწივის“ გამოყენებამ სპექტაკლში ზედმეტი პათეტიურობა შემოიტანა.

საერთოდაც, ზეაწეული ტონი მთელ რიგ შემთხვევებში იჩენს თავს და ყალბ ელერადობას ანიჭებს სპექტაკლს. რომელიც, ვფიქრობ, არ საჭიროებს გმირული თემის გადამეტებულ აქცენტირებას.

უმთავრესი შენიშვნა მაინც მასობრივი სცენების მიმართ ჩნდება. სამწუხაროდ ამ ეპიზოდებში არ არის გამოკვეთილი მასის სცენურ სივრცეში მოქმედების პრინციპი, მისი როლი კულმინაციურ ეპიზოდებში, გაურკვეველია, საერთო ნების გამომხატველი ერთიანი პერსონაჟია ხალხი, თუ ინდივიდუალობათა საკრებულო „ბაბტრიონში“ მასის ფუნქციის ზუსტ განსაზღვრას კი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს — თუმცა რამდენიმე ეპიზოდში რეჟისორმა მიაგნო სახიერ ვიზუალურ მიზანსცენებს. ამგვარი ვიზუალური გადაწყვეტისათვის მომგებიან ფონს ქმნის მხატვარ ი. მკვდილიძის მრავალსიბრტყიანი დეკორაცია, რომელიც ფერწერულიცაა და მოცულობითიც.

მასობრივი სცენების ეკლექტიზმმა თავის მხრივ კვალი დააჩნია ლუხუმისა (თ. მეშვილდე) და ზეზვას (რ. ოტიაშვილი) სახეებს. მსახიობები მათ წინაშე დასმულ ამოცანას ძლევენ. მაგრამ სპექტაკლის ერთიან ქარგაში თვით ამ პერსონაჟებმა, რომლებიც სწორედ ხალხთან არიან მუდმივ ურთიერთმიმართებაში, ვერ შეიძინეს საჭირო ელერადობა (გამონაკლისია



კვლავ უთურგასა და ვაზუზის კონფლიქტის გამოაშკარავების ეპიზოდი).

ყველაზე ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს სპექტაკლის ფინალი — ლელასა და ანდარეზის დატირების სცენა:

„ვახ. რა ძნელია, შეილებო
თქვენზედა დალაობაი“...

ქადაგისა და სანათას ტირილი ურთიერთმონაცვლეობაში ქმნის ერთ გულისშემძვრელ მოტივს, რომელშიც სიტყვა სიმფონიურ ქლერადობას იძენს. და ამ სიმფონიზმიდან იკვეთება ფინალური აკორდი: „სამშობლოს არვის წავართმევთ. ჩვენც ნურვინ შეგვეცილება“...

სპექტაკლის ეს ბოლო ფრაზა რეჩიტატივით წარმოთქმული ავანსცენაზე გამოსული ხალხის მიერ ერთიან ორგანიზმად კრავს სცენასა და დარბაზს. ამ ერთიანობაშია სწორედ თეატრის გამარჯვების საწინდარი, რადგანაც დღეს ცხინვალის ქართულ თეატრს ყველაზე მძიმე, მეორეს მხრივ კი — ყველაზე ბედნიერი და საპასუხისმგებლო დღეები დაუდგა. ცხადია, მის წინაშე არსებული ამოცანებისა და სიძნელების დაძლევა მთელი

საქართველოს ყოველმხრივი მხარდაჭერისა და დახმარების გარეშე არ მოხერხდება, მაგრამ თვით თეატრს ახლა არნახული შრომისმოყვარეობისა და სიბრძნის გამოჩენა მართებს. სამაჩაბლოში შექმნილ ურთულეს სიტუაციაში იგი უნდა იყოს უდრეკი, შეუპოვარი, მებრძოლი და, ამავე დროს, ემსახუროს სიკეთისა და მშვიდობის საქმეს, არ უღალატოს ზნეობრივ პრინციპებს, რომელთა გარეშეც შეუძლებელია ხელოვნების მსახურება. ბუნებრივია, ამით არათუ კლებულობს, არამედ მატულობს ჩვენი — თეატრის მოღვაწეთა პასუხისმგებლობა ამ თეატრის მიმართ, რომელსაც დღესდღეობით არსებობისთვის აუცილებელი მიწიერ მიწა არ გააჩნია — საკუთარი შენობა და, რაც მთავარია, სამხატვრო ხელმძღვანელი. მოწოდებები უძლურია — ჩვენი დრო ამაშიც გვარწმუნებს; მაგრამ ნუთუ საქართველოში არ არის რეჟისორი, რომელიც თავს ღირსად თვლის, იმსახუროს ივანე მაჩაბლის სახელობის ქართულ თეატრში — სამაჩაბლოს მიწაზე.

ანა ჭავჭავაძე

18 ივნისი

**ვაჟა-ფშაველას სხ. თელავის
სახელმწიფო დრამატული თეატრი**

თამაშ პილაძე

„ნ ა ხ ვ ი ს დ დ ე“

იხილეთ „ხელოვნება“ № 7, 1990 წ.

პრემია საუკეთესო ახალი დრამატურგიული ნაწარმოებისათვის კინოს ავტორს **თამაშ პილაძეს**; პრემია საუკეთესო ახალი საპატაკალინათვის დამდგმელ რეჟისორს **გოგი ჩავჭავაძეს**.

ლადო მისხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო დრამატული თეატრი

ლავა თაბუჯაშვილი

„ათვიმერმემ მიმინოს“

ლავა თაბუჯაშვილის პიესა „ათვიმერმემ მიმინოს“ საქართველოს არაერთი თეატრის სცენაზე განხორციელებულა. ერთ-ერთი მათ შორის ჭიათურის აკაკი წერეთლის სახელობის თეატრია, სადაც ეს პიესა რამდენიმე წლის წინ ლევან სვანაძემ განხორციელა და თავის დროზე მას თეატრის მოყვარულებმა საკმაოდ მაღალი შეფასებაც მისცეს.

როდესაც რეჟისორი ერთხელ უკვე დადგმულ პიესას მეორედ მიუბრუნდება, ვფიქრობ, უპირველესად ეს გამოწვეულია იმით, რომ აღელვებს და მისთვის ახლობელია დრამატურგის სათქმელი და, ალბათ, ერთგვარი დაუკმაყოფილებლობის გრძნობაც ეუფლება: რაღაც დააკლო, ან ბოლომდე ვერ მოახერხა თავისი რეჟისორული ჩანაფიქრის განხორციელება.

დასაინანია, რომ ლევან სვანაძის მიერ ქუთაისის სცენაზე დადგმულ სპექტაკლში მსგავსი რამ არ შეიმჩნეოდა. მან ხომ ერთი სცენიდან მეორეზე თითქმის უცვლელად გადმოიტანა „მზამზარეული“ სპექტაკლი, თუ არ ჩავთვლით მერის და ანის შორის გამართული „სასიყვარულო“ სცენის დამატებას, რომელმაც არა თუ რაიმე შემატა სპექტაკლს. პირიქით გაძლიანებლად და არაფრისმთქმელად იქცა. მას ხომ არანაირი წინაპირობა და, მითუმეტეს, განვითარება აღარ ჰქონია. ის, რაც ამ უხამს სცენაში ხდება, არა მგონია იმაზე მეტ უზუნობას და სიბინძურეს წარმოადგენდეს, ვიდრე ის, რომ თურმე ძალის გამოყენებით შეიძლება ადამიანი დაამახინჯო და საკუთარი სახე აბსოლუტურად დააკარგინო (ამის

ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითი ყოველად! გამოთავანებული მელოტია (ა. ტოროტაძე). ამიტომ გაუფებრად მეჩვენა, რისთვის დასჭირდა იგი რეჟისორს, რის თქმა სურდა.

ქუთაისელთა სპექტაკლის სცენოგრაფიაც დიდად არ განსხვავდება მისი „წინამორბედისაგან“.

ლევან სვანაძემ და მხატვარმა ჯეირან ფაჩუაშვილმა სცენური გარემო ჩამოქმედებული და ჩაყამებული ფერებით გადაწყვიტეს. მსახიობებისათვის განკუთვნილი სამოქმედო არე. — ბაზიერების თავშესაფარი, რაღაც სარდაფს თუ საკანს ჰგავს. ოღონდ ამოდლებული ფიცარნაგის გარშემო გულზე აბრააკრული მანეკენები სხედან. აბრებზე შავად გადახაზული წითელი გულია გამოსახული. მარჯვენა მხარეს მეფე-პატარძლის მანეკენებია, რა თქმა უნდა ისინიც გულგადახაზულნი. ფიცარნაგის ქვემოთ მარცხნივ შავი ფერის თვალია გამოსახული, მარჯვნივ — თავლისფერი. (აქცენტი თვალის ფერზე მოგვიანებით გათამაშდება — „შავთვალა მიმინო არ თვინიერდება, ის უნდა მოკვდეს.“) სცენის უკან ამჟამად თავშემართული ლითონის მიმინოა მთელ სიმაღლეზე აღმართული. გულისადგილას უშველებელი სიცარიელეა. ისიც გულამოგლეჯილია. ერთი სიტყვით, სცენაზე გულგამოცლილი და ყოველად გაუბედურებული ადამიანების ტრაგედია ტრიალებს.

თეატრში მისული მაყურებელი. პირველ რიგში იმ გარემოს აღიქვამს. სადაც მსახიობებმა ერთი საღამოს განმავლობაში პიესის გმირები უნდა გააცოცხლონ. მომეჩვენა, რომ რეჟისორის

და მხატვრის მიერ შემოთავაზებული მხატვრული პირობა. სწორედ ამგვარად გადაწყვეტილი სცენური გარემოთი, ცოტა პრიმიტიულად გამოიყურება. დღეს, ჩვენი მაცურებელი სპექტაკლის შემქმნელ კოლექტივთან ერთად აზროვნებას ეჩვენა და ვფიქრობ უმჯობესი იქნება, თუ მას ამგვარ ერთხაზოვნებას ავირიდებთ.

ცოტა გადაჭარბებულად და დამლულად მეჩვენება ბაზიერთა ვარჯიშებიც (ქორეოგრაფი — შოთა მამაიძე). სპექტაკლში რიტმული, ხმამაღალი მუსიკის თანხლებით (მუსიკალური გაფორმება — კახაბერ გოგილაშვილი-სა) არაერთხელ მეორდება მათი „გამოსათაყვანებელი“ და „გასატლანქებელი“ მოძრაობები.

ისეთი „დაწესებულების“ არსებობა, როგორც ბაზიერთა მოსათვინიერებელია, სადაც ადამიანებთან იგივე მეტოდებს იყენებენ. რასაც ველური მონადირე მიმინოების მოსათვინიერებლად, სადაც უნაზეს, შეყვარებულ ყმაწვილ ქალებს და კაცებს ყოვლად გრძნობადაცლილ და გულამოგლეჯილ მანეკენებად აქცევენ. თვით ეს ფაქტი უკვე ადამიანურსაა მოკლებული და, როგორც იტყვიან, კომენტარს არ საჭიროებს. ამიტომ ხშირად ხაზგასმამ იმ უხეშობისა და არაადამიანობისა, რაც პატრონის სამფლობელოში ტრიალებს, ვფიქრობ, მხოლოდ ფუნქციას უკარგავს ამ აქცენტს, მთავარ სათქმელს კი აუფერულებს.

და კიდევ ერთი, რაც ჩემის აზრით, ძალიან გვაკლდება სპექტაკლის ცქერისას... სპექტაკლში არ იკვეთება ის შინაგანი პროცესები, რომელიც ერთ დროს ლად და უმანკო ადამიანებს გველურებულ და გამხეცებულ არსებებად აქცევს. ამის მოტანას მაცურებლამდე მსახიობები და რეჟისორი მხოლოდ გარეგნული ხერხებით და საშუალებებით ცდილობენ. თუმცა ამაში მხოლოდ მათ ვერ დავადანაშაულებთ, ჩანს დრამატურგიაც არ იძლევა მეტის საშუალებას... ალბათ ამიტომ, რომ ამ პიესის მიხედვით დადგმული თითქმის



ანი — ა. კობრაძე, ვიო — შ. კვიციანი

ყველა სპექტაკლი ძალზე ემსგავსება ერთმანეთს.

ქუთაისელთა დადგმაში ერთ-ერთ მთავარ გმირს — პატრონს, ერემია სვანაძე ასრულებს. გასაოცარია და გულდასაწყეტი, რომ ისეთი გამოცდილი მსახიობი, როგორც ერემია სვანაძე და რომლის „ზურგზე“ წლების განმავლობაში გადადის ქუთაისის თეატრის რეპერტუარი, ძალზე ზედაპირულად ცდილობს წარმოვეიდგინოს პატრონის სახე, ვფიქრობ, მსახიობი ვერ ახერხებს ბოლომდე გაითავისოს ეს როლი, ჩვენთვის, მაცურებლისათვის აბსოლუტურად გაუგებარია, თუ როგორი ბიოგრაფიის კაცია პატრონი, რაც ხოვრება გაიარა მან, სანამ ამ ველური ბრბოს მმართველ ძალად იქცეოდა. ამის შესახებ ინფორმაციას მხოლოდ მისი მონოლოგიდან ვღებულობთ, თანაც მსახიობი ამ მონოლოგშიც არაბუნებრივი და ნაკლებად გულწრფელია. მისი უხეშობა, სიტლანქე, ცინიზმი, — ერთგვარ პოზად აღიქმება. ამიტომ განწირულად თქმული მისი ბოლო ფრაზა — „ნუ მომიკლავთ



სენა სპექტაკლდან

შეილს“. — მიზანს ვერ აღწევს და ცოტა ყალბადაც ეღერს.

მაია სამანიშვილის მერი ოდესღაც ლამაზი, ავბორც დედაკაცად ქცეული გაუბედურებული ქალია, თუმცა მისი გარეგნული სიამაყე უბედურებაზე მეტად თვითკმაყოფილებას უფრო გამოხატავს. ეს გრძნობადაცლილი ქალი იონას, ოდესღაც მის სატრფოს და სასურველ საქმროს, დღეს ისე უყურებს როგორც გოესა და სულით ავადმყოფს.

პატრონისა და მერისგან მკვეთრად განსხვავდება მათი მუღმივი „იდეური მეტოქე“ იონა (გიზო ლელუყვა), რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ მისი ბავშვობის მეგობრის — პატრონის „ულუფად“ ვერ იქცა, მაინც განწირულია. მსახიობის სევდიანი, ირონიაშეპარული ხუმრობა, ნაღვლიანი გარეგნობა, სპექტაკლის დასაწყისშივე ნათელს ხდის ამას.

გამორჩეულია ალექსანდრე ტოროტაძის მელოტი, ეს ბრგე ვაყკაცი, რომელიც სხვისი ნების შემსრულებელ იდიოტად ქცეულა. ვფიქრობ, ყველაზე მეტად ამ მსახიობმა შეძლო იმ დიდი უბედურების ჩვენება, რაც პატრო-

ნის ძალას შეუძლია მოუტანოს ადამიანებს. რა უნდა იყოს იმაზე დიდი ტრაგედია, როდესაც ადამიანში იმდენადაა განადგურებული მისი პიროვნულობა, რომ თავის მოსაკლავად გამზადებულ კაცს უდარდელად და ლალად აწვდის ყულუფს და ვერც კი ხედება. ვილაცას სიცოცხლე რომ წაართვა.

მთავარი როლის შემსრულებლები შალვა კიკვაძე (გიო) და ანა კობრიძე (ანი) საკმაოდ ახალგაზრდა მსახიობები არიან. მათი გმირები სპექტაკლის დასაწყისშივე უკვე საკმაოდ გაღიზიანებულნი და უხეშნი არიან. იმის გამო, რომ ამ გმირთა სახეები თითქმის არ ვითარდება, ნაკლებად შესაძინევი ხდება ანის მოთვინიერება და გიოს ვითომ მორჩულება: ისინი მხოლოდ გარეგნული ხერხებით, ექსტიკულაციით და ხმის აწევით განასახიერებენ თავიანთ გმირებს.

ქუთათურთა სპექტაკლმა ამჯერად ვერ მოახდინა ის შთაბეჭდილება, რომელსაც მოველოდით ამ მდიდარი შემოქმედებითი ტრადიციების მქონე თეატრისაგან.

ნანა ფრიდონიშვილი

ლადო მესხიშვილის სახ. ქუთაისის სახილმწიფო დრამატული თეატრი

დავით ტურაშვილი

„...და ერთ მშვენიერ დღეს“

ახლაგაზრდა დრამატურგი... დამწყე-
ბი რეჟისორი... განწყობილება საპრე-
მიერო... დარბაზში — ანშლაგია. კრი-
ტიკოსები დგანან ფეხზე, ტელეკამე-
რები — ლოკებში; სათაური იშვიათია
და სპექტაკლი...

ფესტივალის ყოველი დღე სიურ-
პრიზს გვთავაზობს. განწყობილება ტრა-
გიკულ-კატასტროფულია, მდგომარე-
ობა ახლოა სასოწარკვეთასთან. „იყო
და არა იყო რა“ — როგორც წესი ასე
იწყება ქართული ხალხური ზღაპრე-
ბი, ხოლო მერე გამოერევა — „...და
ერთ მშვენიერ დღეს...“

ხალხურ ზღაპრებში ყველაფერი
შეიძლება მოხდეს, მაგრამ მათ ხომ
ავტორი არა ჰყავთ. საქმე უფრო
რთულდება, როდესაც „ხალხურის“ მა-
გიკრად ჩნდება ავტორი და ეპიზო-
დებს გვიყვება ჩვენი ცხოვრებიდან.
ძნელი წარმოსადგენია პიესა თანამედ-
როვე თემაზე, ყოფითი სცენების გა-
რეშე. დრამატურგიის თვისება რეა-
ლური ცხოვრების ასახვაა, ისევე, რო-
გორც საერთოდ ხელოვნების, მაგრამ
ასახვა შემოქმედებითი უნდა იყოს.
ხელოვნება ფიქსაციისაგან განსხვავდე-
ბა იმ საფეხურით, რომლითაც შემო-
ქმედს რეალური ცხოვრება ხელოვნე-
ბამდე აჰყავს.

სცენა წარმოსადგენს გაშლილ სივრ-
ცეს აქა-იქ განლაგებული ქუჩის ნიშ-
ნებით: ანთებული ლამპიონებით,
ცენტრში გამოკიდებული შუქნიშნით
და მბრუნავი სცენის კიდზე წრიულად
განლაგებული ნივთებით. ქუჩისა და
ოჯახის სცენები ერთ სივრცეში ერწყ-
მიან ერთმანეთს ყოველგვარი კედლი-

სა და წინააღმდეგობის გარეშე გაბნეუ-
ლი ნივთები — როიალი, სავარძელი,
კომოდი, დივანი — სხვადასხვა ასოცი-
აციას წარმოშობს.

პირველივე სცენიდან ქალაქური
განწყობილება იქმნება. მინიშნე-
ბით ნათელი ხდება, რომ მოქმედების
ადგილი დედაქალაქი უნდა იყოს, და
ამის უტყუარი ნიშანიც არ აგვი-
ნებს — მფრინავ თეფშებზე მონადი-
რე მანდილოსანი (მსახ. ნ. თოღაძე)
ცაში აპყრობილი მზერით — და უმაღ-
ლესად გახსენდება პიესის სათაურის მინაწე-
რი: „სცენები ჩვენი ცხოვრებიდან“,
დრამატურგი გვთავაზობს მოდელურ
სიტუაციებს, რომლებიც აგებულია
ოჯახურ, მეგობრულ, სასიყვარულო, სა-
საყვარლო კონფლიქტებზე. ერთის შე-
ხვედით დიდერ მრავალფეროვნებაა,
პრიმიტიული და ძალზედ ხელოვნური
რომ არ იყოს.

როცა ასეთი პრეტენზიები გვიჩნ-
დება, აუცილებელი ხდება დრამატურ-
გიის ჟანრობრივი განსაზღვრა. პიესა-
ში დასმულია სერიოზული, მეტად
მტკივნეული და ფაქიზი ეროვნული
პრობლემები. ხშირად იმასაც კი ფიქ-
რობ, რომ ჩვენი მხრიდან პრეტენზი-
ების წაყენება საშიშიც კი არის. რა-
ტომ? — ამას კი, ალბათ, თავდაც მი-
ხედებით: როდესაც ეხებიან ეროვნულ
პრობლემებს, რატომღაც უძლური
ხდება კრიტიკის მოთხოვნები, რომ
ეს საკითხები კეშმარტი მხატვრულო-
ბით დაისვას. დ. ტურაშვილის მიერ
დასმული პრობლემები სოციალურ
ქლერადობას იძენს, მაგრამ პიესაში
აქა-იქ გაბნეული უკბილო ხუმრობე-



გოი — ზ. კილასონია, კატუშა — ქ. კოლხიდელი, თათუ — ა. კობრიძე

ბი მას სეკჩს აახლოვებს, ზოგჯერ კი თურნალ „ნიანგის“ ტონამდეც კი დაჰყავს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ჩვენ „ნიანგის“ მნიშვნელობას ვაკნინებთ, ან შეურაცხყოფას ვაყენებთ: მას თავისი დანიშნულება აქვს. ხოლო ეროვნული მოძრაობის „ქრონიკას“ თავისი უნდა ჰქონდეს.

დრამატურგია მაშინ კვდება, როდესაც იმ თავისებურებების ხელოვნურ კალკირებას მიმართავენ, რაც უკვე შეგვხვედრია სხვა ავტორებთან. აქაც განმარტების მიცემაა აუცილებელი: კლასიკოსები ისე წერენ, რომ მათ მიერ ასახულ პერიპეტეებს ჩვენს ცხოვრებაშიც შევხვდებით და ჩვენი ბრალი არ არის, რომ მათ ამის ოსტატობა და უნარი შესწევთ: ის ხომ კლასიკოსია, ჩვენ კი — მის მიერ ასახული პერიპეტეების პერსონაჟები. მაგრამ როდესაც ეს პერსონაჟი შემოქმედალ გვევლინება, ან მშრალი ოქმი გამოდის ხოლმე, ან ცუდი კალკი. საუბედუროდ დრამატურგი ვერც ამას აცდა.

აღებული ლიტერატურული რიტმი, რომელსაც რეჟისორიც მიყვება, უდავოდ სწორი მიგნებაა. ხშირად სქემატურობასა და დაუმთავრებლობაში რომ არ გადადიოდეს.

მაშ ასე, სცენა ბრუნავს და ჩვენც

ერთი ოჯახიდან მეორე ოჯახში გადავდივართ, ერთი ქუჩიდან-მეორეზე და მივდევთ მთავარი გმირი გიოს (მსახ. ზ. კილასონია) საგმირო საქმეებს. დრამატურგი იმდენად გაიტაცა ცხოვრებისეული სურათების ასახვამ, რომ გმირების მონოლოგებმაც ფსევდო-„რევოლუციური“ ხასიათი მიიღო იმ პიესების მსგავსად, რომლებსაც ადრე „სოცრეალისტურს“ ვუწოდებდით. ახლა კი როგორ მოგნათლოთ? ალბათ. „ეროვნული რეალიზმი“ მოუხდებოდათ. თუმცა შედეგი არც ისეთი სავალალო იქნებოდა, უფრო მაღალი რომ ყოფილიყო სპექტაკლის მონაწილეთა საშემსრულებლო დონე. და მაინც სპექტაკლს აქვს თავისი ნათელი წერტილები — თუნდაც დასაწყისი და ფინალი, ან ასაკოვან „მიჯნურთა“ — კატუშასა (მსახ. ქ. კოლხიდელი) და შალიკოს (მსახ. გ. ნაცვლიშვილი) დუეტი. ეს სცენები დრამატურგიულადაც სრულყოფილია და ნოსტალგიურ-ლირიულ განწყობილებას ქმნის, რასაც ვერ ვიტყვით ბებიასა და შვილიშვილების სცენებზე, სადაც ბებია ა. ჩხაიძის „შთამომავლობის“ გმირსა და ბევრ სხვა მსგავს პერსონაჟსაც მოგვაგონებს.

უნდა ითქვას, რომ უცნაურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე: ქართული დრამა-

ტურგია ჯერ თითქოს არ შეხებია ეროვნული მოძრაობის თემას არც ისტორიულ და არც თანადროულობის კონტექსტში, სამაგიეროდ პრესა, ტელევიზია საკმაოდ ამომწურავად აშუქებს ამ პროცესს. ამიტომაც სპექტაკლში ემიგრანტული სიმღერის შემოტანაც კი ცრემლის „წაგლეჯის“ მცდელობას წააგავს.

ბევრი სხვა დეტალიც გაუთვლელი აღმოჩნდა რეჟისორის მიერ. მაგალითად, თუკი იგი დათანხმდა მხატვარ ნ. ჩიტიშვილის მიერ შემოთავაზებულ მოედნის პრინციპს, გაშლილ სცენას, მაშინ უნდა გამორიცხულიყო ზოგიერთი ეპიზოდის კამერულობა და ინტიმის შექმნის მცდელობები. ასევე მუსიკალური ფონი (თავისთავად ის ფრიად სასიამოვნოა და პირადად მე ამ წარმოდგენაში ზ. კილასონიას ყველაზე დიდ წარმატებად მიმაჩნია) ვერ მოერგება შემოთავაზებულ სცენოგრაფიას, რომელიც განსხვავებულ რიტმს მოითხოვს. მელოდიის სენტიმენტალობა კი რიტმს ამუხრუჭებს და მას ეროვნული დროშით ხელში ქაოტურად მოსიარულე „ახალი რევოლუციონერებიც“ ვერ შევლიან. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ სცენის ერთი შემობრუნება და ბრძოლა ბარიკადებზე წარიმართებო-

და, თუმცა ახალგაზრდებმა თავისუფლების პლაკატიც კი ვერ დახატეს ბოლომდე. ეს მეტაფორა ფრიად მნიშვნელოვნად მენიშნა: რეჟისორმა ამ ძუნწი შტრიხით საინტერესო დიაგნოზი დაუსვა ამ ახალგაზრდებს.

პროტესტი, რომელიც მთავარ გმირში იბადება, საკმაოდ ხელოვნურია. მამათა და შეილთა კამათი თავისთავად არავითარ სიახლეს არ შეიცავს, მაგრამ დრამატურგმა ვერ დაგვარწმუნა, რომ ეს კონფლიქტი გენეტიკურ აუცილებლობას წარმოადგენს. თაობათა დაპირისპირება ცალსახავენადაა ასახული, საკმარისად არ არის მოტივირებული არც დრამატურგიულად და არც სამსახიობო შესრულებაში. თუმცა რეჟისორი აქაც ცდილობს მოძებნოს გმირების დამახასიათებელი ნიშანი-მეტაფორა: ვიოს მამა (მსახ. ა. სახამბერიძე) და დედა (მსახ. ნ. ეჯიბია) მთელი რიგი სცენების განმავლობაში ხელიდან არ უშვებენ — ერთი პორტფელს, ხოლო მეორე — სანოვანო დატვირთულ ჩანთას; ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ საკუთარ ოჯახშიც კი არ არიან ადაპტირებულნი. ეს რეჟისორული ხაზგასმა სოციალური გარემოს მინიშნებაა. ასეთი მინიშნებების ხერხს, როგორც ჩანს,

სცენა სპექტაკლიდან





იმისათვის მიმართავს რეჟისორი, რათა ზოგადი მონასმებით შექმნას გარემო, გადმოსცეს მისი ატმოსფერო; მაგრამ, უნდა ითქვას: ის, რაც რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დადგმულ სპექტაკლში — „სამგვარი სიყვარული“ ჩინებულად იქნა მიღწეული (მიმაჩნია, რომ ეს სპექტაკლი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესოა ბოლო წლებში „ლიტერატურული თეატრის“ ფარგლებში მიმდინარე ძიებათა შორის) ახალ დადგმაში სრულიად არ არის გამართლებული. პირიქით, მინიშნებებმა კიდევ უფრო გაუსვა ხაზი დრამატურგიის ფრაგმენტულობას და ხშირ შემთხვევაში ლოგიკის დარღვევაც გამოიწვია.

ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ახალგაზრდების თავყრილობა, სადაც მათი ქცევის მოჩვენებითი თავისუფლების ხაზგასმა, საუბრები ფსევდოინტელექტუალურ თემებზე სტუდენტური განწყობილების შექმნას ისახავს მიზნად. რაც ყველაზე სამწუხაროა, სპექტაკლში მიმობნეული მეტად სუსტი ხუმრობები სწორედ ახალგაზრდების ხარჯზე მოდის. აქედან გამომდინარე — ახალგაზრდობა იუმორს მოკლებული აღმოჩნდა.

ამავე სცენაში მუდამ დროშით მორაულ, პოლიტიკურად მომზადებულ ეროვნული მოძრაობის აქტივისტს, წვეროსან მიშას (მსახ. ა. პატარძიძე) გიო შემაძრწუნებელ დანაშაულში სდებს ბრალს და ისიც გარბის. მერე... თუ რა ხდება მერე, ავტორს უნდა დავეკითხოთ. რას ნიშნავს ყოველივე ეს? ერთის მხრივ, ეროვნული მოძრაობის სიმბოლოდ ქცეული პერსონაჟი ზნედაცემული პიროვნება გამოდგება — ეს ფრიალ დამაფიქრებელი თეზისია, მეორეს მხრივ კი, რა საჭიროა კონფლიქტი რომელსაც არავითარი შედეგი არ მოყვება, გარდა ლიტერატურული და სცენური მეტრაჟის გაზრდისა. საერთოდ, ვინ არიან ეს ახალგაზრდები? თითქოსდა უსაქმური, რალაცას სვამენ, მასლაათობენ და გუაშით სა-

ქართველოს დამოუკიდებლობისათვის მოწოდებებს წერენ.

ამ სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემების პარალელურად ვითარდება გიოს სასიყვარულო ისტორია. გიოს მშვენიერი გოგონა უყვარს, მაგრამ იმისი ოჯახი სხვა „კლასს“ — პარტიკრატულ ბურჟუაზიას განეკუთვნება: ფრიალ ორიგინალური წინაპირობაა. შეყვარებულებს ჩხუბი მოსდით — გიოს არ უნდა ცოლის შერთვა. აქაც, მიუხედავად იმისა, რომ ანტრაქტს აცხადებენ და დროს გვაძლევენ დასასვენებლად, სიმართლე გითხრათ და დრამატურგის ლოგიკას ვერ მივხვდი — ალბათ ჩემთვის ძალზე რთულია მასში შეღწევა, თუმცაღა „რომეო და ჯულიეტას“ სიუჟეტი ამ კონფლიქტის გაშიფერასთან შედარებით არითმეტიკულ განტოლებას ემსგავსება. მაშ ასე, სატრფოზე გულაცრუებული გიო მიაშურებს საყვარელს, რომელიც მთელი კვირის მანძილზე არ უნახავს. მაგრამ, როგორც ჩანს, სულიერი ტრავმა იმდენად დიდია, რომ ამჯერადაც უარს ამბობს მასზე და მიდის. ამის შემდეგ კიდევ უფრო დავიბენი: ჩვენ ხომ ვიცით, რომ იმ ერთი კვირის მანძილზე, რაც საყვარელთან არ მისულა, გიო სატრფოზე დადარდიანებული დადიოდა, ვგონებ, მიტინგებზეც არ შეუვლია. მაშ რა გამოდის? — გიო საყვარელთან მაშინ დადის ხოლმე, როდესაც სატრფოსთან საქმეები კარგად აქვს?! პირდაპირ ფროიდისტული კონცეფციაა...

არ შეიძლება არ გამოიყოს მთავარი გმირის — გიოს სახე, როგორც დრამატურგიული, ასევე რეჟისორული პოზიციის თვალსაზრისით. ტექსტები, რომლებსაც იგი წარმოთქვამს მახსენებდა „თავისუფალი თემისა“ თუ „შთამომავლობის“, შ. შამანაძისა თუ თ. ბაძალუას პიესების გმირებს. ცხადია, მათ შორის სხვაობაც არის: ამ სოციალური დრამების გმირები არ საუბრობენ საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლასა და მენშევი-

ურ მთავრობაზე. 1924 წლის აჯანყება-სა და კოჯორთან დახოცილ გმირებზე. ჩვენ ვერ დავწამებთ ავტორს თემის ექსპლუატაციას — ეს თემები დრომ მოიტანა. — მაგრამ დიდი დაფიქრება გვმართებს მათი დრამატურგიული დამუშავებისას. როგორც ჩანს, პიესას არ განუცდია მნიშვნელოვანი სცენური ტრანსფორმაცია და მსახიობებიც უძღურნი აღმოჩნდნენ რაიმე შეეცვალოთ. გიო ადანაშაულებს მშობლებს, საერთოდ უფროს თაობას, რომელიც სრულიად ატროფირებულად გამოიყურება სპექტაკლში. და მაინც, მათი დანაშაულის მოტივიც არადამაჯერებელია, ვინაიდან, ვფიქრობ, ასე იოლად არ შეიძლება ისეთი რთული საკითხების გადაწყვეტა, როგორცაა თაობათა დაპირისპირება, ან ერის ამა თუ იმ ნაწილის გადაგვარების პრობლემა. შეუძლებელია, რომ ყველაფერში მართალი იყოს გიო, ან ნებისმიერი ერთი ადამიანი. ამიტომაც არ გჯერა დრამატურგისა და რეჟისორის.

ჩვენც ისევე ვართ დამარცხებულნი, როგორც უფროსი თაობა: აკო თვითონ ავტორიც ასე გვიხასიათებს ახალგაზრდებს. განა აქვს რაიმე მნიშვნელობა ოჯახის წევრებისა თუ მეგობრების წინაშე წარმოთქმულ გიოს მონოლოგებს, იგი თვითონვე პასიური „ტაპიორია“. იმ დროის „გამხმოვანებელი“, რომელსაც ისტორიული კანონზომიერება სთავაზობს.

როგორ ფიქრობთ, ჰყავს თუ არა სპექტაკლს გმირი? მე ვფიქრობ — არა, ვინაიდან არც ერთ პერსონაჟს არ შესწევს საქციელის ჩადენის ან არჩევანის გაკეთების უნარი. სატროფო ბოლოსდაბოლოს უბრუნდება, გიოსეული მანდილოსანი კი კვლავ მზერა, აპყრობილი დაბორილობს ქუჩებში და მფრინავ თევშებს დაეძებს, აგერ ხელსაც კი უქნევს — ალბათ დასახმარებლად უხმობს, რადგანაც ჩვენ, როგორც ჩანს, აღარაფრის ძალა არ შეგვეწევს.

ლევან ხეთაგური

19 ივნისი

**ფესტივალის სტუმარი კანადელ
სცენისმოყვარეთა თეატრი
„თამაშობენ ახალგაზრდები“
მუსიკალური კომპოზიცია**

„ახალი სკოტიის სიმღერები“



რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი

ფრიდრიხ დიურენმატი

„მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“

პრემია სცენოგრაფიული ნაგუშვიკისთვის მხატვარ აივანგო ხალიძეს;
 პრემია გუსიკალური გაფორმებისთვის კომპოზიტორ ნანა გააზაშვილს.

საქართველოს საქალაქო და სარაიონო სახელმწიფო თეატრების მესამე რესპუბლიკურ ფესტივალზე უკვე გამოცილილ სცენის ოსტატებთან ერთად ფართოდ იყო წარმოდგენილი ახალგაზრდების შემოქმედება. რამაც შესაძლებლობა მისცა მაყურებელს გასცნობოდა მათ ხელოვნებას, ვისზედაც მნიშვნელოვანწილად არის დამოკიდებული ქართული თეატრის მომავალი. უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველი ასეთი ფესტივალი ჩვენს თეატრებში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების უფრო ღრმად გაცნობის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალებაა. იგი განვლილი პერიოდის ერთგვარ შემაჯამებელ ეტაპს წარმოადგენს. ახალგაზრდა შემოქმედითსთვის ასეთ ფესტივალში მონაწილეობის მიღება თავისებური გამოცდაა, კიდევ ერთი საფეხური პროფესიული დაოსტატებისთვის, იმპულსი შემდგომი ძიებებისთვის. ამჯერად, ახალგაზრდა რეჟისორი ანდრო ენუქიძე მაყურებლის წინაშე წარსდგასპექტაკლით „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“, რომელიც მან ცნობილი შვეიცარიელი დრამატურგის ფრიდრიხ დიურენმატის პიესის მიხედვით განახორციელა რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე. ანდრო ენუქიძის ინტერესი ამ დრამატურგის შე-

მოქმედებისადმი ჯერ კიდევ თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლის დროს გამოვლინდა, როდესაც მან დასადგმელად აირჩია პიესა „ვთამაშობთ სტრინდბერგს“. სტუდენტურ ნამუშევარში უკვე გამოიკვეთებოდა ახალგაზრდა რეჟისორის სწრაფვა საკუთარი სტილის ძიებისკენ, ნაწარმოების არსის მრავალმხრივი წარმოჩენისკენ.

ფრიდრიხ დიურენმატის შემოქმედებას მსოფლიო დრამატურგიაში გამოჩენილი ადგილი უკავია. „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ მისი ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პიესაა, რომელშიც ირონიასა და სარკაზმს მიღმა ადამიანთა ღრმა სულიერი ტკივილი გამოსკვივებს.

ანდრო ენუქიძემ შესძლო დრამატურგის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურების ამოცნობა, მისი სტილის, თამაშის ხერხის განსაზღვრა, რამაც განაპირობა წარმოდგენის სათანადო მხატვრული დონე. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის უფრო კომპაქტურად გადაწყვეტა ბევრად გამართლებული იქნებოდა სანახაობის რიტმის, მოვლენათა დინამიზმისა და სცენური ქმედების მთლიანობის თვალსაზრისით. მისასაღმებელია რეჟისორის სათუთი, ფრთხილი დამოკიდებულება დრამატურგის თითოეული სი-

ტყვისადმი. მაგრამ ხშირად სცენა საკუთარ კანონებს კარნახობს შემოქმედს და სპექტაკლი კიდევ უფრო მოიგება და ტექსტის ზომიერი მონტაჟის შემთხვევაში.

...მკრთალად, ნაცრისფრად განათებული ქალაქის სადგური... სიძველისგან დახეთქილი მიწები... სახელდახელოდ შესრულებული აბრა წარწერით „გიულენი“... სპექტაკლში მხატვარი ა. კელიძე პირობითი, სადა გამომსახველობითი საშუალებებით ქმნის მივარდნილი, პროვინციული ქალაქის სამყაროს, სადაც მღორედ და ერთფეროვნად მიედინება ცხოვრება. სადაც ადამიანთა შორის ურთიერთობები ისეთივე მოსაწყენი და ნაცრისფერია, როგორც თავად ამ მიყრუებული ქალაქის ყოფა. სწორედ გიულენში ჩამოდის ერთ მშვენიერ დღეს მოხუცი მანდილოსანი, მილიონების მფლობელი კლარა ცახანასიანი (ი. ხობუა), რომლის ვიზიტი სენსაციად იქცევა ამ დახშულ გარემოში და მოსვენებას დაუქარგავს დიდსა თუ პატარას, ალფრედ ილისთვის კი (თ. დაუშვილი) იმ თავნება ქალ-

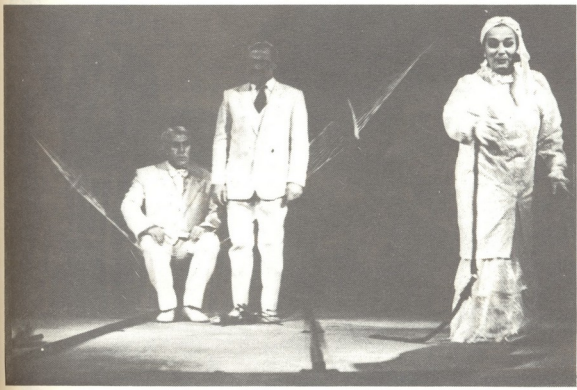
ბატონის ჩამოსვლა საბედისწერო აღმოჩნდება.

უცნაური ამაღლა, რომელიც თან ახლავს კლარას, წყნარი და მორჩილი მსახურთუხუცესი (ა. ლოლუა), ავანტიურისტი ხეიბრები: კობი (ზ. გამყრელიძე) და ლობი (ნ. მწარიაშვილი), დამწყები, მაგრამ იმედისმომცემი ავაზაკები: ტობი (ნ. არჩვაძე) და რობი (კ. ცხაკაია). მოხუცი მანდილოსნის საიმედო ქვეშევრდომთ წარმოადგენენ, რომელნიც მზად არიან მისი ნებისმიერი სურვილი შეასრულონ.

ასე ხვდებიან ერთმანეთს დიდი ხნის განშორების შემდეგ ილი და კლარა, რომელთაც წარსულის მოგონებების გარდა აღარაფერი აკავშირებთ ერთმანეთთან. მათ სიყვარულს წლების მანძილზე უჩვეულო მეტამორფოზა განუცდია: ილისთვის ეს წმინდა გრძნობა შეუმჩნეველად გადაზრდილა უმძიმეს ცოდვაში, რომელიც მთელი ცხოვრება მოსვენებას არ აძლევს, კლარასთვის კი იგი ბოროტებად, ჯოჯოხეთად ქცეულა.

ფრიდრიხ დიურენმატის პიესის ეს მომხიბვლელი პერსონაჟი თავის თავ-

ქიში — ლ. მიშვილიძე, მანდავლებელი — ლ. ფილთანი, კლარა — ი. ხობუა.



ში წინააღმდეგობრივ თვისებათა მთელ კომპლექსს მოიცავს. ი. ხობუა გმირის ხასიათის ღრმა წვდომით, მკვეთრი კონტრასტებით, შინაგანი სიმართლით წარმოსახავს კლარას მდიდარ, მაგრამ ამავე დროს დაშლილ სულიერ სამყაროს, გარეგნულად ამაყი და ზედმეტად თავისუფალი კლარა ერთი შეხედვით უდარდელი, განებვიერებული ქალის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომელიც ხელთათმანებით იცვლის მდიდარ ქმრებს, შეუძლია ყველა და ყველაფერი იყიდოს, როგორც თავად აღნიშნავს, მთელი მზისქვეშეთი მას ეკუთვნის, კლარას სიმდიდრე განუსაზღვრელია და აქედან გამომდინარე განუსაზღვრელია მისი ძალაუფლება, მაგრამ ამასთანავე მსახიობი მძაფრი ემოციით, მოქმედების ლოგიკური აქცენტებით ნათლად მიგვანიშნებს საკუთარი გმირის ღრმა სულიერ ტკივილზე, რომელსაც კლარა ამაოდ ნიღბავს მედიდურობით. მოხუცი მანდილოსნის მოჩვენებითი მხიარულების მიღმა აუტანელ სევდას და მარტოსულობას დაუსადგურებია. ცხოვრებას

ღრმა დალი დაუტყვია მისი უხეშ გარემოს ჩაუკლავს კლარაში აღზრდილი სუფთა და გულწრფელი პიროვნება და თავისი წესისამებრ შეუცვლია მისი შინაგანი სამყარო, გარეგნობა, ქცევა, ინტონაცია ცი, ერთადერთი, რაც ცოცხლობს კლარაში, ეს არის ოცნება ქეშმარიტ სიყვარულზე, რომელსაც ვერასოდეს იყიდი ფულით, სამაგიეროდ, აღფრედ იღს დიდი ხანია დაუკარგავს ოცნების უნარი, სულიერად გამომშრალი და გამოფიტული, მორჩილად იცავს პროვინციული ქალაქის წესებს, იგი ამ საზოგადოების ტიპური წარმომადგენელია და არასოდეს ეწინააღმდეგება მას.

ი. ხობუა და თ. დაუშვილი საინტერესოდ წარმოაჩენენ კლარას და იღს შორის ურთიერთობას. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში თითოეული მათგანი ცდილობს არ დაარღვიოს საკუთარი როლების განვითარების ძირითადი ღერძი, ამდენად მათი გმირების სცენური ცხოვრება ერთიანი შინაგანი ლოგიკითაა გამთლიანებული. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს იღისა

სკენა სპექტაკლიდან პირველ პლანზე: იღი — თ. დაუშვილი



და კლარას შეხვედრის ეპიზოდები, სადაც მსახიობებმა შესძლეს მრავალმხრივად გამოეცვინათ პერსონაჟთა შინაგანი ბუნება.

მაგრამ კლარასა და ილის სასიყვარულო ისტორია ფრიდრიხ დიურენმატის მრავალშროვანი ნაწარმოების მხოლოდ ერთ-ერთი პლასტია, მისი პიესის საზრისი კი ბევრად უფრო ღრმა და მნიშვნელოვანია, რაც რეჟისორის მიერ ნათლადაა გამოკვეთილი სპექტაკლში:

საზოგადოებაში, რომლის საფუძველი სამართლიანობის იდეაა და არა თავად სამართალი, უკიდურესობამდეა გაყალბებული ეთიკური ნორმები. ამგვარ გარემოში კანონს, სიმართლეს დიდი ხანია დაუკარგავს თავისი პირვანდელი ფუნქცია და მათ მხოლოდ პირობითი მნიშვნელობა ენიჭება.

რეჟისორი კარგად გრძნობს დიურენმატის პიესის თავისებურებას, მის სტრუქტურას? იგი ცდილობს რაც შეიძლება ზუსტი სცენური კამერტონი მოუძებნოს თითოეულ ეპიზოდს. სპექტაკლში ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს ირონიული განწყობილება და დრამატიზმი, ძირითადი აქცენტი გადატანილია საზოგადოებაზე, ღრმადაა მოტივირებული მისი თითოეული წარმომადგენლის საქციელი.

გიულენის ბურგომისტრი (ო. სეთურიძე). ამ უცნაური მკვლელობის ერთ-ერთი აქტიური მონაწილეა, რომლისთვისაც ორმაგი თამაში ცხოვრების წესად ქცეულა. ერთი შეხედვით, იგი ილის ერთგულია, ისე იქცევა, თითქოს არაფერი მომხდარაო, ხოლო კლარასთან შეხვედრის დროს ტყავიდან ძვრება, ოღონდ როგორმე ასიამოვნოს, მას ხომ ასე სჭირდება მოხუცი მანდილოსნის მილიარდი! ო. სეთურიძე დამაჯერებლად, მიმიკისა და სახიერი ექსტის კონტრასტული ცვალებადობით გამოხატავს თავისი გმირის გაორებულ, მოქნილ ბუნებას.

სპექტაკლში საინტერესოაა ამოხსნილი კლარასა და ბურგომისტრის

დილოგი, რომლის დროსაც ო. სეთურიძის გმირს ლეთისმოსაობის და პატიოსნების მომგებიანი ნილაბი მოურგია და გადაჭრით ამბობს უარს კლარას წინადადებაზე.

მოხუცი მანდილოსანი მშვიდად ისმენს ცარიელ სიტყვებს. გიულენის მოქალაქეთა მორალისა და პატიოსნების შესახებ, რომელიც სასაცილოდ ჟღერს ამ გაყალბებულ გარემოში, ხოლო შემდეგ ასევე მშვიდად, თვითდაჯერებული მიუხედავად: „მოვიციდი“... მსახიობის მიერ მრავალმნიშვნელოვნად, შეფარვით ნათქვამ ამ ერთ სიტყვაში გაცხადდება კიდევ განაჩენი: კლარა მშვენივრად ხვდება, რომ მას დიდი ხანი არ მოუწევს ცდა, რადგან ბურგომისტრი ერთს ამბობს და სულ სხვაგვარად მოქმედებს. ასეთივეა გიულენის საზოგადოების ქცევის წესიც.

სპექტაკლში მასწავლებლის საინტერესო სახეს ქმნის მსახიობი ლ. ფილფანი, რომელიც თამაშის დახვეწილი მანერით, პერსონაჟის ბუნების მრავალმხრივი წარმოჩენით, ავლენს გმირის წინააღმდეგობრივ ბუნებას, მიგვანიშნებს მისდამი ირონიულ დამოკიდებულებაზე. მასწავლებელი ერთადერთია ამ საზოგადოებაში, რომელსაც, მართალია ცოტა ხნით, მაგრამ მაინც შეაწუხებს სინდისი. მას არ სურს მკვლელობის უნებლიე მონაწილე გახდეს და შეეცდება წინააღმდეგობა გაუწიოს საზოგადოებრივ აზრს: ხმამაღლა იტყვის იმას, რასაც ფიქრობს, თუმცა სულ ამოდ. იგი უძღურია რაიმე შეცვალოს. ამ „შეცდომა“ საზოგადოების წინაშე კი იმით გამოისყიდის, რომ გიულენის სათემო თავყრილობაზე პათეტური სიტყვით მიმართავს თანამოქალაქეებს და საკუთარ წვლილს შეიტანს ილისთვის სასიკვდილო განაჩენის გამოტანაში.

ადამიანზე ნადირობა თანდათანობით პიკანტურ, თავშესაქცევ თამაშად იქცევა, რომელშიც მთელი ქალაქი ჩაებმება, ვინ აღარ ოცნებობს ილის სიკვდილზე; ეკიმი (ლ. მიშველაძე) თუ



პოლიციელი (შ. სხირტლაძე), სადგურის დამლაგებელი (ვ. მკედლიძე) თუ მატარებლის უფროსი (გ. ტყეშელაშვილი), პასტორიკ კი (ვ. ქოქრაშვილი) ცდილობს რაც შეიძლება ნეიტრალური დარჩეს.

რაც უფრო მეტად ასაჩუქრებს კლარა გიულენის მცხოვრებლებს, მით უფრო მეტად ახლოვდება ილის აღსასრული, თავად ოჯახის წევრები — ცოლი (ე. სიხარულიძე), ვაჟი (ზ. ჯინჯარაძე) და ქალიშვილი (ხ. ბოკუჩავა) ქვეცნობიერად უკვე შეგუებიან ილის სიკვდილს.

სპექტაკლში გიულენის სათემო თავყრილობის სცენა ერთ-ერთი საუკეთესოა რეჟისორის ჩანაფიქრის და მსახიობთა შესრულების მხრივაც. ტრანსლიაცია ამ თავყრილობიდან მოგვაგონებს ჩვენთვის კარგად ნაცნობ იმ შეკრებებს, სადაც ყოველივე წინასწარ არის გადაწყვეტილი, თავად კრება კი მისი მონაწილეებისთვის გასართობ წარმოდგენად იქცევა. აღნიშნულ ეპიზოდში თითქმის იშლება ზღვარი სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებსა და მყურებელთა დარბაზს შორის. რეჟისორი ხაზგასმით მიგვანიშნებს, რომ თითოეული ჩვენგანი შეიძლება ყოფილიყო ამ თავყრილობის მონაწილე, თითოეულ ჩვენთაგანს შეიძლება გადაეწყვიტა ადამიანის ბედი.

...სცენის სიღრმეში, მაღალზურგიან სავარძელში უდრტვინველად ზის კლარა, რომელიც მშვიდად ადევნებს ოვალურ კრების მსვლელობას. მსახიობის სახეზე აღბეჭდილი ცინიზმით აღსავსე გამომეტყველება სწრაფად იცვლება მოზეიმე ლიმილით.

კრების საზეიმო განწყობილება ყალბი პათეტიკა, გაბერილი, გაზვიადებული ოფიცოზი, რომელსაც მსუბუქი იუმორითა და სარკაზმით გაითამაშებენ მსახიობები. კიდევ უფრო ნათელჰყოფს მოვლენათა არსს: საზოგადოება, რომელმაც ერთ დროს არ დაინდო კლარა, ასევე მშვიდად მოუღებს ბოლოს აღფრედ ილსაც. უყურებ ამ

საკრებულოს და უნებურად ვახსენებდებოდა მეტი დანას სევდანარევი ირონიით წარმოთქმული სიტყვები ბერტოლტ ბრეხტის „სამგროშიანი ოპერიდან“: „ყოველივე აქ მომხდარი კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს, რომ დედამიწა ისევ ძველი მიმართულებით ბრუნავს და რომ არაფერი არ შეცვლილა“.

სპექტაკლში არსებულ კონტრასტულ პლანებს, ირონიულ განწყობილებას და მოვლენათა ქვეტექსტს ნათლად გამოკვეთს კომპოზიტორ ნანა გაბაშვილის მსუბუქი, ლაღი მელოდია, რომელიც ორგანულად ერწყმის წარმოდგენის საერთო სტრუქტურას. სასიხარულოა, რომ ახალგაზრდა კომპოზიტორი ასე კარგად გრძნობს სპექტაკლის მხატვრულ სისტემას, თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკას.

აღსანიშნავია გ. ლეჟავას მიერ განსახიერებელი კლარას მეშვიდე, მერვე და მეცხრე ქმრები. მსახიობმა მძაფრი გროტესკითა და მახვილი იუმორით წარმოსახა მოხუცი მანდილოსნის დროებითი ქმრების კარიკატურული პორტრეტები.

ახალგაზრდა რეჟისორისთვის ფრიდრიხ დიურენმატის დრამატურგიულ სამყაროსთან შეხვედრა მეტად რთული და საპასუხისმგებლოა, მაგრამ ამასთანავე მნიშვნელოვანიც, რადგან მაღალმხატვრული ღირებულებების მქონე პიესაზე მუშაობის დროს სულიერად მდიდრდება შემოქმედი, მეტი შესაძლებლობა ეძლევა გამოავლინოს საკუთარი თავი.

ახალგაზრდა რეჟისორის ნამუშევარში ორ ძირითად მომენტზე მინდა გავამახვილო ყურადღება. პირველი, ეს არის ცდა დრამატურგიული მასალის ღრმა და მრავალმხრივი ამოკითხვისა. მეორე, სერიოზული შემოქმედებითი მუშაობა მსახიობებთან, რასაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვანის შემდგომი პროფესიული სრულყოფისთვის.

ნინო დავითაშვილი

ჭიათურის აკაკი წერეთლის სბხ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი

გიორგი ხუხაშვილი

„აკაკი“

რაც დრო გადის, მით უფრო გახშირდა სცენარების მიხედვით სპექტაკლების დადგმა. ლიტერატურული ნაწარმოები კი ხშირად მოკლებულია იმ სპეციფიურ თვისებებს, რაც ბიძგად იქცევა ხოლმე ამა თუ იმ საინტერესო სახისა და ეპიზოდის შექმნისას. რეჟისორებმა მძიმე ტვირთი აიკიდეს — ლიტერატურული ნაწარმოების „გათეატრალბას“ ახდენენ და ამით ეძიებენ გამოსავალს.

წელს აკაკი წერეთლის იუბილეა და ყველა თავისებურად ცდილობს გამოეხატოს ამ თარიღს. ჭიათურის დრამატულმა თეატრმაც მოიხადა ვალი აკაკი წერეთლის წინაშე და გიორგი ხუხაშვილის ლიტერატურულ-დრამატული სცენარის მიხედვით დადგა სპექტაკლი „აკაკი“.

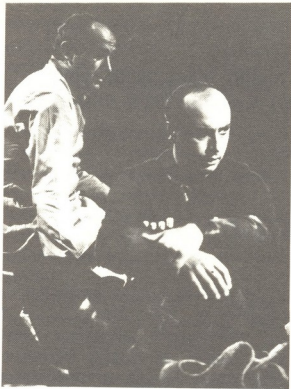
სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი გიორგი გაბილაია, როგორც ჩანს, იმისკენ ისწრაფოდა, რომ გარეგნულად სახიერი და აზრობრივად ტევადი სცენური ქმედებისთვის გადმოცემის სიმსუბუქე მიენიჭებინა. მაგრამ ამ ამოცანის დაძლევა მან ვერ შეძლო ორი მიზეზით: უპირველესად, თვით ლიტერატურულმა კომპოზიციამ არ მისცა ამის საშუალება, და მეორე — საკმარისი არ იყო მსახიობებთან ჩატარებული მუშაობა: ან რეჟისორი არ უსახავდა მათ ზუსტ ამოცანებს, ან თვით მსახიობები მზად არ იყვნენ მათ დასაძლევად. ალბათ უფრო მეტი მუშაობა იყო საჭირო, რათა მსახიობთა

შესრულებაში ზუსტად გამოხატულიყო რეჟისორის ჩანაფიქრი.

კომპოზიციაში გამოირჩევა რამდენიმე „ფენა“ და ამასთან ჩანაფიქრით თითოეული მათგანი ურთიერთდაკავშირებული უნდა ყოფილიყო: მოქმედებას თავიდან ბოლომდე გასდევს „გამზრდელის“ სიუჟეტი და მისი საკვანძო ეპიზოდები მწერლის პირად ცხოვრებასთან — აკაკისა და მისი ცოლის ურთიერთობებთანაა დაკავშირებული. ამ ორი პარალელური ხაზის გამოსაკვეთად რეჟისორმა ორ ნაწილად დაჰყო სცენა: მის სიღრმეში, მწერლის სამყაროსგან მოწყვეტით, გამკვირვალე ფარდის უკან აკაკის მეუღლეს „მოქმედებს“, ხოლო ავანსცენაზე თავად აკაკისა და მისი გმირების სცენური ცხოვრება მიმდინარეობს. აკა-

აკაკი — ა. ნასყიდაშვილი, შოსანი ქალი — ნ. ელიგულაშვილი





ბათუ — გ. კენჭოშვილი, საფარ ბეგი — ა. ცაბაძე

კის ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან შერჩეული სხვადასხვა ნაწყვეტები, ოპონენტების გამონათქვამები მის ლიტერატურულ მოღვაწეობაზე, „გამზრდელის“ სიუჟეტი, მეუღლის ცხოვრება და თავად აკაკის პიროვნება — აი ის რამდენიმე ფენა, რომელთა დაკავშირების ცდაც არის სპექტაკლში. აკაკი თითქოს შორიდან აკვირდება თავის ცხოვრებას, მაგრამ ამასთანავე, მოქმედებაში ერთვება და განაპირობებს კიდევ მას. მის ორეულებად აღიქმებიან შოასანი ქალები, თუმცა სპექტაკლში ბოლომდე არ არის გარკვეული მათი ფუნქცია და მნიშვნელობა.

მოქმედებაში აქტიურადაა ჩაბმული მედოლე (გურამ შუკაკიძე) — შოასანი ყმაწვილი, რომელიც თავდაპირველად სპექტაკლის ამა თუ იმ ეპიზოდის აქცენტირებას ახდენს დოღზე რიტმული დარტყმებით, შემდეგ კი კონფლიქტური სიტუაციების გამძაფრებასაც ემსახურება.

ამდენად ერთი და იგივე პერსონაჟი ხან უშუალოდ ქმედებაშია ჩართუ-

ლი. ხან მისგან გაუცხოებული მხედველობად გვევლინება, და ეს ნერვი კიდევ უფრო ართულებს სპექტაკლის სხვადასხვა შრეების ერთ მთლიანობად აღქმას. ამასთან ყოველთვის არ ხდება ამ რამდენიმე პარალელური ხაზის თანამიმდევრული განვითარება. მათ შორის არ მყარდება ლოგიკური კავშირი.

როგორც უკვე აღვნიშნე, სცენის სიღრმეში გამჭვირვალე ფარდის მიღმა აკაკის მეუღლის ცხოვრების სურათები გათამაშდება, სპექტაკლის მსვლელობისას დროთა განმავლობაში ე.წ. ლიტერატურული ცხოვრება წყდება და საცეკვაო მუსიკის თანხლებით შემოდის ხოლმე აკაკის მეუღლე (იზა ჭიშკარიანი). ამ პერსონაჟს რეჟისორი დიდ დატვირთვას ანიჭებს: ჯერ მეოცნებე ქალიშვილი — პოეტი მუზა, შემდეგ ახალგაზრდა გართობის მოყვარული კეკელუცი ქალი თანდათან სალონებისა და მეგლისების მოტრფიალე, მაცდურ ქალბატონად გვევლინება... და თანდათანობით, საფეხურებად ეშვება იგი გარყვნილებისაკენ — ხან ერთ მამაკაცს ეკეკლუება და ეამბორება, ხან — მეორეს, საბოლოოდ კი, შებახუსებული, ვარიეტეს მოცეკვავე ქალების გვერდით აღმოჩნდება. ამ სცენებს რეჟერენად გასდევს აკაკის მიმოწერა მეუღლესთან. ჩანს, ავტორს სურდა აკაკის ცხოვრებისათვის მეტი ტრაგიკულობის მინიჭება და ამ წერილებიდან ის ნაწყვეტები ამოკრიბა, სადაც ცოლ-ქმარს შორის პაექრობა მიმდინარეობს საქართველოში ჩამოსვლასთან დაკავშირებით. ამასთან მეუღლის თითქმის ყოველი წერილი ერთსა და იმავე მოთხოვნას შეიცავს — ფული გამომიგზავნეო. აკაკის მეუღლის ამგვარი გულცივობის მიზეზს რეჟისორის ფანტაზია მის გარყვნილ ცხოვრებაში ხედავს. აკაკი მარტო იყო მთელი ცხოვრება და, რეჟისორის აზრით მწერლის ოცნებები უმაღლეს ზნეობრივ ღირებულებაზე მხოლოდ მის ნაწარმოებებში პოულობდა განხორციელებას. ამიტომაც უპირისპირდებ-



ერთმანეთს აკაკისა და მისი მეუღლის მიმოწერის ეპიზოდები „გამზრდელის“ სიუჟეტს. მაგრამ ჰაეროვანი ფარდის მიღმა მიმდინარე ეს თავაწყვეტილი, ხმაურიანი ცხოვრება და მოჭარბებული მუსიკა იმდენად დომინირებს, რომ სპექტაკლის სხვა შრეების და თვით „გამზრდელის“ ხაზის, დათრგუნვა ხდება. ამ შემთხვევაში, ვფიქრობ, საჭირო იყო ზომიერების დაცვა.

მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენაზე გამუდმებითაა რამდენიმე პერსონაჟი, რომელთაც სულ ორიოდ სიტყვის თქმა უწევთ; ამასთან ქმედებაში არ გამოიკვეთა მათი სცენაზე ესოდენ ხანგრძლივი ყოფნის აუცილებლობა და ამდენად, ვფიქრობ, რეჟისორს შეეძლო გაენთავისუფლებინა ისინი სტატისტების მძიმე მოვალეობისგან.

ასევე უძრავ მდგომარეობაში ჩერდებოდნენ ხოლმე „გამზრდელის“ პერსონაჟები, როდესაც სცენურ ქმედებაში ერთგვობადა სხვა პარალელური პლანები — ტრიოს სიმღერები, ოპონენტთა მყვირალა ფრაზები, ან აკაკის ლიტერატურული გამონათქვამები. ამ დროს საფარ ბეგი (ანზორ ცაბაძე), ბათუ (გია კენჭოშვილი), ნახიბროლა (მაია ლობჯანიძე) გაჩერებული კადრით გარკვეულ პოზებში იყინებოდნენ, ხოლო შემდეგ, როდესაც მთავრდებოდა ამ გამონათქვამთა სერიალი, კვლავ გრძელდებოდა „გამზრდელისა“ და აკაკის მეუღლის ცხოვრების ურთიერთდაპირისპირებულ ხაზთა განვითარება.

სცენის მარცხენა მხარეს აღმართულ კედელში ძველი სურათების ჩარჩოებში შემოვლებული ოვალური ამონაჭრებიდან დროთა განმავლობაში თავს გამოყოფენ ხოლმე ტრიოს წევრები (იური ბიწაძე, ლილი თავაძე, ნანი კუზმინკო), რომელნიც აკაკის ლექსებზე შექმნილ სიმღერებს მღერიან, და ორი ოპონენტი, ოპონენტებისადმი, როგორც უკვე აღვნიშნე ირონიულადაა განწყო-

ბილი რეჟისორი. ისინი პათეტიკური, არაბუნებრივი ინტონაციებით წარმოთქვამენ თავიანთ ტირადებს. ირონიული ქვეტექსტის გამაფრებას „ხელს უწყობს“ მსახიობების არასწორი მეტყველებაც, რომელიც რეჟისორულ ხერხად აღიქმება და მათ მიერ თქმული — „ბუღბუღი“ — ურბილესი „ლას“-ით, სიცოცხლე იწვევს დარბაზში, ასე რომ, ამ შემთხვევაში მეტყველების ხარვეზებს თითქოს თავისი დატვირთვაც კი აქვს, მაგრამ სხვა სცენებში...

მეტყველების ნაკლი აკაკის როლის შემსრულებელშიც (ამირან ნასყიდაშვილი) მკაფიოდ გამოჩნდა. მისი კითხვის მანერა უფრო ლიტერატურული საღამოებისთვისაა დამახასიათებელი. მსახიობმა და რეჟისორმა ვერ შეთხზეს მთავარი გმირის სახე, არ გამოჩნდა აკაკის პიროვნება, თორემ იგი რომ დიდი მწერალია, სიახლეს არ წარმოადგენს. შესაძლოა თვით ლიტერატურული სცენარი არ იძლეოდა მეტის შესაძლებლობას, მაგრამ რეჟისორი — თუნდაც აკაკის მეუღლის ხაზის გამაფრებით — ხომ სწორედ ამისკენ ისწრაფოდა. გარდა ამისა, „გამზრდელში“ გამოკვეთილია დრამატული კონფლიქტიც და ურთიერთობებიც, მაგრამ ამჭერადაც მოხდა ტექსტის მშრალი წაკითხვა და არა გათამაშება.

ჩემი აზრით, კიათურის თეატრი მრავალი პრობლემის წინაშე დგას. ამათგან უპირველესია პროფესიონალიზმისა და მასთან დაკავშირებული მეტყველების საკითხიც. რეჟისორის ჩანაფიქრმა მსახიობებში უნდა ჰპოვოს განხორციელება, მაგრამ როდესაც ნიადაგი მოუმზადებელია, შიგ ჩაგდებული მარცვალი — რაგინდ კარგიც არ უნდა იყოს — განვითარებას ვერ პოვებს. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლს ეტყობა როგორც რეჟისორის, ასევე მთელი დასის მონდომება.

მანანა ტურიაშვილი

ბიორბი მარისტავის სხ. ბორის სახელმწიფო დრამატული თეატრი

ოთარ ჩხეიძე

„სოლომონ, მსაჯული მეფისა“

პრემია რეპისორული ნაგუშუგისათვის დამდგამელ რეპისორს ალექსი ჯაჟელს.

„სოლომონ, მსაჯული მეფისა“, ორ-მოქმედებიანი ტრაგედია, — ვითხოვლობით სპექტაკლის პროგრამაზე. ასევე განსაზღვრა ჟანრობრივად დამდგმელმა რეჟისორმა ალექსი ჯაჟელმა სპექტაკლი, რომლის პერიპეტეიები რუსეთის მიერ საქართველოს სამეფო ტახტისა და დამოუკიდებელი სახელმწიფოებრიობის გაუქმების პერიოდს განეკუთვნება.

მოქმედება ტაძარში მიმდინარეობს, მთელი სასცენო სივრცე წარმოადგენს ტაძრის აღმოსავლეთ ნაწილს საკურთხევის აფსიდითურთ (მხატვარი ვანო არჩვაძე). ასეთ გარემოში ნებისმიერი მოქმედება უკვე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, ამასთანავე, სიტუაცია გამძაფრებულია იმიტად, რომ ტაძარში გარდაცვლილი მეფის გიორგი XII-ის ცხედარი განისვენებს, ღამისმთეველი ბერები ცხედართან ლოცულობენ. მაგრამ სპექტაკლის პირველივე აქორდიდან ეს სამგლოვიარო იდილია უხეზად ირღვევა შემოჭრილი ნიღბოსნების მიერ: იწყება დავა მიცვალეზლისათვის. ბერები არ ანებებენ მომხდურებს ნეშტის გატაცებას, არ ემორჩილებიან მათ ბრძანებით კილოს. შენიღბული ბატონიშვილები არ ინდობენ ბერებს, მუქარით ავსებენ მათ, გალახული და შეურაცხყოფილი ღამისმთეველი კი თავისას მაინც არ იშლიან, კუბოზე გადაფარებულნი ცდი-

ლობენ თუნდაც სიკოცხლის ფასად არ გაატანონ განსვენებული ასე უწესოდ შემოჭრილ მემკვიდრეებს. ღამისმთეველი (კობა გაბუნია, კოტე წერეთელი) ამ სცენას საკმაოდ დამაჯერებლობით და წრფელი გრძნობით გაითამაშებენ. რაც შეეხება ბატონიშვილთა ნიღბს, ის არა მხოლოდ სახის დაფარვის საშუალებაა, არამედ ბატონიშვილთა ხასიათში საერთო, ტიპიური ნიშნების ჩვენებისაც.

ასეთი შესავლის შემდეგ მაყურებლისათვის ნათელი ხდება შექმნილი სიტუაციის მთელი უჩვეულობა და სიმძიმე, ქვეყანა ბორგავს, არეულია, ბაგრატივანთა მრავალრიცხოვანი ნაშინი ტახტისთვის იბრძვიან... ძალაუფლებისათვის ამ გააფთრებული ბრძოლის შემდეგ კონტრასტულად ჩანს ტახტის კანონიერი მემკვიდრის, უფლისწული დავითის ფატალური უმოქმედობა, მერყეობა, შინაგანი უიმედობა. დავითი ეჭვის ჭიას ჰყავს შეპყრობილი, მისი რეფლექტიური ბუნება ყოველი დაუყოვნებელი ნაბიჯისა და გადაწყვეტილების წინააღმდეგია. მსახიობი კახა ბერიძე ცდილობს შინაგანი გამართლება მოუძებნოს თავისი გმირის პოზიციას, წამოყენებული არგუმენტები ვანცდილისა და ნაფიქრის დამაჯერებლობით წარმოთქვას. მაგრამ მისი გმირი, ისევე როგორც ყველა და-

ნარჩენი. რაიმე მნიშვნელოვან შინაგან განვითარებას თუ გარდაქმნას არ განიცდის. თავისი ერთხელ დადგენილი სახითა და განწყობილებითაა წარმოდგენილი. დავითის სახე შორეულად შექსპირის პერსონაჟს მოგვაგონებს. ვინაიდან მას, როგორც ტახტის მემკვიდრეს, ვალად ედება აღადგინოს დროთა დარღვეული კავშირი. მაგრამ, საბოლოოდ, დავითი მაინც არ შედგება როგორც ტრაგიკული პერსონაჟი, რადგანაც ქეშმარიტი შინაგანი პასუხისმგებლობის განცდა არა აქვს, სპექტაკლში იგი უფრო გაურბის პასუხისმგებლობას, ვიდრე კისრულობს მას. მისი შიში საბოლოოდ სილაჩრე უფროა, ვიდრე ქეშმარიტების ძიებით გამოწვეული დაყოვნება. დავითის სახე თავიდანვე იმგვარადაა წარმოდგენილი, რომ ნათელი ხდება — ამ კაცს წინამძღოლობის, მეფობის ენერჯია, სურვილი და ნება არ შესწევს. თუმცა, მემკვიდრეს აქვს სულის ისეთი თვისებები, რომლებიც უბიძგებს მსაჯულ სოლომონს (ოთარ ქუთათელაძე) სწორედ მისი გამეფებისათვის იბრძოლოს. მიუხედავად სოლომონის ცდისა, დავითის სიტყვები. — მე განზედ ვდგები. — სულაც არ ეღერს როგორც მოულოდნელობა უკვე განხიბლული მკურებლისათვის. იოანე ბატონიშვილი (ლევან ოზგებაშვილი) თავისი აზრებით კაცობრიობის პროგრესსა და საყოველთაო კეთილდღეობაზე, პარადიის ზღვარზე დგას, მოკლებულია დავითის თვითნაღიზის უნარს, გონებასა და მგრძნობიარობას.

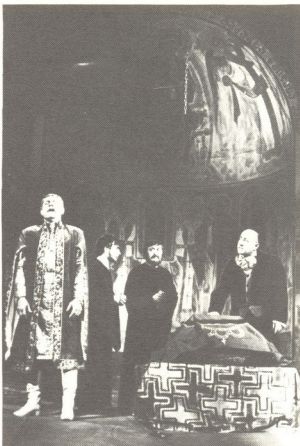
სამეფო გვარის ყოველი ახალი წარმომადგენლის გამოჩენა, მართალია, კიდევ უფრო ააშკარავებს საერთოდ უიმედობის, ბედისწერის გარდღევალობის შეგრძნებას, მაგრამ სპექტაკლის მდინარებაში, ინტრიგის დრამატულ ქსოვილში არსებით თვისობრივ გარდატეხას არ იწვევს, რადგან უფრო სიტუაციის დასურათებას ახდენს, ვიდრე ზოგჯერ მემკვიდრის განვითარების შინაგანი აუცილებლობიდან აღმოცენდება.



სოლომონ ლომიძე — ო. ქუთათელაძე. უფლისწული დავით — ე. ბერიძე

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი ვრცელი დიალოგებისაგან შედგება, მასში არ ხდება ურთიერთობების განვითარება და ზოგჯერ თვით დიალოგებიც მონოლოგებად იქცევა. ხოლო სოლომონის როლი აღიქმება, როგორც ემოციურად წარმოთქმული ერთი ვრცელი მონოლოგი, რომელშიც ერთი და იმავე თემის განმეორებას აქვს ადგილი.

თუმცა მსახიობის მიერ შექმნილი სიტუაციის ცხოველი განცდა მაყურებელზე ქეშმარიტად ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს. მიუხედავად იმისა, რომ შემსრულებლები ცდილობენ მოუსმინონ ერთმანეთს, თავიანთი როლი მთლიანობაში გაიაზრონ, მათი ურთიერთობები ბოლომდე არაა დახვეწილი და მოწესრიგებული, არ არის განსაზღვრული ურთიერთობებზე შინაგანი რეაგირების წყება, რაც, ზოგ შემთხვევაში, ქეშმარიტად ცოცხალი, ორგანული და ბუნებრივი დიალოგის აღმოცენებას უშლის ხელს, ხშირად, ამ მიზეზის გა-



სცენა სპექტაკლიდან

მო. დამაჭერებლობასაა მოკლებული საერთო სცენებიც. მაგალითად, სრულიად გაურკვეველია, თუ როგორ მოახერხა სოლომონმა სხვადასხვა აზრზე მყოფ დიდგვაროვანთა ჯგუფის ესოდენ მოკლე დროში დაყოლიება და ტახტის მემკვიდრის არჩევანის საკითხში თავის მხარეს გადმობირება. რასაკვირველია, მაყურებელს შეუძლია ამ ფაქტის დამოუკიდებელი ინტერპრეტაცია. მისი ახსნა მოქალაქეთა ერთსულოვნების კეთილშობილებითა და საერთო სულისკვეთებით, მაგრამ ამ ერთსულოვნების მიღწევის პროცესი სცენაზე თვალნათლივი თანმიმდევრულობით არაა ნაჩვენები.

ტახტის გაუქმებასა და მეფობის მოშლასთან ერთად მეფის მსაჯული სოლომონი კარგავს თავის ფუნქციას, სამოქმედო სარბიელს. სოლომონის დრო დასრულდა. მის მოღვაწეობას წერტილი დაესვა. აკი ამბობს კიდევ მსაჯული:

„მე ჩემდა თავად, ჩავესენა მეფობა რადგან.

სოლომონისთვის, როგორც მეფის მრჩეველისა და საზოგადო მოღვაწისათვის, დამლუბველია მეფობის გაუქმება. ამიტომ ვფიქრობ, მის განცდასა და სინანულში პირადი ტრაგედიის მომენტიც შეიძლება ფიგურირებდეს. ეს უფრო მიწიერს, ადამიანურს, კონკრეტულსა და მრავალმხრივს ვახდინა მის სახეს, მითუმეტეს, რომ პიესაში არის ამაზე მინიშნება. ეს იქნებოდა არა ეგვიპტის, არამედ მისი გონიერების და სიტუაციის რეალისტური, ფხიზელი შეფასების უნარის გამოვლინება. სოლომონის ტრაგედია ზოგჯერ ზომაზე მეტად ხმამაღალია. აღშფოთება მეტისმეტად მკვეთრი, მაგრამ ამაში მხოლოდ დამდგმელებს როდი მიუძღვით ბრალი. გარკვეული მომენტებელი უზესიტყვაობა და ამაღლებული პათეტიკა თავად პიესისთვისაა დამახასიათებელი, რაც შემსრულებელთათვის საგრძნობ სირთულეებს ქმნის.

თუ სახეთა ლოგიკურ ანალიზს მოვახდენთ, აღმოჩნდება, რომ სოლომონი, თავისი სულისკვეთებით, მემამბოხე ბატონიშვილებისა და დარეჯან დედოფლის (ნინო ზალდასტანიშვილი) პოზიციას უახლოვდება. სწორედ ისინი წარმოადგენენ იმ ძალას, რომელიც საქართველოს სუვერენული სამეფოს შენარჩუნებისათვის იბრძვის. მართალია განსხვავებულია მათი ბრძოლის მოტივები და ფორმები, მაგრამ საბოლოო მიზანი საერთოა. ამიტომ, ვფიქრობ, ამ სახეების ცალმხრივი წარმოჩენა ვერ დაგვანახებს მათში არსებულ ტრაგიზმს, აღარიბებს პიესის აზრობრივ და ემოციურ ზემოქმედებას.

მარიამ დედოფლის (დარეჯან ჭამაყური) ეპიზოდი წარმოადგენს პიესის პირველი — „სამეფო“ ნაწილის დაგვირგვინებას და ფინალისკენ გარდამავალ ეტაპს. მარიამს მოულოდნელად სთავაზობენ იტირთოს ქვეყნის ბედობალი. ბაგრატივანთა სამეფო სახლის ღირსება იხსნას, სამშობლოს თა-



ვისუფლები ნიშანი შეინარჩუნოს. ყოველივე ეს ქმნის მსახიობის მიერ განცდათა სათანადო გამის წარმოჩენის აუცილებლობას, სიტუაციის განსაკუთრებული სიმძაფრის და კრიტიკულობის წყალობით ხალხის მიერ მარიამის სამეფოდ დაყოლების ეპიზოდი დინამიურობით გამოირჩევა. მაგრამ, მე მაინც მეჩვენება, რომ მარიამის საქციელს მეტი შინაგანი სიმკვეთრე და მოტივების სიცხადე სჭირდება. საერთოდ. ეს ეპიზოდი ფორტეთი ასრულებს მანამდე ერთ ტემპსა და მანერაში მიმდინარე მოქმედებას. აქ, ჩემის აზრით. ბუნებრივი ფინალი შეიძლება იყოს უფილიყო, მაგრამ მოვლენები კვლავაც გრძელდება. თუმცა იცნება მათი გამოსახვის ფორმა. ტაძრის დეკორაცია იშლება და მოყოლებული ამ

სცენიდან, რომელიც ძველი სამყაროს დაღუპვის პომპეზურ მეტაფორას წარმოადგენს, შემოდის, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, „ნაღვლიანი“ პაროდის ხერხი, სწორედ ამ ხერხითაა გათამაშებული ქართველ „რესპუბლიკელთა“ სცენები, და მათ ფონზე განსაკუთრებით კონტრასტულად გამოიყურება ბრძენი სოლომონის ტრაგიკული ფიგურა: ბოლო ნაწილში შედარებით იზრდება პლასტიკური გამომსახველობის დატვირთვა, კლებულობს სიტყვა, თავად თამაშის სტილი გამიჯნავს ერთმანეთისაგან ორ სამყაროს — ტრაგიკულს, მაგრამ ნამდვილს და დაბნეულს — დაკნინებისა და ხანგრძლივი უიმედობის გზაზე დამდგარს.

თამარ ბოკუჩავა

24 ივნისი

შალვა დადიანის სახ. ჯუგდიდის სხნილმწიფო დრამატული თეატრი

ლემ ჭიაჩელი

„თავადის ქალი მათა“

პრემია რეჟისორული ნაშუაგვრისათვის დამდგამელ რეჟისორს მარია სვირაძეს; პრემია ქალის როლის შესრულებისათვის მსახიობ ნანა შაჩუაშვილს.

„...შავი ზღვის მიმართულებით, ერგეტას გზაზე, სამეგრელოში, მარიამობისთვის შუადღის სიციხეში, გადაფარდაგებული ურემი მიჭრიალებს“... — ასე იწყება ლ. ჭიაჩელის მოთხრობა „თავადის ქალი მათა“, რომელიც საფუძვლად დაედო ჯუგდიდის დრამატული თეატრის ამავე სახელწოდების სპექტაკლს. ლ. ჭიაჩელი თხრობას დუნედ იწყებს: წიგნის ფურცლებიდან „ადენილი“ ზაფხულის დამქანცველი ხვადი მკითხველს აღმურთ აუწითლებს დაწვებს, ავტორის მიერ გარემოს

ხატოვანი დახასიათება ზღვისპირა პაერის გამგუდავი შმორის სუნითა და სიციხის ბოლით, სუნთქვას გაუჭირვებს კაცს, დრო ზანტად გაიზოლაზნება, სანამ განვითქულ მეურმე ამბაკოს გვერდით თავადის ქალი მათა გამოჩნდება. ამ წუთიდან ეს უცნაური ამბავი მოულოდნელი ქინიანობით გათამაშდება და სულის ერთ მოთქმაში გასრულდება. მანამდე კი... „ჰე, მათა უბედურო, რა დრო დაგიდგა? ბიჭო, ამბაკო, მითხარი მაინც, ეს ზღვა ასე შორს ბოლშევიკებს ხომ არ გაუწევიათ?“ — იკი-



მია — ღ. ფაჩუაშვილი

თხავს მწარე ირონიანარევი ხუმრობით დიდებული ქალბატონი და ხელის მოხდენილი მოძრაობით მზის მცხუნვარე სხივზე ააბრკყვიალებს მომსხოთვლიან ბეჭდებსა და ბრინჯაოსფერ ფართო სამაჭურს.

ლ. ქიაჩელის პროზა — დასახლებული უჩვეულო პერსონაჟებით, დამუხტული მძაფრი შინაგანი დინამიკით, თხრობის სისხარტიითა და მოქნილობით — აშკარად გამოკვეთილი თეატრალიზების შემცველია და სავსებით ბუნებრივია რეჟისორთა დაინტერესება მწერლის პროზაული თხზულებებით.

უთუოდ მწერლის ამ თვისებებმა განაპირობეს ახალბედა რეჟისორის არჩევანი: „თავადის ქალი მია“ შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულის მერაბ სვირავას სადიპლომო ნამუშევარია, დადგმის ხელმძღვანელია რობერტ სტურუა.

...ჩაბნელებულ სცენაზე გამეფებულ სამარისებურ სიჩუმეს ჩონჩურის სევდიანი კვნესა და მეგრული „მახარია“ შეარხვეს, სინათლის მკრთალი სხივი ნელა გაანათებს გარემოს. ტალ-

ღებად აქორჩილი თეთრი, გამქვრივალე ქსოვილი, ქაფმოგდებულ ხლვას რომ მოგვაგონებს, მძიმედ აიწვეს და ეხლა ქათქათა ფთილად შეკრულ ღრუბლებად იქცევა, ტატიით გადახურავს ცის თაღს და სამ „გადაფარდაგებულ“ ურემს გამოაჩენს, სწორედ ისეთს, მოიხრობის დასაწყისში რომ აღწერდა ავტორი (მხატვრები თ. თელია და ა. კალატოზიშვილი). ირგვლივ მეთევზის ბადეებია და თითქოს სცენიდან ქარს მოაქვს ზღვის მარილის მლაშე და ბლანტ სუნში არეული გოგირდისა და თევზის მძიმე და ხორკლიანი სურნელი, რომელიც სიცხისგან კიდევ უფრო მძაფრი და ძნელად ასატანი ხდება ხოლმე. მარიაშობის გრძნეულ ღამეს ყველაფერია შესაძლებელი.

თავადის ქალის სიყვარულის უცნაურ ისტორიას რეჟისორი ძალზე სადა და უბრალოებით გამორჩეულ სცენურ გარემოში წარმართავს. სპექტაკლში მხოლოდ სამიოდე ურემი გათამაშდება (აქ ძალაუფლებურად თ. ჩხეიძის „ჰაკი აძბას“ ეტლი ამოტივტივდება მეხსიერებაში), რომელთა სივრცობრივი განლაგების ვარიაციები მოქმედების ადგილის ლოგიკურ ცვლილებებს შეესატყვისება და იმავე დროს მოქმედ გმირთა ცხოვრებისეული გზების საინტერესო მეტაფორებად გვევლინება. აყირავებული ურემები მძაფრ ეპოქალურ ქარტეხილში მოხვედრილ ადამიანთა ატორტმანებულ სულეებს მოგვაგონებს: აკი ექსპოზიცი-აში რეჟისორი თავს მოუყრის სოფლებს (ალმასხანი — ა. როგავა, ეფრო — ი. მირცხულავა, ტასია — გ. ომიაძე, ანდრია — ლ. კვერნაძე, უნდა ითქვას რომ ზოსიმეს ძალზე საინტერესო ეპიზოდური სახე შექმნა სპექტაკლში თავად რეჟისორმა მ. სვირავამ) და ცხოვრების ავ-კარგზე მცირე სჯა-ბაასის შემდეგ საბედისწერო დასკვნას გააკეთებინებს: „ჰო, როგორ გადატრიალდა ეს ქვეყანა?!“ სოფელიც შეცვლილია. გუშინდელი მეურმე უბრალო გლეხუქა ამბაკო (ტ. ზურაბაშვილი) სოფლის პირველი თავკაცი გამხდარა.

პრილა ატლასის ახალუხზე ბალთია-
ნი ქამარი ბოლშევიკურად შემოუქე-
რია. მარცხენა ძუძუს თავზე წითელი
ბაბთა მიუბნევია. მის გარეგნულ
პორტრეტს მძიმე ხრომის ჩექმები და
ხის უხეშ ბუდეში ჩამჯდარი მაუზერი
ასრულებს. სწორედ ის მაუზერი, სი-
ცოცხლეს რომ გამოასალმებს დიდ-
ბული ქალბატონის რაინდსა და გუ-
ლის სწორს თავადიშვილ ბონდოს
(ს. კვიციანი).

სოფლის მღელვარე ცხოვრების ერ-
თი პატარა ეპიზოდი. რომელიც მო-
თხრობაში არ არის და კონკრეტულად
სპექტაკლისთვისაა შეთხზული, ნათლად
გამოკვეთს რეჟისორის სათქმელს —
ორი სამყაროს ტრაგიკულ ზღვარზე.
მშფოთვარე ეპოქალური კოლიზიების
ფონზე ადამიანები დაღუპვისთვის არიან
განწირულნი: პოეტის თქმით თითოეუ-
ლი ადამიანი „ქეებზე დაბადებულ და
ყურებაზე კალმას წააგავს, მორჩი-
ლად რომ ელის შემართული ჩახმახის
დაშვებას, რადგან კარგად იცის, რომ
დროის მსახვრალ ხელს „უსიკვდი-
ლოდ ვერ გადაურჩება“. ამ სასტიკმა
დრომ შებრალება როდი იცის: ის უკი-
დურესად აშიშვლებს გრძნობათა სამ-
ყაროს, სიყვარულისთვის კი „წუთები
არ ემეტება“. დიდი გრძნობა ყოველ-
თვის ტრაგიკულია, ტრაგიკული აღ-
მოჩნდა თავადის ქალის ცხოვრებაც,
რადგან „იგი სიყვარულისთვის იყო გა-
ჩენილი“.

თავადის ქალი მია ერთ-ერთი ყვე-
ლაზე უფრო ძლიერი მხატვრული სა-
ხეა ქართულ ლიტერატურაში. ქალუ-
რი ვნება ასერვიად მძლავრი და ხორ-
ციელი, შეზავებული თანდაყოლილ კდე-
მასა და გველურ სიბრძნესთან — ადა-
მიანის ბუნების ესოდენ იშვიათი ნა-
ერთი თავადის ქალს ყველა ლიტერ-
ატურულ გმირთაგან გამოარჩევს და
ანტიკური მითოსიდან მოვლენილ პერ-
სონაჟად წარმოსახავს. თავადის ქალი
მია ანტიკური ქალების შთამომავალია
და როგორც კლბ მედეას, უკიდევანო
ვენებები აღრჩობს!, განწირულება
ვედრასი მოსდგამს. თავსაც იღუპავს



ამბაკო — ტ. ზუბაშვილი. დაფინო — ნ. ბუკია.
ბონდო — ს. კვიციანი.

და საყვარელ ადამიანსაც, სხვა მესა-
მესაც და... მაინც უყვარს!

რეჟისორმა და მთავარი როლის
შესრულებელმა შოთა რუსთაველის სა-
ხელობის სახელმწიფო აკადემიური
თეატრის მსახიობმა ნანა ფაჩუაშვილმა
(ის პერსონალურად ამ როლზე მიიწვია
ზუგდიდის თეატრმა) მიახსნა სახე ჩაი-
ფიქრეს, როგორც რთული და წინააღ-
მდეგობებით აღსავსე. ზღვასავით
მღელვარე შინაგანი სამყაროს მქონე
ადამიანი, ქალი, რომელიც „სიყვარუ-
ლისთვის იყო გაჩენილი“ და რომელ-
მაც დაკარგა რა სიყვარული. უარი
თქვა სიცოცხლეზე, ზღვაში დაკარგუ-
ლი კენჭივით ვნების მორევში დაიღრ-
ჩო თავი. გმირის ფსიქოლოგიური მომ-
ხიბვლელობა მის კონტრასტულობა-
შია. ამაცი და უდრეკი თავადის ქალი
მოულოდნელად გულწრფელად ექვია-
ნი სატრფო ხდება და ცდილობს მო-
ახლე გოგო დაფინოს (ნ. ბუკია) ელ-
ვარე თვალეებში ბონდოსადმი ლტოლ-
ვა ამოიკითხოს, თან ძუ მტაცებელი
მხეცივით არც ამბაკოს ყურადღება ეთ-
მობა, გაწყობილ პაპიროსს სთავაზობს
მეურმედყოფილს, მის ზურგთან ჩამ-



ჯდარი ღონივრად გაუტარებს ბექზე ორივე მუხლს და სიცხისგან თუ ქალბატონის ქალური სითამამისაგან ისედაც ვათანგულ მამაკაცს ვნების ცეცხლში უარესად ჩათუთქავს. მერე ვითომ არაფერიაო, თვალთა მოგიზგიზე აღს მსწრაფლ ჩაიჭრობს, მზერას ყინულისა და ფოლადის ნაზავს გაურევს და შნოიანად მოიგდებს მხარზე ოქრომკედლით მოქარგულ შალს.

მსახიობი გმირისთვის ძალზე თამამად არჩევს გამომსახველობით ხერხებს: მისი თვალეზი სიყვარულითაა ანთებული, მათში კაბუკური ენინანობა და სიჩიუტე გამოკრთის და კიდევ უსაზღვრო სევდა აუხდენელი ოცნებების გამო, მისი ხმა გაბზარულია და ასაკდაჩნეული, სიტყვები ვნებით იწელება: „ახლა კარგად ვარ, ბონდ...ო, შენთან რომ ვარ, ყოველთვის კარგად ვარ, ჩემო რაინდ...ო“, — თითქოს ხმით ეალერსება ცხოვრების უკანასკნელ სიყვარულსა და მიზანს.

მთასთვის სიყვარული ზღვასავით დიდი და უკიდევანოა, ზღვასავით მშფოთვარე და დამლუბველი. „ზღვაზე ვარ და შენც ჩემთან ხარ... ასე ვიყოთ მარტო, სულ ერთად, ბონდო, ზღვა, რომელიც დიდია და ლურჯი, შენ, რომელიც მზე ხარ ჩემი ცხოვრების და მე, რომელსაც სწყურია შენი სითბო! ასე ვიყოთ სამნი: ზღვა, შენ და მე“, — ეუბნება ზღვის პირას შეზღონგზე მინაბული და სახეს მზის მცხუნვარე სხივებს უშევრს. მაიას ვნება ველურია და ატეხილი და ამიტომაც საბედისწერო. აჰ, ზღვისპირეთში ჩამოდის დიდებული ქალბატონი და თუმცა ძველი დიდებისგან მხოლოდ მოახლე გოგო დაფინო, ძველი არშიყი თავადი ბონდო და ქალწულობისდროიდან მოყოლილი სამკაულები წერჩენია, მაინც ამაყია და გოროზი. მაგრამ თანდათან შემოდგომის მზის დარად ღონე ელევა საბრალო ქალს და ბოლოს, როდესაც მარიამობის დამეს დატრიალებული საშინელი თამაში მოსტაცებს უკანასკნელ ნუგეშს.

საბოლოოდ განიძარცვავს შემოქმედის თვლებით მოოქვილ სამშვენისებს: პირველი საქმროს, აფხაზი რაინდის ხაიდბეი ჩაჩბას საქორწილო საჩუქარს — აფხაზეთის შვიდი დედოფლის ნაქონსამაჯურს, ოდიშის თავადის ვეფხი ჩიჩუასაგან მორთმეულ ლალისთვლიან ბექედს, ვეფხის მკვლელისა და საკუთარი ნათესავის ნაჩუქარ ძღვენს, ლაკადელი აზნაურის ჯოტოს სიყვარულსაც ზედ მიაყოლებს და უკანმოუხედავად ჩაინთქმება ზღვის მოუსვენარ ტალღებში.

ეს ეპიზოდი რეჟისორს უმალესე ტრაგიკულობამდე აყავს: მსახიობი ხელის კანკალით იხსნის სათითაო სამკაულს, გაბზარული, ცრემლნარევი ხმით ემშვიდობება ძვირფას სახსოვრებს და მათთან ერთად საკუთარ ყმაწვილქალობასა და ბედნიერების ნაგლეჯებს, ზღვას სწირავს ჯერ ერთ, მერე მეორე, მესამე საჩუქარს, მაგრამ მხოლოდ იმისთვის, რომ თავად ზღვის ტალღებში დაკარგულმა, მალევე უკან დაიბრუნოს.

ფინალურ მონოლოგს მსახიობი და რეჟისორი სპექტაკლის თავისებურ გვირგვინად აქცევენ. ეს გედის უკანასკნელი ლამაზი და სევდიანი სიმღერაა, რომელიც თავადის ქალს მღელვარე წარსულ ცხოვრებას ერთ თავლის დახამხამებაში დაუტრიალებს და ზღვის ქაფივით გამქრალ სიყვარულს მოაგონებს. ზღვა მაიასთვის ბედნიერებაა, სიყვარულია, ამიტომ ისწრაფვის და მიელტვის ტალღებს, რომელთა მიღმა სათაყვანებელი რაინდი ეგულეება. ზღვის ხმაურს თავადის ქალის სულის სიმღერა — შოპენის ლირიული მუსიკალური თემა შეუერთდება, თეთრი ღრუბელი ნელ-ნელა ჩამოეშვება და რძენარევი სილურჯე მთლად ჩაყარავს ზღვისფერ კაბაში მოსილ თავადის ქალის ვნებამოწყურებულ ტანს...

...და როდესაც ზღვის ფარდამ საბოლოოდ დაფარა სცენა, „ილარსად იყო თავადის ქალი მაია“...

„წინასწარმეტყველი — ანტიკრისტი“

(იხივე მიხეილ ბულგაკოვის პიესის „ბათუმის“ გამოცემა)

მირონ პატომსკი

არ ცხრება ინტერესი მიხეილ ბულგაკოვის პიესისადმი „ბათუმი“, რომელიც ახალგაზრდა სტალინის (კობას) ცხოვრებას ასახავს.

მ. ბულგაკოვი ჩვენი საუკუნის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი მწერალი, მსოფლიოში სახელმწიფოებრივი რომანების, მოთხრობების, ბიოგრაფიების, პიესების (14) ავტორი ჩვენი ტრადიციული დროის კოლიზიების მსხვერპლია.

სიცოცხლეში ვერ იხილა დაბეჭდილი XX საუკუნის რომანისტიკის შედეგები „ოსტატი და მარგარიტა“, ფეიერვერკული „თეატრალური რომანი“, უმძიმესი ხვედრი ერგო მის ყველაზე სახელგანთქმულ პიესას „ტურბინთა დღეებს“... ახლა ყველა მისი ნაწარმოები დაბეჭდილია, მისი რომანები სცენაზე იდგმება და კინემატოგრაფშიც მიაყარო მწერა მის შედეგებს...

და მაინც „ბათუმისადმი“ ინტერესი უფრო და უფრო მამოჭრდება. შესაძლოა ეს გამოწვეული იყოს პიესის მთავარი გმირის პროტოტიპისადმი — სტალინისადმი მღვრიე ტალღასა-ვით აწვირებული სუბლიმაციით.

ჭერ იყო და აინტერესებდათ: ამ მოუხსიდეღმა და უკომპრომისო მწერალმა თავისი ინიციატივით დაწერა ეს პიესა (რომელიც სტალინის დაბადების 60 წელთან დაკავშირებით უნდა დადგმულიყო მოსკოვის სამხატვრო თეატრში) თუ ვიღაცის „დაწოლით“, შეკვეთით ან შეგონებით მოქმედებდა.

ვ. ვილენკინი თავის შესანიშნავ წიგნში „მოგონებანი კომენტარებით“ (წიგნის ერთი თავის თარგმანი დაიბეჭდა ჩვენი უფრანლის № 10, 1982 წ.) ამტკიცებს, რომ პიესის დაწერა სტალინზე მ. ბულგაკოს სთხოვა სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკომ. კ. ვილენკინი კატეგორიულად უარყოფს იმ აზრს, თითქოს ეს პიესა მწერალს სტალინის გულის მოსაგებად დაეწეროს. ამ აზრს ემხრობა ცნობილი თეატრმცოდნე ანატოლი სმელიანსკი თავის საინტერესო გამოკვლევაში „Михаил Булгаков в «Художественном театре» (М., «Искусство», 1986, стр. 320-322). ამ წიგნზე დაწერილ რეცენზიაში კონსტანტინე რუდნიკი ეთანხმება ამ ვერსიას.

მ. ბულგაკოვის მეგობარი ს. ერმოლინსკი თავის მოგონებებში საწინააღმდეგოს ამტკიცებს — „შეგობართა და კეთილისმსურველთა“ რჩევის შედეგად დაიწერა ეს პიესაო. მიუხედავად ამისა იგი აღტაცებული იყო პიესის მხატვრული ღირსებებით...

სტალინისა და ბულგაკოვის ურთიერთობა მეტად რთულ პერიპეტებს შეიცავს (დაინტერესებულ მკითხველს მივუთითებთ: უფრ. „ნოვი მირ“ № 2, 1987, უფრ. „ოკთაბრ“ № 6, 1987, «Жизнеописание Михаила Булгакова», «Москва», №№ 7, 8, 1987, Петелин В. «Память сердца неистребима», М., 1970, Бэлза И. «Контекст 1978», М., 1978, უფრ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1, 1988), ეს განსაკუთრებული თემა...

მ. პეტოვიცის ეს წერილი, რომელსაც მკითხველს ვთავაზობთ, საინტერესოა პრობლემის ახლებური დაყენებით. პიესას და მის მთავარ გმირს ავტორი იხილავს დროისა და ლიტერატურული ტრადიციების კონტექსტში, ქრისტესა და ანტიქრისტეს, წინასწარმეტყველისა და დემონის კოლიზიათა ფონზე... (რედ.).



როგორც იქნა მიიღწია მკითხველამდე მიხეილ ბულგაკოვის პიესამ „ბათუმი“. ყველა სხვა მის ნაწარმოებთან შორის ამ პიესამ ყველაზე გვიან იხილა დღის სინათლე, იმიტომ რომ ეს ნაწარმოები რაღაც საგანგაშო ფლუიდებს გამოსცემდა, რაიც ყველას აკრთობდა და რის გამოც მის დაბეჭდვას ურთიერთგამომრიცხავი, შეუთავსებელი ძალების მოქმედება აფერხებდა.

სტალინისტებისათვის, როგორც წესი, ყველაფერი ნათელი იყო: თუ კი სტალინზე დაწერილი პიესა თვით სტალინმა აკრძალა, მაშ სალაპარაკო და საფიქრალი აქ არაფერია.

ანტისტალინისტებისათვის კი ყველაფერი ბუნდოვანი იყო. ისინი შიშობდნენ. ვაითუ სტალინზე დაწერილმა პიესამ სახელი გაუტეხოს მწერალს. ძალზე მიმზიდველი და სიმბათიური ხომ არ არისო პიესის მთავარი გმირი? თვით პიესის შექმნის ფაქტიც ეკვის აღმძვრელია: სერვილისტი ხომ არ არის ბულგაკოვი, რაკიდა მან ბელადის სამოცი წლისთავთან დაკავშირებით პიესა შეთხზა? ხომ თავად ამბობდა: საკუთარი გმირები უნდა გიყვარდესო და უკეთუ ისინი არ გიყვარს, რანაირდაც არ უნდა ეცადო მათ გამოსახვას, ხელმოცარული დარჩებიო. მართალია, სტალინის სახის გამოხატვის ბულგაკოვისეული ცდიდან მაინცდამაინც ვერაფერი მნიშვნელოვანი გამოვიდა, მაგრამ ცდით ხომ მაინც სცადა... მოკლედ, რომელი მხრიდანაც და საიდანაც არ უნდა სცადო ბულგაკოვის ამ განზრახვის ახსნა, „ბათუმი“ აშკარად აფერხებს „სუფთა“. უკონფლიქტო კონცეფციის ჩამოყალიბებას.

ჩვენს წინაშეა ის არაიშვიათი, მაგრამ საინტერესო შემთხვევა, როცა ორივე მოპაექრე ბანაკი ტყუის, კეშმარიტება საგანთა და მოვლენათა შუამს; კი არ ძევს, არამედ სულ სხვაგან.

პიესის აშკარა სისუსტე თითქოს ამ სერვილისტური ვერსიის სასარგებლოდ მეტყველებს, აქაოდა. ასეც უნდა მომხდარიყო. კრიკაშეკრული დრა-

მატურგი ებრძოდა შინაგან მტრებს დეგობას და ისე წერდა, როგორ შეიძლება, რომ ასეთ ვითარებაში რაიმე მნიშვნელოვანი შეიქმნას.

ძლიერია ეს საბუთი, მაგრამ ირიბულია და, შევნიშნოთ აქვე, გამომდინარეობს დამაშაულის პრეზუმპციიდან. „ბათუმის“ სერვილიზმი არ გამომდინარეობს პიესის სისუსტიდან, თუმცა შესაძლო კია, რომ ეს სწორედ ამ სერვილიზმის დამადასტურებელია, თუ კი წარმოვადგენთ სხვა და მამტიკიებელ საბუთებს. ეს საბუთები არ არსებობს. მას არ ეძიებენ, ისინი თითქოს არავის სჭირდება. თუნდაც იმიტომ, რომ წარმოიშვა ილუზია იმისა, თითქოს თვით ფაქტივერი ლაღებენ ყოველივეს: როგორი უნდა იყოს სტალინზე, მის საიუბილეოდ 1939 წელს დაწერილი პიესა თუ არა მამებლური? ამასთან, ხომ ნათელია, რომ პიესა მხატვრულად სუსტია...

დაუმტკიცებლობის ჩაკეტილ წრესთან გვაქვს საქმე. ვარაუდი აღქმულია ვითარცა კეშმარიტება და განაჩენი გამოტანილია ამ ვარაუდიდან. ხოლო განაჩენის გამოტანის შემდეგ არ არის ძნელი დრამატურგის შეწყალება, თუ კი თანაგრძნობას გამოვიჩენთ. ოპ, რა ძნელ დღეში იყო მწერალი, აი, სცადა მან თავისი ბედის შემსუბუქება, სცადა „გამოესყიდა“ თავისი აკრძალული ნაწარმოებები და დაეწერა ფარისევლური, მამებლური ნაწარმოები. განა მართლაც ასე არ იყო? ყველა მისი პიესა მოიხსნა სცენიდან, მის პროზას აღარავინ ბეჭდავდა — 1939 წელი გახლდათ — სხვა გამოსავალი არ ჩანდა და მწერალმა განიზრახა თავისი თავი თუ არა, თავისი შემოქმედება მაინც გადაერჩინა... ამ შემწყმარებლური თანადგომის გულმოწყალე ამინისტრის ინტონაცია, უკვე საკმაოდ მომავრდა „ბათუმისადმი“ მიძღვნილ შენიშვნებში, რაიც პიესის დაბეჭდვის შემდეგ გამოქვეყნდა. ოო, რა ყველაფრის გამგებნი, რა დიდსულოვანი ვართ! მაგრამ, სავალალო ისაა, რომ არც კი ეკითხულობთ სჭირ-



დება თუ არა დრამატურგს ჩვენი გულ-
მოწყალება. ხომ არა ვართ ჩვენ სასა-
ცილონი იმის გამო, რომ ყოველად უდა-
ნაშაულო ადამიანს ვიწყალებთ?

მე გამოვთქვამ ვარაუდს, რომ არსე-
ბობს პიესის სისუსტეების უფრო
მარტივი, უფრო ტექნოლოგიური ახს-
ნა, რომელიც არ უკავშირდება იმ აზ-
რის ღრმა სიბრძნეს, რომ როცა ადა-
მიანი სიცრუეს ეძლევა, მაშინ მას
ტოვებენ ნიჭი და გონიერება. „ბათუმ-
ში“ ისტორიული პიესაა, იგი ჩაიფიქრა
პუშკინზე და მოლიერზე შექმნილი
ისტორიული პიესების ავტორმა, ორე-
ულმა ოსტატისა, რომელიც პროფე-
სიონალი ისტორიკოსი იყო, კაცმა,
რომელიც თავის თავს ისტორიკოსად
მიიჩნევდა, როცა სსრკ-ს ისტორიის სა-
კონკურსო სახელმძღვანელოს შექმნა
განიზრახა. რაკილა ჩაიფიქრა პიესა
სტალინზე, ბულგაკოვიც ისე მოიქცა,
როგორც ისტორიკოსს შეპფერის: მან
განიზრახა თავისი მომავალი პერსონა-
ჟის ირგვლივ არსებულ საარქივო მა-
სალებს გასცნობოდა. ზერელე და
ამაო აღმოჩნდა ეს განზრახვა. იგი
ახლოსაც არ გააკარეს ამ არქივებს.
ვემელი იაროსლავის მიერ შეთხზუ-
ლი აპოლოგეტური ბიოგრაფია და
სტალინის აღრეული წლების რევო-
ლუციურ მოღვაწეობაზე სხვა ფალსი-
ფიცირებული თხზულებანი, რომელ-
თაც ხელს ლავრენტი ბერია აწერდა —
აი, ყველა ის წყარო, რომლის გამო-
ყენებაც შეეძლო ბულგაკოვს „ბათუმ-
ზე“ მუშაობისას. მას ისლა დარჩენო-
და, რომ ესარგებლა რამოდენიმე ეჭვ-
მიუტანელი ფაქტით (ფაქტებით და
არა შეფასებებით და, ღმერთმა დაგვი-
ფაროს, არა რაიმე კონცეფციებით).
ეს ფაქტები კი მარტივია: სემინარიის
მიტოვება, ბათუმის დემონსტრაციაში
მონაწილეობა, გადასახლება ციმბირ-
ში, გაქცევა, რომლის დროსაც ლტოლ-
ვილი ყინულის კრილში ჩაეარდა.

ბევრი ვერაფერი შვილი ფაქტებია
პიესისათვის. მაგრამ, თვით ეს ნამცე-
ცა ფაქტებიც კი შესაძლოა, საკმარისი
ყოფილიყო დრამატურგისათვის, უკე-

თუ იგი ისეთი ფანტაზიით იქნებოდა
დაჯილდოვებული, რითაც მ. ბულგა-
კოვი გამოირჩეოდა. ისეთი უბრწყინ-
ვალესი ფანტაზიორისათვის როგო-
რიც ბულგაკოვი იყო, ფაქტების სიმ-
წირე ხელსაყრელიც კია; აქ მას სა-
შუალება ეძლეოდა თავისი ნიჭი სრუ-
ლად გაეშალა. განა ასე რიგად უწყე-
და ანგარიშს ფაქტებს მაშინ, როცა
მოლიერზე და პუშკინზე ქმნიდა პიე-
სებს? არა, იქ იგი იყო ფაქტების თა-
ვისუფალი ბატონ-პატრონი, უნაპირო
სითამამით იყენებდა მათ, ზოგზე უარს
ამბობდა, ზოგს ახალ, თავისი ჩანაფიქ-
რისათვის აუცილებელ მნიშვნელობას
ანიჭებდა, მოუგერიებელი გონებამახ-
ვილობით ბრწყინავდა.

მაგრამ, ვაი, ამ გასაკირს: „ბათუმ-
ში“ მას საქმე უნდა ჰქონოდა პერსო-
ნაჟთან, რომლის პროტოტიპი ცოცხა-
ლი იყო და, რბილად რომ ვთქვათ,
გარკვეული საზოგადოებრივი მდგო-
მარეობა ეჭირა. ამ პერსონაჟის გადამ-
კიდე მწერლის ფანტაზია ფრთებს
ვერ გაშლის. ეს ფანტაზია უღარესად
შეზღუდულია „სახელმწიფოებრივი
მნიშვნელობის“ მოსაზრებებით. მ. ბუ-
ლგაკოვი, მართლაც, ბეწვის ხილზე
გადიოდა და სულ მცირე უყურადღე-
ობაც კი გარდუვალ დაღუპვას უქად-
და. სახელმწიფოებრივი მნიშვნელო-
ბის თვალსაზრისით, პიესა რამდენად-
მე გულგრილი ნეიტრალურობითაა აღ-
ბეჭდილი: აქ არაა თვალში მოსახვედ-
რი გადახრა მამებლური აპოლოგეტი-
კისაკენ, რაც, თავისთავად, უკვე საო-
ცარია. დრამატურგი ორ დაუშვებელ
შესაძლებლობათა წნეხში აღმოჩნდა
გაჰედილი: ერთის მხრივ შეუძლებელი
იყო ისტორიული საარქივო მასალის
გამოყენება, მეორეს მხრივ — შეუძ-
ლებელი იყო ფანტაზიის მიშვება თა-
ვის ნებაზე. აი, ამ ვიწრო სივრცეში
ჩაიდგა სული პიესამ, საზოგადოებრივი
ვითარებით განპირობებულმა შემოქ-
მედებითი სივრცის სიმცირემ განსაზღ-
ვრა სწორედ „ბათუმის“ მხატვრული
სისუსტე. შედარებითი სისუსტე, რო-
მელიც მაშინ ჩანს, როცა მას ბულ-



გაკოვის სხვა პიესებს ეუღარებთ. საქმარისია შევადაროთ „ბათუმიდან“ ნაუცბათევად ამოგლეჯილი ნებისმიერი ეპიზოდი სტალინზე დაწერილი სხვა უამრავი პიესიდან (მღვრიე ნიაღვარივით რომ წამოვიდა) ასევე ნაუცბათევად ამოგლეჯილ მსგავს ეპიზოდს. რათა დავრწმუნდეთ: ბულგაკოვი თავის პიესაში „ბათუმი“ ძველებურად შესანიშნავი მხატვარია.

ყველა ის სცენა, სადაც სტალინი არ არის. შესანიშნავია პიესაში სტალინის გარეუფი თავს თავისუფლად გრძნობდა იგი. მაგრამ თვით ეს სცენები მთავარი გმირის სახის შესაქმნელად არის მოხმობილი — ზომცნობილია. რომ მეფეს მისი ქვეშევრდომნი თამაშობენ.

„ბათუმის“ ავტორს ერთი რამ დარჩენოდა, ფრთხილად მოპყრობოდა გამონგონს. არსებული ფაქტები პირთამდე აევსო აზრით და თავისი შემოქმედებითი ამოცანებისათვის დაემორჩილებინა ისინი. სწორედ ამ გზას დაადგა იგი. მაგრამ რატომ დაადგა იგი ამ გზას, რაში დასჭირდა, საერთოდ. სტალინზე პიესის დაწერა და ბოლოს, რა შემოქმედებით ამოცანას ისახავდა მიზნად?

2.

სტალინური ავტოკრატია, უნდა ვივარაუდოთ, მაინცდამაინც ვერ შეაკრთობდა ბულგაკოს, უკეთუ ეს ძლიერი ხელისუფლება ნორმალური არსებობის პირობებს შეუქმნიდა — უპირველესად, ნიჭის თვითგანვითარების საშუალებას თუ მისცემდა. ნორმის, ნორმალური არსებობის ცნება — ბულგაკოვის მსოფლგაგების თითქმის უმთავრესი მომენტია, როგორც ეს მისმა მკვლევარებმა გვიჩვენეს. მაგრა, საქმე სწორედ ისაა, რომ სტალინური ავტორიტარიზმი მიმართული იყო ყველას და ყველაფრის დასატრგუნავად და რადგან ნიჭიერი პიროვნება — ეს არის სწორედ ყველაზე სრული, ყველაზე სრულქმნილი განსახიერება „ყველასი და თვითელი-

სა“. ამიტომაც მასზე მოდის ფაქტების ყველაზე მეტი წილი. ოცნებამაზე. ნორმალურ არსებობაზე ძალიან გვხვდება თვალში. ბულგაკოვთან იგი დაკავშირებულია განათლებულ ხელისუფალთან და სტალინი რომ განათლებული მეუფე ყოფილიყო. ანდა მისი ამ გზაზე მოქცევა რომ ყოფილიყო შესაძლებელი. ბულგაკოვი სავსებით შესძლებდა მასთან საერთო ენის გამოხატვას. ბულგაკოს ექვიც არ ეპარებოდა სტალინური ძალაუფლების თვითმპყრობელურ ხასიათში. მაგრამ განმანათლებლობაზე აქ რაიმე ლაპარაკი ხომ შეუძლებელი იყო.

მ. ბულგაკოვი ისე მიამიტი არ ყოფილა, როგორც მის მიერ შექმნილი იქნა. რომელიც მარკუს თავდომმსურელთან საუბარზე ოცნებობდა და დარწმუნებული იყო, რომ ამის შემდეგ ეს ბუნებით ჯალათი მკვეთრად შეიცვლებოდა და გაამხელდა თავის ბუნებაში ღრმად ჩამარხულ კეთილსაწყისს.

ღიახ. საუბარი სწყუროდა მ. ბულგაკოს, ამ საუბრისკენ მიისწრაფოდა და დიდ იმედებს ამყარებდა მასზე. სხვა რისი იმედი უნდა ჰქონდეს მწერალს, რომელიც კონფესიურად აღიარებდა სიტყვას. ის, რაზედაც პუშკინი ოცნებობდა თავისი „მკაცრი საუკუნის“ 20-იან წლებში, მ. ბულგაკოვის ოცნებაც იყო მისი საუკუნის 20-იან და 30-იან წლებში, რომლებიც გაცილებით უფრო მკაცრი იყო ვიდრე წინა საუკუნეები. შემთხვევითი როდია, რომ ზოგიერთი მკითხველი „ბათუმი“ მეფე ალექსანდრე პირველთან პუშკინის წარმოსახული საუბრის ერთგვარ გამოძახილს ხედავს. მაგრამ 1930 წლის 18 აპრილს „კაცობრიობის ბელადთან“ მაცდურად დამაიმედებელი საუბრის კვალად ისევ გაიმართა საუბარი 1934, 1937 წ.წ. და როგორც ჩვენი თანამედროვე რომანისტი ამბობდა...„სხვა წლებში“ ტელეფონი სდუმდა. კრემლში გაგზავნილი წერილები უბასუხოდ რჩებოდა და მ. ბულგაკოვის მეუღლე ელენა სერგაევას, ამ კე-

თლსინდისიერ რეგისტრატორს ახლად მოვლენილი მოლიერ-ბულგაკოვისა, დღურში შეჰქონდა რეპრესიათა ქრონიკები, რომელნიც სვეგამწარბული დრამატურგის ერთბეწო ოთახს მარწყუხივით შემორკალვოდა. აუცილებელი იყო სიტუაციის გააზრება და სწორედ ამის სურვილმა წარმოშვა „ბათუმი“ და არა თავდახსნის სურვილით ნაჯარნახევმა მლკვენლობამ.

მ. ბულგაკოვის თითქმის ყოველი ნაწარმოების ერთი უმთავრესი კოლიზია ნიჰის და ნიჰიერი პიროვნების შეჯახება ძლიერ, შეუბრალებელ და ბელ ხელისუფლებასთან.

რა ნიჰიერ პიროვნებაზეც არ უნდა ეწერა, რა ისტორიულ გარემოშიც არ უნდა მოექცია ეს პიროვნება, ბულგაკოვი ყოველთვის, უპირველესად, იკვლევდა თავის საკუთარ მდგომარეობას იმ საზოგადოებაში, სადაც ბედმა არგუნა ცხოვრება და სიკვდილიც, თავისი დამოკიდებულება სტალინისადმი მან „ბათუმში“ კი არ გამოხატა მხოლოდ, არამედ მთელი თავისი შემოქმედებით მსჯავრი დასდო რეჟიმს, რომელიც დასაღუპავად იმეტებს ნიჰს. თავისი არსით ავტობიოგრაფიული კოლიზია ნიჰიერ პიროვნებასა და პირად ძალაუფლებას შორის მ. ბულგაკოვთან ლებულობს საერთო-სახალხო ზოგად-კაცობრიულ აზრს.

მ. ბულგაკოვის მიხედვით ტალანტის მოშობა, დაღუპვა, დევნა, ეს არის თავდასხმა ღვთიერ ნათელზე და ამიტომაცაა, რომ მისი მრავალმხრივად ნიჰიერ გმირთა წყება უაქველადაა აღბეჭდილი წინასწარმეტყველის ნიშნებით. მ. ბულგაკოვის საყვარელი გმირები — წინასწარმეტყველნი არიან ყველგან, სადაც არ უნდა იყვნენ ისინი და რა საქმესაც არ უნდა მისდევდნენ. მათ სხვებზე მეტი იციან ამ სამყაროს შესახებ და ამიტომაც მომავალთან არიან წილნაყარნი. უეჭველად წინასწარმეტყველნი არიან მისი პერსონაჟები — პუშკინი და მოლიერი, მაქსუდოვი და უსახელო ოსტატი, სწავლულნი — პერსიკოვი და პრიობ-

რაენსკი (რომელმაც მომავალი დროების სიღრმეში ჩაიხედა და უკან დგამწმინდებული); გამომგონებელნი „ნეტარებაში“ და „ადამ და ევაში“. თვით ერთგვარად მიამიტი ალექსეი ტურბინი „თეთრ გვარდიაში“ — წინასწარმეტყველი: იგი ნათელმჭვრეტელია და წინასწარმეტყველურ სიზმრებს სინჯავს, რომელთა აზრს იგი ვერ მისწვდენია, მიუხედავად იმისა, რომ „ძაბავდა თავის საწყალობელ მიწიერ გონებას“.

მათ გარდაუვლად უპირისპირდებიან. მათ განუწყვეტლივ დასდევენ და სთრგუნავენ ცეზარები, პროკურატორები, იმპერატორები, მეფეები, თავმჯდომარეები. გენერალური მდივნები — ანდა, უბრალოდ, სდევნის სახელმწიფო ძალაუფლება, ძალაუფლება თავისთავადი, ძალაუფლება, რომელიც ისევე უსახელოა, როგორი უსახელოცაა მ. ბულგაკოვის ოსტატი. წინასწარმეტყველის შეტაკება ამ მსოფლიურ „განუხსკელ ძალაუფლებასთან“ — აი, ყველაზე უფრო ზოგად ხაზებში წარმოდგენილი ტიპოლოგია მ. ბულგაკოვის შემოქმედებისა.

ამ თვალსაზრისით „ბათუმი“ ტიპიური ბულგაკოვისეული ნაწარმოებია მის სხვა მსგავს ნაწარმოებთან შორის: ეს არის პიესა ახალგაზრდა წინასწარმეტყველ-რევოლუციონერის შეჯახებაზე ძველ ხელისუფლებასთან და ახალგაზრდა სტალინი თითქოსდა ბულგაკოვის ამ გმირ-წინასწარმეტყველთან შორის დგება. მაგრამ რალაც უცნაურად კი დგება, გვერდულად. მართლაც და „თითქოსდა“...

ბულგაკოვის სხვა წინასწარმეტყველთა მსგავსად, იგი „განათებულია“ მწერლის შემოქმედების მთავარი წინასწარმეტყველის ხატით, სწორედ იმ ხატით, რომელიც იეშუას სახელითაა გამოყვანილი რომანში „ოსტატი და მარგარიტა“. ქრისტესმიერი ნიშნებით სტალინის სახის წარმოდგენა „ბათუმში“ კარგა ხანია რაც შენიშნეს მკვლევარებმა, უპირველესად ეს ითქმის უცხოელ მკვლევარებზე, რომელთაც უფ-

რო აღრე მიეცათ საშუალება გასცნობოდნენ ამ პიესას. საცხებიო ნათლად გამოჩნდა ეს ნიშნები იმ სცენაში, სადაც ციხის სტრაჟნიკები სტალინს უმოწყალოდ სცემენ. სტალინი თავს იცავს ამ დარტყმებისაგან და ორივე ხელს ჭვარედინად დაიფარებს თავზე. იმდენად სრულია ანალოგი სახარების შესაბამის სცენასთან — „ცემა — იუდეველთა მეფისა“, რომ მკითხველსა (თუ მაყურებელს) არ უჭირს იგრძნოს, შენიშნოს, შეაფასოს იგი.

„ბათუმის“ გმირსა და ბულგაკოვის უმთავრეს წინასწარმეტყველთან ანალოგია გრძელდება იმ სცენაში, სადაც გამოყვანილია ნიკოლოზ მეორე (ეს ანალოგია. როგორც ვიცი, შეუძენეელი დარჩათ იმავე მკვლევარებს): პიესა „ბათუმი“, შეგახსენებთ, მაშინ იქმნებოდა. როცა რომანი „ოსტატი და მარგარიტა“ ძირითადად უკვე დამთავრებული იყო და ბულგაკოვმა მეფის მხატვრულ სახეში ადვილად შეუთავსა ურთიერთს თავისი მხატვრული რეპერტუარის ფუნქციონალურად განსხვავებული პერსონაჟების — ცეზარისა და პროკურატორის ნიშნები. იმ ხანად, პირველი რუსული რევოლუციის კვირაძალში — სტალინი სრულიადაც არ იყო იმდენად შესამჩნევი ფიგურა რევოლუციურ მოძრაობაში, რათა მისი გადასახლების ამბავი წარმოედგინათ ხელმწიფე-იმპერატორის უმაღლეს სამსჯავროზე. სახარების კიდევ ერთი პარალელის შესაქმნელად, რომელიც გმირის წინასწარმეტყველურ ბუნებას გამოაჩენდა, ბულგაკოვს დასჭირდა შეეთხზა სცენა მეფე ნიკოლოზ მეორესთან...

ნიკოლოზ მეორეს პიესაში მოახსენებენ ახალგაზრდა წინასწარმეტყველ-რევოლუციონერის მიმართ გამოტანილი განაჩენის გამო და მეფე არ სცვლის განაჩენს ანუ ხელებს იბანს. იგი ხელს იბანს გადატანითი, მორალური აზრით, როცა ადასტურებს განაჩენს, მაგრამ იგი ხელს იბანს პირდაპირი ფიზიკური თვალსაზრისითაც, როცა აღწერს თავის ბანაობას სას-

წაულმოქმედ ტბაში. ამგვარ ბანაობა, ანდა თუნდაც განბანვა, როგორც გონებაში მთავრად მეფე გვარწმუნებს, სასწაულებრივად მოქმედებს, მაგრამ ნიკოლოზ მეორის რეპლიკებში ხელთბანა იქედნურადაა შენაცვლებული ფეხთაბანით.

პუშკინზე და მოლიერზე დაწერილ პიესაში ასე რიგად სახიერად წარმოდგენილი მოტივი ფარისეველთა კაბალისა, აქ გრძელდება, ხოლო მეფის პოლიტესული ექსტი ადასტურებს ახალგაზრდა რევოლუციონერს წინასწარმეტყველურ ბუნებას. თავისი ინტონაციით ნიკოლოზ მეორესთან დაკავშირებული სცენები საოცრად მოგვაგონებენ ბულგაკოვის შინაურულ იმპროვიზაციულ გათამაშებას და შერვინსკის ტყუილებს „თეთრ გვარდიაში“: განიხიენ პორტიერები... გამოვიდა ხელმწიფე იმპერატორი... და ატირდა...

პიესის სახელწოდება „ბათუმი“ სრულიადაც არ არის „ნეიტრალური“, როგორც გვარწმუნებენ პიესის ინტერპრეტატორები. არა, სახარების სხვა ასოციაციათა მწკრივში იგი სახიერადაა გააზრებული. ბულგაკოვმა რამოდენიმე სათაური „მოსინჯა“ და ამაზე შეჩერდა. ერთ-ერთი ადრეული სათაური „მოძღვარი“ — გამოდგებოდა თავისი ისტორიულობით (ასეთი იყო ახალგაზრდა სტალინის იატაკქვეშეთის პერიოდის მეტსახელი) და სახარების სამყაროსთან სიახლოვით (საუკუნის დასაწყისში თბილისში ქართულ ენაზე გამოდიოდა საეკლესიო გაზეთი „მწყემსი“), მაგრამ იგი უარყო მწერალმა. იმიტომ რომ — გამოვთქვამ ჩემს ვარაუდს — იგი მიანიშნებდა ძალაუფლებით აღჭურვილ ბელადზე, ხოლო ბულგაკოვის გმირი უნდა წარმოდგარიყო ნათელმჭერეტი-რევოლუციონერი, სწორედ, როგორც უძალაუფლებო შარავანდით მოსილი.

პიესაში ერთი სიტყვაც არ არის თქმული სტალინზე — როგორც ბელადზე. იმისათვის, რომ გაევიგოთ ბულგაკოვის მიერ პიესისათვის შერ-

ჩელი სათაური. უნდა გავიხსენოთ და წარმოვიდგინოთ თუ რას წარმოადგენდა ბათუმში საუკუნის დასაწყისში. ანუ იმ პერიოდში, რაც პიესაშია აღწერილი. იგი იყო კაცისა და ღმერთისაგან მივიწყებული პაწაწინტელა ქალაქი უზარმაზარი იმპერიის განაპირას და თუ კი „მიუტევს მათ და ჰრქუეს მას: ნუ შენცა გალილეაით ხარ? გამოიძიე და იხილე, რამეთუ გალილეაით წინასწარმეტყველი არა აღდგომილ არს“ (იოანე., VII, 52), „და ჰრქუა მას ნათანელ: ნაზარეთით შესაძლებელ არისა კეთილისა რადსამე ყოფა?“ (იოანე., I, 46), მითუმეტეს შეუძლებელია წამოსთლიყო კავკასიის ყრუ პროვინციიდან, ბათუმიდან. კავკასია და ბათუმი — გალილეია და ნაზარეთი ბულგაკოვისეულ ანტიარაკში მოთხრობილი იმ „ანტისახარებისეული“ და თვით „კავკანგელისეულია“, როგორითაც იგი „ბათუმშია“ წარმოდგენილი. უკეთუ გავიხსენებთ, რომ სახარება ნიშნავს ხარებას — კეთილი ამბების ხარებას.

ბულგაკოვის ამ სათაურში. ასე მგონია. შესულია რაღაც კაპერნაუმისგან, სადაც სახარების წინასწარმეტყველმა მარცხი იწვნია. ბულგაკოვის მთელ შემოქმედებაში სახარებისეული ასოციაციები — „კიბოს კვერცხებში“ და „ნეტარებაში“ და „სრბოლაშიც“ — ყველგან განსხეულებულია ირონიის ზღვარზე, ზოგჯერ მწარე. ზოგჯერ გესლიანი ირონიისა. „ბათუმში“ ეს ზღვარი გადალახულია ფრთხილად, ორაზროვნად და განუხრელად.

როგორც მ. ბულგაკოვის მკვლევარების მიერ გამოქვეყნებული დოკუმენტები ადასტურებენ. მწერალმა სტალინის მხატვრული სახის შექმნა გაცილებით ადრე ჩაიფიქრა, ვიდრე მასზე პიესის წერას შეუდგებოდა. გარდა მულმივი ინტერესისა ძალაუფლებით აღჭურვილი კაცისადმი (ბულგაკოვისათვის სამკვდრო-სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი კოლიზია წინასწარმეტყველსა და ხელისუფლებას შორის), ამ სახისადმი ინტერესი შეიძლება გაპლ-

ვიძებოდა. გამოთქვით ვარაუდი. ასეთი ნაირი მოსაზრების კარნახითაც: ადამიანები, რომლებიც ასე შეუბრალებლად სთრგუნავდნენ ბულგაკოვის ნიჟს, ყოველთვის როდი იყვნენ მოკცეულნი ხელისუფლების სათავეში. მანამდე მათ ჰქონდათ წინააღმდეგობის პერიოდი წინარე ხელისუფლებასთან, როცა ისინი — მ. ბულგაკოვის შემოქმედებაში როლების ფუნქციონალური განაწილების შესაბამისად — დევნილი წინასწარმეტყველნი იყვნენ. წინასწარმეტყველის გარდასახვა ხელისუფლების კაცად — არ არის საქილიყო და გამოგონილი პრობლემა. როგორ ხდება ეს გარდასახვა? ხომ არ წარმოადგენს ძალაუფლების კაცი წინასწარმეტყველის ანტიბოდს? მის შემამძრწუნებელ, გათახსირებულ ორეულს?

დასაფიქრებელია ეს ყოველივე... ოდესღაც ინგლისელმა ისტორიკოსმა ლიდელ ჰარტმა (თავის წიგნში „ირიბი მოქმედების სტრატეგია“) კაცობრიობის ყველა გამოჩენილი მოღვაწე ორ ტიპად — წინასწარმეტყველებად და ბელადებად დაჰყო. წინასწარმეტყველი — ამტკიცებდა ისტორიკოსი — ეს ის კაცია, რომელიც წამოაყენებს თავის იდეას და მზადაა ბოლომდე დაიცვას იგი; ყოველგვარი კომპრომისი მას ეთვლება როგორც დამარცხება. წინასწარმეტყველის დაღუპვა კი არ ღუპავს, არამედ ამაგრებს მის საქმეს. ბელადის — პირიქითო: წინასწარმეტყველის იდეას შეუწონის ხოლმე რეალურ სინამდვილეს. ამიტომ იგი უნდა იყოსო კომპრომისების ოსტატი. ბელადის დაღუპვა მისი საქმის დასასრულს მოასწავებს და ეს შესაძლებელია იმის შედეგიც იყოს, რომ ბელადმა თავისი მისია წინასწარმეტყველის მისიაში აუტრია. მაგრამ ისტორიკოსი აქ ჩერდება და არ განიხილავს იმ შემთხვევას, როცა მსგავსი მცდარი გადასვლა სხვის სფეროში ჩადენილია წინასწარმეტყველის მიერ.

ზუსტად ეს შემთხვევა იზიდავს მ. ბულგაკოვის ყურადღებას პიესაში



„ბათუმი“. იგი გვიხატავს ჭაბუკ წინასწარმეტყველ-ჰეველუციონერს სწორედ იმ პერიოდში, როცა იგი საცააუნდა გარდაისახოს ბელადად. „გარდასახვა“ ნათლადაა მონიშნული პიესაში.

რატომღაც არავის არ მიუქცევია ყურადღება ბულგაკოვის პერსონაჟების გადაცმისათვის — არც მის პიესებში და არც მის პროზაში. ადვილი გასაგებია ეს შეცდომა: ვის სცხელა იმისათვის, რომ იველიოს ისეთი წვრილმანები, როგორცაა პერსონაჟთა ჩაცმულობა, როცა ჩვენს თვალწინ გადაშლილია კეთილისა და ბოროტის საყოველთაო წინააღმდეგობანი. მაგრამ მ. ბულგაკოვი თავის მოთხრობებში, ნოველებში თუ რომანებშიც ჩანს როგორც დრამატურგიულად მოაზროვნე შემოქმედი. მან კარგად უწყოდა თეატრალური კოსტუმის — სცენური ენის ამ ადიექტივის — გამომსახველობითი შესაძლებლობანი.

„თეთრ გვარდაში“. მაგალითად, ყველანი განუწყვეტლივ იცვლიან ტანსაცმელს: ამას აკეთებს გეტმანიც და შპოლიანსკიც, ალექსეი ტურბინი, შერვინსკი და პოლკოვნიკი მალიშვიცი. ტანსაცმლის ეს ცვლა მჭიდროდ უკავშირდება თემას „ოპერეტისას“, რომელიც მთელი ქალაქის სცენაზე თამაშდება. მთელი თეატრალური რომანის დაწერა შეიძლება ამ გადაცმათა გამო „ოსტატსა და მარგარიტაში“.

პიესა „ბათუმში“, სტალინის გადაცმანი ეს არის გმირის კოსტუმირებული ისტორია. ძირითადი თემის ტრაგიფარსული აკომპანემენტი.

პროლოგში ასეა თქმული — სტალინი — „19 წლის ახალგაზრდა კაცი, სემინარიის ფორმაში“. მეორე მოქმედებაში მისი ჩაცმულობა იცვლება.

„თავზე ყაბალახი შემოუხვევია; თვალებს უფარავს“ — გმირს სურს, რომ არავინ არ იცნოს (შემდეგ ჩვენ დავინახავთ, რომ იგი თავის საწადელს აღწყვეს). თუ როგორ არის ჩაცმული სტალინი დემონსტრაციის დროს, ამის შე-

სახებ არაფერია ნათქვამი. მანამდეცაა — ლია მხოლოდ „საყელოს შემოიფხრინწავს“ — ეს „უკანასკნელთა“. წინასწარმეტყველთა ჩვეულ უესტებს განეკუთვნება. მეშვიდე სურათში პარტიკულარული ტანსაცმელი მოსავს. ყოველ შემთხვევაში „იქვე სკამზე გადადებულია პალტო, ქუდიც იქვეა“ და ბოლოს, უკანასკნელ სურათში სტალინს „ჩარისკაცული შინელი აცვია და ასეთივე ქუდი ახურავს“. განა საჭიროა იმის თქმა, რომ აქ სტალინი გვეცხადება მილიონობით გამრავლებული სურათებით კანონიზირებული და 30-იან წლებში მთელი ხალხისათვის ცნობილი ბელადის ტანსაცმლით?

ლევ ტროცკი თავის ერთ-ერთ ანტი-სტალინურ პამფლეტში წამოიხსრის მწარე სიტყვას „ფრანგ მწერალ ანრი ბარბიუსზე, რომელმაც თავისი სიკვდილის წინ ორი ბიოგრაფია დაწერა — იესო ქრისტეზე და იოსებ სტალინზე“. ასეთი გადასვლა სრულიადაც არ იყო უცხო რამ მემარცხენე ევროპელი ინტელიგენტისათვის. ფაშინზის მუქარა უფრო და უფრო აშკარა ხდებოდა და ყველა ხსნის გზას ეძებდა: ისტორიის კომპარტული პარადოქსი იმაშიც იყო, რომ სტალინის გარდა მსხნელის როლის სხვა კანდიდატურა არ არსებობდა. ბულგაკოვმა, ბუნებრივია, არ იცოდა ტროცკის ეს სარკასტული რეპლიკა ბარბიუსზე და არც იყო საჭირო, რომ სცოდნოდა. მ. ბულგაკოვიც იმავე სინამდვილეში ცხოვრობდა და სწორედ ამ სინამდვილემ უკარნახა გაეინჩა სტალინის კანდიდატურა მსხნელის როლზე. მართლაც, გასინჯა და უარყოფითი პასუხი მიიღო. მაგრამ, როგორც ჩვენი მკვლევარები გვიმტყიცებენ, მას წაკითხული ჰქონდა ბარბიუსის წიგნი ქრისტეზე და ფრანგი მწერლის გადასვლა ამ „ბიოგრაფიიდან“ სტალინის ბიოგრაფიაზე, რასაკვირველია, შენიშნული ექნებოდა. ბარბიუსის წიგნი სტალინზე ასეთი ფრაზით მთავრდება: ბელადი — „უბრალო ჩარისკაცის ფარაჯაში“.



მ. ბულგაკოვის სტალინი არაკუმბარტი. ცრუ. „ვიტომცდა“ წინასწარმეტყველია. იმიტომ, რომ უმალესი მხატვრული სახის იეშუას დამახასიათებელ ნიშნებთან ერთად აქ გამოკრთება ქრისტეს მარადიული ანტიგონისტის ნიშნებიც. ბულგაკოვმა გაუგონარი კანდიერებით (როგორც მხატვრული, ასევე პოლიტიკური) ჩაატარა ექსპერიმენტი: სტალინის მხატვრულ სახეში ურთიერთს შეურწყა წინასწარმეტყველისა და დემონის, ქრისტესი და სატანის ნიშნები ანუ თქვა — თავისი ენისათვის საკმაოდ ნათლად — რომ მისი გმირი ანტიქრისტეა. გმირის ნატანისეული და ცრუწინასწარმეტყველური ბუნება ერთბაშადაა გაცხადებული სემინარიის რექტორის სიტყვებში, რომელიც მან წარმოთქვა იოსებ ჭულაშვილის სასწავლებლიდან გარიცხვის დროს: „...ბოროტ თესლთა მთესავი დამნაშავენი... ხალხის გამხრწნელნი და ცრუწინასწარმეტყველნი... ბოროტი სულის უმცირესი ნაკადულებივით აღწევენ ჩვენს წიაღში... ადამიანთა საზოგადოება ანათემას უმზადებს ამ ეგზომ საშიშ გამხრწნელს“.

მ. ბულგაკოვმა ირონიულად „მოსცხო ქონი“ ამ დეფინიციების სიმწვავეს, მიანიჭა მათ მერყევი ორაზროვნება და, 1939 წლის მაყურებლის განწყობილების გათვალისწინებით, რექტორს, ამ არასიმპათიურ პიროვნებას ათქმევინა ეს ყოველივე; მაგრამ სიტყვა თქმულია და განსხეულებული, ასე რომ, როცა სტალინის ერთ-ერთი მღევარი, საპატიმროს უფროსი, თავისი პატიმრის მისამართით სიძულვილით სავსე ხმით ბურტყუნებს („ჩუმად“ — როგორც რემარკა გვაუწყებს) „უ. შეწყეულო დემონო!“ — ჩვენ ამით ახალს არაფერს არ ვიგებთ. უბრალოდ კონსტატირებულია ცნება დემონისა!

თავის თანამზრახველთა წრეში, სტალინი საახალწლო სადღეგრძელოს წარმოთქმისას ეშმაკზე ჰყვება პატარა ზღაპარს. ცხადია, რომ ამ პასაჟს იგი

ყურმოკვრით კი არა, არამედ ახლოს იცნობს. „არის ასეთი ზღაპარი, რომ შობის ღამეს ეშმაკმა მთვარე მოიპარა და ჭიბეში დამალა, და აი, ერთი აზრი მომივიდა თავში, რომ დადგება, ალბათ, ისეთი დრო, როცა ვინმე ასეთ ზღაპარს კი არ შექმნის, არამედ სინამდვილეს“. ამ ადგილას მსმენელი ქვაგდება — ნუთუ შეიქმნება ნამდვილი ამბავი ქურდბაცაცა ეშმაკზე? არაო, განაგრძობს სტალინი — „მე ვლაპარაკობ იმაზე, რომ ოდესღაც შავმა ურჩხულმა მთელს კაცობრიობას მოსტაცა მზე და რომ აღმოჩნდნენ ადამიანები, რომლებიც მიეკრნენ ურჩხულს მზის წასართმევად და წაართვეს კიდეც იგი, და უთხრეს მზეს ასე: „ამიერიდან იდექი ასე ცის კამარაზე და ანათე მარად, ჩვენ აღარასოდეს მოვატაციინებთ შენს თავს ვინმეს!“

ყველაფერი ქანაობს და ორაზროვნაია ამ სადღეგრძელოში. ეშმაკეულის შემაძრწუნებელი სახე მოჩანს ამ სიტყვებში, მზეს ალარ დავანებებთო სხვას, მაგრამ მზისადმი აღვლენილი ღლადისი ეს იესოს ხმაა. სავსებით სწორად შენიშნავს ა. სემელიანსკი — „რთული და სახიფათო აზრობრივი თამაში აქ აგებულია ქრისტესა და ანტიქრისტეს მოტივების დაწყვილებაზე. ეს ამბავი ხდება არა უბრალოდ ახალწლის ღამეს, არამედ 1902 წლის გამთენიისას, რასაც სპეციალურად აღნიშნავს დრამატურგი. ახალი საუკუნე იწყება ანტიქრისტეს, „ჩუტყვავილიანი სახის ეშმაკის“ გამოცხადებით, რომელსაც მზე მოუპარავს. პიესის ფინალი თამაშდება ზამთრის, და შესაძლებელია, კვლავ ახალწლის ღამეს. არ არის შემთხვევითი, რომ ერთ-ერთი პერსონაჟი პორფირე კიდეც ერთხელ იხსენებს ეშმაკს: „ოჰ, რა ღამეა... ეშმაკს მთვარე მოუპარავს და ჭიბეში დაუშლავს. ხოო, ასეა...“ ხსენებისთანავე აქვე გაჩნდა იგი: შემოდის გადაცმული, შეუცნობელი სტალინი.

„ბათუმის“ პირველ სცენაში გარიცხული სემინარისტი სტალინი ცდილობს დაითანხმოს თანაკლასელი საი-



დუმლოდ გადასცეს ერთ კაცს პროკლამაციების შეკვრა. ცუდი დღე დაადგებოდა ამ საცოდავს, სტალინის ამ დავალების შესრულებისას რომ ჩავარდნილიყო. ჩვენს თვალწინ თამაშდება თავხედური პროვოკაცია — ჩავარდნის შემთხვევაში ამ თანაკლასელს სხვა გზა არ ჰქონდა თუ არა ისევე სტალინთან წილნაყარობა. მ. ბულგაკოვის შემოქმედებაში კი პროვოკაცია — ყოველთვის სატანის ფუნქციაა... სატანა — ყოველთვის პროვოკატორია. ამ ჩვენს მოსაზრებას ადვილად ადასტურებს სულ მცირე სამი სატანისებური სახე: ეს არის ვოლანდი „ოსტატსა და მარგარიტაში“, რუდოლფი „თეატრალურ რომანში“, შპელიანსკი „თეთრ გვარდიაში“. „ღვთის პირისგან გადავარდნილი“ სემინარისტი, იქვე, ადგილზე ახდენს თავისი სატანისებური არსის დემონსტრირებას. მისი იუმორი საოცრად ჰგავს ვოლანდის იუმორს: ეს არის შემწყვალბელი დაცინვა იმ არსებებისა, რომელიც არაფრად აგდებს თანამოსაუბრეს, ჩაქირქილება ისეთი სიმალეებიდან (ანდა ისეთი სიღრმეებიდან), რომელსაც ვერაფერს მისწვდება. უნდა გვახსოვდეს, რომ ამბავი ზდება კავკასიაში — რუსული დემონიზმის ალტჰეულ მიწაზე.

სათაურების იმ წყებათა შორის, რომელსაც ავტორი ეძიებდა თავისი პიესისათვის, ორი მაინც აშკარად ატარებს „კავკასიურ“ (ანდა, ვთქვათ, „კოლხურ“) აქცენტს: ერთია „არგონავტები“ და მეორე „კონდორი“ (ანუ „მთის არწივი“ — მეტაფორა, რომელიც მოუცილებლად თან სდევდა სტალინის სახელს, რომელიც ამავე დროს, ბულგაკოვის კოდის მიხედვით, „მტაცებელსაც“ ნიშნავს).

ა. სმელიანსკის ნატიფ და ღრმა ანალიზს შეგვიძლია ესეც დავუმატოთ: დემონი, რომელიც წინასწარმეტყველის როლში გამოდის — თვითმარქვეია, და პიესა „ბათუმის“ მთავარი გმირის მხატვრულ სახეში მკვეთრად შემოდის თვითმარქვეიობის მოტივი. ადრეც იზიდავდა ბულგაკოვს ეს მოვლენა, რას

წარმოადგენს ხელისუფლების ნუწყვეტილი ოთურმა (რასაც ჩვენ კიდევ კიევში ხედავდა)?..

ცნობილი „მოლიერისტი“, მოლიერზე ბიოგრაფიული რომანის შემქმნელი, კვლავ ჰქმნის რამოდენიმე სცენურ ვარიანტს დიდი კომედიოგრაფის პიესების თემებზე (მაგალითად „ნახევრად სულელი ჟურდენი“ ამოზრდილია „გააზნაურებული მდაბიოდან“). რას წარმოადგენს აზნაურობაზე გადარეული, ეს მუსიე ჟურდენი თუ არა თვითმარქვეია მდაბიოს? მართალია სასაცილოა, დამთხვეულია. მაგრამ თვითმარქვეია ხომაა?

„თუჯისშინელიან გოგოლს“ თავის მასწავლებელს უწოდებდა და მართლაც იყო გოგოლის მოწაფე — ამ შინელიდან გამოსული. განა შეეძლო ასეთ კაცს გვერდი აეჭია „რევიზორისათვის“ — თვითმარქვეიობის თემაზე შექმნილი იმ ყველაზე სახელგანთქმული პიესისათვის, სადაც ხლესტაკოვის გარდა თვითმარქვეია მკურნალი, რომელიც ავადმყოფებს საიქიოს ისტუმრებს, ნაცვლად იმისა, რომ უაქიმოს. პოჩტმესტერი, სხვის წერილებს რომ მალულად კითხულობს, ნაცვლად იმისა, რომ ღროზე ჩააბაროს ისინი ადრესატებს. მსაჯული, რომელსაც მხოლოდ მონადირე ძაღლებზე შეუძლია „მსჯელობა“, უწიგნური მასწავლებელი და ბოლოს. ყველაზე დიდი თვითმარქვეია — გოროდნიჩი. დიახ, ყველანი თვითმარქვეიები არიან და პიესის ატმოსფეროც ისეა გაჭერებული ამ თვითმარქვეიობით, რომ თავის ორბიტაში ითრევის და იხვევს ამ თვითმარქვეიების პრეტენზიისგან თავისუფალ, მიაშიტ ხლესტაკოვსაც კი. იგი სიცარიელეა, ხოლო თვითმარქვეიობა ვერ იტანს სიცარიელეს. იგი ერთადერთი უნებური თვითმარქვეიაა. სხვა ყველა შეგნებულად თვითმარქვეიობს. თვითმარქვეიაა ჩიჩიკოვიც, რომელიც თავს მდიდარ მემამულედ ასალებს. შემთხვევითი არაა, რომ „მკედარი სულები“ მრავალგზის გაასცენიურა ბულგაკოვმა თეატრისა და კინოსათვის.

მ. ბულგაკოვის ბავშვობიდანვე შეწოვილი ჰქონდა პუშკინის შემოქმედება, იგი იცავდა პოეტს, როგორც უდიდეს ეროვნულ საუნჯეს, კულტურული რევოლუციის ხუნვებინური თავდასხმებისაგან. მან შექმნა პიესა პუშკინზე, სადაც თვით პუშკინის მტრებიც კი პოეტის ნაწარმოებთა ციტატებით ლაპარაკობენ, რადგან სხვაგვარად არ ძალუძთ მათ აზრის გამოთქმა თუ არ მიმართეს ისევე პოეტის სიტყვას. აი, ასეთ კაცს, არ შეეძლო არ შეემჩნია პუშკინის მუდმივი ინტერესი თვითმარქვიობის პრობლემისადმი. შემთხვევითი არ არის, რომ „თეთრი გვარდის“ პირველსავე ფურცლებზე მოიხსენიება უსაყვარლესი ნაწარმოები საყვარელთა შორის — „კაპიტანის ქალიშვილი“. „ბორის გოდუნოვის“ (პუშკინის ეს მეორე ქმნილება თვითმარქვიობაზე) სცენური ისტორია უზილვად უწევს აკომპანირებას ბულგაკოვის მოსკოვური ცხოვრების პერიოდს — დაწყებულს მეიერჰოლდის მიერ დადგმული სპექტაკლიდან ვანტანგოვის სახელობის სტუდიის სცენაზე 1924-1926 წ.წ. (სწორედ ამ დადგმას დაესხა მწარედ თავის „კიბოს კვერცხებში“. სადაც აღწერილია ფანტასტიკური პასაჟი რეჟისორის დაღუპვისა, რომელსაც თავს ემხოზიან ტრაპეციები და შიშველი ბოიარები) და დამთავრებულს სამხატვრო სცენაზე დადგმით, რომელიც სწორედ „ბათუმზე“ მუშაობის დასაწყისს ემთხვევა. ამ ორმა დადგმამ მოულოდნელი მსგავსება გამოამჟღავნა მაშინდელი თეატრალური სამყაროს პოლუსებზე, რომელიც თუმცადა, არ უკავშირდებოდა რეჟისორულ ტრაქტოვას და საერთოდ, ესთეტიკას: ორივე ამ დადგმაზე მუშაობა ამ დასარულლებულა, სპექტაკლები არ გამოუშვიათ: ძალაუფლებისა და ხალხის, კაჟონიერებისა და თვითმარქვიობის პრობლემის განხილვა უფრო და უფრო რთულდებოდა, სულერთია, ეს იქნებოდა „მეიერჰოლდის სისტემით“ თუ „სტანისლავსკის სისტემით“.

„ოსტატისა და მარგარიტაში“ აღწე-

რილი იერუსალიმური სცენების „წყაპარეზისა და შორის, დიდი ხანია უკვე რაც იხსენიებენ ლონდონ ფოიპტვანგერის „ცრუ ნერონს“. ეს ანტიფაშისტური (კონკრეტულად — ანტიჰიტლერული) რომანი მოგვითხრობდა იმის შესახებ, რომ როდენ საშინელიც არ უნდა იყოს ნამდვილი ნერონი, თვითმარქვია ნერონი უფრო საშინელია. ომისწინა წლებში ამ რომანის პოპულარობა ძალიან დიდი იყო, მსგავსად ამ ავტორის მეორე ნაწარმოებისა — „მოსკოვი, 1937“. სასწრაფოდ გამოცემული და უფრო სწრაფად ამოღებული ხმარებიდან.

გერმანელი მწერლის ამ ორ ნაწარმოებთა შორის უაღრესად არასასურველი გადახილი ისმის, თუნდაც ერთი გავიხსენოთ: „ცრუ ნერონში“ თიხის გამოსაწვავი სახელოსნოები განუწყვეტლივ ამრავლებენ ცრუ ცეზარის ძეგლებსა და ბიუსტებს, ხოლო ნარკვევში „მოსკოვი, 1937“ — მთელი ქალაქი მოფენილია ბელადის პორტრეტებითა და ძეგლებით, რის გამოც ფოიპტვანგერმა სტალინთან საუბრისას თავი ვერ შეიკავა და ჰკითხა კიდევ ამის თაობაზე. ხარისმატიკულმა ლიდერმა და მოგზაურმა მწერალმა ანტიფაშისტმა უბოროტოდ გაიციინეს იმ მიაშიტობის გამო, რითაც საბჭოთა ხალხი ბელადს აღმერთებდა...

თვითმარქვიობის თემა ძალიან ახლობელი იყო ბულგაკოვისათვის როგორც ცხოვრებაში, ასევე შემოქმედებაში. ლეგიტიმური ხელისუფლების დამხობის და რევოლუციური ხელისუფლების მიერ ლეგიტიმურობის მოპოვების შუა ხანა არაჩვეულებრივად ხელსაყრელია ყოველგვარი თვითმარქვიობისათვის.

ეს დრო პირდაპირ შემოჭრას ლამობდა ხელნაწერში და მწერალიც განუწყვეტლივ აღადგენდა ამ მოვლენას სხვადასხვა დონეზე — საყოველთაო-ისტორიული დონიდან მოყოლებული — უწვრილმანესი ყოფითი დონით დამთავრებული.

ბულგაკოვის წინასწარმეტყველთა



ქრისტესთან შეთანაბრებას სიღრმე-ბიდახ ამოჰკონდა თვითმარქვიობის მოტივი. იმიტომ, რომ ჯვარცმული წინასწარმეტყველის სახრჩობელაზე მიკრული წარწერა — „იესო ქრისტე — იუდეველთა მეფე“. შეიცავდა პირდაპირ, დამკინავ და სავსებით ყალბ ბრალდებას თვითმარქვიობაზე და ვინაიდან სტალინი „ბათუმში“ ერთობ საეკეო წინასწარმეტყველია, წინასწარმეტყველი დემონის ნიშნებით, სატანაა, რომელსაც ქრისტეობა უნდა, ამიტომაც თვითმარქვიობის მოტივს აქ შესაძლებლობა აქვს გამოვლინდეს საფუძვლიანად და ბრალდება შეიძლება ტყუილად არ იქნეს წამოყენებული.

4.

და მართლაც ეს ბრალდება „ბათუმის“ პირველსავე სცენებში გვხვდება თვალში. ყურადღებით წავეიკითხოთ ეს სცენა და ვნახავთ რა ხდება იქ. სოციალ-დემოკრატიის ქადაგებისათვის სტალინს სემინარიდან რიცხავენ. სემინარიას იგი გულგრილად სტოვებს, რადგან ახლა ეძლევა საშუალება მთლიანად მიეცეს რევოლუციურ მუშაობას. მაგრამ ნამდვილი მიზეზის ადგილს შეუმჩნევლად იკავებს სხვა, ირონიული მიზეზი. უკანასკნელი მანეთიანი სემინარისტმა მისცა ბოშა ქალს, რომელმაც ასე უმოკთხავა: „ყველაფერი ახდება ისე როგორც მე ჩავიფიქრე, უეჭველად ყველაფერი შეგისრულდება“... ისიც კი ახდება, რომ იგი, გამოგდებული სემინარისტი „დიდი კაცი გახდება“. აჰა, ესეც, წინასწარმეტყველება საკუთარ თავზე — „დიდი კაცი გახდება“, „ღირს ასეთი მკითხაობა მანეთად?“ — კითხულობს სტალინი და თავადვე პასუხობს — „უეჭველად, ღირს“.

ჩვენის მხრივ დავსძენთ, მეტიც ღირს. ამ მკითხაობის მეშვეობით მთელი სცენა ასეთ სახეს იღებს: ახალგაზრდა სემინარისტი სტოვებს სასულიერო დაწესებულებას, იმიტომ, რომ (აი აქ კი ირონიული მოტივირება ნამდვი-

ლი და უმთავრესია) მას ბელადობა და ცაყად გახდომა განუშზადა. არაფერს არ ავონებს მკითხველს ეს გარემოება? ახალგაზრდა ბერი სტოვებს მონასტერს და ამბობს, „მეფე ვიქნები მოსკოვის...“ ა. პუშკინი „ბორის გოდუნოვი“.

«Ах он, сосуд дьявольский эдака ересь, буду царем на Москве!.. Ведь это ересь, отец игумен». — «Ересь святой владыка, сущая ересь...»

ამ კადნიერი გადაწყვეტილების წინ გრიშკას ესიზმრა სიზმარი სილიადზე და რამდენადაც სცენა ბოროტ შაოსან ბერთან, რომელიც ოტრეპიევს ავულიანებს, ამოგდებულ იქნა ტრაგედიიდან, ტუჩზე რძე შეუმშრალი თვითმარქვიას ეს ჩანაფიქრი არ შეიცავს სხვა მოტივაციას, ამ სიზმრის გარდა. მოტივაციათა ენრობრივი პარალელიზმი აშკარაა: პუშკინთან ესაა — სიზმრის ხილვა, ბულგაკოვთან — მკითხაობა, თუმცა, შესაძლოა, სცენა ბოროტ შაოსან ბერთან გათვალისწინებულია აგრეთვე „ბათუმში“. შესაძლოა, რეპლიკამ, „მიჩვენე ხელი: მეფე იქნები“ უბიძგა მწერალს ურთიერთშეთანხმების ეესტი შეეცვალა მკითხაობის ეესტით, ხოლო ბერი — ბოშა ქალით, რომელმაც, უნდა ვივარაუდოთ, ასევე თქვა, ალბათ, „მიჩვენე ხელიო...“ ბოროტი ბერი ყურში უბუტუნებს მონაზონ ქალს პიესის ტექსტის მიღმა, ბოშა ქალი მკითხაობს სემინარისტისათვის სცენური მოქმედების მიღმა — ამ ეპიზოდის შესახებ ჩვენ შევიტყობთ გმირის მონაყოლიდან. ბულგაკოვმა დელიკატურად აავო სიტუაცია — მკითხველის (თუ მაყურებლის) ყურადღება მიმართა ანალოგიურს — და კარგად ცნობილს, ქრისტომათიულს — პუშკინის ტრაგედიის იმ ადგილს, სადაც თვითმარქვიობაზეა ლაპარაკი.

იქნებ შემთხვევით დამთხვევასთან გვაქვს საქმე? მართლაც, შეიძლება გვეფიქრა, რომ ეს შემთხვევითობაა, უკეთუ მსგავსი პარალელები „ბორის გოდუნოვთან“ თანმიმდევრულად არ იყოს გავლებული „ბათუმის“ მთელი



მოქმედების მანძილზე. პისაში, შემდგომ. კონსპირაციული პურ-მარილის სცენებს ენაცვლება მასობრივი სახალხო სცენები და სცენები კაბინეტებში. სახელმწიფო დაწესებულებათა, თვით სამეფო კარის პალატებში.

ეს კონსპირაციული სუფრები იმდენად ანტიკრისტეს საიდუმლო სერობას არ მოგვავაგონებს (თუმცა ესეც იგულისხმება). რამდენადაც პუშკინის ტრაგედიის იმ სცენებს, სადაც თვითმარქვია ქედმაღლურად მოიპატიეებს, ჭკუას არიგებს და აკურთხებს თავის თანამზრახველებს. სცენა ნიკოლოზ მეორის მონაწილეობით ეხმიანება „ბორის გოდუნოვის“ სცენებს, სადაც მეფეს მოასვენებენ თვითმარქვიას გამორჩენის გამო. მაგრამ ნიკოლოზი, ბორისისაგან განსხვავებით, ვერ ამოიცნობს მოსალოდნელ საშიშროებას. ამ საშიშროებას ჩასწვდება მხოლოდ „дура канарейка. რომელიც „ბოეე ცარია ხრანის“ მღერის. ბულგაკოვი თავის „ბათუმს“ თითქოსდა პუშკინის „ბორისის“ ზედაპირზე წერდა და როგორც ანა ახმატოვა იტყვოდა „вот чужое слово просту пает“...

„ბათუმის“ პირველი მოქმედების მთელი პირველი სურათი გადაძახილია „ბორის გოდუნოვის“ სცენასთან — „ღამეა. სასწაულმოქმედი ეკლესიის სენაკი“. აშკარაა, რომ თვით ჩანაფიქრი „პროლოგისა“ აღმოცენებულია პუშკინის ამ სცენიდან. კერძოდ აქედან იღებს სათავეს სტალინის თავხედურ-კანდიერი ჟესტი: მას სდევნიან სემინარიიდან, ანათემას არისხებენ მის თავზე და იგი ამ ანათემის სიტყვების დამთავრებას არც კი ელოდება და სადღაც შუაში, სავსებით უადგილოდ, თითქმის დამცინავად წამოიძახებს „ამინ!“ რიტუალური წეს-ჩვეულების მიხედვით იგი მორჩილ მდუმარებას უნდა მისცემოდა და მისი ეს თავხედური „ამინ“ მყისვე შოკს იწვევს სხვებში. „დუმილი“ — გვაუწყებს რემარკა. დაბნეული დუმილი. შემდეგ რეპლიკების გაცვლა-გამოცვლა: „რა არის ეს?“ აღშფოთებით კითხულობს რექტორი.

რომელმაც ამ დაბნეულობას ძლივს დააღწია თავი. „მე მექანიკურად ვთქვით „ამინ“ — განუმარტავს მას სტალინი — რადგან მივეჩვიე, რომ ყოველივე წარმოთქმული ამ სიტყვებით უნდა დამთავრდეს“. — აქ კი „ამინ“ გაისმის სავსებით უადგილოდ. ამ სიტყვას წარმოსთქვამს ის, ვისაც ამის არც უფლება აქვს და არც არავითარი საფუძველი. რიტუალი შეიკვეცა და დასახიჩრდა, მას აზრი გამოეცალა მკრებელური შენაცვლებით: სტალინი ისე მოიქცა თითქოს ანათემას კი არ ისმენდა, არამედ ლოცვა-კურთხევას.

სხვათა შორის ასევე შეკვეცილი და დასახიჩრებული ლოცვა-კურთხევა გაისმის „ბორის გოდუნოვშიც“. ზემონსენებულ სცენაში, რომელიც, ჩემის აზრით, ბულგაკოვისეული ეპიზოდის სათავედ იქცა. სასწაულმოქმედი მონასტრის სენაკში ასეთ საუბარს მართავს პუშკინი ახალგაზრდა ბერ გრიგორისა (მომავალი თვითმარქვია) და მოხუც ეპითაღმწერელ პიმენს შორის:

Григорий.
Благослови меня,
честный отец.

Пимен.
Благослови, господь,
Тебя и днесь и пристно и вовеки.

Григорий.
Ты все писал и сном не

позабылся,

А мой покой бесовское

мечтанье...

Тревожило и враг меня мутил...

აი, აქ, ლოცვა-კურთხევის რიტუალის დასასრულს უნდა წარმოთქვას „ამინ“. სემინარისტ სტალინიზე ნაკლებად როდი იცის ბერმა გრიგორიმ, რომ კურთხევა უეჭველად „ამინ“-ით უნდა დამთავრდეს. დრამატურგ ბულგაკოვის მგრძობიარე სმენას არ გამოეპარა პუშკინისეული დიალოგის ეს დარღვევა: ბერი გრიგორი არ პასუხობს აუცილებელი სიტყვით. ნაცვლად ამისა, იგი მოგვითხრობს თავის წინასწარმეტყველურ და კანდიერი განზრახვებით სავსე სიზ-



მარს ამაღლებისა და დაცემის გამო. თავის თვითმარქვეითან დაკავშირებულ მსგავს სცენას ბულგაკოვი აგებს სარკისებურად — პუშკინის სცენების ანარეკლია ეს: იქ „ამინი“ არ ისმის, სადაც აუცილებელია, აქ ისმის იქ, სადაც მისი ადგილი არაა.

რევოლუციონერ ჯულაშვილის ძებნაა გამოცხადებული და აი. გუბერნატორს ხელთ ჩაუვარდა მისი გარეგნული ნიშნების აღწერის ფურცელი. უცნაური. აუხსნელი. წარმოუდგენელი რამ ხდება: არავითარი ნიშნები მას არ აღმოაჩნდა. იგი. გარკვეული აზრით — უსაზოა. განუპიროვნებელი, ყველაფერი მასში „ჩვეულებრივია“. „აბა ერთი მითხარით — ამბობს გაცემული გუბერნატორი — მეც ხომ ჩვეულებრივი თავი მაქვს... (მიდის სარკესთან) არა, ეს ნამდვილად მე ვარ!“ გუბერნატორი, რასაკვირველია, ხუმრობს. მაგრამ, ზერელედ. ბულგაკოვის ხუმრობა კი ღრმაა. სერიოზული და სახიფათო: თავისი პერსონაჟის პირობით ბულგაკოვი ამბობს, რომ ჯულაშვილი, თუ გარეგნული ნიშნების მიხედვით ვიმსჯელებთ, თანაბრად შეიძლება აღმოჩნდეს რევოლუციონერიც და გუბერნატორიც. განა ეს უცნაური შეთავსება არაა — ორივე ეს როლი ერთდროულად შეიძლება ნამდვილი იყოს.

თუმცა. არა — რაღაც განსაკუთრებული ნიშანი მაინც მოიხაზა — „მარცხენა ყურზე ხალი აქვს...“ და აი, ამ ხალის გამო ხანგრძლივად და გულმოდგინედ მსჯელობენ. ისტორია დუმს იმის თაობაზე, მართლაც ჰქონდა თუ არა სტალინის ასეთი ხალი. ვთქვათ მართლაც ჰქონდა — განა ეს საჯარო განხილვის საგნად უნდა ქცეულიყო და თანაც ასეთი გულმოდგინებით, როგორც ეს ხდება „ბათუმში“? საზოგადოებრივი ქცევის კარგი ტონის მიხედვით (რომელიც „სსკენდლოზორით“ იყო განმტკიცებული) ბელადის ყურზე ამოსული ხალის გამო მწერალს სიტყვა არ უნდა დაეძრა. ბულგაკოვი რომ ფერმწერი ყოფილიყო. მაშინ. ცხადია. სო-

ციალისტური რეალიზმის მისგან მოითხოვდა, რომ არ გამოეხატა ეს ავადსახსენებელი ხალი, პირობით სქელი საღებავით დაეფარა, ანდა უკიდურეს შემთხვევაში, პროფილის მეორე მხრიდან გამოეხატა. მაგრამ ბულგაკოვს დაუყინია — ხალი აქვს მარცხენა ყურზე...

ჩვენ უკვე შევეჩვიეთ პუშკინისეულ, „ბორის გოდუნოვისეულ“ ასოციაციათა სამყაროს და ამიტომაც აღარ შეგვიძლია არ გავიხსენოთ მსგავსი სცენა. სადაც თვითმარქვეით დამახასიათებელ გარეგნულ ნიშნებს აღნუსხავენ და სადაც გამომწვევად თავს იწონებს — შუბლზე ამოსული ბებერა. „ერთი მექვეიც ლოყაზე აქვს“. გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ ყოველი თვალსაზრისით ეს სახიფათო და იღუმალი თამაში ბელადის ამ „განსაკუთრებული ნიშნებით“ ბულგაკოვს მხოლოდ იმიტომ დასჭირდა, რათა პუშკინისეული ეს ეპიზოდი შეეხსენებინა ჩვენთვის. და თუ კი რომელიმე მკითხველის ცნობიერებაში რაიმე ბუნდოვანი ასოციაცია გაიღვიძებდა და ამის შემოწმებას მოიწადინებდა და შესაბამის ადგილს მოიძიებდა პუშკინთან, მაშინ მას არ ასცდებოდა ძლიერი შოკი.

იმიტომ რომ პუშკინთან ეს მექვეიც მოიხსენიება თვითმარქვეითის სხვა გარეგნულ ნიშნებთან ერთად, ასეთ კონტექსტში: როცა გაირკვა, რომ სასწაულმოქმედი მონასტრიდან გამოქცეული ბერი ორმოცდაათი წლის კი არა, არამედ ოცისა ყოფილა (შეგახსენებთ, რომ ოცი წლის სტალინზე ეს პიესა დაიწერა — ბელადის სამოცი წლის თავზე), ვარლაამი წამოიძახებს: «А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, не щеке бородавка, на лбу другая». აქ ყველა ნიშანი (ვგონებ, გარდა ცისფერი თვალებისა და მექვეიცისა) — აშკარად სტალინისეულია. დაბალი, „ოსის ფართო მკერდი“. ჩოფურა და ისიც, რომ „ერთი ხელი მოკლეა მეორეზე“ (სტალინის ჩამომხმარი ხელის ამბავი „ბათუ-



მის "დაწერის დროს უკვე აშკარად შე-
იმჩნეოდა) ცნობილი იყო და ვგონებ,
ბულგაკოვის იმპროვიზაციებშიც მრავალ-
გზის გათამაშებულა. ბულგაკოვი
დაინებით უსვამს ხაზს სტალინის
უსახურობას, თავისი გმირის უსახურო-
ბას, თავს არიდებს მისი გარეგნობის
აღწერას, ხომ არ სჩადის ამას იმის გა-
მო, რომ იგი უკვე ზედმიწევნით აქვს
აღწერილი პუშკინის და საკმარისია ისიც,
რომ მენსიერებაში აღბეჭდილი ხალის
ამბავიც გავგახსენოს? სტალინი გრიშ-
კა ოტრეპიევის ორეული აღმოჩნდა, ხო-
ლო ერთი ბეწო, ძლივს შესამჩნევი
ხალი აქ გადაქცეულია მსგავსების ნიშ-
ნად, ორი სახის ვადაჯვარედინების წერ-
ტილად. ტყუილად როდი დაფრთხა ასე
სამინლად შორსმჭვრეტელი ფილი —
„თეატრალური რომანის“ გმირი — ამ
ხალის გამო. ეს გასაგებია: ამ ხალის
გამო ყურები ჰქონდა გამოჭედილი —
სამხატვრო თეატრში „ბორისის“ რე-
პეტიციების გავლისას.

„ბათუმი“ მთავრდება გულსამაჩუ-
ყებელი სცენით: ციმბირიდან გამოქცე-
ვით განაწამები, ოთხი დღის უსმელ-
უჭმელი, ოთხი ღამის უძილო სტალინი
მაგდასთან ჩაიძინებს და მეგობრები
დარაჯობენ მის ძილს. მანამდე კი ასე-
თი კითხვა გაისმის „რა ვუყოთ ამ
კაცს... რა?“ კითხვა, მართლაც რომ სე-
რიოზულია, რომელსაც დღესაც არ და-
უჯარავს თავისი მნიშვნელობა, მაგრამ
იგი უპასუხოდ რჩება. რემარკა გვა-
უწყებს — სტალინმა „დაიძინა“. სიძი-
ნავს სტალინს, დუმს სტალინი... აქ
ბულგაკოვი ამთავრებს თავის პიესას
და იქედნურად ამოაბრუნებს „ბორის
გოდუნოვის“ ცნობილ ფინალს.

ასოციაციათა მიხედვით კავშირთა
ასეთი სისტემა ბულგაკოვისეულია და,
შევიწინოთ ბარემ, პუშკინის სულის-
კვეთების შესაფერიც. პუშკინის შემოქ-
მედების მკვლევარებმა დიდი ხანია
რაც დაადგინეს, რომ — უკეთუ ჩვენ
პუშკინის „კაპიტანის ქალიშვილის“ ეპი-
გრაფის სტრიქონებს დავაბრუნებთ იმ
ნაწარმოებთა კონტექსტში, საიდანაც
ისინია ამოღებული, მაშინ მომდევნო

სტრიქონებში (თითქმის უეპქველად) მე-
ფეა მოხსენიებული. თავისი ტექსტის
მიღმა პუშკინი გადაკრულ სიტყვას ხმა-
რობს: პუგაჩოვი — მეფეა. ამ გა-
დაკრული თქმების მთელი სისტემით
ბულგაკოვი გვეუბნება: სტალინი —
თვითმარქვიანია. არ შემიძლია იმის მტკი-
ცება, თითქოს ბულგაკოვმა იცოდა
პუშკინის ეპიგრაფების ეს თავისებუ-
რებანი, მაგრამ უეპქველია ის, რომ
იგი სავსებით ფლობდა ასოციაციუ-
რი გამომსახველობის მეთოდისას.

როცა პუშკინზე დაწერილ თავის პი-
ესას მან სხვა სათაური „უკანასკნელი
დღეები“ დააწერა — იგი კვლავ ამ-
ყარებდა ასოციაციურ კავშირს წი-
ნასწარმეტყველ-პოეტ პუშკინსა და თა-
ვისი სამყაროს უმთავრეს წინასწარ-
მეტყველ-ქრისტეს შორის. იმიტომ
რომ ფორმულა „უკანასკნელი დღე-
ები“ იყო საყოველთაოდ მიღებული,
სიტყვათა განმტკიცებული შეთანხმე-
ბა აღთქმის ტრაგედიის ფინალის აღ-
სანიშნავად — რაც მოიცავდა პერიოდს
დაწყებულს იერუსალიმში ქრესტი-
დან მოყოლებული გოლგოთაზე ასე-
ვლით და აღდგომით დამთავრებული.
ეს ფორმულა შევიდა მაგალითად მამა
ინოკენტის (ი. ა. ბორისოვი) წიგნის
სათაურში „იოსებ ქრისტეს ამქვეყნი-
ური ცხოვრების უკანასკნელი დღეები“.

ბულგაკოვის წინასწარმეტყველთა
უმეტესობა, თავიანთი პროტოტიპის
იერის მსგავსად — გადიან თავიანთ
„უკანასკნელ დღეებს“ — ასეა: პერ-
სიკოვი და მაქსუდოვი, პუშკინი და
მოლიერი, და უსახელო ოსტატი. „თეთ-
რი გვარდიის“ კავშირი „უკანასკნელი
დღეების“ მითოლოგიასთან მათლად
ჩანს მის პიესაშიც „ტურბინთა დღე-
ნი“. რომანი „ოსტატი და მარგარიტა“
მოგვითხრობს არა მარტო იეშუსა და
ოსტატის ამქვეყნიური ცხოვრების
უკანასკნელ დღეთა გამო, არამედ, ასე
მგონია, მოსკოვის — ამ „მესამე რო-
მის“ ანუ სამყაროს უკანასკნელი
დღეების გამოც.

ამ პიესაზე ეს ბულგაკოვისეული



ტიპოლოგია, როგორც ჩანს, არ ვრცელდება. ჩვენს წინაა თითქოსდა არა „უკანასკნელი“, არამედ, უმაღლესი პირველი დღეები წინასწარმეტყველრევოლუციონერისა. მაგრამ იმ სცენაში, როცა მეფე ხელებს იბანს და ახალგაზრდა წინასწარმეტყველს სამსჯავროს გადასცემს, სწორადაა დანახული პილატეს სახარებისეული მოდელი. მაშინ, ყველა კანონის მიხედვით, ამას უნდა მოსდევდეს გოლგოთა, ეს ასეცაა. გოლგოთა „ბათუმში“ წარმოდგენილია ვაციმბირების სახით, მაგრამ თვით გადასახლება არ არის ნაჩვენები, იგი სცენის მიღმაა გატანილი. მეგობრები აღარ ელოდებიან სტალინს, ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ წინასწარმეტყველი სადაც შორეთში ჩაღობა. ეს რწმენა იმდენად ზაზგასმულია, რომ სტალინის გამოჩენა აღიქმება ისე, თითქოს ეს იყოს მკვდრეთით აღდგომა. ავადმყოფი წავიდა ციმბირში და ჯანმრთელი დაბრუნდა იქიდან. ყინულოვან ემბაზში განბანვამ (ანტიემბაზი) განკურნა იგი. აღდგომის მოტივი აძლიერებს გარდასახვის მომენტს. გადასახლებიდან. თითქოს იმ ქვეყნიდან. მობრუნებული ლტოლვილი იძინებს. უცნაურზე უცნაური ფინალია — პიესის ბოლოს, „ფარდის დაშვებამდე“ მთავარი გმირი იძინებს. უცნაურია განსაკუთრებით ბულგაკოვისთვის: ამის მსგავსს მის შემოქმედებაში ვერსად ვერ ვნახავთ. რას უნდა ნიშნავდეს ეს ჩაძინება?

წინასწარმეტყველის ამბოხი ხელი-სუფლებების წინააღმდეგ ბულგაკოვთან ჩვეულებრივ ამ წინასწარმეტყველის დაღუპვით მთავრდება. ასეა „კიბოს კვერცხებში“ და „ოსტატსა და მარგარიტაში“, ასეა „სრბოლაში“ და „დონ კიხობში“, ასეა „პუშკინში“ და „მოლიერში“, სიკვდილი იმდენია აქ, რამდენიც შექსპირთან. მაგრამ რადგანაც ბულგაკოვის ყანრი ტრაგედია კი არაა, არამედ მისტერიია, ამდენად წინასწარმეტყველთა სიკვდილი მასთან ტრაგიკული აღსასრული კი არ არის, არამედ წარმავლობიდან მარადისობა-

ში მისტერიალური გადასვლა დასვლის ეს მომენტი მკვეთრად მინიშნებული სახარების სიტუეტის უცვლელ თანაფარობასთან; წინასწარმეტყველური სიტყვა ან საქმე წინასწარმეტყველისა ეკახება გაბოროტებულ სიბნელეს. წინასწარმეტყველს ანგარიშსწორებისათვის იმეტებენ ხოლმე. პილატე ზურგს შეაქცევს მას, რადგან თუ არ იცის, ხვდება, რომ უდანაშაულო ადამიანია განწირული, წინასწარმეტყველი ილუბება. ამ ქარგაზეა გაწყობილი „ბათუმის“ გმირის, ახალგაზრდა წინასწარმეტყველი-რევოლუციონერის ბიოგრაფიაც. მას ციხეში ამწყვდევენ. მეფე ხელს იბანს, წინასწარმეტყველი ციმბირში აღმოჩნდება, საიდანაც იგი, როგორც იმ ქვეყნიდან — გოლგოთიდან — ბრუნდება, თავისი თანამოაზრეებისა და თანამორწმუნეების ფიქრით, უკვე მიწაში ჩამპალი.

ისევე როგორც მ. ბულგაკოვის სხვა ნაწარმოებები წინასწარმეტყველებზე, „ბათუმიც“ სწორედ წინასწარმეტყველის უკანასკნელ დღეებს ეხება, თუნდაც იმიტომ, რომ როცა ის გაიღვიძებს — პიესის მოქმედების მიღმა — რგი უკვე სულ სხვა ვინმე იქნება. ჩვენს წინაა პიესა, სადაც ნაჩვენებია წინასწარმეტყველის გადასვლა უკვე ბელადის „არაამქვეყნიურობაში“, თუმცა საკუთრივ ბელადზე, — კიდევ ერთხელ გავიმეოროთ — სიტყვაც არაა თქმული.

„ბათუმი“ მისი შემოქმედების უცხო სხეული კი არა, ღვიძლი შვილია. შესაძლოა, ეს პიესა ბულგაკოვის სხვა ქმნილებებთან შედარებით ზერაღეა, მაგრამ იგი მათი სისხლისმიერი ნათესავია ნათესაობის ყველა ნიშნის მიხედვით.

პიესის დასასრულს მთავარი გმირის დაძინებაც — არაორაზროვანი ნიშანია ცრუწინასწარმეტყველის თვითმარქეობაზე და კიდევ ერთხელ მინიშნებს მკითხველს (მაცურებელს) ლიტერატურული პროტოტიპის — პუშკი-



ნის ტრაგედიის „ბორის გოდუნოვის“ თეითმარქვიაზე.

თეითმარქვია უკანასკნელად გამოგვეცხადება ტრაგედიის სცენაში „ტყე“. თეითმარქვია გამანადგურებელი მარცხი იწვნია და თავის ერთი მუჭა მიმხრეებთან ერთად თავშესაფარს ტყეში პოულობს. ამას მოსდევს განსაკვირვებელი რემარკა, რომლის შინაარსის მიხედვით აგებულია არა მარტო პუშკინის „ბორის გოდუნოვის“ მოქმედება, არამედ ბულგაკოვის „ბათუმის“ მოქმედებაც: „წვება, თავქვეშ უნაგირს იღებს და იძინებს“: სცენა მთავრდება პუშკინის რეპლიკით.

Приятный сон, царевич!
Разбитый в прах, спасаясь побегом,
Беспечен он, как глупое дитя:
Хранит его, конечно, провиденье;
И мы, друзья, не станем унывать.

ასე გათამაშდა თეითმარქვიას როლი... ჩვენ ვიცით ვინ გათამაშა იგი, მაგრამ ვიცით — პიესის უკვე ისტორიული და არა ესთეტიკური რეალურობით — თეითმარქვია გაიღვიძებს!

აი, ასე — ზუსტად ასე

«разбитый в прах, спасаясь побегом»
იძინებს „ბათუმის“ უკანასკნელ სცენაში სტალინი. წინასწარმეტყველი როლი უკვე ნათამაშებია. იგი გაიღვიძებს ვითარცა ბელადი

«Хранит его, конечно, провиденье».
ჩვენ კი ისლა დაგვრჩენია მხოლოდ, რომ წარმოვიღვივნოთ ბულგაკოვის მწარე სარკაზმი — გამოწვეული ამ ავი ნათელკვრეტით. რასაკვირველია, ბულგაკოვის პიესის ფინალი კიდე ერთხელ მოგვაგონებს გმირის თეითმარქვიობას, მაგრამ ეს ავის-მაუწყებელი ნათელკვრეტა — რაღაც ახალი და მოულოდნელია ბულგაკოვის ზნეობრივ კოსმოსში.

დიდი ხანია, რაც პუშკინის ტებმა შენიშნეს (დ. ბლაგოიმ, მაგალითად), რომ პუშკინის ტრაგედიას (მთავარ პერსონაჟებთან დაკავშირების) სიმეტრიული წყობა ახასიათებს. ისინი შემოდიან პიესაში და გადიან თავიდან ბოლომდე ერთნაირი ინტერვალით. რომელ მოქმედებაშიც იგი თავდაპირველად გამო-

ჩნდება, იმავეში, თუ ბოლოდან დავითვლით — ქრება. ბორისი პირველად გამოჩნდება დასაწყისიდან მეოთხე მოქმედებაში, უკანასკნელად — ბოლოდან მეოთხეში. გრიშკა ოტრეპიევი გამოჩნდება დასაწყისიდან მეხუთე მოქმედებაში და ბოლოდან მეხუთე მოქმედებაშივე ძილს მისცემს თავს, ანუ პიესიდან „გავა“. ამგვარად თეითმარქვიობისადმი მიძღვნილი ტრაგედიის ნაწილი წარმოადგენს იზოლირებულ და ჩაკეტულ ფრაგმენტს — ეს თითქოს გრიშკა ოტრეპიევი დაწერილი პიესაა, რომელიც ჩანართია ბორის გოდუნოვზე დაწერილ ტრაგედიასში. როგორც ჩანს, ამ გარემოებამ არა თუ შეუძსუბუჭა, არამედ ერთგვარად „პროვოცირების“ როლი შეასრულა ბულგაკოვის ჩანაფიქრის (სტალინისა და ოტრეპიევის დაპირისპირება-შედარებით ეჩვენებინა თავისი გმირის თეითმარქვიობა) განხორციელებისას.

გავიხსენოთ ამ მწერლისა და დრამატურგის სიყვარული კონსტრუქციებისადმი, რომელსაც სპეციალისტები უწოდებენ „ტექსტს ტექსტში“. ის გარემოება, რომ „ოსტატი და მარგარიტა“ „რომანი რომანშია“, ხოლო „აღმოდებული კუნძული“ „პიესა პიესაში“ თითქმის ყველა გამოკვლევაშია აღნიშნული. მაგრამ კიდეე ჩავუვირდეთ: იშვიათია ისეთი მისი ნაწარმოები, რომელიც აგებული არ იყოს პრინციპზე „ტექსტი ტექსტში“. უეჭველი სიცხადით ეს შეინიშნება მის დრამატურგიაში. არტურის „ხოჭოების თეატრი“ „სრბოლაში“, სამეფო პალე როიალი პიესაში „მოლიერი“, თოჯინური და ცხოველთა თეატრი „დონ კიხოტში“, რომანი „შავი თოვლი“ „თეატრალურ რომანში“, ორმაგი მოქმედება („აქ“, თანამედროვეობაში და „იქ“ წარსულში თუ მომავალში) „ნეტარებაში“ და „ივან ვასილევჩიში“, აღიქმება, ანალოგიების მიხედვით, როგორც „პიესა პიესაში“, — ეს ყოველივე იმდენად ცხადი და აშკარაა, რომ შეუძლებელია მათი შეუნიშნაობა და შეუფასებლობა.

ცოტაა იმის თქმა, რომ ბულგაკოვის,



აქაოდა. „უყვარდაო“ ასეთი კონსტრუქციები, იგი აზროვნებდა ამ კონსტრუქციებით და ზედმეტად არ გადავაჭარბებთ თუ ვიტყვი, რომ ამგვარი აზროვნება ახასიათებდა ბულგაკოვ-მკითხველს, ისეთივე ოდენობით, როგორც ბულგაკოვ-მწერალს; აგერ, მან გადაიკითხა პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“ და „პიესა პიესაში“ დაინახა. „ბათუმი“, თუ გვსურს სიმართლე, პუშკინის მთელ ტრაგედიასთან კი არ ავლენს ურთიერთობას, არამედ, მხოლოდ (პირობითად) მასში „ჩადგმულ“ პიესასთან თვითმარქვიაზე. სამაგიეროდ ამ „პიესასთან“ იგი დაკავშირებულია ძირფესვიანად და თანმიმდევრულად პირველიდან უკანასკნელ ტრიქონამდე, თვით რემარკამდე — „იძინებს“, რომელიც აღნიშნავს გმირის დამარცხებასა და გაქცევას. თუმცა, როგორც უკვე ვნახეთ, ბორის გოდუნოვის ტრაგედიის ფინალი ასევე ახმიანდა „ბათუმში“.

5.

მიხეილ ბულგაკოვის ყველა ბიოგრაფიაში, თხზულებათა ყველა კრებულში დგას ორი თარიღი — 1939 წ: — „ბათუმი“, 1940 წ. — „ოსტატი და მარგარიტა“. ეს თარიღები, ჭეშმარიტი მხოლოდ ედიციონური მიზნებისათვის, უნდა კრიტიკულად განვიხილოთ და ხელახლა გავიზროთ, თუ კი ჩვენ გვსურს გავიგოთ შემოქმედის განვითარება, ბულგაკოვის შემოქმედებითი ისტორია. მაშინ აღმოჩნდება, რომ ნაწარმოებთა თანმიმდევრობა პირიქითაა: ჯერ იყო „ოსტატი და მარგარიტა“ და მხოლოდ მას შემდეგ რაც 1939 წლის ზაფხულში ბულგაკოვმა დაწერა „ბათუმი“, გადაიტანა პიესის მარცხი, მკირე ხნით ეწვია ლენინგრადს და მოსკოვში საშინელი დიავნოზით დაბრუნდა, მას დარჩა მხოლოდ იმის დრო, რომ ნაწილობრივ დაეწერა, ნაწილობრივ ეკარნახა ჩასწორებანი რომანში. ამ ჩასწორებებს არაფრით არ შეეძლოთ რომანის კონცეფციის შეცვლა. რომანის კონცეფ-

ცია მისი კომპოზიციის ტოლია ხელოვნურ კომპოზიცია უკვე დასრულებულიყო 1939 წლის ზაფხულისათვის, სწორედ მაშინ, როცა „ბათუმი“ იქმნებოდა და, მამასადამე, პიესა წარმოიშვა ამ რომანის ფონზე. ეს გამოიყურება, როგორც ქრონოლოგიური პარადოქსი, მაგრამ რას იზამ: ბულგაკოვის შემოქმედების ბიოგრაფიაში „ბათუმი“ უნდა განვიხილოთ „ოსტატისა და მარგარიტას“ შემდეგ.

ამაზე ლაპარაკი და ამის განმტკიცება იმდენადაა საჭირო, რამდენადაც ბულგაკოვის ყოველი ქმნილება შეიცავს მხატვრის აზრს სამყაროზე — სწორედ იმ აზრს, რაც ამ ნაწარმოებთა გამოხატული და დამახასიათებელია იმ დროისათვის, როცა ეს ნაწარმოები იქმნებოდა. კეთილისა და ბოროტის ურთიერთობის მტანჯველი საკითხი, მსოფლიო სცენაზე ამ კოლიზიის უსასრულო ვარიანტული ცდები ბულგაკოვის მთელ შემოქმედებას გასდევს. „ოსტატსა და მარგარიტაში“ ეს ურთიერთობა ნეტარი ავგუსტინეს სულისკვეთებითაა გამსჭვალული. სწორედ ნეტარი ავგუსტინე გახლდათ ბულგაკოვის უმთავრესი, ზნეობრივ-იდეოლოგიური „წყარო“: ბოროტება არ არის რაღაც თვითმყოფი რამ, იგი სიკეთის მიერ დაცემული ჩრდილია, უსრულოვნებაა, არყოფნაა, სიკეთის ნაკლებობაა. მეტიც, ბულგაკოვმა უაღრესად იმედისმომცემი ნაბიჯი კი გადადგა და ბოროტება წარმოგვიდგინა სიკეთის მსახურად, თითქმის ხელზე მოსამსახურე არსებად.

ასეთი რამ არ არის „ბათუმში“. აქ, როგორც ვნახეთ, ბოროტება არის თვისება ნათელჭვრეტისა. რომელსაც ცრუწინასწარმეტყველის, ანტიქრისტეს ბატონობამდე მივყავართ. ბოროტება აქ სრულფასოვანია, სრულფელებიანი და დაუოკებელი: მძინარე — გაიღვიძებს. ბულგაკოვის დიდი წინამორბედი ავგუსტინე მანიქველობიდან გამოვიდა და მთელი ცხოვრება მას ებრძოდა, ეწეოდა დახვეწილ დიალექტიკურ მანიპულაციებს ქრისტიან-



ნული ორთოდოქსალურობისა და მნიჭეველური მწვალებლობის ზღვარზე. „ბათუმში“ ბულგაკოვი თავს ვერ იმაგრებს ძველ პოზიციებზე და მანიჭეველურ ცოდვას სჩადის. ბოროტების ძალა აღმოჩნდება თავისებური და, ბოლოსდაბოლოს, სიკეთის ძალის თანაბარი, ასე, რომ ბრძოლის შედეგი მთლად გარკვეული როდია.

„ოსტატისა და მარგარიტას“ გმირების კვალად „ბათუმის“ ავტორს უკვე აღარ შეუძლია გაიმეოროს, რომ ყველაფერი იქნება სიმართლით ქმნილი, რადგან ამ სიმართლეზე დგას სამყარო. მეტიც, „ბათუმის“ შემდეგ შეტანილი სწორებანი უფრო მეტ ფერებს უმატებენ ნათელი დასასრულისაკენ მიმავალ რომანს. ის ღრმა სკეპსისი, რომლის შესახებაც ბულგაკოვი სწერდა სტალინს 1930 წელს, კიდევ უფრო გაღრმავდა 1939 წელს, ხოლო სტალინზე დაწერილ პიესაში, კიდევ უფრო შორს განევრცო. ოსტატის უკანასკნელი იმედით, («На покой, только на покой») აღვსილი კი არ მიდიოდა იგი ლიტერატურიდან და ცხოვრებიდან, არამედ მწარე სასოწარკვეთით გულგასენილი. ამ სამყაროს მიმართ თქმული მისი უკანასკნელი სიტყვა, — პიესა „ბათუმი“ — (როგორც ამბობენ, არც თუ მაინცდამაინც გამართული) — უიმედობითაა სავსე.

ყოველ თავის პიესას ბულგაკოვი წარმატების იმედით სთხზავდა, ყოველ მათგანს — გარდა „ბათუმისა“. თუ ღრმად ჩაუფიქრებდით „ბათუმის“ შემოქმედებითი ისტორიის ყველა ფაქტს, ასეთის დიდის გულმოდგინებით შეგროვილთ მკვლევართა მიერ, მაშინ შეიძლება მოგეჩვენოს რომ (ნუ თუ ასე ქვეცნობიერად?) ავტორის ჩანაფიქრი შეიცავდა ჩავარდნის იმედს. ამჯერად ბულგაკოვი, თითქოსდა, დაძაბული ელოდა პიესის აკრძალვას და „როცა სერპუხოვსკაიას პერონზე სადგურის მოსამსახურე ქალმა ყვირილით — „ტელეგრამა ბულგახტერსო!“ — ჩაირბინა, მწერალმა, ბედნიერმა წერმა მსოფლიოში ყველაზე საუკეთეს-

სო თეატრისა, ავტორმა თითქოსდა უკვე დასადგმელად მიღებული პიესისა. მთელის კომფორტით რომ მიემგზავრებოდა ბათუმში, რათა ადგილობრივი მასალები შეესწავლა. ანაზღად იგრძნო, რომ — ეს დასასრულია. „ბულგახტერში“ მან მყისვე იცნო თავისი დამახინჯებული გვარი, ხოლო დეპეშის შინაარსი თითქოს წინასწარ იცნაო. ბულგაკოვის მეყსეულ და ზუსტ რეაქციაში ძნელი არაა ამოვიცნოთ მისი წინასწარი განწყობა დამარცხებისა, საშინელი სათქმელია: იმედი ახალი პიესის აკრძალვისა. იგი ელოდა და მოესწრო კიდევ ამ აკრძალვას, რომელიც მოდიოდა „ბათუმის“ მთავარი გმირის პროტოტიპიდან.

რა ამოიკითხა, რა ამოიციო პიესის პროტოტიპმა პიესაში, სადაც იგი მთავარ გმირად იყო გამოყვანილი: ის, რასაც ახლა ჩვენ ვწერთ ამ სტატიაში, თუ სხვა რამ? პასუხი, როგორც ჩანს, სამარადქამოდ დარჩება ვარაუდის სფეროში. „ყველა ახალგაზრდა კაცი ერთნაირიაო“ — თითქოს უთქვამს პროტოტიპს, როცა პიესას დასადგმელად კრძალავდა. ცბიერობა, დემაგოგიური მოქნილობა, პირფერობა სტალინის ამგვარი აფორიზმებისა ცნობილია, მაგრამ ეს აფორიზმს კი არა, უფრო უბრალო ჩალაპარაკებას ჰგავს. ყველა ახალგაზრდა კაცი ერთნაირიაო და თუ ახალგაზრდა სტალინი ყველასნაირია, მაშასადამე მასზე დაწერილი პიესაც, რასაკვირველია, არ არის საჭირო, ხომ არ იგრძნობა აქ სემინარიელის მონატრება საღვთო ლიტერატურისა, რომლის გმირები იმთავითვე — დაბადებიდან, ბავშვობიდან, ყმაწვილობიდან არაჩვეულებრივი არიან? თუ ვივარაუდებთ ამ რეპლიკის გულწრფელობას (წარმოუდგენლად რთული ვარაუდია), უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი ელოდებოდა პიესას „ცხოვრებათა“ ენარში და სრულიად სხვა რამე კი მიიღო სანაცვლოდ. მაგრამ, ამავ დროს, შეიძლება განა მივიჩნიოთ „ჩვეულებრივად“, „როგორც ყველა სხვა“ ახალგაზრდა კაცი, რომლის იერში და ქცევაში ამო-

იცნობა ნიშნები ცრუ-ქრისტესი, ანტი-ქრისტესი. კანდიერი თვითმარქვიასი?

ოჰ, ნუ მეტყვიან მე. ქალბატონო (უნებლიეთ ვბაძვ ტონს ბულგაკოვის მთხრობელისას — „ცხოვრება ბატონი მოლიერისა“), ნუ მეტყვიან. თითქოს-და ბულგაკოვმა დაწერა საიუბილეო, მლიქვნელური პიესა სტალინზე. არა, დრამატურგი ბულგაკოვი არ ყოფილა შემგუებელი, არ ექლესებოდა ხელისუფლებას. არ ცდილობდა მისი გულის მოგებას. მან დაწერა „ბათუმი“ იმაზევე, რაზედაცაა დაწერილი სხვა ყველა დანარჩენი მისი პიესა, საერთოდ ყველა მისი ნაწარმოები: წინასწარმეტყველისა და ხელისუფლების ურთიერთბრძოლაზე, კეთილისა და ბოროტის წინააღმდეგობის დიალექტიკურ სირთულეებზე. იგი განუწყვეტლივ ცდიდა ამ წინააღმდეგობათა სხვადასხვა ვარიანტს და წააწყდა იმ შემთხვევას, როცა წინასწარმეტყველი ბელადად იქცა, წააწყდა თვითმარქვიობის პრობლემას. ჟანრისა და მხატვრული კვლევის აზრით „ბათუმი“ ყველაზე ახლოს აღმოჩნდა „მოლიერთან“ („ფარისეველთა კაბალა“) და „პუშკინთან“ („უკანასკნელი დღეები“) — ამათან ერთად იგი ქმნის გააზრებულ რიგს: — წინასწარმეტყველი ცდილობს მოერგოს ხელისუფლებას, წინასწარმეტყველი თავისი ღვთაებრივი ნიჭის ხსნისათვის წინააღმდეგობას უწყევს ხელისუფლებას, წინასწარმეტყველი იქცევა ხელისუფლად.

სტალინის იუბილესთან დაკავშირებით ბულგაკოვმა დაწერა თავისი პიესა, მისგან კი სულ სხვა რამეს მოლოდინდნ.

ამან განსაზღვრა „ბათუმის“ ბედიც.

(„ტატარ“, № 2, 1990).

ნიკომ ფიროსმანაშვილის შემოქმედების კვლევისას ირკვევა, რომ მის ზოგიერთ ტილოს საფუძვლად უდევს ფოტოგრაფია. რომელიც იმ დროს ფართოდ იყო გავრცელებული ალბომებისა და საფოსტო ბარათების სახით. ამ ფოტოებს ფიროსმანი იყენებდა პორტრეტების დასახატად, ტიპაჟისათვის მრავალსიუჟეტო სურათებში. ამის მაგალითებია „შეშის გამყიდველი ბიჭი“, „მუშა ტიკით“, „ყოჩი“, რომლებიც ცნობილი ტფილისელი ფოტოგრაფის ერმაკოვის ფოტოების მიხედვითაა შესრულებული. (ამ ფოტოების ნეგატივები, თავისი ნუმერაციით, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ფოტოგრაფიის განყოფილებაშია დაცული). დ. ერმაკოვისეული „ზურნა“ ფიროსმანს გამოუყენებია სურათებში „კრწანისი“, „ვიროს ხიდი“, „ლიონი რთველის დროს“, „სააღდგომო ქეიფი“, „ურემი მგზავრებით“, აგრეთვე სურათის „ალაზნის ველის“ ფრაგმენტებში. მთელი რიგი დეტალებისა, რომლებიც საერთოა ფოტოებსა და ტილოებზე აღბეჭდილი კომპოზიციებისთვის, იმ დანკნის საფუძველს გვაძლევს, რომ მხატვარმა სწორედ ფოტომასალა გამოიყენა ზოგი სურათისათვის.

ეს განსაკუთრებით შეეხება თეატრალური სცენების ამსახველი ფოტოების საფუძველზე დაწერილ ტილოებს. სურათში „გიორგი სააკაძე მტრებისგან იცავს საქართველოს“ (მუშაბმა, ზეთი, 1913 წ.) და სამ ნამუშევარში, საერთო სახელწოდებით „დაძმა“, თავისებურ ნატურად ფოტოზე გადაღებული სპექტაკლების სცენებია გამოყენებული. ამ სურათებს ერთი საერთო იდეა — პატრიოტიზმის იდეა აერთიანებს, რაც ამ პერიოდში ხალხის ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებაზე მეტყველებს. როგორც ცნობილია, გასული საუკუნის დასასრულიდან საქართველოში იმძლავრა რუსიფიკაციამ და ამის საპირისპიროდ — რევოლუციურმა მოძრაობებმა.

ფოტოგრაფია ფიროსმანის უამოქმედაგაში

ალექსანდრე ჩხეიძე

ქართული თეატრი, რომელიც ამ ხანებში ჩამოყალიბდა, ასევე კარგად გრძნობდა რეაქციის შემოტევას. 1880 წლის (№ 28) გაზეთ „დროებაში“ აკაკი წერეთელი გულისტკივილით წერდა: „...მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგერჩენია — თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედაენა; ის ენა, რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგებდნენ ნინოები და, რომელზედაც სიმდაბლით ღმერთს ადიდებდნენ ქეთევნები და მათი მსგავსები. ჩვენ ამ თეატრის წყალობით შეგვიძლია გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი“. („დროება“, 1880, № 208).

1882 წლის 20 იანვარს ქართული დრამატული თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი სპექტაკლი „სამშობლო“ (ვ. სარდუხს პიესის „ფლანდრიის“ გადმოქართულებული ვარიანტი) ეროვნულის გაღვივების მძლავრ ბიძგად იქცა. სამ ათეულზე მეტი ხნის მანძილზე ქართული თეატრის ყოველი სეზონი ამ სპექტაკლით იხსნებოდა და სავსებით ბუნებრივია, რომ ხალხის შუაგულში მყოფი ნიკო ფიროსმანაშვილი ამ მოვლენების მიღმა არ დარჩებოდა. ამასთან, ისიც ცნობილია, რომ ნიკო მხურვალე თეატრალი იყო, სურათი „გიორგი სააკაძე მტრებისგან იცავს საქართველოს“ დაწერილია სწორედ იმ წელს, როცა საზეიმოდ აღინიშნებოდა 30 წლისთავი „სამშობლოს“ დადგმიდან და სპექტაკლის მთავარი გმირის, პო-

პულარული მსახიობის ლადო მესხი-შვილის იუბილე.

ცნობილი მსახიობი ქალი მ. საფაროვა-აბაშიძე წერდა:

„...ჩვენ თეატრს დიდი მიზნები ჰქონდა დასახული: მშრომელი ხალხის გათვითცნობიერება, ჩვენი ქვეყნის კულტურულად ამაღლებისათვის ხელის შეწყობა, ბიუროკრატიული მთავრობის პოლიტიკის წინააღმდეგ ბრძოლა და სხვა მრავალი. ჩვენ, ქართველ მსახიობებს, მოვალეობა სავსებით გვქონდა შეგნებულისა და არავითარ დაბრკოლებას არ ვერიდებოდით“. (საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმი. ფონდი 1, საქმე 10 ხელნაწერი № 17345).

ჟურნალ „კლდეში“ (1913 წ. № 7) დაბეჭდილია მოგონება ეკატერინე გაბაშვილისა, რომელიც სპექტაკლის პრემიერას ესწრებოდა.

„არ შემიძლია არ აღვნიშნო კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც იშვიათ წამად უნდა ჩაითვალოს ქართველთა ცხოვრებაში. ეს ის მომენტი იყო, როდესაც მესამე მოქმედებაში მეტეხის დარბაზში საბრძოლველად გამზადებული გმირები დროშაზე ფიცს სდებენ სამშობლოსათვის თავის განწირვაზე, საკვირველი იყო ეს წამი და სწორედ სასწაულომოქმედებად აღიბეჭდა მსმენელებზე. მთელი საზოგადოება, პარტიის წინა რიგებიდან დაწყებული, გალიორკის უკანასკნელ რიგამდე ფეხზე იდგა და სასოებით გამსჭვალული მზად იყო მუხლი მოედრიკა ეროვნული დროშის წინ, რომ თეატრი გაქედლი



„გიორგი სააკაძე მტრებისაგან იცავს საქართველოს“

არ ყოფილიყო და მუხლის მოსადრეკი ივიწყებს შთამომავლობა და მის მომ-
ადგილი ჰქონოდა. ნიჭებელთ ათაყვანებს“.

ამისთანა წამები იშვიათია, მას არ თეატრის, მუსიკისა და კინოს სა-

სცენა სპექტაკლიდან „სამშობლო“. ლევან ხიმშიაშვილი — ლ. მესხიშვილი, სვიმონ
ლიონიძე — კ. ყიფიანი, გოგია დიაკვანი — კ. მესხი





სკენა სპექტაკლიდან „სამშობლო“. ცენტრში: ლადო მესხიშვილი ლევან ხიმშიაშვილის როლში

ქართველოს სსრ სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია სპექტაკლ „სამშობლოს“ სცენების მრავალი ფოტო, რომელთა ავტორები არიან ცნობილი ფოტოხელოვანი ა. როინიშვილი და ფოტოგრაფი ო. ლამჩენკო. ჩვენი ვარაუდით, ლამჩენკოს (იგი ორი ფოტოს ავტორია) ფოტოები გადაუღია 1882 წელს. სპექტაკლის პრემიერის დროს, ხოლო როინიშვილს — უფრო მოგვიანებით. პერსონაჟები ამ ფოტოებზე გადაღებულნი არიან მის ატელიეში, რომელიც გოლოვინის პროსპექტზე მდებარეობდა. ქვემოთ ვნახავთ, რომ სურათზე — „გიორგი სააკაძე მტრებისგან იცავს საქართველოს“ აღბეჭდილ მასობრივ სცენებში ფიროსმანს ლამჩენკოს ფოტოები აქვს გამოყენებული.

ტილოზე წარმოსახულია ეროვნული გმირი, ხალხის წინამძღოლი გიორგი სააკაძე.

ფიროსმანისეული დიდი მოურავი პორტრეტულად არ ჩამოგავს ფოტოზე აღბეჭდილი სპექტაკლის გმირს ლევან ხიმშიაშვილს (მსახიობი ლადო მესხიშვილი). მხატვრის გიორგი სააკაძე

მოწიფული, ბრძენი მამაკაცია. სახის ტიპაჟად გამოყენებულია იმ მსახიობის გარეგნობა, დროშიდან მარცხნივ რომ დგას. დიდი მოურავი, რომელსაც ხიმშიაშვილის კოსტუმი აცვია (ფოტოზე ხიმშიაშვილი დროშის მარჯვნივ, პირველი დგას) განასახიერებს დიდ ქართველ მხედართმთავარს.

ფიროსმანის სურათის გმირები ბუნების წიაღში არიან წარმოსახულნი. ჩვენს წინაშეა საქართველოს პანორამა. შორს მოსჩანს დროშებითა და ხიშტებით ყოველი მხრიდან მომავალი ხალხის ჯგუფები (კიდევ ერთი მაგალითი იმისა, როგორ გაიაზრებდა და იყენებდა მხატვარი პერსპექტივის კანონებს). მეომართა მზერა სააკაძისაკენ არის მიპყრობილი. სურათის საერთო კომპოზიციურ, აზრობრივსა და ოპტიკურ ცენტრს წარმოადგენს მხედართმთავარი და დროშა გიორგი ძლევაშვილის გამოსახულებით. სურათის გმირის სამოსი (ქულაჯა, ჩექმები), ისევე როგორც პირველი პლანის სხვა პერსონაჟებისა, ძალიან ჩამოგავს მსახიობთა კოსტუმებს (მხატვარი გ. გაგარინი). ცელილე-



სკენა სპექტაკლიდან „და-ძმა“. მარნიე — ბ. ავალიშვილი. ოტია ქოიავა — კ. ყიფიანი

ბა შეტანილია მხოლოდ გიორგი სააკაძის ქულაჯაში, რომელიც სირმებითაა მორთული. შეაწვეროსანი მამაკაცი ფარით ხელში, გარეგნული იერით ფოტოზე აღბეჭდილის იდენტურია. ფოტოზე გამოსახულს ჰგავს, აგრეთვე, ფიროსმანის სურათზე დახატული — მუხლმოყრილი ღვთისმსახური, რომელიც დროშას კი არ ეამბორება, არამედ ჯვრით ლოცავს. გიორგი სააკაძის ფიგურის უკან დგას წვერულვაშიანი, მძლავრი აღნაგობის მეომარი, შავი ხუჭუჭა თმით, ფოტოზე ამ მეომარს განასახიერებს მსახიობი (იგი მარცხნიდან მეორეა), რომლის გარეგნობა და მოძრაობის ხასიათი ფიროსმანს შეუნარჩუნებია, ჩოხა კი ქულაჯით შეუცვლია.

ტილოზე, მეომართა ჯგუფებში, სხვადასხვა დროის ქართველი ვაჟაკებიანა ნაგულისხმევი. აქ არიან სამასი არაგველები, ცხრა ძმა ხერხეულიძენი და სხვა უსახელო გმირები. თეატრალური მიზანსკენა მხატვარმა გაათაროოვა, ჩააქსოვა მასში პატრიოტული სა-

ხალხო მოძრაობის სულისკვეთებას. კოსტუმები რიგითი მეომარებისა, რომლებიც სურათზე არიან წარმოსახულნი, გამოირჩევა სისადავით. (ასეთივე სამოსი აცვია მსახიობს ფოტოზე, მარცხნივ პირველი რომ დგას).

ფიროსმანის ტილოს შავი, მწვანე და მოცისფრო-ნაცრისფერი ტონები ქმნის დაძაბული საბრძოლო ატმოსფეროს შესატყვის ემოციურ განწყობას. მოქუფრული, ქეჩა-ქუხილის მაღუწყებელი ზეცის დამთრგუნველობას აღიერებს დროშების მეწამული ლაქები.

სურათის ცენტრში გამოსახული დროშა იკითხება როგორც ცოცხალი პერსონაჟი, რომლის ირგვლივ შემოკრებილია და შეერთებულია ხალხი მოსალოდნელი შერკინების წინ. ეს დროშა, რომელიც არავის უჭირავს.

სკენა სპექტაკლიდან „და-ძმა“



სიმბოლურად აღიქმება. წვრილ ტარზე მოფრიალე, იგი უშველებელ ნაოქებად ეშვება. შავი ზოლით შემკული შინდისფერი ალმის ფონზე მოჩანს ოქროს ჯვარი, რომლითაც ღვთისმსახური ლოცავს აღავლენს.

მძლეთამძლე წმინდა გიორგის გა-

მოსახულება დროშაზე განსხვავდება მისი ტრადიციული სახისაგან, რომელიც ქართული ხატწერაში, ფრესკულ მხატვრობასა თუ კედურ და მინანქრის ხელოვნებაშია ცნობილი. მხატვარმა იგი დინამიკაში გამოსახა, აფოფრილ ცხენზე შემართული გიორგი გველეშაის მისდევს.

სურათის პირველ პლანზე და ფოტოზე აღბეჭდილი პერსონაჟების რიცხვი თანაბარია. ფიროსმანს გამოუყენებია გამიშვლებული ხმლების რიტმიც, რაც ერთხელ კიდევ ადასტურებს, რომ სურათი ფოტოს ვაგლენით იწერებოდა და არა სპექტაკლიდან მიღებული შთაბეჭდილების საფუძველზე, მაგრამ ეს გავლენა მხოლოდ დოკუმენტურობისაკენ სწრაფვას მოწმობს და არა მის ბრმა მორჩილებას. პირიქითაც, ფიროსმანი ქმნის სურათთან კომპოზიციას, რომელიც ვაცილებით ფართოა თავისი სტრუქტურითაც და შინაარსითაც, ფერწერული იდეითა და სახვითი საშუალებებით. მხატვარი სახალხო პატრიოტიზმის საკუთარ დრამატურგიულ და ისტორიულ კონცეპციას ქმნის. ტილოზე გამოსახული ფიგურები — მშვიდსა თუ მძაფრ მოძრაობაში მყოფნი, ხასიათდებიან შინაგანი დინამიკით, დაძაბულობით, მტერთან მომავალი შერკინებისათვის მზაობით. ხალხის ერთ ჯგუფში, რომელიც წმინდა ცერემონიის დასრულებას ელოდება, მოქმედების ფარული ექსპრესიაა ჩაქსოვილი და იგი თითქოს ეტაპობრივად ვითარდება.

როცა ფიროსმანის სურათს „გიორგი სააკაძე მტრებისგან იცავს საქართველოს“ ეხებოდა, დავით კაკაბაძე აღნიშნავდა: — არც ერთ სხვა მხატვართან არ მინახავს საქართველოს ამგვარი შეგრძნება“ (კირილე ზდანევიჩი. ნიკო ფიროსმანი. თბილისი, 1963. გვ. 84). სამშობლოს სიყვარული შთააგონებდა მხატვარს შეექმნა დიდი ქართველი მოღვაწეების სახეები — რუსთაველისა და თამარ მეფის, ერეკლე მეორისა და გიორგი სააკაძის...

თავისი ისტორია აქვს ფიროსმანის სამ სურათს სახელწოდებით „და-ძმა“.

მათგან ორ ვარიანტს კირილე ზდანევიჩი მიიჩნევს სუბმათაშვილი-იუჟინის „ლალატის“ სცენებად და ათარიღებს 1904 წლით. მესამეს, რომელსაც ავტორისეული წარწერა აქვს „და, ოტია“, ზდანევიჩი უწოდებს „და-ძმას“ და 1909 წლით ათარიღებს. 1926 წელს გამოცემულ, ფიროსმანზე დაწერილი წერილებში კრებულში პირველი ორი ტილო 1905 წლით თარიღდება და იწოდება დ. ერისთავის „სამშობლოს“ ილუსტრაციად.

საქმე იმაშია, რომ მათი შექმნის წლებში ქართული თეატრების სცენებზე, „სამშობლოს“ გარდა, მიდიოდა კიდევ სხვა პატრიოტული შინაარსის სპექტაკლები, რომლებიც დიდი წარმატებით სარგებლობდა. ეს იყო ვ. გუნიას პიესის მიხედვით დადგმული „და-ძმა“. სპექტაკლი 1892 წელს დაიდგა და ასახავდა ქართველთა გმირულ ბრძოლას თურქ დამპყრობლებთან XVII საუკუნეში. ხოლო „ლალატი“ პირველად სახაზინო საოპერო თეატრის სცენაზე განხორციელდა 1904 წელს. მერე კი სხვა თეატრებშიც დაიდგა.

ა. როინიშვილის მიერ გადაღებულ ფოტოებზე აღბეჭდილია სცენები სპექტაკლებიდან „სამშობლო“ და „და-ძმა“; როლებში — ლადო მესხიშვილი, ბარბარე ავალიშვილი, კოტე ყიფიანი. შეცდომა გამოიწვია იმ გარემოებამ, რომ ორივე სპექტაკლში ერთი და იგივე მსახიობები მონაწილეობდნენ და ფოტოებზე მსგავსი სიტუაციებია ასახული. ფიროსმანის სამ ტილოზე აღბეჭდილია სასცენო ეპიზოდები სპექტაკლებიდან, რომელთა სახელწოდება დაადგინა შალვა ამირანაშვილმა ცნობილ თეატრმცოდნე გ. ბუხნიკაშვილთან ერთად. ფოტოების შეჭერებას ვესწრებოდი მეც — ამ წერილის ავტორი.

ფიროსმანის ერთ-ერთ ტილოზე ასახულია მკვლევარობის ცენა, მეორეზე — შურისძიება ამ მკვლევლობისათვის. პერსონაჟების პოზები, მათი იერი, ინტერაიერის დეტალები და საგანთა განლაგება არაერთხელ ექვს არ იწვევს იმისა. რომ სურათები ფოტოების მიხედ-



სკენა სპექტაკლიდან „და-ძმა“. გაიოზ ფაღავა — ლ. მესხიშვილი. ოტია ჭოლია — ე. ყიფიანი მარინე ფაღავა — ბ. ავალიშვილი

ვითა დაწერილი. ეს, ალბათ, არც უნდა გაგვიკვირდეს. ვინაიდან ამ პერიოდში ფოტოგრაფია მძლავრად შეიჭრა ცხოვრებაში. რაც მთავარია, ფიროსმანს აღეღებდა ყველაფერი, რაც მის პატრიოტულ გრძნობებს ეხმაურებოდა, ფოტოგრაფიას იგი სწავლობდა როგორც „ნატურას“ და, ამავე დროს, ინტუიტურად გრძნობდა მის ღირსებასაც და ნაკლსაც, როგორც ხელოვნებისა. ეს ხელოვნება მას სხვა განზომილებაში გადაჰყავს — ფერწერის ხელოვნებაში. მხატვარი არა თუ არ დაემონა, მისგან არც ბრმა გადმოღებას მიჰყო ხელი, ისევე როგორც ბუნების პასიურ მიბძვას არასოდეს ცდილა. სხვაგვარად, მისი ხელოვნება ვერ შეიძენდა ასეთ მიმზიდველობას, მხატვრულ და ემოციურ ძალას.

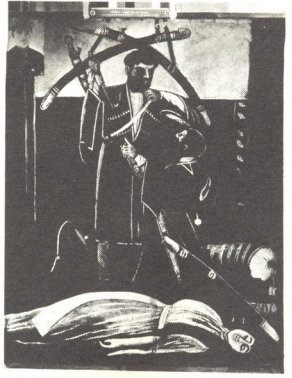
გასაგებია, ფოტოაპარატის წინ პოზებში მდგომი მსახიობები და სასცენო დეტალებით გადატვირთული გარე-

მო ფიროსმანს სურათისთვის ვერსეთა აგონებდა.

მხატვრის ტილოზე არაფერია ზედმეტი, ემოციური დატვირთვა ენიჭება ფონს — ფერადოვან სიბრტყეებს. თეთრ კედელზე ჩამოკიდებული ხმალ-ხანჯალი თითქოს გადიდებულია, პირველ პლანზეა წამოწეული და აზრობრივ აქცენტად ქცეული. მკვლელობის სცენაში ინტერიერის დეტალები ასევე ემოციურ დატვირთვას იძენენ: შავ-მეწამული ფერებით დაზოილი მუთაქები პირველ პლანზე პერსონაჟებს თავის სამკუთხოვან ალყაში აქცევენ. ადამიანთა ფიგურები მკაცრად სიმეტრიულად არიან განლაგებულნი. რაც მათზე ყურადღების კონცენტრაციას განაპირობებს.

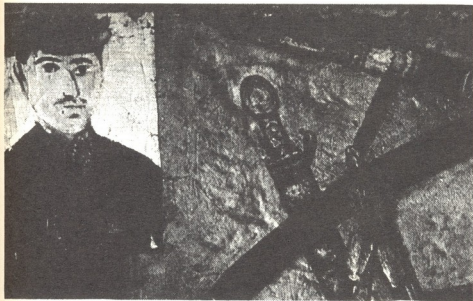
ფიროსმანისათვის სახასიათოდ არის გააზრებული სურათის სიგრცე. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პერსონაჟები მაცურებლის ახლოს, მის წინაშე მოქმე-

სკენა სპექტაკლიდან „და-ძმა“



დებენ. პერსპექტივის ამგვარი გადაწყვეტა არ ემორჩილება საერთოდ მიღებულ კანონებს. მაგრამ მხატვარს პერსპექტივის საკუთარი გაგება აქვს და თავის ჩანაფიქრს მის საფუძველზე ახორციელებს.

ფოტოხელოვანმა, რომელმაც სპექ-



ფრაგმენტი სურათისა „და-ძმა“

ტაკლის მსვლელობისას მკვლელობის სცენა აღბეჭდა, დააფიქსირა არა უკვე მომხდარი ფაქტი, არამედ აფექტის მომენტი. მკვლელობას რომ წინ უსწრებდა. ფოტოზე ვხედავთ ლაღო მესხი-შვილს გაიოზ ფაღაევს როლში და კოტე ყიფიანს ოტიას როლში. ფიროსმანმა, მცირედი გადახვევით, მაგრამ მაინც გარკვეულად მიაღწია თავისი პერსონაჟის პორტრეტულ მსგავსებას დართოდ პოპულარულ მსახიობთან ლაღო მესხი-შვილთან. ასევე, შეინარჩუნა სიახლოვე ოტიას იერთან. სხვაგვარად წარმოსახა თავის ტილოზე მხატვარმა მსახიობი ბარბალე ავალიშვილი მარინეს როლში. შურისძიების სცენაში მოკლული ქალის სახე უთუოდ მოგვაგონებს ამ როლის შემსრულებელს, მაგრამ მისი სხეული მხატვარმა თავისებურად შემოსა, — სუდარის მსგავსი თეთრი კაბით (ფოტოზე ქალის კაბა და ქამარი კრელია). გაშლილი შავი თმა იღვრება თეთრი სამოსელის ნაოქებში, რომელსაც ხანჭლიდან ჩამოწვეთილი სისხლი დაედინება.

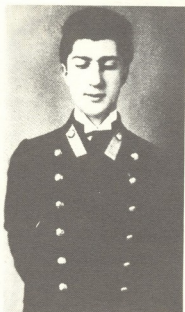
მკვლელობის სცენაში ქალის სახე სრულიად მოკლებულია მსახიობის გარეგნობასთან მსგავსებას და ფიროსმანისათვის საერთოდ სახასიათო ქალის ტიპაჟს მოგვაგონებს. ფოტოზე თითქოს უტყვი დიალოგი მიმდინარეობს



სცენა სპექტაკლიდან „და-ძმა“

მსხვერპლსა და მკვლელს შორის, — ქალი, სატრფოს მკერდს მიყრდნობილი სიყვარულითა და გაოცებით მისჩერებია მას, ვერ წარმოუდგენია თუ სასიკვდილოდ გაიმეტებს...

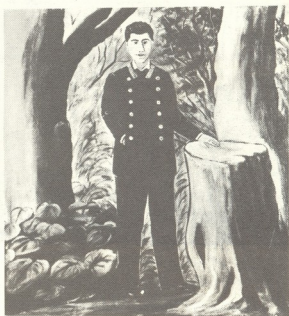
ფიროსმანი ცვლის სიტუაციას. საყვარელი ადამიანის მიერ განწირული ქალი ზევით აღმართული ხელებით შესთხოვს შენდობას. აჟაც, პიესის გმი-



გიმნაზიელი ილია ზდანევიჩი. 1910 წ.

რი თეთრ სამოსელშია, წელზე თითქმის იატაკამდე ჩამოშვებული, წითელ-ზოლებიანი ფართო ქამარი არტყია. მკვლელის შვინდისფერ ჩოხას ოქროსფერი არშია ამკობს. თუმცა ქალი ჯერ ცოცხალია, ვაჟის აღმართულ ხანჯლის წვერზე სისხლის ლაქა კიაფობს. ამ მძიმე სცენის წარმოსახვით ფიროს-

ა. შვეჩენკო პოსტის პორტრეტი



ილია ზდანევიჩის პორტრეტი

მანი მოვლენისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს.

სურათის უკანა პლანზე, მარცხნივ, მოულოდნელი დეტალია: მამაკაცის პორტრეტი ქართულ ქალაქურ ეროვნულ ტანსაცმელში. ფიროსმანთან ამ კაცის მსგავსება გვაფიქრებინებს, რომ ტილოზე მხატვრის ავტოპორტრეტია. ფიროსმანის ავტოპორტრეტის არსებო-

ალექსანდრე გარანოვის პორტრეტი





ბატონი იუნიეტი ოჯახით

ბის შესახებ ცნობას გვაწვდის ილია ზდანევიჩი 1913 წლის 27 იანვრით დათარიღებულ სადღიურო ჩანაწერში. იქ აღნიშნულია, რომ მხატვარს დახატული ჰქონდა ავტოპორტრეტი, მაგრამ ვი-

ლაცისთვის მიუყიდა. (კირილე ზდანევიჩი, ნიკო ფიროსმანი, თბ., 1963).

მივიჩინეთ რა სავარაუდოდ ეს დეტალი, ჩავატარეთ ექსპერტიზა, რომელმაც გვიჩვენა: შავ მუშამბაზე შეს-

ანრი რუსო

ბატონ იუნიეტის ორთველა





რულბული სურათის (ზომით 139X 111 სმ.) მარცხენა, ზედა კუთხეში მოთავსებული პორტრეტი (ზომით 23X 15 სმ.) ასევე შავ მუშაშაბა დაწერილი. ბევრგან მუშაშაბა ან საღებავის ქვემოთ მოჩანს. ან საერთოდ არ არის დაფარული საღებავით. ლაკის თხელი ფენა ჩამუქებული და შექუქუციანებულია. უნდა ვიფიქროთ, რომ ტილოს წაჭრილი აქვს დაახლოებით 2 სმ. სიგანის ზედა ნაპირი. ქვედა, მარჯვენა მხარეს ტილოს აწერია „ფიროსმანი“.

დაზიანებულია აგრეთვე დეტალიც პორტრეტით. ბევრგან გამსკდარია საღებავიცა და თვით მუშაშაბის ზედაპირიც. ტილო, ასევე, ლაკის თხელი ფენითა დაფარული და შედარებით ნაკლებადაა გაქუქუციანებული. პორტრეტის თეთრი ფონი ნათელია და ამის გამო ამოვარდნილია სურათის საერთო ტონალობიდან. შესამჩნევია ამ ფრაგმენტის შემოჭრილი ნაპირებიც. რაც გვაფიქრებინებს, რომ პორტრეტი მოგვჩანებოდა „ჩასმული“ კომპოზიციში.

შავ ქალაქურ კოსტუმში გამოწყობილი მამაკაცი, თეთრად დაწინწკლული წითელი პერანგითა და მკერდზე მიბნეული საათის ძეწვეით თითქოს ფოტოგრაფის წინაშე დგას.

მესამე ტილო სერიიდან „და-ძმა“ უფრო სუსტი ვარიანტია სურათისა „შურისძიება მკვლელობისათვის“. აქ ყველაფერი უკიდურესად გაუბრალოებულია. ფონი სადა შავ სიბრტყეს წარმოადგენს, დეტალები თითქმის გამჭრალა. ტილოზე გამოხატულ იარაღს აღარ ენიჭება სიმბოლური მნიშვნელობა, აღამიანთა ფიგურები და სახეები სქემატურია. მოკლეული ქალის სხეული სულ სხვა მოძრაობაშია მოცემული. ყოველი მოქმედი გმირის ქვემოთ წარწერაა: „ძმა“, „და“, „ოტია“. მხატვრობის თვალსაზრისით ეს ტილო ბევრად ჩამორჩება პირველ ორს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მხატვარს უკვე აღარ შთააგონებს ეს სიუჟეტი და მხოლოდ შემკვეთის სურვილს ასრულებს.

ამრიგად, ფიროსმანი თავის სურათებში საგრძნობლად შორდება პირველწყაროს — ფოტოგრაფიას, მასში შეაქვს საკუთარი ხედვა, განსჯა. მისთვის უფრო მთავარია ის, თუ როგორ გამოხატავს, და არა ის, თუ რას ასახავს ეს სიუჟეტი. თავისი ტალანტის წყალობით მხატვარი ღრმად იჭრება მოქმედების არსში, განიცდის მას, როგორც ფსიქოლოგიურ მოვლენას და ქმნის საკუთარ კონცეპციას.

განსხვავებით სურათისაგან „გიორგი სააკაძე მტრებისგან იცავს საქართველოს“, სპექტაკლის მიზანსცენების საფუძველზე დაწერილ მის ტილოებში მეტი სიახლოვეა ფოტოგრაფიასთან და ეს გასაგებიცაა. რამდენადაც თვით მხატვრული ამოცანა განაპირობებს დოკუმენტურობისაკენ სწრაფვას.

საინტერესოა ერთი ფაქტი: 1913 წელს ილია ზდანევიჩი ტფილისიდან პეტერბურგში ლე დანტიუს უგზავნის წერილს, სადაც აღნიშნავს, რომ ფიროსმანს სთხოვა დაეხატა მისი პორტრეტი: „იგი დამეთანხმა, დაწერა ჩემი პორტრეტი, შევთანხმდით გასამრჯელოზეც, 8 მანეთზე, მაგრამ თქვა — ჯობდა ფოტოდან დამეხატათ“. საბოლოოდ პორტრეტი ნატურიდან შეიქმნა.

როცა ი. ზდანევიჩის ამ პორტრეტს ცნობილი მხატვარ-პროფესიონალის ა. შვეჩენკოს მიერ 1913 წელს შესრულებულ „პოეტის პორტრეტს“ ვადარებთ, ცხადი ხდება, ხომ შვეჩენკოს შეგნებულად მიუმართავს პრიმიტივიზმთა ხერხისათვის. საქმე იმაშია, ორივეს ეს ნამუშევარი ბაძვას იმხანად გავრცელებულ პორტრეტულ ფოტოკომპოზიციებს.

აღსანიშნავია, რომ ფიროსმანი როდია გამოხაკლისი, ვინც ფოტოს იყენებს, როგორც ერთგვარ ნატურას. ამგვარი მაგალითები ცოტა არ არის ფერწერის ისტორიაში. ცალკეულ ნიმუშებს ვხვდებით ვან-გოგთან, გოგენთან. ცნობილი ფრანგი თვითნასწავლი მხატვრის რუსოს სურათი „ბატონ იუნიეტის ორთვალი ეტლი“ ფოტოგრაფიიდან არის დაწერილი.

გიორგი ლეონიძეს ჩაუწერია ნიკო ფიროსმანაშვილის მეგობრის, მეღვი-
ნე მესხიშვილის მოგონება:

„რასაც გინდოდა, დაგიხატავდა. სა-
ლებავები ჯიბით დაჰქონდა. სპიჩკის
კოლოფზე ლომი ეხატა ხოლმე, გახ-
სოვთ? ერთხელ ასეთი კოლოფიდან
ლომი გადმომიხატა. რა სურათიც მი-
გეცათ, მიმსგავსებით დაგიხატავდათ.
ბევრი აქვს ასე გადმოხატული წიგნ-
ებიდან სხვისი დაკვეთით. სხვათა შორის
ჩემი პორტრეტი გაადიდა“. (მოგონე-
ბანი ფიროსმანზე. „ნაკადული“, 1986,
გვ. 81).

გვესურს ჩვენი მოსაზრება გამოვ-
თქვათ ფიროსმანის სხვა ცნობილ სუ-
რათებთან დაკავშირებით, ორთაქალღელ
ლამაზმანებს რომ წარმოსახავენ. ეს
სურათები (დაწერილია 1905—1915
წლებში), რომლებიც ორთაქალის ბალის
„ელდორადოს“ რესტორნის ერთ-ერთ
ღარბაზს ამკობდნენ, ფიროსმანმა და-
წერა თვით რესტორნის მფლობელის
ტიტიჩევის შეკვეთით. „ტურფების“
პოზები და სურათების საერთო კომპო-
ზიცია უთუოდ მოგვგონებს საქვეყ-
ნოდ ცნობილ ოსტატთა — ტიციანის,
გოიას, კურბეს, მანეს, გოგენისა და
სხვათა ნამუშევრებს. ამ შედეგების
ხილვა ფიროსმანს შეეძლო სხვადასხვა
ალბომში, კურნალებში თუ ღია ბარა-
თებზე და არ შეიძლებოდა მასზე დი-
დი შთაბეჭდილება არ მოეხდინა. მაგ-
რამ რამდენადაც მხატვარი მკაცრ პატ-
რიარქალურ გარემოში იყო აღზრდილი
და თვადაც მოკრძალებული და ასე-
ტური გახლდათ, იგი ვერ მიიჩნევდა
შესაძლებლად ორთაქალელი ტურფე-
ბის შიშველი სახით წარმოდგენას. ამ
ქალების მიმართ თავისი გულშემატკივ-
რული დამოკიდებულება ფიროსმანმა
გამოხატა არა მხოლოდ იმით, რომ
ისინი ჩაცმულნი დახატა, არამედ გა-
აკეთილშობილა კიდევ მათი ფეხუ-
რები, შეამკო ისინი ყვავილებითა და
ჩიტებით.

ქრისტეს სასწაულთა სცენები ყინწვისის ეკლესიის მოსაზრებაში

ნიკო სიმონიშვილი

ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესია
მდებარეობს სახელგანთქმული სამო-
ნასტრო ანსამბლის ტერიტორიაზე, წმ.
ნიკოლოზის სახელობის გუმბათიანი
ეკლესიის მახლობლად. იგი დიდი ზო-
მის ღარბაზული შენობა უნდა ყოფი-
ლიყო, რომლისგანაც დღეისათვის მხო-
ლოდ საკურთხეველი და ჩრდილო და
დასავლეთ კედლების ფრაგმენტებია
შემორჩენილი. მიუხედავად დაზიანები-
სა, ეკლესიის ფრესკები მეტად საინ-
ტერესო მასალას წარმოადგენს ქართუ-
ლი მონუმენტური მხატვრობის ისტო-
რიისათვის. მათი იკონოგრაფიული და
სტილისტური ანალიზი ადასტურებს
აღრე თ. ვირსალაძის მიერ გამოთქმულ
მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ეს მო-
ხატულობა XIII ს. II ნახევარს განე-
კუთვნება.¹

ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის
საკურთხეველის მოხატულობა სამ რე-
გისტრადია განლაგებული. კონქში წა-
რმოდგენილია მჯდომარე ოდიგიტრიის
ტიპის ღვთისმშობელი, რომლის ორი-
ვე მხარეს ანგელოზთა ფიგურები იყო
გამოსახული. დღეისათვის მათგან უმნი-

შენელო ფრაგმენტებია მოღწეული. აფსიდის მეორე რიგი უკავია „მოციქულთა ზიარების“ ტრადიციულ კომპოზიციას. მეტად ორიგინალური რედაქციით.² ამავე რეგისტრში, ბემის ჩრდილო და დასავლეთ კედლებზე, მოცემულია ქრისტეს სასწაულთა ამსახველი ორი კომპოზიცია. აფსიდის მესამე რიგში კი მღვდელმთავრებია გამოსახული, გახსნილი გრაფილებით ხელში. როგორც თითოეულ რეგისტრს, ასევე მეორე რეგისტრის კომპოზიციებს ერთმანეთისაგან წვრილი, მოყავისფრო-მოწითალო ზოლი გამოჰყოფს.

როგორც ვხედავთ, მოცემულია შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემა, — კონქში „ღვთისმშობლის დიდება“ და აფსიდის მეორე რეგისტრში „მოციქულთა ზიარება“, რომელიც ამ შემთხვევაში გართულებულია ქრისტეს სასწაულთა ამსახველი სცენების დამატებით, რაც, ცხადია, არ უნდა ატარებდეს შემთხვევით ხასიათს. ამჯერად, სწორედ ამ საკითხზე გვინდა გავამახვილოთ ყურადღება.

როგორც აღვნიშნეთ, ქრისტეს სასწაულთა სცენებს, არატრადიციული აღვლილი, საკუთრთხეველის ბემის ჩრდილო და დასავლეთ კედლები აქვს დათმობილი. ამათგან, ჩრდილო კედელზე მოცემულია ქრისტეს მიერ „ზღვის ღელვის დაყუდება“... და ვითარცა აღვიდა იგი ნავსა, და მისდევდეს მას მოწაფენი მისნი. და ამა ესერა ძრვად იყო დიდ ზღუასა მას ზედა, ვიდრე დაფარვადმდე ნავისა ღელვათგან. ხოლო თავადასა ეძინა. და მოუტდეს მას მოწაფენი მისნი და აღადგინეს უფალი და ეტყოდეს: უფალო, მიქსნენ ჩუენ. რამეთუ წარვწყმდებით. და თავად მან ჰრქუა მათ: რაჲსა შეშინდით, მცირედ-მორწმუნენო? მაშინ აღდგა და შეჰრისხნა ქართა მათ და ზღუასა. და იქმნა მეყსეულად დაყუდება დიდ. ხოლო კაცთა მათ უკრდა და იტყოდეს: რაბამ ვინმე არს ესე. რამეთუ ქარნიცა და ზღუაჲცა ერჩიან მას?“. ასე მოგვითხრობს ამ

ეპიზოდს მათეს სახარება (მთავ. 8. 23-27). ამ სიუჟეტს ვხვდებით მთავრად და ლუკასთანაც, უმნიშვნელო ცვლილებებით³, კერძოდ, მარკოზთან მითითებულია, რომ „...თავადი იყო პირთ კერძო თავსა მის ნავისასა და ეძინა“. ყინწვისის ფრესკაზე გამოსახული კომპოზიციის შემორჩენილ ფრაგმენტზე მოცემულია იალქნიანი ნავის ერთი ბოლო, ნავის თავში მძინარე მაცხოვრის ფიგურით. რომელსაც ხელგაწვდილი მიმართავს ერთ-ერთი მოციქული. — იკონოგრაფიული ნიშნებით ეს პეტრე უნდა იყოს. მათ უკან ძნელად განირჩევა სხვა მოციქულთა ფიგურების კონტურები. ნავის ირგვლივ მოჩანს ზღვის ტალღები. შევეცდებით, სხვა ძეგლებზე მოცემულ ანალოგიურ კომპოზიციებზე დაყრდნობით, ვარაუდის სახით აღვადგინოთ აღნიშნული კომპოზიციის მეორე ნაწილიც.

ქრისტეს ამ სასწაულის ერთ-ერთ უძველეს გამოსახულებად მიჩნეულია VI ს. დათარიღებული სპილოს ძვლის ყდა ოქსფორდიდან⁴. ამავე პერიოდისაა გაზას წმ. სერგის სახ. ტაძრის მოზაიკა, ძალზე ხშირად გვხვდება ეს სიუჟეტი შუა საუკუნეების ხელნაწერთა მინიატურებზე, რომელთაგან ერთ-ერთი აღრეული ნიმუშია ე. წ. ხლუდოვის ფსალმუნის კომპოზიცია (IX ს.)⁵. „ზღვის ღელვის დაყუდება“ გვხვდება ლონდონის ფსალმუნში (1066 წ.)⁶, პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ოთხთავში, Le Crec 115 (X ს.)⁷. ამ სიუჟეტის ამსახველი სამი კომპოზიციაა მოცემული ლაურენციანის ოთხთავში pl VI. 23. (XIII ს.)⁸. იგი გამოსახულია ფსკოვის მიროკის ტაძრის მოხატულობაში (1155 წ.)⁹. საკუთრივ, ქართული ძეგლებიდან ეს კომპოზიცია ფართოდაა ილუსტრირებული ქართულ ოთხთავთა მინიატურებში, კერძოდ გელათის (XI-XII ს), ჯრუჭი-2 (XII ს) და მოქვის (1300 წ) ხელნაწერებში¹⁰ და რადგან ეს სცენა არ გვხვდება შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის სხვა ძეგლებში, ჩვენთვის განსაკუთრებით



საინტერესოა ყინწვისის ფრესკის შედარება ქართულ მინიატურებზე მოცემულ ანალოგიურ კომპოზიციებთან.

გელათის ოთხთავში (XI-XII ს.) „ზღვის ღღვის დაყუდება“ სამივე სახარებაშია ილუსტრირებული თითქმის იდენტური კომპოზიციების სახით: მოცემულია ნავი ზღვის ტალღებში, რომლის ერთ თავში მძინარე ქრისტეს მიმართავს მისკენ გადახრილი პეტრე. ნავის შუა ნაწილში გამოსახულია 5 მოციქული, მეორე ბოლოში კი ქრისტე, რომელიც კურთხევის ქესტით ამშვიდებს ქარს. ეს უკანასკნელი პერსონიფიცირებულია ღრუბლებიდან საყვირით მომართულ კაბუჯის სახით. „ზღვის ღღვის დაყუდება“ ანალოგიურ რედაქციას ვხვდებით მოქვის ოთხთავში (1300 წ.) რაც შეეხება ჯრუჭი-2 ოთხთავის მინიატურებს (XII ს), აქ მეტად საინტერესო სურათი გვაქვს: მოცემულია ამ სასწაულის ამსახველი სამი განსხვავებული კომპოზიცია, რომელთაგან მხოლოდ ერთი (ლუკას სახარების ილუსტრაცია) მისდევს ჩვენთვის ცნობილ რედაქციას. რაც შეეხება მათეს და მარკოზის სახარებათა მინიატურებს, ორივე შემთხვევაში მაცხოვრის ფიგურა ერთხელაა მოცემული კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში (პირველ მათგანში ქრისტეს მთლიანი ფიგურა, რომელიც ზომით გაცილებით აღემატება სხვა პერსონაჟთა ფიგურებს, მეორე შემთხვევაში კი მედალიონში მოცემული ნახევარფიგურა) და კურთხევის ქესტით მიმართულია ქარის დასაწყნარებლად. ქრისტეს ფიგურის ასეთი აქცენტირებით, სცენა თითქოს ორ კადრად იყოფა როგორც აზრობრივად, ასევე კომპოზიციურად. ერთის მხრივ, ესაა მაცხოვარი, როგორც სასწაულის მომქმედი მაგიური ძალა, მეორეს მხრივ კი მის მიერ ჩადენილი სასწაულ ქმედება როგორც დასტური მეუფის ძლიერებისა და მისი სახით კაცთა მოდგმის შესაძლო ხსნისა. ამრიგად, გელათისა და მოქვის ოთხთავებში წა-

რმოდგენილი კომპოზიციები უფრო ნარატიულ ხასიათს ატარებენ, მაშინ როდესაც ჯრუჭი-2 ოთხთავში მოცემული კომპოზიციები აშკარად გამოკვეთილი დოგმატური ხასიათისაა და მკვეთრად განსხვავდება ჩვენთვის ცნობილი ამ სიუჟეტის ამსახველი სხვა კომპოზიციებისაგან. რაც შეეხება ყინწვისის ფრესკას, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თავისი ხასიათით იგი უფრო გელათისა და მოქვის მინიატურებს უნდა გავდეს და შესაბამისად ბიზანტიურ რედაქციას უნდა მისდევდეს (მძინარე ქრისტე ნავის თავში, მისკენ მიმართული პეტრე, მოციქულთა ჯგუფი მათ უკან). ამიტომ, ჩვენი აზრით, შეიძლება დავუშვათ, რომ აღნიშნული კომპოზიციის მეორე ნაწილშიც უნდა ყოფილიყო მაცხოვრის ფიგურა და ქარის სიმბოლური გამოსახულება.

საკურთხევლის ბემის დასავლეთ კედელზე გამოსახული სცენიდან განირჩევა ქრისტეს ფიგურა, რომელსაც ხელთ უჭერია სარეცილიდან ნახევრად წამომჯდარი ქალიშვილის მარჯვენა, მაცხოვრის ფერხთით, მის წინ დამხობილი ქალის ფიგურა და ქრისტეს უკან ერთ-ერთი მოციქული. ამ კომპოზიციის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში ორი განსხვავებული მოსაზრებაა გამოთქმული. ე. პრივალოვა¹² და ტ. ველმანსი¹³ მიუთითებენ, რომ აქ „იიაროსის ქალიშვილის განკურნება“ გამოსახული, ო. ფირალიშვილის აზრით კი მოცემულია „ქანაანელი ასულის განკურნება“¹⁴.

როგორც ცნობილია, „იიაროსის ქალიშვილის განკურნების“ სასწაულზე მოთხრობილია მათეს (9. 18-26), მარკოზის (5. 22-42) და ლუკას (8. 41-56) სახარებებში და უშუალოდ ამ ეპიზოდში ჩართულია ქრისტეს მიერ „წყაროჯათა სისხლისაჲთა გუემულ დედაკაცის“ განკურნება: „... მაშინ მოვიდა მისა მთავარი, ერთი, თაყუანის-სცემდა მას და ეტყოდა, ვითარმედ: ასული ჩემი აწლა აღესრულა, არამედ მოვედ და დასდევ კელი შენი მას ზედა, და ცხო-

ენდეს. და აღდგა იესუ და შეუდგა მას, და მოწაფენი მისნი მის თანა. და აჰა ესერა დედაკაცი ვინმე, რომელი იყო სისხლისა დინებასა ათორმეტ წელ, მოვიდა ზურგით და შეახო ფესუსა სამოსლისა მისისასა. რამეთუ იტყოდა გულსა თვისსა: შე-ხოლო თუ-ვახო სამოსელსა მისსა, ვცხოვნდე. ხოლო იესუ მიექცა, იხილა იგი და ჰრქუა მას: ნუ გეშინინ, ასულო, სარწმუნოებამან შენმან გაცხოვნა შენ. და განიკურნა დედაკაცი იგი მიერ ქამითგან. და მოვიდა იესუ სახლსა მის მთავრისასა და იხილა მუნ მგოსნები და ერი კრებული და შფოთი და ჰრქუა მათ: განეშორენით, რამეთუ არა მომკუდარ არს ეგე, არამედ სძინავს. ხოლო იგინი ეციხევედეს მას. და რაჟამს გამოასხა ერი იგი, შევიდა და უპყრა კელი მისი და აღადგინა ქალი იგი“. (მათე. 9. 18-26). ამ ეპიზოდის ილუსტრირებისას უმეტეს ძეგლებში „იაიროსის ქალიშვილის განკურნება“, „წყაროათა სისხლისათა გუემულ დედაკაცის“ განკურნებასთან ერთადაა წარმოდგენილი და რადგან ამ უკანასკნელის ფიგურა მოცემულია ქრისტეს ფერხთით მუხლმოდრეკილი, ძნელდება მისი გარჩევა „ქანაანელი ასულის განკურნების“ ერთ-ერთი პერსონაჟის — ავადმყოფის დედის გამოსახულებისაგან, რომელიც უფრო ხშირად ამავე პოზაშია მოცემული. ამის შესახებ, არაერთხელაა მითითებული სამეცნიერო ლიტერატურაში¹⁵, ამიტომ არაა გასაკვირი ყინწვისის აღნიშნული ფრესკის შესახებ ორი განსხვავებული მოსაზრების არსებობა, მითუმეტეს, რომ ორივე შემთხვევაში გამოთქმულია მხოლოდ ვარაუდი, რომელიც არ ეყრდნობა იკონოგრაფიულ კვლევას. ამდენად, ყინწვისის ფრესკაზე წარმოდგენილი სიუჟეტის დასადგენად, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, როგორც ერთი. ასევე მეორე კომპოზიციის იკონოგრაფიულ თავისებურებათა განხილვა.

როგორც „იაიროსის ქალიშვილის“, ასევე „ქანაანელი ასულის“ განკურნებათა ამსახველი კომპოზიციები, ძირი-

თადად, შუა საუკუნეების ხელნაწერთა მინიატურებში გვხვდება მხოლოდ იშვიათია ფრესკულ მოხატულობებში. შეგვიძლია გავიხსენოთ მონრეალის მოზაიკა (XIII ს)¹⁶ და ფსკოვის მიროჟის ტაძრის ფრესკა (1155 წ), რომლებზეც „იაიროსის ქალიშვილის განკურნება“ მოცემული.

ამ სიუჟეტის ერთ-ერთი ადრეული გამოსახულება გვხვდება ლუერის დიპტიქონზე (V ს)¹⁷, რაბულას სახარებაში (VI ს), ხლუდოვის ფსალმუნში (IX ს)¹⁸, პარიზის გრ 510 ხელნაწერში (880-886 წ)¹⁹, პარიზის გრ 74 და გრ 923 ხელნაწერებში²⁰, პარიზის გრ 115 ხელნაწერში (X ს)²¹, ლაურენციანის pl VI, 23 ოთხთავში (XII-ს)²² და სხვა. ამ ძეგლთა უმრავლესობაში „იაიროსის ქალიშვილის განკურნებას“ თან ახლავს „წყაროათა სისხლისათა გუემულ დედაკაცის“ განკურნების ამსახველი კომპოზიცი, და როგორც ქ. პასჰუ მიუთითებს, ეს ტრადიცია ჯერ კიდევ სარკოფაგებისა და კატაკომბების გამოსახულებებიდან იღებს სათავეს²³. ამავე ტრადიციას მისდევს ქართულ ოთხთავებში მოცემული ანალოგიური სიუჟეტის ამსახველი კომპოზიციებიც. გელათის ოთხთავში (XI-XII ს) ეს სიუჟეტი სამიჯერ არის ილუსტრირებული და სამივეჯერ ორ-ორი მინიატურის სახითაა წარმოდგენილი, რომელთაგან პირველ მინიატურათა ჯგუფს წარმოადგენს „წყაროათა სისხლისათა გუემულ დედაკაცის“ განკურნება, მეორე ჯგუფს კი უშუალოდ „იაიროსის ქალიშვილის განკურნება“, რომელშიც ილუსტრირებულია კონკრეტულად სასწაულის ქმედების პროცესი: „...და უპყრა კელა ყრმისა მის და ჰრქუა მას: ტალითა კუმი! რომელ არს თარგმანება: შენ გეტყვ, ყრმაო, აღდეგ! და მეყსეულად აღდგა ქალი იგი და იყოს ლეად (მარკოზი 5. 41-42). მარკოზისა და ლუკას მიხედვით, ქრისტეს ამ სასწაულს მხოლოდ მაცხოვრის მოწაფენი და ქალის მშობლები დაესწრნენ: „...ხოლო თვადმან გამოასხა ყოველი იგი შფოთი და მიიყვანა მამამ მის ყრმი-

საა და დედაა და მისნი მოწაფენი (მარკოზი 5. 40. ლუკა 8. 51) შესაბამისად, გელათის კომპოზიციებშიც ქრისტესა და განკურნებული ასულის გარდა მოცემულია ქრისტეს მოწაფეთა და ქალის მშობლების გამოსახულებები. ჯრუჭი-2 სახარებაში (XII ს) „იიროსისის ქალიშვილის განკურნების“ ორი კომპოზიციია მოცემული მათესა და ლუკას სახარებათა ილუსტრაციებში და ორივე მათგანი წარმოგვიდგენს ამ სიუჟეტის სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციას. მათეს სახარების ილუსტრაციაში, ერთ მთლიან კომპოზიციად არის გაერთიანებული „იიროსისის ქალიშვილისა“ და „წყაროთა სისხლისადათა გუმულ დედაკაცის“ განკურნებანი. უფრო ლაკონურია ლუკას სახარების ილუსტრაცია, რომელიც მხოლოდ ქალიშვილის განკურნების სასწაულს ასახავს. მოქვის ოთხთავის — მათეს სახარებაში, კვლავ ორი მინიატურის სახითაა მოცემული ეს ორი ეპიზოდი. ტრადიციისამებრ, პირველად დედაკაცის განკურნებაა გამოსახული, შემდეგ კი „იიროსისის ქალიშვილის“. ჩვენი ყურადღება განსაკუთრებით პირველმა მინიატურამ მიიპყრო, რადგან ამჯერად ავადმყოფი ქალი, რომელიც ქრისტეს ფერხთითაა დამხოზილი, არ ეხება მისი სამოსის კალთას და მაცხოვარიც არატრადიციულად, მისკენ ხელგაწვდილია ნახევრად მოტრიალებული. მათ ორსავე მხარეს კი მოციქულთა და სასწაულის მოწმე ხალხის ჯგუფებია მოცემული. როგორც ჩანს, აქ ილუსტრირებული უნდა იყოს, არა უშუალოდ სასწაულის მომენტი, არამედ მისი მომდევნო სურათი, რომელზეც მითითებულია მარკოზისა და ლუკას სახარებებში: „...ხოლო იესუ გულისხმა-ყოთავით თვისით განსრული იგი ძალი მისგან, მოიქცა ერისა მის და ჰრქუა: ვინ შემახო სამოსელსა ჩემსა? ხოლო მოწაფენი მისნი ეტყოდეს მას: ხედავ ერსა ამას, რამეთუ შეგაკირებენ შენ, და შენ იტყვ: ვინ შემახო მე? და მიმოხედვიდა, რაათა იხილოს, რომელმან ესე იყო. ხოლო დედაკაცსა მას შეეშო-



საკურთხევის საერთო ხედი

ნა და ძრწოდა, უწყოდა რაა-იგი იქმნა მის ზედა, მოვიდა და შეუვრდა მას და უთხრა მას ყოველივე ბრალი“ (მარკოზი 5. 30-33, ლუკა 8. 45-47). ამ სიუჟეტის იკონოგრაფიის განხილვისას ნ. პოკროვსკი მიუთითებს, რომ ზოგჯერ ამ სასწაულის ილუსტრირებისას გამოისახებოდა ორი მომენტი: პირველი, როდესაც ქრისტე მიმართავს ხალხს და ამ დროს მის ზურგს უკან გამოისახება ქალი, რომელიც ხელით ეხება მისი სამოსის კალთას და მეორე, როდესაც განკურნებული ქალი ფერხთით უვარდება მაცხოვარს. მოქვის მინიატურა სწორედ ამ ვარიანტს წარმოგვიდგენს²⁴.

ამდენად, ქართულ ოთხთავთა ილუსტრაციებში მოცემულ „იიროსისის ქალიშვილის განკურნების“ კომპოზიციას წინ უძღვის „წყაროთა სისხლისადათა გუმულ დედაკაცის“ განკურნების სცენა, რომელშიც ავადმყოფი ქალი გამოისახება ან ქრისტეს უკან, როდესაც იგი ხელით ეხება მაცხოვრის სამოსის კალთას (გელათი, ჯრუჭი-2), ან ასევე ქრისტეს უკან, ოღონდ ამ შემ-



თხვევაში, მის ფერხთით დამხოზილი. რაც განკურნების შემდეგ სურათს მიუთითებს (მოქვე). ჩვენთვის საინტერესო ყინწვისის ფრესკაზე კი, მართალია, ქრისტეს ხელთ უპყრია ტახტიდან წამომჯდარი ქალიშვილის მარჯვენა, მაგრამ მაცხოვრის ფერხთით (ამ შემთხვევაში მის წინ და არა უკან) დამხოზილი ქალის ფიგურა ძალზე მოგვაგონებს ქანაანელი ქალის ფიგურას „ქანაანელი ასულის განკურნების“ კომპოზიციიდან. ქრისტეს ამ სასწაულის ამსახველი ეპიზოდი მხოლოდ ორ სახარებაში — მათესა და მარკოზთან გვხვდება: „...და წარვიდა მიერ იესუ და მივიდა ადგილთა ტვროსისა და სიდონისათა და აჰა ესერა დედაკაცი ქანაანელი საზღვართა მათთაგან გამოვიდა, ღალადებდა და იტყოდა: შემიწყალე მე, უფალო, ძეო დავითისო, რამეთუ ასული ჩემი ბოროტად ეშმაკეულ არს. ხოლო იესუ არა მიუგო მას სიტყუაჲ. და მოუქდეს მოწაფენი იესუს და ჰრქუეს მას: განუტევე ესე, რომელი ღალადება და შეგვდგს ჩუენ: ჰრქუა მათ იესუ: არა ვიდრემე მოვლინებულ ვარ, გარნა ცხოვართა მათ წარწყმედულთა სახლისა ისრაჴლისათა. ხოლო იგი მოვიდა თაყუანის-სცემდა მას და ეტყოდა: უფალო, შემიწყალე მე! ხოლო თავადმან მიუგო და ჰრქუა მას: არა კეთილ არს მოღებად პური შვილთაგან და დადებად ძაღლთა. ხოლო მან ჰრქუა: ჰე, უფალო, რამეთუ ძაღლნიცა ჭამედ ნაბიჭუვისაგან, რომელთ გარდამოცკვიან ტაბლისაგან უფალთა მათთაჲსა. მაშინ მიუგო იესუ და ჰრქუა მას: დედაკაცი! დიდ არს სარწმუნოებაჲ ეგე შენი; გეყავნ შენ, ვათარცა გნებავს. და განიკურნა ასული იგი მისი მიერ ეამითგან“ (მათე 15. 21-28)²⁵. როგორც აღვნიშნეთ, ეს სასწაულიც ძირითადად ხელნაწერთა მინიატურებშია ილუსტრირებული. იგი გვხვდება ზემოთ მოხსენიებულ პარიზის gr 74, gr 923, gr 115 ხელნაწერებში²⁶, ლაურენციანის ოთხთავში pl. VI, 23²⁷, და აღსანიშნავია, რომ მათში ეს ეპიზოდი სხვადასხვაგვარად არის ინტერპრეტირებული. „ქანაანელი ასუ-

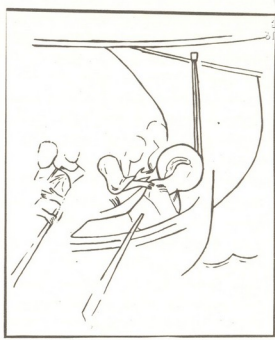
ლის განკურნების“ სხვადასხვა ვარიანტს ვხვდებით ქართულ ხელნაწერებშიც (მათეს ლათის ოთხთავში (XI-XII ს) აღნიშნული სიუჟეტის ორი ილუსტრაციაა მოცემული. ორივე სცენა ძალზე კომპაქტურია: სასწაულს ესწრება ქრისტეს რამოდენიმე მოწაფე, მაცხოვარი კურთხევის ექსტითაა მიმართული სარეცილიდან წამოწეული ქალიშვილისაკენ, მის ფერხთით კი ქანაანელი ქალი დამხოზილი. როგორც ჩანს, ორივე შემთხვევაში მინიატურისტი მარკოზის სახარების ტექსტს უნდა მისდევდეს. რადგან სწორედ აქ არის მითითებული, რომ „...რამეთუ ესმა ვისმე დედაკაცსა მისთჳს, რომელსა ესუა ასული სულითა არაწმიდითა ურვილი, და მოვიდა და შეუვრდა ფერქთა მისთა“. (მარკოზი 7. 25). ჯრუჭი-2 ოთხთავში (XII ს) ეს სიუჟეტი მარკოზის სახარების ტექსტშია ილუსტრირებული. აქ ერთ კომპოზიციისაში გაერთიანებული მოვლენის ორი თანამიმდევრული ეპიზოდი: მარცხენა კადრში მოცემულია ქრისტეს მჯდომარე გამოსახულება და მის წინ დამხოზილი ქანაანელი ქალი, რომელსაც მოსდევს ქრისტეს მეორე გამოსახულება; ამჯერად მაცხოვარი კურთხევის ექსტითაა მიმართული სარეცილიდან წამომჯდარი ქალიშვილისაკენ. ამდენად, ამ შემთხვევაში, ილუსტრატორი იცავს სახარების ტექსტში მოცემულ მოვლენათა თანამიმდევრობას, რომლის მიხედვითაც ქანაანელი ქალი ჯერ მოწყალდება შესთხოვს ქრისტეს, შემდეგ კი „წარვიდა დედაკაცი იგი სახედ თჳსად და პოვა, რამეთუ ეშმაკი იგი განსრულ იყო, და ასული იგი მისი შემოსილი და მჯდომარჴ სახედ ცხედარსა ზედა“. (მარკოზი 7. 30). „ქანაანელი ასულის განკურნების“ განსხვავებული კომპოზიცია გვხვდება მოქვის ოთხთავში (XII 1300 ს), სადაც უფრო თვალსაჩინოდ არის ილუსტრირებული ქანაანელი ქალის მიმართუა უფლისადმი: „შემიწყალე მე უფალო, ძეო დავითისო, რამეთუ ასული ჩემი ბოროტად ეშმაკეულ არს“ (მათე 15. 22).

ამდენად. ქართულ მინიატურებში

მოცემული „ქანაანელი ასულის განკურნების“ სხვადასხვა ინტერპრეტაციიდან, აშკარად შეიმჩნევა მსგავსება ყინწვისის ფრესკასა და გელათის ოთხთავის მინიატურებში მოცემულ ანალოგიურ კომპოზიციებს შორის. როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული²⁸, ყველა შემთხვევაში, როდესაც ქალი ეხება ქრისტეს სამოსს, იგი უნდა იქნეს მიჩნეული „წყაროთა სისხლისადათა გუემულ დედაკაცის“ გამოსახულებად, ე. ი. სხვა შემთხვევებში ქანაანელი ქალის გამოსახულებად. მაგრამ, ამჯერად, ჩვენ ვერ მოვიშველიებთ: ამ არგუმენტს, რადგან მოქვის მინიატურაზე, რომელიც ასახავს „წყაროთა... გუემულ დედაკაცს“, დამხობილი ქალი ასევე არ ეხება მაცხოვრის სამოსს. ჩვენს ვარაუდს იმის შესახებ, რომ ყინწვისის ფრესკაზე „ქანაანელი ასულის განკურნება“ გამოსახული, საფუძვლად უდევს ჩვენს მიერ განხილული, ქართულ მინიატურებზე მოცემული ანალოგიურ კომპოზიციათა სტრუქტურის აშკარა მსგავსება აღნიშნული ფრესკის სცენასთან (ქრისტეს წინ დამხობილი ქალის გამოსახულება, სცენაში შემაჯავალ პერსონაჟთა განლაგება და როდენობა). გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ „იაიროსის ქალიშვილის განკურნების“ კომპოზიცია უფრო მრავალფეროვანია და მას თან ახლავს „წყაროთა სისხლისადათა გუემულ დედაკაცის“ გამოსახულება.

როგორც დავინახეთ, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობაში წარმოდგენილი ქრისტეს სასწაულთა ამსახველი კომპოზიციები აშკარა მსგავსებას ამჟღავნებენ გელათის ოთხთავის (XI-XII ს) მინიატურებზე მოცემულ ანალოგიურ კომპოზიციებთან, რაც გვფიქრებინებს, რომ შესაძლებელია სწორედ ეს მინიატურები წარმოადგენდნენ ყინწვისის ფრესკებისათვის პროტოტიპს.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ ზემოთ განხილული ქრისტეს სასწაულთა ამსახველი სცენები არ გვხვდება შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ჩვენამდე მოღწეულ სხვა ნიმუშებში.



ზღვის ღელვის დაყუდება

საინტერესოა რამ განაპირობა მხატვრის მიერ კონკრეტულად ამ სასწაულთა არჩევა თავისი იდეის გამოსახატავად? მითუმეტეს, როგორც ზემოთ შევნიშნეთ, ეს სიუჟეტები საერთოდ იშვიათად გვხვდება შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობებში. გ. მილე შენიშნავს²⁹, რომ ძალზე ძნელია ქრისტეს სასწაულთა რაიმე ნიშნით კლასიფიცირება. თუმცა იგი მიუთითებს, რომ ჯერ კიდევ სინოპტიკოსები გამოჰყოფდნენ ორ პერიოდს ქრისტეს მოძღვრებაში. მათგან პირველია ქრისტეს მოღვაწეობა გალილეაში, მეორე კი—იუდეასა და იერუსალიმში. ავტორის მითითებით, ორივე ეს პერიოდი თვისობრივად ძალზე განსხვავდება ერთმანეთისაგან. გალილეაში ქრისტე ცდილობს რწმენა გააღვიძოს ხალხში, რისთვისაც იწყებს სასწაულთა დემონსტრირებას, რაც მას სახელს მოუხვევს მთელ ქვეყანაში. ეს სასწაულები წინააღმდეგობას იწვევს, ამძაფრებს ბრბოს რეაქციას. ეკლესიის თუნდაც „იაიროსის ქალიშვილის განკურნების“ ეპიზოდი, როდესაც მთავრის სახლში მისულ ქრისტეს ხვდება „ერი კრებული და შფოთი“. ქრისტე თანდათან აძლიერებს ქრისტიანული სარწმუნოების პროპაგანდას, რისთვისაც ახდენს რამ-



დენიმე უნიკალურ სასწაულს. ამ ჯგუფში შეიძლება გაავერთიანოთ პეტრეს სიდედრის, ასისთავის მსახურის, ქვრივის ვაჟიშვილის და ჩვენთვის საინტერესო იაიროსის ქალიშვილისა და ქანაანელი ასულის განკურნებანი. ეს სასწაულები განამტკიცებენ ადამიანთა შემდგომი ხსნის ძლევამოსილებას, მათი სახით ქრისტე წინასწარმეტყველებს თავისა და შემდეგ ადამიანთა აღორძინებას. მის მიერ მოკვდავთა გაცოცხლება მიუთითებს მაცხოვრის მთავარ მისიაზე — განკითხვის დღეს კაცობრიობის აღორძინებაზე, რამეთუ არა მარტო ადამიანი, არამედ ბუნებაც კი უძლურია მეუფის ძლიერების წინაშე: „რამა ვინმე არს ესე, რამეთუ ქარნიცა და ზღუადცა ერჩიან მას?“ — კითხულობენ ქრისტეს მოწაფეები მის მიერ „ზღვის ლელვის დაყუდების“ შემდეგ.

რაც შეეხება ქრისტეს მოღვაწეობას იუდეასა და იერუსალიმში, გ. მილეს შენიშვნით, აქ მათ უფრო კონფლიქტური ხასიათი აქვთ. იუდეაში ქრისტე მოუწოდებს თავის მოწაფეებს წინ აღუდგნენ ფარისევლებს. მის მიერ აქ მოხდენილი სასწაულები გალილეაში მომხდარ სასწაულთა კონტრასტია და თუ ეს უკანასკნელი აღტკინებას იწვევს ბრბოში, იუდეის სასწაულები თავისი უბრალოებით, მოციქულთა და იუდეველთა დაპირისპირებით, აბრაძად მიუთითებენ ახალი რელიგიის დაბადებას, მის განსაკუთრებულ ხასიათს.

ამრიგად, ყინწყვისის მცირე ეკლესიის ფრესკებზე წარმოდგენილი ქრისტეს სასწაულები გალილეის ჯგუფს, ანუ ქრისტეს მოღვაწეობის პირველ პერიოდს განეკუთვნება. არა გვგონია მათ არჩევანს შემთხვევითი ხასიათი ჰქონდეს. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ „ზღვის ლელვის დაყუდების“ ეპიზოდის არჩევანი განაპირობა მხატვრის სურვილმა. რაც შეიძლება თვალსაჩინოდ წარმოდგინა ქრისტეს უნივერსალური პიროვნება, რომლის ძლევამოსილება ბუნებაზეც კი ვრცელდება და ამდენად სწორედ ეს ძალაა იმედი აღთქმული

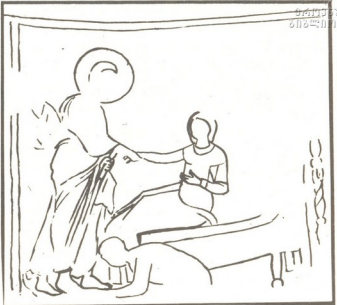
მკვდრეთით აღდგენისა და განკურნებისა. რაც შეეხება იაიროსის ქალიშვილისა და ქანაანელი ასულის განკურნებათა სიუყუტებს, აღსანიშნავია, რომ ისინი წარმართთა მოქცევის სიმბოლიკას ატარებენ. „იაიროსის ქალიშვილის განკურნებაში“ ჩართულ „წყაროდათა სისხლისადათა გუემულ დედაკაცის“ ფიგურას ძველი ქრისტიანები ნეტარ ავგუსტინესა და სხვა ავტორთა თანახმად, წარმართული ეკლესიის სახელთან აიგივებდნენ³⁰. რაც შეეხება ქანაანელი ასულის დედას, მარკოზის სახარებაში მითითებულია, რომ „დედაკაცი იგი ყო წარმართი, ნათესავთ ასური, ზღვის-იდელი“ (მარკოზი 7.26). ბუნებრივი, ასეთი კომენტარის შემდეგ სრულიად განსაკუთრებულ ელერადობას იძენს ქრისტესა და ქალს შორის გამართული შემდეგი დიალოგი: „ხოლო იესუ ჰრქუა მას: მაცადე პირველად განძღებად შვილთა, რამეთუ არა კეთილ არს მოღებაჲ პურისაჲ შეილთაგან და დადებად ძალთა. ხოლო მან მიუგო და ჰრქუა: უფალო, რამეთუ ძალღნიცა ტაბლასა ქუეშე ჰამედ ბიჭისაგან შეილთაჲსა. ხოლო იესუ ჰრქუა მას: მგის სიტყვისათვის ვიდოდე! განსრულ არს ეშმაკი ასულისაგან შენისა“. (მარკოზი 7. 26-29).

როგორც უკვე შევნიშნეთ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ქრისტეს სასწაულთა არატრადიციულ ადგილას. ამ შემთხვევაში ტაძრის ინტერიერის უმთავრეს ზონაში — საკურთხევლის მოხატულობის პროგრამაში ჩართვა, რაც, ცხადია, გარკვეულ მიზანს ემსახურება. როგორც ცნობილია, უძველესი დროიდან ბიზანტიური „აზრი“ ევანგელიური ისტორიის ეპიზოდებს მათი ხასიათისა და მნიშვნელობის მიხედვით ანაწილებდა. ქრისტეს სასწაულები უკვე ხატმებრძოლობის დროს ჩნდება, როგორც მეორეხარისხოვანი ჯგუფი ქრისტეს ვენებათა ციკლის შემდეგ. ამ იერარქიის დაცვა შეესაბამებოდა თეოლოგიურ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც ვენებანი წარმოდგენს ხსნის საშუალებას და მათ გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა კაცთა მოდგმას

შემდგომი აღორძინება. რაც შეეხება სასწაულებს, ისინი წარმოადგენს დასტურს მესიის ღვთაებრივი ძალისა და სწორედ მათი საშუალებით უნდა განმტკიცებულყო მეუფისადმი ქრისტიანული მრევლის რწმენა. ამ კონცეფციის თანახმად, შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებში, ქრისტეს სასწაულთა ამსახველი სცენები განლაგებული იყო ტაძრის ინტერიერის დასავლეთ კედლის ზედა ზონაში (ბეთანია, ტიმოთესუბანი, საფარა, ქულე)³¹. ამდენად, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის საკურთხეველში ქრისტეს სასწაულთა სცენების განლაგება განსაკუთრებულ ხასიათს უნდა ატარებდეს. თუმცა აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, გარკვეულ ტრადიციად ყალიბდებდა საკურთხევლის პროგრამის გართულება ქრისტოლოგიური თუ ძველი აღთქმის სიუჟეტებით. ამის ერთ-ერთი უდარესი ნიმუშია ოთხთა ეკლესიის მხატვრობა (X ს), სადაც საკურთხევლის ხუთრეგისტრიანი პროგრამის ქვედა ზონა მთლიანად ეთმობა ქრისტოლოგიური ციკლის სცენებს. როგორც ნ. და მ. ტიერები აღნიშნავენ, ეს რეგისტრი წარმოგვიდგენს ქრისტეს ცხოვრებას ორგვარი ასპექტით: ხორცშესხმა და მხსნელის მსხვერპლად შეწირვა, ანუ სიკვდილზე გამარჯვება³².

საკურთხევლის პროგრამაში ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტთა ჩართვა, ტრადიციული, პალეოლოგიური ეპოქის ძეგლებისათვის ხდება, რომელთა ქართული ნიმუშებიდან შეგვიძლია გავიხსენოთ ბედიის³³, ლიხნის³⁴, უბისის³⁵ მოხატულობანი.

რაც შეეხება საკურთხევლის პროგრამაში კონკრეტულად ქრისტეს სასწაულთა სცენების განლაგებას, ინტერესმოკლებული არ იქნება გავიხსენოთ, რომ ჯერ კიდევ ადრექრისტიანულ ავტორთა მიერ, ...ზოგიერთი სასწაულთაგანი ციტირებული იყო, როგორც ხსნის თემის ილუსტრაცია... სასწაულები ფიგურირებდნენ კატაკომბების მხატვრობებშიც, როგორც მომავალ ცხო-



ქანაწელი ასულის განკურნება

ვრებაში აღთქმული ხსნის იმედისა და მეუფის ყოვლისმომცველი ძლიერების სიმბოლო³⁶. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ყინწვისის მცირე ეკლესიის პროგრამაში ჩართულია აგრეთვე „მოციქულთა ზიარების“ სრულიად უნიკალური კომპოზიცია, რომელშიც ჯვარდმართული ქრისტეს მესამე ფიგურისა და მრავალფრთედების დამატებით გაძლიერებულია ქრისტიანული ლიტურგიის ამ უმთავრესი ეპიზოდის მნიშვნელობა. — ქრისტეს მიერ თავისი თავის მსხვერპლად გაღება კაცთა მოდგმის საუკუნო ხსნისათვის, ე. ი. ქრისტეს სიკვდილზე გამარჯვების თემა, — ცხადი გახდება თუ რა სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება ამ კომპოზიციის ორივე მხარეს ქრისტეს სასწაულთა სცენების განლაგებას. როგორც ჩანს, მხატვრის მიზანი იყო მთელი სისრულით წარმოეჩინა ქრისტეს სასწაულქმედი ძლიერება, როგორც იმედი მსხვერპლის გაღების გზით აღთქმული საუკუნო ხსნისა. ტაძრის ინტერიერში მოხვედრილი მრევლისათვის, რომლის ყურადღებაც კონცენტრირებული იქნებოდა ცენტრალურ ზონაზე—საკურთხეველზე, ასეთის სახის თეოლოგიურ პროგრამას განსაკუთრებული შთაბეჭდილება უნდა მოეხდინა. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ჩვენთვის საინტერესო ყინწვისის ეს

ფრესკები XIII ს. II ნახევარს განეკუთვნება, სრულიად გასაგები ხდება მხატვრის მცდელობა, ყოველმხრივ წარმოაჩინოს ქრისტიანული მოძღვრების უნიკალურობა—მსხვერპლად შეწირვისა და სულიერი სიმტკიცის გზით მომავალი აღორძინების შესაძლებლობა. რადგან მონღოლ-თათართა გამანადგურებელი შემოსევებისაგან აობრებულ, ძალადაცლილ ქართველთათვის, სწორედ ქრისტიანული რელიგია და მისი საუფლო--ეკლესია რჩებოდა ერთადერთ, იმედისმომცემ, სასიცოცხლო ძალად.

შენიშვნები:

¹ T. Virsaladze — Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи — ქართული ხელოვნებაში მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ. 1977 წ. გვ. 20.

² „მოციქულთა ზიარების“ ტრადიციულ, ორ კადრად გაყოფილ კომპოზიციაში (ზიარება პურით და ზიარება ღვინით) ჩართულია ჭკარალბრთული ქრისტეს მესამე ფიგურა და მრავალფრთედები.

³ მარკოზი 4. 36-41. ლუკა 8. 22-25.

⁴ Christine Paschou—Les peintures dans un tétraévangile de la Bibliothèque Nationale de Paris, Le Crec 115 (Xe siècle). C. A. XXII, 1972

⁵ Millet G. — Recherches sur l'icônoygraphie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVI siècles. Paris, 1960.

⁶ Шепкина М. В. — Миниатюры хлудовской псалтыри. Москва 1977. ил. 88.

⁷ Sirarpie Der Nersessian — L'illustration des Psautiers Grecs Du Moyen Age. ფიგ. 194

⁸ Christine Puschou — დასახ. ნაშრ. ფიგ. 12.

⁹ Tania Velmans — Le Tétraevangile de la Laurentienne. Paris, 1971. ფიგ. 25, 139, 208

¹⁰ აქ დასახელებულ ფსალმუნთა თუ ოთხთავთა ილუსტრაციებში წარმოდგენილი კომპოზიციები, ე. წ. ბიზანტიურ რედაქციას მისდევენ. როგორც ნ. პოკროვსკი მიუთითებს, ამ შემთხვევაში გამოისახება ნავი, ქრისტეს ორი ფიგურით ნავის თავსა და ბოლოში (აქედან ერთ-ერთი მძინარეა), მათ შორის კი რამდენიმე მოციქული. ქარისა და ზოგჯერ

წყლის გამოსახულებები პერსონიფიკირებულია. Н. Покровский — Евангелие в памяти иконах иконографии преимущественно византийских и русских. Труды восьмого археологического съезда в Москве СПб 1890 ст. 235—237. აქვე შევნიშნათ, რომ ამ სქემის ფარგლებში ზემოთ დასახელებულ ძეგლებში „ზღვის ღელვის დაუღებლობის“ სხვადასხვა ვარიანტები გვხვდება (განსხვავებულია ნავების ფორმა, მათი რაოდენობა, ქრისტეს მოწაფეთა რიცხვი და სხვ.).

¹¹ კ. ეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდები.

¹² E. Привалова — Роспись Тимотеубани. Тбилиси 1980 § 4 прим. 50.

¹³ T. Velmans — Les fresques de l'église de la Vierge a Kinevisi. C. A. XXVII Paris, 1978 გვ. 218.

¹⁴ ო. ფირალიშვილი — ყინწყისი. თბილისი 1979 გვ. 16.

¹⁵ C. Paschou — დასახ. ნაშრ., Н. Покровский — დასახ. ნაშრ. გვ. 239.

¹⁶ В. Н. Лазарев — История византийской живописи т. II, Москва 1948, ил. 234.

¹⁷ C. Paschou — დასახ. ნაშრ.

¹⁸ მ. ვ. შნეპკინას დასახ. ნაშრ. ილ. 84.

¹⁹ ვ. ი. ლაზარევის დასახ. ნაშრ. ილ. 46.

²⁰ მილეტის დასახ. ნაშრ. ილ. 612, 614.

²¹ C. Paschou — დასახ. ნაშრ.

²² T. Velmans — Le Tétraevangile... ფიგ. 30, 141, 142, 211.

²³ C. Paschou — დასახ. ნაშრ.

²⁴ ნ. პოკროვსკის დასახ. ნაშრ. გვ. 239.

²⁵ იხ. მარკოზი 7. 24-30.

²⁶ C. Paschou — დასახ. ნაშრომი

²⁷ T. Velmans — Le Tétraevangile... ფიგ. 69, 150

²⁸ ნ. პოკროვსკის დასახ. ნაშრ. გვ. 239.

²⁹ მილეტის დასახ. ნაშრ. გვ. 57.

³⁰ ნ. პოკროვსკის დასახ. ნაშრ. პარ. 4. შენ. 49.

³¹ ე. პრივალოვას დასახ. ნაშრ. პარ. 4. შენ. 49.

³² Nicole et Michel Thierry—Peintures du Xe siècle en Géorgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure C. A. XXIV გვ. 12.

³³ Л. А. Шервашидзе — Средневековая монументальная живопись в Абхазии, Тбилиси 1980, стр. 45, т. XV 34. იქვე გვ. 78. აფსიდის სქემა.

³⁵ Ш. Амиранашвили — Убиси Тб. 19.

³⁶ Рэнэ Шмерлинг — Художественные особенности грузинской рукописной книги IX—XI вв. Тбилиси 1979, стр. 51.

მიღმოგონებანი სამთავროს (მსხეთის) წმ. ნინოს სახელობის ღვლათა მონასტერზე

ღენიზა სუმბაძე

ამჟამად უკვე გვებადება სურვილი ძირი-
თად კუთხეებში მიმოვნიშნოთ ჩვენი მიღმო-
გონებითი წიაღსვლების მთელი ლოგიკური სი-
უფიტი და ვუპასუხოთ კიდევ ერთ ახალ და
ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე შე-
მაქამებელ კითხვას, რომელიც ჩვენს წინაშე
თავისთავად და გარდუვალ ისახება: რას ნიშ-
ნავს ზემოთ ჩვენს მიერ წარმოჩენილი ილია
ქვეყანისეული საკითხის გადაწყვეტა —
იგივე ეროვნული პასუხი, განდეგილისეული,
ანუ ცხოვრების ასეკტური წესის, როგორც
ეროვნული იდეალის შეფასებისა და ძიების
გზაზე და რა მიმართებაშია ეს პასუხი ამავე
პრობლემის ევროპულ თეოლოგიურსა და თე-
ოსოფიურ გადაწყვეტასთან. იყო ევროპული
ეკლესიური დამბობა ასკეზისა ფილოსოფიუ-
რად დაფუძნებული თუ განაპირობა იგი რა-
ღაც სხვა, ცხოვრებისეულმა აუცილებელმა
მიზეზებმა, გარეშე მიზეზებმა, რომლებიც თავის
პირველ და ქეშმარიტ საფუძვლად, თავის
პირველ — მიზეზად, ანუ მისტიურ საფუძვ-
ლად მაინც გულისხმობდნენ სწორედ ქრის-
ტიანული თეოლოგიის, უფრო ზუსტად, ეკლეს-
იის მონაწილე მამათა მიერ დაშვებულ შეც-
დომას საკუთარი უმაღლესი ფილოსოფიური
ხიზოსტაზისა და მასთან ვერშესატყვისი ეთი-
კური იდეალის არჩევნისას (წმ. სამებისა და ას-
კეზის), ერთი სიტყვით მათი ურთიერთმიუსა-
დაგისობისას, თუ არა? და ამრიგად, გამართ-
ლებულია თუ არა წმ. ნინოსეული ქრისტიან-

ნული ცხოვრების გზა, როგორც არამონასტ-
რული და ამასთან წმინდა სახარებისეული ხედ-
ვის ეთიკურ პერსპექტივაში? მოცემული,
თუ მაინც უპირატესია მონასტრული და გა-
ნდეგილური, როგორც, შესაძლოა, ფილოსო-
ფიურად არა წმინდა ქრისტიანული. მაგრამ
ქრისტიანული პრაქტიკით დაფუძნებული?
უველასათვის ცხადია, რომ ნებისმიერი რელი-
გიური მოძღვრებანი კაცობრიული რელიგიური
შემეცნების გარკვეულ ეტაპებს ასახავენ, შემე-
ცნების გარკვეულ დონეს. ნებისმიერი რელი-
გიური სისტემა იქცევა თავის ეტაპზე რწმენით
მოძღვრებათა და დოგმათაგან აგებულ მარეგუ-
ლირებელ მანქანად ადამიანური ცხოვრების
გზის მართვის. მაგრამ იმისათვის, რომ ადამი-
ანის გონება და შემეცნებითი ჩაღრმავება სამ-
ყაროს უსასრულოდ ღრმა ილუმინაციაში არ
გაიყინოს რომელიმე ეტაპზე და იმისათვის,
რომ არც მოპოვებული ქეშმარიტების ფასეუ-
ლობა არ შეხლალოს ადამიანმა, დიდი ხანია გა-
ცხადებულ იქნა სახელმძღვანელო ფორმულად
აღმოსავლეთისათვისაც და დასავლეთისათვი-
საც, რომ ადამიანის შემეცნებებიც და მწველ-
მელობითი შემქმნელობა, ყოველთვის აღემატება
მიღწეულსა და მოპოვებულს. ამიტომ თუ კი
აღმოსავლური სიბრძნე შემოგვთავაზებს ფორმულ-
ებს, რომ „არ არსებობს დოგმა, რომელსაც
უფლება ჰქონდეს წინ აღუდგეს ქეშმარიტე-
ბას“, დასავლეთის პირველი დიდი რელიგიურ-
ფილოსოფიური მოძღვრისა და მოძღვრების
მიმართ მისივე უპირველესი მიმდევრის მიერ
წარმოითქმევა დებულება: „პლატონი მიყ-
ვარს, მაგრამ უფრო მეტად მიყვარს ქეშმა-
რიტება“.

* დასასრული. იხ. „ხელოვნება“. № 11, 1989.
№ 2, 3, 4, 1990.



კლასიკური ქრისტიანულ-დოგმატური ფორ-
მულა, დოგმათვე მიმართ სახარებისეული პო-
ზიციისა, ცხადლავი სინათლით გამოითქვა
იოანე მახარებლის მიერ მაცხოვრის მოვლინე-
ბისა და მოსე წინაწარმეტყველს დოგმატური
მოდლებების მისამართით, როდესაც მან, ე. ი.
იოანე მახარებელმა ილაღადა შეპირისპირება
სჯულისა და ჭეშმარიტების მადლის; მოსე
არისო მომცემი და მომნიჭებელი სჯულისა, —
თქვა მან — ხოლო მაცხოვარი — მადლისა
და ჭეშმარიტების.

აი, ეს მიმართება ნებისმიერი ფილოსოფიუ-
რი სისტემისა თუ დოგმატური მოძღვრების
მიმართ ამოძრავებს ახალ ქრისტიანულ ფი-
ლოსოფიას და ეკლესიის ახალ ევროპულ მამას
მარტინ ლუთერს, რომელიც მოწოდებულ ამ-
ბოხს უწყობს ქრისტიანული ეთიკის განდევნი-
ლურ, ანუ შვებერულ დოგმატს ადამიანური
ცხოვრების იდეალისა, რომელსაც მოჰყვება
მთელი ქრისტიანული დოგმატიკის ვარდაქმნა
პროტესტანტული ქრისტიანობის მიმართულე-
ბად.

ჩვენ შევინშეთ უკვე, რომ ევროპის მთელი
ეს რეფორმაციონდრონიდელი ქრისტიანული
ფილოსოფია აღმოცენდა, როგორც შედეგი ევ-
როპული რენესანსული აზროვნებისა და შუა-
საუკუნეების ასკეზის ასკეტურთან როგორც
ცხოვრების ცალმხრივი ოდელის შინაარსთან
დაპირისპირების.

ეს ახალქრისტიანული ფილოსოფია ბოლოს-
დაბოლოს რენესანსის პარამონიული იდეალის
ანტიკურ სამყაროში ძიებიდან მივა იდეალის
საკუთრივ სახარებისეულ სიღრმეში ძიებისთან,
რადგან ეკლესიის მამათა დღი შუასაუკუნეებ-
ბი ი დოგმატური სისტემიდან ჭეშმარიტებისა-
კენ გადახრით მიადგნებს და აღმოაჩენს მამათა
ეკლესიის ერთგვარი დაშორების მომენტს სა-
კუთრივ სახარებისეული მრწამსიდან. ევროპის
ახალი პროტესტანტული ფილოსოფია არსებო-
ბად დაფუძნებულია სწორედ ბერ-მონაწილე-
რი დოგმატის უარყოფაზე, რომელიც პაპის
ძალაუფლების მოხსნით იღებს აზროვნებაში
დასაბამს. აღსანიშნავია, რომ ლუთერის თეო-
სეში პაპი, როგორც ნაცვალი ღვთისა, წარ-
მოდგენილია არა მხოლოდ ყოვლის შემძლე
ღვთის, ე. წ. პანტოკრატორულ სახედ ამა ქვე-
ყნისა, არამედ სულიწმიდისეული მადლმოსი-
ლებისაც. პაპის წყალობა ეს არის სულიწმიდის
წყალობა პაპის სახით (იხ. თეზისი მ). ამასთან
„ისეთივე ძალაუფლება, როგორც პაპსა აქვს
საერთოდ საღვინებლის მიმართ, განსაკუთრე-
ბით გააჩნია აგრეთვე ყოველ ეპისკოპოსს თა-
ვის ეპარქიაში და ყოველ მოძღვარს თავის
მრევლში“ (თეზისი მ).

როგორც ვხედავთ, მთელი ქრისტიანული
მოძღვრება ევროპისა ლუთერამდე, პაპს, ანუ
ეკლესიის მეთაურს ზოგადად — აღმოსავლური
ეკლესია იქნება ეს თუ დასავლური, — წარ-
მოადგენს როგორც ღვთის განცემით მოვლი-

ნებულ ამქვეყნიურ სახეს უფლისა, როგორც
როგორც „ვეფხისტყაოსანის“ რუსთაველის
იტყოდა სამყაროს შემოქმედზე და სამეფო
ქვეყნის მმართველზე: „მის გან არს ყოველი
ხელმწიფე სახათა მის მიერითა“.

აქ სხვა საკითხია თუ როგორ ეტოქებოდა
ერთმანეთს უფლის ამქვეყნიურ სახეობაში სა-
ერო და სასულიერო ხელისუფლების საქეო-
მპყრობელი, როდესაც საქმე გვაქვს სასული-
ერო ხელისუფლების საქეთმპყრობელის ღვთი-
ურ სახეობრიობასთან, ბუნებრივია, მიუღი
ქრისტიანული თეოლოგიური სიმბოლიკის ამქ-
ვეყნიურ განსახიერებასთანაც გვაქვს საქმე და
თუ ეკლესია არის სახლი უფლისა — ამქვე-
ნიური სიმბოლო კედლებში მოქცეული უსა-
ზღვროდ განდევნილი ვარსკვლავებისა და მისი
უხილავი ყოფიერების, მაშინ ეკლესიის თავ-
ეს იქნება უკვე სიმბოლო და განსახიერება
სამყაროს საქეთმპყრობელი შემოქმედისა, ანუ
მამადღვრთის. ეპისკოპოსნი და მღვდლები-მოდ-
ვარის მამა-ღმერთის ამქვეყნიური სახის ისე-
თივე განგრძობანი შეიძლება იყვნენ ამქვეყნი-
ურ რეალობაში, როგორც განგრძობანი და გა-
მოსხივებანიც არიან ზეციურ უხილავეთში: ე-
გელოზური ძალი და იერარქიები მამა-ღმერ-
თისეული ძალაუფლებისა.

ლუთერი პაპის ძალაუფლების გაუქმებით
იძულებული იყო, იმისათვის რომ ლოგიკური
ყოფილყო თავის ამბოხში პაპის ძალაუფლე-
ბის მიმართ, გაუუქმებინა მთელი იერარქიული
აპარატი უხილავი ზეციური მართვისა და მისი
ამქვეყნიური განსახიერების. უციდურესობაში
ჩავარდნილი იგი — ახალი მამა ევროპული ეკ-
ლესიის — ჩვენი ღრმა რწმენით—თავისა ახალი
ეთიკით მართალი იყო, მაგრამ თავისი ნაყოფ-
მხილველური და ფილოსოფიურ-თეოლოგიური
ხედვით — ცალმხრივი.

ჩვენი ფიქრით, მას ჭერ კიდევ არ შეეძლო
კაცობრიული უმრცხველის ლოგია მიეყვანა
არა მარტო ქრისტიანული ფილოსოფიურ-მე-
ტაფიზიკური მიპოსტაზისა და ცხოვრების გზის
შეუსაბამობასთან, არამედ არ შეეძლო არც მამა-
ღმერთისა და სულიწმიდის შემოქმედებით
ეროსაწყისიერებაზე გადაეტანა აზრი და აღ-
მოეჩინა მეორე შეუსაბამობა პაპის განსახიერ-
ებისა შემოქმედი მამა-ღმერთისა და სული-
წმიდისეული საწყისისად ერთდროულად და
ფაქტიურად, წმინდა სამებისაც, რადგანაც პაპი
ერთდროულად იყო ნაცვალი მამისაც და ძმაც
და სულიწმიდისაც.

მამა-ღმერთისა და სულიწმიდის, რო-
გორც დედური საწყისის ერთ მთლიან შემოქ-
მედებით საწყისიერებაზე ჩვენ ვილაპარაკეთ
წინარე საუბარებში, როგორც ქრისტიანული
იდეალის იმ დაფარულ, საიდუმლო სახეზე,
საიდანაც იწყება დასაბამი ადამისა და ევას
ბიბლიური მისტერიის ჭეშმარიტი შემეცნებისა,
როგორც პროფ. ა. ფ. ლოსკევი შენიშნავს,
ცნობილია, რომ მთელი გერმანული ფილოსო-



ფია ეს არის ლუთერანული სიბრძნისმეტყველება. ჩვენ დავსძინდით, რომ მთელი გერმანული თეოლოგია და თეოსოფია, მისი ანთროპოსოფიული მიმართულების ჩათვლით, არის ლუთერანული აზროვნება და დამყარებულია ცხოვრების ეთიკური იდეალის დადებითი სახეობის დაფუძნებაზე. ე. ი. არა ცხოვრების უარყოფით იდეალზე. არამედ ცხოვრების ღირებულების მაღალრებელი პრინციპის დაფუძნებაზე. მიუხედავად იმისა, რომ ლუთერის მოძღვრებას სწორედ ფილოსოფიური და ნათელმზილველური მხარეები ჰქონდა დაბინდული და, შესაძლოა, ამიტომაც იყო, რომ მთელი ფილოსოფიური ტემპერამენტი გერმანული შემეცნებისა დაიჭრა ამ მხარის ამოსახვებად.

თუ ბერ-მონაზვნური დოგმატის თეორიული პრინციპის დასაშობად ლუთერმა ახალი თვალსაზრისები წამოაყენა თავისი ახალქრისტიანული მოძღვრების საკვადებლად, როგორც ევროპის უდიდესმა ასეუტმა და ბერადმკვიცილმა მოძღვარმა, თავისი თეორიის დასტურად მონაზონ ქალზე ქორწინებით, მან დასაბამი მისცა იმ გოთიანურ ეპოქას, რომლითაც გოთის ფაუსტმა ზეციური ღვთის ცისფერი სავანებიდან ჭერ კიდე ელადიდან მიცატებული მშვენიერი ელენეს მარადიული სახე ვახილვინა, ჩამოიყვანა მიწაზე და ღვთიური ქორწინების მაღლით შემოსა. ფაუსტმა ისევე მოიპოვა და ჩამოიყვანა მშვენიერი ელენე მიწაზე საქორწინოდ, როგორც ქაქეთის ციხიდან მოიპოვა ტარიელმა ავთანდილისა და ფრიდონის შემწეობით ნესტან-დარეჯანი. მხოლოდ ეს შორი გზა ფაუსტისა რენესანსზე გამავალი სიშორით გზისა, იყო ევროპული მონაპოვარი ადამსა და ევას შორის აშენებული განხეთქილების წაშლისა და წმინდა კავშირის აღდგინების, დედათა და მამათა შორის.

ეს ლუთერანული გერმანული მოძღვრებისა და გოთიანური მოძღვრების, ანუ ელენე — ფაუსტის მონუმენტური სახეებისა და გოთიანური ზეციურ-მიწიერი ღვთაებრივი სიყვარულის ისტორიის შექმნა ჩვენს ცნობიერებაში შეიცავს ერთ უმნიშვნელოვანეს ხილს შემეცნებისას. რომლის გარეშეც სრულიად ნაკლოვანად იქნება მონიშნული მთლიანი სურათი ქრისტიანული მსოფლიოს ბერ-მონაზვნური დოგმატის შემეცნებისა. ეს ხილი გახლავთ შვედეთ ნათელმზილველის — ემმანუელ სვედენბორგის ფენომენი.

ემმანუელ სვედენბორგი, დიდი გერმანელი ფილოსოფოსის — ემანუელ კანტის თანამედროვე, ფილოსოფიურად მოაზროვნე ნათელმზილველი იყო, კანტისაგანვე მიღებული და აღიარებული, როგორც პრაქტიკული არსებობებით ნათელყოფილი და დადასტურებული სულთაშილავი. ემმანუელ სვედენბორგი, რომელიც დაიბადა 1688 წლის 29 იანვარს და გარდაიცვალა 1772 წლის 29 მარტს, თავისი ცხოვრების დიდ ნაწილს მეცნიერების სამსახურს

სწირავდა. ხოლო ცხოვრების უკანასკნელ ეტაპს წმინდა ნათელმზილველურ შემეცნებად ალბათ უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით. რომ ცხოვრების ბოლო ეტაპი მისი, მთლიანად ნათელმზილველური მაღლით იყო ცეხებული. და ამგვარი შემეცნების შედეგად დატრფილი მისი თეოსოფიური თხზულებანი წარმოადგენენ სრულიად ახალ მეცნიერულ მოძღვრებას ეკლესიასა და ახალ იერუსალიმზე; მისი უმთავრესი თხზულებები: „ღვთის სიყვარულია და მსახურების შესახებ“, „სულიერ საშუაროში გაგონილიდან და ხილულიდან“, „ცის საიდუმლოებანი“, „ცის, ჭოგხეთისა და სულთა საშუარო შესახებ“, „ლხინი ქორწინებრივი სიყვარულის სიბრძნისა“ და სხვა, ქართულად ჭერ კიდეც არ არის ნათარგმნი. წინასწარ ვხედავ — წერს იგი ერთ-ერთი თავისი წიგნის წინასიტყვაობაში, — რომ ბევრი შეუდგებთან რა ამ წიგნის კითხვას, ასევე დასამახსოვრებელ შეგონებებს ყოველი სტატიის დასასრულისათვის, ჩაოვლიან, რომ უველავერი ეს ჩემი გამოხატონი და წარმოსახულია, მაგრამ ნამდვილად გარწმუნებთ, რომ უველავერი, რაც მოთხრობილია აქ, არის ნამდვილი, ჩემს მიერ ხილული და სმენილი, არა მთვლემარე მდგომარეობასა და ძილ-ღვიძილში, არამედ სრულ მდგომარეობაში. მე მომეცა მაღლი და გამომიხსადა თავად უფალმა თავისი თავი და ამომარჩია ახალი ეკლესიის მოძღვრად, ახალი ეკლესიის, რომელიც სახელდებულია სახარების წიგნებში შეტანილი იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებაში, ე. წ. „აპოკალიპსის“ წიგნში, „ახალ იერუსალიმად“. (ემ. სვედენბორგი).

რამდენადაც „ახალი იერუსალიმის“ იდეა საქართველოში დავით აღმაშენებლის მიერ მისგანვე დაარსებულ გელათის აკადემიასთან არის დაკავშირებული, ჩვენის ღრმა დაკვირვებით, ჩვენი ეროვნული ახალი ქრისტიანული თეოლოგიის შექმნაში არსებითი ხარისხის მნიშვნელობა აქვს გელათის აკადემიაში მოპოვებულ სიბრძნეს ბიბლიური შემოქმედისა და ნეოპლატონური ფილოსოფიის შემოქმედებითი მიპოტაზის უტოიერსომიმართებითი მახასიათებლების დადგინებაში, სახელდობრ სულიწმიდუნეული მიპოტაზის გახსნას დედური საწყისიერების ფარულყოფნაში, რაზედაც ჩვენ საგანგებო მოხსენება წარვუდგინეთ ბიზანტიოლოგთა 1978 წლის საერთაშორისო სიმპოზიუმს თბილისის სახ. უნივერსიტეტში.

მაგრამ ეს გახლავთ სრულიად ახალი თეოლოგიური განაფიქრი ჩვენი დროისა, დასტურად იმ განცხადებულ ჰუმარიტებისა, რომ ყოველ ეტაპს კაცობრიული რელიგიური შემეცნებისას ეწყობება ხოლმე საკუთარი წილი თავისთავად ღვთიური ჰუმარიტების წვდომისა და საკუთარი წილი ღვთიური ჰუმარიტების ამხანავ წმიდა წიგნთა იდუმალმცოდნეობისა. ჩვენისთვის ეს ცხადება ქრისტიანულ მოძღვრებაში დაფარული სულიწმიდური საწყისის



შრომის რესპუბლიკის დამფუძნებლის მამია-ლმერთის დედურ-მამური შემოქმედების ეროთმთლიანობისა და იდეალური უოფისა დედათა და მამათა ეთიკაში.

დედურ-მამური შემოქმედების ეროთმთლიანობისა და იდეალური უოფისა დედათა და მამათა ეთიკაში. მამია-ლმერთის დედურ-მამური შემოქმედების ეროთმთლიანობისა და იდეალური უოფისა დედათა და მამათა ეთიკაში. მამია-ლმერთის დედურ-მამური შემოქმედების ეროთმთლიანობისა და იდეალური უოფისა დედათა და მამათა ეთიკაში. მამია-ლმერთის დედურ-მამური შემოქმედების ეროთმთლიანობისა და იდეალური უოფისა დედათა და მამათა ეთიკაში.

უოველივეს შემოქმედებაში, მარტოობა მამისა ზეცად, აფუძნებს მამათა ამქვეყნიური მარტოობის იდეალსაც შემოქმედებაში ამქვეყნად, და მქმნის სხვადასხვა იმპულსებითა და ფილოსოფიური ნაქადებით დაფუძნებულ ასქეტურ ეთიკას რელიგიური იდეალისას.

ემმანუელ სვედენბორგი თავისი ახალი იერუსალიმის თეორიით უპირისპირდება სწორედ ორთოდოქსალურ დოგმატურ ეთიკას. მართალია, იგი ხელუზღებელს სტოვებს ქრისტიანულ თეოლოგიურ სიმბოლიკას, რომელშიც მისი უარსაყოფი ეთიკური დოგმატიკის საფუძველი ძეცვ, მაგრამ მთავარია სწორედ ის, რომ მისი ახალი ეთიკური იდეალი მის ნათელმზილ-

ვარე შემეცნებაზეა დამყარებული და თავისთავად იმ ახალი თეოლოგიური სიმბოლიკის გამართლებებისთვისაც იძენს საფუძველს, რომელზედაც ახლა მოგახსენებ.

— დაახლოებით 25 წლის მანძილზე — წერს ემ. სვედენბორგი — ჩემი სულიერი და გონითი ზედვის იდეალური უნარის გახსნით ჩაქენებული ვიჟავი ისეთ სულიერ მდგომარეობაში, რომლის დროსაც ერთდროულად ცხოვრობდა სულიერ სამყაროშიცა და ადამიანთა სამყაროშიც, ადამიანებს შორისაც და ანგელოზთა შორისაც“.

ანგელოზთა შვიდი დასი უხსნის ემ. სვედენბორგს ცის უზიღავი სიმყარების ლანდშაფტებს.

ცაში, ისევე როგორც ამ ქვეყანაზე, არის მდინარეები და წყლები, ნადიმნი და ლხინნი, მგალობელი გუნდები, სანახაობები და ა. შ.

— ზეციური საკვები თავის არსებობაში სხვა არაფერია, თუ არა სიყვარული და გონიერება და ამასთან წრთობა გონიერების გზით სიყვარულში. (სვედენბორგი).

ამგვარად, სვედენბორგის განმარტებით ის, რაც არის ადამიანის ამქვეყნიური სიცოცხლისათვის აუცილებელი პირობა, ჰაერი, წყალი, საზრდოს მიღება და შიმშილისა და წყურვილის მოკვდა არსებობისათვის, სულთა ქვეყანაში ეს პირობა არსებობისა, ეს ჰაერი, არის სიყვარული. უსიყვარულოდ არსებობა ნიშნავს დაცემას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, სიყვარულის ძალის გამოცლა თვითიული ზეციური არსებისათვის, ეს არის ჩამოვარდა სასუფეველიდან. ცხოვრების უზიღავი ხიდან მოწყვეტა; სიყვარულის შემოღება ეს არის ისეთი ზეციური შიმშილი, რომელსაც მოპყვება სულიერი გამოფიტვა, სრულიად გამოცლა რეალობისა. ამქვეყნიური არსებობის აღსახრული და ჩაღვრა. და დასახრულ, სულიერი გაქრობა. ამიტომ სასუფეველი სვედენბორგს ესმის როგორც მოსახლეობა სიყვარულით აღსავსე ადამიანებისა. ეს არის ათასგვაროვანი და ურიცხვად მრავალფეროვანი ქორწინებრივი და საქორწინო სიყვარულებისა და ტრფობის სავანე.

ქეშმარიტად ქორწინებრივი სიყვარული სვედენბორგს ესმის როგორც უვლოდ ღვთიური და ამქვეყნიად იშვიათი მოვლენა განგებისეული მაღლისა.

ქალისა და ვაჟის, ადამისა და ევას ქორწინებრივი სიყვარული სვედენბორგის ხილვაში არის უფლისა და ეკლესიის ერთიანობა და კავშირი, ისევე როგორც უფალს უყვარს ეკლესია და სურს, ეკლესიასაც უყვარდეს უფალი, ასეთივე შესაბამისობით სუფევს ქეშმარიტი სიყვარული დედაკაცსა და მამაკაცს შორის, — რომ ეს შესაბამისობა არსებობს — წერს სვედენბორგი — ქრისტეანულ სამყაროში, ეს ცნობილია. მაგრამ რას წარმოადგენს უფლისა და ეკლესიის ეს შესაბამისობა, ამის შესახებ

არ არის ცოდნა. ამრიგად, იმდენად, რამდენადაც ეკლესია არის სახლი უფლისა, საუფლო რამდენადაც იგი უფლისმიერ არსებობს და რამდენადაც მეუღლებრივი სიყვარული შეინახაზეა უფლისა და ეკლესიის ერთობას, უნდა დავასკვნათ, რომ მეუღლებრივი სიყვარული ღვთისაგან არის მომდინარე და იგი უვლენვარ სიყვარულზე, ყველა ადამიანურ და ყველა ანგელოზურ სიყვარულზე წმინდაა, ემ. სვედენბორგის ნათელმზიღველური სიბრძნით, ახალი ეკლესია, თუ ახალი იერუსალიმი მიწაზე, სწორედ მეუღლებრივი სიყვარულის პრინციპზეა დაფუძნებული, როგორც ეკლესიისა და უფლის კავშირის ამქვეყნიურ იდეალზე.

აღსანიშნავია, რომ ბერ-მონაწვენიერი ცხოვრება, ე. ი. მიწაზე უფილ მონაწონთა სულეზის ცხოვრება სასუფეველში, სვედენბორგის ხილვით, არის მოწყენილი და განმარტებული უფლი უფა, დაკლილი იმ სასუფევლისეული ლხინისა და ნეტარებისაგან, რომელსაც ეწიარებიან სიყვარულით მიმადლებულნი ამქვეყნად.

ქორწინებრივი ანუ მეუღლებრივი სიყვარულის ამგვარი აპოთეოზი უცხოა როგორც მამათა მოძღვრებისათვის, ასევე „დიდი სჭულის კანონისათვის“ და იგი სრულიად ახალი დიდი სჭულისათვის განაწყოებს მიმდევარს.

ასეთია შვედი ნათელმზიღველის ნათელზიღვაზე დაფუძნებული იდეალი ახალი ეკლესიისა, ანუ ახალი იერუსალიმის მოძღვრება, რომელიც პრინციპულად განსხვავებულია შუასაუკუნეების დოგმატური თეოკისაგან და რომელიც ევროპის იდთა ხელგანათა და პოტეწინასწარმეტყველთა მიერ იქნა მიწაზე აღიარებული და ნაყურთხი, ვითარცა ქეშმარიტად ქრისტიანული, ვითარცა განმგობობი სახარებისეული იმ უმნიშვნელოვანესი გამოცხადების თეოკისა, რომელსაც ჰქვია მარბალინი ოტან ჰოლმან სულმბ, ანუ გამოცხადება აღდგომილი მაცხოვრის ჭერ კიდევ მიწაზე მყოფ განუყრელ თანამგვაროთან.

ფვიქრობთ, უკვე ყველასათვის უნდა იყოს ნათელი, რომ ილია ჰეჰვადისეული საკითხისა გადაწყვეტა განდგილობის პრობლემისა ისევე შორსა დგას ქართული ეკლესიური დოგმატიკისაგან, როგორც მთელი ევროპული ახალქრისტიანულ-ფილოსოფიური და ახალქრისტიანული-თეოსოფიური გადაწყვეტა ევროპული ორთოდოქსალური დოგმატიკისაგან. მხოლოდ ილია ჰეჰვადისეული ფერომენის შერაცხვა ორთოდოქსალური ეკლესიის მიერ აღიარებულ წმინდათა სათვალავში უნდა მიგვანიშნებდეს ეკლესიური ცნობიერების სიღრმეში დამწარალ იმ უსიულებზე, საიდანაც შეიძლება აღმოცენდნენ ახალქართული ეკლესიური და ჩვენი ეპოქისა და დროის მისადაგისი თვლენიულებით გამძლე უვავლები, ანუ საუკუნეებში გარინდებული ახალი ქართული სასულიერო აზროვნება. იმასაც დავხსენდით, რომ



ილია ჭავჭავაძის წმინდანად შერაცხვა ქართული ორთოდოქსალური ეკლესიის მიერ არის უდიდესი მოვლენა, მიგნება უდიდესი ჭეჭუნობიერი ხილისა, ქართულ ეკლესიასა და ეროვნული სულის ისტორიას შორის მომავალი ერთიანი საქართველოს სულიერი გზისთვის გადებული.

ჩვენი დემოკონებანი სამთავროს წმ. ნინოს სახელობის დედათა მონასტერზე იმით დავიწყეთ, რომ შეგახსენეთ თარიღი მისი შექმნისა, დაარსების: 1811 წელი. ე. ი. მე-19 საუკუნის დასაწყისი; თარიღი ქრისტიანობის ისტორიის 18 საუკუნის შემდგომშორისი დროის მსოფლიოს ქრისტიანული გამოცდილებისა და ქართული ქრისტიანული ისტორიის საქმოდ დიდი ეპოქა სიკვებისა და ეპოქა სიკეთებისა.

არსებობს ცნობა ისტორიკოს ჭუანჭავიძისა, რომ თითქოს ჭერ კიდევ ვახტანგ გორგასალმა დააარსა კლარჯეთში ორი მონასტერი; აქედან გამომდინარე დიდი ასურელი მამების საქართველოში მოსვლისა და მონასტრული ინსტიტუტის დამკვიდრებისა და განმტკიცების შემდგომ, უკვე საკუთრივ ქართულ ნიადაგზე გაკვლეულ მონასტრულ გზაზე. გრიგოლ ხანძთელმა დააარსა ახალი ქართული მონასტრული ინსტიტუტი და განდევნილური ცხოვრება აიყვანა ისეთ დონეზე, რომ შეეძლო ეთქვას:

„მონასტრისა ჩემისა მამანი სათნოებითა ეჭუშთავს არიან უამისა ამის მონაწილთა“...ო (გრიგოლ ხანძთელის ცხ-ბა „საუწყა“. ტ. 1, გვ. 151).

წარმოვიდგინოთ რა სულიერ და ზნეობრივ სიმაღლეს უნდა ყოფილიყვნენ უკვე ნაზიარებანი გრიგოლ ხანძთელის წინამძღვრობაში ქართული მამები, რომ თავისი თავისათვის ამგვარი განაცხადის უფლება მიეცა გრიგოლ ხანძთელს, რომლისთვისაც მონაწილთა იყო უწინარეს უკვლისა „კრძალულება“ და „ანგელოზებრივი ყოფა“.

„სწადოდა მარტოდ დაყუდებამ, რამეთუ ესმოდა ანგელოზებრივი ცხოვრებამ მარტოდ მყოფთამ მათ სივრცესა მას შინა უდაბნო-ისასა“ — გადმოგვეცემს გიორგი მერჩულე გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში.

გასაოცარი საღმრთო სიყვარული დედათა და მამათა შორის არის მართლაც დასტური იმ ანგელოზური იდეალის ქართულ-მონასტრული განხორციელებისა, რომელსაც მიეტრფის გრიგოლ ხანძთელის გონება გიორგი მერჩულეს აღწერილ სულიერ ევოლუციაში. აქ არ არის ტოლსტოის მამა სერგიისული კლთ-მოდული, ან რაიმე მამამოძულე განწყობა დედათა და მამათა მონასტრებისა — საკუთარი ანგელოზური იდეალის დასაცავად. პირიქით: აქ არის საოცარი საღმრთო სიყვარული ურთიერთშორის, რომელიც ვანახაობრებს მოციქულებრივ სიბრძნეს ურთიერთობისას, როდესაც „არა არს რჩევამ დედაკაცისა და მამაკაცისა“.

„საღმრთოათა სიყვარულითა წმიდითა ერთჯერაზა და მეგობარ იყვნეს ფრიადწმინდნი ესე ღმრთისა კაცი, დედაც ფებრონია და მამა გრიგოლ...“ („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება“)

როგორც ვხედავთ, გიორგი მერჩულეს თბრობაში დედა ფებრონიაც და გრიგოლ ხანძთელიც, ორთავენი არიან „ღმრთისა კაცნი“, ამდენად ხატნიც ღმრთისანი. გიორგი მერჩულეს, საქართველოს ისტორიის ამ უმნიშვნელოვანეს შოაწროვნეს სწულის საკითხში, კანონიკოსა და წმინდანთა ცხოვრების მკვლევანს, კარგად ესმის ფასი იმ ცნებებისა, რომლებიც უნდა შეკადროს თავისი აღსაწერი წმინდანების ამქვეყნიურ ყოფას.

ეს გრიგოლ ხანძთელისეული კრძალულობითი გაბედავ და განცხადება, რომ მამანი მისნი თავისი დროის ბერ-მონაწილენებზე მაღლა იდგნენ, „უზეშთავს იყვნენ“ დაფუძნებული და გამყარებულია უკვე მთელი საქრისტიანო ავტორიტეტით ქართველი მამებისა, რომელნიც ეკუთვნიან არა გეოგრაფიულ საქართველოს, არამედ სულიერად ერთობა და გეოგრაფიულად გაფანტულ შუასაუკუნეების მთელ საქრისტიანო ბუდეებში არსებულს, მთელი საქრისტიანო იმპერიის ლავრებსა და სავანეებში არსებულ საქართველოს. „სულიერი საქართველოს“ ცნება ამ საუკუნეებისათვის სრულიად განუყოფელია იმ ქრისტიანულ პათოსთან, რომელიც პეტრე იბერის სამეფო ტახტზე ათქმევინებს უარს და აარჩევინებს — უდაბნოსა და მონასტრს. ეს არის ეპოქა, როდესაც ქართველი ერი დგება თავის უმაღლეს სულიერ დონეზე და დგება თავისივე დონითა და მრწამსით მსოფლიოს ქრისტიანული იდეალების სამსახურში, ამ დროის რჩეულთათვის არ არსებობს უფრო დიდი სიყვარული და უფრო დიდი სამსახური, საკუთარი ერისა, უფრო მნიშვნელოვანი და ამაღლებული ფორმა ამ სამსახურისა, ვინემ სამსახური და თავშეწირვა უფლისა ჩვენის იესო ქრისტესადმი. ეს არის თანამოქალაქეობა ისეთი ერების წარმომადგენლებისა, რომელთაც ცხოვრების გზისა და უფლის დიდების საერთო და ერთიანი იდეალი აქვთ.

ამიტომ ქართველი მამები, რომელთაც გენეტოქურად დიდი ქრისტესწინარე სულიერი წარსული, თავიანთი დიდი სპირიტუალური გენებით მიღწეული წრთობა გააჩნიათ, უმაღ იდებენ ქრისტიანობაში დიდ სულიერსა და ზნეობრივ სიმაღლეებს.

კოლხური ცივილიზაციის სიღრმენი ჭერ კიდევ ცუდად არის შესწავლილი ჩვენი მეცნიერების მიერ. ჩვენ შეიძლება ითქვას, თითქმის მოულოდნელად გადაეყვარეთ ცნობას, რომ დიდი მოძვარის და ხელდასხმული, პელაგურის წარმომავლის ბერძენი ფილოსოფოსი პითაგორა, ეგვიპტური ხელდასხმისა და ტაძრული განათლების შემდგომ მცირე აზიაში ცოდნის გახალჩავებლად დაემოწყვება მოსხნი ძურუშმა-



ბის საიდუმლო წრეს. ეს მოსხბი ქაშაშვიდი იმ კოლხური ცივილიზაციის წარმომადგენლები შეიძლება იყოს უფრო ადრეული, რომლებსაც ქრისტიანულ წინააღმდეგობაში, მე-12, მე-13 საუკუნეებში თავისი რელიგიური დეტისმსახურება, თავისი დროისათვის უმაღლესი რელიგიური ცივილიზაციის მონაპოვარი, კოლხი ქურუმის — შედეგად გზით გადაეტანათ საბერძნეთში არგონავტების ხომალდით ისევე, როგორც ჩვენ შევძლებო ბიზანტიური დეტისმსახურება გადმოგვტანა ქრისტიანულ შემდგომ მეოთხე საუკუნეში წმინდის განმანათლებლობითა და იერუსალიმში, ან ანტიოქიელი მღვდელმთავრების შემეწებით.

ამიტომ სრულიად ბუნებრივია ისტორიისათვის და დავიწყებულია და ჩამკრალი ჩვენთვის, როგორც რეალობა, რომ არა მარტო ქრისტიანულ შემდგომი მე-4 საუკუნისი ფაზისის კოლხური აკადემია კერა, სადაც ბერძენი ფილოსოფოსები შეიძლება ჩამოვიდნენ განათლების მისაღებად, არამედ მეხუთე-მეშვიდე საუკუნეებში თავად იერუსალიმსა და ანტიოქიაში შესაძლებელი იქაურივე დეტისმსახურის დაემოწავონ მათშივე განდიდებულ ქართველ მოაზროვნეთ.

მეშვიდე საუკუნეში თავად უფლის ქადაგში, იერუსალიმში შეიძლება იყოს ქართველი ბერი, იერუსალიმის პატრიარქის სულიერი მამა და ხელდასმხმელი. მხედველობაში გვყავს იერუსალიმის ცნობილი პატრიარქი 638-644 წლებში, სოფრონი იერუსალიმელი, დაბადებული დამასკოში და სულიერის ძე და მორჩილი იოანე მოხსენიებულია წმ. თეოდორის ხაჯანეში ცნობილი „სულიერი კორდის“ — „ლიმონარის“ დამწერის.

ქართველი დეტისმსახურება — დაწის ეპისკოპოსიცა და ლაზიკის ეპისკოპოსიც, პეტრე იბერიცა და კირონიც, შემდგომში კათალიკოსი ქართლისა მეშვიდე საუკუნეში, საყრდენი იდეოლოგიურ ძალეზად და ავტორიტეტებად გვევლინებიან მთელს საქრისტიანოსა და ბიზანტიის იმპერიაში.

იმპერატორი ზენონი, როგორც ცნობილია, პეტრე იბერს ირჩევს საიმედო ძალად, რომელმაც იმპერიაში ჩამოვარდნილი დიდი სულიერი განხეთქილება დიოფიზიტობისა და მონოფიზიტობისა, შეიძლება აღკვეთოს, და კირონი, რომელსაც იმპერატორი მერკაელ ირჩევს მსოფლიოს საქრისტიანოს ისეთი დიდი ცენტრის მამათა მმართველად, როგორც არის ალექსანდრია ეგვიპტისა (თავდათავი და გადამწვევები მნიშვნელობის კერა საამაჟიური სულიერი მიმართულებების მიცემისა), აშკარაა, რომ არის კაცი გრანდიოზული ერუდიციისა და შემართებისა. მართალია, რუსული ბიზანტინისტიკა კირონს ქართლის კათალიკოსს, კირონი იბერიელს, ეგვიპტის მმართველად წოდებულს, მისი ღრმად ფილოსოფიური ეპისტოლარული მემკვიდრეობის გამო ირლანდიის იბერთა წა-

რმოადგენლად ჩათვლის და ირლანდიის ეპისკოპოსთა რიცხვში ჩარიცხავს, რადგან საქართველოსათვის ვერ წარმოიდგენს ამხელად გურას მე-7 საუკუნეში, მაგრამ ისტორიის ფიქლოლოგასაც თავისი ხარკი უნდა ვუწღაოთ.

პეტრე იბერი, იოანე მოხბი — სულიერი მამა იერუსალიმის განთქმული პატრიარქის, სოფრონიისა და კირონ კათალიკოსი ქართლისა და მმართველი შემდგომ ეგვიპტისა, — ეს ის სახელებია ჩვენს მიერ სიმბოლოებად და სვეტებად, შეიძლება ითქვას, დედაბოძებად, გახსენებული იმ ქრისტიანული საფუძვლებისა, რომელზედაც აღმოცენდება და აყვავდება ქართველარქიების მონასტრული ანგლოზებრივი ცხოვრება და „ღმრთის კაცობა“ ქართველი დედებისა და ქართველი მამებისა.

ჩვენ მიმოვიხილეთ ზოგადად მსოფლიო მსახურების არსებული მონასტრული გზის ქართულ-რენესანსული გაგრძელება, როგორც ცალმხრივი ეთიკური იდეალიდან გადასვლა მსოფლიოს ქრისტიანული ცივილიზაციის მარშინული იდეალის გზაზე და შემდგომ უკვე ახალი ქრისტიანული ფილოსოფიის შექმნა ევროპაში და ახალი ქრისტიანული მიმართულების დაფუძნება, როგორც მონასტრულის უარყოფისა, დიდი ევროპელი ბერ-მონაზვნის, ეკლესიის ახალი დიდი ევროპელი მამის, მარტინ ლუთერის მიერ.

ჩვენ ვრცლად შევეჩეთ ქართული ახალქრისტიანული ფილოსოფიის, ანუ ქართული რენესანსული, ან ქართული ჰუმანისტური აზროვნების ხაზს რუსთაველისა და ანტონ კათალიკოსის დაპირისპირებაში, შემდგომ კი ილია ჭავჭავაძისეული განდევლის მაგალითში პოემა „განდევლის“ მიხედვით, შევეჩეთ საქართველოში იმ მორალიტური და რენესანსული ტენდენციის ილია ჭავჭავაძისეულ განვითარებას, რომელსაც როგორც ეროვნულ წინაპრებზე მოძღვრებას საფუძველს უყრის რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“.

და აი, მონასტრული გზის მსოფლიო ასპარეზის ჩვენებით, ე. ი. თავისი მიმოვლებით იმ საუკუნოვან საქრისტიანო ასკეტურ იდეალზე, რასაც უნდა დაემყაროს სინამდვილეში მცხეთას, 1811 წელს, მე-19 საუკუნის ქართველი დედების ოცნება, ანუ დაარსება დედათა ერთობის ახალი ქართული მონასტრისა. თვალსაჩინო უნდა იყოს ის შესაძლებლობები და ის რელიგიური მოწინააღმდეგე, რომელიც ამგვარ ზოგად ისტორიულ და ეროვნულ ნადავშია ჩათვისილი და აღმოცენებული სამთავროს დედათა მონასტრის სასულიერო კერის სახით.

იერუსალიმის პატრიარქის დოსითეოსის სიგელ-გუქარზე დაყრდნობით (გამოცემულია 1706 წელს) პატრონი ქართველი ერისა —

1 იხ. ამ საკითხზე ე. გურგენიძის მშვენიერ წერაში „არა არს დაფარული“, ვახ. „წიგნის საწყარო“, 1989 წ. 25 ოქტომბერი.



ილია ჰავჭავაძე ჩამოვიდის ექვს ქართულ მო-
ნასტერს იერუსალიმისას, რომელთაც ეროვნულ-
იდეოლოგიურ უცხადებს პატრონობას: წმ.
ჭარის მონასტერი, წმ. ნიკოლოზის, წმინდათა
თეოდორეთა, წმინდა ბასილის, წმ. ანასი და წმ.
გიორგისას. აქ მოხსენებული არ არის კიდევ
ერთი მონასტერი ქართველთა გოლგოთაზე —
ქრისტეს საფლავის ქართული მონასტერი-
ეკლესია. სადაც ფრანგი მისიონერის ცნობით.
თამარ მეფის ანდერძითა და საიდუმლოდ. თა-
მარ მეფის ძვლები უნდა იყოს გადასვენებუ-
ლი ლაშა გიორგის მიერ.

ილია ჰავჭავაძე რუსეთის მთავრობის წინა-
შე აუენებს საკითხს ქართული მონასტრების
დაბრუნებისას, რადგან ილია ჰავჭავაძის დროს
ქართული ეკლესიური ძალაუფლება, ისევე
როგორც რუსეთის საერო ძალაუფლება
ექვემდებარება რუსეთის ეკლესიას, ქართული
საკათალიკოსო სამოციქულო ეკლესია წარმო-
ადგენს რუსეთის საეგზარქოსო სამმართველო
რეგიონს. მაგრამ ახლა ამას არ ეხება საქმე.
საქმე ეხება იმას, რომ მწერალი და მოაზროვ-
ნი ილია ჰავჭავაძე, უკვე ავტორი და დამწერი
„განდეგილისა“, მოძღვარი ერისა და პატრონი
ერის სულიერი და მატერიალური მემკვიდრეო-
ბისა, ზრუნავს და ითხოვს ქართული მონასტ-
რების დაბრუნებას და ქართველი პატრონის
ხელში გადაცემას. ერთი სიტყვით, ილია მოაზ-
როვნე უარყოფს ასევე ის იდეალს, ანუ ცხოვ-
რების მონასტრული გზის იდეალს, ხოლო ილია
პატრონი ერისა მოითხოვს მონასტრების დაბ-
რუნებას. წმინდა ეროვნული და წმინდა ფი-
ლოსოფიური აქ კი არ ეწინააღმდეგება ერთ-
მანეთს, არამედ ავსებს. ერთი პატრონია იმისაც,
რაც მიაჩნია სწორად, და იმისაც, რაც შეიძ-
ლება აღარ მიაჩნია, მაგრამ თავისა. როგორ
უპატრონებარ ამ მონასტრებსა და მონასტრულ
გზას, კედლებსა და მოძღვრებას, ეს მისი საქ-
მეა: ეს გახლავთ ილია ჰავჭავაძის პოზიცია,
როგორც მოაზროვნისა და ერის პატრონისა,
მაგრამ ეს ჭერ კიდევ არ არის უმთავრესი ჩვე-
ნი მიდემოკონების პრობლემური ველში. უმთა-
ვრესია ის, რომ დედათა მონასტრები მამათა
მონასტრების ასკეტურ იდეალზეა დაფუძნე-
ბული და მამათა მონასტრების იდეალური შე-
საძლებლობანიცა და რეალური მონაპოვარიც,
მისი ანალიტიკური შეფასებანი, ფაქტობრივად
განსაზღვრავს დედათა მონასტრების ბედსაც.
უდიდესი ბერძენი ფილოსოფოსი — მასწა-
ვლებელი კაცობრიობისა, როდესაც თავის ფი-
ლოსოფიურ მოძღვრებაში დედათა და მამათა
აღზრდისა და განათლების პრობლემას შეეხო,
ქრისტეს წინაურ და ქრისტეს შემდგომი მომა-
ვლი კაცობრიობის იდეალური საზოგადოების
შექმისათვის, ამ პრობლემის გადაწყვეტის წი-
ნაშეუ დადგა; მას დასჭირდა ლოგიკური პასუ-
ხი გაეცა კითხვაზე — საჭიროა თუ არა იდეა-
ლში დედათა და მამათა სხვადასხვა სულიერი
განათლება? სხვადასხვა გზა სულიერი განათ-

ლებისა და საერთოდ. პარმონიული აღზრდი-
სა და განათლებისა და სხვადასხვა ქვეყნებში,
იდეალურ განათლებზე? და ფილოსოფოსმა
ასეთი სასული ვასცა: საზოგადოება, რომლის
წარმომადგენელი მამაკაცნიც არ იქნებიან შემ-
ძღნნი თავიანთი ცხოვრების თანამგზავრი სა-
ვარელი ქალები სულიერად თანამაზრდნი ჰა-
ვდეთ, განათლებული ვერ იქნება. და რადგან
არ იქნება რა თანამაზრდობა დედაცა და
მამაკაცს შორის და ვერ იქნებიან რა ადამი-
ანები ბედნიერი. ამიტომ დედათა და მამათა
განათლება და აღზრდა უნდა ერთიანად აღს-
რულდეს ფილოსოფიურად, პარმონიულად,
სხეულსა და სულის წვრილის დედათაგან
წესრიგითა და ადამიანობის თანასწორი უფლე-
ბით.

გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში დედათა
და მამათა მონასტრული თანამოქალაქეობა და
თანაცხოვრება იმ გამოწვევის სურათსა ჰქმნის,
სადაც დედათა და მამათა შორის განხეთქილე-
ბა მოხსნილია, შიში დედაცაცის სიახლოვისა
დათრგუნულია და მამა გრიგოლი და დედა
ფებრონია თითქოს ამ ასკეტურ პრინციპი-
ბის ფსიქოლოგიურ-კატასტროფულ ვითარება-
ზე მალა დგანან. მათი ასაკუნება და სიღარ-
ბისლე უოვისა თავად სიცოცხლის კანონზო-
მიერებითა და ცხოვრების ბუნებრივი მსვლე-
ლობით არის დატული და არა ნებისყოფის ძა-
ლით; აქ არ არის ღვთისმიერ დაწესებულ სი-
ბერზე გადასწრებული „ბერიკაცობა“ ღვთის
კაცთა და ჰილინი მამა სერგისა საკუთარ თვ-
თან, ან ილია ჰავჭავაძის განდევნის თავსდა-
ტეხილი უმედურება მისი თანაბსაკოვანი ქა-
ლის მშვენიერებით აღუღების გამო. ამიტომ
მონასტრული პრინციპის ამ ეთიკურ ანალიზზე,
რომელიც შემოთ მოვიტანეთ ილია ჰავჭავაძის
მიერ აღწერილი განდევნილი ბერის მავალთით,
მამა გრიგოლისა და დედა ფებრონისა მავალი-
თი ვერ ახდენს ვერავითარ საპირისპირო გავ-
ლენას. უფრო მეტიც: ბუნებრიობა სიცოცხლის
მსვლელობისა კიდევ ერთხელ ადასტურებს
აღმატებულებას ღვთისაგან დადგენილის ქეშ-
მარტიბისას ადამიანის მიერ დადგენილზე.
ადამიანის სიცოცხლეს — ისევე, როგორც
მთელი ქვეყნიერების, მთელი დედამწივის სი-
ცოცხლეს, რომლის ნაწილიცა და გვირგვინიც
ადამიანი არის, — ადამიანური სიცოცხლის
კანონზომიერებათა იმ განრიგში. რომელიც
მთელი სამყაროს კანონზომიერებათა განრიგ-
შია ამოჭრილი, ისევე გააჩნია თავისი ვაჟა-
ფხული და ზაფხული, როგორც ბუნებასა და
სამყაროს. ამიტომ ადამიანი ვერ შესძლებს
ღვთით დადგენილი ვაჟაფხული მისი ბუნებისა
დამარბოს ღვთისაგან ჭერ არდამდგარი და
ჭერ არმოკლენილი ზამთრით. ილია ჰავჭავა-
ძის მწიგმა, რომლის ბუნებაშიც ჭერ ვაჟა-
ფხული იდგა, ვერ შესძლო ღვთისაგან დადგე-
ნილი კანონზომიერების ამოკვეთა თავისი ბუ-
ნებიდან და გიორგი მერჩულეს მიერ აღწერი-



ლმა შესძლო. რადგან გრიგოლ ხანძთელია და დედა ფებრონიას მეგობრობაში შემოდგომა იდგა მათი სიცოცხლისა; ამიტომ მათი თანამოაზრობა, მეგობრობა და სიყვარული ღვთისაგან დადგენილი ურთიერთობისა და ერთადეუფნის კანონზომიერებებთან შეუსაბამობასა და კატასტროფაში არ მოსულა. ეს ერთად უოფნა. ამ სახის მონაწევრი უოფნისათვის, თავად უფლის მიერ იყო დაცული. ღვთივ დაცულის დაცვა კი ადამიანისათვის არის იოლი და სათანისათვის მიუღალიც. მიუხედავად იმისა, რომ მამათა და დედათა ასკეტურ ისტორიებში ჭერ კიდევ დასადგენია, რა არის მათ ცნობიერებაში საბუნური და რა ღვთიური. როგორ ესმით საუკუნეებს ცოდვა და მადლი ღვთისა და ადამიანისა? ასეა თუ ისე. ამჭერად ჩვენს მიერ ცნობილი გიორგი მერაბულეს მიერ აღწერილი დედათა ეს მონასტრული მოღვაწეობის ლიტერატურული დოკუმენტაცია. ქართველ დედათა პირველი მონასტრული ცხოვრების აღწერაა. ხაგასმით შევნიშნათ. მონასტრული და არა მოწამებრივი, თორემ ქრისტიანთის შეწირულ დედათაგან, ჩვენ უკვე არაერთგვის შევნიშნეთ. მცხეთელი სიღონია, რომელიც საქართველოში ზე-მოწამა დედათა შორის.

უკვლავ საოცარი გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების დედათა ასკეტური მოწამეობის ისტორიაში, არის სრულიად უცნობი და პირველად დედათა თაობაზე ვადმოცემული ცნობანი, რომელნიც საკმაოდ ჩაღრმავებას ითხოვენ ჩვენგან დედათა და მამათა ერთიანი სულიერი განათლებისა და საერთოდ ამ თვალსაზრისით ასკეტური იდეალის ანალიზისა და შეფასებისათვის, რადგან ასკეტი, როგორც პრინციპი სულიერი განათლებისა, ერთიანად უნდა პასუხობდეს დედათა სულიერი განათლების იდეალსაც და მამათა იდეალსაც. თუ დაუუღებია, როგორც ასკეზის მწვერვალი. იდეალია ადამიანის ცხოვრებისა, მაშინ ის არის იდეალი დედათათვისაც და მამათათვისაც. თუ ასეა არის კეთილშობილი გზა უფალთან მიმსგავსებისა, ზატის სრულყოფისა დედანთან, (ღმერთმა ხომ ადამიანი შექმნა ხატად თვისად და მსგავსებად!) როგორც შემოქმედი ღმერთის იდეალთან მიმართებაში, მაშინ ხატნი უფლისანი არიან და „კაცნი ღმრთისანი“ არიან ორთავენი: დედანიცა და მამანიც და წყურვილმა სრულყოფილი მიმსგავსებამ ორთავენი უნდა თანაბრად მიიყვანოს განდევნილობის მწვერვალთან.

და ჩვენ მოწმენი ვხვდებით, რომ ანატოლელ დაუუღებელი შეიძლება მივიღოთ იმ მწვემსი გლეხისაგანაც იმავე მონასტრულ მღვიმეში, რომელიცა დავიხატა თავისი განდევნილი ილია ჭავჭავაძემ, ოღონდ მისი დედა-ფებრონიის უამს და არა იმ ქაბუკობისა, რომელშიაც აღწერა ილია ჭავჭავაძემ მელღვარე განდევნილი განდევნილი. ილია ჭავჭავაძის განდევნილი ეს არის იგივე დიდი მამა ანტონი, ეპ-

ვიპტის უდაბნოში გაჭრილი, 22 თუ 24 წლის ბერად აღკვეცილი ქაბუკი და თავის შინაგანდვიურ სიცოცხლესთან მეტროპოლი და შეტიდებული, ანუ ილია ჭავჭავაძის განდევნილი ეს არის ბერმონაწევრების მიელი ისტორია მისი პირველი ფუძემდებლიდან უკანასკნელ ლეგენდარულ წარმომადგენლამდე. ისევე, როგორც მწვემსი გლეხი გერგუტის მღვიმეებში ბედისწერით შებთქებული განდევნილის სენაკში არის აგრეთვე ალექსანდრის დიდებული საქალბატონე ქალწული — წმინდა ეპატორინე განდევნილი.

ამიტომ ჩვენ მოწმენი ვხვდებით, რომ ქართული სული ღმერთსწორობისა და ქრისტეს მამაკე წყნობისა მიღის და მიიმართება სიყვარულის სიბრძნით და არა ასკეზით: ასკეზის ისევე ჩრდილავს საქართველოში იდეალი სიყვარულისა, როგორც ანტონ კათალიკოსის არქაულ მორალურ სტილსა და იდეალს — სიყვარული „ვეფხისტყაოსნისა“ და სინათლე ილია ჭავჭავაძის აზროვნებისა და მისი ქართულობის, მისი ენობრივი მადალი სისადავის.

სამთავროს წმ. ნინოს სახელობის დედათა მონასტრის მონაწონი დედებმა კი არსებობენ 1811 წლიდან დღემდე და ისევე არ ეხებათ მათ მწერალ ილია ჭავჭავაძისა და ბერი ლუთერის ევროპული აზროვნება და ამბობი, როგორც არ ეხება მთიულეთის გულდამარცხების უამგარდასულობა პირიშის ხატისა, ანდა როგორც არ ეხებათ ივანე ჭავჭავაძის დროინდელ სვანეთში, რომელიცა სვანურ კუთხეში, სვანეთის მკაცრი მწვერვალეზივით დაუუღებულ ოჯახის დედაბოძებს ლამზირობის უძველთაძველესი რიტუალის აღსრულების ვამგარდასულობა. კერის ცეცხლისა და ტახლების გატანა წმინდა ადგილად მონიშნულ მღვიმე-ორმეებში და დედა-ღვთაება მიწისადმი ოჯახის მამაკაცების შევედრება. ტრადიციებად ქცეული რელიგიური რიტუალები უმტიკინეულად თანარსებობენ ზნორად, ზოგჯერ ანომალურადაც, მორწმუნე ადამიანის ცნობიერებაში, რელიგიური სისტემები თავიანთი ეპოქალური განახერებითა და ტალღებით სრულიად შეჭრილი არიან ერთმანეთში და სასწულეებრივად თანამოქმედებენ, თანარსებობენ ზოგჯერ ურთიერთგამორიცხავი რელიგიური სისტემების წარმომსახველი რიტუალებით. ამიტომ მცხეთის დედათა მონასტრის დაარსება მეცხრამეტე საუკუნეში ასახსნილია როგორც არა წმინდა მონასტრული მოვლენა, არამედ როგორც მონასტრული ტრადიცი და საუკუნის შესაბამისი სულიერი დაჭირება.

ისტორია ქართველი ხალხისა იმ უწყვეტი ეპოქა სიკვით მიიმართებოდა, იმდენად უხეზბოდა განუწყვეტელი ბრძოლა ფიციკური არსებობის შენარჩუნებისათვის ჩვენს ერს. რომ ქართველ ქალს ქარბად არ ეცალა მონასტრული ცხოვრებისათვის, დედანი საქართველოსი

საკუთარი ოჯახებისა და ქმარ-შვილის მონაწევრები იყვნენ. ნამდვილი ქართული ოჯახი თავისი წევობრივი სისპეტაკით მონასტრული იყო უკვე. ხოლო საქართველოს მთიანი ლანდშაფტი, დიდი დაშორებულობა კომლებისა, უწინ იდეალად ადამიანის სიახლოვეს სახავდა, ადამიანის გამოჩენას მის კარზე, სტუმარს ღვთისაგან მოვლენილად თვლიდა და ერთიანობასა და სიახლოვეს ეძებდა თავის ხალხთან. ვინემ გაქცევის თავისი ხალხისაგან, ან განდეგილობას ერისგან.

მე ვფიქრობ, რომ თავისთავად მთებში განცალკევებული კერა-სახლები, განმარტოებული კოშკები და ციხეები თუ მიწურები იმდენად ჰარბად ფლობდნენ განდეგილურ სიმარტოვეს, რომ ძნელად შეიძლებოდა იდეალად დასახვა ქართველი კაცისთვის იმისა, რაც უკვე ჰქონდა ასე ჰარბად, ნახევარი საქართველო კი ამგვარი იყო — მთიანი, განმარტოვებას დაწაფებული თავისი ყოფიერებითი ზედერთი, სვანეთის, რაჭა-ლეჩხუმის, ფშავ-ხევსურეთისა და მთიულთ-ხევის მთის მწვერვალებზე და ციკაობებზე ზღაპრულად მიფანტულ-მოფანტული, მთვის სამო-ოთხი მარცვლიდით ანუ სამო-ოთხი კომლისაგან შემდგარი პატარა სოფლებით. ერთმანეთს დანატრებული ქართველი კაცი ძნელად რომ შეისისხლობრცებდა ორგანულად ერთმანეთის მიტოვებისა და ღმერთთან ამგვარი მისვლის იდეალს, ღმერთთან მიმსგავსების ამგვარ გზას.

ამიტომ, მე ვფიქრობ, მონასტრული იდეალის ქადაგება, ე. ი. განცალკევების ქადაგება თავისი დროისათვის, მიუხედავად მისი ეპოქალური წარმატებისა საერთო საქრისტიანო ქვეყნებში მიუხედავად საერთო საეკლზიური წილხვედრილობისა სულიერი აღმავლობის გზაზე გარედან შემოსული მოვლენა იყო საქართველოში და არაორგანული, რომელიც ქრისტიანობამ ჭერ თვითონ მიიღო არაქრისტიანული ფილოსოფიიდან და შეითვისა იქ, სადაც მსგავსი ნიადაგი იყო მისი დაფუძნებისა, და შემდეგ შემოიყოლა ჩვენთან.

ქართული ოჯახის კერა და ცეცხლი იმხელა ტრადიციისა და წევობრივი პოტენციისა იყო, დედა იმდენად იყო თავისი შვილების პირველი სულიერი მოძღვარი და სტუმარ-მასპინძლობის ქართული რიტუალის დედაც, იმდენად უტოლდებოდა ჩვენი სტუმარ-მასპინძლობის სუფრა ღვთიური შესაწირავის ტრაპეზს, ღვთისგან მოვლენილი სტუმრისათვის, რომ ქართველ დედებს დედად არ დასჭირვებიათ წევობის მონასტრულად ასამაღლებელი სახლები. ქართული ოჯახი იყო მათთვის ამ თვალსაზრისით მონასტერი და ღვთის სადიდებელი ტრაპეზი. წევობის საწვრთნელად, საწნოდ და სამზიოვოდ „ვეფხისტყაოსანი“ აღმოცენდა საქართველოში, სადაც ქართველი ქალის ეთი-

კური პოტენცია მისივე წინარეპრობლემული და ქრისტიანული საუკუნეების ნამწვრთნელი ყოფიდა იყო.

ნესტანისა და თინათინის წინაპარი ქართველი ქალები უნდა ვიგულისხმოთ როგორც ის პოტენციური მონაწევრები, რომლებიც ასეთად ერთდროულად იყვნენ გამოვლენილი მეფეთამარის სახეში, თვითარცა მეფენიცა და მონაწონიც. თუმცა აშკარაა, რომ მონაწევრობა ეს ეპოქის მოტიანი ფორმა იყო, გარედან შემოტანილი ფორმა იმ მარადიული ღვთიური მადლისა, რომელსაც საკუთარ ეროვნულ სახელად ქართველი ქალის სინდისი და პატოსუნება ერქვა. ქართველი ქალის ღირსების მოყვარობა და რაინდული შემართება, შემართება, რომელიც არავის და არაფერს არა ჰგავს მოფლიოში. იგი ქართულია მხოლოდ და უნიკალური...

1811-12 წელს მცხეთის საეპისკოპოსოს გაუქმებასთან ერთად სამთავროშიც გაუქმებულა იმ დროს არსებული მამათა მონასტერი.

შვიდი ძმის ერთი ნებიერა და, 20 წლის ქალწული დარია ფაღვა, ვუურად გადაცმული სამთავროს დედათა გადმოცემით, გამოპარვია ძმებს და თავი შეუფარებია სამთავროს ცეცხლის სათონესთან. არაგვევ გასულს ერთხელ ცხენოსნებში საკუთარი ძმებიც უცვინა, გადაშვებულა არაგვეს და გაუცურავს. გადარჩენილა ძმებისაგან ძებნას.

დარია ფაღვა თავად ზღებია იმდროის მცხეთის მიტროპოლიტსა და საქართველოს ეგზარქოს, ვარლამ ერისთავს — როგორც გადმოცემის კირიონ ეპისკოპოსი — წარმოშობით ქნის ერისთავსა და ახტალის ეპისკოპოსს. 1801-1808 წლებში, პეტერბურგის უწმინდესი სინოდის წევრს.

ცნობილი ქრისტიანული სკოლები და აკადემიები საქართველოში, საქართველოს ტერიტორიაზე და მის გარეთ სირია-პალესტინის, შავი მთისა და იერუსალიმის, ათონის, პეტრიწონის, გელათის, იყალთოს, გრემის სასულიერო ცენტრების ის ისტორიული ნიადაგი იყო სასულიერო და სამონასტრო განაოლებისა, რომელზედაც, როგორც ტრადიციულ საფუძველზე, შეიძლებოდა დაშენებულიყო, თუნდაც მე-19 საუკუნეში წარმოშობილი მონასტერი სამთავროსი. მაგარა საქართველოს ქრისტიანობა და საქართველოს ეკლესია უკვე რუსეთის მფარველობასა და განმგებლობაში იყო, და როგორც ადრევე გამოხატავდა იგი იმ ქრისტიანული ქვეყნების სასულიერო დონეს, რომელთა მფარველობაშიც ის იმყოფებოდა, ისევე მე-19 საუკუნეში დააჩნდა მას რუსული მართლმადიდებლობის მონასტრულ-განმანათლებლური ბეკედიც. რადგან საქართველოშიც იგივე საქროება და აუცილებლობა იდგა ამ დროისათვის.

— განათლება რომ აღედგინათ, მონასტრებიც უნდა აღედგინათ, — ასე ფიქრობდნენ მე-19 საუკუნეში ჩვენი დედები იმ ერისა, რომელსაც გელათის აქადემიის შემდგომ წერაკითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების შექმნა დასპირდა. მონასტრები ტრადიციულად სამლოცველოებიც იყო და განათლებისა და კულტურის ცენტრებიც. ამიტომ ქართველმა დედებმა დედათა მონასტრები ამ ერთიანი საპროგრესიზაციის, განათლებისა და ლოცვისათვის დააფუძნეს:

როგორც ცნობილია, რუსეთმა გვიან მიიღო სარწმუნოება. ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებთან და რომთან შედარებით — ქრისტიანობის პირველი მდროშე ქვეყნები — მეუდაბნოე ევკატე და ბიზანტია, ფაქტიურად გამოვიდნენ ისტორიისაგან, ისტორიის წამყვანი პოზიციებიდან, როდესაც მსოფლიო საქრისტიანო ცენტრებმა გადაინაცვლეს ევროპაში. აზროვნების ცენტრების გადაინაცვლებას საბერძნეთიდან ევროპაში, ბუნებრივია, მოჰყვა მსოფლიოში რელიგიური აზროვნების ისტორიის წამყვანი ცენტრების გადაინაცვლებაც. მაცხოვრის შემეცნების ჩირაღდანი გადავიდა გერმანიაში — ახალი აზროვნების ქვეყანაში.

ახალი ევროპული განათლება, რომელიც რუსეთის გზით შემოდოდა საქართველოში, სწორედ მონასტრული გზის უარყოფაზე იყო დაშუქებული: ლუთერის, რაბლეს, ერასმ როტერდამელის — როგორც ილია ჭავჭავაძე წერს — „ახალი პედაგოგიის ფუძემდებლური მოძღვრის „მომდევრობაზე, რომელიც შუახუკუნეების სქოლასტიკურ განმანათლებლობას ანგრევდა: „როცა ე. წ. სქოლასტიკის საძირკველი „დეგრუა და მოძვრება „მუშანაობისა“ წამოდგა ფერზედ“ (ილ. ჭავჭავაძე ტ. VIII, 1928 წ. გვ. 358).

ილია ჭავჭავაძეს შეუძლებლად ესახება მუშანაობის იდეის განვითარება და ფრთხვსებსმა დედათა პრაოდლებს ვარეშე. — „ამ საუკუნემ ახალის თვლით მიახვედრა კაცობრიობა ადამიანის ღირსებაზედ“, ილიასთვის ადამიანის ღირსების დაცვა არის ქალის ღირსების დაცვის ამოცანა უპირველეს უოვლისა.

გაზეთი „ივერია“ არაერთგზის აშუქებს მცხეთის დედათა მონასტრის უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს.

1890 წლის 14 სექტემბერს „ივერია“ აცხადებს, რომ 2 ოქტომბერს 25 წელი შეუსრულდებაო სამთავროს წმ. ნინოს დედათა მონასტრის ილუმენია — ნინო აზილავარს — მოღვაწეობისა.

„დიდად პატივცემულს ილუმენია ნინოს — წერს გაზეთი „ივერია“ — ვერ წარმოუდგენია ისეთი მონასტერი, რომელთანაც სკოლა არ არსებობს და ეს ასეც იყო ძველად საქართველოში. მონასტრები და მათში მოღვაწეები აღასრულებდნენ დიდს საშვილიშვილო, ზოგადად სასარგებლო საქმეს სწავლა-განათლების გავ-



კათალიკოსი ანტონ I

რცელებისას, რომლის მეოხებით ადამიანი ადამიანობს და ერი ერობს“.

„მცხეთის სამონასტრო დედათა სკოლაში ისწავლება საღმრთო სჭული, არითმეტკია, გალოლა, რუსული ენა. არითმეტკიას ასწავლის ქ-ნი ეკატერინე მახათაძისა, გალობას — ქ-ნი ტეთევან ოქროპირიძისა, რომელმაც ტფილისის საეპარქიო დედათა სასწავლებელი დაამთავრა 1897 წელს.

ქ-ნი ოქროპირიძისა ქართულ გალობას კარბელაანთ კილოზედ ასწავლის. რუსული ენის მასწავლებლად თამარ ფალავანდიშვილის ქალია. სკოლა ოთხკლასიანია. აქვეა დედათა გიმნაზიის პირველი ოთხი კლასის პროგრამა და სამი მოსამზადებელი კლასი. აქ სწავლობენ უმთავრესად თავდაზნაურთა ქლები. კეთილწინობა, კაი ცოდნა, ხელსაქმე, ჭანმრთლობა, აი, ამ სკოლის მთავარი მცნება“ (ილია ფერაძე. გაზეთი „ივერია“).

„მცხეთის მონასტრის გამგე და სკოლი: უფროსი ილუმენია დიდად პატივცემული ქ-ნი ნინო სწორედ ცოცხალი მაგალითია შრომისა, მხნეობისა, მუყაითობისა, საქმისათვის თავდადებისა“...

უფროსები და მოსწავლენი ამ სკოლისა თითქმის ერთად ცხოვრობენ და ერთმანეთთან ისეთი კავშირი აქვთ, როგორც დედებსა და შვილებს. მოსწავლენები ცხოვრობენ წმინდა ბაერზედ. იკვებებიან უბრალო საჭმლით, დაი-



არებიან წირვა-ლოცვაზედ. იღებენ მონაწილეობას საეკლესიო წიგნების კითხვასა და გალობაში. ასე რომ, ისინი იზრდებიან ისეთ გარემოებათა გავლენის ქვეშ, რომელსაც შეუძლიან მათი გონებრივ-წინგობრივად და ფიზიკურად განვითარება. უფროსები მრისხანედ არ ეპყრობიან თავის მოსწავლეებს, რომელთაც მხოლოდ წინგობრივად ეშინათ მათი და წინგობრივი შიში ხომ ის ცხოველმყოფელი თვისებაა, რომელსაც შეუძლიან ბავშვი კეთილ-წინგობიანი გახადოს“ (გაზეთი „ივერია“, იქვე).

როგორც ვხედავთ, სამთავროს დედათა მონასტრის ცხოვრების განაწესად არაა წარმოადგენს რაიმე მკაცრსა და ასეკტურ მიმდევრობას. აქ უკვე ლაპარაკია მონაწილის სულიერსა და ფიზიკურ, ანუ რენესანსისა და ჰუმანიზმის მიერ მოპოვებულ ე. წ. მარშონიულ, ანუ უკვე ახალ, ადამიანის ბუნებისა და შესაძლებლობების პედაგოგიურ განვითარებაზე. ისინი — ეს დედანი, ხშირად იზრდებიან მონასტრში სწორედ არა სასიკვდილოდ, ე. ი. არა შუადებისათვის სიკვდილისა, არამედ შუადებისათვის სიცოცხლისა, უფრო უსულად კი: შუადებისათვის სიცოცხლისა და სიკვდილის. ისინი სტოვებენ ზოგჯერ მონასტრის სულიერად ნაწრთობნი კეთილშობილი ოჯახების შესაქმნელად, საკუთარი შვილების სულიერ დიდებულ მომზადებულად. და მეფიქრება, რომ მცხეთას, სამთავროს, ამ ელემენტარულად ძალზედ უშუალოდ ჩამოყალიბებულ დედათა მონასტრულ განაწესებაში, უნებურად და ბალღური უშუალობით, თავისთავად, შეიძლება ითქვას, ღვთით, აღსდგება რაღაც პირვანდელი მისია მონასტრისა. როგორც მოგახსენეთ, მონასტერი უპირველესად დედებმა შექმნეს, როგორც მოწყალებისა და სულიერი განათლების სახლები. შემდეგ შეიქმნა მეუღლებივე ასეკტოვანი და მარტო ყოფნის მოწადინებთან სამოღვივებლობით და საცხოვრებლობით, სადაც მარტოდმყოფობა მანც პირობით იღვალად იქცა, რადგან ასეთები მრავალი აღმოჩნდნენ ერთად. და როგორც ვხედავთ, მონასტერი მე-19 საუკუნისა მცხეთაში სამთავროს დედათა მონასტრის სახით კიდევ ერთხელ ასცდა საკუთრივ ასეკტურ მონასტრულობას, და ე. ი. მონასტრობას, ისევე როგორც წმ. ნინოს დროს, ასეკტური გზის დასაწყისში ნინოს მიერ არ დაარსებულა დედათა მონასტერი მცხეთას, მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ყველა პირობა იყო ამისათვის ნინოს წინაშე. ასევე არ დაარსებულა მე-19 საუკუნეში სამთავროს დედათა მონასტრის სახით უკვე მონასტრული გზის ნაფერფლარზე ის, რასაც ერქვა კლასიკური ქრისტიანული ასეკტური გზა დედებისა. შესაძლოა იგი დღეს უფრო მიიშართება ამ, მამათა მიმბაძველი ასეკსიაციენ.

და აქ, მცხეთის, წმ. ნინოს სახელობის დედათა მონასტრთან დაკავშირებით, ერთი სიმბოლური ეპიზოდი მინდა გავახილავდეთ.

1881 წლის 21 ოქტომბერს გაზეთ „ივერია“-ში გამოქვეყნდა ცნობა: „ამჟამად რეველის ქალაქში იმყოფებოა გამოჩენილი პირი, მხატვარი ზიჩი, ის მოსულა ჩვენში იმ განზრახვით, რომ შეისწავლოს ჩვენი (ე. ი. ქართული) ტიპები და დახატოს“.

დიდი უნგრელი მხატვარი, დიდი ილუსტრატორი „ვეფხისტყაოსნისა“, მიხაი ზიჩი ღერმონტოვის მიერ აღწერილ თამარს დაუინტერესებია საქართველოში ჩამოსასვლელად. ეს აღმათ ზიჩის საუბუნისათვის ისევე ხდება, როგორც თავის დროზე წმინდა ნინო ჩამოუყვანია უფლისკუთრის სამყოფელს საქართველოში. (მიხაი ზიჩი თამარის ქვეყანას სწევია საქართველოში). აქ, საქართველოს მიწაზე, უფრო დიდებული სახე აღმოუჩენია თამარისა „ვეფხისტყაოსნის“ სახით და მთელი არსებითა და გაცაცებით, სანამ იგი „ვეფხისტყაოსნის“ დახატავდა, ჯერ „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალი სურათების დადგმას შესდგომა. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირების თეატრალურ გაცოცხლებას ქართული საზოგადოების დიდებული გარეგნობის წარმომადგენელთა შემწევობით. უნგრელი სტუმრისთვის „ვეფხისტყაოსანი“ უნდა გაცოცხლებულიყო იმ ადამიანების სახებით, რომელთაც ის, როგორც მხატვარი, აგნებდა ცოცხალ, მის თანამედროვე ურთიერთობებში. და აი, ვითხოლობთ გამოკვლევაში მიხაი ზიჩის შესახებ, თუ როგორ ცოცხლად და როგორ დიდებულად გამოიყურებოდნენ ქართველი დედები და დარბაისელნი ჟენი რუსთაველის გმირებდა. როგორი საოცარი მშვენიერებით ცოცხლდებოდა მათ წინ მე-12 საუკუნის საქართველო. არ ვიცი როგორ მიაგნა ან როგორ გადაწყვიტა თამარ მეფისა და თინათინის შესრულება დიდმა უნგრელმა მხატვარმა, მაგრამ ფაქტია — მისი უცხოური უშუალობა უსათუოდ იყო გარკვეულად დიდი ობიექტურობის პირობა ტიპურს არჩევანში. და აი, უმნიშვნელოვანესი და ყოვლად შესაფერისი ტიპი თამარისა და თინათინის შესახებ დედებდა, პროტოტიპად მისი სახელგანთქმული ვეფხისტყაოსნისეული ილუსტრაციებისა თინათინისა და თამარისათვის აღმოჩნდება დედათა მონასტრში გაზრდილი დარია ფაღავა, ის დარია, რომელიც წარსდგა საზოგადოების წინაშე სიძვეთი დიდი ქართველი მოძღვრის — ვაბრიელ ქიქოძის დაკრძალვაზე: ფაქტია, რომ დარია ფაღავა, რომელიც მონასტრში აღიზარდა სამონაწვეოდ, მიხაი ზიჩისთვის თამარისა და თინათინის პროტოტიპი აღმოჩნდა, შეიცავს რაღაც მისტიურ რეალობას ჩემთვის ქართველ მონაწვეებში ჩამარბული თინათინის არსებობისას, რომელსაც — ვითარცა საიდუმლოსა და დაფარულს — სრულიად უნებლიედ ფარდა ახადა მიხაი ზიჩის შემოქმედებითმა მხილვარებამ, მისმა ხელოვანისეულმა უბიწო



აღლომ და გუმანმა . და შეიძლება, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, თავად უფალმა გააცხადა დაფარული მისი ზიზის ამ უშუალო და უნებური არჩევანი. ხოლო ამ გამხელაში დიდი იდუმალებიან ძვეს ისევ შოთა რუსთაველის გენიის გამარჯვება, რომლითაც მოხდა სამონაწვე დედების მეფე-ქალბად წარმოდგენა, ანუ იმ საიდუმლოების გამხელა, რომლითაც ოდესღაც და მრავალგზის ალბათ მონასტერში დამწყვეტულნი აღმოჩნდნენ შესაძლებელი თამართიანიები და ნესტანები.

რა პოპოცია შეიძლება გვექნოდეს ჩვენ უკვირევი ამის შემდგომ დედათა მონასტრების არსებობისადმი? მისი ფეროვნისადმი. მონასტრული გზისადმი ზოგადად, სარწმუნოების მწყურვალეებისა და ტაძრისაკენ მიბრუნების ამ საბედისწერო უკველდარურობაში.

უწინარეს უკვლისა ტრადიციული მონასტრულიტურგოული მლოცვარების გვერდით მონასტრები ჩვენ გვესახებიან რაი ლუთების მსგავსად უარყოფითად და დასამზობად, არამედ ახალ. უფრო ზუსტად, თავის პირვანდელ მისიაში შესამოსად, თავის ღვთიურ მისიაში ჩასაბრუნებლად. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ძველი ასკეტური მონასტრების დიდი ისტორიული ფუნქცია აღსრულებულია. და ლოცვასთან ერთად აღსადგენია და ასალორძინებელი მისი თავდაპირველი მისია მოწყალებისა და შემეცნებისა. ამას მცხეთის სამთავროს დედათა მონასტრის ისტორიულსა და თანამედროვე სატივარებში ჩაღრმავება ცხადყოფს ჩვენთვის... ჩაღრმავება თანამედროვე ეკლესიურ ცხოვრებაში...

მონასტერი უნდა განთავისუფლდეს ყველა არადღიოური არქაული იმპულსებისაგან. მონასტერი დედათა უნდა იქცეს ნამდვილ ეროვნულ თანამედროვე კერად სულიერი დედობისა და ჭეშმარიტი სულიერი ცხოვრებისა. მონასტრის დედებმა უნდა მიიღონ აღსარების მიღების უფლება მორწმუნეთა და მონაწულთაგან... მონაწონი დედები უნდა დაფახებულ იქნან მონაწონ მამათა დარად...

მონასტრები უნდა იქცენ სულის სამკურნალო და სამძიო სახლებად, გამოსაგანმართლებელ კერებად სულისა, ისევე როგორც საავადმყოფოები და სამედიცინო კლინიკები წარმოადგენენ საკვლევ და სამკურნალო დაწესებულებებს აღმნიან სხეულისას. მონასტრები უნდა იყოს იმედი უველა სულიერად გაჭირვებულისა, მწრაფლშემწე და რჩევის მიმცემი წონასწორობადაქარგული ნებისმიერი აღმნიანისა, კლინისა თუ ვაჟის. დედათა და მამათა ურთიერთისუვარული უნდა ჰქმნიდეს ღვთიურ თანასწორობასა და მორჩილებას და არა ე. წ. „უველაფრის“ უარყოფელი ბერების შეფარულ პრეტენზიას უველაზე აღმატებისას. აღმნიანის სიუ-

ვარული არის გზა უველაზე მაღალი რანგის მორჩილებისა და მონობისა.

„მთ სამთა გმირთა მნათობთა, სკირთ ერთმანეთის მონება“-ო, ამბობს რუსთაველი ტარიელზე, ავთანდილზე და ფრიდონზე. ღვთიური სიუვარული და მეგობრობა აქცევს აღმნიანებს ერთმანეთის მონებადა და ერთმანეთის ღმერთებად და არა დაქანონება საყოთარი უპირატესობისა, ქალისა იქნება ეს უპირატესობა თუ ვაჟისა, რადგან უპირატესობისათვის და ძალაუფლებისათვის ბრძოლა და თავშეწირვა არის სიუვარულის მიტანა მხხვერპლად უპირატესობისა და ძალაუფლების უზრუნველსაყოფად.

ძალაუფლების სიუვარული სიუვარულთა შორის სატანური იმპულსის შემეცველი ლტოლვა და მიღრეკა რაიმეხადმი.

ძალაუფლებისა და უპირატესობისათვის კი სიუვარულის მიტანა მხხვერპლად სხვა არაფერია, თუ არა ღვთიურის შეწირვა სატანურისათვის. მონასტრები უნდა განთავისუფლდნენ კაცთმოძულეობისა და ქალთმოძულეობის ფარულად არსებული მავნე და არადღიოური იმპულსებისაგან. აწრის სიციხისა და, სიმკვთრისათვის ისევ კაცობრიული სიბრძნის მტკველების გზაზე დიდი ჩირადღნის მავალითი გავისხენოთ.

როდესაც კაცობრიობის დიდმა მოძღვარმა, პლატონმა, თავის ხალხს გადასცა წერილობითი შედეგისი თავისი ფილოსოფიური ქალაგებისა, სახელგანთქმული დიალოგი მისი „ფრიდონი“, და აღფრთოვანა ქვეყანა სულის უკვდავების რწმენით, როდესაც მან განსაზღვრა ფილოსოფია როგორც ტრფობა სიკვდილისა და უკვდავებისა ერთდროულად, როდესაც მან ჭეშმარიტი ფილოსოფოსი უწოდა მის, ვინც მზად იყო სიკვდილისა და უკვდავებისათვის, გატაცებამ სიკვდილით ტრფობისამ და ტრფობამ მარადისობისამ იმხელა ძალით იფეთქა მისი დიალოგის მიმდევრებში, რომ აღმოჩნდნენ ჭაბუკნი, რომელნიც „ფრიდონის“ მღელვარე ქალაგებით დაუსაზღვრავ გზაუხლტაცაში ჩავარდნილნი თავს იკლავდნენ და ამით ამტიციებდნენ უველაზე დიდ ერთგულებას უკვდავი ღმერთებისადმი. პლატონისა და მისი მოძღვრებისა დე. ი. თავად უკვდავების შემეცნების კვალდაკვალ შეიქმნა აპოლოგეტიკაც თვითმკვლელობისა. მაგრამ პლატონს არ უქადაგია სულის უკვდავებისათვის თვითმკვლელობა. არც ქრისტესს არ უქადაგია სასუფეველისათვის იმგვარი აღმნიანური „თვითმკვლელობა“ ვანდგვილისა, როგორზედაც დადგა საქრისტიანოს დოგმატიკა.

როგორც შევინშენთ, ეს იყო ცალმხრეობი და თავის უქადურესობამდე მისული გატაცება ცხოვრების უარყოფითა და სასუფეველის სი-



ამით, რომელიც ბრწყინვალე და მიწიწიველი მარგალიტით აღედარა მორწმუნის განცდაში, ყოვლის დამაფიქვებელი და თვით ამქვეყნიურში მიხიხაც და რომელიც ამხილა ქრისტიანული სამყაროს უდიდესმა რენესანსულმა მოძრაობამ.

ქრისტიანული ასევე ისეთივე მიმართება იყო ქრისტეს მოძღვრებისადმი, როგორც პლატონისდროინდელი სიკვდილისა და უკვდავების მტრფეთა თვითმკვლელობის აპოლოგეტური მიმართულებანი, ოღონდ ეს თვითმკვლელობანი განსხვავებული ბუნებისანი იყვნენ.

თვითვეთის ტიპეტური და ეგვიპტური გზაც, პითაგორას წინარე მოაზროვნის — ჰერმობიზმის მიერ ამოთხრილი მოწიქვეშა სამარე-ხანაკობიდან დაწყებული გრიგოლ ხანძთელის პარმონულ მონასტრებამდე კაცობრიობის განვლილი გზაა, მოხილი დიდი მადლითა და დიდებით. და დღეს, დღევანდელი მსოფლიოს რელიგიური კრიზისებისა და სულიერი კავშირის დაწვევით მავთულეში, ცხოვრების მოწყონობიდან ხსნის მაძიებელი და იხედავ მარტოპიოფი, იხედავ თავისი თავისაგან გაუცხოვებული და ღმერთს მოშორებული ადამიანისათვის ვეღარ აღმოჩნდება იდეალად უარყოფა სიცოცხლის, რომელიც ასე ცოტა აქვს დღევანდელ ადამიანსა და საერთოდ დღევანდელ კაცობრიობას, სამხედრო ობიექტებად ქცეულ და სიცოცხლის მოხასპობი იარაღის სამარხებად ქცეულ პლანეტას...

დღევანდელ საკაცობრიო მიწანში: რომ შევუწინააღმდეგოთ დედამიწას და კაცობრიობას სიცოცხლედ, ვეღარ გამოიჭრება ცალკეულ რჩეულთათვის სიცოცხლის უარყოფის ეთიკური იდეალი, რომლითაც სრულიად სხვა სოციალური ფორმაციების დონეზე შეიქმნა მონასტრული კოდექსი. კაცობრიობამ უკვე რამოდენიმე სოციალური ფორმაცია გაიარა ან ფონზე.

დღეს სრულიად აღარ შეიძლება ქალში იყოს კანონი, რომ მონას არა აქვს უფლება მონასტრში წახვლისა, რადგან აღარ არსებობს სოციალური ფენა მონებისა, რადგან აღარ შეიძლება ქალის დანახვაზე პირაჯრის გადაწერა, როგორც ვედრება უფლისადმი სატანისაგან ხსნისა; მოგვხსენებთ ათონზე, მონასტრულ სავანეში აკრძალული იყო ღედრობითი სქების ცხოველის ჭაჭანებაც კი. მტრად რომ მტრედია, დედა მტრედს არა ჰქონდა უფლება გადაეფრინა ათონის სავანეში. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ შეეფენით და მფარველობით უფლისა, ქართულ ერს სჭირდება სრულიად განახლებული ტიპიკონები მონასტრული ყოფისა, სრულიად ახალი ეპოქალური სუნთქვითა და ეპოქალური იდეალებით აღვსებული. ამასთან ღრმად ეროვნული და ის მაღალ-ქართული ზნეობრივი გზა ცხოვრებისა, რომელიც იქნება

გამართლებული და მართალი ქართველებუნებისა და ყოფისათვის, თავისუფალი არსებული ბიზანტიის მშებრების რელიგიური მონობისაგანაც და რუსეთის მიერვე უარყოფილი რუსული უღმერთო იმპერიის მსახური გლეხური დიქტატისაგანაც. თანამედროვე საქრისტიანოში უკვე გააზრებული ეგზისტენციალური კრიზისის ყოფიერებიდან, ერთმანეთდაკარგული ადამიანი ვეღარ შესძლებს მიიღწეოდეს ერთმანეთისაგან გაქცევისაკენ. დღეს მთელი მსოფლიო შედგება მარტოპიოფთა და მტოვებულთა სულთაგან და მთელი მსოფლიო ეძებს გზას მარტოპიოდან თავის დახსნისას. მარტოპია, დაატყდა დღეს თავს კაცობრიობას როგორც თავჯარი, როგორც სენი სულისა. ადამიანები ადამიანთ შორისაც თავს უღაბნობში გრძობენ და სულიერი ყინულის ამ შეუცვლებელ მწეულად, რომ ბუნებრივად აინთოს ადამიანის სურვილი უღაბნოსა და ყინულების მღვიმეებში გაქცევისა, განსამარტოვებელი უღაბნობისა და მწვერვალების ფერადში ღმერთთან მისათობი მღვიმეების მოხაზებნად.

ჩემი მოკრძალებული თვალსაზრისით შემეცნებლისა და მხოლოდ ქეშმარტიების წყურვილით გაფიქრებულით, მხოლოდ და მხოლოდ ჩემი პოფესიონალური უფლებით წარმოთქმულით, მონასტრებმა უნდა აიღონ ხელში არა მხოლოდ რჩეულთა, არამედ ყველი მოქალაქის ცხოვრების მთელი სულიერი მხარე, ყოველი პოლიტიკური მოქალაქის სამყაროს მოქალაქედ ჩამოყალიბების უპირველესი და დიდი საქმე, რადგან ყოველი ადამიანი უწინარეს მისი პოლიტიკური მოქალაქეობისა, ან სოციალური სტატუსისა არის შველი უფლისა და მოქალაქე ღვთაური ქვეყნიერებისა, ვარსკვლავითის. და ყველა პოლიტიკური გზა, რომელიც არ არის დაფუძნებული ამ ქეშმარტიბაზე, განწირულია დასაღუპად.

ფილოსოფოსი სოკრატე იყო ხელოვანი ყველაზე უბრალო ადამიანებთან ურთულეს პრობლემებზე საუბრისა. ხელოსნებთან, მეწაღებთან და ა. შ. მას შეეძლო ისე წარემართა დიალოგი, რომ მეწაღისაგან მიიღო, მეწაღისათვის ეთმევიენებინა ყველაზე ფილოსოფიური პასუხი ყველაზე საბედისწერო და საიდუმლო კითხვებზე ცხოვრებისა და სიცოცხლის რაობის. ამიტომ მას უწოდებდნენ ბებია ქალს აზრის მშობიარობისას, ბებია ქალს, რომელიც ტიპილითა და ხელოვნებით ახადებინებდა ადამიანებს აზრს. ჩვენ ვლოცულობთ უფლის წინაშე: „უფლი წმიდა დაძაბად ჩემ თანა ღმერთო და სული წრფელი განმისხლად გუამსა ჩემსა“ (ფსალმური, 50), მაგრამ ჩვენ არა გუყავს ზნირად ის დამხმარე, ის ბებია ქალნი, რომელნიც ცოდვებიდან გამოათავისუფლებენ და დაძაბებენ უცოდვლესა სიწრფელეს სულისას და



სიწმინდეს გულისხმ ჩვენისას. ეს მონაწილი დედებია და მამების ფუნქცია უნდა იყოს. მონაწილი, ნაწრობი ზნეობრივ კანონებში და ამავე დროს, სხვა სხვის ომში ბრძენი და შორიდან მტყვერტელი მებრძოლი სულისა სხვის ხრძოლაში, გარედან მხილველი — რა უკირს და რისგან არის განაწმენდი მოუვასი, უნდა იყოს ის ბეიბაქალი მთელი ერისა, რომელიც დაუბრუნებს თვითულის გზით შილდ ერს სიწმინდეს სულისას. რაოდენ შორსაც არ უნდა ცხოვრობდეს ექიმი ავადმყოფისა, იქნება ეს ავადობა ღვიძლისა თუ თირკმლის, თუ

სხეულის რაიმე სხვა ნაწილისა, ადამიანები ეძებენ და პოულობენ მათ მკურნალებს, სადაც არ უნდა ცხოვრობდეს ეს ექიმი, რაოდენ შორსაც არ უნდა იყვნენ მონასტრები, ადამიანები დაპირვებულნი და გაპირვებულნი, ანდა ისეთნი, რომელთაც იციან სახელი თავიანთი უხილავი სენისა და ნაკლავანების, უველგან მიჯნებენ მკურნალს. მთავარია იგი არსებობდეს. ამრიგად, ახალი მონასტერი ჩვენი ეკლესიის რეგიონური პროფესიონალური უფლების კონცეპცია გახლავთ, რაზედაც შემდგომში სხვა ციკლებში გვექნება ალბათ დაწვრილებით საუბარი.

ალბომი „რუსუდნ ზავრიშვილი“

◆ ნმბტ მიბოძეთ, მოგილოცოთ ბრწყინვალე გამარჯვება და ის სიხარული, რომელიც მინიჭებთ ფართო საზოგადოებას და მხატვრებს. ქართული საბჭოთა ფერწერის დიდი აღმავლობა და ტრიუმფი გრძელდება: თქვენი სახელი, ქალბატონო რუსუდან, კიდევ ერთი ბრწყინვალე ისტატი შეემატა ჩვენი ხელოვნების ოქროს ფონდს. ჩვენ ვნახეთ და კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, რომ თქვენი შემოქმედებაც ადასტურებს ქართული ეროვნული გენიის არჩეობას და გამოვლენას...“ (ლ. გუდიაშვილი, 1964 წ. რ. ჭავჭავაძის პირველი სერსონალური გამოფენის შობეკდილუბნთა წიგნიდან).

დიდი ქართველი მხატვრის ეს სიტყვები უძღვის ნარკვევს როსუდან ჭავჭავაძის შემოქმედების შესახებ რომლის მტკიცება ხელოვნებაშიც მოდერნიზმის კანდიდატი ირანე ახესაძე და რომლითაც ისწენა საქართველოს სახელმ მხატვრის, ქართული პერსონის ოსტატის

ნამუშევართა ალბომი. ეს ალბომი, 120 ფურადი რეპროდუქციით, ახლახანს გამოცა გამოცემლობა „ხელოვნება“.

წერილში ირინე ახესაძე მიმოიხილავს ფერმწერლის შემოქმედებით ბიოგრაფიას და აანალიზებს მის სხვადასხვა თანობის ნამუშევრებს. დასკვნების შეკამებისას, იგი წერს: — მხატვარი ხატავს, როგორც გეომობს, გრძობს ისე, როგორც არსებობს. მასურებელს სწორედ ეს უშუალოდა და გულწრფელობა ხიბლავს, რომელიც აიძულებს მას ჩვეულ პერსონურ მოტივს მხატვრის თავლით შეხედოს, ღრმად ჩაწვდეს და განიცადოს“.

რუსუდან ჭავჭავაძის შემოქმედება კარგადაა ცნობილი არა მხოლოდ საქართველოში. მის მიერ განვლილი შემოქმედებითი გზა, რომელიც 40-იანი წლებიდან იწყება — ესაა ფერწერული ოსტატობის აღმავლობის გზა. ამავე პერიოდის, მხატვარი მრავალი გამოფენის მონაწილეა, ხოლო 1964 წელს პირველი ვრცელი

ქრონიკა

პერსონალური ექსპოზიცია მოაწყო თბილისის სურათების გალერეაში. მას მოჰყვა კიდევ რამდენიმე გამოფენა. რომელთა შორის განსაკუთრებით შთაბეჭედავი იყო 1977 წელს ფინანსთა სამინისტროს დარბაზებში / მოწყობილი პერსონალური ექსპოზიცია. მასზე თვალნათლივ იხილება ფერმწერლის შემოქმედებითი კრებული, მშობლიური ქვეყნის უსაზღვრო სიყვარული, მისი ქალაქისა თუ სოფლების, მიდამოების, კულტურის ძეგლების ღრმად პოეტური ხედვა. მხატვარმა შექმნა ქართული პერსონალური მოტივების ხანტერების თემატური ციკლები.

„ამ მძულერ წუთის ოფელში მიზნები დიდზე დიდია, მე კვლავაც მთელი გულით და შემართებით გავყვები ჩემს გზას, ჩემი შთაბარის ბილიკებს ქალამნებით, ტილოთი, გულდაში გამოკრული პურიითა და უველით, და კიდევ... სამშობლო სიყვარულით...“ — ამბობს მხატვარი.

ალბომის — „რუსუდან ჭავჭავაძის“ შემდგენელი ქეთევან ახვლედიანი, მხატვრულად ვაჟფორმა ოლდა გოროლევიჩია.

გიული ზავზანიძე.

ვიტორიო სტორარო

ეს იყო დიქტატურის ხანა. ჩვენი ძირითადი ჩანაფიქრის თანახმად, თითოეული ინტერიერი ნატურაში უნდა გადაგველო. ფანჯრის მიღმა არსებული რეალობა კი არ უნდა გვეჩვენებინა, რადგან იმ ისტორიულ მონაკვეთში იყო გრანდიოზული გეგმები. დაპირებანი, მაგრამ მათი რეალურად განხორციელება თითქმის არ ხერხდებოდა. ამიტომ ფანჯრის მეორე მხარეს გვექონდა ხელოვნური, არარეალური, დახატული ფონი. სხვათა შორის, კადრები, რომელშიც მოქმედება მიმდინარეობს მატარებელში, გაკეთებულია უკუსვლითი პროექციით. ჩვენი მიზანი იყო გვეჩვენებინა წინააღმდეგობა ორ რეალობას შორის — სასურველ, მოჩვენებით და არსებულ რეალობებს შორის. განათების მეშვეობით მსურდა გადმომეცა კლასტროფობიის იდეა, ადამიანის განცდა თითქოს იგი საპყრობილეშია. გამოვიყენე ის დებულება, რომლის მიხედვითაც არსებობს მკვეთრი ზღვარი შუქსა და ჩრდილს შორის. ამიტომაც პირველ ნაწილში ისეთ ტექნიკას ვიყენებდი, რომელიც მკვეთრი შუქ-ჩრდილების ჩვენების საშუალებას მომცემდა. ფილმის სიუჟეტით გვირები პარიზში მიემგზავრებიან. ეს ქალაქი ჩვენთვის თავისუფალი ერის სიმბოლო იყო. სწორედ პარიზში გაქცევით ცდილობდნენ დიქტატურისაგან თავის დაღწევას — თავისუფლებისაკენ ლტოლვის ეს იდეა გამოვხატე იმით, რომ მოვახდინე შუქ-ჩრდილის შერევა. მთლიანად შევცვალე განათების მანერა და მაყურებელს ფერთა ისეთი გამა წარმოუფლდინე, რომელიც იქამდე ფილმში არ იყო გამოყე-

ნებული. „კონფორმისტი“ თითქმის შეთეთრი ფილმია. მაგრამ მისი ბოლო ნაწილი, რომელშიც მოქმედება პარიზში ვითარდება, განსხვავებულია. მაყურებელი მოწმე ხდება, თუ როგორ იჭრება ჩრდილებში შუქი. რაც მოგვავონებს ორი ნაწილის კვლავ ერთ მთლიანობაში გაერთიანების პროცესს. „კონფორმისტი“ ლამის ყველა სცენა ლურჯ ფერშია შესრულებული. იმ დროს მე ზუსტად არ მქონდა გააზრებული, რატომ შევაჩერე არჩევანი ლურჯზე: მხოლოდ შინაგანად ვგრძობდი, რომ ასე უნდა გამეკეთებინა. მოგვიანებით მივხვდი, თუ ინტელექტუალურად რა სიმბოლური დატვირთვა აქვს ლურჯ ფერს.

ფილმზე „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“ მუშაობის დაწყების წინ, პირველად ჩემს ცხოვრებაში პარიზს ზამთარში ვეწვიე და ვიხილე ელექტრონათურებით გაჩირალდებული ქალაქი. ბუნებრივი განათება იმდენად სუსტი იყო, რომ ქალაქი სულ ხელოვნურად იყო განათებული. წინააღმდეგობამ ამ ორ ენერგიას (ბუნებრივსა და ხელოვნურს) შორის მომცა განსხვავებული ტალღის სიგრძე ანუ ვიბრაცია, კელვინის სხვადასხვა ხარისხი, რაც კი შეიძლება გამოიხატოს, სხვადასხვა ფერები, რაც კი შესაძლებელია ვიხმაროთ. ასე რომ თანდათან ვხვდებოდი, თუ რა მნიშვნელოვანია სიუჟეტის სწორედ ასეთ ქალაქში გაშლა. ამ ფილმში გამოვიყენე ნარინჯისფერი. ეს იდეა მომცა კვლავ განსხვავებულმა ტალღის სიგრძემ ანუ ენერგიამ. ამ ტალღის სიგრძის მალალმა ზღვარმა შექმნა შთაბეჭდილება, რომ ფილმი ვნებაზეა. დავიწყეთ ცარიელი ბინის ნარინჯისფრად შეღებვა. ვცდი-

ლობდით გამოგვეყენებინა ზამთრის მზე, რომელიც დღის განმავლობაში ძალზე სუსტად ანათებდა. მზის შუქმა მოგვცა ძალიან თბილი, რბილი ტონები. ასეთივე ფერს ვიღებდით ხელოვნური განათების დღის შუქთან შეთავსებით. ნარინჯისფერი წარმოადგენდა ვნების, ემოციების გამომხატველ ფერს. აი, დაახლოებით, როგორ წარმოიშვა ფილმის „უკანასკნელი ტანგო პარიზში“ იდეა.

რაც შეეხება „ობობის სტრატეგიას“, ამ ფილმისადმი მიდგომის მთავარი გზა თავად სიუჟეტმა გვიკარნახა. ამბავი, რომელიც ფილმს დაედო საფუძვლად, სინამდვილეში არ ყოფილა, მაგრამ ჩვენ გვსურდა წარმოგვედგინა იგი როგორც რეალურად მომხდარი. ჩანაფიქრის მიხედვით პატარა ქვეყანა უნდა გვეჩვენებინა, როგორც უზარმაზარი სცენა. სიუჟეტი იშლება პატარა ქალაქში. ვიყენებდით ძალზე მკვეთრ და ძალზე სუფთა ფერებს. ეს იყო პირველი ფილმი, რომელიც ბერტოლუჩისთან ერთად გადავიღე. სურათზე მუშაობის დროს თავი დავაღწიე დიდ ქალაქებს — მილანსა და რომს, და პირველად ჩემს ცხოვრებაში გადაღებებს სოფელში ვაჭარმოვბდი. ქალაქში ნისლი და კვამლი ასრულებენ ერთგვარი ფილტრის როლს, ასე რომ, ფაქტიურად, საგანთა ნამდვილ ფერს ვერ ვხედავთ. ვერ ვხედავთ მზის ჩასვლისათვის დამახასიათებელ წითელს, წყლის სილურჯესა და მდელის სიმწვანეს. ამიტომ ჩემთვის ემოციურად ძალზე შთამბეჭდავი განცდა იყო სუფთა ჰაერზე ბუნების სუფთა ფერების დანახვა. ყურს ვუგდებდი ბუნებას ისე, რომ ხელს არ მიშლიდა ქალაქის ხმაური. იცით, როდესაც გამუდმებით გესმით მანქანის, კონდიციონერის ანდა ტელევიზორის ხმაური, გეკარგებათ ქეშმარიტი სმენის უნარი. და თუკი უგულვებელყოფთ ხმაურის ამ დონეს, თქვენ გაიგებთ ფოთლის დაცემის, ხეებს შორის ქარის ქროლის ხმას. ეს ჩემთვის მეტად მნიშვნელოვანი აღმოჩენა იყო. „ობობის სტრატეგიის“ პლასტიკა სწო-

რედ ამგვარი გამოცდილების საფუძველზე შეიქმნა.

როგორც კინემატოგრაფისტთა თაობა, ჩვენ, გარკვეული აზრით, წარმოვადგენთ ყველა იმ კინემატოგრაფისტს, ვინც ჩვენამდე მოღვაწეობდა. მათ მიერ წარსული წლებიდან დღემდე გაწეულმა უზარმაზარმა სამუშაომ დღევანდელ მდგომარეობამდე მოგვალწევინა. მათ გარეშე დღეს ჩვენ ასე ვერ შევეძლებდით მუშაობას. ამ საკითხზე ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს. ჩვენს წინამორბედებსაც, თავის მხრივ, წინ უსწრებდა ფერწერის უზარმაზარი ისტორია. მას შემდეგ, რაც გამოქვაბულის კედლებზე ამოიკაწრა პირველი სურათები, შეიქმნა ეგვიპტური მხატვრობის პირველი ნიმუშები, პიერო დელა ფრანჩესკას ნამუშევრები, ჩვენ ვიცნობთ ხერხებს, გარკვეულ მანერას, რომელიც ემოციური დატვირთვის მქონე ამბებისა და ფიგურების გამოხატვაში გვეხმარება. ექვტარეშეა, რომ როდესაც ხატავთ, იღებთ ფოტოს ან ფილმს, გაცნობიერებული გაქვთ თქვენ ეს თუ არა, ერთგვარად კაცობრიობის განვითარების ისტორიის მთელ ორიენტასწლეულს გამოხატავთ. ამიტომ ვფიქრობ, რომ ჩვენ კარგად უნდა ვიცოდეთ ის, რაც წინა პერიოდებში ვაკეთდა. ალბათ სწორი არ იქნება მოვთხოვთ მხატვარს, ხატოს წარსულში გაბატონებული მანერით, ასევე არასწორი იქნება მოვთხოვთ კინემატოგრაფისტს ზუსტად ისეთივე სტილით გადაიღოს ფილმი, როგორითაც სხვა ფილმი აქვს გადაღებული, რადგან ამის გაკეთება შეუძლებელია. მიზეზი ისაა, რომ ერთი და იგივე ელემენტები, ერთი და იგივე ამბავი ზუსტად არასოდეს არ მეორდება. მაგრამ შეიძლება მიმართოთ ადრინდელ ნიმუშებს, რათა უფრო კარგად გაიზიაროთ რისი გაკეთება გასურთ.

— ადრინდელი ფილმები, თქვენთვის ერთგვარი ამოსავალი წერტილია?

როდესაც ადრინდელ ნამუშევრებს მიმართავთ, გეძლევათ საშუალება გადაწყვიტოთ რა მიმართულებით წარ-



მართოთ თქვენი მომავალი მუშაობა. ასე რომ, კულტურის, ისტორიის, საკულთარი გამოცდილების ცოდნა ძალზე მნიშვნელოვანია. იმ მომენტში არა მხოლოდ შემოქმედებაა მნიშვნელოვანი, არამედ თეორიაც და ჩვენი ახლანდელი საუბარიც კი. ჩრდილები, რომლებსაც ამ წუთში თქვენი ქალაქები ტოვებენ მაგიდაზე, ჩემთვის გარკვეული ფონია, რომელმაც შეიძლება ერთგვარი ზემოქმედება იქონიოს ჩემს გონებაზე. არ ვიცი, როგორ, რატომ, როდის, მაგრამ ეს ყველაფერი აუცილებლად კვლავ დამიბრუნდება.

— ამით იმის თქმა გასურთ, რომ თქვენს ნამუშევრებში დიდი ადგილი უჭირავს გაუცნობიერებელ გამოხატულებებს?

— არა მხოლოდ ჩემს, არამედ საერთოდ ყველას ნამუშევრებს ვგულისხმობ. მაგრამ ზოგი ადამიანი არაფრით არ აღიარებს ამას. იმიტომ, რომ ეს ყველაფერი ქვეცნობიერად ხდება. წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს პროცესი გაუცნობიერებელი იქნებოდა. ხვდები, რომ არჩევანი ქვეცნობიერია, რადგან არ შეგიძლია მისი ახსნა, ანდა არ იცი, რატომ გააკეთე ასეთი არჩევანი. მაგალითად, რატომ გადაწყვეტ ხოლმე უცებ გამოვრთო შუქის ერთი წყარო და არა მეორე? ამ გადაწყვეტილების მიღებისას მილიონი რამ ახდენს ჩემზე გავლენას. შეგიძლია აირჩიო მწვენი წითლის მაგივრად, შავი თეთრის ნაცვლად.

ზოგჯერ შეიძლება არ იცი რატომ, მაგრამ უყურებ და ხვდები, რომ სწორედ ეს შუქი გპირდება. შეიძლება ზოგჯერ არც იცოდე, მაგრამ ხვდებოდე, რომ ეს არის ის, რაც გპირდება, რასაც გრძნობ, რისი მიღწევაც გასურს. მოგვიანებით შესაძლოა აღმოაჩინო კიდევ მიზეზი. გულწრფელად რომ ვთქვა არ ვიცი, რატომ გადავიღე პარიზი „კონფორმისტში“ ლურჯ ფერებში, ხოლო ორი წლის შემდეგ „უკანასკნელ ტანგოში“ კი — ნარინჯისფერ ფერებში. ამ პერიოდში, ჩემს გრძნობებს სწორედ ასეთი ტალღის სიგრძეები და ფერები შეესაბამებოდა. მხო-

ლოდ რვა წლის შემდეგ აღმოვაჩინე თუ რას გამოხატავდნენ ეს ფერები, ასე რომ, ახლა უკვე ვიცი, რატომ გავაკეთე ასეთი არჩევანი. იმ პერიოდში კი ჩემი გადაწყვეტილება უფრო ემოციებით, გრძნობებით იყო ნაკარნახევი.

ეს ისეთი რამაა, რასაც რაციონალურად ვერ ავხსნი. ზოგჯერ ამის ახსნა მართლაც შეუძლებელია, რადგან იგი ინტუიციით გეძლევა. ხშირად ძნელია ამ თემაზე საუბარი, განსაკუთრებით, თუ შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში ხარ.

მე წასაკითხად მოგეცით ორი გვერდი ფილმის „სულითა და გულით“ ჩემი უფრო კონკრეტისა, რადგან უკვე დავამთავრე გადაღება. მართალია ზოგიერთი ეპიზოდი თავიდანაა გადასაღები, მაგრამ, ფაქტურად, ფილმი დასრულებულია. 90% იმისა, რასაც ვაკეთებდი, ჩემს ნაწერებში აისახა. იმიტომ აღარ მიჭირს ამ თემაზე საუბარი. შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში კი ფილმზე საუბარი ძალზე ძნელია. თუ ძვალსა და რბილში გაქვს გამჭდარი რის თქმასაც აპირებ, ეს ნიშნავს, რომ მზად ხარ სამუშაოდ. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იცი რა უნდა გაკეთდეს და როგორ, თუ იცი რომელია სწორი გზა, ნაბიჯ-ნაბიჯ, დღითი დღე შეიძლება განახორციელო შენი ჩანაფიქრი. შემდგომში ნათელი გახდება, რომ სწორი გზას ადგახარ, ანდა, რომ შეიძლება შენი ჩანაფიქრის კიდევ უფრო გავრცობა, დახვეწა, გაღრმავება ანდა ზუსტად ისე განხორციელება, როგორც წარმოგედგინა. შემდგომში უკვე შეგიძლია ამაზე საუბარი, მაგრამ დასაწყისში ინტუიციით მოქმედებ. არ იცი გამოგადგება თუ არა არჩეული გზა. როგორც პროფესიონალი, რაციონალურად ხვდები წარმატების რა შანსი გაქვს; შეიძლება ეს იყოს 10% და შეიძლება — 90-ც, მაგრამ 100%-ით ვერასოდეს იქნები დარწმუნებული. თუ შექმნი რაიმე გამოსახულებას, ხოლო შემდგომში კი მოინდომებ მის ზუსტად გამეორებას, ამის გაკეთებას ვერაფრით ვერ მოა-



ხერხებ, რადგან ეს გამოსახულება ზუსტად იგივე სახით აღარ წარმოიდგება.

— მაგრამ თქვენ დარწმუნებული ხართ, რომ იცით რას გააკეთებთ სანამ საბოლოოდ დასრულებულს იხილავთ ნამუშევარს ეკრანზე? ამ წუთას შენიშნეთ, რომ დაასრულეთ ფილმზე „სულითა და გულით“ მუშაობა და იცით რა გააკეთეთ. ეს მართლა ასეა?

— ნამდვილად შემიძლია ვთქვა, რომ ფილმი 99% დასრულებულია. ეს ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ხართ დარწმუნებული თქვენს ტექნიკურ ცოდნაში, რა გამოცდილება გაქვთ ამ სფეროში, რა ზომამდე იყავით კონცენტრირებული, როდესაც ქმნიდით მხატვრულ სახეს. იმ მომენტიდან, როდესაც მოვიფიქრებ მხატვრულ სახეს, მის საბოლოოდ განხორციელებამდე ვიცი, როგორ გამოჩნდება ის ეკრანზე. რასაკვირველია ალბათობა ყოველთვის არსებობს. ზოგჯერ ერთი პროცენტი შეიძლება იყოს სიახლე, ზოგჯერ კი — 90%. ამის წინასწარ განსაზღვრა შეუძლებელია. ეს არის რალაც, რასაც შეიძლება შინაგანად გრძნობდე, მაგრამ ვერ გამოხატო. არასოდეს არ მჯერა მისი, ვინც მეუბნება: „ვიცოდი, რომ ზუსტად ასე იქნებოდა“. შეიძლება მართლა ყოფილიყო მსგავსი რამ, მაგრამ არასოდეს ზუსტად ისეთი. ტექნიკა იცვლება და ნელ-ნელა ექცევა ეკრანსა და ჩვენს იდეებს შორის. ტექნიკაში გაქვთ არჩევანის საშუალება. მასში შემავალი ზოგიერთი ელემენტი ცვლებადია. აი, მაგალითად, ლაბორატორიის სტანდარტი ყოველდღე იცვლება, დღითი დღე იცვლება ტოლერანტობა, ემულსიის სტრუქტურა, სხვადასხვა კინოთეატრში პროექცია განსხვავებულია, საკუთრივ ნათურაც კი ყოველ წუთს განიცდის ცვლილებას, რადგან მის მიერ გამო-სხივებული ენერგია დროში არ ნაზღაურდება. დღითი დღე იცვლება მხატვრული სახის იმიჯიც. ვფიქრობ, რომ იმ ხალხის ემოციები, რომლებიც ამ მხატვრულ სახეს ქმნიან, ვაუღვანას ახდენენ საკუთრივ ამ სახეზე. ფილმი

იმდენად მგრძობიარეა, რომ იგი დაღების მონაწილეთა ემოციებს აღბეჭდავს. როდესაც უყურებ ფილმს, გრძნობ თუ რა განწყობითაა ის გადაღებული. მხიარულად, გაბრაზებულად თუ დიდი ვნებით. თუ ჯგუფის ერთ წევრს მაინც შეცვლით, ფილმიც შეიცვლება. საერთო განწყობა განსხვავებული იქნება, რადგან ყოველი ჩვენგანი, დამოუკიდებლად იმისა პატარა სა-მუშაო აქვს, თუ დიდი, ყოველ წუთს იღებს გადაწყვეტილებებს. კამერის მოძრაობის სიჩქარის ცვლილება იწვევს ცვლილებებს ფილმში. ფილმში შეიძლება განიცადდეს ცვლილება იმის მიხედვითაც თუ პროექტორის წინ როგორ მოვათავსებთ დამჩრდილავ ეკრანს — ოდნავ ზემოთ თუ ოდნავ ქვემოთ. მე ვლაპარაკობ რალაც ძალიან მარტივზე. ფილმი მხოლოდ ფილმი კი არ არის, არამედ მასში გარკვეული აზრით ჩვენი „მე“ არის ჩაქსოვილი.

— მაგრამ როგორ ახერხებთ ამის ყველაფრის გაკონტროლებას და საერთოდ ახერხებთ კი?

— ერთადერთი კონტროლი, რაც შეიძლება აწარმოოთ, არის ის, რომ შეარჩიოთ საჭირო ხალხი და სწორად უხელმძღვანელოთ მათ. ასე, რომ გარკვეული აზრით, შეგიძლიათ კონტროლის დაწესება, მიმართულების მიცემა. მაგრამ ეს არის ერთადერთი კონტროლი, რაც შეიძლება გქონდეთ, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში, რაც უფრო მეტად გააკონტროლებთ მუშაობას, მით უფრო შეზღუდვით შემოქმედებით თავისუფლებასა და ემოციებს. ბოლოს დამთავრდება იმით, რომ გადაიღებთ ფილმს, გაკეთებულს პატიმრების მიერ. აი რა ხდება, როდესაც ადამიანებს უკრძალავთ ფიქრს, საკუთარი აზრის, გრძნობების გამოხატვას. შეიძლება იყოს ცხრაშეტი უვარგისი იდეა, მაგრამ აუცილებლად იქნება რამდენიმე კარგიც. ამიტომ არა მგონია, რომ შეიძლება ბოდეს ამ პროცესის გაკონტროლება. თუმცა ზოგიერთები ცდილობენ ამის გაკეთებას. კონტროლის ერთადერთი ფორმა შეიძლება იყოს ის, რომ ეცადო

წარმართო მუშაობა სწორი მიმართულებით და როდესაც შეამჩნევ, რომ ჯგუფის რამდენიმე წევრი მცდარ გზას ადგას, უნდა შეეცადო დაიყოლიო, დაარწმუნო და გააგებინო თუ რომელია სწორი მიმართულება. ხშირად ამის გაკეთება არც ისე იოლია.

— როგორი დამოკიდებულება გადამღებ ჯგუფსა და თქვენს შორის?

— პირველი ფილმიდან მოყოლებული ერთ ჯგუფთან ვმუშაობ. ეს არის ჩემი პროფესიონალური ოჯახი.

— გაქვთ თუ არა დიქტატორის თვისებები? რამდენ თავისუფლებას იძლევი?

— უნდა იყო კაბიტანი, გზის მაჩვენებელი. თუ ყველას ნებას დართავ, რაც უნდათ ის აკეთონ, გამოვა, რომ ერთდროულად 100 ფილმს იღებ. ვფიქრობ, აუცილებელია ლიდერი, წინამძღოლი, რომელიც განსაზღვრავს მუშაობის სწორ გზას. მე სწორედ ამის გაკეთებას ვცდილობ. თავის ვიწრო, სპეციალურ სფეროში, ჯგუფის წევრებს, მაგალითად გამნათებელს, კინოატელიეს მუშაკს უნდა ჰქონდეთ საკუთარი თავის გამოხატვის საშუალება. გადაღების დასაწყისში ცდილობ დასახო მუშაობის კონკრეტული გეგმა, აჩვენო რა მიმართულებით გასურს მუშაობის წარმართვა. რადგან არ ხარ დაარწმუნებული, რომ დანარჩენები განსხვავებულ გზას არ დაადგებიან. ამის გამო, რაც უფრო კარგად გაგიცნობენ ჯგუფის წევრები, მით უფრო მიუახლოვდები არჩეულ სწორ მიმართულებას. თანდათანობით სულ უფრო თავისუფლად იგრძნობ თავს. დასაწყისში ერთად ვარკვევთ, თუ რა სტილით, რა მანერით ვაპირებთ ფილმის გადაღებას, შემდეგ კი ვიწყებთ ჩანაფიქრის განხორციელებას. მე უკვე აღარ მჭირდება ხოლმე მუდმივად შემოწმება თუ როგორ აყენებს გამნათებელი შუქს, ანდა საჭირო ფილტრია თუ არა კამერაში და სწორადაა თუ არა ის დაყენებული. თავიდანვე ყველაფერი თავის ადგილზე უნდა იყოს. ეს ყველაფერი ჩვენთვის ერთგვარ საურთიერთო ენას წარმოად-

გენს. ასე რომ, ნელ-ნელა საშუალება მიძლევა მთელი ენჭრების კონტროლიცა ფილმზე გავაკეთო. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ყოველ ახალ სურათზე მუშაობისას რამდენჯერაც შეცვლით ჯგუფს, იმდენჯერ მოგიხდებათ ყველაფრის თავიდან დაწყება ახალ ჯგუფთან ერთად.

— არის თუ არა შესაძლებელი ლაბორატორიაში ჩასატარებელი სამუშაოების მკაცრად გაკონტროლება?

— მე ვთანამშრომლობდი ერთ კონკრეტულ ლაბორატორიასთან, უფრო სწორად ლაბორატორიასთან კი არა, ამ ლაბორატორიის თანამშრომელთან. ძალიან კარგი დამოკიდებულება მქონდა ამ კაცთან და ისიც ისე იყო გატაცებული მუშაობით, რომ თითქმის ჩვენი ჯგუფის წევრად იქცა. „უკანასკნელ ტანგოზე“ მუშაობისას დასაწყისში ველავდი — მიმიხვდებოდა თუ არა ჩანაფიქრს. მისი აზრით, ფილმში ძალზე ბევრი იყო ყვითელი და ნარინჯისფერი, მაგრამ ამის მიზეზი ის იყო, რომ არ ესმოდა რას და რატომ ვაკეთებდით. ამიტომ ამ კაცს გადასაღებ მოედანზე მოსვლა ვთხოვე და ავუხსენი რაში იყო საქმე, რის შემდეგაც ბევრი რამ მისთვის უფრო ნათელი გახდა. ახლა უკვე რამდენიმე ფილმი გვაქვს ერთად ვაკეთებულნი. ყოველთვის, როდესაც ვიჩეე ახალ მიმართულებას, ძალიან ვფრთხილობ და ვცდილობ ძალზე კონკრეტულად ავუხსნა თუ რა მაქვს მხედველობაში, რას ვაკეთებ. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმასაც, თუ როგორ გაიგებს იგი ჩემს ნაწერებს. უდავოა, რომ როდესაც იგი არჩევს ფირის გასამქლავნებელ შუქს, ეს არის განსაკუთრებული არჩევანი, რომელიც მისი ინდივიდუალობის ნაწილს წარმოადგენს. ყოველი მხატვრული სახე, რომელიც ეკრანზე გამოჩნდება, წარმოადგენს ჩემი ემოციების, ლაბორატორიის მუშაკის ემოციებისა და ტექნიკურ საშუალებათა ჯამს. მისი ემოციების თავზეა მოქმედებით, რის გამოც ჩემი მხატვრული სახე ახალ მხატვრულ სახედ გადაიქცევა.



— მაგალითად, ფილმზე „სულითა და გულით“ მუშაობისას თქვენ ჰოლივუდის ლაბორატორია არ გამოგიყენებიათ.

— „სულითა და გულით“ თავდაპირველად „მეტრო გოლდვინ მაიერის“ ფილმი იყო; მე დევიარწმუნე „მგმ“-ის წარმომადგენლები, რომ ნება დაერთოთ, ფილმის გასამქლავებლად ჩემი ლაბორატორიის მუშაკი ჩამომეყვანა. მე ყოველთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას ვაქცევ ამ მომენტს. ამ ფილმში ვცდილობდი გარკვეული ექსპერიმენტების ჩატარებას ფერების გამოყენებით და არაფრით არ შემეძლო ახალ პარტნიორთან ერთად ყველაფრის თავიდან დაწყება. ამიტომ წამოვიყვანე ჩემი ლაბორატორიის თანამშრომელი და ერთად დავიწყეთ ჰოლივუდში ფილმზე მუშაობა. მაგრამ, სამწუხაროდ, აღმოჩნდა, რომ ჰოლივუდის ლაბორატორიებში იყენებენ მაღალი სიჩქარის მქონე აპარატურას, რომელიც საგრძნობლად განსხვავდება რომის აპარატურისაგან. ჰოლივუდში, კინობიზნესის ყველაზე მნიშვნელოვან ცენტრში, ლაბორატორიების კომპანიებს აქვთ ახალი აპარატურა, რომელიც უაღრესად მაღალ ტემპერატურაზე და ძალზე მაღალი სიჩქარით ამქლავებს ნეგატივებს. რეალურად, ლაბორატორიაში, დროის ეკონომიის ხარჯზე, ქვიითდება გამოსახულების ხარისხი. ბოლო წლების მანძილზე ჩვენ კინემატოგრაფისტთა ყველაზე იბლიან თაობად მიგვიჩნევდნენ. დღეს, ჩვენს წინამორბედ კინემატოგრაფისტებთან შედარებით, ვაცილებით მეტი თავისუფლებით ვსარგებლობთ.

შუქის გამოყენებისას, შუქით სხვადასხვა ექსპერიმენტების ჩატარებისას ჩვენ აღარ ვართ შეზღუდულნი სხვადასხვა ტექნიკურ დეტალებზე ფიქრით. დღეს, ახალი ფირები, ახალი ობიექტივები, ახალი კამერები, განათების ახალი საშუალებანი წარმოუდგენელ თავისუფლებას გვანიჭებენ. მაგრამ აქ ლოს-ანჯელესში უკვე იბნევი ტექნიკის სირთულის გამო, მაღალი სიჩქარის

პროცესორის შექმნამ და მისმა გამოყენებამ გამოიწვია ის, რომ პოზიტივურ რეგისტრირებული ტონალობის მრავალფეროვნებამ იკლო. სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი, რომლის გამოც ფილმის „სულითა და გულით“ გადაღებისას შეეწყვიტე ჰოლივუდის ლაბორატორიით სარგებლობა და გადავინაცვლე ქალაქგარეთ მდებარე ლაბორატორიაში, სადაც ჯერ კიდევ ძველ აპარატურას, ძველ სისტემას იყენებდნენ. სასაცილოც კი იყო, რომ ჰოლივუდის ლაბორატორიაში არ მქონდა შესაძლებლობა გამეკეთებინა ის, რაც მინდოდა. ვფიქრობ, რომ სიტუაცია საკმაოდ მძიმეა და მდგომარეობის გამოსასწორებლად რაღაც უნდა გაკეთდეს. ლაბორატორია აუცილებლად უნდა შეეფერებოდეს და პასუხობდეს კინემატოგრაფისტთა სურვილებსა და მოთხოვნებს. მე თავიდანვე მშვენივრად მქონდა მოგვარებული ლაბორატორიის საკითხი, ვინაიდან როდესაც რაიმეს მოვიკიდებ ხელს, ვცდილობ მივყვე მას. სწორედ ამიტომ მუდამ ვმუშაობდი ერთი და იგივე კაცთან, ერთი და იგივე ლაბორატორიაში. მაშინაც კი, როდესაც ვაკეთებდი „უკანასკნელ ტანგოს პარიზში“, ფირს რომში ვგზავნიდი ხოლმე. ლონდონში მუშაობისას, ასევე ვიქცეოდი. კიდევ ერთი ნაკლი თანამედროვე ლაბორატორიისა ის არის, რომ აქ ძალზე ძნელია გააკეთო რაიმე განსხვავებული, რადგან ძნელია შეავლევინო მუშაობის მანერა, რომელსაც მიჩვეულები არიან.

მაგრამ უმნიშვნელო ცვლილებაც კი ფირის გამქლავებისას, უკვე შენს პიროვნულს მატებს ფილმს. გაძლევს საშუალებას უკეთ გამოხატო შენი „მე“ ამა თუ იმ კონკრეტულ ფილმში. დღეს, როდესაც არსებობს ფირის გამქლავების ახალი მეთოდები და ახალი ტექნიკა, ლაბორატორიაში ჩემი ფილმის ნაწილს და სხვა კინემატოგრაფისტის ფილმის ნაწილს ზუსტად ერთნაირად აკეთებენ. ფაქტიურად, ცდილობენ ყველაფერი საშუალო სტანდარტს გაუტოლონ. მართალია, ამის შედეგად ლაბო-



რატორიას ეძლევა წუთში ფირის მაქსიმალური რაოდენობის დამუშავების საშუალება, მაგრამ ეს ყველაფერი ძალიან ვნებს ფილმს, რადგან ერთგვარად ქრება განსხვავება ამა თუ იმ ფილმსა და ამა თუ იმ კინემატოგრაფისტს შორის. ამ მიზეზით ჩვენ ყველა ერთ დადგენილ დონეზე გავჩერდებით და ყველა ნამუშევარი ერთიმეორეს დაემსგავსება: აღარ იქნება მრავალფეროვნება. დავაკრავთ ჩვენი პიროვნული თვისებების გამომჟღავნების საშუალებას, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია. მხატვრებისა და მუსიკოსების მსგავსად, ჩვენც უნდა ვეცადოთ ვიყოთ რაც შეიძლება თავისუფალნი.

— მოდით, ვისაუბროთ უორენ ბეტის ფილმზე „წითლები“, რომელსაც ამდენი დრო და ენერჯია დაახარჯეთ. და ახლა კი არ გაძღვევენ ბოლო ხუთი დღის მანძილზე გადაღებათა წარმოების უფლებას, იმიტომ, რომ იღებთ ჰოლივუდში და კავშირი კი წინააღმდეგია თქვენი მათი ხელმძღვანელობის ქვეშ მუშაობისა. მე მგონი სწორედ ამაზე ვაკონდა ზემოთ საუბარი. კავშირი გეუბნებათ, რომ ვიღაც სხვა მშვენივრად შესძლებს ფილმის დასრულებას.

მე შემდეგი შინაარსის წერილი მივწერე კინემატოგრაფისტთა ამერიკულ საზოგადოებას.

თუ ეს ქეშმარიტებაა, რომ „ავტორი“ ქვია მას, ვისაც აქვს შემოქმედებითი უნარი იდეის, ინტუიციის ტრანსფორმაციისა ლიტერატურაში, მხატვრობაში, მუსიკაში თუ ფოტოგრაფიაში. თუ ეს ქეშმარიტებაა, რომ კინემატოგრაფი არის შუქის ლიტერატურა; თუ ეს ქეშმარიტებაა, რომ კინემატოგრაფისტი არის მწერალი, რომელიც იყენებს განათებას, შუქ-ჩრდილებს, სხვადასხვა ტონალობასა და ფერებს დახვეწილს საკუთარი გამოცდილებით, მგრძობიარობით, ინტელექტითა თუ ემოციებით, რათა მოცემულ ნამუშევარზე დატოვოს საკუთარი სტილისა და ინდივიდუალობის ანაბეჭდი, მაშინ აბსოლუტურად გაუგებარია თუ როგორ შეუძლია ერთი ეროვნების კინემატო-

გრაფისტთა კავშირს სუფთა სინდისით შეაჩეროს დამასრულებელ, ყველაზე უფრო კრიტიკულ სტადიაზე მყოფი მეორე ეროვნების კინემატოგრაფისტის მუშაობა, რომელიც გრძელდება წელიწადზე მეტხანს.

ეს ტოლფასია იმისა, რომ აუკრძალო მწერალს წიგნის უკანასკნელი თავის დასრულება, ან შეაჩერო მხატვარი ფუნჯის ბოლო მონასმის შესრულებისას.

ეს ნიშნავს ლახერის ჩაცემას ყოველგვარი მცდელობისათვის კინემატოგრაფისტის ოსტატობის განვითარების საქმეში. ჩვენ ამით ვუბრუნდებით წარსულს, როცა ოპერატორი ითვლებოდა უღიმღამო, არაფრით გამორჩეულ ტექნიკოსად, რომლის შეცვლა სხვა ტექნიკოსით შეიძლებოდა ნებისმიერ მომენტში, რის გამოც იგი ფაქტიურად იყო უმწეო მოწმე იმისა, თუ როგორ ნადგურდებოდა მისი შემოქმედებითი მიღწევები და ის ინდივიდუალური ხედვა, ფილმში რომ შემოჰქონდა.

ეს არის აქტი, მიმართული ყველა ეროვნების ოპერატორთა, როგორც საკუთარი ნამუშევრების ავტორთა, წინააღმდეგ. აქტი თვით კავშირის წევრთა წინააღმდეგ. ფოტოგრაფიის, „როგორც განათების ლიტერატურის“ წინააღმდეგ“.

მე მგონი სიგიჟეა იმის ფიქრი, რომ შეგიძლია დაიცვა ოპერატორის ნამუშევარი და ამავე დროს დაიჯერო, რომ შეიძლება ჩვენი, როგორც რალაც მექანიზმის ნაწილების ურთიერთ შენაცვლება. ეს ყველაზე უფრო დამთრგუნველი გამოცდილება იყო ჩემს ცხოვრებაში, ხელში ვერ ვიჭერდი ექსპონომეტრს, კამერაში ვერ ვუყურებდი ფილმს, რომელზეც ვმუშაობდი ცამეტი თვის მანძილზე.

ინგლისურიდან თარგმნა **ინა ბარათაშვილი**.
(თსუ კონს ენისა და სტრუქტურის სამეცნიერო-კვლევითი ლაბორატორია)



ანსამბლი „მოთები“

საკუთარი გზით

მეხანი მახავარიანი

მიუხედავად გულწრფელნი — უცხოურ-მა პრესამ გაგვანებივრა ჩვენი ხალხური მუსიკისა და ფოლკლორული კოლექტივების ქებით. მეტიც შეიძლება ითქვას — სწორედ უცხოეთიდან დრო-გამოშვებით მოღწეული გამოძახილები ჩვენი ეროვნული სულიერი საგანძურის ამ უდიდესი მონაპოვრისადმი ინტერესის გაღრმავებისა და მისდამი მეტი ყურადღების ბიძგად იქცევა ხოლმე; გავიხსენოთ თუნდაც ამ ოციოდე წლის წინ XX საუკუნის უდიდესი კომპოზიტორის იგორ სტრავინსკის მიერ ამერიკულ ჟურნალ „ნიუ-იორკ რევიუ ოფ ბუქს“-ში გამოთქმული აზრი ქართული ხალხური სიმღერებისა და განსაკუთრებით კრიმანჭულის შესახებ. ამ კომპეტენტურმა შეფასებამ იმდენად აღგვაგვსო სიამაყის გრძნობით და იმდენად ფართო გამოძახილი ჰპოვა ჩვენში, თითქოს ჩვენ თავად არ ვიცოდით ამ განძის ფასი... ამ აღტაცებამ თითქმის დაჩრდილა ერთი ახალგაზრდა ლენინ-

გრადელი მუსიკისმცოდნის საინტერესო გამოკვლევა, რომლის მიხედვითაც გაირკვა, რომ ჩვენი დროის ამ უდიდეს მუსიკოსს, ჯერ კიდევ ოციან წლებში ხელთ ჰქონდა ქართული ხალხური სიმღერების კრებული. ამდენად იგი საფუძვლიანად იცნობდა ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ფენომენს, რაც იმედს გვაძლევს — მომავალში მკვლევარები მიაგნებენ ამ დაინტერესების არა ერთ ანარეკლს მის შემოქმედებაში...

ერთი შეხედვით ჩვენი ხალხური მუსიკა აღმავლობას განიცდის — რამდენიმე სახელმწიფო ანსამბლი აქტიურ საკონცერტო მოღვაწეობას ეწევა როგორც შინ, ისე გარეთ. უკვე საზღვარგარეთაც მოქმედებს ქართული ხალხური სიმღერით დაინტერესებული რამდენიმე კოლექტივი — გავიხსენოთ თუნდაც იაპონური ანსამბლი „იამასიროგუმი“, მიჩიგანის უნივერსიტეტის (აშშ) „ქართული ანსამბლი“, რომელიც გულ-



მოდგინებ მუშაობს ქართულ სამუსიკო ფოლკლორზე. უცხოეთში ქართული ხალხური სიმღერის გავრცელება ხუმრობის საბაბად იქცა ერთ-ერთი ტელედაცემის წამყვანისათვის: „ვაი, თუ დღედაღამ დრო, როცა ჩვენ ქარბულ სიმღერას უცხოელებისაგან აღვიდგენთ?“ საბედნიეროდ, არც ასეა საქმე — ხალხურ მუსიკას პატრონობენ სახელმწიფო ანსამბლები (საქართველოს ხალხური სიმღერის და ცეკვის ანსამბლი, ქუთაისის, ბათუმის ანსამბლები, განსაკუთრებით პოპულარულია „რუსთავი“, ბავშვთა ანსამბლი „მართვე“ და ა. შ.) უკანასკნელ წლებში ჩამოყალიბდა გორის რაიონის გუნდი (ხელმძღვანელი მიხეილ მცურავიშვილი). ჩამოთვლა შორს წავიყვანდა.

მიუხედავად ამისა სერიოზული პრობლემები დგას საკუთრივ ხალხური შემოქმედების წინაშე. ანსამბლთა რეპერტუარი ხშირ შემთხვევაში სტერეოტიპულია. თვალშისაცემია წლების განმავლობაში შემუშავებული „შტამპები“, როგორც რეპერტუარსა, ასევე შესრულების მანერაშიც. საკონცერტო სპეციფიკიდან გამომდინარე განვითარდა თავისებური „აკადემიზმი“, იგრძნობა სწრაფვა დიდი შემადგენლობის კოლექტივებისა და რეპერტუარის უნივერსალიზაციისაკენ... დღეს უკვე ჩვენშიც განვითარდა ე. წ. „მეორადი ფოლკლორი“, ანუ გამოჩენილი მოაზროვნის თ. აღორნოს სიტყვებით რომ ვთქვა, „ფოლკლორი ტურისტებისათვის“.

სწორედ ამ ტენდენციების თავიდან აცილების მიზნით დაიბადა ანსამბლი „მთიები“, რომელიც წარმოადგენს ქართული ხალხური სიმღერის სიყვარულით გაერთიანებულ ანაღვარდათა ჯგუფს. ამ ანსამბლის მთავარ მიზანს აუთენტური შესრულება წარმოადგენს.

„მთიები“ ათი წლის წინ ჩამოყალიბდა. მას სათავეში ჩაუდგა თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლორის კაბინეტის მეცნიერ მუშაიკი, ცნობილი ფოლკლორისტი ედიშერ გარაყანიძე.

„მთიები“ არც ისე ხშირად მონაწი-

ლეობს კონცერტებში. დროებით მართავს საკუთარ კონცერტებს, ჩნდება ტელეეკრანზე. უკანასკნელ წლებში აქტიურად მოგზაურობს საზღვარგარეთ: შვეიცია, პოლონეთი, მექსიკა, გფრ. ესპანეთი, უცხოეთში ეს ანსამბლი მიდის ხან როგორც ტურისტული ჯგუფი, ხან უვალუტო გაცვლის გზით. მთავარია ის, რომ „მთიები“ ყველგან ეწევა ქართული სამუსიკო ფოლკლორის ქმედით პროპაგანდას. „მთიების“ წყალობით ქართული ხალხური სიმღერა გაჩნდა ქ. ბიბერახის (გფრ) მოყვარულთა გუნდისა და ბასკების ცნობილი გუნდის („ეკობორ“ ქ. სან-სებასტიანი) რეპერტუარში.

უკანასკნელ წლებში „მთიები“ ორი მიმართულებით მოღვაწეობს — საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აწარმოებს ხალხური სიმღერების ჩაწერას, შესწავლას და პოპულარიზაციას, მეორე მხრივ, ამ სიმღერებს უცხოეთში ავრცელებს.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ „მთიები“ ქართული სამუსიკო ფოლკლორის ლაბორატორიად იქცა — ექსპერიციები, მჭიდრო კონტაქტები ხალხური სიმღერის ოსტატებთან, ძველთაძველი რიტუალების შესწავლა და შემდგომ ყოველივე ამის სცენაზე გამოტანა. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი საქმეა, რამდენადაც ჯერ არის საშუალება ამ უნიკალური მასალის ფიქსაციისა და შენარჩუნებისათვის.

ესოდენ აქტიური და ნაყოფიერი მოღვაწეობა შეუძლებელი იქნებოდა, რომ არა მხარდაჭერა და ყოველმხრივი დახმარება საქართველოს სსრ ბეჭდვითი სიტყვის სახელმწიფო კომიტეტის ხელმძღვანელობისა (და პირადად ბატონ რევაზ ლლონტისა), რომელიც პატრონობს ამ ნიჭიერ კოლექტივს და უქმნის მას შესაშურ პირობებს; საკუთარი სარეპეტიციო ადგილი, სათანადო ტექნიკური აღჭურვილობა, ადგილობრივ ექსპერიციებსა თუ უცხოეთში გაგზავნა, რაც „მთიებს“ ხელს უწყობს ძიებებსა და საკუთარი შემოქმედებითი ნახის ჩამოყალიბებაში.



ასეთი ქეშმარიტად პატრიოტული დამოკიდებულება ქართული ხალხური შემოქმედებისადმი მისაბაძი უნდა იყოს სხვა უწყება-დაწესებულებებისათვის... „მთიების“ სიმღერას ახასიათებს „სოფლური მანერა“, რაც აღიზიანებს აკადემიური სტილის ზოგიერთ მიმდევარს, ჩემი აზრით კი სწორედ ეს აპირობებს მის საშემსრულებლო სტილს,

რომელსაც ახასიათებს უშუალობა, სტრუქტურული მისწრაფება იმპროვიზაციულობისაკენ. თითოეული სიმღერა იქცევა ხოლმე თავისებურ თეატრალიზებულ მინიატურად, რასაც ხელს უწყობს სათანადო რეკვიზიტი, თავისებური დეკორაციები. ანსამბლ „მთიების“ სახით ჩვენ მოგვევლინა ხალხური სიმღერის თავისებური თეატრი.

გვიამბობენ ახალგაზრდები

ელეუარ ბარკაანიის პირველი ინტერვიუ

როდის და როგორ დაიბადა „მთიების“ შექმნის იდეა?

ყველაფერი 1979 წლის მაისში დაიწყო: მე, მერაბ თოფურია და ზურაბ თევზაძემ დავიწყეთ მუსიციკრება. ჩემთან ვიკრიბებოდით და ვმღეროდით ხალხურ სიმღერებს. რამ განაპირობა ეს — არ ვიცი. როგორც ჩანს, სისხლმა გვიყვილა; უეცრად მოგვინდა ხალხური სიმღერების მღერა. მაგრამ ამ „აქციაში“ ცოტა ხანს გასტანა: მაისის დასაწყისიდან მაისის ბოლომდე (მერე მერაბი ჯარში წავიდა). მაინც მოვასწარით გავგვევო ხალხური სიმღერის გემო. რა თქმა უნდა, ძირითადად, მართივ სიმღერებს ვმღეროდით, იყო რთულებიც, მაგ. „ალიფაშა“. წვრილს მერაბ თოფურია ამბობდა (საერთოდ, მას ძალიან დიდი დიაპაზონი აქვს).

ამას მოჰყვა 1980 წლის ექსპედიცია ქართლის სოფლებში. დავდიოდით მე და მერაბი საკუთარი ინიციატივით, სტიქიურად. წყნეთიდან და წავკისიდან დავიწყეთ (იქ არაფერი გამოგვივიდა) და კასპის რაიონში გადავედი. აი, აქ კი შესაშური პროდუქტიულობა და მიზანდასახულობა გამოვიჩინეთ; ბლომად სიმღერები ჩავწერეთ ახალქალაქში, ერთაწმინდაში, ნოსტეში, სამთავისში, ქვემო ჭალაში. ამ ჩანაწერებმა მნიშვნელოვნად განაპირობა ჩემი სადებილომო თემა, რომელიც ქართლის სიმღერებს ეძღვნე-

ბოდა. ჩემი ინტერესი გასაგებია, მაგრამ მოულოდნელი იყო მერაბის ენთუზიზმი. თუმცა მერაბი საერთოდ ასეთი კაცია — ყველაფრისადმი დიდ ინტერესს იჩენს. ამ ინტერესის წყალობით ჩემს თვალწინ გაიზარდა: თუ თხუთმეტობდე წლის წინ ცოტა მასზე მეტიც კი ვიცოდი, ახლა ბევრად აღმატება მისი ერუდიცია, ცოდნა და განვითარება ჩემსას;

ეს ექსპედიცია 1980 წლის ივლის-აგვისტოში შედგა. მაშინ კიდევ უფრო ჩამოყალიბდა ანსამბლის შექმნის იდეა, რომელიც 1979 წელს ჯერ კიდევ ისახებოდა და ვაცნობიერებულ იცოდა ნაკლებად მქონდა.

1980-ის ზაფხულშივე თუ სექტემბერში, მახსოვს, სიონში ვიყავი, ჩვეულებრივი საკვირაო წირვა იყო (12 წელია, ამ საქმეს ვემსახურები). მაშინ ისახებოდა მისწრაფება სიონში სიარულისა უნივერსიტეტის სტუდენტებში. ჩემთან ზურაბ ებანოძე და ლადო ბარბაქაძე მოვიდნენ (მაშინ ისინი ფიზიკურზე სწავლობდნენ) და „წმიდაო ღმერთოს“ ნოტები მთხოვეს. იქვე დავუწერე ზებირად, რაც ძალიან მოეწონათ და მითხრეს, შენ ანსამბლის შექმნას შეძლებო. ვაპირებ-მეთქი — ვუბასუხე. იქვე, სიონის ეზოში წავიმღერეთ რამდენიმე სიმღერა. ერთ-ერთი, რა თქმა უნდა, „გლესავ და ღლესავ, ნამგალო“ იყო (მრავალი თბი-

ლისელი ხალხურ მუსიკას ამ სიმღერით ეზიარება ხოლმე!). მერე წავიდნენ. წირვა მალე დასრულდა და მეჩვეულებისამებრ, სწრაფი ნაბიჯით „ავკერი“ ლესელიძის ქუჩა. ზურა და ლადო კი დინჯად მოსეირნობდნენ. წამოვეწიე. კიდევ რალაცას მღეროდნენ. მესამე ხმა მივაშველე (ქუჩაში შეჩვეულება და მღერა დიდხანს გაჰყავდა „მთიებს“). კიდევ დიდხანს ვილაპარაკეთ. აი, აქ კიდევ უფრო დაკონკრეტდა ანსამბლის შექმნის გეგმები. მახსოვს, ისიც ვუთხარი, რომ კობა ხუციშვილი უნდა ენახო და შევთავაზო-მეთქი სიმღერა (კობას უნივერსიტეტიდან იცნობდნენ: მაშინ II კორპუსის დარაჯი იყო).

ზოგი თარიღი ზუსტად მახსოვს. აი, „მთიების“ შექმნის დღე კი არა. თავდაპირველად კობა ხუციშვილთან ვიკრიბებოდით. იქ ვმეცადინეობდით. ანსამბლი დაიბადა სადღაც 1980 წლის ნოემბრის შუა რიცხვებში.

ვინ შევიდა „მთიების“ შემადგენლობაში?

„მთიების“ ბირთვი მაშინვე შეიქმნა: მე, კობა ხუციშვილი, ლადო ბარბაქაძე, მერაბ თოფურია, გია კრიჭავჭვილი, გივი ქსოვარელი, ავთო რომაქიძე, ზურაბ ებანიოძე, ვია გაბრიჩიძე.

საიდან გაჩნდნენ ეს მომღერლები?

„არტოს“ ბაღში, სადაც ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახლია, არსებობს მოსწავლეთა საქალაქო თეატრი რეჟისორ გოგი თოდაძის ხელმძღვანელობით. უმრავლესობა იქ დაედო 1972 წლიდან. ჩვენი ურთიერთობა იმთავითვე მეგობრობაში გადაიზარდა. და, როცა ანსამბლის შექმნა განვიზრახე, სხვა არც მიძებნია — ჩამოვუარე ბიჭებს და შევთავაზე. უარი არაღის უთქვამს — პირიქით, ყველას გაუხარდა, რომ მკვიდრო ურთიერთობის გაგრძელების შესაძლებლობა გაჩნდა (თორემ ცოტა დავემორღით ერთმანეთს, „არტოს“ ბაღის შემდეგ).

მერე შემოგვემატა მამუკა ოსიშვილი, მასაც ბავშვობიდან ვიცნობდი — პოლიტექნიკურის „კაპელაში“

მღეროდა და ხალხური სიმღერა მოსწონდა. თემურ ლანდია ^{გვამოვიწყეთ} წლით გვიან — 1981-ის ნოემბერში შემოგვიერთდა. რეპეტიციას არ აცდენდა მანამ — თავის ჩუქუფელებს (ლადოს და ზურას) მოჰყვებოდა. უსმენო ვინმედ ითვლებოდა, მაგრამ ლადომ ამოაღებინა ხმა ჯარში ყოფნისას (სამთვინაში იყვნენ). შემდეგ კი, 1981 წლის ოქტომბერ-ნოემბერში, როცა მესხეთში ვიყავით კარაგ-საძილეებით, კიდევ უფრო დავახლოვდით და ყველამ ერთად გადავწყვიტეთ, ისიც ჩავვერთო ჩვენს ანსამბლში. მუსიკალურ მონაცემებს დიდ ყურადღებას არ ვაქცევდით: მე მუდამ მჯეროდა, რომ უსმენო ადამიანები არ არსებობენ; ვინც უსმენოდ ითვლება, იმასაც შეუძლია იმღეროს თუ იმეცადინა. ასეც გამოვიდა. მართალია, თემურ ლანდია ან ავთო რომაქიძე ვერც დღეს მღერიან კობას მსგავსად, მაგრამ ფაქტია, რომ მღერიან და მღერიან სოლო პარტიებსაც. ერთი ხანობა კარგად ვიმუშავე მათთან და აშკარად წამოიწყის, სამწუხაროდ, ბოლომდე ვერ მივიყვანე ეს საქმე. თუმცა კიდევ მაქვს იმედი, რომ შევძლებ მათთან (და ზოგიერთ სხვასთანაც) ინდივიდუალურ მუშაობას და უფრო რთულ რამეებსაც იმღერებენ.

რა მეთოდით სწავლობდით ქართულ ხალხურ სიმღერებს?

დავიწყეთ ტრივიალური მეთოდი: ვასწავლიდი სიმღერებს, რომლებიც ვიცოდი, ანდა რომლებსაც მე თვითონ ვსწავლობდი და შემდეგ მათ ვასწავლიდი. 1980-1981 წლებში ძალიან ბევრი ვისწავლეთ, ცოტა ხანში კი უკვე 100 სიმღერა მაინც ვიცოდით. ოღონდ ეს მაინც ნოტებიდან ნასწავლი სიმღერები იყო.

როდის დაიწყო „მთიების“ საკონცერტო ცხოვრება?

1981 წელს უკანასკნელად ჩატარდა ე. წ. ოლიმპიადი. 1980 წლის ბოლოს „ობლების როლში“ გამოვედით სარაიონო დათვალიერებაზე, კავშირგაბმულობის კულტურის სახლში. გავედით



ՀԵՏ՝ Վ. Կ. ՏԻՄՈՒՅԱՆԻ ԻՆՏԵՆՍԻՎՆԵ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ ՎԵՐԿԱՆՈՒՄԸ

ՀԱՅԿՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ ՎԵՐԿԱՆՈՒՄԸ



ՀԱՅԿՍՏԱՆԻ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ



გელათი. ლვთისშობლის შთავარი ტაძრის ინტერიერის მონატულობა. XVI ს.



ფირფიტა „ლაზარეს აღდგინების“ გამოსახულებით. ტიბრული მინაწკარი. XII-XIII ს.ს. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი.



სვანეთი. წმ. კვირიკესა და ივლიტას (ლაგურკა) ეკლესიის საკურთხეველის საერთო ხედი.
X-XI ს.ს.



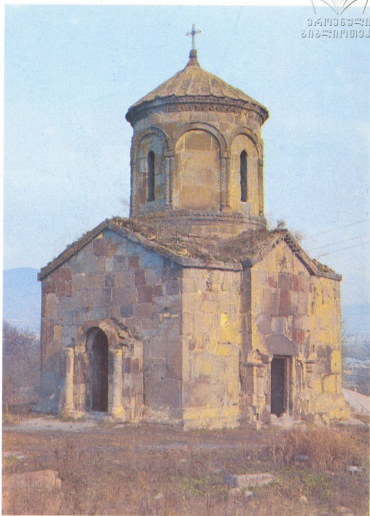
იოანე ნათლისმცემლის ფერწერული ხატი. იფხი. XIII ს. მესტია. სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი.



ლაფსკალდის ოთხთავი, XII-XIII ს.ს. მინიატიურა მხარებელ ლუკას გამოსახულებით. მესტია. სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი.

შემო ნიქოზი.

მთაფარანგელოზის ეკლესია. X-XI ს.ს.



წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლესია. ლაგურკა. X-XI ს.ს.





ღვთისმშობლის კედური ხატი. მარტვილი. X-XII-XVII ს.ს. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი.



ოლიმპიადის შემდეგ ეტაპზე; კულტურის სახლის მაშინდელმა დირექტორმა სულეიკო კოროშინაძემ თანამშრომლობა შემოგვთავაზა და დაახლოებით ერთი წელი რეპეტიციები იქ გვქონდა (უკრაინკას ქუჩაზე). პერიოდულად გამოვდიოდით სხვადასხვა სახის ღონისძიებებზე. ეს იყო და ეს. აღარ მახსოვს, რატომ არ გავედით საქალაქო ოლიმპიადაზე — მგონი ჩოხები არ გვქონდა... ის კი კარგად მახსოვს, რომ 1981 წლის მაისში ჩვენზე ერთგულად არავინ ესწრებოდა რესპუბლიკური ოლიმპიადის კონცერტებს ფილარმონიის დიდ დარბაზში. მაშინ ვფიქრობდით, ვმსჯელობდით, ვკამათობდით, ვსახედით ანსამბლის მომავალ გეგმებს: ფიქრისათვის საზრდო კი საკმაოდ იყო: დიდ დარბაზში მრავალი რაიონის ანსამბლი გამოდიოდა და ძალუმად ვგრძნობდით სოფლის სიმღერის სურნელს. მით უმეტეს, მე და მერაბი კარგად ვიცნობდით სოფლური სიმღერას. მართალია, რაიონების ანსამბლები მთლად სოფლურად არ მღეოდნენ, მაგრამ ეს მაინც სხვა იყო, ვიდრე თბილისელების ხალხური სიმღერა.

1981 წლის დეკემბერში გვქონდა პირველი სერიოზული გამოცვლა: ანჩისხატის გვერდით. ახლად აღმოჩენილ ეპისკოპოსის სარდაფში ქალბატონ თინათინ ელბაქიძესთან ერთად ჩავატარეთ კონცერტი. ორგანიზაცია ძეგლთა დაცვის საზოგადოებამ ითავა. ქალბატონი თინა კითხულობდა გერონტი ქიქოძისა და აკაკი ბაქრაძის წერილებს, ქართველი პოეტების ლექსებს. საღამო საინტერესო გამოვიდა, მით უმეტეს, რომ ბევრი ლექსი და წერილი იმ დროისათვის „დისიდენტურად“ ეღერდა. ჩვენც არა უშავს ვიმღერეთ პირველი კონცერტის კვალობაზე.

როგორ დაიბადა ანსამბლ „მთიების“ სახელი?

სახელი დავარქვეთ რამდენიმე თვით ადრე. კენჭისყრის ორგანიზატორი, რა თქმა უნდა, მერაბ თო-

ფურია იყო. ყველამ მოვიტანეთ 5—5 ვარიანტი. მერაბის ვარიანტმა — „მთიებმა“ გაიმარჯვა. „მთიები ითქმის განმანათლებლად“. — სულხან საბას სიტყვებია. მაშინ უკვე გვქონდა განზრახული ლექცია-კონცერტების ჩატარება. უნდა ითქვას, რომ შემდეგში ბევრი ლექცია-კონცერტი ჩავატარეთ თბილისში, დმანისში, გომარეთში, განთიადში, რეხაში. წერაქვში, საინგილოში... ძირითადად სამხრეთის რაიონებს ვეტანებოდით. — ე. წ. „მძიმე რაიონებს“, განსაკუთრებით დავუახლოვდით წერაქვის სკოლის ენთუზიასტ-დირექტორს გაა აბრამიას და საინგილოში თეატრის დამაარსებელს ანზორ დოღენაშვილს; გვხიბლავდა ჩვენი თანატოლების თავდადება და შემართება, რაც, ჩემი აზრით, გმირობას უტოლდება. უფრო ხშირად ბავშვებს, სკოლის მოსწავლეებს „ვენათლებდით“. ახლაც მახსოვს წერაქველი, ტანძიელი თუ ინგილო ბავშვების გაფართოებული თვალეები. ასეთი რამ უფრო გამახსოვრდება ადამიანს.

რამ მიგიყვანათ „სოფლურ“ ყაიდაზე მღერის სურვილამდე?

„სოფელზე გადასვლა“ თანდათან მოხდა. ჯერ ერთი, რამდენიმე სიმღერა რეპერტუარში შევიდა ჩემი და მერაბის ექსპედიციიდან. ეს სიმღერები უფრო გვიყვარდა, რადგან ჩვენი ჩაწერილი იყო. მერე და მერე ექსპედიციებში სხვებიც დამყვებოდნენ. ზოგჯერ ერთად მივდიოდით ერთი დღით, ზოგჯერ მეტ ხანს ვრჩებოდით. ამ საქმეში განსაკუთრებული ინტერესი კი გივი ქსოვრელმა გამოიჩინა... მოკლედ, თანდათან გვიყვარდებოდა სოფლური სიმღერა, ვგრძნობდით, რომ ეს უფრო მეტი იყო, ვიდრე ნოტებიდან ნასწავლი (ლადო ასათიანს აქვს: „მაგრამ ეს მაინც უფრო მეტია, უფრო სოფლური და ვაჟაკური“). 1982 წლის ბოლოსთვის ორიენტაცია უკვე სოფლურ ჩანაწერებზე გვქონდა აღებულ. იმ პერიოდშივე დაეწყო ფირფიტებიდან სწავლა. ეს მეთოდი ძალიან ამართლებს: თუ



ამე თუ იმ სიმღერას სოფლად აღარ
 ნღერიან, ან ისე კარგად ველარ მღერი-
 ან, გაქვს შესაძლებლობა, ფირფიტიდან
 აღადგინო მისი შნო და ლაზათი, პირ-
 ველი ასეთი სიმღერა „მეტივერი“ იყო.
 ამას „თამარ-ქალო“ მოჰყვა. ძალიან
 კარგად აეწყვენენ ფირფიტებს გივი
 ქსოვრელი და კობა ხუციშვილი. ამის
 შემდეგ ქართლ-კახური სიმღერების
 შესწავლაში მე აღარ ჩაერეულვარ —
 მათ უკეთ იციან ეს საქმე. ფირფი-
 ტებიდან სხვა კუთხეების სიმღერე-
 ბის შესწავლაც დაიწყო. აღმოვა-
 ჩინე, რომ თემურ ლანდიას ზუსტად
 გამოსდის სენური მანერით მღერა
 (თვითონ რაჭველია და რაჭული და სვა-
 ნური მანერა მსგავსია). დაიწყო სვა-
 ნურ ფერხულზე მუშაობა. გაჭირდა,
 მაგრამ მაინც არ მოვეშვი — თემურს
 ვამღერე სოლო (ბიჭები ახლაც მაკრი-
 ტიკებენ!), მართალია ხანდახან ზედმე-
 ტი „ფალშია“, სამაგიეროდ ნაღდი სვა-
 ნურია. ავთო რობაქიძისთვის ეს იყო
 დებიუტი სოლისტობაში.

**როგორ და როდის გაუჩნდა „მთი-
 ებს“ ცეკვის მოთხოვნილება?**

ცეკვის მოთხოვნილება წარმოშვა
 სვანური ფერხულის შესწავლამ. სვა-
 ნეთში წასვლას აღარ მოვეუცადეთ და
 მე და გივი ქსოვრელმა კინოაქტივის
 მისაღების ქეჟვა დაიწყო. იქიდან ამო-
 ვიღეთ ყველა მოძრაობა. ამ ფერხულ-
 ზე ბევრი ვიმუშავეთ და, ალბათ, ამი-
 ტომში გვიყვარს ყველაზე მეტად. რა-
 კი ცეკვა მოსინჯული იყო. სხვა ცეკვე-
 ბი და ფერხულები შედარებით უფრო
 ადვილად ავითვისეთ. ცეკვაში „ლიდე-
 რი“, რა თქმა უნდა, გივი ქსოვრელია.
 დაგვეხმარა ქორეოგრაფი რომან კო-
 ხონელიძეც, რომელსაც ვენდობოდით,
 რადგან იღეთები ნასწავლი აქვს სოფ-
 ლებში — ექსპედიციების დროს. შემ-
 დეგ ჩვენ თვითონაც დავიდოდით
 სოფლებში და ცეკვებს კინოაპარა-
 ტით ვიღებდით.

**როდის დაიწყო ხალხური ხაკრავე-
 ბის ათვისება?**

1983 წელს ჩონგური მაჩუქეს და

ჩემით დაიწყო მასზე დაკვირვება სწავლა-
 რალაც გამოვივიდა. მერე კობა ხუცი-
 შვილმაც სცადა და, რა თქმა უნდა,
 „გადამიხურა“ — უაღრესად მუსიკა-
 ლური ადამიანია, დასაინანია, რომ კონ-
 სერვატორია მე მაქვს დამთავრებული
 და არა მას! ფანდურზეც ასე მოხდა...
 მერე, როცა აჭარაში სოფლური
 „ხორუმი“ და „განდაგანა“ ჩაეწერეთ და
 გადავიღეთ, ერთი აჭარელი კაცისაგან—
 ენვერ ქედელიძისაგან ჰიბონიც ვიყი-
 დეთ. აქ კი კობამ მაინც განმაცვიფრა:
 სულ მოკლე ხანში ისე დაიწყო და-
 ვერა, რომ ბევრ ბათუმელ მეჭიბონეს
 შეშურდება!

ნელ-ნელა მახსენდებოდა წაკითხული
 ძველ გაზეთებსა და წიგნებში: ცეკვა-
 სიმღერა-დაკვრა შერწყმული ჰქონდათ
 ვარლამ სიმონიშვილს, მიხეილ კავსა-
 ძეს, სხვებსაც. სოფლის სურათებსაც
 ცხლებდნენ ლადო აღნიაშვილიც, იგი-
 ვე მიხეილ კავსაძეც, უფრო აქეთ—
 ბორჯომის ანსამბლიც (მამია ხატელი-
 შვილისა). რალაც ამდაგვარი სცადეს
 სახელმწიფო ანსამბლებმაც, მაგრამ
 ყოველივე ამას მაინც დადგმის სუ-
 ნი დაჰკრავდა; აკლდა სილაღე, უშუა-
 ლობა. ჩვენ კი ვგრძნობდით, რომ ყო-
 ველივე ეს უკვე თითქმის მოსული იყო.

**პირველად როდის გასცდით საქარ-
 თველოს ფარგლებს?**

1984 წელს ვილნიუსის ფესტივალ-
 ზე მოვხვდით. ძალიან მოგვეწონა ეს
 ფესტივალი-ზეიმი. მოგვეწონა თავისი
 ძალდაუტანებლობით, დემოკრატიულო-
 ბით, საყოველთაობით. ჩვენც უკვე გა-
 დავდიოდით თავისუფალ, ძალდაუტა-
 ნებელ სტილზე და ლიტველებმაც
 წყალი დაასხეს ჩვენს წისქვილზე —
 ე. ი. შეიძლება არააკადემიური ფორ-
 მით საჯაროდ გამოსვლა!

1985-ში კი, სტუდენტთა და ახალ-
 გაზრდობის XII ფესტივალზე, ძალიან
 დაუშეშებლად იტალიურ ანსამბლს
 „რე ნილოს“-ს: იტალიელებიც ყო-
 ველდლოურ ტანსაცმელში უკრავდნენ
 და მღეროდნენ. საბოლოოდ დავრწმუნ-
 დით, რომ არჩევანი სწორი იყო.



მოსკოვის ფესტივალზე ერთდროულად უკრავდნენ. ცეკავდნენ და მღეროდნენ რუსებიც, ლიტველებიც, იტალიელებიც. მაგრამ ყველაზე ლაღად ჩვენ გამოვიყურებოდით.

პირველად როდის შეძლო „მთიებმა“ თავისი მეს წარმოჩენა?

1985 წლის დეკემბერში მოსკოვში, მხატვრის სახლში. გამოვდიოდით ჩვენ და ესტონური ახალგაზრდული ფოლკლორული (ისიც ქალაქური) ანსამბლი. მეორე დღეს კომპოზიტორთა სახლში კი. — ქართველი და ესტონელი გლეხები. ეს იყო პირველი „ჩვენი“ კონცერტი. ამ დროს უკვე ყველაფერი გადახარშული გვექონდა — ძველი ნაფიქრიც, ქართული ანსამბლების ისტორიაც, ვილნიუსისა და მოსკოვის შთაბეჭდილებებიც, საბოლოოდ დაერწმუნდით ჩვენი სტილის სისწორეში და კონცერტიც ძალიან კარგი გამოვიდა. პირველად იყო, რომ ვილაპარაკე კონცერტის წინ, ჩამოვთვალე შესასრულებელი ნომრები, შემდეგ კი ყველაფერი ერთ სუნთქვაზე წავიყვანეთ — არავითარი გამოცხადება, არავითარი თავის დაკვრა. სცენაც გადასარევი იყო — რაღაცით რომის კოლიზეუმს ჰგავდა: დაქანებული ტრიბუნები გარშემო და შეგრძნება, რომ ყველაზე ზევით მდგომი მაყურებელიც შენს ბეჭდითაა. კონტაქტი მაქსიმალური იყო, და საერთოდ, გაცილებით უფრო კარგად ვგრძნობთ თავს, როცა არავითარი სცენა არაა, როცა შენ და მაყურებელი ერთად ხართ... მახსოვს, 1988 წელს, „თბილისობაზე“, სიონთან იყო ჩვენი ადგილი. მაშინ ვიმღერეთ რეჟისორების მითითებით, მაგრამ მერე აღარ დავიშალეთ და ხალხში გავერიეთ. მაშინ მივხვდი, რომ „თბილისობა“ სულ სხვანაირი შეიძლება იყოს. ჩვენს სიმღერას სხვებიც აყვენენ. მერე ცეკვა დავიწყეთ და, თქვენ წარმოიდგინეთ, აქაც აგვეყვინა. სვანურზე ვიღაც ბიჭებმა პირში დანები ჩაიდეს და ისე იცეკვეს. დიდხანს არ დაიშალა ხალხი. მერე უკვე ისინიც იწყებდნენ

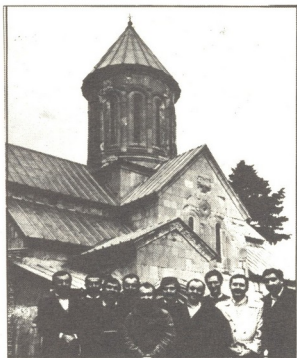
ცეკვას და სიმღერას. რაღაცით ბედნიერები ვბრუნდებოდით. ალბათ, იმით, რომ ნამდვილი, ალალი ზეიმი დავბადეთ. ასე სხვაგანაც მომხდარა და, თუ თავის ქებად არ ჩამომართმევთ. „მთიების“ ღირსებად ეს მიმაჩნია.

ჰო, მართლა 1985 წელს შემოგვიერთდა გია ქემაშვილი (ვაჭირელია და ვაჭირა იმიტომ შევარქვით — სხვაგვარად ძნელია ამდენი გიას გარჩევა). ბევრი მოსულა ჩვენს ანსამბლში და ორი-სამი რეპეტიციის შემდეგ ისევე წასულა, ვაჭირა კი მოვიდა და დარჩა. მოვიდა თავისი ზედმწევენითი კახელობით. სიშავითა და არტისტიზმით. ასე გვეგონია, თავიდანვე სულ ჩვენთან არის.

როგორ ჩამოაყალიბებდით თქვენი ანსამბლის შემოქმედებით პრინციპებს?

1985 წლის ბოლოსთვის „მთიების“ ძირითადი პრინციპები უკვე ჩამონაკვთული იყო. ამაზე ადრეც მიუთქვამს, მაგრამ კიდევ ერთხელ ჩამოვთვლი:

1. ფოლკლორული ანსამბლის სწორება გლეხზე უნდა იყოს, რადგან ფოლკლორის შემოქმედი გლეხია;
2. შესრულებისას დაცული უნდა იქნეს საქართველოს ყოველი კუთხის გლეხური შესრულების მანერა. ტონური სისტემა, შესრულების ფორმები. სხვაგვარად „წინ წყარო“ და „აქა სი რეკიშო“ ერთი კუთხის სიმღერა გეგონება. ბოლო ასი წლის მანძილზე, რაც ხალხური სიმღერა სცენაზე ავიდა. ბევრი რამ დაიკარგა. არადა, უამისოდ შეუძლებელია ეროვნული თვითმყოფობის შენარჩუნება.
3. გლეხი ერთდროულად მომღერალიცაა, დამკვრელიც და მოცეკვავეც. თუ ანსამბლი ფოლკლორულად იწოდება, მის წევრებს უნდა შეეძლოთ მღერაც, დაკვრაც და ცეკვაც;
4. თუ ქართულ ფოლკლორის წარმოვადგენთ, არ უნდა წარმოვადგინოთ მარტო „კლასიკური“ ნიმუშები. ჯერ ერთი. „პრინციპულ“ ნიმუშებსაც თავი



ვისი ხიბლი აქვს და, მეორეც, უამისოდ ვერ შეიქმნება სრული სურათი ჩვენი მუსიკისა, მისი მრავალფეროვნებისა;

5. დაკვრა ნამდვილ ხალხურ საკრავებზე: ქრომატიზებული საკრავები გადახვევა ხალხური წყობიდან;

6. ცეკვა — მხოლოდ იმ დონეზე, რა დონეზედაც გლეხები ცეკვავენ: მუხლებზე ვარდნა, ტრიალები და აკრობატული ნახტომები — ეს უკვე სპორტია;

7. ფოლკლორი პიროვნული თავისუფლების გამოხატულებაა. ამიტომ აკადემიური დგომა ნახევარკალში — ეს უკვე სამხედრო დისციპლინაა და არა ფოლკლორი. მასსოვს, ჭემალ ჩხეიძემ გვითხრა ბათუმში მე და გივი ქსოვრელს — „ხორუმს“ ახლა ისე ცეკვავენ, გეგონება, იაპონელი ჯარისკაცები მოდიანო.

რა წინააღმდეგობებს აწყდება „მთიები“ თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე?

შესაძლოა, ჩვენს პრინციპებს მუდამ ზუსტად ვერ ვიცავთ. ზოგჯერ ეს ხდება გარემოების მიზეზით. უცხოელებს მოსწონთ უფრო აკადემიურ სტილში მღერა. ისინი ზოგჯერ ქაოსად

აღიქვამენ სილაღეს, თავისუფალ მოქცევას... ბოლო ორი წელი ცოტა მოვაკელი ყურადღება „მთიებს“. თბილისშიც ხშირად გვიწევს გამოსვლა „მოაკადემიურ“ კონცერტებზე და ყველაფერმა ამან იმოქმედა. საერთოდაც, ჩვენი სტილიდან ბოლომდე ვერ გამოვედით, „აკადემიურიც“ ბოლომდე ვერ მივიყვანეთ. შუალედური კი რალაც საზიზრობა გამოდის. ისევ ჩვენი სტილი უნდა დავიცვათ ბოლომდე, უცხოეთისთვის კი მაქსიმალურად დავხვეწოთ „აკადემიზმი“. იმედი მაქვს, რომ ახლა უფრო მოვიცილი, მე მგონია, ყველაფერი გამოვა.

რა შეიძლება ითქვას „მთიების“ ტრადიციებზე?

1985 წლიდან სისტემატურად დადივართ ალილოზე და ჭონაზე — ისე, როგორც დადიოდნენ ჩვენი წინაბრები — კალათითა და სიმღერით ჩამოვივლით ხოლმე სოფელს კარდაკარ, უცნობ მასპინძლებს ვულოცავთ შობის თუ აღდგომის მოახლოებას. სხვადასხვა რაიონში დავდივართ. 1990 წლის 6 იანვარს, საშობაოდ (ძველი სტილით, რადგან ჩვენი ეკლესია ძველ სტილს მისდევს; თუმცა ზოგიერთ სოფელში უკვე ახლითაც აღნიშნავენ ხოლმე), უკვე მეათე გასვლა გვქონდა. მიზანი? უკეთ შევიგარძნოთ სოფელი, ჩავდგეთ სოფლელი მომღერლის მდგომარებაში, და, თუმცა, ზღვაში წვეთია 2—3 სოფელი წელიწადში, ნაწილობრივ მაინც ავალორძინოთ ეს ლამაზი ტრადიცია. აუ, რა კარგია ხოლმე, როცა არ ელიან ასეთ რამეს, გამოდიან, გიპატიებენ, გლოცავენ და არაფრით არ სჯერათ, რომ თბილისიდან ხარ. ერთიორჯერ ბერიკაობაშიც მივიღეთ მონაწილეობა. ასეთი ჩამოვლებიდანაც გვყავს გლეხი-მეგობრები.

თქვენს ანსამბლში ხმები როგორ ნაწილდება?

დღეს ანსამბლებში უფრო ხშირად ხმები ასე ნაწილდება: თუ 12 კაცია, სამი მღერის I-ს, სამი — II-ს და ექვსი — ბანს. ეს კეთდება სასურველი ბალანსის მიღწევისათვის. მაგრამ ამ



ბალანსს ეწირება ქართული ხალხური სიმღერის ერთი მნიშვნელოვანი თვისება — იმპროვიზაცია! როცა ერთსა და იმავე ხმას რამდენიმე კაცი მღერის, იქ იმპროვიზაცია გამოირჩევა: დაკანონებული მელოდიიდან გადახვევა ქაოსს შექმნის და იმიტომ. ხოლო როცა პირველ და მეორე ხმას თითო კაცი ასრულებს, ნიჭიერი კაცი უთუოდ გააყეთებს რაღაც თავისას. რაც მრავალფეროვნების საწინდარია. ასეთ შემთხვევაში სიმღერა ცოცხალია. განუწყვეტლივ ქმნადობაშია. ამიტომ გლეხებთან არ არსებობს კანონიკური ვარიანტი. ჩვენც ასე ვმღერით. შეიძლება ყველგან არ გამოგვდის გლეხების ღონის იმპროვიზაცია. მაგრამ კობას თუ ლადოს ღონის მომღერლები ამას მუდამ აკეთებენ. ამიტომაც, „შავი შაში“ მუდამ სხვადასხვანაირია. ასეა „ოღოიაშიც“. „ხელხვევშიც“ და სხვაგანაც. ეს იმიტომ. რომ ჩვენც, გლეხების მსგავსად, სიმღერებს თითო სოლოთი ვმღერით. ჩვენთვის იმპროვიზაცია უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ბალანსი, თუმცა ბალანსი ისედაც მყარდება ხოლმე...

დავგვიხანიათ „მთიების“ წევრები...

ხმების მიხედვით გამოიჭირდება, რადგან ჩვენი პრინციპი ასეთია: როგორც გლეხი მღერის ყველა ხმას, ჩვენც ასე ვართ. მაგალითად, მე და მამუკა ოსიშვილი ბანებად ვითვლებით, მაგრამ პირველსაც ვმღერით ხოლმე. ასევეა ყველა:

მერაბ თოფურია. დაამთავრა უცხო ენები. სპეციალობა-ინგლისური, მეორე ენა — ესპანური. მთარგმნელობით კოლეგიაშიც მუშაობს და კოოპერატივ „ხომლის“ თავმჯდომარეცაა. საერთოდ მაღალი ხმა აქვს. მისი ხმა განსაკუთრებით მოსწონთ ქართულ გლეხებს — ასეთი ძლიერი, გამჭოლი ხმა აქვთ იქ საუკეთესო მომღერლებს. ეგაა, რომ ჩვენთან მას ამ მხრივ ღირსეული პარტნიორი არა ჰყავს და სოლო პარტიებს ისე ხშირად არ მღერის, თუმცა ამაში მისი „მუსიკალური სიზარმაცე-

ცა“ დამნაშავე. ამ მხრივ ის დიდად ჩამორჩება, მაგალითად, იმავე კობა ხუციშვილს. სხვა სფეროებში დიდი ენთუზიასტი, ისე იდეების წყაროა და, ჩვენი ანსამბლის სახის შექმნაში, შემოძლია ვთქვა. მას დიდი წვლილი მიუძღვის, თუმცა ამას, შესაძლოა, თვიონ ვერც კი გრძნობს.

გია კრიჭავჭვილი. მაღალი ხმა აქვს. საგალობლებში პირველს ის მღერის (ჩემი „დახმარება“ მხოლოდ ფორმალურია ხოლმე). ფაქიზი და ლამაზი ტემბრი აქვს. ოღონდ, სამწუხაროდ, იმავე დონეზე დარჩა. რა დონეზედაც 15 წლის წინ იყო. როცა მე და ის „საგიტარო“ სიმღერებს ვმღეროდით. არადა, რეპეტიციაზე ყველაზე წესიერი და თავშეკავებული, დისციპლინირებულია. სტაბილური პროფესია არა აქვს. მე მასზე „პოლიგრაფისტს“ ვამბობ ხოლმე, რადგან უმთავრესად ამ სისტემაში მუშაობს, ძირითადად — სტამბებში. ისე ერთი 15 სამუშაო ადგილი აქვს გამოცვლილი. საგალობლების გარდა, სხვაგან სოლოს ნაკლებად მღერის — ძალიან „თბილისური“ ხმა აქვს. აი, საგალობლის პირველ ხმაში კი ვერავინ შეედრება (თუმცა გომარ სიხარულიძემდე შორსაა). საგიტარო სიმღერებშიც მე პირადად მასავით სხვას ვერავის ვეწყობი. სხვებზე მეტად უყვარს ჩვენი ბავშვობის გახსენება და ასეთ დროს ნამდვილი რომანტიკოსია.

ლადო ბარბაქაძე. განათლებით ფიზიკოსია. ისე შრომის დაცვის ინსტიტუტში მუშაობს ინჟინრად. ძალიან ეხერხება ხეზე მუშაობა. კარადებსაც კი აკეთებს (თაროებზე რომ არაფერი ვთქვათ). ანსამბლის დიდი პატრიოტია. აქვს „მეორე ხმა“, მაგრამ უფრო ხშირად პირველს მღერის. ძლიერი ხმა აქვს. პატრიოტიზმი კი იმაში გამოიხატება, რომ ანსამბლის მომავალზე ყველაზე მეტად ის ფიქრობს და ყველაზე კრიტიკულად აწმყოს ის უყუარებს ხოლმე. კარგად ერკვევა ფოლკლორულ ანსამბლებში, მათ მიმართულებაში და ყველაფერზე თავისი, მტკი-

ცედ ჩამოყალიბებული აზრი აქვს. სიმღერითა და მუსიკალობით კობა ხუციშვილს ვერ შეედრება. მაგრამ, საქმე საქმეზე რომ მიდგება, კობაზე უფრო საიმედო მომღერალია — კობას შეიძლება ხმა ჩაეხლიჩოს, სადღაც ვერ აწიოს (თუ მაღალი მოგვიცდა), ლადოს კი ისეთი ყელი აქვს, აუადმყოფი და ხმაწასული მანც ამოიღებს ხმას. როცა ის და კობა არიან, სხვა რომ არც არავინ იყოს, მშვიდად ვარ — ყველაფერი ვამოვა. ჩემს გარეშე ანსამბლის წარმართვაც მას და კობას შეუძლიათ მხოლოდ.

კობა ხუციშვილი. განათლებით ფილოსოფოსია. მისი მუსიკალობის დასახასიათებლად ეპითეტები არ მეყოფა, შვიდწლელი დაამთავრა, ვიოლინოზე უკრავდა, უკრავს გიტარაზე და კარგადაც ამღერებს. ცოცხალი კამერტონია. მისი ყური მერვედი ტონით გადახრასაც ადვილად გრძნობს. ნებისმიერ ინსტრუმენტს უმოკლეს ვადაში უღებს ალღოს და ყველაფერზე კარგად უკრავს. განსაკუთრებული დიდოსტატია კახური სიმღერისა. შეუძლია, გიჩვენოს, როგორ ახვევს ერთი სიმღერის ერთსა და იმავე ადგილებში მარო თარხნიშვილი, ავთანდილ სარაჯიშვილი, ჰამლეტ გონაშვილი თუ ვანო მჭედლიშვილი. კარგად ხატავს, კარგად ძერწავს. მუსიკა ხომ ჩვენს შორის ყველაზე მეტად მას უყვარს. ადრე ნებისყოფაზე იყო მწყარლად, ახლა კი, ბოლო დროს, ეს სისუსტე დათრგუნა. ფრიად ნაკითხი კაცია და ერთდღიით მერაბს თუ დაუყენებ გვერდით.

გია ქემაშვილი. მათემატიკოსია, გამოთვლით ცენტრში მუშაობს, თან მასწავლებელია — კომპიუტერების ხმარებას ასწავლის სკოლის მოსწავლეებს. კროსვორდების მოყვარული და მათი ამოხსნის ოსტატია. უყვარს ჭუჭღლენი, მუსიკალური ბიჭია, ნიჭიერი, სიმღერების მანერას კარგად უღებს ალღოს. განსაკუთრებით კარგია კახურ სიმღერებში; ნაღდი კახელი გლეხივით მღერის.

ავთო რობაქიძე. საგზაო ინჟინერია.

ბოლო დრომდე ამ სპეციალობით მუშაობდა. ახლა ბანკში მუშაობს. მისი მღერის (ოლონდ, არასაგზაო) თანამდებობაზე, მეგობრობის, ყურადღებიანობის, სიკეთის ეტალონია. ვერ ისვენებს, თუკი დიდხანს ვერ ინახულა მეგობარი. უყვარს ყველას ჩამოვლა, ამბის გამოკითხვა. სიმღერით გაცილებით უკეთ შეუძლია მღერა. ეტყობა ჩემი ხელი აკლია. ყური გაზარმაცებული აქვს და ახალი სიმღერის სწრაფად ათვისება უჭირს, ისე, „საუკეთესო სიმღერა ჯერ კიდევ სამღერი აქვს“.

თემურ ლანდია. ფიზიკოსია. ოლონდ სამაქროს უფროსად მუშაობს წიგნის ფაბრიკაში, უფრო ხშირად ბანს მღერის, ჩხირკედელაობა ეხერხება. თემცა ცნობილია, როგორც ყველაფრის დამშლელი და ველარ ამწყობელი. წყნარი ვინმეა, ყველას მოყვარული და, ალბათ, ამიტომაც ყველას ერთნაირად უყვარს, სიმღერა სხვებივით არ ეხერხება, მაგრამ როცა გაიხსენებ, საიდან დაიწყო, შეიძლება განცვიფრდე. მისი წინსვლის იმედი მაქვს.

გივი ქსოვრელი. ქართლური ეთნოგრაფიული ყოფიდან ამოღებული და თბილისში ჩასმული ელემენტი, უსწრაფესი აზროვნების მქონე, უშეცდომო ორიენტაციის პატრონი, საქმის სწრაფად გამკეთებელი(!), ყველაფერი ეხერხება. მუდამ მიკვირს, როგორ აკეთებს ამდენ საქმეს ერთდროულად და თან ასე აუღელვებლად. მე მის ადგილზე გავგიყდებოდი. ყველა საორგანიზაციო საქმეს ის აკეთებს და არც ვიცი, ის რომ არა, ვინ გააკეთებდა. განსაკუთრებით ეხერხება ყველივე ის, რაც სუფრასთანაა დაკავშირებული — ცხვრის დაკვლა-გატყავება, მწვანილის შერჩევა, ღვინის დაყენება... ბახუსის დიდი დამფასებელი და მოყვარულია, მღერის ნამდვილად სოფლურად, ქართლურად. ტექნიკით კობასაც ჩამორჩება და ვაჭირასაც, მაგრამ პირველწყაროსთან ის უფროა ახლო. ისედაც, ცხოვრებაშიც, ჩვენს შორის ისაა ყველაზე



ახლოს პირველწყაროსთან. ფოლკლორთან ახლოსა ყველანაირად. რამდენი რამ დაგვრჩებოდა ჩაუწყერელ-გადაუღებელი. ის რომ არა!

მამუკა ოსიშვილი. პოლიტექნიკური თბოაირმომარაგება-ვენტილაციის სპეციალობით დაამთავრა. ახლაც ინიერად მუშაობს, ოღონდ მშენებელ ინჟინრად („პრორაბია“). ოდნავ თუ რამე გაგიჟირდა, ფიანდაზად გაგვეგება — თავისთვის მოიკლებს და შენ გაგიკეთებს. ნახევარი თბილისი მისი მეგობარი გეგონება — სულ ვილაც ხვდება ქუჩაში, სიბთბოს ბოლომდე ღარავს და სხვებისგანაც ამასვე მოითხოვს. ასე ესმის მას ადამიანური ურთიერთობა. ყველა ძალიან უყვარს. ძალიან ძლიერი ხმა აქვს, კარგი ბანი, მაგრამ პირველსაც და მეორესაც ისე „უჭახუნებს“, კარგი ტენორიო, — იტყვი. კრინიც გადასარევი აქვს.

ჭურაბ ებანოიძე. ეს მესამე ფიზი-

კოსია. ოღონდ ახლა ახალგაზრდულ გამოცემლობის შექმნაში მონაწილეობს და მალე ამ სფეროში მოგვევლინება. ადვილად ფეთქდება, მაგრამ ადვილადვე „ქრება“. აქვს უნარი, ყველაში დინახოს ღირსება. კარგი ბანი აქვს, ოღონდ ზოგჯერ ზედმეტად ძლიერად მღერის, ვერ ზომავს და ბიჭები „პარახოდს“ ეძახიან. თუ სიმღერაში კარგად ჩაჯდა, ანზორ ერქომაიშვილი გეგონება.

გია გაბრიჩიძე (გო). უკეთილშობილესი ადამიანი. არქიტექტორია. ლამის, არაფერზე არ ბრახდება და ამიტომაც ყველაზე ხშირად „პროგრამაში“. კარგი ბანი აქვს. მეორესაც კარგად „უბერავს“. ზედმეტად თვითკრიტიკულია სიმღერაში. თუ იმუშავა, კრიმანჭულსაც კარგად იმღერებს... შორეული წარმოსობით რაჭველია.

ყველაზე დაუსრულებლად შეიძლება ლაპარაკი...

ქართული ხელოვნება ხაზღვარგარეთ

დაახლოება მუსიკის მეშვეობით

„ღამის ზაინის“ წინა დღეს, ქაქაქის კულტურის უწყებამ შეხვედრაზე მიგვიწვია ბიბერახის ბურგერპაუზში. სადაც ანსამბლმა „მთიებმა“ ცეკვების, თამაშებისა და სიმღერების მეშვეობით ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ერთი ნაწილი წარმოგვიდგინა. ჯგუფმა, რომელიც 1980 წელს დაფუძნდა და რომელიც უკლებლივ მოყვარულთაგან შედგება, პროფესიულის რეპუტაციის მოპოვება შეძლო. თორმეტმა მამაკაცმა თავისი მშობლიური სუფრული, შრომის, საქორწილო, სახუმარო სიმღერებითა და ფერხულებით. სიცოცხლისადმი ხოტბის შესწმით, შეძლო ზაარბრუკენელი მაცურებლის აღფრთოვანება. ღრმად ქართული სული შეიგრძნობოდა ძველ პანგებში, როგორც ჩვენი ტონური სისტემისთვის უცხო მელიოდიებში, ასევე

მომხიბლავ მელანქოლიურ ნიმუშებში. ერთ-ერთმა გერმანულად კარგად მოლაპარაკე მომღერალმა ხაზგასმით აღნიშნა, რომ ამგვარ კონცერტებს დიდი როლის შესრულება შეუძლია ხალხთა დაახლოების საქმეში.

სიმღერებითა და ცეკვებით, რომლებიც დღესაც სრულდება საქართველოს სოფლებში, შემსრულებლებმა შეგვიქმნეს შთამბეჭდავი სურათი, რომელიც დიდხანს ცოცხლად იარსებებს ჩვენს თვალწინ.

„ზაარბრუკენ ცაიტუნგი“ (25. 09. 1989).

„მთიებმა“ ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა!

მომხიბლავი დასაწყისი ჰქონდა ქართული ფოლკლორული ჯგუფის „მთიების“ წარმოდგენას ოთხშაბათ საღამოს იდშტაინის შტადჰალეში. კულისებიდან



მღერით გამოდიოდნენ კონცერტის მონაწილეები. მათ აქვთ დიდებული ხმები, აღსაფრთოვანებელია სოლო პარტიები ბანის ფონზე, შეკავებული აკორდებით, სუნთქვის მაღალი ტექნიკით.

დიდი მოწონება ხვდა ყველა დანარჩენ ნომერსაც, იქნებოდა ეს მზარდი დინამიკის შემცველი ფერხულები, კვარტეტის ჩუმი ბგერები თუ მელანქოლიური სატრფიალოები. მართალია, სათაურები გერმანულად მხოლოდ მეორე განყოფილებიდან ცხადდებოდა, მაგრამ უამისოდაც ადვილად გამოსაცნობი იყო როგორც ტროოს მიერ მწყობრად შესრულებული საეკლესიო საგალობელი, ისე მის მიმართ კონტრასტული შრომის სიმღერა, რომელიც ცეკვაში გადაიზარდა.

მამაკაცთა თორმეტი ხმის ერთნაირად მხნე, მძლავრი ჟღერადობა, ისევე როგორც მცირე ჯგუფების თუ სოლისტების რბილი ხმოვანება, ბუნებრივობით გამოირჩეოდა. ყოველი მელოდია თავისებურად მომხიბლავი იყო. დაღუპული შვილისადმი მიძღვნილ სამგლოვიარო სიმღერას ცვლიდა სახუმარო. რთული პოლიფონიური სიმღერა „შავი შაშვის“ შემდეგ კი შესრულდა სატრფიალო თემაზე შექმნილი შედარებით ახალი ქალაქური სიმღერა. შთამბეჭდავი იყო კონცერტის დამთავრება შრომის სიმღერით, რომელიც რიტმიან სოლო ცეკვაში გადაიზარდა.

მისასალმებელ სიტყვაში გამოსულმა სტუმარმა გაგვაცნო თავისი სამშობლო. მან ხაზგასმით აღნიშნა, რომ საქართველო სსრკ-ში შემავალი ქვეყანაა, რომელსაც აქვს თავისი მუსიკა და ენა...

**ფოლკლორული ანსამბლი „მთიები“
თბილისიდან**

„მთიებში“ მისი ხელმძღვანელის — თბილისის კონსერვატორიის თანამშრომლის ედიშერ გარაყანიძის გარდა, თავი მოიყარეს არამუსიკოსებმა (არქიტექტორი, მათემატიკოსი, ფიზიკოსი,

ინჟინერი, ეკონომისტი). ისინი ერთად ზრუნავენ მშობლიურ ხალხურ მუსიკაზე.

ამრიგად, „მთიები“ არ არის პროფესიონალი მუსიკოსების გაერთიანება, მაგრამ იგი ვერც ჩვეულებრივ მოყვარულთა ჯგუფად ჩაითვლება. კვირაში ორი რეპეტიცია და წელიწადში თხუთმეტიდან ოც კონცერტამდე ცხადყოფს, რომ „მთიები“ თავის თავს უყენებს სერიოზულ, მასშტაბურ ამოცანებს. ამასვე ადასტურებს მისი პროგრამაც. „მთიები“ „საკონცერტო ესტრადაზე ასრულებს არა დამუშავებებს, არამედ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში შობილ, თაობიდან თაობაზე გადაცემულ ნიმუშებს. მათ შორისაა უძველესი წარმოშობის მრავალხმიანი სიმღერები, რომელთა უმეტესობა ჩრდილოეთის ქვეყნებისათვის სრულიად უცხო წყობას ეფუძნება და ექსპრიციულობით გამოირჩევა.

როგორც გერმანულ ენაზე მოლაპარაკე ედიშერ გარაყანიძემ განგვიმარტა, საქართველოში, რომელშიც ჯერ კიდევ მეოთხე საუკუნეში ერთმანეთს შეერწყა წარმართობა და ქრისტიანობა, სრულიად თავისებური კულტურა განვითარდა. რამაც თავისი გამოხატულება ხალხურ მუსიკაშიც პპოვა... „მთიები“ მღეროდა ძალების ზედმეტი ხარჯვის გარეშე. ძალიან ბუნებრივად, საოცრად მრავალფეროვანი იყო სასიმღერო რეპერტუარი, რომელიც შეიცავდა როგორც დასავლეთ საქართველოს არქაულ ნიმუშებს, ისე აღმოსავლეთ საქართველოს უაღრესად კოლორიტულ სიმღერებს. ორივე პლასტი პოლიფონიურია. „მთიებმა“ გაგვაცნო სხვადასხვა ჟანრის ნიმუშები: სახუმაროები, საგალობლები, სატრფიალო და შრომის სიმღერები. ეს არაჩვეულებრივად მდიდარი პროგრამა დაავიჯვინა ფერხულმა, რომელიც განმეორებული იქნა მაყურებელთა დაქინებული მოთხოვნით და რომელმაც ჩვენი მოწიწება აღფრთოვანებაში გადაზარდა“.

„შვა ბიშერ ცაიტუნგ“ (ქ. ბიბერახი. 28.09.1989 წ.)

ნუ გავწირავთ დასაღუპად უნიკალურ არქივს

9 ივლისს თბილისის მხატვრის სახლში გაიხსნა გამოფენა, რომელზეც საზოგადოებრიობის წინაშე ერთგვარი ანგარიშითა წარსადაგა საქართველოს ძეგლთა ფიქსაციის სპეციალიზებული ლაბორატორია. იგი შეიქმნა 1973 წელს გამოჩენილი მხატვრისა და საზოგადო მოღვაწის სერგო ქობულაძის თაოსნობით. ლაბორატორიის მიზანია ქართველი ხალხის მატერიალური და სულიერი კულტურის ყველა ძეგლის — ხუროთმოძღვრების, კედლის მხატვრობის, ქვაზე კვეთილი რელიეფების, ოქრომჭედლობის ნიმუშების, ხელნაერთა მინიატურებისა და ტექსტების, არქეოლოგიური ექსპონატების, თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშთა ფოტოფიქსაცია, ფერადი სლაიდებისა და შავ-თეთრი ნეგატივების დამზადება. დღეისათვის მთლიანად ფიქსირებულია არქიტექტურისა და კედლის მხატვრობის ისეთი ძეგლები, როგორცაა ვარძია, მანგლისი, ატენის სიონი, წალენჯიხა, სორი, ზემო კრიხი, ბუგაული, აჭი, ლაგურკა, მაცხვარიში, იყალთო, ალავერდი, გრემი, შუამთა, სვეტიცხოველი, მცხეთის ჯვარი, სამთავრო, სამთავისი, უბისი, ხერთვისი, გელათი, ბაგრატის ტაძარი, ნიკორწმინდა, ანანური, ბეთანია, ტომოთესუბანი და სხვ., გადაღებულია

აგრეთვე საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმისა და საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის მრავალი ექსპონატი, ხელნაერთი ინსტიტუტში დაცული ზოგიერთი ხელნაერი, ფირზეა დაფიქსირებული ფიროსმანის, კაკაბაძის, ვარაზის, მირზაშვილის, ნიკარაძის, ნაწილობრივ, ახვლედიანის და სხვა თანამედროვე მხატვართა შემოქმედება. ლაბორატორიის მასალებით სარგებლობენ როგორც საქართველოს, ისე მოსკოვის, ლენინგრადის, აგრეთვე უცხოეთის სხვადასხვა წამყვანი გამოცემლობები. ლაბორატორია თავისი საქმიანობით მნიშვნელოვანად აფართოებს ქართული ხელოვნების პროპაგანდის ასპარეზსა და შესაძლებლობებს, დიდად ეხმარება ხელოვნების მკვლევართ, ისტორიკოსებს მათს მეცნიერულ მოღვაწეობაში.

ცხადია, ასეთ ჭეშმარიტად ეროვნული მნიშვნელობის საქმეს მხარდაჭერა, ხოლო მის მოთავეებს დახმარება სჭირდება. დღეს ლაბორატორია მრავალი პრობლემის წინაშე აღმოჩნდა. ამ პრობლემებზე საუბარი ვთხოვეთ ლაბორატორიის დირექტორს ლიან წიწლოსანს და ამავე ლაბორატორიის ტექნიკურ ხელმძღვანელს — იოსებ ქობულაძეს.

ოთარ ქობულაძე: ჩვენი ლაბორატორიის საქმიანობაზე ბევრი კეთილი სიტყვა ითქვა და დაიწერა. მდლობის მეტი აბა რა გვეთქმის. მაგრამ ნორმალური მუშაობის გასაგრძელებლად უნდა ვილაპარაკოთ პრობლემებზე და ვეძებოთ გზები მათ გადასაჭრელად.

ჩვენი ლაბორატორია წინასწარშემუშავებული სამეცნიერო გეგმის მიხედვით წარმართავს თავის საქმიანობას. ამ გეგმიდან ბევრი რამ განვახორციელებთ კიდევ. მაგრამ უკვე რამდენიმე წელია ვეღარ ვმუშაობთ იმ დატვირთვით, ჩვენი საქმიანობის დასაწყისში რომ ვმუშაობდით. კარგა ხანია ვაპირებთ დავით-გარეჯის დიდებული კომპლექსის — მისი ხუროთმოძღვრული ძეგლებისა და უნიკალური კედლის მხატვრობის გადა-

ღებას. ეს ძეგლი, მისი მდგომარეობის გამო, ერთ-ერთი პირველი იყო ჩვენს გეგმაში. მაგრამ დავით-გარეჯში სამუშაოების ჩატარება შეუძლებელია, იმიტომ, რომ იქ არ არის ელექტროგაყვანილობა. განათების გარეშე კი ჩვენი საქმიანობა წარმოუდგენელია. წლების მანძილზე გვიპირდებიან, რომ დადგამენ მოძრავ ელექტროსადგურს, მაგრამ დაპირება დღემდე არავის შეუსრულებია.

ახლა ფირის უქონლობამაც შეგვიშალა ხელი. საქმე ისაა, რომ ჩვენი ლაბორატორია უმადლესი ხარისხის ფოტომასალაზე — უპირატესად ფირმა „კოდაკის“ ფირზე მუშაობს. ფირისა და აპარატურის შესაძენად კი საჭიროა 10-15 ათასი პირველი კატეგორიის ვალუტა წელიწადში. დაარსების დღიდან



ჩვენ საქართველოს მინისტრთა საბჭო გვაფინანსებდა და ჩვენი ლაბორატორია კიდევაც აღიჭურვა საუკეთესო უცხოური აპარატურით. მაგრამ რაც უაზრესი და თანამედროვე იყო 15 წლის წინათ, დღეს უკვე მოძველდა. ზემოთ დავით-გარეჯის განათების პრობლემაზე მოგახსენებდით — თუ გამოგვიყოფენ საქმარის თანხას, ჩვენ შევძლებდით მსოფლიოში არსებული ბლიცისტიკების შეძენას და ეს პრობლემა ნებისმიერი ძველისათვის მოიხსენებოდა. მაგრამ უკვე რამდენიმე წელია რესპუბლიკას უჭირს ჩვენთვის ვალუტის გამოყოფა. ამის გამო სამი წელიწადი ფირის გარეშე ვიყავით. შაჰშან როგორც იქნა მივიღეთ 7 000 პირველი კატეგორიის ვალუტა, მაგრამ ფასები საერთაშორისო ბაზარზე თითქმის 100%-ით გაიზარდა, ე. ი. მივიღეთ ერთი მესამედი იმისა, რაც გვჭირდებოდა... მაგრამ მიუხედავად ამისა ჩვენ ვაგრძელებთ მუშაობას.

მეორე და არანაკლებ მნიშვნელოვანი პრობლემაა შენობის პრობლემა. ჩვენს ლაბორატორიას უკვე აღარ ყოფნის არსებული ფართობი. დღეისათვის გადაღებული გეგმებს 35 ათასი კადრი. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ თითოეული კადრი ორ ფერად სლავდება და ორ ნეგატივს შეიცავს, ჩვენი არქივი 120 ათას ერთეულს ითვისებს. ამ მასალის წლების მანძილზე შენახვას სათანადო პირობები — გარკვეული ტემპერატურა და ტენიანობა სჭირდება. კადრების რაოდენობა ყოველწლიურად იზრდება და ის სათავსო, სადაც აქამდე გვქონდა დაბინავებული არქივი, ვეღარ იტევს მოზღვაკებულ მასალას. თუ ასე ვაგრძელდა, არქივი დაგვეღუპება. ეს საკითხი არაერთხელ დავგვისვამს მთავრობის წინაშე. მაგრამ იგი დღემდე გადაუწყვეტელია.

ესუდადაა საქმე ჩვენს ხელთ არსებული მასალის გამოცემასთან დაკავშირებით. ფაქტიურად გამოცემულია მხოლოდ 10% იმისა, რაც არქივში დაგვიკრძალდა. ეს ძალიან სამწუხაროა, რადგან

სლავდება. რაოდენ კარგ პირობებშიც არ უნდა შევინახოთ ისინი. 15 წელიწადზე მეტხანს ვერ ძლებენ. მათი ხარისხი იკარგება. ჩვენი ლაბორატორიის საქმიანობის დასაწყისში ვვარაუდობდით, რომ 10 წლის მანძილზე გამოცემდით იმას, რასაც გადავიღებდით, დასრულდებოდა ერთი ციკლი და დიწყებოდა მეორე...

ლია წილოსანი: ჩვენი ლაბორატორიის მიერ მოპოვებული მასალის გამოცემა მართლაც ძალიან დიდი პრობლემაა. უნდა ითქვას, რომ ხარასხის თვალსაზრისით ყურადღების ღირსი თითქმის ყველა წიგნი თუ ალბომი ნოსკოვის, ლენინგრადის ან უცხოეთის გამომცემლობებმა გამოსცეს. სულ ცოტა ხანში ლენინგრადის გამომცემლობა „ავრორა“ ჩვენი მასალის საფუძველზე დასტამბავს უკანასკნელ წიგნს და მეტიც გამოცემის სურვილს მათ ვერ ვატყობთ. იგივე მდგომარეობა მოსკოვშიც. ვფიქრობ გამომცემლობა „ხელოვნება“, რომელმაც გამოსცა „ატენის სიონი“, „XIX საუკუნის ქართული პორტრეტი“, „გიგო გაბაშვილი“, „ქართული მინაწარი“ (ეს ალბომი დაიბეჭდა იუგოსლავიაში), უფრო გააქტიურებს ჩვენთან თანამშრომლობას. სამწუხაროდ, იგი ნაკლებად დაინტერესებული ცალკეული ძეგლის მონოგრაფიული ალბომების დასტამბებით, რადგან უშემოსავლო, წამგებიან გამოცემებად მიიჩნევენ.

თუკი რომელიმე უცხოური ფირმა, რომელსაც აქვს გამომცემლობა, მოსურვებს ჩვენთან თანამშრომლობას და მოგვცემს შესაძლებლობას მათ ქაღალდზე გამოცემა კატალოგები, ლია ბარათები, ბუკლეტები და სხვ., ეს მნიშვნელოვნად წასწევდა წინ ლაბორატორიის საქმიანობასაც და ქართული ხელოვნების პროპაგანდის საქმესაც. გამოფენაზე მოდიოდნენ უცხოელი სტუმრები და გეტხოვდნენ კატალოგს, ჩვენ კი კატალოგი არც კი მოგვიმზადებია, იმიტომ, რომ არ გვქონდა ხარისხის იმედი.

ჩვენი გამოფენის დამთვლიერებ-

თეატრი—კინო: ურთიერთუნახეის პრობლემები

ლებს ძალიან მოეწონათ ფოტოების ბარისხი, გამოითქვა აზრი, რომ ასეთი ექსპოზიცია მუდამ თან უნდა ახლდეს ქართული კულტურის დღეებს ნებისმიერ ქვეყანაში. ეს რა თქმა უნდა, კარგი იქნებოდა. მაგრამ უნდა მოგახსენოთ, რომ ამ ფოტოების დაბეჭდვა ჩვენი სლაიდებიდან მხოლოდ მოსკოვში მოვახერხეთ. ამ საქმის შინ გასაკეთებლად სპეციალური ფოტოქალაქი საჭირო, ქალაქის შესაძენად კი — დამატებითი სავალუტო სახსრები... ვიცით, რომ რესპუბლიკაში არის ორგანიზაციები, რომლებსაც აქვთ ვალუტა. იქნებ ვინმეს გაუჩნდეს სურვილი სპონსორობა გაუწიოს იმ ეროვნულ საქმეს, რომელიც საქართველოს საგანძურის ფირზე აღბეჭდვას და ამ სახით შთამომავლობისათვის მის შენახვას ემსახურება.

ბატონმა ოთარმა უკვე ისაუბრა ლაბორატორიის შენობასთან დაკავშირებულ პრობლემაზე. კარგი იქნება. თუკი ქალაქის ცენტრში ან ძველ თბილისში მოიძებნება შენობა, სადაც შევძლებდით არა მარტო ლაბორატორიის სამუშაო ოთახების განთავსებას, არამედ საგამოფენო დარბაზის მოწყობასაც. ამ დარბაზში ჩვენ შევძლებდით ჩვენი არქივის მასალების გამომზადებას, ექსპოზიციების პერმანენტულად შეცვლას. ვფიქრობ, ამით დიდ სამსახურს გავუწევდით ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი კულტურის უდიდეს მონაპოვართა პოპულარიზაციის საქმეს.

და ბოლოს, მინდა გამოეთქვა იმედი, რომ დაკმაყოფილდება ჩვენი თხოვნა და საქართველოს ძეგლთა ფიქსაციის ლაბორატორიის მიენიჭება მისი დამარსებლის — ქართული ხელოვნების დიდი მოამაგისა და ენთუზიასტის ბატონ სერგო ქობულაძის სახელი.

მასალა მოამზადა მ. კაჩიაშვილიძემ

რომორბა ჩვენს დროში ხელოვნების სახეობათა, განვითარების თავისებურებანი? ვლინდება თუ არა მათ ფორმისეულ და სტილისტურ ძიებებში ხელოვნებათა ურთიერთგავლენისა და ურთიერთშეღწევის, სინთეზის ახალი შესაძლებლობები? რა გავლენას ახდენს ხელოვნება თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაზე და სამყაროზე XX საუკუნის მიწურულს? ამ და სხვა პრობლემურ საკითხებზე

მსჯელობისათვის გიწვევთ თურნალის ახალი რუბრიკა „ხელოვნების სამყარო — სამყარო ხელოვნებაში“. პირველ საუბარში თეატრმცოდნე თამარ გოპუჩაშვილი და კინომცოდნე ბიორბი ვაპხაძე მსჯელობენ თეატრისა და კინოს სპეციფიკასა და მათი ურთიერთობის საფეროებზე.

გიორგი გვახარია. უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე კინოს თეორიაში ხშირად დასაძაბავი იმაზე, რომ როგორც კინოში, ასევე ხელოვნების ნებისმიერ სხვა დარგში, შეიმჩნევა იზოლაციისკენ, საკუთარი სპეციფიკური ფორმების ძიებისაკენ სწრაფვა. კინო, როგორც ახალგაზრდა ხელოვნება, დიდხანს იყო მშობლებზე დამოკიდებულ ბავშვის მდგომარეობაში, მაგრამ რო-



გორც კი „ფიზიკურად“ და „სულიერად“ ჩამოყალიბდა, როგორც კი მომარდა და გამოიკვეთა როგორც ხელოვნება, მაშინვე განაცხადა უარი მეურვეობაზე და ავტონომია აირჩია. ამჟამად, ისეთი კინო, რომელიც, მაგალითად, თეატრალურ პირობითობას იყენებს, ნაკლებ კინემატოგრაფიულად მიიჩნევა. მე მიინტერესებს, არის თუ არა მსგავსი პროცესები, ამოცანები თეატრალურ ხელოვნებაში. ორივე ეს ხელოვნება სინთეზური ბუნებისაა. ამიტომ მათი განვითარება შეიძლება მსგავსად მიმდინარეობდეს. დღეს მთელ მსოფლიოში იმძლავრა მიდრეკილებამ თვითმყოფადობისაკენ, ევროპაშიც კი გაჩნდა განსაკუთრებული ინტერესი ისეთი ეროვნული სკოლებისადმი, რომლებიც დაკულნი იყვნენ სხვა ზეგავლენებისაგან და შედარებით იზოლირებულად ვითარდებოდნენ. წმინდა ეროვნული ტიპის კულტურის იდეალად მიჩნეული აქვთ იაპონური კულტურა მისი თავისებური სახით და განუმეორებელი ინდივიდუალობით. ხდება თუ არა იგივე პროცესები თეატრშიც, არის თუ არა სუფთა თეატრისაკენ, შემავალი ხელოვნებებისაგან განთავისუფლებისაკენ მიდრეკილება?

თამარ ბოკუჩავა. შენ თქვი, რომ თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა. სწორედ ამის გამო თეატრი ვერასოდეს ვერ მოახერხებს სრულ იზოლაციას, ის ყოველთვის იქნება დამოკიდებული მასში შემავალ ხელოვნებებზე, მათი განვითარების დონეზე, მათ ინდივიდუალურ ცვალებადობაზე. თეატრისკენა მოქმედებაა, სწორედ მოქმედება და არა მოძრაობა, არა მექანიკური ცვალებადობა. პოლონელი რეჟისორი ეჟი გროტოვსკი თვლიდა, რომ ხაზი თუ მიჯნა, რომელიც პირობითად ყოფს მაყურებელს შემსრულებლისაგან, უკვე ქმნის თეატრის არსებობის ფსიქოლოგიურ შეგრძნებას და ასეთ შემთხვევაში, შემსრულებლის ნებისმიერი გადაადგილება აღიქმება როგორც თეატრალური სანახაობა. მაგრამ, ჩემის

აზრით, არ შეიძლება თეატრის დავანა მისი არსებობისათვის სრულყოფილად აუცილებელ, მაგრამ არასაკმარის ელემენტზე. თეატრი, როგორც ჩვენ მას აღვიქვამთ, როგორც ჩვენ ეს ცნება გვესმის, არის რთული სანახაობა, რომელიც წარმოადგენს დრო-სივრცის ხელოვნებას, ის არსებობს როგორც დროში, ასევე სივრცეში, ამიტომ, ნებისმიერი ხელოვნება, რომელსაც იგივე ან მსგავსი ბუნება აქვს, მაგალითად, მარტო დროის — მხატვრული სიტყვა, ან მარტო სივრცის — სახვითი ხელოვნება, შეიძლება შუამავალ ელემენტებად შევიდნენ ისეთ რთულ სტრუქტურაში, როგორიცაა თეატრალური წარმოდგენა. თეატრი, როგორც გამომსახველობა, გულისხმობს გამოსახვის ობიექტის არსებობას, გამოისახება აზრი და ემოცია, მათი კომპლექსი, გამოსახვის პროცესი უნდა მიმდინარეობდეს გარკვეული მოწესრიგებული სტრუქტურის თანახმად. ასეთი მოწესრიგებული სტრუქტურა, რომელიც აძლევს თეატრს აზრისა და ემოციის ცვალებადობის თანმიმდევრობას, არის დრამატურგია.

გ. გ. მაგრამ იმპროვიზაციული თეატრი რომ წარმოვიდგინოთ, მაგალითად, ბერეკაობა, ასეთი სანახაობა ხომ თეატრის საფუძველია ალბათ. იქნებ თეორიულად, იდეალურად მაინც არსებობდეს წმინდა თეატრი...

თ. ბ. შენ კარგად თქვი, ბერეკაობა, ხალხური სანახაობა თეატრის საფუძველია, მისი მასაზროლებელი ერთ-ერთი წყაროა, ამიტომ ის ჩანასახში შეიცავს დღევანდელი თეატრისათვის დამახასიათებელ ყველა კომპონენტს, მსახიობს, დრამატურგიას; სწორედ დრამატურგიას, რომელიც აქ წარმოდგენილია როგორც ბოროტებისა და სიკეთის ბრძოლის პროცესი, სადაც სიკეთე ბოროტებას ძლევს, მოქმედებას აქვს გარკვეული და ნათელი იდეა.

გ. გ. ამა თუ იმ ფილმს ძალიან ხშირად ბრალს სდებენ იმაში, რომ ის არ არის სუფთა კინო. ეიზენშტეინის „ჯაგა-შნოსან პოტიომკინზე“ ამბობდნენ —

ეს ფერწერა. სახვითი ხელოვნებააო. ხოლო „ივანე მრისხანეს“ კი ფილმად გადაღებულ თეატრალურ წარმოდგენად თვლიდნენ. ფარაჩანოვზე ბევრი ამბობს, რომ მისი ფილმები სლიადებია. კოლაუი, მაგრამ არა კინო. ვისკონტის შემოქმედება მიაჩნიათ ოპერისა და დრამატული თეატრის ნაერთად. რომელსაც კინოსთან არაფერი აქვს საერთო. პრინციპში. მე ამ აზრის კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ. მით უმეტეს თეატრის შემთხვევაში; შენც ამბობ, რომ შეუძლებელია სრულიად განთავისუფლდე და იზოლაციაში აღმოჩნდე. მაგრამ, თუ დაეუფიქრდებით, კინოსათვის მაინც უფრო ადვილია რაიმე ლიტერატურული საფუძველის გამორიცხვა. კინოს მოღვაწეებს მიაჩნიათ. რომ შეიძლება გაკეთდეს ისეთი იდეალური ფილმი, რომელიც მხოლოდ წმინდა კინოს კანონებს დაემყარება. ანდრე ბაუნენ ქონდა ასეთი „იდეალური ფილმის“ იდეა. მას სურდა დაეყენებინა კამერა და მილიონი მეტრი სიგრძის ფირზე აღებეჭდა ადამიანის ცხოვრება დაბადებიდან სიკვდილამდე. ეს მასალა არ უნდა დამონტაჟებულყო, ადამიანის ცხოვრება უნდა შენახულიყო მთელი მისი სისავსით, დრამატურგია უკვე თვითონ ცხოვრება იქნებოდა, ყოველგვარი წინასწარი სქემების გარეშე. ეს, მისი აზრით, იქნებოდა იდეალური ფილმი, ხელოვნების არავითარი სხვა დარგების ჩარევა აქ საჭირო აღარ იქნებოდა. ეს აზრი ძალიან გახმაურდა, ის აიტაცეს და სუფთა კინოს არსის მიგნებად მიიჩნიეს...

თ. ბ. მაგრამ აქ უკვე ცხოვრება შემოდის, როგორც დრამატურგია...

გ. გ. მეც ასე ვფიქრობ და თანაც მაინტერესებს, შეიძლება თუ არა, რომ ასეთი დრამატურგია იყოს თეატრში...

თ. ბ. არა, თეატრში ეს გამოირიცხებოდა, ამისთანა დრამატურგია იქ არ შეიძლება არსებობდეს, თუნდაც იმიტომ, რომ თეატრისა და კინოს ბუნება განსხვავდება ერთმანეთისაგან; კინოს აქვს

ხედვის ის საშუალება, რომელიც არ აქვს თეატრს. კინო კამერით ხედავს ამ შემთხვევაში ეს. ერთი შეხედვით. მექანიკური ფიქსაცია იქნება. მაგრამ ამ ამოცანებს ექნება საწყისი სუბიექტური პოზიცია...

გ. გ. კონცეფცია...

თ. ბ. კონცეფცია არის უკვე მაშინ, როდესაც ჩვენ სწორედ ასმ ვაყენებთ კამერას, ჩვენ უკვე ამ მოქმედებაში ვდებთ კონკრეტულ იდეას, რომლიდან გამომდინარეც იქმნება მთელი მომდევნო დრამატურგია, რომელიც ფილმმა უნდა აღბეჭდოს. შენი დამოკიდებულება. შენი, როგორც ხელოვანის პოზიცია, კამერის დაყენების ამ პრინციპით გამოიხატება. მსგავსი რამის გაკეთება თეატრს არ შეუძლია, რადგანაც თეატრი ხორციელდება მსახიობის გზით. თეატრს ჰყავს მსახიობი, რომელიც კინოსგან განსხვავებით ქმნის მაყურებლის წინაშე. კინო მაინც ერთხელ დაფიქსირებული ხელოვნებაა, თეატრი კი — ხელოვნება, რომელიც ყოველთვის ახლიდან იბადება. აქ ნაწარმოები და ქმნადობის პროცესი ერთმანეთს ემთხვევა. არის ორი დრო: ნაწარმოების არსებობის დრო და მსახიობის ქმნადობის დრო, ერთი მხრივ, ეს პარალელური დროებია, ხოლო მეორე მხრივ კი — ურთიერთშერწყმული და იგივეობრივი. რასაკვირველია, არსებობს მოსამზადებელი წინაპერიოდი, როდესაც სპექტაკლი კოლექტიური ძალისხმევით აიგება, არსებობს ისლატენტური პერიოდი, როდესაც რეჟისორის ემოციურსა და ინტელექტუალურ სფეროებში მწიფდებოდა წარმოდგენის იდეა, მაგრამ ყველა ეს კომპონენტი შესულია სპექტაკლში, რომელიც არსებობს როგორც იდეალური, ასევე რეალური არსებობით. თვითუფლ მსახიობს მოაქვს სპექტაკლი, როგორც მთლიანობა, თავისი პერსონაჟის კუთხიდან დანახული. მსახიობი სპექტაკლს თავის თავში ატარებს. კინოში ყოველივე ამას ცვლის ის თვალი, რომელიც გარეთაა გამოტანილი...



ბ. გ. კამერა... იქიდან გამომდინარე, რაც შენ თქვი თეატრალურ ხელოვნებაში მსახიობის როლის შესახებ შეიძლება მცდარად მივიჩნიოთ ის მოსაზრება, რომ კინო მსახიობის გარეშე არ არსებობს; ყოველ შემთხვევაში, თეატრში მსახიობი ბევრად უფრო მნიშვნელოვან, უფრო აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს ნაწარმოების შექმნის, მისი განმეორებადი არსებობის პროცესში...

თ. ბ. მართალი ხარ, მაგრამ კინოში მსახიობს სხვა დატვირთვა აქვს. ფილმი შეიძლება გადაიღო ბუნების მოვლენების შესახებ, მაგრამ, ამჯერად, მსახიობის როლში გამოდის მოვლენა, მიმდინარეობა და ისევე ის თვალი, რომელიც თავის თავს გამოხატავს არაპირდაპირი გზით. ფაქტიურად, რა არის კინო; კინო არის მოვლენის ფიქსირება, ამ მოვლენას თუ გამოითიშავ კინოდან, ის შეწყვეტს არსებობას.

ბ. გ. ალბათ, თეატრი ფიქსირება არ არის.

თ. ბ. თეატრი ფიქსირება არ არის, რადგან თეატრში აუცილებელია მსახიობი, რომელიც ყოველ ჯერზე ახლიდან ქმნის სპექტაკლის მთლიანობას. შეიძლება ითქვას, რომ თეატრს არ შეუძლია მსახიობის გარეშე, თუმცა, რომ დაუფიქრდე, შეიძლება ნივთების თეატრიც გაკეთდეს...

ბ. გ. ცხადია და აი, მეც მინტერესებს, იდეალურად რომ წარმოვიდგინოთ, როგორც ზღაპარი, შესაძლებელია ასეთი რამ, თუ არა?

თ. ბ. მე ვფიქრობ, რომ შესაძლებელია... ისევე, როგორც თოჯინების თეატრი, ან მარიონეტების თეატრი. ფორმა, ადამიანთან მიმსგავსება არაფერს ცვლის, არა? მაგრამ, აუცილებლად იარსებებს გაპიროვნების მომენტი...

ბ. გ. საგანი გაპიროვნდება...

თ. ბ. საგანი პიროვნდება, იმიტომ, რომ შეუძლებელია ადამიანი რაღაცა აღიქვას მის სუფთა ობიექტურ არსებობაში...

ბ. გ. აღიქვას ის, რაც მას არ ეხება...

თ. ბ. იმიტომ, რომ ამით ხელოვნე-

ბის ბუნება ირღვევა. ხელოვნება გაპიროვნებული ქმდება. სუბიექტისა და ობიექტის ერთიანობა...

ბ. გ. ზუსტად იგივე ხდება დოკუმენტური ფილმის შემთხვევაშიც, რომელიც ასახავს, მაგალითად, ცხოველებს. იქაც, ფაქტიურად, ადამიანი უყურებს მათ, როგორც თავის მსგავსებს, ახდენს მათ გაპიროვნებას...

თ. ბ. აუცილებლად ახდენს ანალოგიას ადამიანურ არსებობასთან...

ბ. გ. თუ თეატრი სინთეზური ბუნებისაა, რასაც ის ვერასოდეს გაექცევა, არის თუ არა თეატრში კინოს გამოყენების ტენდენცია და როგორ ხდება ეს...

თ. ბ. მარჯანიშვილს ტოლერის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“-ში გამოყენებული ჰქონდა კინო. მე ზუსტად ვერ ვიტყვი, როგორ იყო ეს გაკეთებული, ვიცი, რომ გმირების ცხოვრება გადადიოდა კინოგამოსახულებაში; ვფიქრობ, ეს რეტროსპექტიული მომენტი უნდა ყოფილიყო. ჩემი აზრით, გამორიცხულია, რომ სპექტაკლში ჩართულ კინოფილმზე გადავიდეს მთელი დატვირთვა, მას დააწვეს მხატვრული ზემოქმედების ძირითადი სიმძიმე. არ შეიძლება მოხდეს სრული გამოთქმვა მსახიობის თანავანცდისა, კინომ შეიძლება რაიმე თანმხლები პროცესები გამოხატოს, მსახიობის მიერ შექმნილი სურათი დაასრულოს, გარკვეული ნიუანსები გაამკვეთოს. თუ თეატრი იყენებს კინოს, იყენებს აუცილებლად თავისი ბუნებიდან გამომდინარე. თეატრალური წარმოდგენის ქსოვილში შეიძლება ნებისმიერი ხელოვნება შევიდეს, მაგრამ ის აუცილებლად დაექვემდებარება თეატრის ბუნებას.

ბ. გ. გასაგებია, მაგრამ, მე მაინც ვფიქრობ, რომ კინოს გავლენა თეატრზე ძალიან ძლიერია. მე მეჩვენება, რომ თეატრმა უკანა პლანზე გადაიტანა თავისი ჩვეული გამძაფრებული პირობითობა და სანაცვლოდ სცენაზე ნატურალიზმი დაამკვიდრა. მე სტუ-



დენტებისათვის მითქვამს. რომ კინოსა და თეატრის პირობითობა მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. სპექტაკლში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ თავისუფლად შეგიძლია ცხენის ნაცვლად სკამი გამოიყენო. მაგრამ ამას კინოში ვერ იზამ. იმიტომ, რომ კინო ნატურალური ბუნების ხელოვნებაა. ახლა ხდება ამ განსხვავებული პირობითობის ურთიერთშედღვევა. ძეგლებში ვნახე „ღმერთების დაღუპვა“ (ვაგნერის ოპერა). სადაც სცენაზე ცოცხალი ცხენი შემოიყვანეს. კინოს თეორიაში კი შემოვიდა სტანისლავსკის ტერმინი — თანაარსებობის ეფექტი. იგივე კრაკაუერი და ანდრე ბაზენი თვლიდნენ. რომ კინოს მთავარი სპეციფიკა გამოიხატა უკვე პირველი კინოჩვენების დროს, როდესაც მაცურებელს ეგონა, რომ მატარებელი მართლა შემოვა ეკრანიდან დარბაზში და შეშინებული ტოვებდა დარბაზს. ამ შემთხვევამ ძალზე მწვავედ გამოავლინა თანაარსებობის ეფექტი კინოში...

თ. ბ. აქ ქრება ზღვარი და ფაქტიურად ორი სხვადასხვა რეალობის შერწყმა ხდება...

გ. გ. დარბაზში ბნელა, თითქოს პიპნოზის ქვეშა ხარ. გგონია, რომ ყოველივე ეს რეალურად არსებობს. ამერიკული სამსახიობო სკოლა სტანისლავსკის სისტემიდან მოდის. ითვლება, რომ სწორედ სტანისლავსკია განსაკუთრებით სპეციფიკური კინოსათვის. იქნებ სტანისლავსკის მთელი სისტემა იყო ფარული ზეგავლენა რამპის გაუქმებაზე, უგულვებელყოფაზე?

თ. ბ. არა მგონია. ამის მაგალითად უფრო არტოს მოვიყვანდი, როდესაც ის, ასე ვთქვათ, თავისი სამედიცინო თერაპიული ექსპერიმენტებით ცდილობდა ადამიანის ცნობიერებაში და ქვეცნობიერებაში ისეთი პროცესები მოეხდინა, რომლებიც დაფარულის, დათრგუნულის, ქვეცნობიერების გახსნას, მის რეალიზაციას, შემოკლებულ ხორცმუსხმას გამოიწვევდა. ეს თვისება ხელოვნებას საერთოდ აქვს, ის ისეთ ვნებებს იწვევს ჩვენში, რომ-

ლებიც ყოველდღიურ არსებობაში შეიძლება არც გქონდეს განცდილობა რეალური ემპირიული საფუძველი ამ ემოციას არა აქვს. არტოს ხელოვნებას ეს თვისება მის არსებად ჰქონდა წარმოდგენილი და თავისი შემოქმედების პრინციპად ქცეული. მაცურებლის ცნობიერებაში ზღვარი ხელოვნებასა და რეალობას შორის უნდა გამჭრალიყო. ეს იყო არტოს საბოლოო მიზანი.

გ. გ. როგორ კეთდებოდა ეს?
 თ. ბ. არტოს შემოქმონდა მაცურებლის ეპატირების პრინციპი, რაც მის გაოგნებას, დამცირებას, მისი წესიერებისა და საზოგადოებრივი პიეტეტის გრძნობის შეურაცხყოფას ნიშნავდა. ეტყობა შეურაცხყოფის გრძნობა უნდა ყოფილიყო ის ძლიერი ემოცია, შოკი, რომელიც მაცურებელს აიძულებდა შეეხედა სასცენო ქმედებისათვის, როგორც სინამდვილისათვის; უფრო სწორედ, განეცადა ის, როგორც სინამდვილე. ეს არის, ალბათ, თეატრის ბუნების დარღვევა.

გ. გ. მე ვფიქრობ, რომ კინოს ზეგავლენა თეატრზე ამ რამპის პრინციპის დარღვევისაკენ სწრაფვაშიც გამოიხატა. თუმანიშვილის სპექტაკლში „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“ დარღვეული იყო დარბაზის ტრადიციული პრინციპი, მოქმედება შუაში მიმდინარეობდა; ამით რეჟისორს სურდა, ალბათ, ორი მხარე ერთმანეთისათვის დაეახლოვებინა, საშუალება მიეცა დამსწრეთათვის რამპის ბარიერი გადაეღობათ. ხშირად გამოიყენება მსახიობის დარბაზში ჩამოსვლის ხერხი, რომელიც თითქოს უფრო კამერულ ინტიმს ანიჭებს დარბაზისა და სცენის ურთიერთობას. მე ვთვლი, რომ თეატრის ბუნებაში რამპა აუცილებელია.

თ. ბ. არ არის აუცილებელი, რომ ეს რამპა ფიზიკურად არსებობდეს. რამპის განცდა, შინაგანი ზღვარი აუცილებლად ნარჩუნდება ცნობიერებაში...

გ. გ. ვინაიდან თვითონ თეატრის ენა პირობითი.

თ. ბ. როგორც არ უნდა მომმართოს მე მსახიობმა, ის კი არ შემოდის ჩემს



რეალურ ყოფაში, არამედ მე გადავიდეთ მსახიობის სამყაროში და ვხდები თანამონაწილე სპექტაკლისა და არა მსახიობი ხდება თანამონაწილე ჩემი ინტიმური ცხოვრებისა.

გ. გ. შენ ხდები სპექტაკლის თანამონაწილე, მაგრამ შენ მაინც ბოლომდე იცი, რომ მათურებელი ხარ.

თ. ბ. ამის განცდა აუცილებლად რჩება.

გ. გ. ახლა სხვაგვარად დავსვამ კითხვას. მაგალითად, ანტიკურ თეატრში მთავარი იყო კათარზისის მომენტი. კინოში კათარზისი ხდება იდენტიფიკაციის გზით: მაგალითად, როდესაც მათურებელი ხედავს, რომ დარბაზში მატარებელი შემოდის, ის განიცდის ამას, როგორც სინამდვილეს და ხდება კათარზისი. ამ ხელოვნებას აქვს უნარი მათურებლის გმირთან მაქსიმალური გაერთიანებისა. თუ შენ თვლი, რომ ზღვარის შენარჩუნება, რამპის გრძნობა თეატრის აუცილებელი მახასიათებელია, მაშინ რანაირად შეიძლება განხორციელდეს კათარზისი? შენ ხომ იცი, რომ შენ ხარ მეოცე საუკუნის ადამიანი, რომელიც უყურებს სპექტაკლს, მართალია ის იწვევს შენში გარკვეულ ემოციას, მაგრამ წინასწარ იცი, რომ სპექტაკლი დამთავრდება და თქვენი გაიგივება არ მოხდება. როგორ შეიძლება მოხდეს იდენტიფიკაციათი გამოწვეული კათარზისი, თუ შინაგანი რამპის არსებობა ეწინააღმდეგება ამას?

თ. ბ. მართალია, კინოს მეტი საშუალება აქვს, რომ ხელი შეუწყოს იდენტიფიკაციას. რადგანაც არ არის რეალური ობიექტი, რადგან მათურებელი მსახიობს, როგორც ხორციელს, არ აღიქვამს. ეს აძლევს მას საშუალებას აირჩიოს გმირი, მოახდინოს მასთან გაიგივება, მაქსიმალურად შეიჭრას ხელოვნების ნაწარმოების ქსოვილში როგორც მოვლენათა თამაშონაწილე. მაგრამ, რამდენადაც მე ვიცი, მათურებლის გმირთან სრული იდენტიფიკაცია ხელოვნების აღქმის უუნარობად ითვლება. თეატრში კათარზისი იწვევს არა

იდენტიფიკაცია, არამედ თანაგანცდა. საკუთარი თავის მსგავს ვიფიქრებ... წარმოდგენა. მსახიობის იქ ყოფნა...

გ. გ. ...არ ვაკარგვინებს პიროვნულობას.

თ. ბ. დიახ, გინარჩუნებს პიროვნულობას, შენ შეგიძლია თანაუგრძნო, თანაგანიცადო, შეგიძლია ანალოგიურ სიტუაციაში წარმოიდგინო თავი, მაგრამ ზუსტი გაიგივება გმირთან, თუნდაც ფაქტურის გამო, გამორიცხულია.

გ. გ. მეც ვეთანხმები და ვფიქრობ, რომ თუ რაიმე ცუდი გაკეთდა კინოში, სწორედ ამ თვისებით — მათურებელზე კინოს უსაზღვრო ზემოქმედების ძალით — სპექულაცია იყო. კინოს შეუძლია საკმაოდ უარყოფითად იმოქმედოს მათურებელზე. პიროვნულობის დაკარგვა ძალზე მძიმეა. როდესაც შენ წიგნთან მარტო რჩები და კითხულობ, შენ თანაშემოქმედების პროცესში ხარ ჩაბმული და პრინციპში, შემოქმედი ხარ. კინოში თავისუფალი თანაშემოქმედების პროცესი დარღვეულია, ყველაფერს მზად გაძლევენ. შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი ტიპის ხელოვნება ჩვენი საუკუნის პირშეშოა, ამ საუკუნის უბედურებაა, საუკუნეა თვითონ ისეთი, რომ ყველაფერს მზამზარეული, მოცემული ფორმა ეძლევა. კინო ჩამოყალიბდა სწორედ იმ დროს, როდესაც მასობრივი კულტურა გაბატონდა, გასული საუკუნის ბოლოს ხალხი კროსვორდებითა და ფელეტონებით ერთობოდა და ამ დროს კინოს სახით გაჩნდა ატრაქციონი, რომელიც ადამიანს საკუთარ თავსა და თავის უბედურებას დაავიწყებდა. ეს თავდავიწყება სწორედ იდენტიფიკაციის ფორმით ხორციელდებოდა, ვთქვათ, შენ უყურებ ძლიერსა და უძლეველ რემბოს, აიგივებ მასთან საკუთარ თავს და ივიწყებ შენს რეალურ მცირე შესაძლებლობებს. კინო თავის მოტყუებაში გეხმარება. ფაქტურად, ესაა მეოცე საუკუნის უბედურება.

თ. ბ. ერთი ფანტასტიკური მოთხ-



რობა კინოს მომავალს ასე აღწერს: აღამიანი იღებს ინდივიდუალურ კასეტას, დებს მას შესაბამის აპარატურაში და იწყებს ცხოვრებას კინოს სამყაროში, რადგან მოქმედებაში მთელი მისი გრძობათა კომპლექსი მონაწილეობს. ასეთი კინო სრულიად ცვლის რეალობას. ეს შეიძლება კინოს დამახინჯების გზად მივიჩნიოთ. კინოს ზემოქმედების ძალის გაზრდას დღეს უკვე ემსახურება გაზრდილი ეკრანული სივრცე. სტერეო-კინო...

გ. გ. ეს მაყურებლის დასწრეობის გზა არის.

თ. ბ. და რაც მთავარია, ყველაზე ცუდი ისაა, რომ მაყურებელი ამისათვის გარკვეულ მზაობას იჩენს...

გ. გ. რა თქმა უნდა, იმიტომ, რომ აქტიურობა, ინდივიდუალური მოქმედება ეზარება... მაგრამ, ჩანაფიქრის თანახმად, კინოს ეს თვისება კეთილშობილურ ამოცანას უნდა მოხმარებოდეს: სურდათ მიძინებული, გაუბედურებული, კროსვორდების ამოხსნით გაბრუნებული აღამიანი გამოფხიზლებინათ, სულიერებით გამორჩეულ, ძლიერ და დადებით გმირთან იდენტიფიკაციის გზით გაეფანსალებინათ მისი დასწრეულბული ფსიქიკა. სამწუხაროდ, ეს პროცესი გამრუდდა, რადგან მაყურებლის ინტერესი უანა და რაკისაგან რემბოსკენ გადაიხარა. ამას ხელი შეუწყო კომერციულმა მოსაზრებებმა, კინოს ასეთი ორიენტაცია უფრო სარფიანი ჩანდა. ამ პროცესმა არა მარტო კინოზე იმოქმედა უარყოფითად, არამედ საერთოდ მთელს ხელოვნებაზე.

კინოს შემდეგ გაჩნდა ტელევიზია, გაჩნდა ვიდეო და ამან, მათთან შედარებით, კინო ბევრად უფრო სულიერ ხელოვნებად აქცია. მაგრამ ამ განვითარებას თუ დეგრადაციას სწორედ კინომ დაუდო სათავე. ის ფაქტი, რომ მაყურებელი თეატრში აღარ დადის, ვფიქრობ, კინოსა და ტელევიზიის კონკურენციას უნდა მიეწეროს. მაყურებელს ურჩევნია მზამზარეული ფორმებით მიიღოს ყველაფერი. როდესაც

უყურებ ტელევიზორს, სრულიად თავისუფალი ხარ. შეგიძლია პარალელურად სხვა საქმეც გააკეთო, ტელევიზია შენგან არავითარ სულიერ დატვირთვას არ მოითხოვს.

თ. ბ. იგი არ საჭიროებს ხელოვნების სხვა დარგების აღქმისათვის აუცილებელ შინაგან დისციპლინას.

გ. გ. ტელევიზიის სპეციფიკა გახდა მრავალრიცხოვანი ტელესერიალები. განმეორებითი გადაცემები, დუნე მსვლელობა...

თ. ბ. ...რაც რიტმულად უახლოვდება ჩვენი ცხოვრების მიმდინარეობას, ამიტომ დაძაბულობის, სულიერი ძალების მობილიზაციის აუცილებლობას აუქმებს, დისკომფორტს გიხსნის... სულიერ სიზარმაცეს გაჩვენებს.

გ. გ. თანამედროვე ქართულ თეატრში, ჩემის ზრით, სტურუას თეატრი ყველაზე ანტიკინემატოგრაფიულია, მასთან პირობითობის ფორმა განსაკუთრებით გამძაფრებული...

თ. ბ. სტურუამ ამგვარი გამომსახველობით რიგით კონკურენტუნარიანი გახადა თეატრი, ფორმის მაქსიმალური დაწურვით მიაგნო ლაკონურსა და მასშტაბურ მეტაფორას, გამოკვეთა სპექტაკლის სანახაობრივი და რიტმული ფორმა, რითაც გაზარდა მისი ზემოქმედების ძალა.

გ. გ. მას შეეძლო შეექმნა ძალზე კინემატოგრაფიული თეატრი, სადაც კინოს ზემოქმედების ხერხებით ისარგებლებდა, იგივე იდენტიფიკაციით მაგრამ მან თეატრის თეატრი გააკეთა...

თ. ბ. ...თეატრიდან გააკეთა თეატრი...

გ. გ. სხვათა შორის, როდესაც სტურუას ადანაშაულებენ იმაში, რომ მან მსახიობის როლი შეამკირა და დააქნინა თეატრში, მე მგონია, რომ ეს, მისი მხრიდან შეიძლებოდა ყოფილიყო სწორედ იდენტიფიკაციის წინააღმდეგ მიმართული სვლა.

თ. ბ. რატომ მოხდა, რომ მსახიობთან იდენტიფიკაცია თეატრში დასაშ-



ვები გახდა? შეიძლება იმიტომ. რომ პიროვნულობის წაშლა აადვილებს ამ პროფესს. მსახიობის, როგორც პიროვნების გაუფერულება ხელს უწყობს მაყურებლის მიერ მისი პიროვნული მეობის უგულვებელყოფას.

ბ. გ. მეც ასე ვფიქრობ: თუ გინდა მსახიობის თეატრი შექმნა. უნდა გყავდეს არა უბრალოდ ნიჭიერი არტისტი. არამედ ამასთან იგი პიროვნებაც უნდა იყოს; მით უფრო კინოში, როგორც ნატურალური ბუნების ხელოვნებაში, რომელიც დეტალებშიც კი ვერ გუობს სიყალბეს...

თ. ბ. ...და თუ მსახიობს ცარიელი თვალები აქვს...

ბ. გ. ...ყოველგვარი ხელოვნებისეული ეფექტი უფერულდება. როდესაც ეკრანზე ანა მანიანის უმზერდნენ, უკვე გრძნობდნენ მის პიროვნულობას და არაორდინარულ ხასიათს. ამიტომ საქმე სრულიადაც არაა იმაში, რომ დიქტატორმა სტურუამ დაღუპა თეატრი. დაჩრდილა და დათრგუნა მსახიობი.

პირველ რიგში უნდა ხდებოდეს მსახიობის პიროვნების აღზრდა. ამერიკის თეატრალურ ინსტიტუტში ფართოდ მიმართავენ ფსიქოანალიზის მეოოდს. მიმდინარეობს პიროვნების მიერ თავისი თავის გაცნობიერება და კომპლექსებისაგან განთავისუფლება. მაგრამ ეს მარტო მსახიობს არ ეხება. უნდა აღიზარდოს საერთო შემოქმედის პიროვნება, მას უნდა ქონდეს თავისი სახე, თავისი ხელწერა და ხასიათი. ამას ჩვენი პიროვნული დეფიციტის სიტუაციაში განსაკუთრებით უნდა მიეჭყეს ყურადღება.

თ. ბ. მე ზოგჯერ მეჩვენება, რომ ბოლო ხანებში თეატრალური პროცესები სწორედ პიროვნების ძიების, მისი გამოკვეთის საქმეზე იღებს გეზს. ავილოთ თუნდაც მოწოდება — დაუბრუნდეთ ეროვნულს. რა არის ეს ეროვნული? ეროვნული არის სწორედ პიროვნულობის არქონის საწყისის კომპენსაცია ეროვნული თვითმყოფადობის საფუძველზე.

ბ. გ. ეს არ უნდა იყოს ერთდროულად პრინციპი. მაგალითად, იგივე ფორმალური არაეროვნული კინემატოგრაფის წარმომადგენელია, მაგრამ ამით მისი ხელოვნების ღირსება არ მცირდება. მე ეს ნაკლად არ მიმაჩნია; ერთი ასეთია, მეორე — ისეთი. თუ ეროვნულობა ისეთია; როგორც შენ თქვი, მაშინ ეს მისაღები და საჭიროა, მაგრამ თუ ეროვნულობას მიმართავენ თვითმიზნურად მხოლოდ და მხოლოდ ეროვნულობისათვის...

თ. ბ. მე მაინც მინდა ვიფიქრო, რომ ეროვნულობა არის ამ პიროვნული სიმწირის შევსების, დაძლევის ცდა. ეროვნულობამ უნდა მოახდინოს პიროვნების ხელახალი აღდგენა. იმიტომ, რომ პიროვნება მიაღწევს რა ეროვნულ თვითცნობიერებას. გააცნობიერებს თავის ადგილს სამყაროსეულ პროცესში და დაუბრუნდება თავის თავს როგორც ინდივიდს. როგორც მე-ს. ვფიქრობ, ასე უნდა მოხდეს იდეალურ ვარიანტში. ბევრი მოაზროვნე მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ნაციონალური ცნობიერება აუცილებელი ეტაპია აღამფანის განვითარებაში იმისათვის, რომ მან შეძლოს ზოგადდამიანური ღირებულებების, მსოფლიო პრობლემატიკისა და კაცობრიობის საერთო სატკივარის წვდომა.

ბ. გ. ამ საუბრიდან გამომდინარე, მაინტერესებს. შეიძლება თუ არა, რომ თეატრში ერთდროულად ორი დიდი პიროვნება მოღვაწეობდეს, კერძოდ — დიდი რეჟისორი და დიდი მსახიობი?

თ. ბ. არსებობს რეჟისორის თავისუფლების სფერო. მაგრამ არსებობს მსახიობის თავისუფლების სფეროც. იდეალურ შემთხვევაში უნდა ხდებოდეს ამ ორი პიროვნების სინთეზი და მსახიობმა მაქსიმალურად უნდა მოახდინოს როგორც რეჟისორის ჩანაფიქრის, ასევე თავისი ინდივიდუალური შესაძლებლობების რეალიზაცია. საერთოდ კი, მე ვთვლი, რომ ყოველთვის დომინირებს ის შემოქმედი, ის მონაწილე, რომელსაც მოაქვს ნაწარმოების ერთიანი კონცეფცია.

გ. გ. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ როდესაც თეატრის მსახიობი, თუნდაც თავისი საქმის უფრო ოსტატი, მოდის კინოში, ის ხშირ შემთხვევაში ვერ ეგუება კინოს სპეციფიკას, ვერ ითვისებს მის ენას და ყალბსა და არაბუნებრივ სახეს ქმნის. მაგალითად, რამაზ ჩხიკვაძეს ფილმში „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ შემოაქვს ისეთი პირობითობა — სტურუას პირობითობა — რომელიც კინოსათვის სრულიად უცხოა.

თ. ბ. რატომ ხდება ეს? ვფიქრობ, იმიტომ, რომ დრამატურგიული ერთიანობა კინოში კომპოზიციიდან უფრო მომდინარეობს. ვიდრე ერთი მსახიობის მიერ ცნობიერად შექმნილი გამკოლი თანმიმდევრული ხაზიდან.

გ. გ. ლორენს ოლივიეს მიერ კინოში განსახიერებული კინოროლებიც ყოველთვის გაზვიადებულია, ზედმეტად თეატრალურია, სისავსესაა მოკლებული. სწორედ ამიტომ მიმაჩნია, რომ მსახიობის პიროვნების როლი გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია კინოში, ვიდრე თეატრში. თეატრის მსახიობს უკირს შეინარჩუნოს უშუალობა, ბუნებრიობა. არ დაიბნეს კინოს გადაღების, ერთი შეხედვით, ქოტურის პროცესის განმავლობაში, როდესაც ჯერ ფინალს იღებენ, მერე დასაწყისს, შემდეგ შუა ნაწილს...

თ. ბ. ცნობილია, რომ კინო წმინდა რეჟისორული ხელოვნებაა. აქ რეჟისორის უპირატესობა უდაოა და კანონიერი, თეატრში თანაშემოქმედების პრინციპი ბევრად უფრო ძლიერია და განმსაზღვრელი, თუ კინორეჟისორის ყოველთვის შეუძლია ჩაერიოს გადაღების პროცესში და კორექტივი შეიტანოს მასში, მიუთითოს მსახიობს საჭირო ნიუანსი, თეატრში მსახიობი ბევრად უფრო დამოუკიდებელია, მეტი თავისუფლება აქვს. თეატრის მსახიობი სისტემატურად ფიქრობს სპექტაკლის მთლიანობაზე, პასუხს აგებს მასზე, ის ყოველწუთიერად ქმნის მთელ სპექტაკლს თუ მხოლოდ ეპიზოდს, ხოლო კინორეჟისორს სჭირდე-

ბა მსახიობის მხოლოდ ამწუთიერად განცდა და ამ განცდის ამწუთიერი გამოხატულება. თეატრში მასშტაბური გააზრების, კონცეპტუალური აზროვნების თვისება უფროა საჭირო; შენ შედიხარ თეატრალურ ქსოვილში როგორც მოაზროვნე, როგორც სრულუფლებიანი თანაშემოქმედი, ხოლო კინოში უფრო სიტუაციის განმცდელი და თანადროული ინტელექტუალური შეფასებების მიმცემი ხარ, თეატრის მსახიობს კინოში სპექტაკლზე მუშაობისას შეძენილი ჩვევები მოყვება, ის უფრო დამოუკიდებელია და თავნება.

გ. გ. ერთხანს მე ძალზე მოხიბლული ვიყავი ფიზიკური რეალობის აღდგენის იმ უნარით, რომელიც კინოს აქვს და ვთვლიდი, რომ ეს მხოლოდ კინოს თვისებაა. მაგრამ, დროთა მანძილზე, მივედი იმ დასკვნანდე, რომ ეს იყო მისი ბავშვობის გამოხატველი, ცხადია არა იმ აზრით, რომ კინო დამოკიდებული იყო ხელოვნების სხვა დარგებზე, არამედ იმ თვალსაზრისით, რომ ის ჯერ არ იყო ხელოვნების დარგად ჩამოყალიბებული, არამედ ფაქტის კონსტატაციის ფუნქცია ეკისრებოდა. ნეორეალიზმი შეგვიძლია მივიჩნიოთ კინოს ბავშვობის დასასრულად და არა მის დაბრუნებად საკუთარ თავთან, რაობასთან. ვინაიდან ხელოვნება ახალ, მხატვრულ სამყაროს უნდა ქმნიდეს, როგორც ვთქვი, ვისკონტიზე ამბობდნენ — კინო კი არა ოპერა და თეატრიაო, საშა რეხვიაშვილზე ამბობენ. — არაკინემატოგრაფიული და ძალზე პირობითია, ფარაჯანოვზე ამბობენ, ფერწერული კომპოზიციით აგებს კადრს, დინამიურობა აკლიაო... იქნებ სწორედ ის არის კინოს განვითარების ქეშმარიტი ხაზი, როდესაც არ გინდა შეიყვანო მაყურებელი თუნდაც იმ ყოფით სამყაროში, რომელიც შემოაქვს სცენაზე ნატურალისტურ, ყოფით დრამატურგიას, როგორცია, ვთქვათ, შ. შამანაძის პიესები, ამ ნეორეალისტურ სამყაროში, სადაც მომბეზრებელი ყოველდღიური პრობლემები ფიგურირებს, ხელოვნება პირველ



რიგში დღესასწაულია. ის არაჩვეულებრივი, განსაკუთრებული და მომხიბვლელი უნდა იყოს.

თ. ბ. მე ვფიქრობ, რომ შამანძეს აქვს არა იმდენად ნატურალიზმი, რამდენადაც ამ ყოფითი მასალის გააზრების, ყოფის ბედისწერად ქცეული ძალის წარმოჩინების სურვილი. მისთვის ყოფა არის ექსპერიმენტის ემპიპიული მასალა, როდესაც ყოველი წვრილმანი ცხოვრებისეული მაგალითი ერთ გარკვეულ წინაპირობას ამტკიცებს. პიესაში „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“... მოქმედება ექსპერიმენტის მიმდინარეობის ჩარჩოში ხდება, თავად შემოთავაზებული პირობა გაუცხოვების მომენტს ამძაფრებს, ამ გაუცხოვებით, განდგომით გადაილახება ნატურალიზმის ის ილუზია, რომელიც შეიძლება მაყურებელს გაუჩნდეს. მაგრამ, ჩვენს მიერ ნაწახსვეტაკლებში მესამე თვალი, ჰიპნოტიზოროს თვალი, რომელიც მოქმედების გააზრების სრულიად სხვა თვალსაზრისს ბადებდა, დაიკარგა და შემოვიდა როგორც მექანიკური ხერხი, ამიტომაც დრამატურგის ის ჩანაფიქრი საერთოდ გაქრა, გაფერმკრთალდა და პიესის მხოლოდ ერთი შრე გამოიკვეთა. მეორეც ერთი, მე ვფიქრობ, რომ ხელოვნების ნაწარმოების უმთავრესი ღირსება ისაა, რომ მას ქონდეს ჰუმანიტი მხატვრული ზემოქმედება: ძალა, სინამდვილის როგორ ხატსაც არ უნდა წარმოგვიდგენდეს ის.

ბ. გ. მეც ასე ვფიქრობ, მაგრამ იმის თქმა მინდა, რომ თუ ხელოვნების ნაწარმოებს დაკარგული აქვს თავისი სპეციფიკა, ძალიან დიდი საშფოთობაა იმისა, რომ მის ქსოვილში ყალბი ელემენტები შემოვიდეს. მაგალითად, ავიღოთ — მონანიება!. მე ვთვლი, რომ ამ ფილმის მთავარი ნაკლი ის არის, რომ აქ ფიზიკური რეალობის აღდგენის სპეციფიკა დარღვეული. ამ რეალობის აღდგენის ერთგვაროვნება არც რეხვიაშვილთან და არც ფარაჯანოვთანაა დაცული, მაგრამ ამ უკანასკნელებთან ყველაფერი

ამ დარღვევის საგანგებო პრინციპებს ექვემდებარება, ხოლო „მონანიებაში“ ესაა არა პრინციპი, არამედ ელემენტია. მორების სცენას, რომელიც ნატურალური კინოს კანონების დაცვითაა შექმნილი, შეიძლება შეენაცვლოს ეპიზოდი სასწოროთ და თემიდათი. ხელოვნებასა და მათემატიკას შორის ის მსგავსება არსებობს, რომ ორივეგან აუცილებელია ჰარმონია, წონასწორობა...

თ. ბ. და ზომა...

ბ. გ. საერთოდ კი, მე მიმაჩნია, რომ ხელოვნების ნებისმიერ ნაწარმოებში, იქნება ის ფილმი თუ სპექტაკლი, დაცული უნდა იყოს ერთიანი ესთეტიკა, ნაწარმოების აგების ერთიანი პირობა. გარდა ამისა, ხელოვნების შემდგომი განვითარება იქითკენ უნდა იყოს მიმართული, რომ მოხდეს მაყურებლის გააქტიურება, მისი პიროვნულობის აღდგენა, მისი შემოქმედებითი უნარის გამოღვიძება. სწორედ ამიტომ თანამედროვე კინოში აღარავის ინტერესებს ცრუ დოკუმენტალიზმი. ფიზიკური რეალობის აღდგენის ტენდენცია კინოში დასრულდა, სულ უფრო ფასობს პირობითი, ზოგჯერ ეპიკური კინოც. ფილმებში სულ უფრო ხშირად შეიმჩნევა ერთგვარი დაუსრულებლობა, სათქმელი ბოლომდე არ ითქმის, ამით რეჟისორი ბიძგს აძლევს მაყურებელს აზროვნებისა და სულიერი აქტიურობისათვის. იგივე „მონანიების“ ნაკლიც ეგ არის: როდესაც არავიძის თავის ორეულთან (თუ სატანასთან) საუბრის სცენას აჩვენებ მაყურებელს, შენ იმთავითვე იცი, რომ ეს სიმბოლო ყველასათვის ნათელია, ესე იგი ხელს უშლი მნახველს, რათა ფიქრს მიეცეს, თავის წარმოსახვას მოუხმოს და თანაშემოქმედებაში ჩაერთოს.

თ. ბ. შენ თვლი, რომ ფილმში არ უნდა იყოს იოლად გასაშიფრი სიმბოლო...

ბ. გ. ამის კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ, ხელოვნებაში საერთოდ და

(დასასრული იხ. 174 გვერდზე)

ლუის გუნიუალი

ჩემი უკანასკნელი ამოსუნთქვა

(ნაწახეობები წიგნიდან)

დიდი კინემატოგრაფისტების მიერ დაწერილი წიგნები ამ ბოლო დროს არც ისეთი იშვიათობაა. ლუის ბუნიუელი — გამოჩენილი ესპანელი რეჟისორი, რომელიც მუშაობდა არა მარტო სამშობლოში, არამედ საფრანგეთში, მექსიკაში და ამერიკის შეერთებულ შტატებში, — იყო ერთ-ერთი პირველი იმ კინომოღვაწეთაგან, ვინც თავისი ცხოვრება მოგონებების ფორმაში მოაქცია. წიგნი დასტამბა პარიზის გამოცემლობა „რობერ ლაფონმა“ 1982 წელს, ავტორის სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე.

მაგრამ ხანდაწმული ოსტატის წიგნი მაინცა და მაინც არ მიჰყვება მემუარული უანრის კანონებს. უოველ შემთხვევაში, ბუნიუელი განზრახ არ იუენებს ამ უანრის მთავარ უპირატესობას — საკუთარი თავის, ნამოღვაწარისა და შეხედულებების მოშგებთანად წარმოჩენის, რომანტიკული ნოსტალგიის შარავანდეღში მოქცევის, საკუთარი „იმიჯის“ შექმნისა თუ შელამაზების შესაძლებლობას, რასაც შეგნებულად თუ ქვეცნობიერად აკეთებს თითქმის ყველა მემუარისტი.

ამ წიგნში იგი თითქოს დადსტურებს თავისი ძველი მეგობრისა და თანამშრომლის უანკლოდ კარიერის ერთ დიდბნისწინანდელ დაკვირვებას იმის შესახებ, რომ არასდროს — არც ერთობლივი მუშაობისა და არც მეგობრული შეხვედრების დროს არ ყოფილა მომენტი, როდესაც კაცი იფიქრებდა, რომ ბუნიუელი საკუთარ თავს სერიოზულად აღიქვამს.

აღამიანი, რომელმაც განვლო გარეგანი და შინაგანი მოვლენებით მდიდარი ცხოვრების რთული გზა, გადაიტანა ორი მსოფლიო ომი, სამოქალაქო ომი ესპანეთში, იყო დევნილი, გადაიღო მშ-ზე მტირ ფილმი. განიცადა საფესტივალო ტრიუმფები და მრავალწლიანი შემოქმედებითი გაცდენის ტკივილი — ლაპარაკობს თავის თავსა და მეგობრებზე გულწრფელად, იუმორით, ხშირად გამანადგურებელი ირონიით და უოველთვის — შესაშური სითამამით. წიგნსაც შემთხვევით როდღი დაარქვა „ჩემი უკანასკნელი ამოსუნთქვა“ — სიურრეალისტური ხუმრობის უაიდაზე და ამავე დროს, განზრახვით მიენიებინა ამ ტექსტისათვის უკანასკნელი აღსაბრების ხასიათი.

მაგრამ ნურავინ გადაშლის ამ წიგნს ლუის ბუნიუელის ოსტატობის საიდუმლოს ამოსცობის იდედით. „ჩემი უკანასკნელი ამოსუნთქვა“ ამ მიზნით არ არის დაწერილი.

ბუნიუელი უარს ამბობს თავისი ნაწარმოებების განმარტებოზე. იგი მხოლოდ ებება ცალკეულ მომენტებს და ყველაფერს აგებს იმ ადამიანთან უშუალო საუბრის ლოგიკით, რომლისთვისაც ბევრი რამ იხედაც ცნობილია და სწორედ ამიტომ განსაკუთრებით ფასეულია ახალი დეტალები, შემთხვევები, სახელები. ამგვარი ფექტი, რაღა თქმა უნდა განსაზღვრა იმანაც, რომ ამ წიგნზე ბუნიუელი სცენარისტ უანკლოდ კარიერთან ერთად მუშაობდა. 1964 წლიდან მოყოლებული მსთან ერთად დაწერა მან თავისი ექვსი „ეკრანული“ ფილმის სცენარი. მათ შორის ორი — „ბურვეუაისის მოკრძალებული ხიბლი“ (1972) და „სურვილის ბუნდოვანი ობიექტი“ (1977) დაქილდოვდა ამერიკული „ოსკარებით“ საუკეთესო უცხოური ფილმისათვის, ხოლო „დღის ლამაზმანა“ (1987) — ჟოზეფ კასელის რომანის ეკრანიზაციამ — ვენეციის საერთაშორისო ფესტივალის მთავარი პრიზი „წმ. მარკოზის ოქროს ლომი“ მოიპოვა.

თავის წიგნს ბუნიუელი მეუღლეს უძღვნის, ხოლო მადლიერების სიტყვებს — ე.კ. კარიერს. ავტორი დასაწყისშივე აფრთხილებს მკითხველს, რომ ეს წიგნი უანკლოდ კარიერის დაუენების გამო დაიწერა, რომ თავად ბუნიუელს არც მოთმინება ეყოფოდა და არც მონდომება.

წელს კინემატოგრაფიულმა სამუარომ აღნიშნა ლუის ბუნიუელის დაბადებიდან 90 წლისთავი. მკითხველებს ვთავაზობთ რამდენიმე ფრაგმენტს მისი წიგნიდან „ჩემი უკანასკნელი ამოსუნთქვა“.

„ანდალუზიური ნაბაზის“ შემდეგ უკვე აღარ ვფიქრობდი. როგორც უკვე მაშინ ამბობდნენ. „კომერციული ფილმის“ გადაებას. მინდოდა სიურრეალი-სტად დავრჩენილიყავი. დედაჩემს უკვე ვეღარ ვთხოვდი ფულს (როგორც ეს „ანდალუზიური ნაგაზის“ გადაღებისას მოხდა). მაგრამ გონებაში ათასნაირი სიუჟეტი მიტრიალებდა. ესპანეთში ყოფნისას ჩანაწერები სალვადორ დალის ვაჩვენე. ის დაინტერესდა და მი-თხრა — კარგი ფილმის გაკეთება შეიძ-ლებოდა. მაგრამ როგორ? პარიზში დავ-ბრუნდი. ეორჟ-ანრი რიკიერმა ცნო-ბილი არისტოკრატების ნოაილების ოჯახში წარმადგინა. მათ უზომოდ მოს-წონდათ „ანდალუზიური ნაგაზი“. სა-დლის შემდეგ შარლ დე ნოაილმა მი-თხრა: „ჩვენ გთავაზობთ ოც წუთიან ფილმს, სრულ თავისუფლებას მოვანი-კებთ, მაგრამ ერთი პირობა უსათუოდ უნდა დაიცვაო — ჩვენ ვალდებულება გვაქვს სტრავინსკის წინაშე — მუსიკა მან უნდა დაწეროს“. „ძალიან ვწუხვარ — შევეკამათე ვე, მაგრამ სრულიად წარმოუდგენელია მითანამშრომლო ად-ამიანთან, ვინც საათობით მუხლებზე დგას და მადლობას იხდის (მაშინ ათას-თალი ხართ, — მითხრა მან, სტრავინ-სკიზე)“. შარლ დე ნოაილის რეაქცია იმდენად მოულოდნელი იყო, რომ მის-დამი მაშინვე სიმპათია ვიგრძენი. „მარ-თალი ხართ — მითხრა მან, სტრავინ-სკის ვერ შეეწყობით. კომპოზიტორი თვითონვე შეარჩიეთ და გადაღება დაი-წყეთ, სტრავინსკის სხვა რამეს შევთა-ვაზებთ“.

დავთანხმდი. ავანსიცი კი მივიღე და ფიგარესში წავედი — დალისთან. ეს იყო 1929 წელს, შობის წინ.

მე და სალვადორ დალი ორ თუ სამ დღეს ვწერდით სცენარს, მაგრამ იმ სიამოვნებას ვეღარ ვგრძნობდით, რაც „ანდალუზიური ნაგაზის“ სცენარზე მუ-შაობისას. საერთო ენას ვეღარ ვპოუ-ლობდით. შეიძლება გალიას (სალვა-დორ დალის მეუღლე) გავლენის ბრა-ლი იყო, როცა მივხვდით, რომ შეთანხ-მებულად ვეღარ ვშრომობდით. დავ-

შორდით. ასე რომ, „ოქროს საუკუნის“ სცენარი მარტომ დავწერე. „ანდალუზიური ნაგაზი“ „ბიიანკურის“ სტუდიაში გადავი-ღე. მეზობელ პავილიონში ეიზენშტეი-ნი მუშაობდა. მსახიობი გასტონ მოდო მონპარანსზე გავიცანი. ლია ლისი და რუსი მწერლის კუპრინის ქალიშვილი — ქსენია. იმპრესარიომ გამომიწავა. აღარ მახსოვს. ლია ლისი რატომ ავირ-ჩიე. აქაც, როგორც „ანდალუზიური ნა-გაზში“ დიუფერუე იყო ოპერატორი, მრავალი — სურათის დირექტორი. რუს-მა მხატვარმა პავილიონში დეკორაციე-ბი ამიშენა. ნატურას კატალონიაში და პარიზის შემოგარენში ვიღებდი. მაქს ერნსტი ბანდის მეთაურს ასახიერებდა. პიერ პრევერი — ავადმყოფ ბანდიტს. მას მერე ეს ფილმი აღარ მინახავს. ისე, რომ დღეს არ შემიძლია მასზე ჩემი დამოკიდებულების გამოხატვა. დალი, რომლის გვარი ტიტრებში დარჩა, ამ-ბობდა: სცენარზე მუშაობისას მიზნად ვისახავდი გამომეაშკარავებინა თანამე-დროვე ძირგამომავალი საზოგადოებაო. ჩემთვის კი ესაა ფილმი სიყვარულზე, ადამიანებზე, რომელთაც გაგიყვებით უწყვართ ერთმანეთი, მაგრამ იციან, რომ ერთად ვერ იქნებიან.

„ოქროს ხანის“ პრემიერა კინო-თეატრ „პანთეონში“ გაიმართა — ნო-აილებმა პარიზის „ნალები“ საზოგადო-ება მოიწვიეს. მეორე დღეს შარლ დე ნოაილი ჟოკისტა არისტოკრატიული კლუბიდან გარიცხეს. დედამისი იძულე-ბული იყო რომის პაპს ზღებოდა, რად-გან ლაპარაკობდნენ შარლის ეკლესია შერისხავსო.

ისევე როგორც „ანდალუზიური ნაგა-ზი“. „ოქროს ხანაც“ „სტუდია 28“-ის ეკრანზე გავუშვით და 6 დღის განმავ-ლობაში ხალხით ვაჭედდით დარბაზში გადიოდა. მერე მის წინააღმდეგ მემარ-ჯენე პრესამ გაილაშქრა — დიდი სკან-დალი ატყდა — ეკრანს ხელყუმბარაც ესროლეს, კინო-თეატრი დაარბიეს, ფოიემი გამოფენილი სიურრეალისტე-ბის სურათები ჩამოგლიჯეს. ერთი კვირის შემდეგ, „წესრიგის აღდგენის“ მიზნით, პოლიციამ აკრძალა მისი ჩვე-

ნება. ეს აკრძალვა 50 წლის განმავლობაში მოქმედებდა. ფილმის ნახვა მხოლოდ კერძო ჩვენებებზე შეიძლებოდა. „ოქროს ხანა“ ნიუ-იორკში 1980 წელს გამოვიდა. პარიზში — 1981 წ.

1930 წელი. „ოქროს ხანა“ ეკრანებზე ჯერ არ გამოსულა. ნოაიალებმა თავიანთ სახლში და პარიზში პირველებმა დაუთმეს დარბაზი „მოლაპარაკე“ ფილმებს. თავიანთი არყოფნის დროს მათ ნება დამრთეს „ოქროს ხანა“ სიურრეალისტებისათვის მეჩვენებინა. ნოაილების წყალობით ჩემი ფილმი ნახა ევროპაში „მეტრო-გოლდვინ მაიერის“ წარმომადგენელმა. „ენახე თქვენი „ოქროს ხანა“, სულ არ მომეწონა. პირადად მე ვერაფერი გაუფევე. მაგრამ მაინც შთაბეჭდილების ქვეშ ვიმყოფები. პოლივუდში გაგზავნით, რომ იქ საუკეთესო ამერიკული კინოტექნიკა შეისწავლოთ, გზის ხარჯს გადაგიხდით. ნახევარწელიწადს დარჩებით. კვირაში 250 დოლარს მიიღებთ (მაშინ ეს დიდი ფული იყო). თქვენ მარტო ერთი რამ გევალებათ — უყუროთ როგორ იღებენ ფილმებს. მერე რამეს მოვიფიქრებთ“. ძალიან გამიკვირდა. მოსაფიქრებლად 48 საათი ვითხოვე. საღამოს ბრეტონთან შევიკრიბეთ. არაგონთან და სადულთან ერთად ხარკოვში ვაპირებდი წასვლას — რევოლუციური მწერლების კონგრესზე. როცა ამერიკაში მიპატივების ამბავი ვუამბე, ყველამ ერთხმად მირჩია. კონტრაქტს ხელი მოვაწერე და 1930 წლის დეკემბერში ამერიკაში გავემგზავრე. ამერიკა იქ ჩასვლამდეც მომწონდა — ყველაფერს აღფრთოვანებაში მოვყავდი — ფილმებს. ცათამბეჭენებს, პოლიციელის ფორმასაც კი. პირველი 5 დღე ნიუ-იორკში ძალიან ბედნიერი ვიყავი, თარჯიმანი მომიჩინეს, რადგან ინგლისური ერთი სიტყვაც კი არ ვიცოდი. მერე ესპანელ იუმორისტ ტონოსა და მის მეუღლესთან ერთად (ისინიც მოწვეულები იყვნენ პოლივუდში) ლოს-ანჯელესში გავემგზავრეთ. სადგურზე პოლივუდში მიწვეული ესპანელი მწერლები ედგარ ნევილი. ლოპეს რუბიო და უგარტე დაგვ-



ლუის ბუნიუელი

ხედნენ. სადილად ნევილთან წავედით. შენს მასწავლებელს გაიცნობ — მითხრა უგარტემ. მართლაც 7 საათისთვის მოვიდა ჭალარა მამაკაცი მშვენიერ ახალგაზრდა ქალთან ერთად. მამაკაცს თვალს არ ვაშორებდი, განუწყვეტლივ ვფიქრობდი — სადღაც მინახავს. სადილის ბოლოს უცებ გამახსენდა — ჩაპლინი და ჯორჯია ჰელი იყვნენ. ჩაპლინმა ესპანური არ იცოდა, მაგრამ ამბობდა — შეყვარებული ვარ ესპანეთზეო. მეორე დღეს უგარტესთან ერთად ბევრლი-პილში დავსახლდი. დედამ ფული მომცა — ვიყიდე მანქანა „ფორდი“, კარაბინი და „ლეიკა“. ხელფასს მაძლევდნენ. ყველაფერი კარგად მიდიოდა. რამდენიმე დღის შემდეგ რეჟისორ ლევინთან წარმადგინეს. მან თავის მხრივ ვინმე ფრენკ დევისი გამაცნო, რომელიც შემდეგ ჩემი მეგობარი გახდა. ჩემი კონტრაქტი მას ცოტა არ იყოს „უცნაურად“ ეჩვენა და მკითხა: „რითი დაიწყებთ? მონტაჟით! სცენარით! გადაღებით თუ მხატვართან მუშაობით?“ „გადაღებებით“ — ვუთხარი მე. „ძალიან კარგი. „მეტროს“ 24 სტუდია აქვს, აიწიე რომელიც გინდა, ოფიციალურ საშვს მიიღებ და სადაც გინდა იქ შეხვალ“.

მე ის პავილიონი ავირჩიე, სადაც



იღებდნენ ფილმს გრეტა გარბოს მონაწილეობით. უხმაუროდ შევედი, ვცდილობდი შეუმჩნეველი დავრჩენილიყავი, ვიღრე გრიმიორები „ვარსკვლავს“ თავს დასტრიალებდნენ, ეტყობა მსხვილი პლანით უნდა გადაეღოთ, ჩემი მცდელობის მიუხედავად, გარბომ მაინც შემაძინია და ვილაცხს ხელით ანიშნა. უღვაშა მამაკაცი მომიახლოვდა და ინგლისურად მკითხა: „რა გნებათ?“ რა თქმა უნდა, ვერ გავიგე რა მითხრა და მითუმეტეს ვერც პასუხის გაცემა მოვახერხე. იმ დღიდან გადავწყვიტე შინ წყნარად ვმჯდარიყავი და სტუდიაში მხოლოდ შაბათობით გამოვჩნდებოდი ხოლმე სალაროებთან. ოთხი თვე არავის გავხსენებია. პარიზიდან მიგზავნიდნენ გაზეთებს, სადაც წვრილად იყო აღწერილი „ოქროს ხანის“ ჩვენებასთან დაკავშირებული სკანდალი, საშინელი სიტყვებით მლანძღვდნენ. ყოველ შაბათს ჩარლი ჩაპლინი ჩვენს პატარა კომპანიას რესტორანში ეპატივებოდა. მასთან სახლშიც ხშირად დავდიოდით, ვთამაშობდით ჩოგბურთს, საცურაო აუზში ვცურავდით. მასთან რამდენჯერმე ვნახე ეიზენშტეინი, რომელიც მექსიკაში „ვივა, მექსიკას“ გადაღებას აპირებდა. მისმა „ჯავშნოსანმა

პოტიომკინმა“ აღფრთოვანებაში მიყვანა, მაგრამ ძალიან არ მომეწონა მისივე „სამტიმენტალური რომანსი“, რომელიც საფრანგეთში ვნახე. მონპარნასის კაფეებში დაუწყვე ძებნა, რომ კარგად მიმეტყობა, მაგრამ ვერ ვიპოვე. მოგვიანებით მიაშბო, რომ ეს იყო მისი ასისტენტის — ალექსანდროვის ფილმი. ტყუილია. მე თვითონ ვნახე როგორ იღებდა „ბიიანკურში“ სცენას გედებთან. (სინამდვილეში ს. ეიზენშტეინმა გადაიღო გ. ალექსანდროვის ფილმის პირველი სცენა, რამაც აფიქრებინა ბუნიუელს, რომ ეს იყო ეიზენშტეინის სურათი — მთარგმნ.). პოლივულში, რა თქმა უნდა, დამავიწყდა რასაც ვუპირებდი და საათობით ვსაუბრობდით ჩაპლინის სახლში.

ჩაპლინი მაშინ „დიდი ქალაქის ჩირალდნებს“ ამთავრებდა. ფილმი დამონტაჟებისას ვნახე. სცენა, სადაც ის სასტენეს ყლაპავს, მეტისმეტად გაგრძელებული მეჩვენა, მაგრამ ხმის ამოდებას როგორ გავებდავდი. ნევილიც იგივეს ფიქრობდა, მერე მითხრა, რომ ჩაპლინმა თვითონვე შეამოკლა.

საზოგადოდ ჩაპლინი თავისთავში ნაკლებად დარწმუნებული კაცი იყო. სულ ეკვობდა, რჩევას კითხულობდა.

„ოქროს ხანა“



ფილმებისათვის მუსიკას ღამღამობით წერდა. ამისთვის გვერდზე ხმის ჩამწერ აპარატს იდგამდა. გაიღვიძებდა, ნახევრად მძინარე ჩაიწერდა მელოდიას, რომელიც ესიზმრა და ისევ იძინებდა. სწორედ ასე, სრულიად გულუბრყვილოდ „დაწერა“ თავისი ფილმისთვის სიმღერა და მელოდია „ია“ გამოიყენა, რისთვისაც სასამართლოში უჩივლეს და დიდი ჯარიმაც გადაახდევინეს.

„ანდალუზიური ნაგაზი“ ათჯერ მაინც ნახა თავის სახლში. როცა პირველად გაუშვეს ფილმი, უკანა რიგებიდან რაღაც ბრაზუნის მოგვესმა — მისი ჩინელი მაჟორდორი — რომელიც მექანიკოსის ფუნქციას ასრულებდა, გულწასული სკამიდან გადმოვარდა. მოგვიანებით კარლოს საუბრამ მიამბო: როცა ჯერალდინა ჩაბლინი პატარა იყო, მამამისი, შესაშინებლად თურმე მას ჩემი ფილმის ზოგიერთ ეპიზოდს უყვებოდა.

ვეროპაში 1931 წლის მარტში გამოვემგზავრე. 1934 წლამდე პარიზში გცხოვრობდი, მერე — მადრიდში და „პარამაუნტისათვის“ ფილმების დუბლირებით ვირჩენდი თავს.

1934 წელს ცოლი შევირთე — ცოლის ოჯახს ავუკრძალე მერიაში ქორწილზე დასწრება, იმიტომ კი არა, რომ მათი საწინააღმდეგო მქონდა რამე, არამედ იმიტომ, რომ ცნება „ოჯახი“ ზიზღს იწვევს ჩემში. მოწმეებად ერნანდო და ლულუ ვინიესები და ვილაც შემთხვევით გამვლელი გკყავდნენ. ოდენონის მახლობლად რესტორანში სადილის შემდეგ ცოლი დავტოვე და არაგონისა და სადულის სანახავად გავემართე, მერე ჩაეჭექი მატარებელში და მადრიდში წავედი.

...როცა მეკითხებიან ხოლმე, ხომ არ ნანობ ჰოლივუდში რომ არ დარჩიო, ვპასუხობ — არ ვიცი-მეთქი. შემთხვევა მხოლოდ ერთხელ ეძლევა კაცს და აღარასოდეს არ მეორდება. ვგონებ, ჰოლივუდში ჩემი სურათები სრულიად სხვანაირი იქნებოდა. როგორი? არ ვიცი. ისინი ხომ არ გადამიღია, ამიტომაც არც ვნანობ.

მრავალი წლის შემდეგ ნიკოლას

რეიმ, მადრიდში ყოფნისას, სადილოდ მიმიწვია, ათას რამეზე ვისაუბრეთ, მერე რეიმ მკითხა: „როგორ ახერხებთ ესოდენ პატარა ბიუჯეტით ასეთი საინტერესო ფილმების გადაღებას?“

მე ვუპასუხე, რომ ფულის პრობლემა არასოდეს მაწუხებდა. ჩემს სიუჟეტს იმ თანხას ვუსადაგებდი, რომელიც გამაჩნდა. მექსიკაში გადაღებები 24 დღეზე მეტ ხანს არ გრძელდებოდა. (გამონაკლისს შეადგენდა „რობინზონ კრუზო“), მაგრამ ისიც ვიცოდი, რომ ფილმების მოკრძალებული ბიუჯეტი ჩემი თავისუფლების საწინდარი იყო. რეის ვუთხარი: „თქვენ, ცნობილმა რეჟისორებმა (ეს იყო მისი დიდების ხანა) ასეთი ცდა ჩაატარეთ (თქვენ შეგიძლიათ თავს ამის უფლება მისცეთ) შეეცადეთ მოიპოვოთ ასეთი თავისუფლება. სულ ახლახანს თქვენ დამთავრეთ ფილმი, რომელიც 5 მილიონი დოლარი დაჯდა, ახლა კი ისე ქენით, რომ სურათი 400 ათასი დაგიჯდეთ, მაშინ თვითონვე დაინახავთ განსხვავებას“.

„— რას ამბობთ — წამოიძახა მან. ეს რომ გავაკეთო, ჰოლივუდში ყველა იფიქრებს, რომ გავგიჟდი და საქმე ცუდად წამიყვა. დავილუპები, სამუშაოს ვეღარ ვიშოვნო“.

ჩემი ცხოვრების მანძილზე ინგლისურ ენაზე მხოლოდ ორი სურათი გადავიღე ამერიკული ფულის საშუალებით. უნდა გითხრათ, რომ ორივე ძალიან მიყვარს, ესაა „რობინზონ კრუზო“ (1952) და „ქალიშვილი“ (1960). ვგონებ, ფულის გულისათვის არასოდეს გამიკეთებია ის, რისი გაკეთებაც არ მინდოდა. თუ უარს ვამბობ, არანაირი წინადადება აზრს ვერ შემაცვლევინებს. შემიძლია ვთქვა: იმას რასაც ერთ დოლარად არ გავაკეთებ, არც მილიონად გავაკეთებ.

...ვფიქრობ, რომ ფილმის შექმნაში მთავარია კარგი სცენარი. მე არასოდეს ვყოფილვარ მწერალი-რეჟისორი. თითქმის ყველა ჩემი ფილმისათვის (ოთხის გარდა) ვიწვევდი მწერალ-სცენარისტს, რომ ჩემი ჩანაფიქრი ქაღალდზე გადაეტანა და დიალოგები დაწერა. ეს იმას

სულაც არ ნიშნავს, რომ იგი მხოლოდ მდივნის როლს ასრულებდა. პირიქით, მას უფლება ჰქონდა და მოვალეც იყო ეკამათა ჩემთან და თავისი აზრი ჰქონოდა, თუნდაც იმის საწინააღმდეგო ყოფილიყო. რასაც მე ვფიქრობდი. მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე 28 სხვადასხვა მწერალთან ვიმუშავე. მათ შორის განსაკუთრებით მინდა გამოვყო დიალოგის ოსტატი, დრამატურგი ხულოი ალენხანდრო და ლუის ალკორისა — ნიკიერი, ენერგიული კაცი, რომელიც საკუთარი სცენარების მიხედვით უკვე თვითონ იღებს ფილმებს. სცენარისტებს შორის — ვისთანაც მიმუშავია, ჩემთვის ყველაზე ახლობელი იყო ჟანკლოდ კარიერი. 1963 წლიდან მოყოლებული ერთად დავწერეთ 6 ფილმის სცენარი.

...სიურრეალიზმის ეპოქაში ჩვენ გადაჭრით ვაცალკევებდით სიკეთეს ბოროტისაგან, სამართლიანობას უსამართლობისაგან, სილამაზეს სიმახინჯისაგან. ზოგი წიგნი უნდა წაგვეკითხა, ზოგი არა. ეს ძველი თამაში გამახსენდა და გადავწყვიტე მემუარების ფურცლებზე რალაციის მიმართ ჩემი სიყვარული ანსიძულვილი ამ ფორმით გადმომეცა. გირჩევთ თქვენც როდისმე იგივე გააკეთოთ.

ვალმერთებდი ფაბრის „ენტომოლო-

გიურ მოგონებებს“. ეს არის სულად ერთი არსებობისადმი უდიდესი სიყვარულით გამსჭვალული წიგნი. ეს შეუდარებელი წიგნი ბიბლიაზე მაღლა დგას, დიდი ხნის განმავლობაში ვამბობდი, რომ უკაცრიელ კუნძულზე სწორედ ამ წიგნს წავიღებდი. ახლა გადავიფიქრე — არც ერთს არ წავიღებდი.

მიყვარდა სადი. ოცდახუთზე მეტი წლისა ვიყავი, როცა პარიზში პირველად წავიკითხე იგი. მან ჩემზე უფრო მეტი შთაბეჭდილება მოახდინა, ვიდრე დარჯინმა.

„სოდომის 120 დღე“ პირველად პარიზში გამოსცეს პატარა ტირაჟით. ერთხელ როლან ტიაულთან სტუმრობისას ვნახე მისი ეგზემპლარი, მას მარსელ პრუსტი კითხულობდა. მერე მეც მათხოვეს.

მანამდე სადზე წარმოდგენა არა მქონდა, წაიკითხულმა განმაცვიფრა. მაღრიდის უნივერსიტეტში პრაქტიკულად ხელი მსოფლიო ლიტერატურის უდიდეს შედეგებზე მიმიწვდებოდა — კამოენსიდან — დანტემდე, ჰომეროსიდან — სერვანტესამდე, როგორ არაფერი ვიცი ამ საოცარ წიგნზე, რომელიც აანალიზებდა საზოგადოებას ყველა თვალსაზრისით — ღრმად, სისტემურად. ეს ჩემთვის შოკი იყო. შემძრა სადის ანდერძმა, რომელშიც ის ით-

„პორტრეტი მკრძალავი იბლო“





ზოვდა მისი ფერფლი სადმე მიმოებნათ და კაცობრიობას დაევიწყებინა მისი წიგნები და მისი სახელი. ჩემზეც იგივე მინდოდა მეთქვა. ყალბად და საშუაოდ ვთვლი ყველა ღირსსხსოვარ თარიღს. დიდი ადამიანების ძეგლებს. ვის ჭირდება ისინი? გაუმარჯოს დავიწყებას! ღირსებას მხოლოდ არარსებობაში ვხედავ.

სადის მიმართ დღეს ინტერესი აღარა მაქვს — ყველანაირი აღტაცება წარმატალია. მაგრამ მაინც ვერ ვივიწყებ კულტურულ რევოლუციას.

ვალმერთებდი ვაგნერს, მისი მუსიკა ბევრ ფილმში გამოვიყენე პირველად „ანდალუზიურ ნავაზში“. ბოლოს — „სურვილის ბუნდოვან ობიექტში“. ცუდად არ ვიციბობდი მის ნაწარმოებებს.

უკანასკნელი წლების ჩემი ერთ-ერთი ყველაზე დიდი საწუხარი ისაა, რომ მუსიკას ველარ ვისმენ. უკვე ოცი წელია ჩემი ყური ხმას ველარ არჩევს, თითქოს დაწერილ ტექსტში ნოტებმა ადგილი შეიცვალეს და აღქმას ხელს უშლიან. სასწაული რომ მოხდეს და სმენა დამიბრუნდეს, ჩემი სიბერე გადარჩენილი იქნებოდა; მუსიკა თავისებურ დამამშვიდებელ საშუალებად იქცეოდა, რომ წყნარად გარდავსულიყავი არყოფნაში.

ახალგაზრდობაში ვიოლინოზე ვუკრავდი, მოგვიანებით, პარიზში, ბანჯოს სიმებს ვაქლარუნებდი. მიყვარს ბეთჰოვენი, ფრანკი, შუმანი, დებიუსი და ბევრი სხვა.

დროთა განმავლობაში მუსიკისადმი ჩემი დამოკიდებულება მკაფიოდ იცვლებოდა. წინათ, როცა სარაგოსაში გავიგებდით მადრიდის დიდი სიმფონიური ორკესტრის ჩამოსვლას, მღელვარება, მოლოდინის სიტკბოება შეგვიპყრობდა ხოლმე. ვემზადებოდით, დღეებს ვითვლიდით, ვექებდით პარტიტურას, ვმღეროდით მელიდიებს. კონცერტის საღამოს შეუდარებელ სიხარულს განვიცდიდით.

დღეს საკმარისია დილაკს დააჭირო და საკუთარ სახლში მოისმენ ყველანაირ მუსიკას. თვალნათლივ ვხედავ, რაც დავ-

კარგეთ. რალა მოვიგეთ? ყოველთვის მიმაჩნდა, რომ მშვენიერების მისაღწევად სამი რამაა საჭირო: იმედი, ბრძოლა და გამარჯვება.

ჭამა დილაუთენია მიყვარს. ადრე ვდგები და გვიან ვწევი. ამ მხრივ სულ არ ვგავარ ესპანელს.

მიყვარს ჩრდილოეთი, სიცივე და წვიმა. ამ თვალსაზრისით ნამდვილი ესპანელი ვარ. ცხელ ქვეყანაში დაბადებულს, ყველაფერს მირჩევნია ნესტიანი ტყეები და ნისლი. ყოველთვის მომწონდა სკანდინავიის ქვეყნები (სადაც არასოდეს ვყოფილვარ) და რუსეთი. 7 წლისამ დავწერი ზღაპარი — მოქმედება ტრანსციმბორის ექსპრესში მიმდინარეობს, რომელიც დათოვლილ სტეპში მიჰქრის.

მიყვარს წვიმის ხმა, ჩემთვის ეს არის მოგონება რალაც საოცრად მშვენიერზე. ჩემს სასმენ აპარატშიც აღწევს წვიმის ხმა, მაგრამ ეს ის არაა, რაც წინათ.

მართლა მიყვარს სიცივე. ახალგაზრდობაში ზამთრის სიცივეში უპალტოოდ დავდიოდი, მარტო პიჯაკი და კვართი მეცვა. ვგრძნობდი სიცივე რომ ამიტანდა ხოლმე, მაგრამ წინააღმდეგობას ვუწევედი და ეს სასიამოვნო შეგრძნება იყო.

არ მიყვარს თბილი ქვეყნები. ეს ზემორე ნათქვამის ლოგიკური გაგრძელებაა. მექსიკაში შემთხვევით ვცხოვრობ. არ მიყვარს უდაბნო, ქვიშა, არაბული, ინდური, განსაკუთრებით იაპონური ცივილიზაცია. ამ მხრივ თანამედროვე ადამიანი არა ვარ. მხოლოდ ბერძნულ-რომანული ქრისტიანული ცივილიზაცია მიზიდავს, რომელზეც გავიზარდი.

როგორც ყრუების უმრავლესობას, მეც მაინცდამაინც არ მიყვარს უსინათლოები. ხანდახან ჩემს თავს ვეკიბებ: მართალია თუ არა, რომ უსინათლო ყრუზე ბედნიერია? არა მგონია.

ქვეყნად ყველა უსინათლოთა შორის არის ერთი, რომელიც არც თუ ძალიან მიყვარს — ხორბე ლუის ბორხესი. იგი კარგი მწერალია, ფაქტია, მაგრამ ქვეყნად ბევრი კარგი მწერალია.

ამასთან არ შემძლია ადამიანს პატივი
ვცე მხოლოდ იმის გამო, რომ კარგად
წერს. სხვა ღირსებებია საჭირო. ბორ-
ხესი კი, რომელსაც ორჯერ-სამჯერ
შევხვდი ამ სამოცი წლის წინათ, ამ-
პარტავან და თავისთავზე შეყვარებულ
კაცად მეჩვენა. მის ყველა განცხადე-
ბაში სულ რაღაც მენტორული, გადა-
ტყლარქული მესმის. არ მომწონს აგ-
რეთვე მისი ზოგიერთი განცხადების რე-
აქციული ხასიათი, მისი სიძულვილი
ესპანეთის მიმართ. უსინათლოთა უმე-
ტესობის მსგავსად, ლაპარაკი ეხერხება,
ოცნებობს ნობელის პრემიის ლაურეა-
ტი გახდეს.

ქან-პოლ სარტრს კი საწინააღმდე-
გო პოზიცია უჭირავს. როცა შვეციის
აკადემიამ ნობელის პრემია მიაკუთვნა,
წოდებაზე და ფულზე უარი თქვა. რო-
ცა გაზეთებიდან ეს ამბავი შევიტყვე,
დეპეშით მივულოცე. ამ ფაქტმა გულ-
წრფელად ამალევა.

რა თქმა უნდა, თუ ბორხესთან შეხ-
ვედრა კიდევ მომიწია, შეიძლება რა-
დიკალურად შევიცვალო მასზე აზრი.

ვერ ვიტან გაზეთების ფოტოგრა-
ფებს. ერთხელ ორმა მათგანმა პირდა-
პირ არ მომასვენა, როცა ელ პაულარის
მახლობლად, გზაზე ვსეირნობდი. გარ-
შემო მიტრიალებდნენ, კამერებს აჩ-
ხაკუნებდნენ, იმის მიუხედავად, რომ
ამის არავითარი სურვილი არ მქონ-
და. ძალზე მოხუცი ვიყავი იმისთვის,
რომ ჭკუა მესწავლებინა. ვინანე თან
იარაღი რომ არ მქონდა.

მიყვარს პუნქტუალობა. ეტყობა ეს
მანიაა. არ მახსოვს სადმე დამეგვიანოს.
თუ დროზე აღრე მივდიოდი, ახლო-
მახლო ვსეირნობდი, ვიდრე კარზე და-
კაკუნების დრო არ დადგებოდა.

მიყვარს და თან არც მიყვარს ობო-
ბები. ეს მანია ჩემს და-ძმებსაც აქვთ.
ჩემი გრძობები შეიძლება ერთდრო-
ულად გატაცებას და ზიზღს შეადარო.
ოჯახურ შეკრებებზე შეგვეძლო საა-
თობით გველაპარაკა ობობებზე, თან
არანაირი საზოგადო წერილმანები და
აღწერილობა არ გამოგვეტოვებინა.

მიყვარს ბარები, სასმელი და თამ-



„ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიზლი“

ბაქო. მათ ჩემთვის იმდენად დიდი მნიშ-
ვნელობა აქვთ, რომ მთელი თავი მი-
ვუძღვენი.

ვერ ვიტან ბრბოს. ყველანაირ შეკ-
რებას, სადაც ექვსზე მეტი ადამიანია,
ბრბოს ვეძახი. მახსენდება ვიჯის ცნო-
ბილი ფოტო — კონი-აილენდის პლაჟი
კვირა დღეს — უამრავი ხალხი. ასეთი
ხალხმრავლობა განცვიფრებისა და სა-
შინელების შეგრძნებას იწვევს ჩემ-
ში.

მიყვარს პატარა იარაღები — პატა-
რა მაკრატლები, ლუპები, ქანჩსაქერე-
ბი. კბილის ჯაგრისივით ყოველთვის
თან დამაქვს. ფაქიზად ვაწყობ ყუთში
და ხშირად ვსარგებლობ.

მიყვარს მუშები, ალტაცებული ვარ
და მშურს მათი ხელმარჯვეობა.

მომწონს კუბრიკის „დიდების ბი-
ლიკები“, ფელინის „რომი“, ეიზენ-
შტეინის „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“,
მარკო ფერერის „დიდი ჭამა-სმა“, ჟაკ
ბეკერის „გუბი-წითელი ხელები“, რე-
ნე კლემანის „აკრძალული თამაშები“.
როგორც უკვე ვთქვი, ძალიან მომწონ-
და ფრიც ლანგის, ბესტერ კიტონის,
ძმები მარქსების აღრეული ფილმები;



პასის ფილმი (ი. პოტოცკის რომანის მიხედვით) „სარაგოსაში ნაპოვნი ხელნაწერი“ — სამჭერ ვნახე, ეს ჩემთვის დიდი იშვიათობაა.

ძალიან მიყვარს რენუარის ომამდელი ფილმები, ბერგმანის „პერსონა“. ფელინის „გზა“, „კაბირიას ღამეები“ და „ტუბილი ცხოვრება“ მომწონს. „დელიკოს ბიჭები“ არასოდეს მინახავს და ძალიან ვნანობ. „კაზანოვადან“ კი დამთავრებამდე ბევრად ადრე გამოვედი.

მიყვარს დე სიკას „შუშა“, „უმბერტო დე“ და „ველოსიპედების გამტაცებლები“. მას ვიცნობდი და მახლობლად ვთვლიდი.

ძალიან მომწონს ერის ფონ შტროპეიმის ფილმები. თავის დროზე „ჩიკაგოს ღამეები“ დიდებული მეჩვენა.

ჩემი ზიზღი გამოიწვია ცინემანის „ახლა და უკუნიითი უკუნისამდე“ — მილიტარისტულმა, შოვინისტურმა მელოდრამამ, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა.

ძალიან მიყვარს ვაიდა და მისი ფილმები. პირადად არასოდეს შევხვედრივართ, მაგრამ ერთხელ, კანის ერთ-ერთ ფესტიველზე, მან საქვეყნოდ გამოაცხადა, რომ ჩემმა პირველმა ფილმებმა უბიძგეს კინემატოგრაფისაკენ. ამან ჩემი საკუთარი ალტაცება გამახსენა ფრიც ლანგის პირველი სურათებით, რამაც განაპირობა ჩემი არჩევანი. ერთხელ ვაიდამ ღია ბარათი გამომიგზავნა ირონიულ მინაწერით — „თქვენი მოსწავლე“. ძალიან გამიხარდა, მით უფრო, რომ მისი სურათები, რომლებიც ვნახე, საუცხოოა.

მომწონდა კლუზოს „მანონი“ და ვიგოს „ატლანტა“. ჩემს საყვარელ ფილმებს შორის მინდა დავასახელო ინგლისური ფილმი „უკუნიითი შუაღამე“, „სამხრეთი ზღვების თეთრი ჩრდილები“, რომელიც უფრო ძლიერი მგონია, ვიდრე მურნაუს „ტაბუ“. ვალმერთებელ „ჯენის პორტრეტს“ ჯენიფერ ჯონსის მონაწილეობით.

არ მიყვარს როსელინის „რომი —

ღია ქალაქია“. აჩვენო მღვდლის წამება, მეორე ოთახში კი გერმანელი ოფიცერი, შამპანურს რომ სვამს და მუხლებზე ქალი უზის. — ვფიქრობ იაფასიანი, უღირსი ხერხია.

კარლოს საურას (რომელიც ჩემსავით არაგონელია) ფილმებს შორის ძალიან მიყვარს „ოთხი“ და „დვიდაშვილი ანჟელიკა“. ძალიან მომწონს ეს რეჟისორი, მისი ბოლო ფილმები არ მინახავს, ფილმებს უკვე აღარ ვუყურებ.

მომწონს ჯონ ჰიუსტონის „სიერამადრეს საგანძურ“. ჰიუსტონი უდიდესი რეჟისორია და ძალიან გულთბილი ადამიანი.

ვეიჯდები საიდუმლო შესასვლელებზე, ბიბლიოთეკის თაროებზე, უხმაუროდ რომ ტრიალებენ და შეუძლიათ შესასვლელი შენიღბონ, კრაჭუნა კიბებებზე, კედელში ჩატანებული სეიფები. (მეც მაქვს ეგეთი, მაგრამ არ გეტყვით სად).

მიყვარს იარალი და სროლა. 65 რევოლვერი და თოფი მქონდა. ჩემი კოლექციის დიდი ნაწილი 1964 წელს გაეყიდა, როცა მეგონა, რომ ვკვდებოდი. მიყვარს სროლა და ზოგჯერ ჩემს კაბინეტშიც კი ვისროდი, მიზნად თაროზე მდგომ ლითონის ყუთს ვიყენებდი. დახურულ შენობაში არ შეიძლება სროლა. ამის გამო ერთი ყურით დავყრუვდი სარაგოსაში. არ მიყვარს სტატისტიკა. ჩვენი დროის ერთ-ერთი წყლული. გაზეთებში გაუთავებლად მოჰყავთ სტატისტიკური ცნობები, ამასთან ყალბიც. სწორედ ასევე არ მიყვარს შემოკლებები — თანამედროვეობის მეორე მანია. ეს განსაკუთრებით ამერიკას ახასიათებს. XIX საუკუნის ტექსტებში ერთ შემოკლებასაც ვერ იპოვით.

მიყვარს გველხოკერები, განსაკუთრებით ვირთხები. უკანასკნელი წლების გარდა, ყოველთვის მყავდა ვირთხები. ვიჩვევდი, მერე კი კულს ვაჭირდი ხოლმე (ვირთხის კული საზიზღარი შესაბნელება). ვირთხები საოცრად საყვარელი არ-



სებანი არიან. როცა მექსიკაში ერთი ორმოცი მაინც მომიგროვებოდა ხოლმე. მთებში მიმყავდა და ეუშვებდი.

ძალიან მიყვარს რუსული ლიტერატურა. პარიზში რომ ჩამოვედი, ბრეტონზე ან ჟიდზე უკეთესად ვიცნობდი. რუსეთსა და ესპანეთს შორის არსებობს საიდუმლო მიზიდულობა, რომელიც ევროპის ზევით ან მის ქვეშ გადის.

მიყვარს ოპერა. მამას 13 წლის ასაკიდან დაეყავი ოპერაში. ჩემი გატაცება დაიწყო იტალიურით და დამთავრდა ვაგნერით.

მიყვარს კრემიანი ნამცხვრები, ხშირად მინდოდა ჩემს ფილმებში გამოეყენებინა. მაგრამ. ბოლო წუთში ყოველთვის გადავიფიქრებდი ხოლმე. საწყენია!

ბავშვობიდან ვეყვებოდი სხვისი ტანსაცმლის ჩაცმაზე. მადრიდში მღვდლის ანაფორას ვიცვამდი და ქუჩებში ვსეირნობდი — სულ ადვილად შეეძლოთ ხუთი წელი ციხე მოეცათ. ზოგჯერ მუ-

შის ტანსაცმელს ვიცვამდი, ტანსაცმელში უტრადლებას არავინ მაქცევდა, თითქმის არც ვარსებობდი.

ვერ ვიტან ბანკეტებს და ჭილდოების გადაცემას. ეს ცერემონიები ზოგჯერ უხერხულად თავდება. 1978 წელს მექსიკაში კულტურის მინისტრმა გადმომცა ხელოვნების ეროვნული პრემია — ოქროს მედალი. რომელზეც ამოტივტივებული იყო Bunuelos. რაც ესპანურად ღვეხელს ნიშნავს. წარწერა ერთ ღამეში გაასწორეს.

ვერ ვიტან რეკლამას და ყოველნაირად ვცდილობ თავი ავარიდო, თუმცა მთელი ჩვენი საზოგადოება რეკლამას ეყრდნობა. შეიძლება მკითხხოთ: „მაშ ეს წიგნი რისთვის დასწერე?“ გპასუხობთ: ჯერ ერთი, მარტო მას არასოდეს არ დავწერდი, მეორეც — ცხოვრება ისე გავლიე, რომ მიინცდამაინც არ შეგუწუხებდითარ საკუთარ მრავალრიცხოვან წინააღმდეგობებს და არ მიცდია მათი დაძლევა. ისინი ჩემი — ჩემი შინაგანი გაორმაგებული ბუნების ნაწილია.

(დასასრული. იხ. 164 გვ.)

მითუმეტეს კინოში. არ არის სწორი, როდესაც მაყურებელს იმთავითვე გაშიფრულ ფიზიკურ რეალობას სთავაზობ, უნდა ეცადო ნაწარმოებში იღუმალება ჩართო... უნდა ენდო მაყურებელს.

თ. ბ. ესე იგი, ხელოვნება შეკითხვაა...

გ. გ. შეკითხვა, რა თქმა უნდა, და კიდევ — თანამოაზრესთან კონტაქტის ძიების სურვილი. ვისკონტი მიილტვოდა რაც შეიძლება უფრო ტრაგიკული გმირი ეპოვნა და წარმოეჩინა. ის ამბობდა, რომ ასეთები მილიონობით არიან და ისინი მხარდაჭერას საჭიროებენო. მისი მიზანი სიკეთისა და ჰუმანიზმის იდეალებისკენ იყო მიმართული...

თ. ბ. როგორც საერთოდ ნებისმიერი ნამდვილი ხელოვნება... ამ საუბარში ჩვენ მრავალ ისეთ საკითხს შევხვებით, რომლებზეც ბევრად უფრო ღრმად და საფუძვლიანად შეიძლება საუბარი, იქნება ეს კინოსა და თეატრის სპეციფიკა. მათი გამომსახველობის ფორმები თუ ზემოქმედების ხერხები. თანამედროვე ხელოვნება და მისი დანიშნულება, ალბათ, შეიძლება და რომელიმე ერთი თემით შემოფარგვლა. მაგრამ ჩემთვის ეს საუბარი სწორედ საკითხების წამოჭრის, მათი წრის შედარებითი გამოკვეთით იყო ნიშანდობლივი, რადგანაც ხშირად ადამიანისათვის ისიც ძალზე მნიშვნელოვანია, გაიგოს რა არ იცის და საით მიმართოს შემდგომში თავისი გულისყური და ძალისხმევა.

«ХЕЛОВНЕБА» («ИСКУССТВО»)

№ 8. 1990

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

«ПОТОМ НЕ СДЕЛАЕШЬ ТОГО, ЧТО СЛЕДОВАЛО СДЕЛАТЬ РАНЫШЕ»

Недавно состоялся пленум Союза композиторов Грузии, посвященный творчеству молодых. В программе пленума, которую составили концерты симфонической и камерной музыки, а так же балетный спектакль «Амазонки» (комп. В. Кахидзе), прозвучали новые произведения молодых авторов. В конце работы пленума состоялась дискуссия.

С читателями журнала своими впечатлениями делится председатель Союза композиторов Грузии С. Цинцадзе, заведующий кафедрой композиции Тбилисской государственной консерватории С. Мицадзе и кандидат искусствоведения, музыковед А. Цулукидзе (стр. 2).

Важа Дзигуа

ПОЗАБОТИМСЯ О КУКОЛЬНОМ ТЕАТРЕ!

В Тбилиси состоялся республиканский фестиваль кукольных театров, который сделал наглядными проблемы, стоящие перед этим видом грузинского театрального искусства. Об этих проблемах размышляет автор статьи (стр. 7).

Василий Кикнадзе

ТЕАТР РУСТАВЕЛИ: КОНФЛИКТ 1964 ГОДА

В статье рассмотрены причины конфликтной ситуации в театре им. Руставели, возникшей в начале 60-ых годов и вызвавшей уход из театра режиссера Дмитрия Алексидзе (стр. 13).

Николай Дроздов

ТЕАТР — ЖИЗНЬ ИЛИ ЖИЗНЬ — ТЕАТР АБСУРДА?

Размышления кинорежиссера Н. Дроздова после просмотра документального фильма «Люди, изгнанные со сцены», посвященного памяти репрессированных в 30-е годы деятелей те-

атра им. Руставели. Фильм создан на киностудии «Мематнанэ» режиссером Шергилом Шония (стр. 24).

Д. Кирнарская

ЧЕЛОВЕК И МИР

17 и 19 февраля в Большом зале Московской консерватории состоялись концерты Симфонического оркестра СССР под руководством Джансуга Кахидзе. Высокому мастерству известного грузинского дирижера посвящена рецензия, опубликованная в журнале «Музыкальная жизнь» № 9 1990 г. (стр. 34).

Сеппо Хекинхеймо

ИЗУЧАЙТЕ АНГЛИЙСКИЙ, ПОЕЗЖАЙТЕ НА ЗАПАД

Автор статьи — известный финский музыкант, большой друг Грузии Сеппо Хекинхеймо знакомит читателей с музыкальной жизнью Финляндии, а также делится впечатлениями о грузинской музыкальной культуре (стр. 37).

МОЛОДЕЖНЫЙ ОРКЕСТР ИЗ ФИНЛЯНДИИ

По приглашению Молодежного оркестра Грузии нашу республику посетил молодежный симфонический оркестр из Хельсинки.

Гости жили в семьях своих грузинских сверстников, которые с восторгом рассказывают о показательном трудолюбии своих друзей и той высокой ответственности, с которой юные финские музыканты готовились к концертам, состоявшимся в Тбилиси и Батуми (стр. 40).

III РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ГОРОДСКИХ И РАЙОННЫХ ТЕАТРОВ

Рецензируются спектакли, представленные в программе III Республиканского фестиваля городских и районных театров, который состоялся в конце июня с. г. в Тбилиси (стр. 44).

Мирон Петовски

«ПРОРОК» — АНТИХРИСТ

Статья посвящена пьесе М. Булгакова «Батум». Пьесу и ее героя автор рассматривает в контексте времени и литературных традиций, на фоне коллизий Христа и Антихриста, Пророка и Демона... (стр. 79).

Александр Чхеидзе

ФОТОГРАФИИ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКО ПИРОСМАНИ

Некоторые картины Пиросмани написаны с фотографий, широко распространенных в то время в виде отдельных почтовых карточек. Эти фотографии художник в основном использовал для типажа своих сюжетных картин и портретов (стр. 98).

Нино Симошвили

СЦЕНЫ ЧУДОТВОРЕНИЯ ХРИСТА В РОСПИСИ ЦЕРКВИ КИНЦВИСИ

Фрески церкви Богоматери в Кинцвиси представляют интересный материал для изучения истории грузинской монументальной живописи. В росписи, которая относится ко второй половине XIII века, определенное место занимают сцены Чудотворения Христа, научному изучению которых посвящено настоящее исследование (стр. 109).

Дениза Сумбадзе

РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЖЕНСКОМ МОНАСТЫРЕ В САМТАВРО

В данной части исследования (см. «С. Х.» № 11, 1989, № 2, 3 и «Х» № 4, 1990 г., автор продолжает свои размышления о монастырской жизни, об идее отшельничества в Грузии (стр. 119).

ВИТТОРИО СТОРАРО

Продолжение интервью американского журнала с выдающимся кинооператором современности Витторио Стораро (см. «Хеловнеба» № 7, 1990 г., (стр. 134).

Евгений Мачавариани

СОБСТВЕННЫМ ПУТЕМ

Автор рассказывает о деятельности и творческих особенностях фольклорного ансамбля «Мтиები», объединившего молодых энтузиастов грузинской народной музыки (стр. 141).

Здесь же в рубрике «Рассказывают молодые», которую ведет зав. отделом музыки М. Ахметели, печатается интервью руководителя ансамбля — научного сотрудника кабинета фольклора Тбилисской государственной консерватории Эдишера Гараканидзе (стр. 143). В рубрике «Грузинское искусство за рубежом» публикуются материалы зарубежной прессы об этом ансамбле (стр. 151).

НЕ ДАДИМ ПОГИВНУТЬ УНИКАЛЬНОМУ АРХИВУ

3 июля в Доме художника открылась выставка, представившая грузинской общественности и гостям Тбилиси частицу многолетней деятельности Лаборатории по фиксации памятников грузинского искусства. В номере публикуется беседа директора Лаборатории Л. Циолосани и ее технического руководителя О. Кобалиани (стр. 153).

ТЕАТР — КИНО: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ

К размышлению над проблемными вопросами театра и кино приглашает новая рубрика «Мир искусства — мир в искусстве». В номере публикуется беседа театроведа Тамар Бокучава и киноведа Георгия Гвахария (стр. 155).

Луис Бунюэль

МОЙ ПОСЛЕДНИЙ ВДОХ

В этом году отмечалось 90-летие со дня рождения выдающегося испанского кинорежиссера Луиса Бунюэля. В связи с этой датой вниманию читателей предлагаются фрагменты из книги замечательного мастера «Мой последний вздох» (стр. 165).

გადაეცა წარმოებას 22. 06. 90 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 29. 08. 90 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25.
ქალაქის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საღარიცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 1410. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვიძის,
ი. კვაპანტირაძისა და კ. კობრეიძის
ფოტოები.

რედაქციის მისამართი: 380029, თბილისი, დიმიტრი უზნაძის ქ. № 18. ტელ. 95-10-24, 95-18-24.
საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, კოსტავას ქ.
№ 14. ტელ. 93-93-59.



ՅԱԿՈՅԵՅԱՆ
ՈՅԷՆՈՒԴՈՒԹՅԱՆ

