



საქართველოს საბჭოთაო სოციალისტური რესპუბლიკის
საგარეო ურთიერთობების მინისტრის განკარგულებაში



ს ა გ ჭ რ თ ე ბ ს ე ლ ტ ვ ნ ე ბ ა

10 • 1989

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი ქართული

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ზურაბ აბაშიძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
აპაქი ბაჭრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბაბუნია,
ლილი გვარამია,
ვანო კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიძე,
ზურაბ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო შავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 280029 თბილისი, კაშის ქ. № 18
ტელ. 85-10-24, 85-18-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კა ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1989

ნოშარუი:



კოლიტიური დიალოგი — „მრავალპარტიული სისტემა მომწიფდა“
(გურამ მუხაიძე, ზურა აბაშიძე) 97

ანა ჭავჭავაძე, კახა ტრაპიძე —
პირეტი — უცხო და ახლოგანი 2

თეატრი

მერაბ მამარდაშვილი —
თეატრალურობის დრო და სივრცე 16

ნოდარ გურაბანიძე —
„უკეთეს დაბრუნებულ ვინ, იერუსალიმ...“ 32

პიტერ ბრუცი —
„ვინც ამბიციებს მიუგარბობს ვიცის, მას თეატრი არ სძირდება“ 57

ანა მიხეილიძე
„... ხოლო არის ჟოველთვის“ 127

ჭემალ აქიაშვილი —
ბამოიღვიძე მნარო (პიესა-მონოლოგი) 144

მუსიკა

გულბათ ტორაძე —
ქართული მუსიკა ეროვნული დამოუკიდებლობის ხანაში 73

სუსანა კასიმოვა —
სამიგდო დებიუტი 132

სერიოზული განაცხადი 136

კინო

ანდრე ბაჟენი —
სტალინის მითი საბჭოთა კინოში 21

ოთარ სეფიაშვილი —
ჩარლი, კატარა ადამიანი, არა — გმირი! 78

რას ვფიქრობთ ქართულ კინოში 139

მხატვრობა

ნინო მეტრეველი —
ფიგნი და მხატვარი 51

ვერნერ შოფმანი —
კიტჩი და „წინააღმდეგობის ხელოვნება“ როგორც მასობრივი მომხარების
ხელოვნება 113

გარეკანის პირველ გვერდზე: წილნის ღვთისმშობლის ხატი.
გარეკანის მეოთხე გვერდზე: უბისის ტრიბუნილი.

საბჭოთა
ხელოვნება

№ 10 1989 წ.

საქართველოს კ. ცენტრალური კომიტეტის
ვაჟა-ფშაველას სახელობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქ. № 14
ტელ. 98-98-59

პერიოდი—უხსო და ახლოვანი*

ანა შავჭავჭავაძე, კახა ტრაპაიძე

წარსულიდან

XIX საუკუნის მეორე ნახევარი გარდატეხების პერიოდია ჰერეთისათვის. მოვლენები ელვის სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს: ერთი მხრივ, ხშირდება ქარელი ლეკების თარეში გარე და შუა კახეთში, მთიდან გაიქცემის გახელებული შამილის მოწოდება ყველა არამაჰმადიანის წინააღმდეგ, იზრდება დანიელ-ბეგის თვითნებობა; მეორე მხრივ, მეფის რუსეთი იწყებს აქტიურ მოქმედებას ამიერკავკასიის ყოფილი მიწების დასაბრუნებლად, გაინგილოებულ ჰერეთში განმტკიცებული წეს-ჩვეულებები ეცახება მეფის რუსეთის ახალ კანონებს. ეს კიდევ უფრო ამწვავებს მდგომარეობას ისედაც ბრძოლით დაღლილი, სისხლისაგან დაცლილი „ინგილო“ ხალხისა, რომელიც საუკუნეების მანძილზე გაფთრებული იბრძოდა შინაური თუ გარეშე მტრების წინააღმდეგ. იბრძოდა ძალით თუ ხერხით, ამკარად თუ ფარულად.

ამ პერიოდის ჰერეთის ისტორია წარმოუდგენელია მათ გარეშე. ვინც თავანწირვით მოღვაწეობდა ამ მიწაზე ქართველობის შენარჩუნებისათვის, ქრისტიანობის აღდგენისათვის, მხოლოდ ივან-პაპა (პაპა) ბულუღაშვილიც კი იკმარებდა იმის ცოცხალ მგავლითად, თუ რა ძლიერ წინააღმდეგობას აწყდებოდნენ ადგილობრივი მოსახლეობისაგან ქართველობის გადაგვარების მოსურნენი.

ივან-პაპა ბულუღაშვილი ის ადამიანია, რომელმაც „სისხლის წვიმების“ დროს ლეკებისაგან აკლებული „საინგილოს“ ქართველები ფეხით ჩამოიყვანა თბილისში მოსახლად. საქართველოს იმდროინდელი მოწინავე საზოგადოება ალაპარაკა ამ ფაქტზე.

რომ არაფერი ვთქვათ იმაზე, თუ რა დღემნიშვნელოვანი აქტი იყო „ინგილოთათვის“ ქრისტიანული სარწმუნოების აღდგენა, ივან-პაპას ეს ნაბიჯი აღქმული იყო ჰერელი ხალხის მჩაგვრელთა წინააღმდეგ მიმართულ საპროტესტო აქციად.

50 წლის მანძილზე დაუღალავად იბრძოდა ივან-პაპა ქართველი გლეხების შემავიწროებელი ელისეს ბეგების წინააღმდეგ. იმხანად წერდა სწორედ პოეტი და სარდალო გრიგოლ ორბელიანი: „ქარელ ლეკებს, ინგილოები ყმებად გაუხდიათ და იმ ზომამდე შეუუიწროებიათ და დაუბეჩავებიათ, რომ სრულ მონობას განიცდიან და ადამიანის სახე და მსგავსებაც კი დაუკარგავთ. მტრებისაგან მათ ძარცვა-გლეჯას, დაუსრულებელ მტარვალობას და ყოველგვარ ძალმომრეობას საზღვარი არა აქვს!“

ივან-პაპა თავამოდებით იბრძოდა ჰერეთის მიწაზე ქართული კულტურის შეტანისა და დამკვიდრების, სკოლების გახსნისა და იქაური ახალგაზრდობის ეროვნული შეგნებით აღზრდისათვის.

ივან-პაპა დაკრძალულია კახის წმ. გიორგის ეკლესიის ეზოში. მის საფლავზე აღმართულ ობელისკზე ასეთ წარწერას ვკითხულობთ: „ივან-პაპა ბულუღაშვილი. დაიბადა 1801 წელს, გარდაიცვალა 1872 წელს. 1850 წელს იხსნა საინგილო გადარჯულებისაგან“.

ივან-პაპას დაწყებული საქმის გამგრძელებლები იყვნენ მომღვეწო თაობის ქართველი მოღვაწეები — დიმიტრი და მოხე ჩანაშვილები, მიხეილ და სოფიო ყულოშვილები, ბათლომე ბუციშვილი, ახელ ზოსამაშვილი, კოტე ტარტარაშვილი, არჩილ დარეჯანაშვილი, რაჟდენ ბუციშვილი, გიორგი გამსარაშვილი, არჩილ ჩანაშვილი, ზაქარია ედილი (ედლაშვილი), ნიკო ნადირაშვილი.

სოფიო ყულოშვილი თელავის რაიონის

* გაგრძელება. დასაწყისი იხილეთ „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2.

სოფელ ზოდანშიდან იყო, 50 წლის მანძილზე ემსახურებოდა ქართულ საქმეს ჰერეთში. პედაგოგიური მოღვაწეობის გარდა საზოგადოებრივ საქმიანობასაც ეწეოდა: აქაურ ქართველებს ასწავლიდა მეფუტკრეობას, მებოსტნეობას, ოჯახის მოვლას, ბავშვის აღზრდას, ავადმყოფისათვის დახმარების გაწევას და სხვა. მისი მეუღლე კაკელი (ანლანდელი კახი) ნიკოლოზ ყულოშვილი იყო ვაჟი მღვდელ მიხეილ ყულოშვილისა, რომელიც 1919 წელს მუსავატელებმა მოიტაცეს, წამებით მოკლეს, გვამი კი ნახშირის ღრმა ორმოში ჩაადგეს. მხოლოდ ერთი თვის თავზე იპოვეს მისი ნაწამები ცხედარი ქართველებმა და ღირსეული პატივით დაკრძალეს კახის წმ. გიორგის ეკლესიის ტაძარში.

ამავე ტაძრის ეზოში ოროთახიან სახლში ჰქონდა გახსნილი სოფიო ყულოშვილის თავისი სკოლა, სადაც ასწავლიდა ქართულ და რუსულ ენებს, არითმეტიკას, აგრეთვე მომავალ დიასახლისებს ჭრა-კერვას, ქარგვას, ჭეჭიმის ქსოვას ფერადი ძაფებითა და სხვა ხელსაქმეს.

იმხანად ქალის მდგომარეობა საინგილოში მეტად მძიმე ყოფილა. ოჯახში ქალს, განსაკუთრებით თუკი ახალგაზრდა რძალი იყო, არავითარი უფლებები არ გააჩნდა. ქალები მშობიარობდნენ ბოსელში... სოფიო ყულოშვილი ყველა საშუალებით ეზრდოდა ამ ჩვევებს. ჩამოაყალიბა ქალთა წრე, რომლის წევრებიც დახმარებას უწყევდნენ მშობიარე ქალებს.

1917-20 წლებში მუსავატელების ბატონობის პერიოდში სოფიო ყულოშვილიც მუშაობდა მეცადინეობითა და გამჭრიახობითა და მუშაობდა მუსავატეების დასაცავად. მისი მუშაობის შესახებ მისი ძმის, სოფიო-დედა შეარქვეს.

1946 წელს სოფიო ყულოშვილმა თავისთან შეკრიბა სოფელ თოფახის (თოფაძე) შეიღწლიანი ქართული სკოლისა და კახის ქართული საშუალო სკოლის მასწავლებლები. მათთან გამოთქვა სურვილი, მისი ოთხთახიანი სახლი გარდაცვალების შემდეგ თოფახის სკოლისთვის გადაეცათ. იმავე წელს იგი გარდაიცვალა და დაკრძალეს კახის წმ. გიორგის ეკლესიის ეზოში.

ინგილო მოღვაწეთა განსახვეწებელი კახის წმ. გიორგის ეკლესიის ეზოში

აქ დაკრძალულნი არიან ჰერელთა ინტერესების დამცველი ქართველი საზოგადო მოღვაწენი, განმანათლებლები და ქრისტიანობის აღდგენისათვის მებრძოლნი. განსასვენებელი საჭიროებს მოვლა-პატრონობასა და რესტავრაციას, არსებობს მისი რეკონსტრუქციის გეგმაც, მაგრამ საქმე ჯერ არ იწერის ადგილიდან. განსასვენებლის გვერდით მდებარეობს კოლმეურნეობა „ნიზამი“-ს ავტოსადგომი, ლაპარაკია მის გადატანაზე, მაგრამ ჯერ არც ამას უჩანს პირი.



საქ. სსრ კ. შარქისის სახ. საბ. რესპუბ. ზ. ბელიოშვილი



აწმუღან

იმდენად თვალწარბატაცია ჰერეთის ბუნე-
ბა, იმდენად გულთა და ლალი აქაური კაცი,
რომ პირველად ჩასულმა სტუმარმა შეიძლე-
ბა ისიც გაიფიქროს, არც ისე უჭირს აქ ქარ-
თველობას, როგორც ზოგ-ზოგიერთები ამ-
ბობენო. მართლაც, არც ისე უჭირს, როგორც
ზოგიერთებს ნდომებით, მაგრამ არც ისე
ულბინს, როგორც ჩვენ ვინდომებდით და
ჰერელს ეკადრება ჰერეთის მიწაზე.

პრობლემებსა და უკმაყოფილების მიზეზს
რა გამოლევს ჩვენს ქვეყანაში. აქაც ისევე
აწუხებს ადამიანს ელემენტარული პირობე-
ბის უქონლობა, როგორც სხვაგან. მაგალი-
თად, სოფელ მეშაბაშის მცხოვრებთ არა-
აქვთ საბავშვო ბაღი და მშობლებს ბავშვებ-
თა მამაქოს პლანტაციებში დაჰყავთ. ამდე-
ნად, სკოლამდელი აღსაზრდელები ვერ იღე-
ბენ იმ ელემენტარულ ცოდნასა და ჩვევებს:
რასაც საბავშვო ბაღი იძლევა. სოფელში არც
კულტურის საბლი და სპორტული მოედანია.
ახალგაზრდებს კინოფილმის ნახვის, გართო-
ბის არავითარი შესაძლებლობა არ გააჩნიათ.
დაძველდა მეშაბაშის ქართული რეაწლია-
ნი სკოლის შენობაც და ვეღარც ელემენტარულ
თანამედროვე ნორმებს შეესაბამება.

წყლის პრობლემაც უტხო არ არის სოფლი-
სთვის; თუმც მიღები გაყვანილია, არ ზდე-
ბა წყლის ამოქაჩვა, ვინაიდან რაიონის ხელ-
მძღვანელობა წყლის უქმარისობის მიზეზით
ამის ნებას არ რთავს. ამას გარდა მთელ
რიგ სოფლებში, ჯერ კიდევ სიძნელეებს
ქმნის ქართული წიგნების უქონლობა.

ამ პრობლემათა (მსგავსი კი თითქმის ყვე-
ლა სოფელში არსებობს) ნაწილის მოგვარება
თვითონ სოფლის ხელმძღვანელობისა და
მოსახლეობის მიერაცაა შესაძლებელი. ამი-
ტომაც არაერთ სოფელში აქტიურობას იჩენს
ახალგაზრდობა, ხელმძღვანელობის წინაშე
სვამს საკურორტო საკითხებს, ზმირად კი
თვითონ უდგება სათავეში სოფლის საქმეს.
ასე იყო კოთოქლოში, ასეა მეშაბაშში, სა-
დაც ხალხმა თვითონ გამოთქვა ფერიცვალე-
ბის ეკლესიის დღესასწაულის აღნიშვნის,
ეკლესიის გუმბათის შეკეთების სურვილი.

მაგრამ ეს კონკრეტული საკითხებია; მთა-
ვარი პრობლემა, მიზეზია მიზეზი კი უფრო
ღრმადაა ჩამარბული და არც ისე იოლად
დაგანახებს თავს, როგორც ჩვენ, თბილისი-
დან ჩამოსულთ, გვეონია ხოლმე; არც ისე,
როგორც ახლა უკვე შორით მზირალი, აწ
„გათბილისებული“ „ინგილოები“ წარმო-
გვიდგენენ ხოლმე. (მკაცრი და ერთმნიშვნე-



ლოვანია ჰერელთა დიდი ნაწილის დამოკიდებულება მაილადმი, ვინც სამუდამოდ აიყარა მამა-პაპეული მიწიდან და ახლა ჩვენ შექმნავეთ ის, უშველეთ „საინგილოსო“).

დღევანდელ ვითარებაში აშკარა აღმინისტრაციული დიქტატი ვეღარ კრის, ვერც ძველი დემაგოგით მოუქონავ ვინმეს თავს. ეს ყველასთვის ცხადი ხდება და ამ ბოლო პერიოდის სასიკეთო ძვრები ჰერეთში სწორედ ამის შედეგია. პოლიტიკა აშკარად შეიცვალა, თუმც კი ხშირად მაინც გაგვრავს ექვი, რომ შეცვლილა არა იმდენად ერთიანი პოლიტიკა, რამდენადაც მისი განხორციელების ტაქტიკა. ჰერეთის საბოლოო გაინგილოების „ნათელი“ მიზანი ბევრისთვის არც ახლა კარგავს თავის მიმზიდველობას, მხოლოდ ხერხები დაიხვეწა.

ექვი იმისა, რომ ამიერკავკასიაში არსებობენ გარკვეული და საკმაოდ მძლავრი ძალები, რომლებიც ქედუხრელად განაგრძობენ თავიანთი ძველი პოლიტიკის გატარებას, ჩვენს დღევანდლობაში მიმდინარე პოლიტიკურმა მოვლენებმა და მათმა ტრაგიკულმა შედეგებმაც განამტკიცეს. „საინგილო“ ერთის შეხედვით ამ პროცესების მიღმა დგას. ჩვენც სამართლიანად ვეძაყობთ და გვიხარია, რომ ჰერელი კაცი საკუთარი ღირსების გრძნობას არ კარგავს და უპერსპექტივო პოლიტიკურ ავანტიურაში, სასტიკ თამაშში ჩათრეული არ აღმოჩნდა. თუმც კი ეს, ალბათ, იმის დამსახურებაცაა, რომ ამ მხარისა და საერთოდ „ინგილოებისადმი“ დამოკიდებულება უფრო ფრთხილი, მოზომილია — რა მოსახრებებიათ არ უნდა ხელმძღვანელობდეს რესპუბლიკისა თუ რაიონის ხელმძღვანელობა. თვით ორ ხალხს შორის ურთიერთობაც, ქვეშარბიტი გულითადი მეგობრობა დაპირისპირების არავითარ საბაბს არ იძლევა. მაგრამ ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ. თითქოს აქაურ ქართველობას სერიოზული შემოთების მიზეზი არ გააჩნია.

რაშია საქმე? ამ რამდენიმე წლის წინათ დაიწყო ლაპარაკი კახის რაიონის განვითარების გენერალური გეგმის შესახებ. ახლო თუ ოდნავ შორეული წარსულის გამოცდილებამ ისე გაგვიმხიჯა მხერა და სმენა, რომ ყველაზე შეფარული აზრის დანახვასა და ამოცნობას შეეძლებოდა. ალბათ ამიტომ, უსიამოვნოდ მოგვკვრა ყური ამ — თავისთავად. შესანიშნავმა სიტყვამ — განვითარება. ყოველ შემთხვევაში, რასანია გავიაზრეთ.

რომ იგი ყოველთვის პროგრესულს კენჭობს და ალბათ აღმნიშვნელი არ არის. ალბათ ასევე გუმათით რაღაც იგრძნეს კაცებმა. პირველი სიმპტომებიც მალე გამოჩნდა.

ჰერ იყო და გაჩნდა კახის რაიონის სოფლებში, კერძოდ კახ-ინგილოში კანალიზაციის გაყვანის არამც თუ უწყინარი, არამედ კეთილშობილური პროექტი. მართლაც, რა შეიძლება უკეთესი ინატირო გლუნაკამა — მთავრობა ზრუნავს სოფლის კეთილმოწყობაზე. მაგრამ როდესაც 1984 წელს ამ სოფლის მკვიდრის, სამამულო ომის ვეტერანის — რომან ტარტარაშვილის კუთვნილ, ახლად მოწყულ ვენახში ტრაქტორმა გაიარა და მუხლებების ქვეშ გათელა მრავალი წლის ნაოფლარი ვენახი (მოგახსენებთ მაჰმადიანთა, რბილად რომ ვთქვათ, გულგრილი დამოკიდებულება ვაზის კულტურისადმი), რასაც შეეწირა კიდევ ეს პატროსანი ადამიანი (ამის დამნაშავეს გულმა ვერ გაუძლო), მაშინ მიხვდნენ ჰერელები, რომ „განვითარების“ გეგმას ამოფარებული ტრაქტორები სხვაგანაც ასე იპარაშუბდნენ. ატყდა ერთი ამბალი და ხალხმა გადაკრით განაქაბა, არ გვიანდა კანალიზაცია. მოთხოვნა დააქაყოფილეს, მაგრამ განვითარების ეს გეგმა სხვის ბევრსაც ითვალისწინებდა, რაოდენ ჩანს, და ახლა „სოფლის შიდა გზების მოწესრიგება“ დაიწყეს.

როგორ შეიძლება არ დაუფასო ადგილობრივ მთავრობას ქართულ სოფლებზე ასეთი ზრუნვა, როდესაც ჩვენ აქ ვერ მოგვივლია ჩვენი სისხლისა და ხორცისთვის: კანალიზაციასა და გზას ვინ ჩივის, სინათლე დარდიოც კი სანატრელი გახდომიანთ ამ ბოლო დრომდე მარნეულისა და ბოლნისის რაიონის ზოგიერთ ქართულ სოფელში. მაგრამ სოფლის გზების მოწესრიგების გეგმა იმავე ქვაკუთხედს უმიზნებდა — ქართულ სოფელს, რომლის მოსახლესაც ხალხის კეთილდღეობის იდეას ამოფარებულნი ხან ერთი კუთხიდან ჩამოაკრიდნენ მის კუთვნილ მიწებს ხან მეორე გვერდიდან მიუღებოდნენ, ხანაც კი ზედ გადაატარებდნენ გზას და შუაზე გაუყოფდნენ ნაოფლარ მიწას. ამ გეგმას, რომლის დაპროექტებმასა და ნაწილობრივ განხორციელებაზე — უნდა ვიგულისხმოთ — უკვე არაერთი ათეული ათასი მანეთია გამოყოფილი, ერთი ფარული თუ აშკარა მიზანი აქვს: დაქაქსოს, დაანაწევროს ქართული სოფლები კახის რაიონში, ნელ-ნელა



ლა, ნაწილ-ნაწილ შეივწროოს სასოფლო სა-
ვარგულები, თანდათანობით ქალაქის ტიპის
დასახლებად აქციოს და საბოლოოდ, ალბათ
დიდ ქალაქად გააერთიანოს კახის გარშემო
არსებული ქართული დასახლებები.

ამიტომ იყო, ჰერელებმა კვლავ არტეგო-
რიულად მოითხოვეს: არ გვინდა არც გზე-
ბის მოწესრიგება — სოფელი სოფლად და-
ჩრჩესო. როგორ არ უნდათ, უნდათ, რასაკ-
ვირველია (თუმცა კი ჰერეთისა და, საერ-
თოდ, აზერბაიჯანის გზების ხარისხი სანატ-
რელი აქვთ საქართველოს ცენტრალურ მა-
გისტრალებსაც კი), მაგრამ ქართველობამ
კარგად იცის რა მოყვება ადგილობრივი
მთავრობის ასეთ ზრუნვას.

„განვითარების“ ამგვარი გეგმები ეფექ-
ტიანი საშუალებაა მიწების გადანაწილების,
სოფლების დაყოფისა ან, პირიქით, გაერთი-
ანების. ამგვარი თანმიმდევრული აქციების
შედეგად 4 წლის წინ ყოფილი ქართული
დასახლების თოფახის მიწაზე, რომელიც
ახლა „ნიზამის“ სახელობის კოლმეურნეო-
ბა ეკუთვნის, ახალი სოფელი შეიქმნა კომ-
პაქტური აზერბაიჯანული დასახლებით. თვით
სოფელი თოფახი სულს ღდავს. ასეთივე სა-
შიშროება ემუქრება კახ-ინგილოსა და კახი-
სთავს, თუ კახის რაიონის განვითარების გე-
ნერალური გეგმა განხორციელდა.

აღლეკებული ხალხის დასამშვიდებლად
თითქოს გამოინახა კომპრომისული გადაწყ-
ვეტილება — გააფართოვონ სოფლის ძვე-
ლი გზები და არ გაიყვანონ ახალი. მაგრამ
ჰერელებს შიში აქვთ, რომ მიზნის მისაღწევად
ესეც საკმარისი საბაბი იქნება „გეგმის“ მე-
სეუროთათვის.

თავს იჩენს ერთი შეხედვით უმნიშვნე-
ლო საკითხთა წრე, რომლის მიღმა ისევ ის
დიდი პოლიტიკა იმალება. მაგალითად, თო-
ფახში არის პატარა ხევი — კობალა, რომე-
ლიც ნაყოფიერ მიწებზე მიედინება და
რწყავს. ხევს გასწვრივ ხარობენ წაბლისა
და კაკლის ხეები, გაშენებულია ბაღ-ღენა-
ხები. ხალხს აწყობს კობალას ასეთი დინე-
ბა. ამ ცოტა ხნის წინ მოინდომეს ამ ხევის-
თვის კალაპოტის ამოშენება, რის შედეგად-
დაც ეს ბუნებრივი სარწყავი არხი დაკარგავს
თავის ფუნქციასა და მისი მიმდებარე ნაყო-
ფიერი მიწები, რომლებიც ქართულ მოსახ-
ლეობას ეკუთვნის, განადგურდება.

ჰერელებს ეკოლოგიური პრობლემებიც
აღუვლებთ. კახის რაიონში იგი განსაკუთრე-

ბით მწვავედ დგას სოფელ ალათემურის მუ-
ღეში აშენებული კიმიური საწარმოს მაღლით
საწარმო თანდათან მეტ ფართობს იკავებს
და წამლავს გრუნტის წყლებს. ახლო-მანლო
სოფლებში შინაური ცხოველებისა და ფრე-
ნველების მოწამვლისა და დაზოცვის ფაქ-
ტებსაც ჰქონდა ადგილი.

მთელი რიგი სოფლებისა — ალათემური, მე-
შაბაში, ყარამეშა — ვაკე ადგილზეა განლა-
გებული და ტყეების გაშენებას მათთვის გან-
საკუთრებული მნიშვნელობა აქვს (ქარსაცა-
ვი და სხვ.). კოლმეურნეობები კი ჩეხვენ
ტყეებს სათესი მინდვრების გაფართოების
მიზნით. სოფელ მეშაბაშის (პირდაპირი თა-
რგმანი — „ტყის თავი“) მკვიდრთ უკვე ხუ-
თი წლის მანძილზე ვერ მოუგვარებიათ სო-
ფლის შუა მიმდინარე საყანალოხაციო ხევის
საკითხი. ამ ხევში მთელი ქალაქის სიბინძუ-
რე ჩაედინება და აუტანელს ხდის სოფლე-
ლთა ცხოვრებას. სოფელ ყარამეშაში (პირ-
დაპირი თარგმანი „შავი ტყე“) დიდი სიღრ-
მის არხის გაყვანის შედეგად სულ დამშ-
რალა გრუნტის წყლები და გამოიფიტა ნია-
დავი.

ამ და სხვა, თითქოს მცირე, ერთი შეხე-
დვით, გაუთვალისწინებელ შეცდომათა შე-
დეგად მეტად რთულდება ჰერელთა ცხოვ-
რება. უკმაყოფილოა ქართველობა, მაგრამ
უველა როდი ხედავს ამ კონკრეტულ მოვლე-
ნათა კეშმარტ მასშტაბებს. რასაკვირველია,
არიან ადამიანები — მეტწილად ახალგაზრ-
დობა, — რომლებიც თამამად გამოდიან ამ
პროცესების წინააღმდეგ. თავიანთ თანასოფ-
ლელებსაც განუმარტავენ საქმის კეშმარტ
ვითარებას. მაგრამ ერთიანი შეგნება ამ ვი-
თარებისა, ერთიანი პროტესტი ჯერ არ მომ-
წიფებულა. ბევრი კი — ვინც ფხიზლად აფ-
ასებს მოვლენებს — დარწმუნებულია, რომ
ადგილობრივი ქართველობა დღეს ვერ გა-
დაწყვეტს ამ პრობლემებს და უპირველეს
ყოვლისა საქართველოს მთავრობამ უნდა ით-
ავოს ჰერეთის მიწაზე ჰერელი კაცის ინტე-
რესების დაცვა.

ეს პოზიცია — სიტუაციის ანალიზი გლო-
ბალურ საკითხთა ფონზე — უპირველეს ყო-
ვლისა ახალგაზრდობის საყრდენია. ქოთო-
ქლოში, ალიბეგლოსა თუ კახში ჩვენს თანა-
ტოლებთან საუბარმა ერთ რამეში დაგვარწ-
მუნა: ჰერელი ახალგაზრდები უფრო მკაც-

რნი და ობიექტურნი არიან საკუთარი თავის მიმართ. უფრო ფიზიკალად აფასებენ საკუთარ თუ სხვათა — მათ შორის ჩვენს — მოქმედებას. ერთი ასეთი საუბარი გვექონდა კახის მკვიდრ მაღლაზ ნუროშვილთან, რომელშიც აქ მოყვანილ არაერთ ფაქტს შევებეთ და მისი აზრიც გავიგეთ. მაგრამ ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა იმ საბოლოო დასკვნამ, რომელიც ჩვენს მოსაუბრეთა შორის პირველმა სწორედ მაღლაზმა ჩამოაყალიბა ნათლად და შეუფარავად.

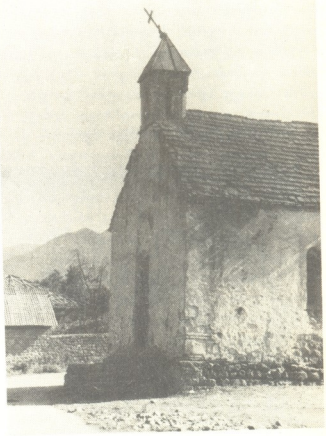
„მე ერთი რამ ვიცი, — თქვა მან. — საქართველოს მთავრობასა და საზოგადოებრიობას არ გააჩნია ჰერეთის მკვიდრთა ინტერესების დასაცავად მიმართული მოქმედების ის ნათელი, გააზრებული, ყოველმხრივ აწონ-დაწონილი პროგრამა და მისი განხორციელების ტაქტიკა, როგორც აქვს აზერბაიჯანის მთავრობას საქართველოში მცხოვრები აზერბაიჯანელების მიმართ. ჩვენ შეიძლება ბევრი წერილმანი, საამდღისო პრობლემა ჩვენი ძალისხმევითაც მოვგვაროთ, მაგრამ თუ არ იქნა ძლიერი, გააზრებული ეროვნული პოლიტიკა საქართველოს მთავრობის მხრიდან, მთავარ, სასიცოცხლო მნიშვნელობის საკითხებს არ მოეცლება. ასეთ პოლიტიკა არსებობს აზერბაიჯანში.“

გასაოცარია ქართველი საზოგადოების დამოკიდებულება „საინგილოსადმი“. მართლაც, იყო ჩვენი გათიშულობის წლები, მაგრამ ეს ბუნებრივი ურთიერთკავშირი რახანია აღდგა და დღითიდღე უფრო ინტენსიური ხდება. არადა საქართველოს ფართო საზოგადოებაში ინფორმაცია „საინგილოს“ შესახებ ერთ ადგილზე გაიყინა და არ ვითარდება. დიან, ბევრი ჩამოდის, გვეხმარება წიგნებით თუ სხვა რამით, მაგრამ ყოველი ჩამოსვლის შედეგად თითქოს თავიდან იწყება „საინგილოს“ აღმოჩენა. როგორც ექსკურსიათმძღოლებს უხდებათ ტურისტთა ანაღ-ანაღი ჭგუფებისთვის ერთი და იმავეს მოყოლა, ჩვენც ასე, თავიდან ვაცნობთ ჩვენს სტუმრებს აქაურობას, მე მგონია, ბოლო უნდა მოედოს ამგვარ დილექტანტიზმს. „საინგილოს“ ამბები გაცნობას აღარ უნდა იწვევდეს საქართველოში. ყველამ უნდა იცოდეს რა ცხოვრებით ცხოვრობს „ინკვლო“ ხალხი“.

მეშაბაში

სოფელ მეშაბაშის („ტყის თავი“) ფერცეალების ეკლესია აშენებულია 1895 წელს სოფლის მცხოვრებთა მიერ გაღებული თანხით. მის აშენებამდე მეშაბაშის მოსახლეობა კახის წმინდა გიორგის ეკლესიის მრევლში იწერებოდა. ხალხს უჭირდა წირვალოცვაზე კახში სიარული და საკუთარი ეკლესია აიშენეს.

ამჟამად ეკლესია კატასტროფულ მდგომარეობაშია. დაზიანებულია როგორც გარე ფასადი, ასევე — ინტერიერი. საქიროებს სასწრაფო შეკეთებას. ეკლესიაში დიდი ხნის მანძილზე იყო სოფლის კლუბი, რომელიც შენობის ავარიულობის გამო აღარ ფუნქციონირებს. ამჟამად ეკლესიის შენობაში შეტანილია სამშენებლო მასალები, მაგრამ მშენებლობის დაწყება გვიანდება.





მალხაზ ნეროშვილი

თეატრი

არსებითად, ჩვენთვის ყველაფერი თეატრით დაიწყო: „საინგილოს“ პირველი გაცნობაც და პერეთის, როგორც საქართველოს ძირძველი ისტორიული კუთხის თანდათანობით გაცნობიერებაც. მაგრამ იქაც ბევრი რამის სათავე სწორედ თეატრი გახდა. ის ეროვნული და სარწმუნოებრივი აღმავლობა, რომელმაც დღეს მოიცვა პერეთის ქართული მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი, ყამირ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა. აქ იყვნენ და არიან ადამიანები, რომლებიც თავიანთი შესაძლებლობებისა და უნარის ფარგლებში აგრძელებდნენ „ინგილო“ მოღვაწეთა ტრადიციებს. ასე რომ არ ყოფილიყო, არც სპექტაკლების დადგმის სურვილი გაჩნდებოდა. თუმც კი მაშინ ჯერ კიდევ არ ფიქრობდნენ ალიბეგოელები, რომ მათ სოფელში შესაძლებელი იქნებოდა ქართული სახალხო თეატრის ჩამოყალიბება. ალბათ არც მზია მქედლოშვილსა და მანანა კვიციელიას — იმხანად თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაქულტეტის სტუდენტებს — უფიქრიათ ამაზე, როდესაც პირველ სპექტაკლებს დგამდნენ „საინგილოში“. შემდეგ კი აქ ამავე ინსტიტუტის სამსახიობო ფაქულტეტის კურსდამთავრებული ან-

ზორ დოლენჯაშვილი ჩამოვიდა. დასახლდა ალიბეგლოში და დაიწყო მუშაობა. ^{გენერალ-მაიორი} ^{მედიკოსი} ^{მედიკოსი} ხდა 1981 წელს. დღეს სოფელ ალიბეგლო კულტურის სახლთან არსებული ილია ჭავჭავაძის სახელობის ქართული სახალხო თეატრი ცნობილია საქართველოში. ანზორ დოლენჯაშვილსაც საქართველოს სსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს, ასევე იცნობენ ჩვენში. არაერთხელ ჩამოსულან ალიბეგლოელი სცენისმოყვარენი თბილისშიც.

საოცარი გამოხმაურება მოყვა აპრილის ტრაგიკული მოვლენების შემდეგ მათ გასტროლებს თბილისში. ახალმა დადგმამ „ალაზნან აქეთ“ არა მხოლოდ პერეთის ტრაგიკული ისტორიის ფურცლები გადაგვიშალა, არამედ ბევრ იმ შეკითხვასაც უპასუხა, რომელიც კატასტროფის შემდგომ ამ მძიმე პერიოდში მოსვენებას არ გვაძლევდა. ჩვენთვის, ვინც უფრო კარგად იცნობს ამ თეატრს, სხვაშორივაც მნიშვნელოვანი გახდა ეს გასტროლები. თუმც კი ყოველთვის ვიცოდით რა დიდი და დაძაბული მუშაობა მიმდინარეობს ალიბეგლოს სახალხო თეატრში; ვიცოდით, რომ დასის წევრების დამოკიდებულება თავიანთი საქმისადმი ვერ თავსდება სცენისმოყვარულთა ტრადიციული გავების ფარგლებში; ვიცოდით, რა დიდ და რთულ მიზანს ისახავდა ანზორი და, აქედან გამომდინარე, რა დიდი პასუხისმგებლობით წარმართავდა მუშაობას; რა კრიტერიუმებით აფასებდა შედეგებს; ვიცოდით ისიც, რომ ალიბეგლოელთა სახალხო თეატრს საქმაოდ ძლიერი პროფესიული ბაზა გააჩნია — საბავშვო სტუდია, — ისე რომ, სამსახიობო ოსტატობის ელემენტებს აქ სკოლის ასაკიდან ეუფლებიან და პრაქტიკულად ყველა იმ ტექნიკური ამოცანის დაძლევის ცდილობენ. რასაც თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები, მეტყველების, პლასტიკის, ცეკვის, სიმღერის გაკვეთილები თეატრისა და საბავშვო სტუდიის მუშაობის საფუძველს წარმოადგენს (განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანზორი მეტყველებას ანიჭებდა, ვინაიდან მისი აზრით თეატრი „საინგილოში“ სწორი, დახვეწილი ქართული ლიტერატურული ენის მისიონერი უნდა გამხდარიყო). და მაინც მოულოდნელად განგვაცვივებდა ამ ახალი სპექტაკლის „ალაზნან აქეთ“ მალაქა სცენურმა კულტურამ, მსახიობების ოსტატობამ, საკუთარი სხეულისა და შინაგანი განწყობის სცენაზე ფლობის უნარმა, და რაც



მთავარი, თეატრის აზროვნების ახალმა ხარისხმა.

„საინგილოში“ ქართული თეატრის არსებობა თავისთავად უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობის ფაქტი იყო, არის და იქნება. მაგრამ ამჟერად ჩვენ თვით თეატრის მიერ ამ დიდი მისიის სრულად, ყოვლისმომცველად გაცნობიერების მოწმენი ვახვლით. და ესეც სიმპტომატურია. ამაშიც აისახება ის საერთო ცვლილებები, რომლებიც ბოლო ხანებში ხდება ამ კუთხეში. ცვლილებები არა იმდენად გარკვეული, რამდენადც ფსიქოლოგიური, ჰერელი კაცის ეროვნულ შეგნებაში მიმდინარე. თეატრმა ზუსტად დაიჭირა, ასახა და თავისი ზემოქმედების ძალით სწორი გეზი მისცა ამ რთულ ფსიქოლოგიურ პროცესს, როდესაც გარკვეულ ემპირულ ფაზაში არსებული ეროვნული თვითშეგნება იღვიძებს, თავიდან გაცნობიერებს თავის არსს და რეალურ ქმედით ძალად იქცევა.

„ალაზნის აქეთ“ კარგი და მკაცრი გაკვეთილი იყო ჩვენთვისაც — ალაზნის მეორე მხარის საქართველოსთვის. მაშინ მსახიობის სახლის დარბაზში მიღებული მწარე სილის აღმური კიდევ ერთხელ ვიგარძენით უკვე ჰერელ ახალგაზრდებთან საუბრისას. თვით ჩვენი იქ ჩასვლის აუცილებლობის გრძნობა კი სპექტაკლის ნახვის შემდეგ გაჩნდა: არა საჭიროების, არამედ აუცილებლობის.

ამჟერადაც ყველაფერი თეატრით დაიწყო. რომ არა „ალაზნის აქეთ“, შესაძლოა ეს რეპორტაჟიც არ მომზადდებოდა. უფრო სწორედ კი, მომზადდებოდა უფრო ადრე ან უფრო გვიან. მაგრამ იგი მინც სხვაგვარი იქნებოდა. თეატრმა მოიტანა ჩვენამდე ის განწყობა, რომელიც როგორც არასდროს, ისე აახლოებს „გაინგილოებულ“ ჰერეთს საქართველოსთან. თეატრმა გვაძიქლა თვალეში შეგვეხედა ჰერელი კაცისთვის: ამაყი მოლოდინითა და ღირსებაშეუღალახავი მოთმინებით აღსავსე ამ მზერას მხოლოდ სუფთა თვალეები თუ გაუძლებენ.

და რაბან ყველაფერი თეატრით დაიწყო, გადაწყვიტეთ უკეთ გაგვეცნო საქართველოს მკითხველთათვის ალიბეგლოს ქართული სახალხო თეატრი, მისი დასის წევრები, როგორ დაუკავშირეს მათ თავიანთი ბედი თეატრს. როგორ ცხოვრობენ, რას ფიქრობენ, რაზე ოცნებობენ.

ვალეკო მალუმაშვილი: „პუშკინის სკენელობის პედაგოგიური ინსტიტუტი დავამთავრე—ბიბლიოთეკათმცოდნეობის განყოფილება. შემდეგ დავბრუნდი ჩემს კუთხეში. სამუშაოდ გამანაწილეს სოფელ ქოთოქლოში. ვერ ვიტყვი, რომ ჩემი საქმე არ მიყვარდა, მაგრამ რალაც მინც არ ეწყობოდა. არ ვიცი, მე ვერ გამიგო ხალხმა, თუ მე ვერ ვაგუფე მათ, ვერ დაეაინტერესე. რალაცნარად ამიკრუდა გული. შემდეგ მუშაობა დაიწყე კოლმეურნეობაში — ფერმის ვამგე ვახვლით. შემდეგ კოლმეურნეობის სარევეზო კომისიის თავმჯდომარე ვიყავი.

ერთხელ — ეს იყო 1979 წელს — საქართველოდან სტუმრები ჩამოვიდნენ, შეხვედრა გვექონდა მათთან; ხალხმა აზრი გამოთქვა რა ვქნათ, რა მოვიმოქმედოთ, რომ ერთა ცოტა გამოიღვიძოს, ეროვნული გრძნობა გაუღვივდეს. რჩევა ვიკითხეთ, ვისაუბრეთ და გაჩნდა წინადადება სპექტაკლი დავგედვა. ამის შემდეგ ჩამოვიდნენ ჩვენთან თეატრალური ინსტიტუტის სარევისორო ფაქულტეტის სტუდენტები მზია მკველიშვილი და მანანა კვიციანი. აქ ჩვენთან უნდა გაეუკეთებინათ საკურსო სპექტაკლები. ასეც მოხდა: მზიამ დადგა „ჯერ დაიხონენ, მერე იქორწინეს“, მანანამ კი სკოლის მოსწავლეების ჯგუფთან საბავშვო სპექტაკლი მო-

სკენა სპექტაკლიდან „ალაზნის აქეთ“





ამზადა — „სალამურა“, პირველად მაშინ შევხედე ასე უშუალოდ თეატრს და საოცრად გამიტაცა.

პრემიერაზე თეატრალური ინსტიტუტიდან ჩამოვიდნენ სპექტაკლის მისაღებად, პირველად მაშინ ჩამოვიდა ანზორიც. ასეთი რამ შეგვემთხვა: წარმოდგენის მსვლელობისას უცებ შუქი ჩაქრა, თან სწორედ ჩემს რეპლიკაზე. ავანთეთ სანთლები, მაგრამ ამ დროს სინათლეც მოვიდა. ის იყო ლაპარაკი დავიწყე, ისევ არ ჩაქრა სინათლე... ვდგევარ, არ ვიცი რა ვქნა. ისევ აინთო შუქი, პირი გავაღე თუ არა, ისევ ჩაქრა. ვიფიქრე, ეხლა გავებრუნდები და წავალ-მეთქი. არ ვიცოდი ასეთ შემთხვევაში როგორ უნდა მოვექცეულიყავი. მზია კი კულისებიდან მეჩურჩულება, არ გაინძრე, მანდ იდევქო. რის ვაი-ვაგლახით ბოლომდე ვითამაშეთ წარმოდგენა.

სპექტაკლის შემდეგ ანზორიც მოვიდა ჩვენთან, მოგვილოცა და გვითხრა, მე აუცილებლად მოვალ თქვენთან. გამიკვირდა. რატომ მოხვალ-მეთქი. სამუშაოდ, აქ უნდა ვიმუშავო რეჟისორად. არ ვიცი რა დაინახა ამ სპექტაკლში თუ ჩვენში. ალბათ, იგრძნო დიდი სურვილი, რაღაც ძარღვი.

გავიდა დიდი ხანი. ერთ დღეს თივაზე ვიყავით გასული. ვხედავ ვილაც ბიჭი მოდის. გამარჯობათ, შემოგვძახა, ხომ მიცანიით. ნამდვილად ვერ ვიცანი, ან რას ვიფიქრებ-

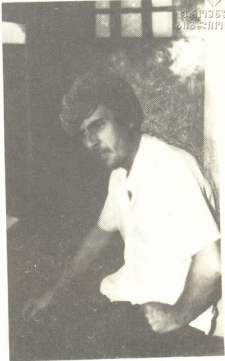
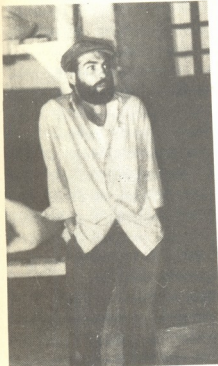
დი, თუ ის ნათქვამი გამართლებობდა. მეც ესა და ეს ვარო, ხომ გითხარით აუცილებლად ჩამოვალ და აქ ვიმუშავებო. ეს ანზორი იყო. ჩვენ ოივას ვცლიდით ტრაქტორიდან. ანზორმა მკლავები აიკაპიწა, მეც მოგვხმარებითო. არ ვანებებდი, მაგრამ არ მოიშალა. გადმოვცალეთ თივა, დავაბინავეთ და მერე წავედით საქეიფოდ. ვუყურებ ამ ბიჭს, ვხედავ — ქეიფი კარგი იცის, ნორმალურად ლაპარაკობს, არადა მიკვირს — ეს რა კაცი ყოფილა. ჰოდა დარჩა აქ. მას შემდეგ ასე ერთად ვართ. მეც თეატრში ვარ და მის გარეშე ვერ წარმომიდგენია ცხოვრება. სხვაგან არსად არ ვმუშაობ, სხვა არაფერი ჩემთვის არ არსებობს...”

ვალეიკო მამულაშვილს ოჯახი ყავს, ცოლ-შვილი. ვეკითხებით, თუ არ მუშაობთ, თეატრისგან რაიმე შემოსავალი თუ გაქვთ.

— „ეხლა თვითდაფინანსებაზეა ჩვენი თეატრი და რა გამომუშავებაც გვაქვს, იმდენს ვღებულობთ. ასე 35 მანეთი გამოგვდის ხოლმე თითოეულს. აქ ჩვენს მხარეში ცოტაა ქართული სოფლები, მათ რომ მოვივლით, შემდეგ კახეთის ზონაში გაგვაქვს ხოლმე. მაგრამ იქ ზალხი არ დადის ჩვენ სპექტაკლებზე. არ ვიცი, არ გვიცნობენ, თუ რა არის. ლაგოდების რაიონის სოფლებში თუ გვყავს წაყურებელი. იქაური ხელმძღვანელობა სულ ზოდისს გვიხდის: რა ვქნათ, არ სალდებო ბილეთები.

სოფელ ალიბეგლას ქართული სახალხო თეატრის დასი





სცენები სპექტაკლიდან „საბარალდებო დასკვნა“. ტიგრან გულ-
იანი — გოჩა შიოშვილი, ზაზა ნაკაშიძე — ლეონტი შიოშვილი, გამკემლიძე — ბორის შიოშვილი.

გოჩა შიოშვილი: „საშუალო სკოლა 1980 წელს დავამთავრე. მანამდე არასოდეს არ ვყოფილვარ თეატრში. ტელევიზორშიც იშვიათად ვუყურებდი ხოლმე სპექტაკლებს, — თუკი თბილისს აჩვენებდა. მაშინ ჩამოვიდნენ ჩვენთან სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტები — მზია და მანანა. ვიცოდა, რომ სპექტაკლები უნდა დაედგათ ჩვენთან, მაგრამ არ დავინტერესებულვარ, არც რეპეტიციებზე დასწრების სურვილი გამჩენია. მერე პრემიერა შესდგა. ისე სხვათაშორის წავედი სპექტაკლზე — ყველა მიდიოდა და მეც წავედი. პირველად ვიყავი თეატრში. ვერ გავერკვიე რა მემართებოდა, რა ხდებოდა ჩემში — ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა ყველაფერმა. პირველად მაშინ გამოიწია გულმა თეატრისკენ.

მერე ანზორიც ჩამოვიდა და დაიწყო მუშაობა. „უჩინმაჩინის ქულს“ დგამდნენ. მეც დავაწყვე რეპეტიციებზე სიარული, გამიტაცა ამ საქმემ, მაგრამ ვერ ვებდავდი შეთქეპა, როცა მეც მივლოდა თეატრში ყოფნა. მაშინ ბორია შიოშვილის წრეში დავდიოდი; ეკლესიებს ვწმენდით, სოფლის გამწვანებაზე ვზრუნავდით და კიდევ სხვა სასარგებლო საქმეს ვაკეთებდით. ანზორი იმხანად მასთან ცხოვრობდა. მივედი ბორიასთან და ვთხოვე ეშუამდგომლა ანზორთან, მინაც

უთხრა ანზორს ჩემი სურვილის შესახებ. ანზორი დათანხმდა და დავიწყვე მუშაობა „ბერბიჭებზე“, ეს 1981 წელს იყო. მას შემდეგ თეატრში ვარ. თეატრის გარეშე ჩემი ცხოვრება არაფერია. მიყვარს თეატრი და თანაც ვგრძნობ, რომ აქაურ ხალხს პირდება ჩვენი საქმე. ყოველი პრემიერის შემდეგ ვგრძნობ, შინაგანად როგორ იზრდება ხალხი, რაღაც ახალს იღებს, აღმოაჩენს. ჩვენი ურთიერთობებიც სხვანაირი გახდა, უფრო მჭიდროდ დავუკავშირდით ქართველ მაჰმადიანთა სოფლებსაც. ამ ხალხმაც სხვანაირად შემოგვხედა — ნდობით, პატივისცემით.

მე დღეს თოიძის სახელობის სასწავლებელი დავამთავრე და მხატვრობასაც მინდა გავეყვამი“.

ზესარიონ ჭაჭავჭავაძე: თეატრში 1982 წელს მოვედი სავალდებულო სამხედრო სამსახურის მოხდის შემდეგ. მოვედი იმიტომ, რომ ვგრძნობდი თეატრის დიდ მნიშვნელობას ამ კუთხისათვის, მაწუხებდა ეროვნული სატყეპარი. თუმცა თავიდან ეს მხოლოდ ემოციური იყო, ბოლომდე გაცნობიერებული არ მქონდა. შემდეგ უფრო ჩამოყალიბდა ეს შეგრძნება.

განათლება საშუალო მაქვს. ანზორმა შემომთავაზა, მოდი მოემზადე და კულტსაგანმანათლებლო ფაკულტეტზე ჩააბარეო. ბე-



ანზორ დოღენაშვილი
რეჟისორის დროს

...ო რა არისო, „მუხამადის“ თუ
თუ ცეკვავ ან უკრავ რამეზეო, მკითხა; მე
არ ვიცი „მუხამადის“ სიმღერა, აბა მაშინ
რა უნდა გააკეთოო, ასე დავრჩი უმუშევარი.
ორი წელი არ მიმუშავია. შემდეგ თეატრში
მოვედი და ახლა პირველად ვითამაშე ახალ
სპექტაკლში „ალაზანს აქეთ“, ძალიან მიყ-
ვარს თეატრი და ვაპირებ ბოლომდე ამ სა-
ქმეს ვემსახურო. ოჯახი ჭერჭერობით არა
მაქვს და არ ვარ შეზღუდული ამ მხრივ. მა-
გრამ ის მაღარდებს. ზოდესაც გავთხოვდე-
ბი, შვილები მეყოლება, როგორ შევეუთავ-
სებ თეატრსა და ოჯახს. ან საერთოდ თუ გა-
მიშვებს ქმარი თეატრში სამუშაოდ...”

ლალი ბაჩალიაშვილი: „ვარ 17 წლის, ჭერ
კიდევ სკოლაში ვსწავლობდი, როდესაც ბა-
ვეშთა თეატრალურმა სტუდიამ დაიწყო
ფუნქციონირება, ძალიან მინდოდა სტუდი-
აში მოსვლა, მაგრამ დედაჩემი წინააღმდეგი
იყო. მე მაინც არ დავიშალე და ჩემ დას
ვთხოვე, ანზორისთვის ეთქვა ჩემი სურვილის
შესახებ. ანზორმა სიამოვნებით მიმიღო. და-
ვიწყეთ მუშაობა, ლაღო ასათიანის „ბასი-
ანის ბრძოლა“ დავდგით. მეათე კლასში ვი-
ყავი, როდესაც ბორის ლავრენციის „ორმო-
ცდამეერთეულში“ ვითამაშე მარიუტკა, — ეს
ჩემი ყველაზე სუკვარული როლია. თანდა-
თან მუშაობა უფრო სერიოზული და სა-
ინტერესო ხდებოდა, უფრო და უფრო მი-
ტაცებდა. გადავწყვიტე პროფესიონალი მსა-
ხიობი გავმხდარიყავი, მაგრამ სამსახიობო
ფაკულტეტზე ვერ მოვხვდი. ჩავაბარე კულტ-
საგანმანათლებლოზე და ახლა დაუსრულებ-
ელი განყოფილების მეორე კურსზე ვსწავ-
ლობ. მთელი ჩემი ცხოვრება თეატრთანა-
დაკავშირებული და ასე იქნება სიცოცხლის
ბოლომდე. თეატრს ვერ დავშორდები“.

ლალი აღმოჩენა იყო ჩვენთვის. ამ გოგო-
ნამ ისე ოსტატურად განასახიერა ნოდარ დუ-
შაძის „საბარალებო დასკვნაში“ ორი რო-
ლი — თინა ექიმისა და მოზიაშვილის, —
რომ ვერც კი მივხვდით, ორივეს ერთი მსა-
ხიობი თუ თამაშობდა და თანაც ახალგაზ-
რდა ქალიშვილი.

ლევონი შიოშვილი: ისიც სკოლიდან მო-
ვიდა თეატრში, ჭერ კიდევ მანანა კვიციანი-
ას მიერ დადგმულ „სალამურაში“ თამაშობდა.
ანზორის ჩამოსვლისა და საბავშვო სტუდი-
ის ჩამოყალიბების შემდეგ საბოლოოდ და-
უკავშირდა თეატრს. თამაშობდა „ბასიანის
ბრძოლაში“, „პატარა მეარღნეში“, სკოლის

ვრი ვიფიქრე და გადავწყვიტე არ ჩამებარე-
ბინა, ვინაიდან ჩავთვალე, რომ იქ ვერ მი-
ვიღებდი იმას, რაც აქ, ჩემს საქმეში გამომა-
დგებოდა. არ ვიცი, შეიძლება ეს ჩემი შეც-
დომაც იყო.

თეატრის სიყვარული საწამლაფივიეთაა,
ვერ განიკურნები, მეც რა ძალაც შემწვევს,
ვემსახურები თეატრს. რაც მთავარია, ჩვე-
ნი მუშაობის შედეგიც ჩანს. თეატრმა დიდი
გავლენა მოახდინა ჩვენი კუთხის ქართვე-
ლობაზე, მაგრამ მე მგონია კიდევ უფრო
მეტის გაკეთება გემართებას, თუმც კი ეხლა
ეროვნული გრძნობის დიდი გამოღვიძებაა,
ამაში თქვენც დარწმუნდით, და თეატრმაც
დიდი მუშაობა გასწია ამისთვის, გარკვეუ-
ლი ნიადაგი მოუშადა დღევანდელ დღეს.
ქართული ენისა და სარწმუნოებისკენ მოა-
ხედა ხალხი. მაგრამ ესეც არ არის საკმარის-
ო. ის რაც დღეს ქოთოქლოში ხდება — საყ-
დრის დღესასწაული — ნორმად უნდა იქცეს
ამ კუთხისთვის“.

ბესარიონ ჭავჭავაძის ცოლი და ორი შვი-
ლი ჰყავს, ისიც არსად არ მუშაობს თეატ-
რის ჭარდა, მთელ თავის დროსა და ენერ-
გიას თეატრს აწმარს და სხვებივით 35 მა-
ნეთს იღებს თვეში.

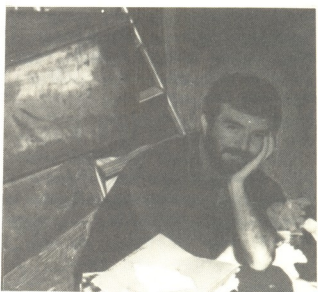
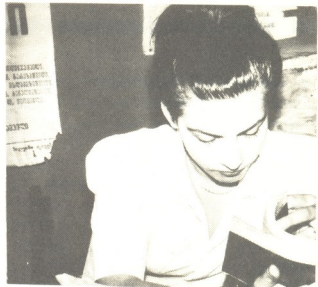
ცირა ხინაშვილი: „თეატრალური ინსტი-
ტუტის კულტსაგანმანათლებლო ფაკულტე-
ტი დავამთავრე — საორგანიზაციო განყო-
ფილება, სოფელში ჩამოვედი და სამუშაო
ვერ ვიშოვე. რაიონის კულტურის განყოფი-
ლების გამგემ მითხრა ჩვენ შენი საეკილო-
ბის შესაფერი შტატი არა გვაქვს და მე არც
კი ვიცი შენ რა ფაკულტეტი დაამთავრე,
კულტმასიური ღონისძიებების ორგანიზატო-

დამთავრების შემდეგ 1985 წელს თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტზე ჩააბარა. მოიხადა სავალდებულო სამხედრო სამსახური. ახლა ინსტიტუტში აგრძელებს სწავლას ა. გამსახურდიას ხელმძღვანელობით. ხან თბილისშია, ხან ალიბეგლოში, როცა საჭიროა, ჩამოდის და მუშაობს თეატრში, თამაშობს სპექტაკლებში. ვეკითხებით ლეონტის, ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ თუ აპირებს ისევ ალიბეგლოში დაბრუნებას თუ, როგორც პროფესიონალ მსახიობს, სხვა მიზნები აქვს. აი რა გვიპასუხა:

„— ამაზე ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს: ისევ ჩემს სოფელში დავბრუნდები და ჩვენს თეატრში ვიმუშავებ. ის, რომ მე პროფესიონალი მსახიობი ვიქნები, ხოლო ჩვენი თეატრი სახალხოა, ჩემთვის არაფერს ცვლის. ანზორიც ხომ პროფესიონალია, თანაც თბილისელი კაცი, არაფერი აკავშირებდა ამ კუთხესთან და საერთოდ შეეძლო არ ჩამოსულიყო აქ. მაგრამ ჩამოვიდა, ჩვენთან არის, მუშაობს და ცხოვრობს. მეც ის მამობრავებს, რამაც ანზორი მოიყვანა: „საინგილოში“. იმაზე რომ არაფერი ვთქვათ, აქაური ხალხი რას იტყვის, სადმე სწავვან, საქართველოს რომელიმე თეატრში რომ წავიდე სამუშაოდ, მართალი გითხრათ, მეც არ მიმიწვევს გული ჩემი კუთხე მივატოვო. ჩემი აქ არყოფნა ბევრ რამეს შეცვლის და მიმაჩნია, რომ სწორედ ჩვენი თეატრისთვის ვარ საჭირო.

თეატრმა უდიდესი საქმე გააკეთა ჩვენი კუთხისთვის. გამოაფხიზლა ქართველობა, კულტურა შემოიტანა ხალხში. თუმცა ადრეც კეთდებოდა რაღაცა. დიდად უნდა ვუმალოდეთ ბორის ათამაშვილს, რომელიც თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტების მოწვევისა და სპექტაკლების დადგმის ინიციატორი იყო. მანამდეც და ახლაც მოქმედებს სხვადასხვა წრე — ტურიზმის, მხარეთმცოდნეობის, რომლებსაც თავისი წვლილი შეაქვთ ეროვნულ საქმეში. მაგრამ თეატრის მისია, ზემოქმედების ძალა იმდენად დიდია, რომ მას ვერაფერი შეედრება. ამ ბოლო დროს სარწმუნოებისკენ შემობრუნებაც დაიწყო და ამან რადიკალურად შეცვალა სიტუაცია. უფრო შეკავშირდა ქართველობა, გაიზარდა ეროვნული ქრისტიანული შეგნება.

საგრძნობლად გაუმჯობესდა ურთიერთ-



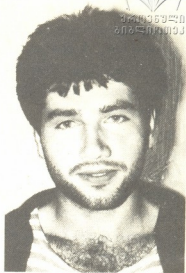
ვალერი მალუმაშვილი
ლალი ბაჩალიაშვილი
ბესიკ გოჯიაშვილი



კირა ხინაშვილი



გულისა ემრაშვილი



გიორგი შიოშვილი

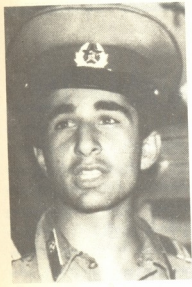
ბა ადგილობრივ ხელისუფლებასთანაც. ახლა უკვე აღარ ვაწყდებით ისეთ სიძნელებს, როგორც ადრე იყო, თუმცა კი მაინც არის ხელისშემშლელი ფაქტორები. და ეს ბუნებრივია. საერთოდ, მე არ ვიზიარებ ამ ხელისშემშლელ მოვლენათა გაზვიადების პოზიციას. ვფიქრობ, საქმემ უნდა გამოაჩინოს, მართლა გვიშლიან ხელს თუ არა. თორენ იცით ზოგჯერ ასეც ხდება: ჯერ საქმის კეთება არ დაუწყიათ და ამბობენ, მაინც არაფერი არ გამოგვივა, არ დაგვანებებენო. შენ გააკეთე და მერე გამოჩნდება დაგვანებებენ თუ არა. თუ სურვილი იქნა, ძლიერი სურვილი რაიმეს გაკეთების, ვერაფერ შეგიშლის ხელს. დღეს უკვე სხვა დროა და, ვფიქრობ, ის დრო აღარ დაბრუნდება, როცა აშკარად არ გაძლიერდნენ ხელის განძრევის საშუალებას. ინიციატივა ისევ ჩვენგან უნდა მოდიოდეს და მაშინ თქვენც საქართველოდან გაგაიადვილებათ ჩვენი მხარდაჭერა“.

ბესიკ გოჯიაშვილი: დამთავრა საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის ქიმიური ფაკულტეტი. მუშაობდა ხაშურში. 1984 წლიდან ისევ ალიბეგლოშია და თეატრში მუშაობს. სხვა სამსახური არა აქვს, ვერ იშოვა და, ვგონებთ, არც უცდია.

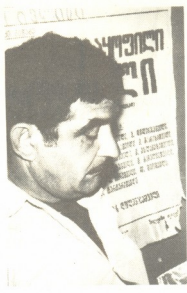
„როდესაც ანზორმა თეატრში მოსვლა შემომთავაზა, თავიდან თავს ვიკავებდი, ვეჭვობდი: შევძლებ — ვერ შევძლებ. მაგრამ მაინც გამოიწია გულმა და პირველივე რეპეტიციების შემდეგ ვიგრძენი დიდი ინტერესი. იმედი მომეცა. რომ მეც რაიმე წვლილს

შევიტანდი ამ დიდ საქმეში. სხვა თუ არაფერი, ამ გარემოში ყოფნა, ანზორთან საქმეში ურთიერთობაც სასარგებლო იქნებოდა ჩემთვის. ანზორი თითოეულ მსახიობთან განსაკუთრებულად მუშაობს, ანა-ბანათი იწყებს. მთელი დღე შეუძლია ერთი, თითქმის უმნიშვნელო დეტალის დამუშავებას დაუთმოს. ეს საინტერესოცაა და თანაც, გრძნობ, როგორ იზრდება თეატრი, ძალას იკრებს, რაც უფრო ძლიერი იქნება დასი, რაც უფრო მაღალი ხარისხის სპექტაკლები გვექნება, მეტ ხალხს მოიზიდავს თეატრი, ამას კი დიდა მნიშვნელობა აქვს ჩვენი მხარისთვის. თეატრმა მოახერხა ხალხის გამოღვიძება, შეკავშირება. ამას წინათ ქართველ მაჰმადიანთა სოფლებში — მოსულხა და ალიბადში — გავმართეთ წარმოდგენები. „საბრალდებო დასკვნა“ ვითამაშეთ და დავრწმუნდით, რომ იქაური ხალხიც მეტად მოილტვის ჩვენსკენ, ინტერესი უჩნდებათ, განსაკუთრებით ახალგაზრდობას. იყო დრო თათრებს ვეძახდით მაჰმადიან ქართველებს, თითქოს ვერ ვვატობდით სარწმუნოების დათმობას. ვფიქრობ, ეს არ არის სწორი გზა და ის უფსკრული, რაც ჩვენი შორის გაჩნდა, უნდა გადავლაზოთ, ახლა ურთიერთობები თანდათანობით აღდგა და არ შეიძლება არ გვიხაროდეს.

მომავალში ვაპირებ სასულიერო სემინარიაში ჩავაბარო. შემდეგ ისევ აქ ჩამოვალ და აქ ვიმსახურებ. მინდა ქართველ მაჰმადიანთა სოფლები დავიარო, ქრისტიანობის-



სამლეთ ყიფიშვილი



მერაბ სარდალიშვილი



ბესარიონ ჭყეშვილი

კენ შემოვაბრუნო ჩვენი სისხლისმიერი ძმე-ბი“.

ფირუზ შიოშვილი: „როდესაც თეატრი გაიხსნა, სკოლაში ვსწავლობდი. ერთხელ მასწავლებელმა გვითხრა, თბილისიდან რეჟისორი ჩამოვა და ჩვენთან სპექტაკლებს დადგამსო. შემდეგ ანზორიც გავიცანი. პრაქტიკებზე რომ დავდიოდით ვენახში, ისიც თან დაგვყვებოდა. გიტარით მოდიოდა ხოლმე. ერთად ვმუშაობდით, ვისვენებდით, ვმღეროდით. შემდეგ თეატრში მივედი და ერთ სპექტაკლში — „შუაზე გაყოფილი ცრემლები“ ვითამაშე. ჭარში გამიწვიეს. იქიდან დაბრუნების შემდეგ გავაგრძელე თეატრში მუშაობა. ახლა სპექტაკლების განათება მზარია. სპექტაკლებში მონაწილეობის სურვილი მაქვს და ალბათ ვითამაშებ კიდევ. ისე კი, თეატრიდან წასვლას არ ვაპირებ, ბოლომდე აქ უნდა ვიყო“.

* * *

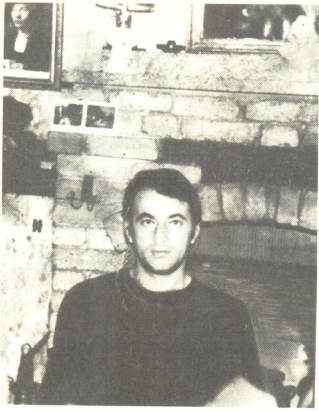
არ შეიძლება არ აგაღელვოს იმ ენთუზიაზმმა, რომელიც აგერ უკვე თითქმის ათი წელია არ ნელდება. თეატრი, რომელიც არაფრით არ უზრუნველყოფს ამ უბრალო მშრომელ ხალხსა და მათ ოჯახებს, მაინც მათ ერთადერთ საქმედ რჩება. თვით მათთან შეხვედრა, საუბრები და — საერთოდ — ასეთი ხალხის არსებობის შეგრძნება უჩვეულო სიხარულს განიჭებს.

მაგრამ ყველაზე დიდ საიდუმლოდ ყოველთვის იყო და რჩება ანზორ დოლენჯაშვილის ფენომენი. მაინც რამ ჩამოიყვანა ჰერეთში? ცხადია, გონებით ყველაფერს ხვდები, ანალიზს უკეთებ: ბოლოსდაბოლოს, ხომ არსებობს მამულისადმი სიყვარულისა და თავდადების გრძობა, ვნების ტოლფასი?! განა მოწმენი არა ვართ იმისა, როგორ თრგუნავს ეს ძალა ჩვენში მერკანტილიზმსა და მომხმარებლობას?! ძნელად, მტკივნეულად; მაგრამ მაინც თრგუნავს და გაიმარჯვებს კიდევ. ეს ყველაფერი ასეა. მაგრამ საინტერესოა, ფსიქოლოგიურად როგორ მზადდებოდა ეს გადაწყვეტილება, რა გზა განვლო მის გონებაში ერთხელ გაელვებულმა აზრმა. უხერხულიც კია ამ კითხვის დასმა. მაგრამ მაინც ვეკითხებით.

გეპასუხობს:

„ერთი ეს გამახსენა და მეტი არაფერი მინდა... ძალიან ვნანობ, რომ დღიურებს არ ვწერდი, ჩანაწერებს არ ვაკეთებდი. რაღაცა მაინც დაფიქსირდებოდა, შესაძლოა არც მიფიქრია ბევრი, გადავწყვიტე და მორჩა... თუ რა იყო?! არა, არ ვიცი...“

შეიძლება ასეც იყოს. მთავარი კი ის არის, რომ თითქმის ათი წელია „საინგილოში“ ქართული თეატრი არსებობს, საფუძველი ჩაეყარა ძველი ჰერეთის მიწაზე ქართული კულტურის ძლიერ კერას, დიდ ტრადიციას, რომელიც უთუოდ უნდა გაგრძელდეს. მსა-



თეატრის ხელმძღვანელი
ანზორ დოღენაშვილი

ხიობებთან საუბრისას ერთ კითხვას ვუსვამდით თითქმის ყველას. როდემდე გეყოფათ ეს ენთუზიაზმი, თეატრის სიყვარული? სიცოცხლის ბოლომდეო, გვპასუხობდნენ და ჩვენც გვჯეროდა მათი. მაგრამ საქმე ხომ მხოლოდ ამ პირველ ძლიერ თაობაში არ არის. ტრადიცია მათ შემდეგაც არ უნდა ჩაკედეს, თეატრმა შემდეგშიც უნდა იცოცხლოს. ეყოფა კი მომავალ თაობას ეს ენთუზიაზმი და გატაცება? ვინ იცის?!

P.S. სასიხარულო ამბავი უკვე თბილისში შევიტყვეთ. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა თავის დოტაციიზე აიყვანა სოფელ ალიბეგლოს ქართული სახალხო თეატრი. უპრეცედენტო შემთხვევაა, ვგონებ. მაგრამ თვით ამ თეატრსაც ხომ არა აქვს ანალოგი: იგი ერთადერთია.

მე ვეთანხმები აქ გამოთქმულ აზრს, — თუ არ ვცდები, ანინსკის მიერ* — სახიობის, გარდასახვის შესახებ. რეალურ ცხოვრებას მართლაც ახასიათებს გარკვეული არტისტიზმი და ყოველი ჩვენგანი, გარკვეული თვალსაზრისით, მსახიობია. მის ცხოვრებაში ყველაფერი არც მთლად ისეა, როგორადაც ცდილობს წარმოადგინოს, გვამცნოს, თითქოს ყველაფერში რაღაც ხრიკს მიმართავს, რაღაცს თამაშობს. უბედურებაც, ვფიქრობ, ამაშია და თეატრიც ამ წინააღმდეგობის წინაშე აღმოჩნდა. ვინაიდან ამგვარი გარდასახვა, სახიობა იმის მუწყეებელია, რომ ცხოვრებისეულ სივრცეში საგნების მაგივრად მათი ნიშნები, სახელწოდებანი, მოჩვენებითობები, თუ გნებავთ, არტეფაქტები დანაგარდობენ, ყოველივე ამას ნებისმიერი სახელი შეიძლება ვუწოდოთ. აღამიანმა კი ეს სახელწოდება უნდა მიიღოს იმ საგნად, რომელიც გარკვეული სიტყვით არის აღნიშნული, სინამდვილეში კი არ არსებობს. რასაც გინდა იმას შეიძლება ეწოდოს „მორალი“ ან „ეგრეთწოდებული მორალი“ და ა. შ. ასე რომ, თეატრის წინ თავს იყრის მაცურებელი ან შესაძლებელი მაცურებელი, რომელთაგან თითოეულს ყველაფერი ისე აქვს ცხოვრებაში, როგორც ყველას, მაგრამ ეს ყველაფერი ხელოვნურია. არა საქმე, არამედ საქმის ნიშანი. არა მოხმარება, არამედ მოხმარების ნიშანი. ასეთივე ხელოვნური აქტები ხდება, ან, უფრო სწორედ, მოსალოდნელია მოხდეს ხელოვნებაში, თეატრში. თეატრში მაცურებელი ელის ნიშანს და არა რეალურ საგანს. თეატრი და მაცურებელი, ან თეატრი და საზოგადოება თითქოს ერთიმეორეს გადასცემენ ერთმანეთის სახე-ხატს, ერთმანეთში იირეკლებიან. იბადება კითხვა: მას რაღა აზრი აქვს „რეალიზმის“ ცნებას? რას ნიშნავს რეალურად ასახო საზოგადოება? როდესაც ეს საზოგადოება შედგება ადამიანებისაგან, რომლებიც თავად მოსიარულე ცუდ ლიტერატურას მოგვავაზნებენ. თითოეული მათგანის ცხოვრება ხომ მთელი რომანია. აბა გა-

* ავტორს მხედველობაში აქვს კრიტიკოს ლევ ანინსკის სტატია „სცენაზე, დარბაზსა და ცხოვრებაში“, რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალში „ტეატრი“, 1989 წლის № 3.

თეატრალურობის დრო და სივრცე

მერაბ მამარდაშვილი

თეატრალურობა — სად არის მისი სათავე და რაოდენ ფართოა მისი მოქმედებისა და გამოვლინების არეალი? მხოლოდ თეატრის — როგორც მხატვრული წარმოსახვის ერთ-ერთი ფორმის — ნიაღში აღმოცენდება იგი, თუ პირიქით: საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების განუყრელი კომპონენტია და თეატრში მხოლოდ კონკრეტულ ესთეტიკურ ფენომენად გარდაისახება? რა პროცესები ასაზრდოებენ და წარმოქმნიან თეატრალურ იდეებს? — მათ შორის საზოგადოებრივი, პოლიტიკური, სოციალური, ლიტერატურული პროცესებიც.

ამ საკითხების გარშემო ჟურნალ „ტეატრ“-ის (1989 წლის №№ 3, 4) ფურცლებზე გამართულ დისკუსიაში მონაწილეობას ღებულობდნენ სხვადასხვა პუბლიცისტური პროფესიის ადამიანები: მუსიკალური და დრამატული თეატრების რეჟისორები, ლიტერატურისა, სოციალური, ლიტერატურული პროცესებიც. დისკუსიის მონაწილეთა შორის ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი მერაბ მამარდაშვილი ერთადერთი იყო, ვინც სწორედ ფილოსოფიურ ასპექტში განიხილა თეატრალურობა, როგორც ცხოვრებისა და შეცნაულის ერთ-ერთი კომპონენტი (რედ.).

ესაუბრეთ მას, უმაღლეს იტყვის, — ეე, იცით რა ცხოვრება მაქვს გავლილი, ცხოვრება კი არა, რომანია! და წარმოიდგინეთ, რომ „ლიტერატორი ან დამდგმელი, აღწერე ყველაფერ ამას. რას? ნიშანთა ათასჯერად ანაჩეკლს. ამიტომ ჩემთვის თეატრის საკითხი ყოველთვის დაკავშირებულია მთავარ კითხვასთან, რას გამოათავისუფლებს თეატრი ადამიანში? გამოათავისუფლებს თუ არა მის საკუთრივ „მე“-ს, ამ ნიშან-ხატებისაგან განსხვავებულს. შეიძლება კი ჩვენი ცხოვრების რეალურად აღწერა? ამის გაკეთება შეუძლებელია, თუ არ ჩაწვდი ადამიანის სულს, პიროვნული „მე“-ს სიღრმეს, რომელიც პრინციპში ყველაფერს იტყვს, მაგრამ ეს ყველაფერი მაქსიმალურად შენიღბულია, დაფარული სარკეთა მრავალჯერადი ანარეკლებით, რომელთაც ადამიანი საკუთარ „მე“-დ აღიქვამს. ასევე მიიჩნევს ნიშნებს საქმის არსად.

მასხედება ერთი უცნაური მაგალითი, იმისა, როგორ „შემოტრიალდა“ რუსული

თეატრალობის ისტორიაში ეს ცხოვრებისეული სახიობა. ეს მაგალითი, პარადოქსული სახით ლიტერატურიდან გვევლინება. რუსული ლიტერატურის ისტორიაში, ჩემი აზრით, არის „როი ფენომენი, რომელიც თანამედროვე თეატრალობის მაგალითს იძლევა. ეს არის დოსტოევსკი. აი, აქ ითქვა, რომ ჯერ კიდევ შექსპირმა აგნასაზღვრა — ცხოვრება თეატრიაო. ეს ღრმავაზროვანი განსაზღვრება უკავშირდება მეორეს, რომელიც თითქმის ამავე დროს იქნა გამოაქვეყნებული: ცხოვრება სიზმარია. მაშ ასე, ჩვენ ხელთ გვაქვს ორი დეფინიცია „ცხოვრება თეატრია“ და „ცხოვრება სიზმარია“. ეს განსაზღვრებანი გმირულ XVII საუკუნის ეკუთვნის; ასეთი იყო მათი გაგება და მე ვფიქრობ, ჩვენ დღეს რომელიღაცა სპირალის რომელიღაც მოსახვევებზე ამავე წერტილს მივადექით. ცხოვრება — თეატრია; სინამდვილე — თავისთავად „უცლი ლიტერატურა“ და ამიტომ მისი რეალისტური აღწერა შეუძლებელია; აღწერის საგნად უც-

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. საბ. ინსტიტუტ.
ბაბლანოვი თეატრ.



ლობლად იქცევა კვლავ ჩვენივე ცურწმენები და ჩვენივე „თეატრალურობა“ სინამდვილის აღწერილობის სახით.

რამდენიმე სიტყვა დოსტოევსკისთან დაკავშირებულ „სახიობაზე“.

დოსტოევსკის გვერდით იყვნენ ისეთები, რომლებიც თითქოს იმავეს წერდნენ, რასაც იგი. მასზე აღრე „ალჟაჰების“ თემამ ტურგენევიან იჩინა თავი და აი, რა მგონია ამასთან დაკავშირებით: შესაძლოა ამან თქვენი — ლიტერატურული და თეატრალური კრიტიკის პროფესიონალებისა ან თუნდაც ჩვეულებრივი თეატრალების — შოკირება გამოიწვიოს, მაგრამ მე ისეთი შთაბეჭდილება შემექმნა, რომ დოსტოევსკის სახით საქმე გვაქვს გენიალურ მსახიობთან. განცვივრებას იწვევს ზოგიერთი ბიოგრაფიული დეტალი. მაგალითად, დოსტოევსკის ძალიან უყვარდა საკუთარი და სხვათა ნაწარმოებების ხმამალა კითხვა, ყველა თავის გმირს სახეებში გაითამაშებდა და, ამბობენ, მხატვრული კითხვის, გარდასახვის ამ უნარით უფრო ამაყობდა კიდეც, ვიდრე მწერლური ლიტერატურული ნიჭით. შესაძლოა ეს ილუზია იყო, მაგრამ ფაქტია: როდესაც იგი თითქოს „განასახივრებდა“, გაითამაშებდა თავისი სულის ჯერ კიდევ მისთვისვე უცნობ შესაძლებლობებს და დაურიგებდა მათ სხვადასხვა ადამიანს, სხვადასხვა „ხმაზე“ მოსასინჯად, ამ დროს აღმოაჩენდა საკუთარ თავსა და, შესაბამისად, რუს ადამიანში იმას, რისი ამოხსნაც ვერ შესძლეს სხვა მწერლებმა. ასე „ხმით“ აღმოჩენილი თვით რომანის ქარგაშიც ეწერებოდა. უფრო სწორედ, რომანი იყო ის სტრუქტურა, რომელიც თავის წიაღში წარმოქმნიდა თავისსავე შინაარსს. თამაშდებოდა მისტერია, ცხადია, ქრისტიანული მისტერია, თამაშდებოდა საკუთარი თავისა და სხვებისათვის იმ ადამიანთაგან, ვინც თავად შორს იყო ქრისტიანობისაგან, და ასე იქმნებოდა თეატრალურობის ეფექტი.

ჩემთვის დოსტოევსკი ეგრეთწოდებულ ქარც „ცულ“ ლიტერატურას განეკუთვნება. თქვენ იცით, რა ადგილს იკავებენ მის მწერლობაში დანაშაულებრივი სიუჟეტები, დეტეტები, საგაზეთო ცნობები, რომლებიც აქა-იქ იჭრებიან არეულ, არცთუ ისე გამართულ და ხშირად ძალზე მდარე გემოვნების ნაწერში. მაგრამ იგი პირველი მწერალი იყო რუსეთში (ისევე როგორც ჩეხოვი), რომელიც

წოდებრივი საზღვრების მიღმა ქვრეტდა. მისთვის არ არსებობდნენ წოდების, რანგების მიხედვით დაყოფილი გმირები; დაყოფილი იმგვარად, რომ ამა თუ იმ წოდებისთვის ან სოციალური ჯგუფისთვის მათ მიკუთვნებას განესაზღვრა მათი ხასიათები. ისინი მის თვალწინ იბადებოდნენ, იგი ამ დაბადების მომენტში შეეხებოდა მათ და ამიტომ დოსტოევსკისთვის არ არსებობდა სხვაობა უფლისწულსა და მათხოვარს შორის.

ცხადია, ეს მხოლოდ თეატრშია შესაძლებელი. თითქოს ჯერ არც არაფერი მომხდარა და ყველაფერი მხოლოდ ახლა იწყება ინდივიდის სულის პირველივე მოძრაობის შემდეგ. ეს არ არის უკვე „შემდგარი“, ჩამოყალიბებული ინდივიდის ან მისი ამა თუ იმ ფენიდან, ამა თუ იმ ისტორიიდან, საზოგადოებრივი ჯგუფიდან წარმომავლობის აღწერა. ეს არის ჩვენს თვალწინ მიმდინარე შინაგანი ინდივიდის დაბადების პროცესი. ამ თვალსაზრისით მე დოსტოევსკის „არაფიზიკურ“ მწერალს ვუწოდებ. ანუ მას არა ავას „წინასწარმოცემული“ ინდივიდი. შემთხვევითი არ არის, რომ დოსტოევსკიმ მთლიანად გადაატრიალა სათნოების თემა რუსულ ლიტერატურაში. თემა დამცირებულთა და შეურაცხყოფილთა. რუს მწერალთა შორის მან ერთადერთმა მოაქცია ეს თემა სულის ქრისტიანულ ტოპოგრაფიაში.

მან თქვა: რამდენი თვითკმაყოფილება, თავხედობა, ქედმაღლობა და სულიერი უბადრუტობა შეიძლება იმალდებოდეს იმ სიღარიბის და სიღატაკის უკან, რომელსაც რუსულ ლიტერატურაში ავტომატურად ყველა სიკეთეს მიაწერდნენ ხოლმე. შემთხვევითი არ არის, რომ შემდგომ — გაცილებით გვიან — პასტერნაკთან უცაბედი წამოცდენის სახით ჩნდება ერთი გასაოცარი ფორმულა: ქედმაღალი ღატაკი! ასე რომ, არსებობს ქედმაღლობა და თავხედობა ადამიანისა, რომელიც არ ფლობს საკუთრებას. სიღატაკესაც ხომ შეიძლება „ფლობდეს“. ფლობდეს, როგორც უკვე მიღწეული ადამიანურ ღირსებას. დოსტოევსკისთვის კი არ არსებობდა მიღწეული ადამიანური ღირსებები. დოსტოევსკის — ერთადერთს ესმოდა, რომ თავისთავად სიკეთე არ არსებობს, არ არსებობს „ბუნებრივი სიკეთე“. სიკეთე ეს დიდი ხელოვნებაა, დიდი შრომა და თუ ღარიბმა არ იტვირთა ეს შრომა, თვით სიღარიბე მას არა-

ვითარ სიკეთეს არ მატებს. და ცხადია, ამ თვალსაზრისით დოსტოვესკი უაღრესად თეატრალურია. ვინაიდან იგი ამ პროცესს — ადამიანში სიკეთის ქმნადობის დამკვიდრების პროცესს — სულ სხვა დროსა და სივრცეში გულისხმობს, განსაკუთრებულ, ინტენსიურ სივრცეში და განსაკუთრებულ დროში, სადაც ყველაფერი თავიდან იბადება, პირველად ჩნდება ინდივიდი.

რათა ყველაფერი ეს ერთიანობაში წარმოგვიდგეს, შეგახსენებთ, რომ ეს თემა XX საუკუნეში, მაგალითად, ფოლკნერთან გაილეკვებს. ფოლკნერის რომანების აგების, ასე ვთქვათ, ძირეული მექანიზმი — არის წამიერ გელეკება დვრიტა, „მუდმივი აწყობა“ გარემოცვა, მე კი ამ ეფექტს „დინამიურ აწყობას“ ვუწოდებდი, რამდენადაც თეატრალურობაში ან თეატრალურობის ეფექტში, როგორც ხედავთ, მე არსებითად დინამიკას ვგულისხმობ. ეს არის სწორედ თავისებურ წარმოსახულ დროსა და სივრცეში ადამიანის სულიერი ენერჯის დინამიური გამოთავისუფლება.

თეატრი სწორედ ამისათვის იძლევა სივრცესა და დროს. რადგანაც თვით რეალურ ცხოვრებაშიც ხომ არაფერია დასრულებული. რეალურ ცხოვრებაში, სინამდვილეში ჩვენ ყოველთვის ხელთა გვაქვს საწყისთა და დამბოლოებათა ნაგლეჯები და არ ვუწყით, სად არის დასაწყისი, სად ბოლო. ემპირიულ ისტორიაში არაფერს არასდროს არ აქვს დასასრული. მათ შორის დასრულებული საზრისა, არ არის არც ისტორიაში. საზრისის სრულყოფა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხდება, როდესაც ერთდროულად ვგლობთ ორ რამეს: ემპირიულ რეალობასა და მასთან სხვადასხვა გზით შეტყობანებულ მეორე რეალობას: გააზრებას. რეალობა ლიტერატურული ტექსტისა თუ რეალობა თეატრალური, ანუ სივრცე და დრო, რომელშიც, განსრულებიან უსასრულო საზრისები, — ცხადს, ხილულს ხდიან ჩვენთვის ჩვენი ცხოვრების საზრისებს; რომლებიც ჩვეულებრივ ან ყოველდღიურ ე. ი. თეატრის, ლიტერატურისა და ხელოვნების გარეშე ცხოვრებაში — მოუხელთებელი რჩება. ყოველდღიურ ცხოვრებაში ჩვენ მუდამ მოგვიწევს „ვიკვებებოდეთ“ საკანთა ნიშნებით და არა თვით საკანებით. თეატრი კი ხილულს ხდის მას, თუ როგორ უქავშირდება

ბიან ერთმანეთს საზრისები. როგორც წესი, მათი შეკავშირება ხდება არა აქ და არა ვინა, უფრო სწორედ, მოვლენები ხდება არა იქ, სადაც ჩვენ მათ ვხედავთ და არა იმ დროს, როდესაც თვალს ვადევნებთ მათ განვითარებას.

კიდევ ერთხელ ნახეთ „ჰამლეტი“. რითია ჰამლეტის ფენომენი მუდამ მიმზიდველი თეატრალურობის თვალსაზრისით? იგი ხომ ნებისმიერ სისულელეს ფანტასტიურად შთაგონებული თვალით უშვებდა. და ამის მიღმა ხედავს საზრისებს. უფრო სწორედ ხედავს, რომ ახლა ჩემს წინაშე მყოფი, მოქმედი და მოსაუბრე ადამიანები სინამდვილეში მარიონეტები არიან, არსებითში კი სულ სხვა რაღაც ხდება. ხდება სხვა, ნამდვილ სამყაროში. სიმართლის სამყაროში. სიმართლე წამიერია. ჩვენ მხოლოდ წამით შევხვებით სიმართლეს რეალურ სინამდვილეში, რადგან ცხოვრობთ ჩვეულებრივი ცხოვრებით. რომელშიც არასდროს არაფერია დასრულებული, რომლის საზრისებს არ უწყობთ ასრულება, შევსება, შეკავშირება. და აი, არსებობენ ჩვენი აღქმის ისეთი ორგანონი, როგორიც არის თეატრი, ლიტერატურა და ა. შ., რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ ჩვენ სრულყოფთ ეს საზრისები და ამასთან მოწმენი ვიყოთ იმისა, თუ როგორ ხდება მათი შეთავსება. ამიტომ იღებს ჰამლეტი ხელში ადამიანის თავის ქალას და ამის მიღმა დგას ყველაფერი ის, რის სცენასაც წარმოადგენს ეს სცენა — ჰამლეტი თავის ქალით ხილში. და იგი რაღაც საიდუმლო ხედვით ჰგოდს სივრცეში მიმდინარე რეალობას. უფრო სწორედ, ის რასაც მე ეხლა ვაჩივიცი, ხდება სინამდვილეში. თავისი ქეშეპირი სახით არა აქ და არა ამ წამს. არამედ სადაც შორეულ განასერში. რუსმა პოეტმა ზოდანევიჩმა ერთი სიმართლიანი აზრი გამოთქვა: „უბრალო სული ვერ უძლებს იღუმალი შინაგანი სპენის სიმძიმეს“. ეს მართლაც მძიმე ტვირთია. მაგრამ, ალბათ, სწორედ ამიტომ ადამიანები, რომლებიც ქმნიან თეატრს, თეატრში მოუხმობენ ხალხს. ლიტერატორები თავაზობენ თავიანთ წიგნებს, პოეტები — თავიანთ ლექსებს, რათა ამით მოგვცენ შესაძლებლობა გავიგოთ ის, რასაც უბრალო სული, ყოველდღიურობის მდინარებით არეულ-დარეული, ვერ იტვირთავს.



დოსტოევსკი ტურგენევის მინდა შევადარო. დოსტოევსკი შეიხება საკუთარი სულის და ამდენად საერთოდ რუსული სულის „აწონილ“ პოტენციურ შესაძლებლობებს, რა აწონილ-დაწონილი შესაძლებლობები უნდა ჰქონდეს იმ სიბიხეს თუ მოცულობას, რომელსაც სულს უწოდებენ? ხოლო ტურგენევი, რუსეთის ისტორიაში ერთ-ერთმა ყველაზე ჭკვიანმა ადამიანმა, ყველაფერი გააკეთა სახასიათო აღწერილობის იმ ფარგლებში, რომლებსაც იგი იცავდა. მან მოახდინა სტატისტიკაცია ჯგუფების, თაობების, დასაბამითი წარმომავლობის მიხედვით, თითქოს რაღაც მანამდე არსებობდა, სანამ აღწერილი არსება გაოცებლდება, ამოძრავდება, გახსნის თავის ბუნებას. აი ვთქვათ, რახან ღარიბია, მაშასადამე უკვე გააჩნია თვისება — იგი ღარიბია, და ა. შ. და ტურგენევი ამას ბუნებრივად, თავისთავად არსებულ რეალობად მიიჩნევს. მასთან წესები წინ უსწრებს ინდივიდთა ნებისმიერ მოძრაობას. ამიტომ მიმაჩნია, რომ იგი ვერ ჩაწვდა ჩვენთვის საინტერესო ფენომენის იმ სიღრმეს, რომელსაც ჩაწვდა დოსტოევსკი. მან, ტურგენევიმ ხომ პირველმა აღწერა ალქაჯები, სად აღწერა? „HOBBA“-ში, „მამები და შვილები“... მან ეს ყველაფერი დაინახა, თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ამ კვალზე მავალი დოსტოევსკი რაიმეს ისაკუთრებდა მისგან. არა, პრიორიტეტის პრობლემა აქ არ დგას. მე მხედველობაში მაქვს, რომ ისეთი ჭკვიანი ადამიანისთვის, როგორც იყო ტურგენევი, მიუღწეველი აღმოჩნდა ის რაღაც-რაღაცები, რაც დოსტოევსკისთვის მისაწვდომი იყო. ევრძოდ რა? აი სწორედ ის, რომ არც ერთ ადამიანს არ შეუძლია დედუქციის ან დაკვირვებების გზით ღირსებათა თუ თვისებათა შეძენა, მას შეუძლია მხოლოდ შვას ისინი „საკუთარი თავიდან“.

თეატრს, ისევე როგორც ფილოსოფიას, ყოველთვის საქმე აქვს იმასთან, რაც პრინციპში არ შეიძლება „იციოდე წინასწარ“ და რაც შეიძლება მხოლოდ წარმოქმნის ამ განსაკუთრებულ სივრცეში შეიცნო, ეს შეიძლება იყოს ერთი სასცენო წამი, ანდა წამი პოეტური აფეთქებისა. ოღონდ იმას, რასაც წვდები მათი წყალობით, ვერ შეინახავ, ვერ დაისაკუთრებ, ჯიბეში ვერ ჩაიდებ. რატომ პოვებს სცენიურობა თავის რეალობას? როდესაც ადამიანი მოდის თეატრში, მან ხომ „ყველაფერი იცის“, თეატრში

არაფერი ახალი არ ხდება იმ თვალსაზრისით, რომ ტექსტი ნაცნობია, ყველაფერი წინასწარ იცი. კი მაგრამ, თეატრი ხომ სწორედ იმ რაღაცის ასახვაა, რაც მხოლოდ მასში ხელახალი ჩაღრმავების, მისი წვდომის შედეგად შეიძლება შევიცნოთ. ამიტომ თეატრი ყოველთვის ნიშნავს თეატრში დასწრებას. სწორედ ამაშია თეატრალურობის ეფექტი. სხვაგვარად იგი არ არსებობს. ამ წარმოსახულ სივრცესა და დროში ყალიბდებიან და აქვე აღმოცენდებიან საგნები, რომლებიც არ შეიძლება წინასწარ იციოდე. სხვაგვარად კი, მე რომ შემიძლოს ეს ვიციოდე, წავიკითხავდი პიესას და საერთოდ არ ვივლიდი თეატრში. განა სერიოზულია, მხოლოდ იმისთვის იარო თეატრში, რათა, მაგალითად, პირადად იხილო შენი ნაცნობი მსახიობი...

რამდენად ძალუძს თანამედროვე თეატრს ამგვარი ეფექტის შექმნა?

დაბოლოს, რამდენიმე სიტყვა ქართულ და რუსულ კულტურათა ურთიერთშეხებაზე, „ყოველდღიური სახიობის“ შეგრძნებაზე, რომელიც — ჩემი აზრით — ერთისთვისაც დამახასიათებელია და მეორისთვისაც. ავიღოთ თუნდაც „რკინის თეატრის“ — მხედველობაში მაქვს ოთარ ჭილაძის რომანი — ფენომენი. ვფიქრობ, „რკინის თეატრს“ იმიტომ ეწოდა რკინის თეატრი, რომ მასში ნაჩვენებია, თუ როგორ ღუპავს სახიობა ისტორიულ პროცესს, ცხოვრებას. თუკი ჩვენ, ჭილაძის მიხედვით, „ნახევარარსებები ვართ“, ანუ ცვხოვრობთ იმ უსუსური ცხოვრებით, რომელშიც ყველაფერი დაუსრულებელია, უფრო სწორედ, არაფერმა არ პოვა სრულყოფა ცხოვრებისეულ თუ სცენურ სივრცეში. მაშასადამე მითოლოგიური წრებრუნვის კანონთა მიხედვით, ეს ასე გავრძელდება უსასრულობამდე. მითი ხომ არ წარმოადგენს ამოხსნის საბოლოო წერტილს.

როდესაც ჩვენ ვამბობთ, რომ თეატრი მითოლოგიურია, რომ იგი თანამედროვე მითია, შეიძლება გაჩნდეს კითხვა: რას გვაძლევს თვით მითი? მითი კი გვიჩვენებს ჩვენს „მრავლობით“, მრავალსახოვან არსებობას; გვიჩვენებს, რომ ისტორია ჩვენი არ მთავრდება. და აი, ჩვენც ვიმეორებთ ექსტემს, პოზებს... ჩვენ ყველანი გულახდილი, კარგი ადამიანები ვართ, და მინც მუდამ ამა თუ იმ როლის ნიღაბს ვირ-

(დასასრული იხ. 31 გვ.).

სტალინის მითი საბჭოთა კინოში

ანდრე ბაზენი

ცნობილი ფრანგი კინოკრიტიკოსისა და კინოს თეორეტიკოსის — ანდრე ბაზენის (1918—1958) ნერილი „სტალინის მითი საბჭოთა კინოში“ გამოქვეყნდა 1950 წელს ჟურნალ „ესპრის“ იელის-ავვისტოს ნომერში. ავტორი სტალინის პიროვნების ევრანულ აპოლოგიას განიხილავს როგორც მითოლოგიზაციას და ცდილობს ახსნას იმ ცნობიერების მოტივები და მექანიზმები, პიროვნების კულტის დროინდელ იდეოლოგიასა და ხელოვნებაში რომ გამოვლინდა. 1958 წელს ავტორმა ეს ნერილი თავისი ნაშრომების ოთხტომეულში — „რა არის კინო?“ შეიტანა. 1972 წელს საბჭოთა კავშირში რუსულ ენაზე გამოცემული ამავე სახელწოდების წიგნი წარმოადგენს ამ ოთხტომეულიდან ამოკრეფილი ცალკეული ნერილების კრებულს, რომელშიც სხვა შესანიშნავ ნერილებთან ერთად არ მოხვდა „სტალინის მითი საბჭოთა კინოში“. ეს ნერილი რუსულად პირველად გამოქვეყნდა 1989 წელს კრებულში „კინოვედრესიკე ზაპისკი“.

საბჭოთა კინო განსაკუთრებულ სითამამეს იჩენს თანამედროვე ანუ ახლაც ცოცხალი ისტორიული მოღვაწეების ასახვაში. ახალი კომუნისტური ხელოვნებისათვის, ზოტბას რომ ასხამს თავის უახლეს ისტორიას, რომლის შემქმნელებსაც ჭერ არ დაუტოვებიათ ცოდვილი მიწა, ეს ლოგიკურად გამართლებულია. ისტორიული მატერიალიზმის თვალსაზრისით უფრო ბუნებრივი იქნებოდა ადამიანების მიმართ ისეთივე დამოკიდებულების გამოშუშავება, როგორც ფაქტების მიმართ, მოვლენების ასახვაში მათთვის ისეთივე ადგილის მიჩენა, რომელსაც დასავლეთში ისინი ვერ დაიკავებენ იმიტომ, რომ ეს ფსიქოლოგიურად ტაბუირებულია მანამ, ვიდრე აღსაწერი მოვლენა „ისტორიის კუთვნილება“ არ გახდება. მიუხედავად იმისა, რომ გასული იყო ორი ათასწლეული, სესილ დე მილმა „ბენ გურში“ მხოლოდ ქრისტეს ფეხთა ჩე-

ნება გაბედა. ასეთი მხატვრული „სიმორცხვე“, როგორც ჩანს, არ არის დამახასიათებელი მარქსისტული კრიტიკისათვის, ყოველ შემთხვევაში იმ ქვეყანაში, სადაც ანადგურებენ „მოღალატეთა“ გამოსახულებებს, სამაგიეროდ აბალზამებენ ლენინის ცხედარს. და მაინც, მე მეჩვენება, რომ ჭერ კიდევ ცოცხალი პოლიტიკური მოღვაწეების ასახვამ ეკრანზე პრინციპული მნიშვნელობა მოიპოვა სტალინის მოსვლასთან ერთად. ფილმები ლენინზე, იშვიათი გამოჩაკლისით, ძირითადად შეიქმნა მისი სიკვდილის შემდეგ, მაშინ, როდესაც სტალინი უკვე ომის წლებში ჩნდებოდა ევრანებზე ისტორიულ სურათებში, რომლებიც შორს იყვნენ დოკუმენტური ქრონიკისაგან. გელოვანი, რომელმაც თუ შეიძლება ითქვას, „ზორცი შეასხა“ მის სახეს „ფიციში“, „სპეციალიზაციამიღებელი“ მსახიობია: 1938 წლიდან მოყოლებული რუსებს არაერთხელ



უნახავთ იგი ამ როლში, კერძოდ ისეთ ფილმებში, როგორცაა „ციმბირელები“ (რეჟ. ლ. კულეშოვი, 1940), „ვალერი ჩკალოვი“ (რეჟ. მ. კალატოზოვი, 1941) და „ცარიცინის დაცვა“ (რეჟ. ვ. პეტროვი, 1949). მაგრამ „სტალინგრადის ბრძოლაში“ (რეჟ. ვ. პეტროვი, 1949) გელოვანი აღარ განასახიერებს თავის ორეულს. „მესამე დარტყმაშიც“ (რეჟ. ი. საჩხერეო, 1948) ახალი მსახიობია. რა თქმა უნდა, ამ თვალსაზრისით სტალინი არ წარმოადგენს გამოჩენილს. „ფიცის“ საწყის ვარიანტში, რომელიც საფრანგეთის ეკრანებზე ჩვენებისათვის შეამოკლეს, „ლამბეტ უოლკს“ თუ არ ვცდები, ცეკვავდა ჟორჟ ბონე*, ხოლო სცენები ჰიტლერის მონაწილეობით გაცილებით გრძელი იყო (ჰიტლერს განასახიერებდა ვილაც ჩეხი რკინიგზელი, რომელიც საოკრად გავდა მას). „სტალინგრადის ბრძოლაში“ ეკრანზე ჩნდება არა მარტო ჰიტლერი, არამედ ჩერჩილიც და რუზველტიც. მაგრამ დამახასიათებელია, რომ ეს ბოლო „რეკონსტრუქციები“ ნაკლებად დამაჭერებელია, ვიდრე ისინი, რომელშიც მონაწილეობს სტალინი. ეს პირველ რიგში ეხება რუზველტს, იმიტომ, რომ ეკრანზე ის ნაკლებად ჰგავს თავის თავს, თუმცა ნაჩვენებია კეთილგანწყობილად. რაც შეეხება ჩერჩილს, ის სრულიად გულწრფელად (და შეგნებულად) კარიკატურულადაა წარმოდგენილი. რა თქმა უნდა, ეს ხერხი არ არის ორიგინალური; იგი გამოყენებულია ჯერ კიდევ მელიესის „დრეიდფისის საქმეში“ და ლამანშის ქვეშ არხის მომავალი მშენებლობის ბურლესკურ ფანტაზიაში (სადაც მუშაობის დაწყებას საზეიმოდ ხსნიდნენ პრეზიდენტ ფალიერი და მეფე გეორგ V). მაგრამ იმ დროს ქრონიკას არ უყენებდნენ ჩვენთვის ჩვეულ მოთხოვნებს. მაშინ ბრძოლას ზღვაზე იღებდნენ ტაშტში და შედეგი უშუალოდ მოქმედების ადგილზე გადაღებული ადგილობრივად ითვლებოდა. იმ წლების ქრონიკა ისევე ჰგავს დღევანდელს, როგორც „ბტი ჟურნალის“ ფერადი ყდები თანამედროვე ფოტორეპორტაჟებს. ლიუსიენ ნოვემ ეიზენშტეინამდე ოცი წლით ადრე ასახა კინოში „აჯანყება პოტიომკინზე“. მას შემდეგ ჩვენ ვისწავლეთ სხვაობის დანახვა დოკუმენტსა

და რეკონსტრუქციას შორის და ყველა სრულყოფილ იმიტაციას მოვლენათა თუნდაც არასრულყოფილ და მოუქნელ, მაგრამ მართალ ასახვას ვამჯობინებთ; ყოველ შემთხვევაში განვსახიერებთ ამ ორ მოვლენას, როგორც სრულიად სხვადასხვა ენარს. ამ გამიჯვნის ერთ-ერთი პირველი ადვოკატი გახდა საბჭოთა კინო „კინოთვალის“ ძიგა ვერტოვისეული ცნობილი თეორიით. აი, რატომ გრძობს უხერხულობა თანამედროვე მსაუბრებელი, როდესაც მსახიობი ცნობილ ისტორიულ მოღვაწეს (თუნდაც გარდაცვლილს) განასახიერებს. მაგალითად, ნაპოლეონს, ან წმიდა ვენსან დე პოლს, ან კიდევ დედოფალ ვიქტორიას ან სულაც კლემანსოს. ეს უხერხულობა შეიძლება კომპენსირებული იყოს დადგმის ბრწყინვალეობითა და მსახიობთა შესანიშნავი თამაშით. მაგრამ ასეთი კომპენსაცია, ვგონებ, შეუძლებელია, თუკი საქმე ეხება თანამედროვე მოღვაწეებს და მითუმეტეს მათ, ვინც ახლაც ცოცხალია. წარმოიდგინეთ, რომ R.P.F.* აფინანსებს პროპაგანდისტულ ფილმს გენერალ დე გოლის შესახებ, რომელშიც რეკონსტრუქციებულია ყველა ისტორიული მოვლენა, ხოლო გენერლის როლს ასრულებს ლუი ჟუვე მიწებებული ცხვირით. ვგონებ კმარა ამაზე საუბარი. თუმცა სცენარისტები ხშირად შთაუგონებია ამოჩენილ თანამედროვეთა ბიოგრაფიების. მაგრამ, ჯერ ერთი, ეს არასოდეს ეხებოდა პოლიტიკურ მოღვაწეებს, და მეორეც — ესენი ყოველთვის იყვნენ პიროვნებები, რომლებიც ცხოვრებაშივე ლეგენდარულ გმირებად იქცნენ. ასე, მაგალითად, უკანასკნელ წლებში პოლიტიკის პროდიუსერებს დიდი ინტერესი გაუჩნდათ ცნობილი მუსიკოსებისა და მომღერლების ცხოვრების მიმართ. ან კიდევ, შესანიშნავი მაგალითია ორი ფილმი სერდანის** მონაწილეობით. შესაძლოა, ვინმემ მიიხრახს, რომ ეს ინტერესი თვით სერდანის პიროვნებაზე განაპირობა — მეც ვეთანხმები ამ აზრს, და მაინც ამას დიდი მნიშვნელობა არა აქვს. პირიქით. იმდენად, რამდენადაც ეს უკიდურესი შემთხვევაა, აქ უფრო აშკარად იხსნება ამ ფენომენის ბუნება: სრულიად აშკარაა, რომ სერდანი როგორც პიროვნება გაიგივებულია

* ჟორჟ ბონე (1889-1973) — საფრანგეთის პოლიტიკური მოღვაწე, რადიკალ-სოციალისტი, რომელსაც ეკავა ფინანსთა მინისტრის, საგარეო საქმეთა მინისტრისა და მართლმსაჯულების მინისტრის პოსტები.

* ფრანგი ხალხის გერთიანება, გენერალ დე გოლის მიერ 1947 წელს დაარსებული პარტია (რედ.).
** მარსელ სერდანი (1916-1949) — ფრანგი მოკრივე, 1948 წლის მსოფლიო ჩემპიონი.



საკუთარ მითთან (ამ თვალსაზრისით სცენარი ფილმისა „ადამიანი თიხის ზელებით“^{*} გულ-უბრყვილობამდე ცხადია). აქ კინემატოგრაფი ქმნის და აკანონებს ლეგენდას: გმირი მყარ ადგილს იკავებს ოლიმპზე. მსგავსი ოპერაცია შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი საქმე გვაქვს საზოგადოებრივი ცნობიერების მიერ უკვე გაღმერთებულ პერსონაჟთან. ჩვეულებრივ ეს ეხება სპორტის, თეატრის ან კინოს ვარსკვლავებს. ალბათ ამ რიგში უნდა ჩავაყენოთ სწავლულებიცა და წმინდანებიც (როგორც საერო, ისე რელიგიური თვალსაზრისით). ამ უკანასკნელ შემთხვევაში გმირი — პასტერი, ედისონი ან დიუნანი — როგორც წესი, კვდება. არ შეიძლება ერთი საზომით მიუღღებოთ პასტერსა და სერდანს, — შემეკამათება მკითხველი და მართალიც იქნება. ასე რომ, გავვლოთ ზღვარი „ვარსკვლავის“ ირგვლივ შექმნილ სამყაროსა და იმ დიდებულ და ჭკუისასწავლებელ ლეგენდას შორის, სწავლულის სხოვნას რომ ახლავს. მაგრამ დღემდე გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება ჭკუისასწავლებელი ხდებოდა მხოლოდ მათი სრულიადი შენადგვ. ჩვენ ცხადად ვხედავთ, რომ დასავლეთის ქვეყნებში ეკრანზე ცოცხალი თანამედროვეების ასახვა საინტერესოა მხოლოდ ერთი ასპექტით — იმით, რომელიც პირობითად შეიძლება განისაზღვროს როგორც პარა- და პოსტ-ისტორიული: გმირი ან ჩართულია ხელოვნების, სამსახიობო თამაშის თუ მეცნიერების მითოლოგიაში, ან კიდევ ის ისტორიული მონაკვეთი, რომელსაც იგი განეკუთვნება, განიხილება უკვე როგორც დასრულებული.

საბჭოთა კინოს სითამამე შეიძლება აპრიორი შეფასდეს როგორც ისტორიული მატერიალიზმის თეორიის სანაქებო რეალიზაცია. იქნებ ის ტაბუ, რომელიც დატულია დასავლეთის კინოში, არის იდეალიზმის ან, უკიდურეს შემთხვევაში, პერსონალიზმის ფილოსოფიის შედეგი, რომელიც აქ შეუძლებელია იმის გამო, რომ არ არის არწმუნა ისტორიის შეფასებაში? სხვა სიტუაციებში რომ ვთქვათ, ჩვენ ერთდროულად ზედმეტად ვაფასებთ ინდივიდუუმს და, ამავე დროს, არ ძალგვიძს შევაფასოთ მისი როლი ისტორიაში მანამ, ვიდრე ის ისტორიული მონაკვეთი არ დასრულებდა. თანამედროვე ფრანგისათვის ადვილია

იამაყოს ნაპოლეონით. კომუნისტისთვის დიდი ადამიანია ის, ვინც hit et nunc^{*} ენაზრება ისტორიას, რომლის საზრისი შეუცდომლადაა განსაზღვრული ისტორიული პროცესის დიალექტიკისა და კომპარტიის მიერ, გმირის სილიადე არის რალაც ობიექტური, ანუ განუსიოფელი ისტორიის განვითარებისაგან, რომლის სინდისსა და ზამბარასაც ეს გმირი ამ მომენტში წარმოადგენს.

დიალექტიკური მატერიალიზმის თვალსაზრისით გმირმა უნდა შეინარჩუნოს თავისი ადამიანურობა და აღქმულ იქნას მხოლოდ ფსიქოლოგიისა და ისტორიის კატეგორიებში და ამასთანავე გააჩნდეს კაბიტალისტურ სამყაროში მიღებული მისტიფიკაციებისათვის დამახასიათებელი რალაც განსაკუთრებული ტრანსცენდენტურობა, რომელიც ყველაზე აშკარად კინოვარსკვლავის მითოლოგიაში ვლინდება.

ამ თვალსაზრისით რეალურ ისტორიულ მოღვაწეზე შექმნილ საბჭოთა ფილმებს შორის შედეგრი უდაოდ „ჩააბევი“^{*}. კიდევ ერთხელ ნახეთ ეს სურათი რომელიმე კინოკლუბში და თქვენ თავად ჩააწმუნდებით რა მოხდენილადაა ხაზგასმული რაპაევის სისუსტეები მის ყველაზე გმირულ საქმეებშიც კი. ამასთან, ფსიქოლოგიურად იგი წაგებული სრულებითაც არ არის. აქ პოლიტიკური და ისტორიული ობიექტურობის განსახიერებაა პოლიტიკომისარი, ჩააბევის თანაშემწე. ჩააბევის სადიდებელი ფილმია? როგორც ჩანს, არის, მაგრამ ამავე დროს, გარკვეული თვალსაზრისით, მისი „მამხილებელიც“, ვინაიდან ამ ფილმიდან აშკარად ჩანს, რომ პოლიტიკური გამპირიაზობა და შორსმჭვრეტელობა გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე გმირული რაზმის მეთაურის სადღეისოდ აუცილებელი მოღვაწეობა. „პეტრე I“ (რეჟ. ვ. პეტროვი, 1937-39 წწ.), მართალია შორეულ ისტორიას ეხება, მაგრამ ძალზე ჭკუისასწავლებელი და ადამიანური ფილმია, რომელიც გამოირჩევა ისტორიასთან ადამიანის ურთიერთობის დიალექტიკის სიმდიდრით. პეტრეს სილიადე აქაც განპირობებულია მისი ისტორიული გამპირიაზობით. ამის გარდა მას შეიძლება ჰქონდეს თავისი ნაკლიც: იგი მოქიფე და ჩხუბისთავია. მისი ყველაზე ერთგული მეგობარი — აშკარა გაიძვრაა. მიუხედავად

* „ადამიანი თიხის ზელებით“ — რეჟ. პ. მატო, 1949 წ.

* აქ და ახლა (ლათ.).



ამისა, იგი მონაწილეა სინათლის იმ ემანაცი-
ისა, პეტრესგან რომ მომდინარეობს — პეტ-
რეს ერთგული, იგი ისტორიული სიმართლის
მხარეზე რჩება. და პირიქით, „ჩაბაევში“,
თეთრგვარდიელები და მათი პოლკოვნიკი
წითელი მეთაურის პატარა რაზმის მებრძო-
ლებზე არანაკლებ მამაცებად არიან ნაჩვენე-
ბი, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ისინი ცდებიან.

წავიღეთ უფრო შორს. გენშტაბის ასახვა
„დიად გარდატეხაში“ (რეჟ. ფ. ერმლერი,
1946) კიდევ ერთხელ ამტკიცებს იდეას და-
მიანის პასუხისმგებლობისა ისტორიის წინა-
შე. გენერლების საუბარი არა იმდენად მათ
გენიალურებაზე მეტყველებს, რამდენადაც
იმზე, რომ ისტორიული შეგნება გარდუვალ
დაღს ასვამს ისტორიის სამსახურში მყოფ
ადამიანთა ხასიათს, მეგობრულ ურთიერთ-
დამოკიდებულებებსა თუ სისუსტეებს.

ახლა კი შევადაროთ ეს მაგალითები სტა-
ლინის იმ სახეებს, რომლებიც სამმა სულ ახ-
ლახან გადაღებულმა საბჭოთა სურათმა შე-
მოგვთავაზა: ესენია „მესამე დარტყმა“, „სტა-
ლინგრადის ბრძოლა“ და „ფიცი“. არ შეე-
ჩერდებით დადგმის ხარისხზე — ამ თვალ-
საზრისით პირველი ორი ფილმი აშკარად
მომგებიან მდგომარეობაშია. პირველ რიგში
სწორედ მათ განვიხილავთ. აღსანიშნავია
ომის თემაზე შექმნილი ამ ორი სურათის
კომპოზიციური მსგავსება: ბრძოლის ველისა
და კრემლის, საომარ მოქმედებათა აპოკა-
ლიფსისური უწყისრიგობისა და კაბინეტში
გამეფებული სიწყნარისა და სიმშვიდის ოპო-
ზიცია. საინტერესოა, რომ „სტალინგრადის
ბრძოლაში“ ეს სიმშვიდე, მედიტაციისა და
ნახევრადგანდეგილობის ატმოსფერო დაპი-
რისპირებულია პიტლერის გენშტაბის ისტე-
რიულ ატმოსფეროსთან. უკვე „დიად გარდა-
ტეხაში“ ჩვენ შეგვგონა იმან, თუ რამდენად
რადიკალურად უპირისპირდება ჯარისკაცის
შრომა მეთაურის შრომას. ამ ეტაპზე ჩვენ
უკვე შორს ვიყავით გულუბრყვილო სტრა-
ტეგიისაგან, რომელსაც კარტოფილის მეშვე-
ობით გვიხსნიდა ჩაბაევი, რომელსაც ჯერ კი-
დეც ბოლომდე არ ჰქონდა დაკარგული კავ-
შირი შუასაუკუნეების რაინდობასთან და ყა-
ჩაღებთან. ამ გენერლებს უკვე აშკარად აღარ
მოეთხოვებათ ტყვის შეუშვირონ თავი. მთა-
ვარია სწორად იაზროვნონ. თუმცა, თუკი
ჩვენ ბოლომდე უარს ვიტყვით ყოველგვარ

დემავოგოიასა და რომანტიზმზე, მაშინ ჩვენ
დავეთანხმებით იმას, რომ სინამდვილეში
სწორედ ასეთია გენერალური შტაბების რო-
ლი თანამედროვე ომში და რომ ჩვენს თვალ-
წინ ბევრი გენერალი ჩადიოდა შეცდომას სა-
კუთარი სიცოცხლისათვის რაიმე საფრთხის
გარეშე. და მაინც, ვალიაროთ, რომ თუკი მო-
ველოებათა და რისკის ხარისხის ასეთი განა-
წილება — უნივერსალური რამაა, მაინც ძნე-
ლი წარმოსადგენია, რომ დასავლეთში სამო-
ქალაქო და სამხედრო ხელმძღვანელობამ ია-
მაყოს ასეთი განაწილებით. კლემანსო აუცი-
ლებლად თვლიდა პერიოდულად სანგრების
შემოვლას იმისთვის, რომ არ დაეკარგა პო-
პულარობა. ჩვენი გენშტაბის ხელშეუხებლობა,
უფრო ზუსტად კი, უსაფრთხოება, მათ
მომავალ ღიდეებს არ ემსახურება. ამიტომაც
ჩვენთან ურჩევნიათ აჩვენონ გენერალისიმუსი
ფრონტზე, მოტორიზებულ დაზვერვაში მო-
ნაწილეობისას, და არა თავის სამუშაო მაგი-
დასთან მჯდომი. ესოდენ ხელშეუხებელი და
მედიტაციისაში მყოფი გენერალური შტაბის
საიდებლად ჯარისკაცს თავისი მეთაურის
განსაკუთრებული რწმენა უნდა ჰქონდეს. ეს
უნდა იყოს ისეთი რწმენა, რომელიც აპრიორი
გამორიცხავს ირონიის ნებისმიერ შესაძლებ-
ლობას და რომ ის საფრთხე, რომელიც ელის
გენერალს მის მიწისქვეშა ბლინდაში, უნდა
ჩანდეს აბსოლუტურად ექვივალენტური იმ
საფრთხისა, რომელიც ემუქრება ტყვიამრტყ-
ვევის პირისპირ მდგომ მეთომარს ბრძოლის ვე-
ლზე. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, ასეთი ნდო-
ბა ბუნებრივია ჭეშმარიტად სოციალისტურ
ომში. ამიტომაც „დიად გარდატეხაში“ თითქ-
მის არ არის ნაჩვენები სტალინგრადის ბრძო-
ლა, რომელსაც ეს ფილმი მიემდგნა. ერთად-
ერთი, რაც აინტერესებს სცენარისტს უბრალო
ჯარისკაცის პირადი გამოცდილების თვალსაზრისით,
ენება სატელეფონო ხაზის შეკეთებას გერმა-
ნელთა ცეცხლქვეშე. ეს ხომ აუცილებელია
გენერალური შტაბისათვის — ტვინის ცენტ-
რისათვის, ასე რომ, საქმე გვაქვს ნევროლო-
გიურ ოპერაციასთან.

მაგრამ „სტალინგრადის ბრძოლაში“ და
„მესამე დარტყმაში“ ეს დიქტომია თავსა
და სხეულის სხვა ნაწილებს შორის ისეთ
უკიდურესობამდეა მიყვანილი, რომ მას ვერ
ავხსნით ვერც ისტორიული სიმართლისადმი
ინტერესით და ვერც პრაქტიკული მოსაზრე-



ბებით, რასაც ადრე, ასე თუ ისე, ვახერხებდით. ბოლოს და ბოლოს, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მარშალ სტალინის სამხედრო გენიოსად, ზენაპოლონად ვაღიარებთ და ვცნობთ, რომ მთავარი დამსახურება გამარჯვების სტრატეგიაში მისია, მაინც წარმოუდგენელი გულბრძველობა იქნებოდა ისრადი იმისა, რომ კრემლში ყველაფერი ვინა ხდებოდა, როგორც ამ ფილმშია ნაჩვენები: სტალინი მარტო დასჩერებია რუქას, ხანგრძლივი და დაძაბული ფიჭრის შემდეგ რამდენჯერმე მოქაჩავს ჩიბუხს და ასევე მარტო გადაწყვეტს სამხედრო ოპერაციის ბედს. როდესაც ვამბობ, რომ იგი ზის მარტო, მე არ მავიწყდება, რომ აქვე იმყოფება ვასილევსკიც, მაგრამ იგი ერთ სიტყვასაც არ წარმოთქვამს და ასრულებს მხოლოდ და მხოლოდ ნდობით აღჭურვილი პირის როლს, რომელიც, როგორც ჩანს, ფილმის ავტორებს დასჭირდათ იმისთვის, რომ მაყურებელს სტალინი სასაცილო, თავის თავთან მოსაუბრე არ მოსჩვენებოდა. ომის ასეთი ცენტრისტული და თუ შეიძლება ითქვას, «ცენტრალური» კონცეფცია გამოიხატება იმაშიც კი, თუ როგორია ასახული თვით ბრძოლა, რომელსაც, «დიდი გარდატეხისაგან» განსხვავებით, აქ დიდი ადგილი აქვს დათმობილი. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ბრძოლა ასახულია ისეთი მასშტაბურობითა და სიზუსტით, რომელიც, ალბათ, გრიფიტის «ერის დაბადების» შემდეგ არ გვინახავს, თამამად შეიძლება განვაცხადოთ, რომ იგი არაფრით არ განსხვავდება ფაბრიკის თვალით დანახული ვატერლას სურათისაგან*. რა თქმა უნდა, არა მატერიალური უტყუარობის თვალსაზრისით (რადგან ჩვენგან არ მალავენ ამ სანახაობის ფიზიკურ ასპექტს), არამედ ძირითადად იმის გამო, რომ შეუძლებელია მასში გამეფებული ქაოსის მოწესრიგება ხედვის იმ წერტილიდან, რომელსაც თავს გვახვევს კამერა. რეპორტაჟულ-ქრონიკულის მსგავსი სახე ომისა რალაციით ამორფულია, მასში არ არის გამოყოფილი მთავარი მომენტები, მასში არ არის ხილული ევოლუცია. ეს არის კატაკლიზმის მსგავსი რალაც, რასაც განიცდიან ადამიანები და მანქანები. ეს რალაც საოცრად ჰგავს დარბეულ კინაპელების ბუდეს. კამერა და მონ-

ტაჟი უფრთხიან ამ ქაოსში (რომელიც, როგორც ვიცი, როგორცაა, საიდუმლოდ ორგანიზებულია) ამა თუ იმ მნიშვნელოვანი დეტალის, დასაწყისის, განვითარებისა და დასასრულის მქონე ბრძოლის ამა თუ იმ ეპიზოდის შერჩევას; არ ცდილობენ ხელი ჩაევილონ არიანდეს ძაფს და თვალი გადაევიონ მნიშვნელოვანი სამხედრო ოპერაციის მსვლელობას ან ერთ-ერთი მოქმედი პირის გმირობას. თუკი მსგავსი მიდგომა უშვებს წილსვლებს, ისინი ძალზე იშვიათია და მხოლოდ ამტკიცებენ საერთო წესს. «სტალინგრადის ბრძოლაში» (პირველი სერია) საბრძოლო მოქმედების საერთო სურათი მოქცეულია ორი კონკრეტული ოპერაციის «ჩარჩოში»: დასაწყისში ნაჩვენებია სახალხო რაზმების მობილიზაცია, ხოლო დასასრულ — ფოსტის შენობის დაცვა. მაგრამ ამ ორ მნიშვნელოვან მოვლენას შორის, რომელთაგან ერთში გამოვლინდა კოლექტივის ერთეულისა, ხოლო მეორეში — ენდოვიდუმის გმირობა, ბრძოლის უზარმაზარი მაგნა განფენილი. თქვენ თითქოს თვალს ადევნებთ ოპერაციის მსვლელობას მიუღწეველ სიმაღლეზე მყოფი ვერტმფრენიდან, ბრძოლის ველი თქვენს თვალწინ უზოგადესი სახით გადაიშლება და თქვენ არ გეძლევათ სულ მცირე შესაძლებლობაც იმსჯელოთ არა მარტო სამხედრო ქვედანაყოფთა ბედზე, არამედ მათ გადაადგილებასა და ორიენტაციაზე. ამგვარი, სამხედრო მოქმედების აზრი გასაგები ხდება მხოლოდ დამატებითი კომენტარის, მულტიპლიკაციის საშუალებით გაცოცხლებული რუქებისა და, რაც მთავარია, სტალინის ხმამალა ფიჭრის წყალობით.

ყოველივე ამის შედეგი ასეთია: ქვეით ბრძოლის აპოკალიფსისური ქაოსია, ხოლო მის თავზე — უნიკალური, ყოვლისმცოდნე გონება, რომელიც აწესრიგებს ამ ფსევდოქაოსს და ერთადერთი სწორი გზით წარმართავს მას. ამ პოლუსებს შორის კი არაფერია. არავითარი შუალედური რგოლი ისტორიის ჭაჭვში, არცერთი კადრი, რომელიც რაიმეს გვეტყობდა იმ ფსიქოლოგიურ და ინტელექტუალურ პროცესებზე, რომლებიც ადამიანთა ბედსა და ბრძოლის შედეგს განსაზღვრავენ. ასე გგონიათ, გენერალისიმუსის მიერ ფანქარით გავლებულ ხაზსა და ჭარისკაცის თავგანწირვას შორის პირდაპირი კავშირია ან

* იგულისხმება სენა სტენდალის «პარმის სავანიანი». (რედ.).



ყოველ შემთხვევაში შუალედურ მექანიზმს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, ეს მხოლოდ და მხოლოდ „გადამცემი“ რგოლია და ამიტომ ამ ეტაპის ანალიზი შეიძლება გამოტოვებულ იქნას.

თუკი ჩვენ თვით ფაქტები კი არ გვაინტერესებს, არამედ რაღაც გამარტივებული და უხეში სქემა, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მოვლენათა ამგვარი აღწერა არ არის მოკლებული ისტორიულ სიმართლეს. მეორე მხრივ, შეიძლება დავეძვდეთ იმაში, რომ ეს ჰეშმარიტად მარქსისტული მიდგომაა. მაგრამ ასეც რომ იყოს, ეს მიდგომა არ შეესაბამება იმ კონკრეტულობასა და მკაცრ დოკუმენტურობას, რომლითაც ეკრანზე ერთიანი პროცესის დასაწყისი და დასასრულია გამოსახული. ამასთანავე ჩვენ გვითხრეს, რომ ეს არ არის უბრალოდ ისტორიული სურათები, მათ უფრო დიდი პრეტენზია აქვთ — პრეტენზია მეცნიერული სურათებისა. მართლაც, თავად გვექონდა შესაძლებლობა დავრწმუნებულეყავით იმაში, რომ ბრძოლის სურათის ზუსტი ასახვისათვის სახსრები არ დაუზოგიათ. აქედან გამომდინარე, როგორ უნდა დავეძვდეთ იმაში, რომ მოვლენათა მეორე პოლუსი ასევე ობიექტურად და სკრუპულოზურად არ არის ასახული? თუკი ავტორები ასე ცდილობდნენ ხელაშლილი მასშტაბურობითა და ნივთიერი სიზუსტით ეჩვენებინათ სტალინგრადის დაცვა, როგორღა მოგვატყუებდნენ იმაში, რაც ეხება კრემლის დაცვას?

ჩვენ დაუფარავად გვაგრძნობინებენ, რომ სტალინი დაჯილდოებულია ისეთი თვისებებით, რომლებსაც ფსიქოლოგიურს კი ვერ უწოდებ, არამედ ონტოლოგიურს: ესაა ყველაფრის ცოდნა და უცოდველობა. რუქის ან ტრაქტორის ძრავისათვის თვალის ერთი გადავლებაც კი საკმარისია იმისათვის, რომ მოიგოს ისტორიაში ყველაზე დიდი ბრძოლა ან უშეცდომოდ დაადგინოს, რომ ტრაქტორის რაღაც ნათურა გაქუქყიანდა.

ფრენსის კოენის წერილში, რომელიც უფრანლაში „ნუველ კრიტიკა“ გამოაქვეყნა, ჩვენ წავიკითხეთ, რომ სტალინი, ობიექტურად რომ ითქვას — ყველა დროისა და ხალხის უგამოჩენილესი მეცნიერია, ვინაიდან მთელი კომუნისტური სამყაროს სამეცნიერო ცოდნის საგანძურს წარმოადგენს. მე ვერ გავბედავდი არ მეღიარებინა სტალინის ის პირადი

და ისტორიული დამსახურებანი, რომლებსაც მას ამ ფილმებში მიაწერენ. მაგრამ დაფიქრების შემდეგ მე მაინც შევეუდგები იმის მტკიცებას, რომ რეალურობად ასაღებენ სტალინის იმ სახეს, რომელიც სასუსებით შეესაბამება იმას, რაც შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც სტალინის მითი — ამ სახით იგი მართლაც რომ ძალიან მოსახერხებელია!

ვერავითარი სხვა რაციონალური კონსტრუქცია უფრო მეტად ვერ დააკმაყოფილებდა პროპაგანდის მოთხოვნებს. სტალინი ან ზეკაცია ან კიდევ საქმე გვაქვს მითთან. მე ახლა არ შევეუდგები კამათს იმის თაობაზე, მარქსისტულია თუ არა ზეკაცის იდეა — ეს მოცემული წერილის ფარგლებს სცილდება. თავს უფლებას მივცემ აღვნიშნო მხოლოდ, რომ ყველა მითი — „ლმოსავლურიცა“ და „დასავლურიც“ ესთეტიკური თვალსაზრისით ერთნაირად ფუნქციონირებს. ასე რომ, ამ თვალსაზრისით, სტალინსა და ტარზანს შორის ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ ამ უკანასკნელისადმი მიძღვნილ სურათებს არა აქვთ დოკუმენტური სიზუსტის პრეტენზია.

გასული წლების ყველა გამოჩენილ საბჭოთა ფილმისათვის დამახასიათებელი იყო რეალისტური ჰუმანიზმი, რაც მათ დასავლეთის კინემატოგრაფის მისტიფიკაციებს უპირისპირებდა. მიუხედავად საბჭოთა კინოს პრეტენზიისა აქამდე არნახულ რეალისტურობაზე, ეს რეალიზმი გამოყენებულია როგორც ალიბი ინდივიდუალური მითის შემოსაყვანად. ეს თავისებურება უცხოა ომამდელი საბჭოთა სურათებისათვის, რომელიც ანგრევს ფილმში ესთეტიკურ ურთიერთმიმართებათა მთელ სისტემას. თუკი ჯერაც ცოცხალ სტალინს შეუძლია გახდეს ფილმის გმირი, მაშასადამე იგი გააზრებულია არა ჩვეულებრივი ადამიანური არსების მასშტაბებში, არამედ მასზე ვრცელდება განსაკუთრებული, ცოცხალი ღმერთებისა და გარდაცვლილი გმირებისათვის დამახასიათებელი ტრანსცედენტურობა. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მისი ფიზიოლოგია დასავლეთელი ვარსკვლავის ფიზიოლოგიის მსგავსად ფუნქციონირებს. ორივე შემთხვევაში ეს სცილდება ფსიქოლოგიის ჩარჩოებს. ამგვარად ნაჩვენები სტალინი არ მოგეჩვენებათ და არც შეიძლება მოგეჩვენოთ ჭკვიან კაცად, „გენია-



ლურ“ ბელადად — ის თავად ღმერთია, ხორცშესხმული ტრანსცედენტურობაა. ამიტომაცაა შესაძლებელი მისი ეკრანული სახის შექმნა მისი რეალური არსებობის პარალელურად. ჩვენს წინაშე აღარ არის მარქსისტული ობიექტურობის უმძლავრესი გამოვლენება, ხელოვნებისადმი ისტორიული მატერიალიზმის პრინციპის მისაღება. არამც და არაღც. იმიტომ, რომ აქ უკვე საუბარია არა ადამიანზე, არამედ რაღაც სოციალურ ჰიპოტესასირებაზე, ტრანსცედენტურობაში და ე. ი. მითში გადაზრდაზე.

თუკი მკითხველისათვის მიუღებელია მეტაფორული ტერმინოლოგია, ჩვენ შეგვიძლია შევთავაზოთ მას სხვა რამ: იგივე ფენომენი შეიძლება ავხსნათ ისტორიის დასასრულზე გასვლით. სტალინის გადაქცევა რეალური ისტორიული მოვლენების მთავარ გმირად, ადამიანად, რომელიც განსაზღვრავს (თუნდაც ხალხის თანამონაწილეობით) მათ განვითარებას მაშინ, როდესაც სტალინი დღესდღეობით აქტიური მოქმედი პირია, ნიშნავს იმის აღიარებას, რომ მისთვის ამიერიდან უცხოა რაიმე ადამიანური სისუსტე, რომ მისმა ცხოვრებამ დასრულებული აზრი ჰპოვა, რომ მომავალში მას აღარ ძალუძს შეცდეს ან ვინმეს უღალატოს. შეგახსენებთ, რომ ყოველივე სულ სხვაგვარად გამოჩნდებოდა, საკმე რომ სტალინის ქრონიკალურ კადრებს შეეხებოდეს. ჩვენ გვაქვს იალტის კონფერენციის ამსახველი კინოკადრები. რა თქმა უნდა, ეს დოკუმენტები შეიძლება გამოყენებულ იქნას ამჟამად ცოცხალი პოლიტიკური მოვლენის საიდებლად, მაგრამ სწორედ მათი უტყუარობის გამო ისინი თავისი არსით არაცალსახანი არიან. ეს კადრები აპოლოგეტურ აზრს იძენენ იმის წყალობით თუ როგორ არიან ისინი გამოყენებული. ლენი რიფენშტალის მონტაჟური ფილმი „ნების ტრიუმფი“*, რომელიც ნიურნბერგში გამართულ ნაცისტური პარტიის ყრილობას ასახავს, დემოკრატი მკაცრების თვალში გადაიქცევა ჰიტლერის წინააღმდეგ მიმართულ მამხილებელ დოკუმენტად. სხვათა შორის, იგივე კადრები შეიძლება გამოყენებულ იქნას ანტიფაშისტურ

მონტაჟურ სურათში. მაგრამ ცხადია, რომ მოცემულ შემთხვევაში ჩვენს თვალწინ სულ სხვა რამაა. უცნაურიც კი იქნებოდა, რომ სტალინი, რომელსაც მსახიობი განასახიერებს, გამოჩენილიყო ისტორიული ფილმის რომელიც ეპიზოდში ისევე, როგორც ამავე ფილმებში ჩნდებიან დასავლეთელი თუ საბჭოთა პოლიტიკური მოღვაწეები. იმ ფაქტს, რომ სტალინი აქ ღრამის ზამბარას წარმოადგენს, რაღაც უფრო დიდი მოაქვს შედეგად: მისი ბიოგრაფია უნდა იდენტიფიცირებულ იქნას ისტორიასთან. აქამდე მხოლოდ სიკვდილს თუ შეეძლო გმირისა თუ წამებულის იდენტიფიცირება მისსავე ქმნილებასთან, ამასთან, რჩებოდა ჰიპოთეტური შესაძლებლობა იმისა, რომ მის სხოვნას ჩირქი მოეცებოდა, რომ ღრთა განმავლობაში გამოაშკარავდებოდა მისი ღალატი. ამისათვის აუცილებელი (თუ საკმარისი არა) პირობა იყო მისი სიკვდილი. მაღროს მიაჩნია, რომ მხოლოდ სიკვდილი გადააქცივს ჩვენს ცხოვრებას ბედ-იბლად, კომუნისტის თვალსაზრისით მხოლოდ მას ერთს ძალუძს აიძულოს სუბიექტური გამოცდილება, რომ ის ისტორიულ მოვლენაში გაიხსნას. ოთხმოცი წლის ასაკში „ვერდენთან გამარჯვებული“ შეიძლება იქცეს „მონტუარის მოღალატედ“, ხოლო ოთხმოცდახუთი წლისა — „კუნძულ იოს ტყვედ“* და ყოველივე ეს იმის გამო ხდება, რომ რაოდენ გენიალურიც არ უნდა იყოს პიროვნება, რა ღირსებებიც არ უნდა ჰქონდეს მას, ყველაფერს ისტორია გადააფარებს და „როგორც არ უნდა იყოს იგი ისტორიის მანძილზე, განაჩენს მას მარადისობა გამოუტანს“.

სწორედ ამით აიხსნება პოლიტიკურ პროცესთა უკიდურესად სუბიექტური ხასიათი სახალხო დემოკრატიის ქვეყნებში. ორთოდოქსალური მარქსიზმის ინტერესებიდან გამომდინარე, საკმარისი იყო იმის გამოცხადება, რომ ბუხარინი, რაიკი ან კოსტოვი განასახიერებენ იმ ტენდენციებს, რომლებიც პარტიამ ისტორიულად მცდარად სცნო. მაშინაც კი მათი ფიზიკური განადგურება ისევე აუცილებელი იქნებოდა, როგორც ჩვენი მოხსნილი მინისტრებისა. მაგრამ იმ მომენტიდან, როდესაც ადამიანი ისტორიის მონაწილე ხდება, როგორც კი იგი ამა თუ იმ ისტორი-

* ეს ფილმი საბჭოთა კავშირში პირველად ოფიციალურად ნაჩვენები იყო წლიდან, მოსკოვის XVI სერთაშორისო ფესტივალზე, რეტროსპექტივაში „ტრალიტარიზმის ეპოქის კინოხელოვნება“ (რედ.).

* საუბარია მარშალ პეტენის ბიოგრაფიაზე.



ულ მოვლენაში გაერევა, მისი ბიოგრაფიის რალაც ნაწილი გარდუვალად „ისტორიზირებული“ აღმოჩნდება. ობიექტურ მოცემულობად ქცეული ბიოგრაფიის ამ ნაწილსა და ვილაც ბუხარინის, ზინოვიევისა და რაიკის ფიზიკურ არსებობას შორის გადუწყვეტელი წინააღმდეგობა ჩნდება. აღამიანს ისტორიის ნაწილაკად ვერ აქცევ ისე, რომ არ მოხდეს ამ ისტორიის კომპრომეტირება ინდივიდუუმის სუბიექტური არსებობით. კომუნისტური მოძრაობის ცოცხალი ხელმძღვანელი — ღმერთი, რომელიც ისტორიასთან თავისი გარდასული საქმეებითა დაკავშირებული. ცნება ობიექტური ღალატის შესაძლებლობისა, რომელსაც, ერთი შეხედვით, მარქსიზმი აშკარად გვთავაზობს, უკუგდებულ იქნა პოლიტიკური ცხოვრების პრაქტიკით. საბჭოთა კომუნისტური „სტალინური“ იდეოლოგია არც კი ვარაუდობს, რომ ვინმე შეიძლება მოღალატე „გახდეს“, რადგან ამ შემთხვევაში უნდა აღიარებულ იქნას, რომ ეს პიროვნება მოღალატე იყო ყოველთვის და რომ მის ბიოგრაფიაში იყო მომენტი, საიდანაც ეს ღალატი დაიწყო. მეორე მხრივ, გამოდის, რომ აღამიანს, რომელიც პარტიისა და ისტორიის ბოროტ გენიად იქცა, წინათ შეიძლო მისთვის სარგებლობის მოტანა, ანუ იგი იყო კარგი მანამ, ვიდრე ცული არ გახდებოდა. ამიტომ პარტიისათვის საკმარისი არ არის რაიკი კვლავ რიგით კომუნისტად აქციოს ან კიდევ მას, როგორც მტრის ჯარისკაცს, სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანოს. ამისათვის მას დასპირდება რეტროსპექტიულად გადახედოს ისტორიას, რათა დასაბუთოს, რომ ბრალდებული დაბადებიდანვე იყო მოღალატე, რომელსაც საღად ჰქონდა გააზრებული ყოველი თავისი მოქმედება, ხოლო მიელი ეს ნამოქმედარი წარმოადგენდა საბოტაჟის ბოროტად შენიღბული აქციის ნაწილს. რა თქმა უნდა, ეს ოპერაცია საკმაოდ სერიოზული და მრავალი წინააღმდეგობის შემცველია, ამიტომაც შეუძლებელი იყო მისი სისტემატურად ჩატარება. ამიტომაც, თუკი საქმე ეხება მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს, რომლებსაც არა აქვთ პირდაპირი კავშირი ისტორიასთან — მაგალითად, მხატვრებს, ფილოსოფოსებს ან მეცნიერებს — ეს ოპერაცია შეიძლება შეიცვალოს საჯარო მონანიების პროცედურით. საზეიმო და გადაჭარბებული მკერდ-

ში მუშტის ცემა ფსიქოლოგიურად უნდა აღიქვას შორის მდგარი და ინტელექტუალურად გაუმართლებელი ჩანს მანამ, ვიდრე ვერ გავიგებთ მასში ჩადებულ ეგზორსისტულ აზრს. ისევე, როგორც აღსარებაა საკირო ღმერთის წინაშე განწმენდისათვის, ასევე საჯარო თვითგვემთა აუცილებელი ისტორიის წინაშე საკუთარი სიწმინდის დასაბრუნებლად. აქ კიდევ ერთხელ მტკიცდება ყოველგვარი სუბიექტურობის სკანდალური ხასიათი და ამ სუბიექტურობის უსიტყვო აღიარება ისტორიის მამოძრავებელ ძალად, მიუხედავად იმისა, რომ თვით ისტორია წმინდა წყლის ობიექტურობად საღდება.

თუკი ჩვენი ბურჟუაზიული „პირმოთენ“ და „იდილიური“ ცნობიერებისათვის მისაღება ის, რომ პეტენი ერთდროულად „ვერდენთან გამარჯვებულიც“ არის და „მონტუარის მოღალატეც“, საბჭოთა ისტორიული ფერწერული ტილოებიდან უნდა გაქრნენ ამჟამად განადგურებული თანამებრძოლები. ყოველ შემთხვევაში, ისტორია თავის საზოგადოებრივ გამოვლინებებში ამკვიდრებს უკიდურეს იდეალიზმს, სუბიექტური ფაქტორისა და სოციალური ღირებულების სრულ ეკვივალენტურობას — წმინდა მექანიკურ შეხედულებას, რომლის თანახმად ისტორიისათვის მანვე ძალები ეშმაკისაგან მომდინარეობენ, ხოლო ღალატი — ამ ეშმაკეულობის შედეგია.

ცხადია, რომ ამ კონტექსტში არ შეიძლება ჭეოვნად არ შეფასდეს სტალინის კინემატოგრაფიული სახის მნიშვნელობა. მასში ხაზგასმულია, რომ ამიერიდან სტალინი მთლიანად იდენტიფიცირებულია ისტორიასთან, რომ აქ არ აღმოცენდება სუბიექტურობასთან დაკავშირებული რაიმე წინააღმდეგობა. ეს ფენომენი შეიძლება აიხსნას მხოლოდ იმით, რომ სტალინმა საკმარისად დაამტკიცა პარტიისადმი ერთგულებაც და თავისი გენიალურობაც. მისი ღალატის ჰიპოთეზაც კი იმდენად წარმოუდგენელია, რომ სტალინის სოცოცხლემივე შეიძლება მის მიმართ ისეთი დამოკიდებულების გამოჩენა, როგორსაც დაღუპული გმირის მიმართ ვიჩენთ.

„ბეოტიის ქანდაკებებში“ პრევერი მოგვითხრობს ერთი აღმირალის თავგადასავალს. რომელიც თავისი ქანდაკების გახსნის დღეს გაგიჟდა. ეს იმას ნიშნავს, რომ არასოდეს არ

უნდა იყო რამეში დარწმუნებული, როდესაც საქმე ბიოგრაფიას ეხება მდგომარეობის აბსოლუტური მდგარობის შეგრძნება, საბჭოთა ფილმებში რომ ჩნდება, გაცილებით უფრო ბევრს ნიშნავს: აქ საუბარია არა სიცოცხლეშივე ქანდაკებად ქცეული სტალინის შესაძლებელ სიკვდილზე, არამედ სულ სხვა, სრულიად საპირისპირო რამ იგულისხმება: ისტორიის დასასრული, ან, ყოველ შემთხვევაში, სოციალისტურ სამყაროში მისი დიალექტიკური განვითარების დასრულება.

ლენინის მუმიფიკაციით, მაგზოლუემის შექმნითა და სტალინის ნეკროლოგით „ლენინი ცოცხალია“ ამ დასასრულის დასაწყისი აღინიშნა. მაგრამ ლენინის ნეშთის ბალზამირება არანაკლებ სიმბოლურია, ვიდრე სტალინის მუმიფიკირება კინოში. ეს მუმიფიკაცია ნიშნავს, რომ სტალინის დამოკიდებულებაში საბჭოთა პოლიტიკასთან არ დარჩა არაფერი შემთხვევითი, არაფერი შედარებითი და, ბოლომდე რომ ვთქვათ ჩვენს სათქმელი, — არაფერი ისეთი, რაც აღინიშნება სიტყვით „ადამიანური“. ადამიანი და ისტორია — მოცემულ შემთხვევაში განვლილი ეტაპია. სტალინი თავადაა ხორცშესხმული ისტორიამ.

იგი არაფერში ავლენს თავს, როგორც უბრალო მოკვდავი, ჩვენ არაფერს ვიგებთ მის ხასიათზე, ფსიქოლოგიაზე, პიროვნებაზე (ეს თვისებები ძვრ კიდევ შენარჩუნებული აქვთ ჩაბავეს ძმებთ ვასილეევის ფილმში და პეტრე პირველს პეტროვის სურათში), აქ აღარა აქვს ადგილი ამ ეგზისტენციურ კატეგორიებს და ყველაფერი რაღაც თეოლოგიას ეკუთვნის. ყველა ამ ფილმში სტალინი წარმოგვიდგება როგორც ქეშმარიტი ალეგორია.

იგი ყოვლისმცოდნეა, უცოდველი, სწორუბოვარი და მისი ბედი წინასწარგანსაზღვრულია. იგი ხომ თავად ისტორიამ. რაც შეეხება მის წმინდად ადამიანურ თვისებებს, მისი ფსიქოლოგია განისაზღვრება ალეგორიასთან მიახლოებული ნიშნებით: გაწონასწორებული ხასიათი (პიტლერის ისტერიის საპირისპიროდ), განსჯისაკენ მიდრეკილება ან, უფრო სწორად, მაღალი შეგნება, გამბედაობა და სიკეთე. (ეს უკანასკნელი თვისება განსაკუთრებით ხაზგასმულია ფილმში „ფიცი“, სავსებით ცხადია, რომ ეს საპირობა იმისთვის, რათა განხორციელდეს კავშირი ხალხსა და ისტორიას შორის, რომელიც, მარქსისტული

თვალსაზრისით, ხალხის ნების გამოხატულება.) როგორც ჩანს, ნებისმიერი სხვა ადამიანური თვისება მხოლოდ დაანგრევდა ამ თითქმის ქურუმისებურ სახეს, ჩაადგებდა მას წარმატალ ფასეულობათა სამყაროში. ფილმ „ფიცის“ დასაწყისშივე არის სრულიად დასრულებული სცენა, რომელიც შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც „კურთხევა ისტორიით“. მოქმედება ხდება ლენინის სიკვდილის შემდეგ. სტალინი მარტოლმარტო მიდის დათოვლენ ბაღში მათი უკანასკნელი შეხვედრის ადგილის მოსალოცავად, რათა იქ მისცეს თავი მედიტაციას. სკამთან, სადაც თოვლზე თითქმის ლენინის ჩრდილი იხატება, სტალინს ესმის გარდაცვლილის ხმა. მაგრამ იმის შიშით, რომ მისტიური კურთხევისა და მცნებათა გადაცემის მეტაფორა საქმარისი არ იქნება, სტალინი ზეცისკენ აღაპყრობს შურას. ნაძვის ტოტებს შორის შემოკრიბი მზის სხივი ახალი მოსეს შუბლს ეფინება. როგორც ხედავთ, ყველაფერი ადგილზეა, ცეცხლოვანი რქების* ჩათვლით. შუქი ზემოდან ეცემა. რალა თქმა უნდა, აღსანიშნავია ისიც, რომ სტალინი ამ მარქსისტული „სული წმიდის მოფენის“ ერთადერთი მონაწილეა, მაშინ, როდესაც მოციქულები თორმეტი იყვნენ. შემდეგ ჩვენ ვხედავთ, რომ იგი ოღნავ მხრებში მოხრილი — ამ ღვთიური მადლით დამძიმებული — ბრუნდება ამხანაგებთან, რომელთა რიგებიდან იგი ამიერიდან მნიშვნელოვნად გამორჩეული იქნება, ამასთანავე ახლა უკვე არა მარტო თავისი განსწავლულობისა თუ გენიალურობის წყალობით, არამედ უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ იგი ამიერიდან თავის თავში ისტორიის ღმერთს ატარებს. იმავე „ფიცში“ არის კიდევ ერთი სცენა, რომლის მოყოლა ასევე ღირს. სტილის თვალსაზრისით იგი უფრო სადაა — ესაა სცენა ტრაქტორთან. ერთ მშვენიერ დილას თითქმის ცარიელ წითელ მოედანზე შემოდის საბჭოთა კავშირში აგებული პირველი ტრაქტორი — „ჩერ კიდევ სუსტი ყრმა, მაგრამ მთელი ქვეყნის შვილი“ — ასეთი მიმნდობი სინაზით დაახსიათა იგი ერთმა კრიტიკოსმა-კომუნისტმა. მანქანა ფრუტუნებს, იფურთხება და ბოლოს ჩერდება. გამწარებული ტრაქ-

* ფერწერული იკონოგრაფია მოსეს, ჩვეულებრივ, ჩებობთ გამოსახვდა.

ტორისტი აქეთ-იქით აწყდება, ეძებს დაზიანებულ ადგილს. გამვლელ-გამომვლელნი აძლევენ რჩევებს და გულით სურთ დაეხმარონ (ესაა თორმეტობედ სიმპათიური ადამიანი, რომლებიც ეკრანზე ყოველთვის საჭირო მომენტში ჩნდებიან, მათი ცხოვრება სიმბოლურად წარმოადგენს მთელ საბჭოთა ხალხს — დიდა რუსეთი, მაგრამ სამყარო პატარაა!). და აი, გამოჩნდება ამხანაგი სტალინი, რომელიც თავის კოლეგებთან ერთად სადღაც მიემართება. კეთილი ძიას ტონით იგი კითხულობს რა მოხდაო. მას აუხსნიან, რომ გაფუჭდა ტრაქტორი. ბუხარინი ეშმაკური ხითხითით შენიშნავს, რომ უკეთესი იყო ტრაქტორები ამერიკაში ეყიდათ, რაზეც ხმა ერისა ტრაქტორისტის პირით პასუხობს, რომ ეს არის ტიპური პორაყენლობა და რომ რუსეთი შესანიშნავად ისწავლის საკუთარი ტრაქტორების წარმოებას. და აქ ჩვენ ვხედავთ, რომ სტალინი მოდის ძრავასთან, თითის წვერით ეხება მას და ადგენს დიაგნოზს: „Конечно же, свеча!“ შემდეგ იგი ტრაქტორის საჭეს მიუჯდება და სამჯერ შემოუვლის წითელ მოედანს. სტალინის მსხვილი ხედი საჭესთან: იგი ფიქრობს; იგი ჰკერტს მომავალს; ჩაბეჭდვის ტექნიკით ეკრანზე გვიჩვენებენ ათასობით ტრაქტორს ქარხნის საწყობებში და სხვა ტრაქტორებს, რომლებიც ამუშავებენ მინდვრებს და მოათრევენ უზარმაზარ მრავალსახნისიან გუთნებს... მაგრამ კმარა ამაზე.

ჩვენი კომუნისტი კრიტიკოსების საუბედუროდ, რომლებიც ამ ეპიზოდებზე აღფრთოვანებულ-ლირიკული ტონით საუბრობენ, მე სხვა პარალელები მიჩნდება. რაც შეეხება ტრაქტორს, ჩვენ ის უკვე ვიხილეთ „გენერალურ ხაზში“,* ცნობილ სცენაში, როდესაც ტრაქტორი ფუჭდება და განრისხებული ტრაქტორისტი, რომელმაც უკვე მოასწრო ახალი ტყავის კურტაკის შოვნა, ახლა იძულებულია „შესამოსელი გაიხადოს“, მოიხსნას ჩაფხუტი, შემდეგ სათვალე, ბოლოს გაიძროს ხელთათმანები და კვლავ იქცეს გლეხად. მის გვერდით კი დგას გლეხის ქალი, რომელიც სიცილ-კის-

კისთ ტანზევე იხევეს კაბას და ტრაქტორისტს ჩერებს უმზადებს. ამ დროს სტალინი უკვე დევ არ გამოდიოდა მექანიკოს-ტელეკაბის როლში; ფილმები თავდებოდა რიტუალური სელით, იქმნებოდა კოლოსალური ეპოპეები, რომლებშიც უცნაური ფოლადის მწერები ფხანდინდნენ მიწას და ტოვებდნენ მასზე კვალს მსგავსად თვითმფრინავებისა, რომლებსაც კვამლით ცაზე ასოები გამოყავთ.

ვიდრე სტალინის აპოლოგეტიკა მხოლოდ სიტყვით და იკონოგრაფიით იფარგლებოდა, შეიძლება გვევარაუდა, რომ ეს კერძო ხასიათის მოვლენაა, რომელიც განეკუთვნება მხოლოდ და მხოლოდ რიტორიკის ან პროპაგანდის სფეროს და ამდენად ეს მოვლენა შექცევადია. აქ კი, სტალინის გენიის უპირატესობის იდეა მოკლებულია ყოველგვარ მეტაფორიკასა და ოპორტუნიზმს, მას წმინდად ინტოლოგიური ხასიათი აქვს. და საქმე მხოლოდ ის კი არ არის, რომ კინემატოგრაფს აქვს ზემოქმედების გაცილებით დიდი ძალა და დამაჯერებლობა, ვიდრე პროპაგანდის ნებისმიერ სხვა საშუალებას, არამედ უმთავრესად ის, რომ კინემატოგრაფიული სახიერება სულ სხვა ბუნებისაა: კინო თავზე გვახვევს თავის თავს როგორც სინამდვილისადმი მკაცრად შესატყვის რამეს; თავისი არსით იგი ისევე უდავოა, როგორც ბუნება ან ისტორია. პეტენის, დე გოლის ან სტალინის პორტრეტი კი, თუნდაც ასი კვადრატული მეტრი ზომისა — როგორც ჩამოკიდეს, ისე მოხსნეს — არსებითად არაფრით გვავადლებულებს. სტალინის სახე კინოში, განსაკუთრებით იმ ფილმებში, რომლებშიც იგი მთავარი გმირია, საშუალებას გვაძლევს მკაფიოდ განვსაზღვროთ სტალინის როლი მსოფლიოში, უპირობოდ ვიმსჯელოთ მის არსზე.

დამატება

გადავხედე ჟურნალ „ესპრის“ 1950 წლის ივლის-აგვისტოს ნომერში გამოქვეყნებულ ამ წერილს და გადავწყვიტე არაფერი შემეცვალა მასში, შემოვიფარგლე მხოლოდ მცირე შესწორებებით და გავამარტივე სტილი. არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ თავის დრო-

* ს. ეიზენშტეინის ფილმი, რომელიც 1929 წელს ეკრანებზე გამოვიდა სათაურით „ძველი და ახალი“ (რედ.).



ზე „იუმანიტე“ და „ლეტრ ფრანსეზი“ ესოდნ მრისხანედ შეხვდნენ ამ წერილს. მას შემდეგ მომხდარა მოვლენებმა, რბილად რომ ვთქვათ, დადასტურეს ჩემს მიერ გამოთქმული დებულებები. მკითხველმა თავად განსაჯოს მოძველდა თუ არა ისინი.

ცხადია, იმის თქმა არ მსურს, რომ ბატონი ხრუშჩოვი სათუთად ინახავს „ესპრის“ ნომერს ჩემი სტატიით, მაგრამ სიამოვნებით მინდა შეგახსენოთ ზოგიერთი დებულება მისი ცნობილი მოხსენებიდან. სტალინის ნათელმზილველობის შესახებ ხრუშჩოვი წერდა: „რაც არ უნდა ეთქვა სტალინს, მას მტკიცედ სწამდა, რომ ეს მართლაც ასეა. იგი ხომ გენიოსი იყო, ხოლო გენიოსისთვის ერთი შეხედვად კი საკმარისია საკმის არსში გასარკვევად“. სტალინის „მოკლე ბიოგრაფიაშიც“ ხომ წერია: „სტალინური სამხედრო ხელოვნება გამოვლინდა როგორც თავდაცვაში, ისე შეტევაში... ამხანაგი სტალინი გენიალური გამჭრიახობით განიხილავდა მოწინააღმდეგეთა გეგმებს და იგერიებდა მათ“.

მაგრამ ყველაზე შესანიშნავი ისაა, რომ ცნობებს საბჭოთა სინამდვილის შესახებ სტალინი იძენდა სტალინური მითოლოგიის კინემატოგრაფიდან. ეს დასტურდება ხრუშჩოვის იმავე მოხსენებით. მიუხედავად იმისა, რომ 1928 წლიდან სტალინს ფეხი არ დაუდგამს სოფლის მიწაზე, იგი იცნობდა სოფელსა და სოფლის მეურნეობას კინოდან. ეს სურათები კი ალამაზებდნენ სინამდვილეს. მრავალრიცხოვან ფილმებში საკოლმეურნეო ცხოვრება ისე იყო შეფერადებული, რომ ჩვენს თვალწინ ბატებისა და ინდაურების სიმრავლისაგან მაგიდებზე ტევა არ იყო. რა თქმა უნდა, სტალინს ეგონა, რომ ყველაფერი მართლაც ასეა“.

წრე შეიკრა. კინემატოგრაფიული მისტიფიკაცია შეეჭახა იმას, რაც მას საფუძვლად ედო. გადაჭარბება იქნებოდა იმის თქმა, რომ სტალინისტური ფილმების ყურებისას სტალინი საკუთარ გენიალურობაში რწმუნდებოდა. ჟარიმაც* კი ვერ გამოიგონა მსგავსი სატუმბავი თავისი მამილო უბიუს გუნება-განწყობილების „გამოსაკეთებლად“.

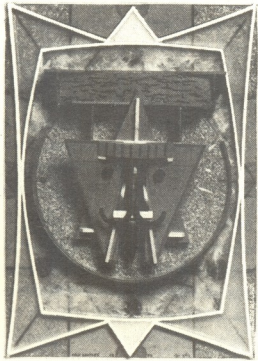
გებთ. აი, განმეორებთა წრე. ყოველ შემთხვევაში, მე ასე აღვიქვამ კილადის რომანს. ამიტომაც ეს ჩემთვის ანტისახიობაა.

ეხლა ებრძვიან სახელმწიფო ქონების დამტაცებლებს, მფლანგველებს და ა. შ., მე კი თეატრალებს ვკითხავდი: შეიძლება თუ არა დღეს შექმნა, ვთქვათ, შეილოკის მასშტაბური სახე? შეუძლებელია, ვინაიდან ჩვენი ფული ხომ ფული არ არის. ეს არის... ფულის ნიშანი... არ არსებობს საბჭოთა შეილოკი და არც შეიძლება არსებობდეს... არცაა შესაძლებელი მისი ადეკვატური ასახვა, ანდა როგორ ასახავ? აქ რაღაც სხვა ხერხებსა და საშუალებებს უნდა მიმართო. გგონიათ, ქართველი ან მოსკოველი მილიონერები, რომლებსაც მიწაში აქვთ დამარხული ფული ან სადმე კავკასიონის ქედის, იალბუზის ძირში გადამალული, ნამდვილი მილიონერები არიან? რა, გგონიათ, გამოადგებათ ამ შემთხვევაში შეილოკის ან ჰოფსეკის სახე? ნურას უჯაცრავად. მათი გამოსახვა შეუძლებელია ძველი საშუალებებით. არარსებული არ შეიძლება ხელოვნების ნაწარმოებად განსახიერდეს. დღეს ერთ საზიზღრობას ვებრძვით, ხვალ — მეორეს. საქმე კი იმაშია, რომ საზიზღრობანი მარადიული არიან იმ თვალსაზრისით, რომ ისინი ჩვენგანვე მომდინარეობენ. დღეს ერთი იქნება, ვთქვათ, ნივთებისადმი ლტოლვა, ხვალ — მეორე. ეს წყარო უშრეტია. ჩვენ არამზადებს წავავლებთ ხოლმე ხელს, ჩვენს შინაგან სამყაროში კი არ ვიხედებით. ეს გვიქმნის წინსვლის და თეატრალურ თემათა სიმწვავის ილუზიას. აი ის სინამდვილე, რომელზეც — როგორც ჭეშმარიტებაზე — ვლაპარაკობდი.

* ალფრედ ჟარი — ფრანგი მწერალი და დრამატურგი (1873-1907), სატირული ფარსის „მეფე უბიუს“ ავტორი.

פסטיבל ישראל, ירושלים 89

ISRAEL FESTIVAL, JERUSALEM



חפנולח ד'סוקונו ׀ חורבול וחונול

„უკეთუ ლაგიჟინყო მენ, იერუსალიმ“...

ნოდარ გურაბანიძე

იერუსალიმის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის პლაკატი

მს საკრალური ფრაზა, რომელიც ებრაელთა გულში მრავალი საუკუნის მანძილზე ხშიანობდა და აღთქმული მიწისაკენ მოუხმობდა დიასპორას შედეგად მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გაფანტულ „მოსეს ხალხს“, რაღაც უცნაურად ამეკვიტა (ფსიქოლოგები პერსევერაციას უწოდებენ ამ მოვლენას) ამ წმინდა ქალაქში ყოფნის დროს...

მკირე ხნის მანძილზე ორგზის მომიწია ისრაელში ყოფნამ: ერთხელ (1988 წლის დეკემბერი), როცა საქართველოში უკვე კარგად ცნობილი ეფრაიმ გურის მოწვევით სოფიკო კვიურელმა და კოტე მახარაძემ შემოქმედებითი საღამოები გამართეს ისრაელში (ჩვენს დელეგაციაში იყვნენ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ნოდარ ჯანბერიძე, ცნობილი მთარგმნელი და პოეტი ჯემალ აჩიავილი, დრამატურგი, „თეატრალური შოამბის“ რედაქტორი გურამ ბათიაშვილი); მეორედ — რუსთაველის თეატრის იერუსალიმის

საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში გამოსვლასთან დაკავშირებით (1989 წლის ივნისი).

თუ პირველად მთელი ისრაელი მოვიარეთ და უნახავი არ დაგვრჩენია წარსულის საძიეცივილიზაციის (ებრაული, ქრისტიანული, ისლამური) უდიდესი, წარუშლელი შთაბეჭდილების მომხდენი კერები, შეორეჯერ თითქმის სულ იერუსალიმში ვიყავით. მხოლოდ ერთ თავისუფალ დღეს თეატრის დასმა დაათვალიერა სახელგანთქმული ციხე-სიძაგრე მესადა, მეფე ჰეროდეს მიერ აგებული აკროპოლისი, თავისი საოცარი — ვიზმაროთ თანამედროვე ტერმინი — ინფრასტრუქტურით — კლდეში ნაკვეთი წყლის დამგროველები აუზებით, აბანოებით, პროდუქტების შესანახი სამაცივრო სარდაფებით, დიდი სააღლუმო დარბაზებით და სასტუმროებით. როცა აჯანყებული იუდეველები დარწმუნდნენ, რომ ალყაშემორტყმულ რომაელთაგან ხსნა აღარ იყო, ერთმანეთი დახოცეს და შტერს მკვდა-



რი, თუმც მდიდარი და სურსათ-სანოვანოთ
სავე, ქალაქი დაუტოვეს. ამის შესახებ შთა-
გონებით გვიამბობს დიდად სახელგანთქმუ-
ლი იოსებ ფლავიოსი თავის ისტორიულ ნაშ-
როში „მოთხრობანი იუდაეობისა ძველ-
სიტყუაობისანი“. იმ დღესვე ვახვთ იქაუდას
უდაბნოში თითქოს ზეციდან ჩამოვარდნილი
ზურმუხტოვანი ენ-გიდის კიბუცი (კომუნის
მსგავსი გაერთიანება, სადაც უძაღლესი სო-
ციალური პრინციპია — შრომა და თანაბარი
განაწილება) და იქვე, მოწითალო-მოყავის-
ფრო ქვიშის უსასრულოში მუქ-ლურჯად
მოღვარე „მკვდარი ზღვის“ შემოგარენი,
თავის თანამედროვე სამკურნალო თუ და-
სასაინებელი კომპლექსებით, რომელთაც ვა-
ლი კუმრანის გამოქვაბულების სამარადქმოდ
ლაღ დარჩენილი თვალი უმზერს. სწორედ
ერთ-ერთ გამოქვაბულში იპოვნა, შემთხვე-
ვით, დაკარგული თხის საძებნელად ქვაბში
ჩასულმა მწყემსმა ბიჭმა თხის ჭურჭლები,
სადაც პერგამენტზე დაწერილი ბიბ-
ლიის ორიანთასწოლოვანი წიგნები ინახებოდა.
შეიძლება ვაჭარბებდე, მაგრამ ვერც ისრა-
ელის ერთ-ერთი უძველესი ქალაქი-პორტი
იფო (ახლა იგი ბრწყინვალედაა რესტავრი-
რებული, სხვადასხვა სახელოსნოებში, მხა-
ტვართა სტუდიებსა და პატარა შალაზიგებში
სიცოცხლე ჩქვეს და ტელ-ავივის ფერადი-
ბზე თეთრად ქაბჯათებს. მორწმუნე პლი-
გრიმები იაფოდან იერუსალიმამდე და... უკი-
ლი მიემართებოდნენ ხოლმე რამდენიმე დღის
ფეხით სავალ გზაზე), ვერც უწმინდესი ბით-
ლემი (ბეთ-ლემ-პურის სახლი ებრაულად,
მეფე დავითის სამშობლო და ქრისტეს დაბა-
დების ადგილი), ვერც ნაზარეთი (გავიხსენხო
„ხარება“), ვერც ულამაზესი ცვათი (მხატვარ-
თა ქალაქი, ტერასულად ნაგები სახელოსნო-
ები ზღვას გადაპყურებენ), ვერც მიწაში ჩა-
შენებულ აკო (ჯვაროსნების ციხე-სიმაგრე
თავისი გრანდიოზული საფორტიფიკაციო ნა-
გებობებით და კატაკომბებით). და ვერც მთა-
ზე წამომართული მესადა თუ ახტიკური კეი-
სარია (შესანიშნავად რესტავრირებული ამფი-
თეატრის ორქესტრადან, მახსოვს, რა შთაგო-
ნებით წაიკითხა აქ კოტე მახარაძემ ურიელის
მონოლოგი) იერუსალიმს ვერ შედრება.
განუმეორებელი სილამაზის, ძრავალმნიშვნე-
ლოვანი იდემალების და სულის მომაჯდო-
ველი ძალის შემცველია იგი. აქ დიდ-
ხანს უნდა დაპყო, რომ ნაწილობრივ მაინც
მისწვდე ბიბლიურ სიბრძნეს, მისი მარადიუ-

ლობის გამთანგველ მშვენიერებას, რომელიც
იერუსალიმის ძველი ქალაქის ყოველი კუთხე
ხიდან გიმზერს.

ამიტომაც აიტაცა თეატრალურმა სამყარომ
იერუსალიმში საერთაშორისო ფესტივალის
ჩატარების იდეა და ყოველი თეატრი სიამო-
ვნებით თანხმდება აქ გამოსვლას. სადაც მსო-
ფლიოს მრავალი კუთხიდან ამ დროისათვის
მოეშურებიან კულტურისა და ხელოვნების
ცნობილი ებრაელი მოღვაწენი (და, ცხადია,
არა მარტო ებრაელი), რეჟისორები, იმპრე-
სარიოები (ჩამოსულთა შორის იყო მიუნხენის
თეატრის გენერალურ-ინტენდანტი გიუნტერ
ბელიცი, რომელმაც თავის დროზე დიუსელ-
დორფში მიიწვია რუსთაველის თეატრი, ხო-
ლო დიუსელდორფის თეატრი თბილისში ჩა-
მოიყვანა. ბუენოს-აირესიდან გადმოფრინდა
რუსთაველის თეატრის იმპრესარიო არგენტინა-
ში ბ-ნი იესხავ ერევი).

პირველი ჩამოსვლისას ობერტ სტურუას
თხონებით იერუსალიმში შევხვდი ფესტივა-
ლის მთავარ დამდგმელს ჰანა რუბინშტიენს
და სამხატვრო ხელმძღვანელს ოდეტ კოტ-
ლერს — ტელ-ავივში, რათა ზოგიერთი სა-
ორგანიზაციო საკითხი შემეთანხმებინა მათ-
თან. კერძოდ, რ. სტურუას უნდოდა, რომ თე-
ატრს რამდენიმე დღით ადრე გაეშართა
სპექტაკლები. რაც თეატრის ხელმძღვანე-
ლის ეს თხოვნა გადაეცემა ჰანა რუბინშტიენს
მან გააკვირვებით შემომხედა, „შემდეგ კომპი-
უტერის ღილაკს დააჭირა თითი — ეკრანზე
აინთო მთელი ფესტივალის პროგრამა, სადაც
ყველაფერი უკვე (ექვსი თვით ადრე?) გან-
საჯრული იყო — რეპეტიციის, მონტაჟის,
სპექტაკლების რაოდენობა, ადგილი, თარიღი,
საათი...

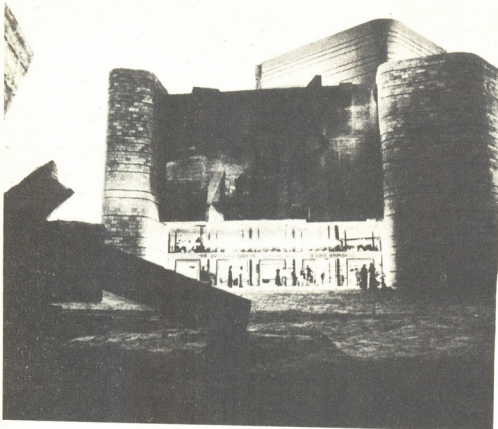
— თქვენი თეატრი რომ არ ჩამოვიდეს, ეს
იქნება ფესტივალის ნამდვილი კატასტრო-
ფა — მიხარა ჰანამ და მეც დავრწმუნდი,
რომ ფესტივალს პროგრამა ისე უზუსტესად
იყო შედგენილი, რომ მისი შეცვლა გადაუ-
ლახავი სიძნელეების წინაშე დააყენებდა ფეს-
ტივალის ორგანიზატორებს. შეუძლებელი
იყო აქედან რამე „ბუნქტის“ ამოღება.

მივხვდი: ჰანა რუბინშტიენის მიერ
თქმული ფრაზა (თეატრი რომ არ ჩამოვიდეს-
სო) ხუმრობით იყო ნათქვამი, რომ დღიკა-
ტურად ვავევრთხილებინე — თეატრმა თა-
ვისი განზრახვა არ შეიცვალოსო.

მისთვის, რასაკვირველია, არ მიტყვამს, რომ
ასეთი რამ მხოლოდ თეატრზე როდია ხოლმე



იერუსალიმის
ეროვნული
თეატრი
(ფასადი)



დამოკიდებული, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ორ ქვეყანას შორის დიპლომატიური ურთიერთობა ჭერ კიდევ არ არის დამყარებული. სულერთია ვერ გავაგებინებდი. ჰანსს კი არა, ფესტივალის ხელმძღვანელს ოდეტ კოტლერს, ისრაელში (და არა მარტო ისრაელში) სახელგანთქმულ რეჟისორს, კულტურის დიდად გავლენიან მოღვაწეს ძლივს შევასმინე თუ რა სირთულე ელობებოდა თეატრის იერუსალიმში ჩამოსვლას. გაოცებული ოდეტი ერთსადამიანურად მიმეორებდა: კი მაგრამ ჩვენ ხომ ვიზები ჭერ კიდევ აგვისტოში გამოგიგზავნეთ და ისინი დიდი ხანია მოსკოვში, პოლანდის საელჩოში აწყვიტაო.

მართალია, ისრაელის მხრიდან იყო ვიზები, მაგრამ ჩვენთან ვის უნდა მოეცა ვიზა? კულტურის სამინისტროს? „გოსკონცერტს“? თეატრის მოღვაწეთა კავშირს? არცერთს ამის გაკეთება იურიდიულად არ შეეძლო (მოგეხსენებათ, სხვაა კერძო ვიზა და სხვა ოფიციალური ვიზა. 55-კაციან კოლექტივს კერძო პირები ხომ ვერ მოიწვევენ?)

— მითხარით, რა გავაკეთო იმისათვის, რომ თეატრი უქვეყლად ჩამოვიდეს, ჩვენ მზად ვართ ყველაფრისათვის.

და აი, აქ მე მას მივაწოდე რობერტ სტურუას იდეა — კარგი იქნება თუ ოფიციალურ წერილს გაუგზავნით საბჭოთა კავშირის საგარეო საქმეთა სამინისტროს, მინისტრს —

ელუარდ შევარდნაძეს და შემწეობას სოსოვოტ-მეტიქი...

მეორე დღეს მზად იყო წერილი, რომელიც ჩამოსვლისთანავე გადავეცი რ. სტურუას.

... რუსთაველის თეატრი იერუსალიმში საგარეო საქმეთა სამინისტროს ვიზებით გაემგზავრა.

1971 წელს დასრულდა იერუსალიმის მოყვითალო-მოთეთრო ფერის, უზარმაზარი ქვეებით ნაგები თეატრის მშენებლობა (საერთოდ ყველა შენობა აქ ამ ქვეითაა ნაგები. დღისით თეთრად ელვარებს ქალაქი, საღამოს კი ოქროსფერი გადაპკრავს სინათლეებით გაჩახჩახებულს და შორიდან ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს ოქროტურვილია ირგვლივ ყოველივე). თეატრი გავაკებულ ბორცვზეა წამოშარაული და ფეშენებელური შენობებით დამშვენებულ უბანში ერთგვარი დომინანტაა. შორს-მკვერტელ ებრაელობას, როგორც ჩანს, წინასწარ ჩაუფიქრებია აქ საერთაშორისო ფესტივალების ჩატარების იდეა — სხვანაირად რა საჭირო იყო ოთხი დარბაზის შემცველი (ერთი მთავარი, სადაც ჩვენი თეატრი გამოდიოდა, თითქმის თბილისის ფილარმონიის დარბაზის ტოლია) კოლოსის აგება, უზარმაზარი საქსპოზიციო ფოიეებით (სინამდვილეში ნამდვილი გალერეებია), კაფე-

რესტორნებით, სატელევიზიო სტუდიით, კამერული საკონცერტო დარბაზებით.

საერთოდ, განსაცვიფრებელია ამ მცირერიცხოვანი და მცირეტირითორიანი ერის ჩანაფიქრთა გრანდიოზულობა, რომელიც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა არქიტექტურაში. ისეთი მასშტაბითაა აშენებული აქ უმთავრესი კულტურული თუ ადმინისტრაციული ცენტრები, თითქოს ამ მიწაზე ასპილიოზიანი ერი ცხოვრობდეს: — უზარმაზარია ტელ-ავივის სპორტის სასახლე, აუდიტორიუმები, საავადმყოფოები, საკონცერტო დარბაზები, თეატრალური კომპლექსები (სახელგანთქმულ „პაბომას“ თეატრს ერთ-ერთი საუკეთესო თანამედროვე დარბაზი ეკუთვნის ამ კომპლექსში), მუზეუმები თუ საექსპოზიციო გალერეები. იერუსალიმსა და ტელ-ავივში, „პილტონის“, „შარტონის“, „ინტერკონტინენტალის“, „დიპლომატის“ სასტუმროთა ცათამბჯენების მთელი წყებაა. რასაკვირვებელია, ამერიკის ებრაელობის და საერთოდ მსოფლიო ებრაელობის დიდი დახმარების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ამგვარი მოცულობის მშენებლობანი. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა იერუსალიმში, რომლის მშენებლობისათვის, ეტყობა, თანხებს უშურველად იძლევიან ფინანსური თუ პოლიტიკური ლობის წარმომადგენლები. იერუსალიმის მერი, 75 წელს გადაცილებული ტედი კოლეჯი, რომელიც უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს, (ებრაულ და, წარმოიდგინეთ, არაბულ სამყაროშიც) ამერიკაში ყოველი ვიზიტის 2-2 დღე ასეული მილიონი დოლარის შეწირულობით ბრუნდება.

იერუსალიმის თეატრიც ასეთი გრანდიოზული ნაგებობაა, რომლის შთამბეჭდავი ფასადი, ერთგვარად უხეშო ქვის ფაქტურით, პროპორციებითა და ფორმებით ძველი ქალაქის საერთო სულისკვეთებას შეესაბამება, მიუხედავად მისი უაღრესად თანამედროვე სახისა. თეატრის წინ გაშლილ, ქვით ფენილ მოედანზე ყოველ საღამოს იმართებოდა კლოუნადები, მუსიკალური თუ თეატრალური ექსცენტრიადები, იმპროვიზებული სანახაობაკონცერტები და ყვავილების ბაზრობა (ამ უწყლო, ქვიშაიან უდაბნოში იმდენი სახისა და ჯიშის ყვავილი მოჰყავთ, რომ იგი გადაიქცა ვალუტის შემოსავლის მნიშვნელოვან წყაროდ და ისრაელი აქ ჰოლანდიისთან აპირებს გაჯიბრებას — აი, ამ ქვეყნის კიდევ ერთი პარადოქსი. განსაკუთრებით იშვიათია აქ გამო-

ყვანილი მინიატურული, ვიტყვო, მიკროსკოპული ხე, რომელიც ძალზე ძვირი ღირს და იაპონელები ეტანებიან განსაკუთრებით.

ეს სანახაობანი ე. წ. „ქუჩის თეატრის“ საერთაშორისო ფესტივალის შემადგენელი ნაწილი იყო. იგი ტარდებოდა დევიზით „მითები და რიტუალები“, მსგავსად ედინბურგის მთავარი ფესტივალის (1979 წელს რუსთაველის თეატრი მონაწილეობდა) თანამდევარი, პარალელური ფესტივალი „ფრიჯისა“ (სადაც, ამ ორიოდ წლის წინ, გამოდიოდა თბილისის კინოსახაობთა თეატრი, მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით), იერუსალიმის „დიდი ფესტივალის“ პარალელურად (ეს არ არის ალტერნატივა) მოედნებზე, ქუჩებში, ქრისტიანული ეკლესიების (ორმოცი ეკლესიაა იერუსალიმში, საერთოდ აქ უფრო მეტი სასულიერო დაწესებულებაა, ვიდრე ერთში), დიდი სინაგოგების (ერთ-ერთი სინაგოგა, საავადმყოფოს კომპლექსში, მარკ შაგალის განსაცვიფრებელი ვიტრაჟებითაა მთელს მსოფლიოში ცნობილი) წინ ყოველ საღამოს, უფასოდ იმართებოდა სპექტაკლი-სანახაობანი.

ეს ფესტივალი, რომელიც იერუსალიმის მუნიციპალიტეტის ეგვიპტე ტარდება, მიზნად ისახავს გააერთიანოს, ერთგვარი ხიდი გასდოს ისრაელის საზოგადოების სხვადასხვა სოციალურ ფენასა და დისპორას შორის. ფუნდატორთა თავდაპირველი აზრი ის იყო, რომ ამ ფესტივალს მნიშვნელოვნად შეეწყო ხელი რთიერთობათა გაუმჯობესებისათვის, ურთიერთგაგებისა და კოოპერაციისათვის ადგილ... რაც მოსახლეობასა და სხვა ქვეყნებში გაფანტულ იბრაელთა შორის. გადაეციათ იგი ისრაელის „დიდი ფესტივალის“ აუცილებელ ნაწილად. სხვა მიზანთა შორის ერთიცაა: თეატრში ან მოსიარულე ხალხის თეატრით დაინტერესება.

ამის გარდა „2-ლი ფესტივალის“ პროგრამა მოიცავდა სხვა სფეროებსაც: „ძვერობა და ნაწარმოებები“, „დამოკიდებულება და ურთიერთდამოკიდებულება“ (ისრაელსა და ჩრდილოეთ ამერიკას შორის კულტურული პროგრამების გაცვლა), „საერთაშორისო ებრაელობა და ისრაელი... ფილმ-ფესტივალი ისრაელის ტიბერიაში“ (პროგრამაში იყო 57 ფილმი) და ა. შ. ხალხის თავშეყრის ადგილებში გამართული ეს სანახაობანი, რომლებიც ემოციურობითა და უშუალოდ გამოირჩევიან, მუდამ იზიდავდა მრავალრიცხოვან მა-

הפסיונאל

מארכי „კავკასიურ“ (საქართველო)
 წიგნი „გაზ.“ (საქართველო)
 (08. 06. 89) № 21



וי בצמד יוני
 וקיימים, שיוצי
 : בסנון הבוטו.
 , הם, כובן,
 ם כבל פסיו
 , אך לא מו
 זים לשווק
 דים וחבילות.
 יעים שאמנם
 יים להיכלל
 ״זו כזה, ״ממ
 השדים״ מסרו
 ה והמתופפים
 שמול ויו מד
 ורואה, ויו

ყურებელს, რომელიც, უნებურად სპექტაკლის მონაწილე ხდებოდა.

ამ მოვლანზე სამსართულიანი სახლის სიდიდის თეთრი გუტაპერჩისგან გაკეთებული, უკანა ფეხებზე დამჭდარი, დრუნჩაღმართული დიდყურა ლეკვის ოთხი ფიგურა იდგა კვადრატზე (ერთ მათგანს ვეება ბურთი ეჭირა ცხვირით). ამ ფიგურათა შორის დარბოდნენ ბავშვები, აქვე იმართებოდა სხვადასხვა თეატრალური კავალადა, რომლის ბუნებრივ დეკორაციებს ნამდვილი თეატრის ფასადი და ეს გრანდიოზული ბუტაფორია ქმნიდა. თეატრის უზარმაზარ ფოიეში ყველას შეუძლია შესვლა, თანამედროვე ხელოვნების (უპირატესად ავანგარდისტული, იყო პოპ-არტის მრავალი საინტერესო ნაწარმოებიც) ექსპოზიციის დათვალიერება თუ კაფე-რესტორნების სტუმრობა. (არ მოეწონს, სპექტაკლი? გამოდი დარბაზიდან და გინდა რესტორანში შედი, გინდა გარეთ გამართულ სანახაობას უყურე!). ერთ-ერთ ზეშო ფოიეში ერთგვარი ლექტორიუმი გაუმართავთ, სადაც დესტივალში მონაწილე თეატრის წარმომადგენლები, წარმოდგენის დაწყებამდე ნახევარი საათით ადრე, ზედებიან მაყურებლებს და ამსალამომდელ სპექტაკლზე ესაუბრებიან დაინტერესებულთ. „რიჩარდის“ და „კავკასიურის“ დაწყებამდე მეც ლომიწია შეხვედრა თეატრალური სასწავლებლის პედაგოგებთან. ვცადე გამეცნო მათთვის ამ სპექტაკლების მხატვრული თავისებურებანი.

თანამედროვე, ფეშენებელური „იერუსალიმის კიშკრიდან“ (აქ ვცხოვრობდით, ტელავივიდან მანქანით შემოსულის ყურადღებას უპირველესად და უპირატესად ეს სასტუმრო იპყრობს, თავისი ტერასული ფორძით და უძლიდრესი პასაჟის ვიტრინებით) თეატრ „იერუსალიმამდე“ მიმავალი ავტოსტრადა ყველაზე მნიშვნელოვან ახალ კომპლექსებს უვლის („ქენსეტი“ — პარლამენტი, „ისრაელის მუზეუმი“, გუმბათოვანი წიგნსაცავი — რომელიც, საფრთხის შემთხვევაში მთლიანად მიწაში ჩაიხრის ზემოლაგრი ლიფტებით, სხვადასხვა სამინისტროები), მაგრამ ეს გზა სხვა მხრივ იყო ჩვენთვის ძვირფასი — აქედან შესანიშნავად მოჩანს ჯვრის მონასტრის შთამბეჭდავი კომპლექსი თავისი ვრცელი გალავნით. დღეში ორჯერ (ზოგჯერ ოთხჯერაც) ჩავევლით ხოლმე ჯვრის მონასტერს (რომელსაც მრავალჯგის ვესტუმრეთ) და რეზავის დაბლობში ჩადგმული ამ ქართული სავანისაგან აღძრული გრძნობით სავსენი შევიდოდით თეატრში.

ქართველმა მკითხველმა, მადლობა ღმერთს, ბევრი რამ იცის დღეს ჯვრის მონასტერზე, მაგრამ, ვეჭვობ, ბევრმა იცოდეს, რომ ჯვრის მონასტერს ეკუთვნის არა მარტო ის დიდი ტერიტორია, რომელიც ქვის გალავნითაა შემოკავებული, არამედ ის მიწებიც, რომელზედაც ქენსეტის და „ისრაელის მუზეუმის“ დიდი კომპლექსებია აგებული. ხელისუფალნი საკმაოდ დიდ ხარკს უხდიან ბერძნებს ამ მი-



წების იჯარისთვის. ეს კიდევ ერთ დამატებით სირთულეს ქმნის ქართული მართლმადიდებელი ეკლესიისათვის ჯვრის მონასტრის გადმოცემის საქმეში. ყოველივე ეს გამანდო არქილიაკვანმა მამა სერაფიმმა (კუბიდან ემიგრირებულმა პოლიგლოტმა). მან ისიც მათ წყა, რომ ჯვრის მონასტრის დიდი ვენახი და წყისხილის ხეივანი — ახლა აღმწვარი და გვერანებული: — გადამხმარ ბალახებს და მეჩხერ ხეებს შორის თეთრი ქვის ლოდები მოჩანს — იერუსალიმის გაუსაძლისი სიციხის გამო კი არ განადგურდა, არამედ აქაურმა ექსტრემისტებმა გაუჩინეს ხანძარი. თუშცა არ დაუზუსტებია თუ კერძოდ რომელმა ექსტრემისტებმა, — მაგრამ ისე მრავალწინშენელოვანად მიიღო თითო ტუჩგებზე, მივხვდი, ვისაც გულისხმობდა...

მამა სერაფიმი გამაცნო და დამაახლოვა თბილისიდან წასულმა ლიტერატორმა და ქართველ პროზაიკოსთა ცნობილმა მთარგმნელმა ბორის ვასმა. ამ შესანიშნავმა ინტელიგენტმა, რომელიც დღესაც ისევე თავისუფლდება პარაკლეს ქართულად, როგორც ამ 17-18 წლის წინ, დიდი პატივი დავვლო მე და ნორად ჯანბერიძეს ისრაელში ჩვენი პირველი სტუმრობის დროს. მისი მეშვეობით მამა სერაფიმი ისეთი რამებიც გვაჩვენა, რაც სამონასტროს იდუმალ ოთახებშია „უცხო“ თვალისთვის მოფარებული. კერძოდ, მონასტრის სვეტებიდან ჩამოხსნილი ფრესკები, რომლის რესტავრაციასაც აპირებენ თითქოს ბერძნები, მაგრამ... აღბათ აქვეა სადმე ვადამალული ჯვრის მონასტრის მოზაიკური იატაკიდან ამოგდებული ოვალური ფირფიტა, რომელზედაც ეწერა: „დექით მტკიცედ და შეურყევლად“. ჩამოხსნილი ფრესკების შესახებ ვასმა ბატონ ირაკლი აბაშიძეს ჯერ კიდევ ამ რამდენიმე წლის წინ გამოუგზავნა კერძო ბარათი, სადაც ჯვრის მონასტრობთან დაკავშირებულ სხვა ამებზესაც აუწყებდა მას (წერილი გამოაქვეყნა გურამ ბათიაშვილმა გაზ. „ლიტერატურულ საქართველოში“). ჯვრის მონასტერში თეატრის კოლექტივის სტუმრობის დროს მოხდა ერთი უადრესად მნიშვნელოვანი, შეიძლება ითქვას, უნიკალური მოვლენა, რომელიც ისრაელის ტელევიზიამ უმაღლეს ვადასცა თავისი ძირითადი პროგრამით. იერუსალიმის მერმა ტედი კოლემმა ქართველ მსახიობებთან ოფიციალური შეხვედრა თავის რეზიდენციაში კი არ გამართა, არამედ თავად გვეწვია ეს მოხუცი

კაცი ჯვრის მონასტრის შიდა ეზოში, პრაქტიკულ შეკრებაზე შესანიშნავი სიტყვით მოგვმართა და საჩუქრად „ვეფხისტყაოსნის“ ბორის გააბრევიანი თარგმანი — დღეს ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად ქცეული ძეგრფასი წიგნი — ვადასა თეატრს. ცხადია, იერუსალიმის, საღვთო ქალაქის, ამ პირველი კაცის მოსვლა ჯვრის მონასტერში იშვიათ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება თავისი მრავალწინშენელოვანი ქვეტექსტით. რასაკვირველია, ქალაქის მერი აქ მოიყვანა რაფი ბალუაშვილმა, აქ დაბადებულმა ებრაელმა ქართველმა, საქართველოდან „ამოსულ“ ებრაელთა შემწე და მფარველმა. ბატონი რაფი დიდი ავტორიტეტი სარგებლობს. მან დიდი დახმარება აღმოუჩინა ქართველ ზეცნიერთა დელეგაციას 1960 წელს (აკაკი შანიძე, გიორგი წერეთელი, ირაკლი აბაშიძე) და ახლაც საოცარი ენერჯით, და ვიტყვით, ენთუზიაზმით — იღვწის ქართულ-ებრაული ურთიერთობის განმტკიცებისათვის. მის დიდ ავტორიტეტს ერთი ფაქტიც მოწმობს. ამ რამდენიმე ხნის წინ მუსულმანმა ექსტრემისტებმა ქართველ ებრაელთა სასაფლაო შებილწეს (როგორ არ გავიხსენოთ აქ, თბილისში, „დაუდგენელი“ პირების მიერ ასეთივე საფლავის შებილწვა?). მთელი ისრაელის ქართველობა დიძრა იერუსალიმისაკენ შურის საძიებლად, მაგრამ მათ წინ აღუდგა რაფი ბალუაშვილი და მოსლოდნელი ვანდალიზმი აღკვეთა.

რაოდენ დიდიც არ უნდა იყოს ბანი რაფის გავლენა, ისეთი ცნობილი პოლიტიკოსი, როგორც ტედი კოლეკია (როგორც ამბობენ, პოპულარობით მას ვერავინ შეედრება ისრაელში), უბრალოდ არაფერს გადაწყვეტდა და თუნდაც ყველაზე კეთილშობილურ განცდას არ აწყვებოდა. სხვათა შორის, მანამდეც დაუდასტურებია თურმე მას თავისი პატივისცემა ქართული კულტურის უძველესი კერის — ჯვრის მონასტრისადმი. როცა იხილავდნენ ჯვრის მონასტრის მომიჯნავე ტერიტორიაზე მალალსართულიანი კომპლექსების მშენებლობის პროექტს, კოლეკს სასტიკი წინააღმდეგობა გაუწევია, უთქვამს, არ შეიძლება მათი მშენებლობა, რადგან ჯვრის მონასტერი დაიჩრდილებოდა. ხელახალი პროექტით, ჯვრის მონასტრისაკენ მოშორებით, აქ აიგო ტერასულად განლაგებული შენობები, თვით „იერუსალიმის მუზეუმიც“ დაბალ კოტეჯთა კომპლექსშია განლაგებული, ხოლო ქნესეტი უფრო ჰორიზონტალური დომინანტია, ვიდრე ვე-



რტიკალური... კიდევ ერთი ფაქტი: ჩვენი პირველი დღეგაცია ტელი კოლეკმა თავის რეზიდენციაში მიიღო. თუმც ითქვა, ჯვრის მონასტერზე ნუ ილაპარაკებთო, კოტე მახარაძემ მაინც ასე მიმართა მერს — „ჩვენ ვიცით ქართველი ებრაელებისადმი, და საერთოდ ქართველებისადმი თქვენი კეთილგანწყობის ამბავი, ვიცით, რომ თქვენ მოწადინებული ხართ იერუსალიმსა და თბილისს შორის ურთიერთობის დამყარებისათვის, ვიცით ისიც, თუ რა პატივით მიიღეთ საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი ილია მეორე, და ვებდავ, გთხოვთ — შემწეობა აღმოუჩინოთ ქართულ ეკლესიას ჯვრის მონასტრის დაბრუნების საქმეში“...

ტელი კოლეკმა მცირე, მრავალმნიშვნელოვანი პაუზა ჩამოაგდო, ჟან გაბენის მსგავს მის სახეზე ეშმაკური ღიმილი გაკრთა:

— ყველაფერს გავაკეთებ, რაც ჩემზეა დამოკიდებული!

შეხვედრის შემდეგ გაოცებული „ამოსული“ ქართველი ებრაელები და ადგილობრივებიც (საბრები) გვეუბნებოდნენ — ასეთი რამ კოლეკს არასოდეს უთქვამსო, ხოლო თუ რა არის მასზე „დამოკიდებული“, ეს ყველა ებრაელმა იცის!

შესაძლოა კ. მახარაძის ამ რეპლიკის ერთგვარი გამოძახილიც იყო კოლეკის სტუმრობა ჯვრის მონასტრის შიდა ეზოში (რამაც აშკარად შევტყვევ, დააფრთხო და გააღიზიანა მო-

ნასტრის ახლანდელი პატრონები — გერძნები, რომელთათვის ეს ვიზიტი უშალ გამომწვევი ეესტი იყო და უფრო მეტს ნიშნავდა, ვიდრე ჩვეულებრივი ვიზიტი გულისხმობს ხოლმე). ამ შეხვედრას წინ უძლოდა ერთი სულის გამწმენდი რიტუალი: მონასტრის სასანთლის ორმა სილაში სიონში ნაკურთხი დიდი სათლები ჩავარქვით და ყ აპრილის ტრაგედიის სულთა მოსახსენებლად ავანთეთ, იქვე გაჩნდა ტელევიზია და ეფრაიმ გურმა მთხოვა რამდენიმე სიტყვა შეთქვა ტელემაყურებლისათვის ამ რიტუალის მნიშვნელობის შესახებ. დაიწყო სიტყვა და როცა შევხედე ცრემლით დასველებულ ქართველ ვაჟკაცთა სახეებს, როცა ჩემს სმენას მოსწვდა ქალების ქვითინის ხმები — ველარ შევძელი სიტყვის დასრულება.. აი, ამ ამაღლებული მომენტის შემდეგ მოხდა „ვეფხისტყაოსნის“ გადმოცემის რიტუალი, რომელმაც სრულად განსაკუთრებული აზრი შეიძინა იმ წუთებში, როცა ყოველი ჩვენთავანი სულიერი განწმენდისა და ამაღლების საკრალური მომენტით იყო საკუთარ სამყაროში ჩაღრმავებული, ჯვრის მონასტრის კედლებში შოთა რუსთაველის ფრესკის ხილვით შემტრული, როცა ჩვენს სახეებზე თითქოს კვლავ თამაშობდა ფრესკის წინ ანთებული პატარა სასანთლის ალი, ახლა შევცქეროდით „ვეფხისტყაოსნის“ უშესანიშნავეს გამოცემას, როგორც ხატს, რომელიც უხილავი სხივით უაჯვარდ-

ბოლა შიგნით, მონასტრის სქელ კედლებში შერჩენილ რუსთაველის სულს და სვეტზე მის მინიატურულ გამოსახულებას.

შემდგომ კოლეკმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა თავისი სიმპათია ქართველებისადმი. რუსთაველის თეატრის ბოლო საფესტივალო სპექტაკლის შემდეგ ერთ-ერთ ფოიეში, ჩვენს საპატივცემულოდ გამართულ კოქტეილზე მოვიდა და წარმოთქვა მშვენიერი სიტყვა. საიდანაც ცხადად დამამახსოვრდა "შემდეგი: „ძე მინდა, რომ თქვენ, ქართველები ისევე კარგად გრძნობდეთ თავს ისრაელში, როგორც ებრაელები გრძნობდნენ თავს საქართველოში“.

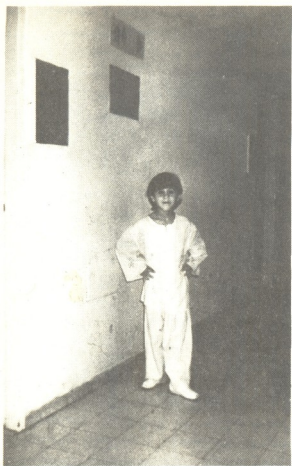
რ. სტურუამ ქალაქის მერს ღირსეული საჩუქარი უძღვნა: ზეთის საღებავებით შესრულებული თბილისის სინაგოგის გამოსახულება. ეს მოულოდნელი სიურპრიზი დიდის მძაღლიერებით იქნა მიღებული, რაც ერთგვარ სიმბოლურ მნიშვნელობასაც არ იყო მოკლებული.

ესეც, რასაკვირველია, ტელევიზიამ აღბეჭდა ფირზე...

საერთოდ, ისრაელის ტელევიზია დიდ ყურადღებას უთმობდა ფესტივალს. უყურადღებოდ არ ტოვებდა მონაწილე ქვეყნის თეატრების არცერთ სპექტაკლს. მაგრამ ეს იყო ლოკალური ხასიათის ექტუდებიც, სადაც ვიზუალური მასალა და მსჯელობა თეატრალური ხელოვნების ფარგლებს არ სცილდებოდა. სულ სხვა ხასიათისა და მასშტაბის გადაცემა მიეძღვნა ჩვენს თეატრს. ისრაელში, რასაკვირველია, იცოდნენ თბილისში 9 აპრილს დატრიალებული ტრაგიკული ისტორიის ამბავი. ზოგმა ყურმოყვრით, ზოგმა გახუთებისა და ტელეინფორმაციით, უფრო დაწვრილებით საბჭოთა კავშირიდან ემიგრირებულმა იმ ებრაელობამ, რომელთა უმეტესობა სპეციალური ანტენებით პირველ საკავშირო სატელევიზიო პროგრამებს ლებულობს. ჩვენ გვთხოვეს, აქაური ტელევიზიის მეშვეობით უფრო დაწვრილებით მოგვეთხოო ამ ტრაგედიის საშინელებათა გამო. იქვე თეატრის ერთ სტუდიოში შევიკრიბეთ ამ ტრაგიკული გამთხების უშუალო მოწმენი (იზა გიგოშვილი, ნანა ფაჩუაშვილი, ლილი ბურბუთაშვილი, კახი კავსაძე, გიორგი ხარაბაძე, რუსლან მიქაბერიძე, გადაცემას უძღვებოდნენ ეფრაიმ გური და რობერტ სტურუა. მოგვხსენებათ, დასის ერთი ნაწილი, „მეფე ლირის“ მონაწილენი — 9 აპრილის ტრაგედიის დროს ბულგარეთში იყვნენ საგასტროლოდ, მათ შორის რ. სტურუ-

ა). ტელევიზიის გადაცემით 9 აპრილს ამ ბების ამსახველი ვიდეოფირიც.

იზა გიგოშვილი და კახი კავსაძემ კედელზე გააკრეს დემოკრატიული საქართველოს სამფეროვანი დროშა. თვითველ ჩვენთაგანს სალაპარაკოდ მხოლოდ წუთნახევარი — ორი წუთი მოგვეცეს. ვეცადეთ მაქსიმალურად დეტირთული ყოფილიყო ინფორმაციით ყოველი ჩვენი ფრაზა. ამბობენ, ეს გადაცემა ერთ-ერთი საუკეთესო, თუ ყველაზე უკეთესი არა, იყო მათ შორის, რაც თეატრალური ფესტივალის პროგრამას მიეძღვნა. ეს არ იყო აგიტაციურ-პოლიტიკური გადაცემა მხოლოდ. შესანიშნავი კომპოზიცია შექმნეს ტელერეჟისორებმა — აქ აისახა ჩვენი ყოფნა ჯვრის მონასტერში, რეპეტიციები, სპექტაკლების ყველაზე ეფექტური ფრაგმენტები, ჩვენი გამოსვლები და ორი თეატრალური მიმოხილველის დიალოგი (ჩვენს მიერ ჩატანილი ვიდეოფირი არ უჩვენებიათ. გვითხრეს, ზარისხის კონტროლმა არ გაუშვაო. პირადად მე სხვანაირად ვფიქრობ: ისრაელის ხელისუფლება ცდილობს ურთიერთობის გაუმჯობესებას საბჭოთა კავშირთან და ასეთ კონტექსტში მათ არ ისურვეს ვინმეს გაღიზიანება). ამ გადაცემამ უდიდესი გამოხმაურება ჰპოვა, მასპინძლებიც და ფესტივალის სტუმრებიც აღიარებდნენ კომპოზიციის მაღალ დონეს (თუმცა გვითხრეს, ისრაელში სსრკ-ს მცირერიცხოვანი წარმომადგენლობის ერთ-ერთ წევრს, უკმაყოფილება გამოუთქვამს ამ გადაცემის გამო და თურმე ჩემი და რობერტ სტურუას „დაბარებას“ აპირებდა ტელე-ავივიში, მესამე პირის (?) მეშვეობით... მაგრამ, როგორც ჩანს, მერე გადაიფიქრა. თუმცა არც ჩვენ შეგვიწუხებია თავი მაინც-დამაინც). ისიც კი გვითხრეს, რომ რა პოზიტიური გადაცემაც არ უნდა იყოს — სულერთია ვის და რას ეხება ეს — ისრაელის ტელევიზიას ჩვევად აქვს ირონიულად ერთხელ მაინც გაკენწვლოს თავისი „ობიექტი“. ამის მსგავსი რამ ამჯერად არ მომხდარა. შემდეგ ეს გადაცემა ისრაელის ტელევიზიამ არაბი მოსახლეობისათვის გაიმეორა (აქვე მსურს ვაუწყო ქართველ მკითხველს: კონფრონტაციით დამაბულ ამ ქვეყანაში ტელევიზიის გადაცემების დიდი ნაწილი არაბი მოსახლეობისათვისაც მიმდინარეობს. სპეციალური არხის გარდა, მათ ეთმობათ ძირითადი პროგრამის მნიშვნელოვანი მონაკვეთი. როგორ არ უნდა ჩაგწყდეს ცაცს გული — აფხა-



მიმოკო აბაშვილის როლის შემსრულებელი
ერეზ ზოპარი (ზონენაშვილი)

ზეთში მოსახლე ქართველობისათვის აფხაზე-
თის ტელევიზიაში არა თუ არხი, დროის უმ-
ცირესი მონაკვეთიც კი არ არის გამოყო-
ფილი).

შემდეგ დავრწმუნდი, რომ ამგვარი ხასია-
თის ტელეკომპოზიციის გადაცემა საჭირო
იყო სხვა მოსაზრებითაც. ისრაელის ადგი-
ლობრივ მოსახლეობას, კულტურულ ფეხებს
წარმოდგენაც არა აქვთ საქართველოს კულ-
ტურულ წარსულზე და თანამედროვეობაზე
ისევე, როგორც ჩვენ არ ვიცით არაფერი ის-
რაელის კულტურულ არეალზე, მის თეატრზე,
მწერლობაზე, მხატვრობაზე. ბუნებრივია,
როცა არ არის დიპლომატიური ურთიერთო-
ბა ორ ქვეყანას შორის, კულტურული კონ-
ტაქტებიც მინიმუმამდეა დაყვანილი. მაგ.
ისრაელის ერთ-ერთი გავლენიანი გაზეთი „იე-
დოთ ახარონოთ“ (13. 06. 89) უკვე ფესტი-
ვალის დამთავრების შემდეგ წერდა: „ვიხ გა-
ბედავდა ეწინასწარმეტყველა, რომ ისრაელის
წლებანდელ ფესტივალზე სწორედ საქართვე-
ლოს კოლექტივი, კოლექტივი ქვეყნისა, რო-

მელიც, თითქოსდა, ცივილიზაციის პერიოდზე
რიალ ითვლება (ხაზი ჩემია: ნ. გ.), წარმოადგენ-
დაგენდა ყველაზე ცოცხალ და საინტერესო
თეატრს — ბრეხტის „კავკასიური ცარცის
წრის“ და შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ სა-
ხით?“ (სტატიას მრავალმნიშვნელოვანი სათა-
ური ჰქონდა „სად ჩვენ და სად ისინი“, ჭვე-
სათაური კი ერთობ გრძელი — „ისრაელის
ფესტივალზე საქართველოს თეატრალური
კოლექტივის ბრწყინვალე გამოსვლამ უნდა
დააფიქროს ჩვენს თეატრებში უკანასკნელ
ხანს დადგმული „პრესტიჟული წარმოდგენე-
ბის“ ახალბედა პასუხისმგებელნი“).

* * *

არ მახსოვს, თეატრის რომელიმე გასტრო-
ლი ან საერთაშორისო ფესტივალში მონაწი-
ლეობა უფათურაკოდ დამთავრებულიყოს, გა-
მონაკლისი არც იერუსალიმის ფესტივალი აღ-
მოჩნდა. უკანასკნელ მომენტამდე თეატრის
რეკვიზიტი და კოსტუმები არსად ჩანდა, რ.
სტურუამ და მხატვარმა შირიხაშ შევლიძემ გა-
დაწყვიტეს აქაური თეატრების გარდერობში
მოენახათ შესაფერი კოსტიუმები (აქაური
თეატრალების აზრით „ჰაბიშას“ სპექტაკლი
„კავკასიური ცარცის წრე“ ერთ-ერთი საუკე-
თესო დადგმა ყოფილა, მაგრამ ახლა რეპერ-
ტუარში აღარ იყო). სულ ბოლო მომენტში
მივიღეთ ყველაფერი და ის იყო „შვებით ამო-
ვისუნთქეთ, რომ ახალი დებრკოლება გაჩნდა.
სირთულე თუ იწყებოდა, ახლა იწყებოდა
თურმე... ფესტივალში მონაწილეობდა ბერ-
ტოლდ ბრეხტის „ბერლინერ ანსამბლი“ სპექ-
ტაკლით „გალილეო გალილეი“, რომელშიც
მთავარ როლს ასრულებდა სახელგანთქმული
ეკეპარდ შალი. თბილისელთათვის ეს მსაზი-
ოზი კარგადაა ცნობილი კორიოლანოსის
როლის შესრულებით, როცა „ბერლი-
ნერ ანსამბლი“ თბილისში საგასტრო-
ლოდ იყო 1971 წლის ოქტომბერში.
და, აი, აქ ეკეპარდ შალის მეუღლემ, ბრეხ-
ტის ქალიშვილმა, გრანდიოზული სკანდალი
მოაწყო ფესტივალის დირექციას — რუსთა-
ველის თეატრი ბრეხტის პიესას უკვე თო-
თხმეტი წელი თამაშობს, მსოფლიო შოიარა
ამ სპექტაკლით და მე, მემკვიდრე, ვალუტას
არ ვლდებულობო. თუ რუსთაველის თეატრი
დოლარებით არ გადამიხდის შესაბამის თან-
ხას, ვკრძალავ პიესის წარმოდგენას, რისი იუ-
რიდიული უფლებაცა მაქვს. სად არ მივდიე
ამ თეატრს — შექსიკიდან მოყოლებული არ-



გენტინით დამთავრებული და ვერსად მოვიხელთეთ. დადგა დრო მომცენ ის, რაც კანონით მეკუთვინს. (ისე, კაცმა რომ თქვას, შართალი იყო ეს ქალი).

ფესტივალის ღირეცია გადაუჭრელი დილეგის წინაშე აღმოჩნდა — ან რუსთაველის თეატრს უნდა გველო დიდი თახხა, ან „კავკასიური ცარცის წრე“ მოეხსნა, რაც შეუძლებელი იყო: სწორედ ამ სპექტაკლით იწყებოდა თეატრის გამოსვლა ფესტივალის პროგრამაში.

სხვათა შორის, ბრენტის მემკვიდრეებმა თავისი პრეტენზიები ადრეც წაუყენეს რუსთაველის თეატრს „ყვარყვარესთან“ დაკავშირებით. მოგახსენებთ, ამ სპექტაკლში რ. სტურუმი ჩაურთო ერთი სცენა ბრენტის პიესიდან „არტურო უის კარეირა“ (პიტლერის არტისტული გაკვეთილები). მემკვიდრეებმა ამ ჩართული სცენის პონორარი შოთხოვეც ვალუტით, რაც თეატრის შესაძლებლობებს, მით უმეტეს მაშინ, აღემატებოდა. ეს იყო ძიწუზი იმისა, რომ „ყვარყვარე“, რომელიც 150-ჯერ სრული ანშლაგით წარმოადგინეს, რეპერტუარიდან იქნა ამოღებული.

სხვათა შორის, ბრენტის მემკვიდრეები ძალზე მკაცრ სანქციებს მიმართავენ, უფლებათა სრული უზურპაციის პირობებში კრძალავდნენ სპექტაკლებს.

გდრ-ის მთავრობა იძულებული გახდა ერთხანს გაეუჭმებინა მემკვიდრეობის უფლება და სახელმწიფომ თავის ხელში აიღო დრამატურგის შემოქმედებაზე ზრუნვა-შეურვეობა.

ბრენტის მემკვიდრეების ეს პრეტენზია ერთი პატარა სცენის ვაშო მით უფრო უცხაური და გაუგებარი იყო, რომ „ბერლინერ ანსამბლსა“ და რუსთაველის თეატრს შორის, სერგო ზაქარაიძისა და ბრენტის მუელის ჰელენ ვაიგელის ინიციატივით თავის დროზე დადებული იყო „დაძმობილების აქტი“...

ეტყობა „პერსექუოია“ გდრ-შიც მიმდინარეობს და ბრენტის ოჯახს დაუბრუნდა მემკვიდრეობის უფლება. ამ უფლებით აღქურვილი იურიდიული პირი აგერ იერუსალიმში დაგვადგა თავზე მთელის კატეგორიულობით.

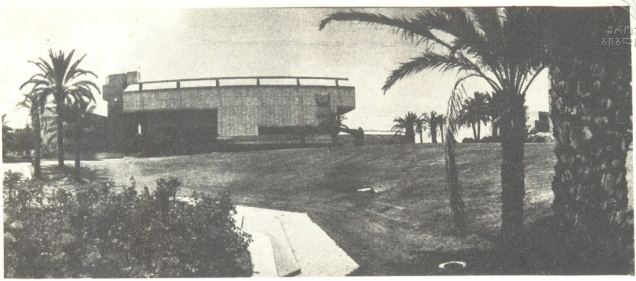
მე არ შემძლია არ აღვნიშნო საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის წარმომადგენლის ნ. ჩხიკვაძის დიპლომატიური ელასტიურობა, რომელმაც ეს კონფლიქტი დროებით ჩააქრო...

ეკეპარდ შალიც და მისი შეუღლეც მოქმედი იქნენ ჩვენს „ცარცზე“... არც ვიხსენებ არ მოსულა. სამაგიეროდ, ჩვენ ვიყავით მათ სპექტაკლზე „გალილეო გალილეი“. მთავარ გმირს შალიც თამაშობდა. დიდი ხანია ასეთი მოსაწყვენი და ერთფეროვანი სპექტაკლი არ მინახავს. გაუთავებელი ლაპარაკი, მონოტონურობა, პედანტური ერთგულება ყოველი სიტყვისადმი, გაუსაძლის ტანჯვად აქცევდა სპექტაკლის ცქერას. იცოცხლეთ, პირველი მოქმედების შემდეგ ვაავსო ხალხმა თეატრის კაფე-რესტორანები...

ე. შალი — ოდესღაც პლასტიკურად გახსაცვიფრებლად მოქნილი, არტისტიზმით სავსე, ტემპერამენტიათი მსახიობი ახლა უსაშველოდ გასუქებულია, თმა გასცვენია და ხაძღვილ ბიურგერს დამსგავსებია, რომელსაც სკამიდან წამოდგომაც ეზარება (მართლაც, პირველი მოქმედების თითქმის ნახევარი არ ამდგარა მსახიობი სკამიდან). კრიზისი, რომელიც დიდი ხანია დაიწყო „ბერლინერ ანსამბლში“ და რომლის შესახებაც ხშირად წერდნენ დასავლეთისა და საბჭოთა თეატრალურ პრესაში, ეტყობა ძალზე გახმაურდა...

... გავ. „იედოთ ახარონოთ“ (13. 06. 89) წერდა: „საინტერესოა ამ ორი კოლექტივის შედარება. ისინი კომუნისტური სამყაროს ორი ერთმანეთისაგან მეტისმეტად დაშორებული უქიდურესი წერტილებია. თუმცა, უეჭველია, — ისინი მსოფლიოს მსახიობთა პირველ რიგს განეკუთვნებიან — მათი ორი ვარსკვლავის გერმანელი ეკეპარდ შალისა და ქრთველი რამბო ჩხიკვაძის ჩათვლით. ფესტივალი მთლიანად იმადაც ღირდა, რომ ჩვენს მაყურებელს გაეცნო ისინი“...

ისრაელის ცენტრალურმა და მოცულობით ყველაზე დიდმა გაზეთმა „მაროგმა“ (01. 06. 89) თეატრის პირველ წარმოდგენამდე ორი დღით ადრე დაბეჭდა თეატრალური კრიტიკოსის არიე იასის სტატია „პასუხი უნიათო ტელ-ავივლებს“, (ამ სათაურის ქვეტიქსტი სტატიაში ვერ ამოვიკითხე), სადაც იგი დიდ პროპაგანდას უწევდა რუსთაველის თეატრს. ეს არიე იასი აკრედიტებული იყო მადრიდის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე და თავისი თვლით ნახა — ჩვენი თეატრების (რუსთაველის, მარჯანიშვილის, მარიონეტების) წარმატება: „მოვიდა ქართული თეატრი!“ „თეატრი უეჭველად ფესტივალის ატრაქცია იქნება“ — ამბობს პარლამენტის წევრი, საქართველოში დაბადებული ეფრამ გური



იერუსალიმი. „ისრაელის მუზეუმი“

(იგი დაიწყო გვთხოვს „ნუ ამბობთ „გრუზიას“, უნდა თქვათ: „გეორგია“. „გრუზია“ „დიდი ძმების“ მიერ შერქმეულია). ღირს აღნიშნავდ, რომ წელს ფესტივალზე მრავალი ატრაქციონი იქნება და მაინც, რუსთაველები უკანასკნელ წლებში მსოფლიოს დიდმნიშვნელოვანი ფესტივალების ნამდვილი ატრაქციონია. მადრიდის უკანასკნელ ფესტივალზე ქუჩებში წააწყდებოდით უზარმაზარ აფიშებს, რომლებიც იუწყებოდა ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრისა“ და შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ წარმოდგენებს, ქართველების, რუსთაველების მიერ“...

სხვათა შორის, ამ გაზეთის რედაქტორმა პირველი ვიზიტის დროს რედაქციაში მიგვიწვია გურამ ბათიაშვილი, ჯემალ აჩიაშვილი და მე. რედაქციაში და სტამბაში მუშაობა ზედმიწევნით კომპიუტერიზებულია. „ბანიკი“ ინახავს უამრავ სტატიას თუ ცნობას საზოგადოებრივი ცხოვრების ყოველი სფეროდან. ლინოტიპის ის მანქანები, რომლითაც ჩვენ ვაწყობთ თუნდაც ამ სტრიქონებს, რომელსაც თქვენ ახლა კითხულობთ, რედაქციის ვესტიბიულშია როგორც რაიმე რელიქვია. „აი, საიდან დავიწყეთ“ — ისე გვითხრეს, თითქმის ეს მანქანა ნეოლითის ეპოქას განეკუთვნებოდეს.

მეორე გაზეთიც „ჰაარეცი“ (01. 06. 89) დიდ რეკლამას უკეთებდა თეატრს. სათაურიც საგულისხმოა: „გრუზია“ — ესაა „გეორგია“ და „კავკასიური ცარცის წრისა“ — გეორგიული ხასიათი მიენიჭა: „თუ ფესტივალის შე-

ორე კვირა ბერლინერ ანსამბლს ეკუთვნოდა, მესამე კვირა დაეთმოდა რუსთაველის თეატრს საქართველოდან... ამ თეატრმა სახელი გაითქვა დასავლეთში ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრით“ და შექსპირის „რიჩარდ მესამით“ (ამ სპექტაკლებს წარმოადგენენ სწორედ ისრაელში)... ეს სპექტაკლები ამ უკანასკნელი ექვსი წლის მანძილზე უდიდესი წარმატებით დააბიჯებენ დასავლეთში.

... „კავკასიური ცარცის წრეში“ რეჟისორმა თავს ნება მისცა წარმოდგენისათვის გეორგიული (ქართული) ხასიათი შეინიჭებინა. თუმცა არა მთლიანად, წინააღმდეგ შემთხვევაში ბრეხტის პიესა ყალბი გამოვიდოდა“.

ანონსირებას უწყევდა „რიჩარდ III“-ს თეატრალური კრიტიკოსი დავიდ ზახდერი, რომელსაც ლონდონში უნახავს ჩვენი სპექტაკლი: „როგორ წარმოადგენენ ქართველები რიჩარდ მესამის ბოროტებას? თუ ეს იმის მსგავსი იქნება, რაც მათ ინგლისში აწვენეს ამ რამდენიმე წლის წინ, მაშინ ჩვენ საუცხოო სანახაობა გველის“.

საქართველოს რუსთაველის თეატრის შექსპირული სპექტაკლი „რიჩარდ მესამე“ საკმაოდ ძველი დადგმაა. შექსპირის კლასიკური პიესის ეს ვარიანტი, საბჭოთა კავშირის გარეთ პირველად 1979 წელს იქნა ნაჩვენები, ედინბურგის ფესტივალზე. ამის შემდეგ მცირე ხანი იყო გასული, როცა იგი ლონდონში ენახედღეს. ცხრა წლის შემდეგ, ჭერაც არ ჩამქრალა სანაქებო და მოულოდნელობით საესე თეატრალური ზეიმის შთაბეჭდილებანი. პირველ ყოვლისა უნდა გვახსოვდეს, რომ რიჩარდ მე-

სამე ერთ-ერთი მიზნადღველი სახეა შექსპირის პოლიტიკურ პიესებს შორის. ესაა მოუხელთებელი და ნაშუსგარეცხილი პოლიტიკური დანაშაულის შემცველი ამბავი, რომელშიც ამბიციის სიდიდე ბოროტების მასშტაბს უტოლდება. სამეფო გვირგვინისაკენ სისხლში მოსვრილი გზის გავლის შემდეგ იგი, ბოლოსდაბოლოს, თავისი აულამაგი ამბიციის მსხვერპლი ხდება... რუსთაველის თეატრმა ეს პიესა აირჩია არა როგორც ისტორიული პიესა ინგლისის წარსულიდან, არა როგორც პირადი, გამანადგურებელი ამბიციის თეატრალური ანალიზი. აქ შთამბეჭდავი მსახიობების მომწესველი თამაში წარმოადგენს ბრწყინვალე და მძაფრ გროტესკს და მთლიანად წარმოაჩენს პოლიტიკური მაქინაციების პერიპეტეებს. აქედან შეიძლება ვისწავლოთ ზოგი რამ პოლიტიკური ცხოვრების არაარაობაზე საერთოდ. ეს ხომ უზარმაზარი ადამიანური ენერჯის ხარჯვას მოითხოვს რაღაც საცოდავი, ხშირ შემთხვევაში დროებითი, უმნიშვნელო შედეგისათვის.

ქართული დადგმა კულტურულ, ისტორიკენტურ და კეთილშობილურ ინგლისში კი არ მიმდინარეობს, არამედ რომელიმე კავკასიური ტიპის ქვეყანაში — ენერგიულ, მიზანსწრაფულ, საშიშ და მკაცრ ქვეყანაში. აბიტრმაც შექსპირისეულ ტექსტში მნიშვნელოვანი ცვლილებები იქნა შეტანილი, მაგრამ რაკი დადგმა ქართულად იქნება წარმოდგენილი, მე ვერ შევძლებ ამ ცვლილებათა შემჩნევასა და მათ გამართლებას...

... ამ ათი წლის წინათ ნანახი სპექტაკლიდან, ჩემს მეხსიერებას რამდენიმე მომენტი შემორჩა: კლარენსის, რიჩარდის მძის. „სტილიზებული“ სიკვდილი, რიჩარდის დაწოლა ლედი ანას გვერდით. მისი მამამთილის კუბოსთან... რიჩარდის გამეფება „მოქალაქეთა“ ჯგუფის მიერ და გოლიათთა ბრძოლა სპექტაკლის ბოლოს — რიჩარდსა და რიჩარდის შორის. ორივენი უზარმაზარი ქსოვილის ქვეშ იბრძვიან და მხოლოდ თავი და ხელები მოუჩანთ, ქსოვილი კი ინგლისის რუკას წარმოადგენს.

ეჭვი არაა, რომ ახლაც კი, ათი წლის შემდეგ, ეს დადგმა პიესის საუკეთესო დაშუშავების დემონსტრაციაა, და თუ მას შეხარჩუნებული ექნება იგივე ენერჯია, ელვარება, გროტესკული ხედვა და ძალა, ასეთ შემთხვევაში იგი იქნება ფესტივალის ერთ-ერთი ცენტრალური ატრაქცია“.

ასე შეამზადეს ფსიქოლოგიურად ისრაელის ვაზეთებმა რუსთაველის თეატრის გამოსვლა იერუსალიმის ფესტივალზე.

მართლაც, 3 ივნისი იერუსალიმის თეატრი უამრავმა მაყურებელმა აავსო. ავტობუსით ჩამოვიდა ქართველი ებრაელობა აშდოდინდან. ტელ-ავივიდან. აშქელონიდან, ხოლო იერუსალიმის ქართველმა ებრაელობამ საინტერესო სიუჰპროზი შემოგვთავაზა. ფოიეს ერთ-ერთ დიდ დარბაზში, სპექტაკლის დაწყების წინ გაიმართა იმპროვიზებული შეხვედრა-სანახობა. რაფი ბალუაშვილმა ჯერ იფრითზე და მერე ინგლისურად (მრავალი სტუმარი ჰყავდა, როგორც ვთქვით, ფესტივალს) მიმართა შეკრებილ საზოგადოებას. ეს იყო მოკლე, მაგრამ მღელვარე, შთაფენებული სიტყვა 9 აპრილის ტრაგედიის ირგვლივ, სიტყვის შემდეგ სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. ფიხზე აღდგენ სისხლისფერი კარვოლანით დაფარულ იატაკზე თუ ანტრესოლებზე და კიბეებზე მსხდომნი, რათა პატივი ეცათ დაღუპულთა ხსოვნისათვის. ამ სიჩუმეში მოულოდნელად მჭექარედ გაისმა ბანი რაფის ხმა: „მაგრამ ქართველები არ გატყდებიან, ისევე როგორც ძველად არასოდეს გატყდებოდნენ. მათი ვაყაყაციური ბუნება გამობატულია მათ ცეკვებშიც. რომელთაც თქვენ ახლა ანახავთ“... დოლის რიტმულ ხმებზე გამოვიდნენ შინდისფერ, თეთრსა და შავ ჩოხებში ჩაცმული ქართველი ებრაელი ბიჭუნები და „მხედრულის“ ცეცხლი დაანთეს. ამ მოულოდნელობით გაოცებული მაყურებელი მოაწყდა საცეკვაო „მოედანს“ და მათს აღტაცებულ ტაშში ჩაიკარგა საცეკვაო მელოდიის საფინალო ხმები... მხოლოდ ერთი ცეკვა შეასრულეს ბავშვებმა, მაგრამ დიდად მღელვარე წუთები ვანგვაცდევინეს. „გუშინ ზეიმი ჰქონდათ ისრაელში მცხოვრებ საქართველოდან გამოსულებს. „კავკასიური ცარცის წრის“ პრემიერაზე საქართველოდან გამოსულმა ასობით რეპატრიანტმა აავსო დარბაზი და ეს მოვლენა აღნიშნეს „საქართველოდაც გამოსულთა გაერთიანების“ 60-კაციანი ბავშვთა საცეკვაო ანსამბლის კონცერტით, სადაც ქართული ცეკვები შეასრულეს. მაყურებლებმა წუთიერი დემილით პატივი სცეს საქართველოში ელექტის მსხვერპლთა ხსოვნას. თეატრის ვესტიბიულში ისმოდა მრავალი შემახილი და მილოცვა ქართულად. ახდაკის როლის შემსრულებელმა რამაზ ჩხიკვაძემ მონაწილეობა მიიღო ხანმოკლე ცერემონიაში.

წარმოდგენის შემდეგ „საქართველოდან გამო-
სულთა გაერთიანებამ“ მასპინძლობა გაუწვია
თეატრის კოლექტივის უზი მოწიაშვილის სა-
ბანკეტო დარბაზში, იერუსალიმში. ბანკეტი
დილამდე გაგრძელდა* (გაზ. „ზადაშოტ“. 08.
06. 89).* ეს საბანკეტო დარბაზი, რომელსაც
სახელი გაუთქვა კისნიჭერის მიერ საქვეყ-
ნოდ განთქმულმა ქება-დიდება ქართული
კერძებისა, სწორედ იმ დღეებში აღიარეს
მთელი ისრაელის საუკეთესო საბანკეტო დარ-
ბაზად (ე. წ. ულამად).

ამ საღამოში კიდევ ერთხელ გამოვიდნენ
ბავშვთა ანსამბლის სოლისტები. ისრაელში ჩე-
მი ორჯის ყოფნის მანძილზე მოცეკვავე ბავ-
შვთა მრავალი ანსამბლი ვნახე. იქაც და სა-
ქართველოში დაბრუნების შემდეგაც, ხშირად
დაფიქრებულვარ ქართული ცეცხლის გახსა-
კუთრებულ, კემმარტივად იშვიათი პლასტი-
კური ბუნების გამო. აი, ვუყურებ ამ ქარ-
თველ ებრაელთა ბავშვებს, რომელთა დიდმა
უმრავლესობამ არ იცის ქართული ენა. ისინი
მეორე თაობის შვილები არიან (მათმა მშობ-
ლებმა 8-10 წლის ასაკში დატოვეს სა-
ქართველო და, ბუნებრივია, აბსორბციის
პროცესი ძალიან ინტენსიურად მიმდინარე-
ობს. ეს პროცესი გარდესვლია). ვუცქერ
მათ ცეკვებს და ვხედავ, რომ მათი სხეულის
ყოველი კუნთი, ყოველი მოძრაობა ქართული
პლასტიკისათვის დამახასიათებელი სიმკვეთ-
რით, რიტმულობით და სიმსუბუქით გამოირ-
ჩევა. მათ ჯერ იციან ქართული, მაგრამ მათი
სხეული „ქართულად მეტყველებს“. ისევე
როგორც გონება ინახავს ენას, სხეულსაც
აქვს თავისი მეხსიერება. გააზრდებიან ეს ყმა-
წვილები, ზოგი ისწავლის ქართულს, ზოგი
ვერ ისწავლის, მათი სხეული კი შეინახავს
ქართული პლასტიკის ხსოვნას. ეს ბავშვები
ახლაც განსაკუთრებულად დადიან: მეთი სი-

ლალე, თავისუფლება, სიამაყე იგრძნობა მათ
მიმოხვარში.

შემთხვევითი არ არის ის, რომ ამ მოცეკვა-
ვეთა ანსამბლის ერთ-ერთმა წევრმა ერე-
ზოპარმა (ზონენაშვილმა) საუკეთესოდ შეას-
რულა მიწიკო აბაშვილის როლი „კავკასიურ
ცარცის წრეში“. ეს იშვიათი არტისტული სი-
თამამით დაჯილდოებული ბავშვი ვედარ მოა-
ცილეს მშობლებმა ჩვენს მსახიობებს. უცხო-
ეთში გასტროლებისას ბევრი სხვა ბავშვი
მოუწვევია თეატრს ამ როლზე და მათ შორის
საუკეთესო, უეჭველად, ქართველი ებრაელი
ბიჭუნა — ერეზი იყო, ალბათ, იმის გამოც,
რაზედაც ზემოთ ვლაპარაკობდი.

* * *

ფესტივალის ორგანიზატორებმა ყველაფე-
რი იღონეს იმისათვის, რომ რუსთაველის თე-
ატრის პირველი სპექტაკლი სათანადო „ან-
ტურაჟით“ ყოფილიყო უზრუნველყოფილი.
მოიწვიეს კულტურის გამოჩენილი მოღვაწე-
ები, საზოგადოებაში კარგად ცხოვრილი პი-
როვნებანი, პარტიათა ლიდერები, ფესტივა-
ლის სპონსორები. რუსთაველის თეატრის
პროგრამის ყდაზე დაბეჭდილი იყო ფესტივა-
ლის ხელმძღვანელობის მადლობა გამრიგელ
შეორვერის ფონდის მისამართით, რომელმაც
შემწეობა აღმოუჩინა მათ ამ სპექტაკლების
გამართავში. პროგრამის ტექსტში საგანგებოდ
იყო აგრეთვე აღნიშნული ბრუნების სიტყვები,
რომ მის „კავკასიურ ცარცის წრეს“ საფუძ-
ვლად დაედო ძველი ჩინეთისა და ბიბლიური
სოლომონის სამართალი და არა არამე იგავ-
არაჟი. სპექტაკლს დაესწრნენ ისრაელის სა-
ხელმწიფოს ექსპრეზიდენტი და კულტურის
მინისტრი.

მეორე მოქმედების დასაწყისში ავან-სცენა-
ზე გამოვიდა სპექტაკლის წამყვანი ყანრი
ლოლაშვილი, მივიდა მიკროფონთან და ის
იყო უნდა ეთქვა პირველი ფრაზა, რომ აქ
მოულოდნელი რამ მოხდა. პარტიერის პირველ
რიგს მოსწყდა ერთი ახალგაზრდა კაცი, შეხ-
ტა საკმაოდ მაღალ სცენაზე, მიეჭრა ყანრი
ლოლაშვილს და ყურში რაღაც უჩურჩულა.
რობერტ სტურუა და მე სპექტაკლს „სიდიუმ-
ლო“ სარკმლიდან ვუყურებდით (სცენიდან
პარტიერში გამოსვლა ბეტონის ვიწრო კორი-

* ივრითიდან ქართულად უმეტესი მასალა თარგმნა
ბენა გერშონ ბენ-ორენა (წიწყაშვილმა). აღმოსავ-
ლეთმცოდნე, ბენ-ცივის სახელობის დიდად ავტორი-
ტეტული ინსტიტუტის მეცნიერ მუშაკმა. მისი დაუღა-
ლავი მეცადინეობით ინსტიტუტი ეწევა ქართველ ებრა-
ელთა საკითხების კვლევას და საქართველო-პალესტინ-
ის ურთიერთობაზე მასალების შეგროვებას. რუცენ-
ზიების ნაწილის თარგმანი ეკუთვნის ქ-ნ თამარ ბათ-
იციასკ (მამისთვალთვა-კებერაშვილს) ლიტერატორს,
ივრითიდან ბიბლიის ხუთივე წიგნის ქართულად ერთ-
ერთ მთარგმნელს. გამოსულია ოთხი წიგნი. ქ-ნ თამარს
და ბ-ნ გერშონს დიდ მადლობას მოვასხენებე გაჯიხისა-
თვის. ნ. გ.



ქნესეტის დეპუტატი ეფრაიმ გური
„ისრაელის მუზეუმის“ „ქართული კოსტიუმის“ ვიტრინასთან

დორითაა შესაძლებელი. ბეტონის კედელში ირიბულად, როგორც სათოფეები ხოლმე ჩატანებული ძველ ციხე-სიმაგრეებში, გაჭრილია სარკმელი რევისორისათვის. აქედან მას შეუძლია „უთვალთვალის“ სპექტაკლს ისე, რომ ვერაინ შენიშნოს). გაოცებულნი და შეშფოთებულნი შევცქეროდით ამ უცნაურ მიზანსცენას (მუსულმანი ექსტრემისტებისაგან იერუსალიმში ყველაფერია მოსალოდნელი, აფეთქება, მძევლად მოტაცება, შანტაჟი, ზომ გადაჩეხა არაბმა მძლოლმა ებრაელი ბავშვებით სავსე ავტობუსი იერუსალიმთან?! შემთხვევითი არაა, რომ თეატრის ფოიეში შესვლისას ბილეთს კი არ სინჯავენ, არამედ ხელჩანთებს). ბოლოს ქანრიბ თანხმობის ნიშნად თავი დაუქნია უცნობს. სცენაზე მარტო დარჩენილს საკმაოდ ხანგრძლივი პაუზა გამოუვიდა. საუკუნედ მოგვეჩვენა ეს წუთები. ვოფიქრე, ისეთი რა უთხრა ამ კაცმა ქანრის, რომ იგი ვერც სპექტაკლს იწყებს და ვერც სცენას სტოვებს. აჰა, როგორც იქნა დაიწყო... და ამთავრა თუ არა თავისი ეპიზოდი, კულისებში მივევარდით.

— გაიგეთ (?) რა მითხრა იმ კაცმა?... სპექტაკლი არ დაიწყო, პრეზიდენტი ჯერ არ დამჯდარა სავარძელშიო...

... მაშინ, როცა ქანრი სიმწრის ოფლში იწურებოდა, ფეხზე მდგარი ექსპრეზიდენტი ამ

დროს, თურმე, პარტერის პირველი რიგინად არხეინად ელაპარაკებოდა ვილაც თავის ნაცნობს (ცხადია, რომ სცოდნოდა ქანრი მელოდებოა — დროზე დაჯდებოდა თავის ადგილზე).

მეორე დღესვე ისრაელის რადიომ გადასცა ცნობა თეატრის პირველი სპექტაკლის წარმატების გამო: ის, რაც გუშინ მოხდა იერუსალიმის თეატრში, წარმატების ყოველგვარ ნორმალურ საზღვრებს გასცილდა. 2000 კაციანი დარბაზი ისე იყო გაქედლი ხალხით, რომ იატაკზე ფეხის დადგმა ჰქონდა. სავარძელთა მწკრივებს შორის, პირდაპირ ძირს, დამრეცი იატაკის კიბეებზე ისხდნენ ისინი, ვისაც მხოლოდ ფეხზე დასადგომი ბილეთები შეხვდათ. საგულისხმოა, რომ მაყურებელთა უდიდეს უმრავლესობას შეადგენდნენ ადგილობრივი მკვიდრნი, მათ შორის იყვნენ ხელოვნების მრავალრიცხოვანი სპეციალისტები.

მართლაც, რუსთაველის თეატრის რვა წარმოდგენაზე მოსულ ქართველ ებრაელთა რიცხვი (სულ რომ შევაჯამოთ) 200 კაცს არც აღემატებოდა ალბათ (თითოეულ სპექტაკლზე 25 კაცი — 2000-იან დარბაზში). ჩვენს სპექტაკლებზე პირადად მე არცერთი არაბი არ მინახავს, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი.

იერუსალიმის მოსახლეობის ოცდაათ პროცენტს შეადგენენ. შესაძლოა, ეს მათი პროტესტის ერთგვარი გამოხატულებაც იყო (ისინი ზურგს აქცევენ ყოველგვარ კულტურულ აქციას, რომელსაც ებრაელები უდგანან სათავეში, მათ შორის საერთაშორისო ფესტივალებსაც).

* * *

„ქართველთა ლაღადისი აღარ ისმის პალესტინის ბებერ მიწაზე“, — გულისტკივილით წერს იცხაკ დაიდი (დავითაშვილი), აღმოსავლეთმცოდნე პოლიგლოტი, პრემიერ მინისტრის განსაკუთრებულ საქმეთა მრჩეველი და აი, რამდენიმე საუკუნის შემდეგ უძველეს იერუსალიმში კვლავ გახშირდა ქართული სიტყვა. მას შემდეგ, რაც მიწყდა ქართველთა („იბერთა და ლაზთა“ როგორც პროკოფი კესარიელი გვამცნობს) ლოცვად აღვლენილი ხმები ჯვრის მონასტერში, თუ იეპოდანს უდაბნოში ჩაკარგული საბა გამწმენდელის ლავრაში — ამ კოლოსალური მასშტაბის წმინდა სავეანეში, რომლის კედლებმა ალბათ, პირველად გაიგონეს იოანე ზოსიმეს მიერ შეთხზული „ქეზი და დიდებანი ქართულისა ენისაი“-ს სტრიქონები, როცა ქართულ ეკლესია-მონასტრების უკანასკნელი კვალიც ჰქრება და საუკუნეობა იღრმობად შემოგვცქერიან იოანეს და პეტრე იბერის სახეები — ჩვენთვის განსაკუთრებულ აზრს იძენდა სცენიდან წარმოთქმული ქართული. ყველა უცხო ქვეყანაში ქართული თეატრის წარმატება მნიშვნელოვანია, მაგრამ იერუსალიმში გამოსვლა და მართლაც ბრწყინვალე გამარჯვება, ყველაზე მნიშვნელოვანად და სიმბოლურად მესახება.

აგერ სულ ახლახანს არ იყო განა უწმინდესმა და უნეტარესმა ილია შეორემ ჯვრის მონასტერში ილია მართლის ხატი რომ შეასვენა, ლოცვა აღავლინა და ქართული საგალობლების ხმები გააგონა ჯვრის მონასტრის ბებერ კედლებს? ამ დიდ რიტუალის აზრი და მღელვარება უბიძგებდა ერთი მსახიობის თეატრის შემქმნელს კოტე შახარაძეს, როცა იგი შთაგონებით მოუთხრობდა იქაურ ქართველ ებრაელობას ჯემალ აჯიაშვილის „გამოიღვიძე ქნაროს“ სულისშემძვრელ პასაჟებს და იგივე ვალი მამულშვილობისა წინ უძღვარუსთაველის თეატრს იერუსალიმში — ამ წმინდა მიწაზე გამოსვლის დროს.

ისრაელური გაზეთების თეატრალურ რეცენზიათა (ქართულ თარგმანებში) სტრუქტურაში ამაოდ ვეძებდი რაიმე პარალელს რელიგიისა და კულტურის ძველ ქართულ რელიქტებთან. ამაოდ, მართლაც იშლება აქ თაობათა მესხიერებაში ჩვენი წარსული დიდების ნიშნები. საქართველოდან წამოსული ებრაელობა, სხვათა შორის, თავის მისიას ამ ხსოვნის გაცოცხლებაშიც ხედავს, სურს უპატრონოს და შეინახოს ქართული სულის ნიშატი.

აქ ჯერჯერობით საქაო ვაგულხას ინარჩუნებენ ჩვენი ძველი ძმები — სომხები (იერუსალიმის ძველ ქალაქში სომეხი ქრისტიანების უბანია), მაკხოვრის წმინდა საფლავის სამონასტრო კომპლექსის ერთ-ერთი განმგებელი სომხური თემია (ბერძნულისა და ფრანკისკანელის გვერდით). ამ კომპლექსის ჭერქვეშა გოლგოთა — ვი დლოროსას ერთი ითხმებტუტუტაგანი (9 გარეთაა, 5 — შიგნით) და აი, გოლგოთისაკენ მიმავალი კლდეში ნაკვეთი ბილიკის გასაღები (ეს ბილიკი მონასტერშია) სომეხთა ხელშია (სათანადო ლტერატურული წყაროების მოწმობით მე-13-16 საუკუნეებში გოლგოთისა და წმინდა საფლავის ეკლესიების გასაღებიც ქართველებს ეპყრათ და ყველაზე მეტ კანდელს ანთებდნენ. აქ ამჟამად ყოველგვარი კვალი ქართველთა ყოფნისა წაშლილია). სომეხ ბერებს ვთხოვეთ (სომხურად, ცხადია) გაეხსნათ რკინის ჭიშკარი, რომელიც კეტავს ბილიკის შესასვლელს. არ დაგვზარდნენ, წამოგვყვენ და მეგზურობაც გავგიწიეს კლდეში ნაკვეთ დამრეც ბილიკებზე.

იხსენებ წარსულს და ღრმა სევდა გიპყრობა. ჩვენი წმინდა ვალია — ქართველ ებრაელთა დახმარებით — ავალორძინოთ ქართული სული იერუსალიმში. მით უმეტეს, რომ ამისათვის მზად არიან კულტურის აქაური მესვეურებიც. „ისრაელის მუზეუმში“ მაგალითად, ერთი დიდი ვიტრინა ქართულ ეროვნულ ტანსაცმელს ეთმობა (მხოლოდ მიახლოებით თუ მოგვაგონებს ეს ექსპოზიცი ქართულ კოსტიუმს. დიდი ხნის წინათ საქართველოდან წამოსული ქართველი ებრაელის მიერ, მესხიერებით აღდგენილი ესკიზის მიხედვითაა შექმნილი). აქვეა ქართულ საკრავთა ნიმუშებიც. მუზეუმი ითხოვს ქართული ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ამსახველ ძასალებს. თუ გავითვალისწინებთ „ისრაელის მუზეუმის“ დიდ საერთაშორისო ავტორიტეტს.



ეს მოთხოვნა ჩვენს ინტერესებში შედის, მაგრამ რატომღაც ვაყოვნებთ ამ საქმის მოგვარებას. „დიასპორას“ — ებრაელთა გაფახტულობის ამსახველი მუზეუმი — ეს თანამედროვე სამუზეუმო არქიტექტურისა და საგამოფენო კულტურის უმაღლესი ეტალონი — მზადაა ძალზე ფართოდ ასახოს ებრაელთა დიასპორა საქართველოში. ამ საქმეს სათავეში უდგას საქართველოდან წასული ქანი ლილი მაგალი, რომლის ენთუზიაზმს ჩერჯერობით ზურგს ვერ ვუმაგრებთ კოხტურული საქმეებით.

ქართველი ებრაელობა ამ ოცი წლის მანძილზე ძალიან მნიშვნელოვან პოლიტიკურ, ანგარიშგასაწევ ძალად იქცა. უეჭველია, მათ მიერ მოპოვებული პოზიციის გამოა, რომ ისრაელის სახელმწიფოს და პარტიის ლიდერები საქართველოდან ჩასულ დელეგაციებს ხშირად უმართავენ ოფიციალურ მიღებებს. პირვლი ჩასვლისას ჩვენ მიგვიღო მამინდელმა საგარეო საქმეთა მინისტრმა, შრომის პარტიის ლიდერმა და პრემიერ მინისტრის პირველმა მოადგილემ შიმონ პერესმა (ახლა იგი კოალიციურ მთავრობაში ფინანსთა მინისტრი და პრემიერის პირველი მოადგილეა). პერესმა სიამოვნებით მოიგონა თავისი შრავალი ოფიციალური თუ არაოფიციალური შეხვედრა ელჟარ შევარდნაძესთან: „მე მას გააონოვის მიერ თარგმნილი „ვეფხისტყაოსანის“ რამდენიმე ტაეპი წავეუკითხე ივრითზეო. სხვათა შორის, მე ჩემს დიპლომატებს ვურჩევ ხოლმე ოფიციალური დოკუმენტების ნაცვლად პოეზია იკითხოვნ. პოეზიაშია ხალხის სული გაცხადებული და თუ გინდა რომელიმე ერი უნისწავლო, უპირველესად მისი პოეზია უნდა იცოდე. მე სიამოვნებით ვუჭერ მხარს თქვენს „პერესტროიკას“ თუნდაც იმითომ, რომ ამ სიტყვის ნახევარი („პერეს“) ჩემს გვარს აღნიშნავს... მაშინ მიგვიღო აგრეთვე შრომის პარტიის თავმჯდომარემ უზი ბარამმა, ტელავის მერმა შლომი ლაპატმა (დედაქალაქის მთელი კულტურული ელიტა მოიწვია მუნიციპალიტეტში).

ამჭერად კი ისეთივე მიღება მოგვიწყო აწინდელმა საგარეო საქმეთა მინისტრმა, პარტია „ლიკედის“ ერთ-ერთმა თვალსაჩინო ლიდერმა მოშე არენსმა, პარლამენტის თავმჯდომარემ დოვ შოლანსკიმ (ლიტვიდანაა, რუსულს ამტკრევს). ყველა ამ შეხვედრაზე აშკარა იყო ურთიერთკონტაქტების გაძლიერების სურ-

ვილი, ინტერესი იმ ქვეყნისადმი, სადაც ებრაელობას დევნა და შევიწროვება არ განუტოვებია. ამ შეხვედრებს ახლავს ერთი ქვეტექსტი: მათ ინტერესებთ ჩასწვდნენ იმ „ქართულ-ებრაელ ფენომენს“, რომელმაც განსაზღვრა ისრაელში საქართველოდან „ამოსულთა“ შეუდრეკლობა, უცნაური სიამავე, სიმტკიცე და თანადგომა. ინტერესებთ რა კულტურული არეალიდან არის წამოსული ეს 40000 რეპატრიანტი, კვლავ „ქართველ ებრაელებად“ რომ მოიხსენიებიან.

ცხადია, რომ ქართული კულტურის ფართო მასშტაბით პროპაგანდა ისრაელში არ რჩება საკუთრივ კულტურის ფარგლებში, ერთდროულად იქნენ პოლიტიკურ და კონფესიურ აზრს. მით უმეტეს, რომ ვერ კიდევ მრავალსაიდუმლოს ინახავენ როგორც ჯვრის მონასტრის თაღები, ასევე წმინდა სიბას ლავრის სანახები, ბერძენთა საპატრიარქოს ბიბლიოთეკები თუ იერუსალიმის ძველი ქალაქის ფრანცისკანელთა მონასტრის მუზეუმი (რომელსაც ნოდარ ჩანბერიძემ და შე ბეერი ვუტრიალეთ, მაგრამ შიგ ვერ შევალწიეთ)... ქართული კულტურის ყოველი ძილწვევა ამ წმინდა მიწაზე იდუმალბებათა გამხელისაკენ წინ გადადგმული ნაბიჯია. ამიტომაც, როგორც თეატრის ერთ-ერთ მოღვაწეს, სიამაყით მავსებს იმის შეგნება, რომ ქართული თეატრის ცნობილი მოღვაწეების შემწეობით ასეთი თუნდაც ერთი ნაბიჯი გადადგმული იქნა.

მოგუსმინოთ ვაზ. „ხიდაშოს“ (08. 06. 89) „ქართველების „რიჩარდ მესამე“ — ესაა თეატრალური მარგალიტი. იმის შემდეგ, რაც მათ ბერტოლდ ბრენტის „კავკასიური ცარცის წრისაგან“ ქართული ზეიმი შექმნეს, ახლა შექსპირისაგან გააკეთეს ბრენტის, თვით ბრენტზე უფრო მეტად ბრენტი. „რიჩარდ მესამე“ ეს არის ისრაელის ფესტივალის მშვენება. ვინც იგი ქიშმიშით ჩასვა ფესტივალის ბოლოში, მან, ალბათ იცოდა, რასაც აკეთებდა. დასანანია მხოლოდ ის, რომ ცოტათი სული ამოგვხადეს, სანამ ამ ქიშმიშამდე მიგვიყვანდნენ“.

რუსთაველის თეატრის გამარჯვება იერუსალიმის საერთაშორისო ფესტივალზე ქართველი ებრაელობისათვის დიდ ზნეობრივ მხარდაჭერას ნიშნავდა. ვხედავდი როგორი გაბრწყინებული სახით დადიოდნენ თეატრის ფოიეში

და თეატრის წინ გაშლილ მოედანზე. მათ სახეზე ამოიკითხავდით — აი, როგორი ქვეყნიდან ვართ ჩვენ „ამოსულენი“.

... ადგილობრივ ებრაელებს მრავალი გაზეთიდან ამოჰკრილ ერთად აკინძულ რეცენზიებს უჩვენებდნენ.

საინტერესოა ის ასპექტები, რომლებიც ჩვენი სპექტაკლების შეფასებისას განსაკუთრებითა თვალში საცემო.

პირველი ეს არის პოლიტიკური ასპექტი:

„... ესაა დამარტყანივანი პოლიტიკური წარმოდგენა. ამდენად მისი თემა პოლიტიკური მკვლევარები, ადამიანთა მოსპობა და მათი სამუდამოდ დაღუბება. ქართველებს კარგად ესმით შიშისა და ძრწოლის რეჟიმი და ისინი შექსპირის პიესაში ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე, აძლიერებენ ამ ასპექტებს, როგორც თავისთავად არსებულს.

მაგრამ ეს სპექტაკლი განუყოფელია მათი საოცარი თეატრალური კრედოსაგან. ისინი შექსპირის „რესტავრაციას“ ცდილობენ. მათ ეს დრამა გაატარეს თავიანთ ეროვნულ-კულტურულ ფილტრში. აქედან მომდინარეობს ის ზეიმურობა, ეს შეუმცდარი შეგრძნება იშვილათი, ორიგინალური ავთენტურობისა. ესაა თეატრი, რომელშიც ძვლებამდეა დასული ხალხურობა. ამავე დროს — ეს რთული და საოცრად პროფესიული თეატრია“ (გაზ. „მთავარი“ 08. 08. 89. სათაური: „სამეფო წარმოდგენის საზღაურად“).

...

„ისევე როგორც წინა სპექტაკლებში — „კავკასიურ ცარცის წრეში“, ისე ახლაც დაამტკიცეს ამ თეატრის მსახიობებმა, რომ დასაშვებია ირონიით, „თვალის ჩაკვრით“ მოვეპყროთ „წმინდა ტექსტებს“. შემთხვევითი არ არის, რომ სპექტაკლის პერსონაჟები გამოიყურებიან როგორც გამოძიებლები, დივერსანტები, ხოლო უპირველესი არტისტი რამაზ ჩხიკვაძე ცოტაზე უფრო მეტად მოგვაგონებს ამხანაგ იოსებს (ავტორი, როგორც ჩანს, სტალინის (sic) გულისხმობს. ნ. გ.). მუსიკა და ქორეოგრაფია — უმაღლესია“ (გაზ. „დავარი“

11. 06. 89. სათაური: „თეატრალური მწვერული“).

... „სხვა მრავალ შთამბეჭდავ სცენასთან ერთად არის სპექტაკლში ერთი მშვენიერი მომენტი, როცა სახელმწიფოს ბედ-იღბალზე მოკამათენი სათამაშო ბურთივით ფეხებით უგდებენ ერთმანეთს სამეფო გვირგვინს. და სინამდვილეში ეს ხომ ასეა — ასეთია სამეფო სიმბოლოს ბედი. იმ დროს, როცა ბრენტის „კავკასიურ ცარცის წრეში“ ყველაფერი შესანიშნავი სახალხო ზეიმი იყო, შექსპირთან სწორედ თავს იჩენს ბრენტისეული მომენტები და საშუალებები, სცენური ქეშმარიტებით გულუბრყვილო რწმენის გამუდმებული ნგრევისა. ასე იქცევა შექსპირის ისტორიული პიესა მეტისმეტად თანამედროვე მწარე დაცინვად. ეს, უშეკველია, წლევანდელი ფესტივალის ერთ-ერთი მწვერვალია. (გაზ. „ალჰამიშმარ“ 11. 06. 89. სათაური: „რიჩარდმა ყველა გააცურა“).

მეორე — თეატრალური ასპექტი:

... „ეს უკვე არაა ქართული ხალხური ზეიმი — კავკასიური ცარცის წრესავით“ — არამედ შექსპირის პიესის ბრძნული და საინტერესო ინტერპრეტაცია თანამედროვე და რთულ თეატრში, რომელიც, ერთი შეხედვით, უხეშ და უბრალო ხერხებზეა აგებული. ამ სპექტაკლებში ყველა ძალას ელტვის და არა ფანტაზიებს. ეს ადამიანების ბოროტებისა და გარყვნილი ძალის ერთგვარი გროტესკია.

საოცარ სცენაზე რეჟიზიტის ერთგვარი წყებაა, რომელიც განუწყვეტლივ „მოდრობაშია“. მთავარ როლში რამაზ ჩხიკვაძეა, რომელიც თავისი ზეიმი და ტიტანური თამაშით გვიჩვენებს ცბიერებით კალთადაბერტყულ და აულაგმავ სიმხნიჩქეს. მის გარშემო არანაქლებ შთამბეჭდავი სახეებია. ყოველი ტიპი კარგად შეზავებული სტილისტური ნაქმია, საცირკო ოხუნჯების საზღვრებამდე მიღწეული. არ გვაიწყებენ, რომ ეს არის თეატრი, ოღონდ სხვაგვარი, ვიდრე ის, რომელსაც ჩვენ მივეჩვიეთ შექსპირის თუ სხვა დრამებთან დაკავშირებით“ (გაზ. „ჰაარეც“ 08. 06. 89. სათაური: „ბრძნული და საინტერესო ინტერპრეტაცია“).

„რიჩარდ მესამე“ — ბრწყინვალე მსახიობის რამაზ ჩხიკვაძის განსახიერებით და რობერტ სტურუას ღიღებულ დადგმით, ისეთი სპექტაკლია, რომელიც ღირსია იმისა, რომ მას რეჟისორები და მსახიობები სწავლობდნენ. საოცარია ის გაბედული შემოკლებანი, რომლებიც ხანგრძლივ მოქმედებას ერთიან, სრულ კომპაქტურ სურათად კრავს და მაინც ორიგინალის ძალასა და სიღრმეს ინარჩუნებს. ეს არის წმინდა წყლის თეატრი, რომელიც თავს არიდებს ადგილის (გარემოს) ან მეფური ბრწყინვალეების გარეგნული ეფექტების შექმნას (ბუტაფორია წარმოადგენს დახეულ ფარებს, გვირგვინი კი ფქროსფრად შეღებილი მუყაოა). არავითარი ძალადური ქმედება არაა სცენაზე, უკანასკნელ ბრძოლაშიაც კი თავიდანაა აცილებული მახვილის დარტყმა ან სისხლის ღვრა — ყველაფერი „თამაშითაა“ წარმოდგენილი. აქცენტი გადატანილია პოლიტიკურ-ფსიქოლოგიურ პროცესებზე“ (გაზ. „იედოთ ახარონოთ“ 13. 06. 89. სათაური „სად ჩვენ და სად ისინი“).

და ბოლოს:

„საქართველოს თეატრმა კვლავ დაამტკიცა, რომ მისმა გამოსვლებმა ისრაელის ფესტივალზე შეუდარებელ მწვერვალზე აიყვანა იმ თეატრის ყოველი წარმოდგენა. „რიჩარდ მესამის“ დადგმა გეთავაზობს ახალ საზომს საერთოდ თეატრის და კერძოდ შექსპირის კომენტირებისათვის“ (გაზ. „დავარია“ 11. 06. 89).

„ისრაელის ფესტივალის თეატრალურ წარმოდგენათა უკანასკნელი აკორდი ამჟამად იყო სენსაცია: საქართველოს სახელმწიფო თეატრის საუცხოო გამოსვლა შექსპირის „რიჩარდ მესამით“ — რობერტ სტურუას ძალზე ორიგინალური და ბრწყინვალე დადგმით. რამაზ ჩხიკვაძესთან ერთად — კუზოანი მეფის მთავარ როლში.

ჩემს მიერ ნაწახი ყველა რიჩარდიდან ორი დამამახსოვრდა ყველაზე მეტად: ლორენს ოლივიე — ბილწი და ეშმაკი მზაკვარის შთამბეჭდავი სახით და იოსებ

მილო — მოსისინე გველივით ქვემდროში და უზნეო პიროვნება. და აი, ღიღებულ ქართველი მსახიობი შთაბეჭდილების მომხდენი ხეობრული მანერებით შემოდის სცენაზე, რომელიც დაძინებულ ფარდებიდან გაკეთებულ უზარმაზარ კარავს წარმოადგენს. მსახიობი თავს არ იწყუბებს იმით, რომ გმირის კოკლობაზე იზრუნოს მუდამ, რადგან, ისიც საკმარისია, რომ ზოგჯერ მის სიმახინჯეს შეგვახსენებენ ხოლმე. მსახიობის შევერცხილილი თმა არ არის დაფარული ეპოქის შესაფერისი რაიმე პარიკით, რადგან ამ კარიერისტი პიროვნების ერთადერთი საზრუნავი ისაა, ყველა გამამახარაოს. ისე ხორციელად, ისე ძალდაუტანებლად უსვამს ხელს საჯდომზე დაქვრივებულ ლედი ანას, თავის მომავალ მეუღლესა და მსხვერპლს, თითქოს აქ არაფერია. ასეთი ბუნებრივი ცინიზმი წარმოადგენს მთელი რეჟისურის საფუძველს“ (გაზ. „ალ-ჰამიშ-მარ“. 13. 06. 89).

ცნობილია, რომ საქართველოდან ისრაელში წასულ პირველ თაობას ძალზე გაუჭირდა. უცნობი გარემო, სულ სხვა სოციალური სტრუქტურა და, რაც მთავარია, ენის უცოდინარობა სთრგუნავდა მათ ფსიქიკას. ამას უნატებოდა „სოციალური გაუცხოების“ პრესენცია. მხოლოდ თავგანწირული შრომით, ღირსეული თავდაპირით, ურთიერთშემტკიცებით და შეუპოვრობით შესძლეს მათ თავიანთი კულტურული ადგილის დაკავება საზოგადოებრივ ასპარეზზე, ბიზნესში, მეცნიერებაში და ბოლოს პოლიტიკაში. უეჭველად სამაყაო ეფრანი გორის არჩევა პარლამენტის წევრად. ამიტომაც, ვიმეორებ, ქართული კულტურის ყოველი ღირსეული წარდგენა ისრაელში, ეს უპირველესად, ქართველი ებრაელის სულს სიამაყით ავსებს. ეს უნდა იცოდეს ყველამ, ვინც იქ კულტურული ძისიონით მიემართება. მართალია, ჩვენ ოფიციალურად ფესტივალის სტუმრები ვიყავით და ჩვენი პატრონობაც მას ევალებოდა, მაგრამ, განა ეფრანი გური მოისვენებდა? იგი თავს დაგ-

ტრიკლებდა, ჩვენი ჰირისა და ლზინის პირველი მოზიარე იყო. იგი აშლოდში ცხოვრობს, მაგრამ როგორც პარლამენტის წევრს, იერუსალიმის „ჰილტონში“ აქვს აპარტამენტი. იგი პარლამენტსა და თეატრს შორის იყო გაბმული.

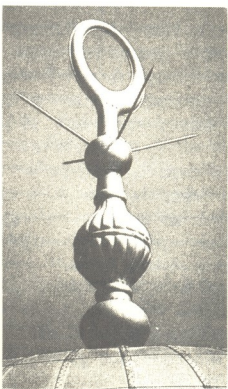
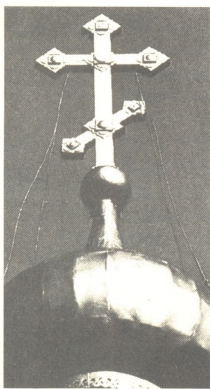
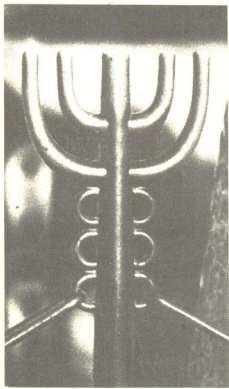
ისრაელის რადიოს (ქართულ გადაცემათა რედაქცია) ინფორმაცია: „ბრესისა და რადიოს მრავალი კორესპონდენტი ესწრებოდა საზეიმო ვახშამს, რომელიც ქნესეტის დეპუტატმა ეფრაიმ გურმა გამართა აშლოდში თეატრის კოლექტივისა და მათთან ერთად ჩამოსულ კულტურულ მოღვაწეთა პატივსაცემად. საზეიმო ვახშამზე მოწვეულნი იყვნენ აგრეთვე აშლოდის მერი ცვი ცილკერი და ქალაქის მუნიციპალიტეტის სხვა ხელმძღვანელები. ეფრაიმ გურმა ისრაელის საზოგადოებრიობის სახელით მიულოცა რუსთაველის თეატრის კოლექტივს დიდი წარმატება და გამოთქვა სურვილი, რომ შემოქმედებითი კოლექტივების გასტროლები ორმხრივი გახდება და ისრაელის კულტურის მოღვაწეებსაც მიეცემათ საშუალება თავიანთი ხელოვნება უჩვენონ საქართველოს ხალხს. მან თქვა აგრეთვე, რომ

მიმდინარეობს ინტენსიური მოლაპარაკება ისრაელსა და საქართველოს შორის პირდაპირი, საპაერო რეისის დაწესების შესახებ... აშლოდის მერმა ცვი ცილკერმა განაცხადა, რომ ახლო მომავლისათვის მას განზრახული აქვს გამგზავროს თბილისში და დააგვირგვინოს ეფრაიმ გურის წამოწყება საქართველოს ერთერთ ქალაქთან აშლოდის დამშობილების თაობაზე...

ამ საღამოს გიორგი გეგეჭკორმა ფრიად კეთილშობილური ყესტი გააკეთა. ეფრაიმ გურს საჩუქრად გადასცა თავისი ვაჭიშვილის გიორგი გეგეჭკორის საკმაოდ მოზრდილი ფერწერული ტილო, სადაც გიორგი გეგეჭკორი ებრაელი ნათან ბრძენის როლში გამოსახული.

ნამდვილი შორსმჭვრეტელობა გამოავლინა ამ რადიო გადაცემის ავტორმა თამარ კეჭერაშვილმა: „ეჭვი არ არის, რომ ქართველ ხალხსა და საქართველოს ებრაელობას შორის არსებული მეგობრობა თანდათან გადაიზრდება ქართველი და ისრაელი ხალხების მეგობრობაში.

ქეშმარიტი ხელოვნება აკავშირებს ხალხებს“.



წიგნი და მხატვარი

(„შუშანიკის წამების“ ზურაბ ნიჟარაძის დასურათებანი)

ნილო მებრძველი

ძარტული ფერწერული სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, საქართველოს სახალხო მხატვრის ზურაბ ნიჟარაძის ქმნილებანი მნახველს ზიბლავს ცოცხალი კოლორითა და მდიდარი ფერწერულობით. წინამდებარე სტატიაში ჩვენ მხატვრის შემოქმედების მხოლოდ ერთ სფეროს შევეხებით, კერძოდ, წიგნის ილუსტრაციას.

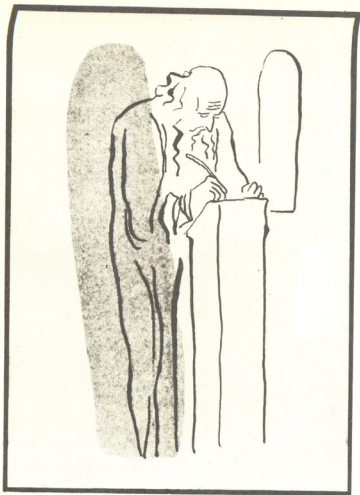
ზურაბ ნიჟარაძე მნიშვნელოვან ხარკს უხდის წიგნის გაფორმების მეტად სასურ საქმეს. მის მიერ დასურათებული ნაწარმოებები გამოირჩევა ომაკადი სიმდიდრით. მხატვარს იზიდავს რასავლეთ ევროპის კლასიკოსები, ჯილი და თანამედროვე ქართული ლიტერატურა. სამაგალითოდ შეიძლება მოვიტანოთ ფ. რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“. უ. შექსპირის „ჰენრი VI“, ო. კილასის „ყოველმან ჩემმან მპოვენელმან...“, რ. ინანიშვილის მოთხრობების კრებული, ქართული ხალხური ზღაპრები და სხვ. მხატვრული სახის გამომსახველობა, წერის თავისუფალი მანერა, მდიდარი კოლორითი — აი, ის ძირითადი ნიშნები, რაც მხატვრის ილუსტრაციებს ახასიათებს.

მხატვრული მთლიანობით გამორჩევა ზ. ნიჟარაძის მიერ გაფორმებული ნაწარმოები — იაკობ ზუ-

ცეის „შუშანიკის წამება“ (მერანი, თბ., 1978 წ., რუსულ ენაზე, მხატვრულად გააფორმა ა. სარჩიმელიძემ).

მხოლოდ მაღალი მხატვრული ოსტატობის მქონე მხატვარს შეუძლია კალმის ამგვარი თავისუფალი მოძრაობით, ასე მიმზიდველად და თანამედროვე ენით მხატვრულად „გაათამაშოს“ „შუშანიკის წამების“ თემა. ზურაბ ნიჟარაძის „შუშანიკის წამების“ ილუსტრაციები გამოირჩევა წიგნის კომპოზიციური აგების, მისი გაფორმების თავისებური სტრუქტურით. შესრულებულია 7 ილუსტრაცია და 13 ჩანართი. გადაშლილი წიგნის ერთ გვერდს მხატვარი მთლიანად უთმობს ნახატს, ხოლო მის მოპირდაპირე ტექსტიან გვერდზე გამოსახავს ცალკეულ პერსონაჟთა მხატვრულ სახეებს: შუშანიკს, ვარსკენს, მათ შვილებს, სპარსთა მეფეს, იაკობ ზუცესს, კომპოზიციები ყოველგვარი მოჩარჩოების გარეშე, პირდაპირ თეთრი ქაღალდის სიბრტყეზეა გაშლილი. მხატვარი არ შემოფარგლავს მათ, რათა არ გამოყოს იგი ტექსტიანი გვერდისაგან. იგი წიგნის გვერდებს კი არ აფორმებს

ცალ-ცალკე (განსხვავებით მის მიერ შესრულებული „შუშანიკის წამების“ ილუსტრაციათა მეორე ციკლისაგან, სადაც ლიტერატუ-



„შუშანიკის წაშება“.
იაკობ ხუცესი

რული ნაწარმოების მოტივებზე ცალკეული დამოუკიდებელი ფურცლებია შექმნილი), არამედ იაზრებს გადაშლილი წიგნის გვერდების კომპოზიციას და გასაფორმებელ სიბრტყედ იყენებს ფურცლების მთელ ფორმატს, რითაც იცავს ერთიანობას.

ილუსტრაციები შესრულებულია კალმითა და ტუშით. ზურაბ ნიჟარაძე ლაკონურად, რამდენიმე შტრიხით ქმნის ნახატს. შავი და თეთრი ფერების გარდა, ყველა ილუსტრაციაში გამოყენებულია ღია მომწვანო-მორუხო ფერი — ლაქის სახით. ამ ფერით არის შესრულებული ტექსტში ჩანართებიც. ეს ფერადოვანი ლაქები აერთიანებს მთელ ფურცელს, ე. ი. გასაფორმებელ სიბრტყეს და ილუსტრაციებთან ერთად მხატვრულ მთლიანობას ქმნის.

ილუსტრატორი დიდი მხატვ-

რული გამოხატულებით ვალდებულია მოსცილოს შუშანიკის მწუხარებას და დიან განწყობას. მის მედღარ, შეუპოვარ ბუნებას, ვარსკენის მრისხანე, უღმობელ პიროვნებას; მამისაგან დათრგუნულ შვილებს; რომლებიც გაფართოებული და გაოგნებული თვლებით იმზირებიან, მშვიდ და აუღელვებელ, შეუვალ და დაუძლეველ, თავის თავში დარწმუნებულ სპარსთა მეფეს.

ჩანართებზე გამოსახული მხატვრული სახეები კალმის რამდენიმე მოსმითაა შესრულებული. ფორმები შტრიხების დადებით იქმნება. ფიგურები ჩანახატების სახითაა მოცემული, „ესკიზურია“, ეს გამოსახულებები თითქოს ამოტივტივდება შრიფტის ქვემოდან. თანდათანობით, ლიტერატურული ტექსტის პარალელურად, ჩვენს თვალწინ იშლება პლასტიკურ მხატვრულ სახეთა მთელი გაღერება. ისინი შრიფტთან ერთად აღიქმება და, წიგნის თანასწორფლებიანი ნაწილებია.

აქ საინტერესოა, რას ამბობს თვით ზურაბ ნიჟარაძე: „ძალიან მომწონს პუშკინის მიერ შესრულებული ჩანახატები საკუთარი ნაწარმოებების მოტივებზე. ისინი საოცრად ერწყმის და ამდიდრებს ტექსტს. მეც ეს ზერზი გამოვიყენე, რადგანაც აქ კარგად ჩანს თვით სამუშაო პროცესი“.

ამავე პრინციპითაა შექმნილი ილუსტრაციები ი. გრიშაშვილის „ძველი თბილისის ბოჰემისათვის“, რომელზე მუშაობაც მხატვარმა სულ ცოტა ხნის წინ დაამთავრა, აქვე მინდა გაიხსენოთ გალაკტიონ ტაბიძის ჩანახატებიც, რომლებიც ახლახანს გამოქვეყნდა ვ. ჭავჭავაძის წიგნში „უცნობი“ (თბ., „ნაკადული“, 1988 წ.). ზურაბ ნიჟარაძის ილუსტრაციები ერთგვარად ენაბურება მათ: ტუშის შავი კონტურები, შესრულების „ესკიზური“ ხასიათი სტილისტურ შესაბამისობაშია დამწერლობასთან,

რაც ქმნის ილუსტრაციისა და ტექსტიანი გვერდის ერთიანობას. წიგნის გაფორმების ამგვარი გადაწყვეტა ქეშმარიტად ამდიდრებს და მიმზიდველს ხდის ნაწარმოებს მეტხველისათვის.

ოსტატი თავისუფლად ირჩევს ნაწარმოების დასასურათებელ ეპიზოდებს. გამოსახავს მხოლოდ მთავარ გმირებს, ყოველგვარი ზედმეტი დეტალიზაციის გარეშე. მხატვარი სხვადასხვა გამომსახველობით ხერხს მიმართავს: ლაკონური კონტურული ხაზების თავშეკავებულ, მდორე ხასიათს უფრო ეპიკური, ამაღლებული სცენების ასახვისას („იაკობ ზუცესი“, „შუშანიკი და იაკობი“), მკვეთრი პოზებისა და ჟესტების ექსპრესიულობას მღელვარე განცდების გადმოსაცემად („შუშანიკი და ვარსკენი“), ფორმების დაძაბულ დინამიზმს („ნადირობა“, „პონებთან ბრძოლა“).



„შუშანიკის წაბეზა“.

ვერტიკალურ ღერძზეა აგებული ილუსტრაცია იაკობ ზუცესის გამოსახულებით. მწერალი დგას კათედრასთან, იგი წერის პროცესშია. ნათელია, რომ მის მიერ მოთხრობილი მწუხარე იქნება. მსხვილი შტრიხებისა და დენადი ხაზების ურთიერთკავშირი განსაზღვრავს კომპოზიციის ხაზოვან-რიტმულ წყობას. ერთიანი, მოძრავი კონტურები მძიმედ ეშვება ძირს. ერთმანეთის პარალელურად განლაგებული ვერტიკალური ხაზების მიმართულებას აწონასწორებს ოვალური მოყვანილობის აქცენტები, რის გამოც სიბრტყეზე ერთგვარი „სიწყნარე“ სუფევს. მწერლის მალალი, მხრებში მოზრდილი ფიგურა, დახრილი თავი, დღარული შუბლი გამოხატავს იმ დიდ დარდას და მწუხარებას, რასაც მისი გული და გონება მოუცავს. კონტურების დენადი რითმი, ზომიერება, რომელიც ბადებს პარმონიულობას, იაკობ ზუცესის მხატვრულ სახეს ამაღლებულ ხასიათს ანიჭებს.

ყოველთვის მშვიდი და ზომიერია შუშანიკის მხატვრული სახე. სულ ოთხი კომპოზიციის მისი გამოსახულებით. ქალურ და ნაზ გარეგნობასთან ერთად მხატვარი ხაზს უსვამს შუშანიკის მტკიცე ხასიათს. ნახატის, შტრიხის თავისებურება განსაზღვრავს გმირის სულიერ მდგომარეობას. სახე განზოგადებულია, მოკლებულია ინდივიდუალიზაციის რაიმე ნიშნებს. შუშანიკის სამოსი მსხვილი, დენადი კონტურებითაა შესრულებული. მხატვარი ზოგჯერ მკვეთრად ამსხვილებს შტრიხს. იგი კალამს ხმარობს, როგორც ფუნჯს. ერთიდაიგივე ადგილზე რამდენჯერმე იყენებს ტუშს. შუშანიკის გამოსახულებები პლასტიკურობასა და დინამიკურობას იძენენ, მისი მხატვრული სახე კი — მონუმენტურობას.

ვარსკენის მიერ შუშანიკის ფი-



„შუშანიკის წამება“.

ზიკური შეურაცხყოფის სცენაში შუშანიკი მუხლებზეა დაცემული. ზიგზაგისებრ კონტურებსა და ხშირ ხაზებს კომპოზიციაში დაძაბულობა, დინამიკურობა შემოაქვს. ქალის პოზა — მისი მალლა აწვდილი ხელები და თავი, კომპოზიციის მოუსვენარი რიტმი განზღვრავს მხატვრულ სახეთა ექსპრესიულობას.

შუშანიკის ტრაგედია, მისი განცდები თავშეკავებითაა გამოსახული. გმირთა პოზებსა და ჟესტებს ერთგვარად თეატრალიზებული იერი დაჰკრავს. ერთიანი ფორმები, გაწონასწორებული კომპოზიციები — ყოველივე ეს ზომიერების ჩარჩოშია მოქცეული, რაც განაპირობებს მთელი გამოსახულების ერთგვარ „კლასიკურ“ სიმშვიდეს.

ზ. ნიჟარაძე მეტად საინტერესოდ ხსნის ვარსკენის მხატვრულ სახეს. სამი ილუსტრაციიდან ვარსკენის ცხოვრების ამსახველი ეპი-

ზოდებით გამოვყოფთ ორსა: „მწიკნის დირობა“ და „პონებთან ბრძოლა“. ნაწარმოებში ეს ეპიზოდები დეტალურად აღწერილი არ არის.

„... და ამცნო მსახურსა მას და პრქუა: ნუმცა ვინ შევალს ბილვად მისა“ და თვით ნადირობად წავიდა...“

„... და მან მრქუა მე: „უწყია, ხუცეს, მე ბრძოლად წარვალ პონთა ზედა...“

აი, ის მშრალი ინფორმაცია, რასაც მწერალი ვარსკენის ბრძოლისა და ნადირობის შესახებ გვაწვდის.

აქ მხატვარს საშუალება ეძლევა თავისი წარმოდგენით, საკუთარი შემოქმედებითი ფანტაზიით განაგრძოს მწერლის მიერ მინიშნებული. ილუსტრაციებში კარგად ვლინდება მისი დამოკიდებულება ვარსკენისა და, საერთოდ, ნაწარმოების მიმართ. ქალღმერთს ხორცს ისხამს ის, რაც მწერალმა „სტრიქონებს შორის“ იგულისხმა. ნაწარმოების ილუსტრირების ამ ხერხში ვლინდება მხატვრის მეტაფორულ-ასოციაციური აზროვნება.

კონტურის სხვადასხვაგვარი ხასიათით მხატვარი გვიჩვენებს ვარსკენის შინაგან ბუნებას, — გულგრილობას, დაუნდობლობას, უგულლობას...

ვარსკენის პოზა, მკაფიოდ გამოხატული სხეულის ფორმები, მკვეთრი მოძრაობები კარგად გამოსახავს მის ფიზიკურ ძლიერებას, მრისხანებასა და ბოროტებას. ეს დასურათებანი ორნაირად შეიძლება აღვიქვათ: ერთი შეხედვით, სცენები, ერთგვარად, სიმბოლურია: მხატვარი გვიჩვენებს, რომ ვარსკენი ისევე აულღევებლად, თანდათანობით კლავს შუშანიკს, როგორც ძალუძს მოკლას თავისი მტერი, ან რაიმე ცხოველი ნადირობისას. აქ გვახსენდება ეპითეტი თუ შედარება, რითაც ასე მშვენივრად „ამკობს“ ვარსკენს იაკობ ზუცესი.

მეორე მხრივ, მხატვარმა მსუ-
ბუქად მიანიშნა ერთგვარ თანა-
რძობაზეც ვარსკენის მიმართ (აქ
ვგულისხმობთ ვარსკენს — ადამიანს, და, ცხადია, არა სამშობ-
ლოს მოღალატეს). ეს, ალბათ,
თვით ზურაბ ნიყარაძის შემოქმე-
დებითი ბუნებიდან მომდინარე-
ობს, მისი უნარიდან — ნებისმიერ
ადამიანში დაინახოს დადებითი
თვისება. მხატვარი ცდილობს
სხვა კუთხით დაგვანახოს ვარსკე-
ნი და გვიჩვენებს, თუ რა მამაცუ-
რად ნადირობს იგი, რა ვაჟკაცუ-
რად იქნევს ხმალს ბრძოლაში და
ა. შ.



რაც შეეხება ტექნიკურ შეს-
რულებას, სხვა ილუსტრაციების-
გან განსხვავებით, (რომლებიც
მშვიდ და ამაღლებულ განწყობი-
ლებას ბადებენ), ამ კომპოზიცი-
ებში დეტალების აფორიკებულ-
ი, „უწესრიგო“ განლაგება მღე-
ღვარე განწყობილებას ქმნის.
შტრიხების სხვადასხვა მიმართუ-
ლება, ფიგურათა მეტყველი პო-
ზები და ჟესტები, წრიული რიტ-
მი განსაზღვრავს მხატვრულ სახე-
თა დინამიკურობასა და ექსპრესი-
ულ ხასიათს.

„შუშანიის წამება“

მთლიანობაში ამ ილუსტრაცი-
ებს ერთმანეთთან აახლოებს ის,
რომ თითოეულ მათგანში გამოზა-
ტულებას პოულობს (ზოგში მე-
ტად, ზოგში ნაკლებად) დრამატიზ-
მი, რაც მთელ ნაწარმოებს თან
გასდევს.

გარემოს გადმოცემაში მხატვა-
რი ლაკონურია. იგი ძირითადად
ყურადღებას ამახვილებს ადამიან-
თა ფიგურების გამოსახვაზე. არა-
ვითარ ზედმეტ დეტალს არ ბა-
ტავს, მხოლოდ აქა-იქ, ადგილმდებ-
არეობის გასარკვევად მიანიშნე-
ბულია პეიზაჟური ელემენტები
(მთის მასივი, ხეები, მცენარეები),
რომელთაც, ძირითადად, დეკორა-
ტიული ფუნქცია აქისრია. სამო-
სი სადაა. მეტყველი ხაზის ნაირ-
გვარი დამუშავება ილუსტრაცი-
ებს სხვადასხვა ემოციურ დატ-





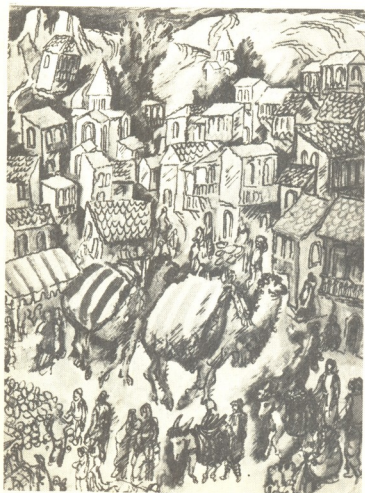
ი. გრაშვილი. «ველი თბილისის
ლიტერატურული მოქმედის» დასურათება

ვირთვას ანიჭებს: იგი მეტად გემომსახველი და მრავალფეროვანი (სწორი, ზოგზავისებური, ადგილებში კალმის დაჭერით მხატვარი ამხვილებს კონტურს), აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ზურაბ ნიჟარაძემ მკვეთრად გამოვლენილი ფერმწერია. ფერწერულ ელემენტები მის გრაფიკულ ნამუშევრებშიც კი იჩინა თავს და რიგ შემთხვევებში მისი ხაზი საოცარ ცხოველხატულობას იძენს.

ილუსტრაციები ორგანულად არის შერწყმული წიგნის მთლიან სტრუქტურასთან. მხატვარი ნაწარმოების საინტერესო ინტერპრეტატორად გვევლინება. კითხვის პროცესში ისეთივე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ილუსტრაციებს, როგორც ტექსტს.

კომპოზიციითა აგების განზოგადებული ხასიათი, თხრობის ლაქონური მანერა, ფურცლის ცარიელ, გაუფორმებელ სიბრტყესთან ფაქიზი დამოკიდებულება და ლიტერატურულ პირველწყაროსთან მხატვრის თავისუფალი, ასოციაციური მიდგომა აძლიერებს ილუსტრაციითა გამომსახველობასა და მნიშვნელოვანებას ანიჭებს მათ.

შემოქმედის დიდი კულტურის, ფართო თვალთახედვისა და დახვეწილი ოსტატობის წყალობით ეს ქმნილებანი მხატვრული სრულფასოვნებით გამოირჩევა, ზურაბ ნიჟარაძემ გადალახა ის სირთულე, როცა არც მწერლის სტილი უნდა დაარღვიო და საკუთარ ინდივიდუალურ ხელწერასაც არ უღალატო. მხატვარმა ზუსტად გადმოსცა მწერლის შინაგანი განწყობა და გახსნა ნაწარმოების ძირითადი აზრი. „შუშანიკის წამების“ თანამედროვე ინტერპრეტაციით შექმნა მხატვრულ სახეთა ახალგადასაზრდობის, რომელიც ამდღის რეებს და აღრმავებს მკითხველის ილქმას,



„შინს ავტობიუსს—გეგმარაობაა ვიხარო, მას თეატრი არ სჭირდება“

(პიტერ ბრუკი)

გაუსულ წელს, ზაფხულში, საბჭოთა კავშირში სტუმრად იყო ჩვენი დროის გამოჩენილი რეჟისორი პიტერ ბრუკი. იგი ესტუმრა საქართველოსაც, შეხვდა ქართული თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენლებს, ნახა მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი „დღონ უანი“ (დღეს საყოველთაოდ ცნობილია მისი დამოკიდებულება კინომსახიობთა თეატრისადმი), რ. გაბრიადის „ჩემი გაზაფხულის შემოდგომა“ (მარიონეტების თეატრი), თელავში უყურა ა. ქანთარიას მიერ დადგმულ „აჰალეს“.

მოსკოვში მისი მასპინძელი იყო სსრკ თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, ხოლო საქართველოში — ჩვენი თეატრის მოღვაწეთა კავშირი.

მოსკოვში (ძველი სამხატვრო თეატრის შენობაში) და თბილისში (რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე) პიტერ ბრუკმა რამდენიმე ლექცია წაიკითხა, უპასუხა მრავალ კითხვას, რამაც აუღიბორიის დიდი ინტერესი გამოიწვია.

შკითხველს ვთავაზობთ (ცხადია, შემოკლებით) ამ შეხვედრებზე გამოთქმულ პ. ბრუკის აზრებსა და მის პასუხებს (რედ.).

პიტერ ბრუკი. შესანიშნავი შეკითხვებია, თუნდაც იმიტომ, რომ ვლიარებ — ისინი მეც მალეღვებს. მრავალი წლის მანძილზე ვუსვამდი ამგვარსავე კითხვებს ჩემს თავს. ბევრს ემოგზაურობდი, მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში მინახავს თეატრები. ცხოვრებაში მქონია პერიოდები, როცა სპექტაკლს ერთდროულად ვდგამდი ლონდონში, პარიზსა და ნიუ-იორკში. რეპეტიციის დამთავრების შემდეგ თეატრს ვტოვებდი იმის გამო, რომ მეორე რეპეტიცია დამეწყო სხვა ქვეყანაში. ჟურნალისტისთვის ასეთი ცხოვრება, რასაც ვირველია, კარგია. მე კი ნამდვილ შოკს განვიციდი, როცა აღმოვაჩინდი, რომ მანძილთა ასეთი სხვაობა არაფერს ცვლიდა, მე ისევ იმ თეატრალურ კოლოფში ვიყავი მოქცეული, ვმუშაობდი იმავე პირობებში, რაიც სულ ახლახანს დავტოვე სხვა ქვეყანაში. მაყურებელი კი ყველგან დაახლოებით ერთნაირია. მიგვხვდი, რომ ყველა თეატრალური

პრობლემა, მსახიობთა, დამდგმელთა, მაყურებელთა ურთიერთობანი და შეხედულებანი პრაქტიკულად უცვლელია. ამავ დროს ისიც უნდა ვთქვა: როცა აფრიკაში ვმოგზაურობდი, როცა ირანში ვესწრებოდი ფოლკლორული თუ რელიგიური თეატრის წარმოდგენებს, როცა ვსწავლობდი ინდოეთის თეატრს, რომელიც სამას სრულიად სხვადასხვა ტიპს ითვლის, ამ ხნის მანძილზე, უფრო ნათლად მივხვდი, თუ რა გეგანტურ სამყაროს იტევს ცნება „თეატრი“. მრავალი ქვეყნის თეატრის მოღვაწეებთან საუბარმა დამარწმუნა, რომ არსებობს რაღაც ისეთი, რაც ჩვენ ყველას გვაერთიანებს.

ყოველი სერიოზული შემოქმედი თეატრში ცდილობს ცხოვრების ასახვას. ვეკითხები იაპონელ მსახიობს, რისი გამოსახვა ვსურთ? ვეკითხები ინდოელ მსახიობს, რომელიც ყველაზე ძველი და ყველაზე პირობითი თეატრალური სტილის მემკვიდრეა, რისკენ მიისწრაფი? პასუხი ერთია: მე მინ-



და ვაჩვენო ცხოვრება, როგორც ის არის სინამდვილეში. ეს უცნაურ გრიშში და უკიდურესად სტილიზებული მანერით მოთამაშე მსახობი უეჭველად შეუტაცებოდა იგარძნობს თავს თუ ეტყვი, რომ მისი თამაში ასახავს რაღაც მშვენიერ სტილიზებულ თეატრალურ რეალობას. მიზეზი სულ უბრალოა, საქმე ისაა, რომ თვით ყველაზე რაფინირებულში, ყველაზე სრულყოფილი ფორმა არ წარმოადგენს საბოლოო მიზანს. ამედროს ხომ ცხადია, რომ არსებობს ისეთი ცნებები, როგორცაა ნამდვილი რეალობა, ცხოვრება, თვით ჭეშმარიტება. ეს ცნებებიც ისეთ დიდ სამყაროს იტყვენ, რომ თავად გადაიქცევიან აბსტრაქციებად და ის აღამიან, რომელიც გაბედავს და იტყვის — მე ვიცი თუ რა არის ცხოვრება — უმჯობესია სულ თუ არ მოვა თეატრში. ვინც ამტკიცებს ჭეშმარიტება ვიციო, მას თეატრი არ სჭირდება. რატომ უნდა ითამაშოს, რატომ უნდა შეაფასოს ასეთმა კაცმა თეატრალური ნაწარმოები. მას არც პოლიტიკა ესაჭიროება. მას არაფერ და არაფერი არ სჭირდება, იგი თავის თავს თავად იკმაყოფილებს და შეუძლია იცხოვროს ბუნებასთან და საკუთარ არსებასთან აბსოლუტურ ჰარმონიაში. ყველას ჩვენ — პოლიტიკოსებს, რეჟისორებს, მსახიობებს, მწერლებს, მხატვრებს, მაყურებლებს გვაერთიანებს ერთი რამ, სახელდობრ ის, რომ არცერთმა ჩვენთაგანმა დანამდვილებით ამ ვიციოთ თუ რა არის ცხოვრება. ამ მხრივ ჩვენ ვგავართ იმ აღამიანებს, რომლებიც წყალში დახრჩობისას ინსტინქტურად ხავსს ეკიდებიან. თეატრში ჩვენი მუშაობის მთელი აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი საშუალებას გვაძლევს წამიერად ჩავექიძოთ შეგარძნებებსა თუ შთაბეჭდილებებს, რომლებიც ასახვენ ანდა თავად წარმოადგენენ ნამდვილი ცხოვრების პაწაწინტელა ნაწილას. ამგვარად, არსებობს რაღაც უსაზღვროება, რომელსაც ცხოვრებას ვუწოდებთ, და მას სხვა უფრო ზუსტი განსაზღვრება არა აქვს. მეორეს მხრივ, არსებობს რაღაც ფორმა, თეატრად წოდებული, რომელიც სარკის როლს ასრულებს. ეს სარკე ცდილობს ასახოს (და ნათელი მოჰფინოს) ცალკეული მოვლენები, რომელთა ერთიანობას ვუწოდებთ სწორედ ცხოვრებას. ამიტომ, რომ ის აღამიანი, რომელიც გვიმტკიცებს, რომ თეატრს თავისი საზღვრები გააჩნია,

დაქტიურად უარყოფს ცხოვრების სიმდინარეს, მის მრავალფეროვნებას და უსასრულობას. სამართლიანად ითვლება, რომ გარდასახვის ნებისმიერ შესაძლებლობას არსებობის უფლება აქვს. მაგრამ, როცა ეს შესაძლებლობანი ძალზე დიდია, ისინი ჩვენ გვაშინებენ.

როცა მე თეატრში მუშაობას ვიწყებდი და ჩემს ადრეულ სპექტაკლებს ვდგამდი, რაციონალურად კი არა, არამედ მხოლოდ ჩემი ინტუიციის კარნახით ვმოქმედებდი. ინტუიციამ მიკარნახა, რომ თეატრალური მოვლენა უპირველესად ცოცხალი უნდა იყოს. მაშინ ხშირად დაჯდოდი ლონდონის თეატრებში და რასაც სცენაზე ვუყურებდი, ყველაფერი მკვდაცი მეჩვენებოდა. ვათვლიერებდი მაყურებელთა დარბაზს და, სამწუხაროდ, ვრწმუნდებოდი, რომ აღამიანები უფრო ჩვევების გამო მოდიოდნენ თეატრში და არა იმისათვის, რომ აქ ეცხოვრათ. სხვანაირად რომ ვთქვათ, აღამიანები მხოლოდ იმიტომ დადიოდნენ თეატრში, რომ თეატრის გარეშე ცხოვრება კიდევ უფრო მოსაწყენი და უსახო ეჩვენებოდათ. ამგვარად, უპირველესი მიზანი, რაც მე თეატრში დავისახე, ის იყო, რომ როგორმე გამეცოცხლებინა იგი. იმ დასკვნამდე მივედი, რომ თეატრი, რომელიც ნახევრად მძინარე მეჩვენებოდა, მხოლოდ გონებისაკენ მიმართული სიტყვის ხარჯზე არსებობს, ხოლო სხეული ამ დროს ძილშია დანთქმული.

მე ვუყურებდი შესანიშნავ მსახიობებს, რომლებიც თავით (გონებით) მუშაობდნენ, ხოლო სხეული მათი უმოქმედო იყო. ერთხელ ვდგამდი სპექტაკლს, სადაც ინგლისის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი მსახიობი თამაშობდა. აი, რას მეუბნებოდა: „იმისათვის, რომ ვითამაშო, აუცილებლად სამი რამ მჭირდება: მაგიდა, სკამი და ერთი ბოთლი ბრენდი. ამ სამი საგნის გარეშე მე არაფრის თამაში არ შემიძლია“. ცვდილობდი მსახიობის სხეულისათვის და თეატრალური სივრცისათვის დინამიკა მიმენიჭებინა. ნათელი გახდა, რომ თუ სცენიდან ავიღებდი ამ სამივე საგანს, მსახიობი იძულებული იქნებოდა ემოძრაე და ამ დროს ენერგიის მნიშვნელოვანი ოდენობა გამოთავისუფლდებოდა. თეატრში წლების მანძილზე მუშაობამ დამარწმუნა, რომ მაყურებელთა დარბაზში წარმოქმნილი ენერგიის ხარისხი ზუსტად შეესაბამება იმ ენერგიის ხარისხს, რო-

პიტერ ბრუკი ქართველ რეჟისორებ- თან



გიგა ლორთქიფანიძე
და პიტერ ბრუკი

მელიც სცენაზე გამოთავისუფლებულა. იმავე დროს შევეცადე შემეცვალა ტრადიციული დამოკიდებულება სცენური გაფორმებისადმი. ვგრძნობდი, რომ სპექტაკლის დეკორაციები ჩვევის კარნახით იქმნებოდა. იყო ნექსპირის პიესების გაფორმების განსაზღვრული სტილი. სატირული სპექტაკლებისთვის სხვა სტილი არსებობდა. ძალზე პრიმიტიულად შეჩვენებოდა ეს ყოველივე: რეჟისორი და სცენოგრაფი კარადიდან იღებდნენ დეკორაციის ამა თუ იმ სისტემას, მსუბუქად განახლებდნენ, ცოტას ყვითელს, ცოტას წითელს ან ლურჯს დაუმატებდნენ, ანდა, სიტყვაზე, კარ-ფანჯრებს მარჯვენა მხარეზე კი არ ჩასვამდნენ, როგორც ეს ადრე იყო, არამედ სადმე სხვა ადგილას. ამგვარი მიდგომის ალტერნატივას მე ვხედავდი ნამუშევარში თეატრალური მხატვრისა, რომელიც ყველაფერს ნულიდან იწყებს. ამ დროს მიზნად ისეთი სათამაშო სივრცის შექმნას უნდა ვიხსახავდეთ, რომელიც მაქსიმალურ სტიმულს მისცემს მსახიობისა და მაყურებლის დინამიკასა და ენერგეტიკას. მხატვართან ერთად ვცდილობდი, გამოგვეგონებინა ისეთი დეკორაციები, რომელიც ფარდის ახდისთანავე მაყურებელთა ტაშის გრიალს გამოიწვევდა, როცა ასეთ ეფექტს მივალწევდი. მიამიტურად მჯეროდა, რომ საწადელს მივალწვიე და მხატვარს ვეუბნებოდი: „უოჩაღ, აი, ეს არის

ნამდვილი ნამუშევარი“. მაგრამ თანდათანობით მივხვდი, რომ სცენურ გაფორმებაში მიღწეული ძლიერი მხატვრული სახიერება, მაყურებლის მიერ ამ წამშივე მოწონებული, მხოლოდ ძალზე მოკლე ხნის მანძილზე ალაზნებს მათს ენერგეტიკას. კი, ისინი ალტაცებულნი არიან, ტაშს უკრავენ, მაგრამ შემდეგ ისევ თვლემას ეძლევიან. ამგვარად გავიგე, რომ თეატრი, სპექტაკლი უპირველესად არის განუწყვეტელი მოძრაობა, ცვალებადობა. სცენური მოქმედების მანძილზე სპექტაკლის სახე განუწყვეტლივ ფორმირდება და ვითარდება. სინამდვილეში არ არსებობს ისეთი ცნებები, როგორიცაა „ლამაზი დეკორაციები“ ანდა „ლამაზი კოსტუმები“. შესაძლებლობა მქონდა დავრწმუნებულიყავი, რომ როცა სპექტაკლისათვის განათებას ქმნი და ამ დროს სცენაზე მსახიობი არა დგას, ეს განათება ყოველთვის არასწორი გამოდის.

კოსტუმები ლამაზი და განათება ეფექტური ან მხოლოდ მაშინ, როცა ყოველივე ეს დამუშავებულია სცენაზე მოთამაშე მსახიობებთან ერთად, უფრო მეტიც, მაყურებელთან ერთად.

რაღაც დროის მანძილზე მეგონა, რომ თეატრის პრობლემა, უპირველესად არის მსახიობთა თამაშის, რეჟისურის, დრამატურგიის, სცენოგრაფიის პრობლემა. მერე დავრწმუნ-



ლი, რომ არსებობს უფრო ფუნდამენტური, უფრო მთავარი პრობლემა თეატრისა. ეს არის მსახიობთა და მსახურებელთა ურთიერთშემოქმედების პრობლემა. დღეს არაერთ არ კამათობს იმის გამო, რომ მსახურებელი თეატრის უარესად მნიშვნელოვანი ელემენტი, თუნდაც იმიტომ, რომ ყოველ მსახიობსა და რეჟისორს სურს, რომ მისი სპექტაკლის დროს დარბაზი საესე იყოს. მიუხედავად ამისა, სერიოზულ ხალხს თეატრში უმთავრესად მიაჩნია დასვას პრობლემა მსახიობის, რეჟისორის, ტექსტის; მსახურებლის პრობლემა კი ერთობ პრიმიტიულ ალტერნატივამდეა დაყვანილი: ან არის, ან არ არის მსახურებელი. ჩემთვის სულ უფრო და უფრო ნათელი ხდებოდა, რომ თეატრის ყველა პრობლემა საბოლოო ჯამში დადის იქამდე, თუ როგორ გვესმის ცნება „მსახურებელი“ და როგორ ვექვევით ამ მსახურებელს. სცენაზე შექმნილი ყველა სახე, სცენიდან წამოსული ყოველი ხმა ზომ მსახურებლისკენა მიმართული, აღიქმება მსახურებლის მიერ, მსახურებელზე ზემოქმედებს, რაიც იჭრება მის სულში, ზეგავლენას ახდენს მის აზროვნებაზე, გრძნობაზე, ცხოვრების წესზე. ერთი სპექტაკლის მანძილზე არსებითად იცვლება დარბაზში მყოფი ადამიანის ურთიერთობა მის გვერდით მსხდომ ადამიანებთან. არსებობდა ჩვენ მოწმენი ვართ უარესად მნიშვნელოვანი მოვლენისა, ვიტყვოდი მეტსაც — სასწაულისა.

ერთ დარბაზში ასობით ადამიანს მოუყრია თავი. ისინი ცხოვრებაში ერთმანეთს არ იცნობენ, უეჭველია სხვადასხვა აზრები აქვთ, შესაძლოა, ანტიპათიურადაც არიან ერთმანეთთან განწყობილნი. და აი, სცენაზე იდუმალ ქმედებათა სერიის შედეგად, ეს ასობით პიროვნება ერთად ფიქრს იწყებს, ერთად შეიგრძნობს და ერთიან რეაქციას ამქვანებს.

ყოველი მათგანის პიროვნება იძენს სხვა მასშტაბს იმასთან დაკავშირებით თუ როგორ ხდება იგი ნაწილი ადამიანთა იმ ერთობისა, რომელთაც ერთიანი განცდა აკავშირებთ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, მსახურებელთა დარბაზში რამდენიმე საათში ხორცის ხაშხაშს უტოპიური ოცნება ერთიანობაზე. ყოველი პოლიტიკოსი ისურვებდა ასეთი ოცნების განხორციელებას თავისი ხალხისათვის. ერთი სპექტაკლის მანძილზე ეს უტოპია იბადება, ვითარდება და შემდეგ, რასაკვირვე-

ლია, ქრება. მიგზვდი, რომ ყველა ჩემს წინააღმდეგობაში არსებობდა რამდენიმე ფუნდამენტური კომპონენტი, რომელთა მნიშვნელობა მე არ მესმოდა.

ასე გმონია, რომ თეატრი ორ არსებით შეიკომას უშვებს. ჯერ ერთი — ჩვენ ვთამაშობთ განსაზღვრული სახის შენობაში, რომელსაც თეატრი ეწოდება — ესეც ჩვევის ძალითა განპირობებული. როცა თეატრში დავიწყებ მუშაობა, ბედნიერი ვიყავი, რადგან საკუთარი თეატრი მქონდა. აზრადაც არ მომსვლია მეკითხა: არის თუ არა ეს შენობა იდეალური სივრცე ასეთი სახის მოღვაწეობისათვის? მსოფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე ლამაზ თეატრში — XVIII საუკუნის ვენეტურ თეატრში ვღამადი სპექტაკლს. მაშინ არც დაფიქრებულვარ იმაზე, არის თუ არა ეს შესანიშნავი შენობა იდეალური სივრცე ცოცხალი თეატრის ეფექტის მისაღწევად, რისკენაც ჩვენ მივისწრაფოდით. როცა სამხატვრო თეატრის სცენაზე მოგვიწვიეს ჩვენი სპექტაკლების სათამაშოდ, ბედნიერი და კმაყოფილი ვიყავი. არც თუ არა დაფიქრებულვარ იმაზე — არის თუ არა ეს თეატრი იდეალური სივრცე იმისათვის, რათა მივაღწიოთ შექსპირის პიესებისათვის აუცილებელ ჰემარიტ თანაგანცდას. მაგრამ დროთა ვითარებაში ეს საკითხი ჩემს წინ უფრო მკვეთრად გამოიხატა: რა განპირობებს ურთიერთკავშირის სიცოცხლისუნარიანობას მსახურებელს, სპექტაკლსა და სპექტაკლის იდეას შორის? აი, მაშინ, მეგობრებთან ერთად დავიწყებ ექსპერიმენტები თეატრში და მის გარეთ.

პირველი ჩვენი ექსპერიმენტი ძალზე მნიშვნელოვანი იყო. სტეტფორდში „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ რეპეტიციებს გავდიოდით. დადგმის მნიშვნელოვანი ელემენტი იყო აკრომატიკა, სცენურ ვაფორმებაში შედიოდა ტრაპეცია, ბაგირები, უზანგები, გალერეები. პრემიერამდე ცოტა ხნით ადრე ჩვენ მოვხვდით სტრეტფორდის გარეუბნის მუშათა კლუბში. შევეუდემით სპექტაკლის იმპროვიზაციულ თამაშს, თუმც არავითარი ტრადიციული თეატრალური აქსესუარი ხელთ არ გვქონია. პრემიერიდან სამი თვის შემდეგ ეს სპექტაკლი ვითამაშეთ რკინიგზის ყოფილ დეპოში. მსახურებლები იტაცებენ ისხდნენ, სათამაშო სივრცე არ იყო მკვეთრად შემოსაზღვრული და მსახიობები იძულებული იყვნენ თამაშის პროცესში ეპოვნათ ახალი



სვლები. შეიძლება დაისვას კითხვა: რატომ უნდა გამოვიგონოთ რაღაც ახალი? პასუხი უბრალოა: იმ დროისთვის მსახიობებმა იცოდნენ თუ რა უნდა გამოეხატა ამ სპექტაკლს და რა ჩანაფიქრი უნდა მიეტანათ მაყურებელამდე, მიუხედავად იმისა, რომ შეუძლებელი იყო ჩვეული ხერხების გამოყენება. მნიშვნელოვანი აღმოჩენა გახლდათ ჩვენთვის ის, რომ თურმე შეგვძლება მაყურებელზე ისეთივე ზემოქმედება, როგორც ტრადიციულ, ნორმალურ თეატრში. მაგრამ ყველაზე მთავარი, რაც ჩვენ გავიგეთ, ის იყო, რომ იქ, სადაც მსხვერპლად ეწირება ზოგიერთი ესთეტიკური ფასეულობა, მათ ანაზღაურებს ადამიანური ფასეულობანი. მივხვდით: რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ხელოვნებას, ფორმას, სტილს, უფრო ღრმა ფესვების მატარებელია, ვიდრე ჩვენ გვეგონა.

ამ აღმოჩენას ექსპერიმენტების სერია მოჰყვა, რომელთა მიზანი სულ უბრალო იყო: ჩვენ გვსურდა გაგვეჩვენა, თუ რა უნდა ეგვეკეთებინა იმისათვის, რომ გამოგვეცოცხლებინა, სულ შთაგვებერა ამა თუ იმ სიტუაციისათვის, თუ არავინ და არაფერია სცენაზე გარდა მსახიობისა და მაყურებლისა დარბაზში. ეს რომ გავგვეო, უნდა გავთავისუფლებულიყავით თეატრის ყველა ტრადიციული კომპონენტისაგან — სცენისაგან, დეკორაციისაგან, კოსტუმებისაგან. ჩვენ უარი უნდა გვეთქვა ტექსტზე, კრიტიკაზე, მაყურებელზე, რომლებიც მიეჩვივნენ ტრადიციულ თეატრს და სხვა რომელიმე თეატ-

რის არსებობა არ სჭერათ. მოკლედ რომ ვთქვა, ყველაფერი ნულიდან დავიწყეთ. ჩვენ ვთამაშობდით კაფეებში, მუშათა საერთო საცხოვრებლებში, სავაადმყოფოებში, სულთ ავაადმყოფთა კლინიკებში. ვთამაშობდით ბავშვებისათვის, ჩვენი კოლეგებისათვის, კეთროვანთათვის... შემდეგ მოგზაურობა დავიწყეთ და ბოლოსდაბოლოს ჩვენმა ხეტიალმა აფრიკაში ამოგვაცოფინა თავი. რატომ ავირჩიეთ აფრიკა? ჩვენ გვსურდა ტრადიციული ჩვეებისაგან და სტერეოტიპებისაგან თავისუფალ, ყველაზე ექსტრემალურ სიტუაციაში მოხვედრა. ეს იყო არაოფიციალური კულტურული ღონისძიება. უბრალოდ, ადამიანთა ერთი ჯგუფი (უცხოელები) გამოჩნდნენ აფრიკულ სოფელში. ამ ჯგუფის შემადგენლობაში 15-20 ეროვნების წარმომადგენელი იყო. წინასწარ არაფერი მოგვიზადებია, სოფელში მივდიოდით არა რაიმეს საჩვენებლად, არამედ, პირიქით, გვსურდა შეგვეტყო რაიმე.

ყოველთვის სხვადასხვანაირად იწყებოდა ჩვენი იმპროვიზაცია და სხვადასხვა შედეგი მოჰქონდა. ეს ჰგავდა იმ ორი ადამიანის საუბარს, რომლებიც აქამდე ერთმანეთს არ იცნობდნენ და შემთხვევით შეხვდნენ ერთმანეთს, ვთქვათ, სადგურზე. ეს ადამიანები ცდილობდნენ გაეგოთ თუ რისი გაზიარება შეეძლოთ ერთმანეთისათვის. ჩვენ იმ დასკვნამდე მივედით, რომ ასეთი გაზიარება შეიძლება მხოლოდ მაშინ მოხდეს, თუ გამოყენებული იქნება ყველა ელემენტი, თეატ-

რის ყველა შესაძლებლობა, მსახიობთა შესრულების ყველა საშუალება. დაგრწმუნდით, რომ, როცა ადამიანი ღია ცის ქვეშაა, ღია სივრცეშია, ყოველი მხრიდან ადამიანი-მაცურებლებით გარშემოჭარული, ამ მომენტში რეალურობას არაფერია აქვს საერთო ამ რეალურობის ფოტოსურათთან. მაგალითად, ადამიანმა შეიძლება ასწიოს საჩვენებელი თითი და ეს მოძრაობა ნამდვილი იქნება, მაგრამ ამავე დროს შესაძლებელია ავწიოთ თითი და ამ დროს სულ სხვა აზრი გვქონდეს, მაშინ იგივე მოძრაობა ხელოვნური იქნება. მსახიობებს ვეუბნებოდი: ჩვენი სპექტაკლი იმ მომენტში იწყება, როცა ჩვენ ესესაა აფრიკულ სოფელში შევდივართ. ჩვენ რომ ამ სოფელში ასეთნაირად გამოვჩენილიყავით: ჩვენი სახეები, პოზეები, ქესტები გამოხატავენ შიშს ან უპირატესობას, ანდა პირიქით, ყურებამდე პირ-გაღებულნი ჩავმწყრივებულყავით, თითქოს ვამბობდეთ „ადამიანებო, ჩვენ ყველანი ძმები ვართო“ — სოფლის მცხოვრებნი უმაღვე იგრძნობდნენ ყველა ამ პოზის, ქესტის, ღიმილის ხელოვნურობას.

სხვანაირად რომ ვთქვათ, ყოველი მოძრაობა, ყოველი ქესტი მხოლოდ იმ შემთხვევაშია ნამდვილი თუ ის თავისთავადაა გულწრფელი, ქემმარტი. მაგრამ ეს ქესტი, რომელზედაც ანა ვლაპარაკობთ, მართალი და ქემმარტიცა, მხოლოდ იმის მიმართ, რაზედაც ამ მოცემულ მომენტში ვლაპარაკობთ. და საერთოდ — მთელი ამომწურავი მარაგი მოქმედებისა, რომელიც ადამიანის სხეულს ძალუძს შეასრულოს, არაფერს ხელოვნურს არ ატარებს თავის თავში. სხეულის გამოხატვის შესაძლებლობანი უსაზღვროა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ჩემს მიერ უკვე მოხსენიებული სახელოვანი მსახიობი, რომელიც საუარძელში მოკალათებული მაგიდას მისჯდომია და ბრენდის წრუპავს, სრულიად არაა უფრო მეტად ბუნებრივი, ვიდრე მოქმედება კაცისა, რომელიც მაიმუნდით ხტის ანდა თავდაყირა დგება. ასეთი ცდაც ჩავატარეთ. მსახიობი თუ მსახიობთა ჯგუფი გამოსცემდა რაღაც ისეთ ხმას, რომელსაც შეგვიძლია ვუწოდოთ აბსტრაქტული ხმა, ანუ ხმა, რომელიც მეტყველებას არ წარმოადგენს. ეს გამართლებული იყო, იმიტომ, რომ ჩვენ და ჩვენს მაცურებელს საერთო ენა არა გვქონდა. და აი, რა არის საინტერესო,

ადამიანები ეპასუხებოდნენ ამგვარ მიმართულებას, ვინაიდან გრძნობდნენ, რომ ხმა იმეორე ადამიანური საფუძვლიდან ამოდის, რაც მათაც გააჩნიათ. მეორე შემთხვევაში, ეს მსახიობი, რომელიც მეტისმეტად ცდილობდა სასურველი ეფექტის მიღწევას, სხეულის, ერთბა იკლიკანტურ მოძრაობას აკეთებდა, საგანგებოდ უცნაურ ხმებს გამოსცემდა და მთელი ეს აფრიკული აუდიტორია სიცილით იფხრიწებოდა, რადგან ყველა ეს მოქმედება აბსოლუტურ უაზრობად მიაჩნდა. არსებობს ნდობის რაღაც პრინციპულად მნიშვნელოვანი ხარისხი, რომელიც მსახიობსა და მაცურებელთა შორის უნდა დამკვიდრდეს. თუ მაცურებლები განწყობილნი არიან ამ მსახიობების მიმართ, ისინი ყოველთვის არჩევენ ნამდვილს ნაყალბევისაგან... ეს იყო ექსპერიმენტების გრძელი სერია და მე უბრალოდ დროც არ მეყოფა მათზე სალაპარაკოდ. მთავარია, რომ დროთა ვითარებაში ჩვენთვის გასაგები ხდებოდა ამ ცდების შედეგები. ამგვარად, მსახიობი ანდა მსახიობთა ჯგუფი, ახდენდა გარკვეულ შთაბეჭდილებას, რომელიც, თუ თანამედროვე ტერმინოლოგიას მოვიშველიებთ, რაღაც კოდს წარმოადგენს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ადამიანური ურთიერთობის მთელი წყებოდან — სიტყვა, მეტყველება არის მხოლოდ ერთ-ერთი შესაძლებელი ვარიანტთაგანი. მეტყველების გარდა არსებობს სხეულის ენა. ხმის მუსიკა — ესეც ენაა. სივრცეში მოძრაობა — ესეც ენაა. დუმილი ან სიჩუმე — ეს ენაა. რიტმი — ენაა ესეც. ამასთან დაკავშირებით მიმაჩნია, რომ ჩვენ შეგვიძლია ხელახლა მოვიშველიოთ ძველი ტერმინი „ტოტალური თეატრი“ და ხელახლა გავიაზროთ იგი. ამ ცნების ტრადიციული ინტერპრეტაცია გამოვიდა ექსპრესიონიზმიდან, იგი გულისხმობს, რომ მსახიობთა თამაში, დეკორაციები, სინათლე, მუსიკა — ეს ყველაფერი თეატრალური ენის ფორმებია, რისგანაც სპექტაკლი ყალიბდება. მაგრამ ამგვარ ახსნაში, ჩემის აზრით, ძვეს დიდი საფრთხე. თეატრის არაადამიანური კომპონენტი უთანაბრდება ადამიანურს. ანუ იგულისხმება, რომ ფერთა ფილტრში გატარებული პროექტორის შუქი, შესაძლოა ისეთივე გამომსახველი იყოს, როგორც მსახიობის სახე. თეატრში მრავალწლიანი მუშაობის წყალობით (როცა ჩვენს განკარგულებაში არა-



ფერი არ იყო გარდა საკუთარი რეალურობისა, გარდა მსახიობთა რეალური თანყოფისა) მე გავიგე, რომ ეს „არაფერი“ მთელს სამყაროს შეიცავს თავის თავში. რასაკვირველია, შუქი, კოსტიუმი, დეკორაციები შეიძლება შემწე იყოს, მაგრამ ეს მაინც დამხმარი ელემენტია, რომელიც მოწოდებულია ემსახუროს თეატრის ორგანიზმის იმ უმთავრეს ლერძს, რასაც მსახიობი წარმოადგენს.

თანდათანობით დავასკვენი, თეატრის ძალი და სიწმინდე უშუალოდაა დაკავშირებული იმის შეგნებასთან, რომ ტრადიციული თეატრი მოძველდა. მე ისა მაქვს მხედველობაში, რომ თვით ამის შემეცნება განთავისუფლების კოლოსალურ ფაქტორს წარმოადგენს.

კონკრეტულად რას ნიშნავს ეს? ჩვენ მხოლოდ ერთი რამისგან უნდა გავთავისუფლდეთ: უნდა გავთავისუფლდეთ იმ რწმენისაგან, რომ რომელიმე ფორმა, ესოდენ სრულყოფილი, თავისთავად წარმოადგენს ღირებულებას. უფრო რადიკალურადაც გამოვითქვამდი ამ აზრს: მსახიობის ყველაზე ბრწყინვალე თამაში თავისთავად არავის ინტერესებს. ისევე როგორც მუსიკალური ნაწარმოების თავისთავად ვირტუოზული შესრულება არავისთვისაა საინტერესო. საღვადორ დალი მეუბნებოდა, ისეთ ტექნიკურ სრულყოფას მივაღწიე, რომ განსაზღვრული მანძილიდან ნასროლი საღებავებით შემიძლია შევქმნა სიურეალისტური ტილო, რომელზედაც ეს ფერები საჭირო ადგილზე დლადგდება.

მართლაც რომ მოეწადინებინა დალის ამგვარი ხერხით სურათის დახატვა, მე მგონი, მას არავითარი ღირებულება არ ექნებოდა. რამდენადაც მე ვიცნობ დალის, მისთვის არ იქნებოდა საინტერესო ამგვარი სურათის შექმნა. მიმაჩნია, რომ ცეკვის ვირტუოზობა, თავისთავად აღებული, ასევე არაფერი არ ღირს. მაგრამ, ერთხელ მოსკოვში ვნახე ულანოვა ჯულიეტას როლში. პირდაპირ გამაოგნა. განმაცვიფრა არა ტექნიკის სრულკმინილებით, რომელიც ეკვის გარეშე იყო, არამედ იმით, რომ ამ შედარებით არც თუ ახალგაზრდა ქალმა შესძლო გადმოეცა ქალწულის გრძნობები ისეთი სისუფთავით, რომლის მსგავსი არასოდეს ადრე არ მენახა. კლასიკური ინდური ცეკვის მრავალი გამოჩენილი

ინდოელი მოცეკვავე მინახავს და ყოველთვის მათი ცეკრისას საშინელი მოწყენილობა მიპყრობდა ხოლმე. მაგრამ ერთხელ ვნახე თუ როგორ ცეკვავდა სოლისტი კრიშნა დედის თამაშს თავის ღვთაებრივ შვილთან. არაფერი არ იყო აქ ავადსახსენებელი ენზოტიკიდან. ჩემს წინ იყო დედა, რომელიც განსაკვირვებელი დამარწმუნებლობით გვაჩვენებდა შვილისადმი თავის სიყვარულსა და ნაზ გრძნობებს.

ამ პოზიციიდან განვიხილავ მე დრამატული მსახიობის ხელოვნებასაც. მაგალითად, პოლიფუნის ფილმებში ყოველთვის იგრძნობა დიდებული სკოლა. მსახიობის ოსტატობის ეს სკოლა ამერიკაში რუსეთიდან შემოვიდა, იგი რუსულ თეატრ-სტუდიებში ჩამოყალიბდა. ამ სკოლის მსახიობი უაღრესად ენერგიულია, იგი პირდაპირ დამუხტულია ენერგიით, ყოველთვის მოქმედებს და ძალზე ხშირად შესანიშნავ შედეგებს აღწევს. მაგრამ ჩემში გაცილებით მეტ მღელვარებას იწვევენ აფრიკელი მსახიობები, ვინაიდან, რასაც ისინი აკეთებენ, სრულიად არ ჰგავს მსახიობთა თამაშს. ამ პოზიციიდან ვუდგები დრამატურგის, კლასიკური პიესა იქნება ეს თუ თანამედროვე ავტორი. ის, რომ, ვთქვათ, უბრწყინვალესი პიესაა, თავისთავად ეს ფაქტი ჩემთვის სრულიად არაა საინტერესო. პიესას დასადგმელად ხელს არ მოვკიდებ მხოლოდ იმის გამო, რომ იგი შესანიშნავია. მე მაინტერესებს: შესაძლებელია თუ არა ამ პიესის შესრულებისას ადამიანის შეჯახება ცხოვრების რაიმე მოვლენასთან უკიდურესად მძაფრი, ჭეშმარიტი ფორმით?

ასე ამგვარად, მუშაობისას აუცილებელია ვესწრაფოდეთ გამოვიყენოთ ყველა ელემენტი, თეატრის ყველა შესაძლებლობა და არ ვეცდებით წინასწარ გამოვაცალკევოთ რომელიმე მათგანი. რომელიც ყველაზე უკეთ შეეესაბამება ჩანაფიქრს. უმთავრესი მიზანი უნდა იყოს საბოლოო შთაბეჭდილების ჭეშმარიტება. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საქმე რეალიზმს ან ნატურალიზმს ეხებოდეს. შესრულება შეიძლება იყოს უკიდურესად პირობითი, სტილიზებული, ხოლო შედეგი ნამდვილი ანდა პირუტყუ. შეიძლება ყველაფერი ძალზე „ნატურალურად“ ვაკეთოთ, შედეგი კი აღმოჩნდეს ხელოვნური, გამოგონილი. ამიტომ დღეს ჩემთვის უმნიშვნელო-

ვანესი საკითხია — რას ვგულისხმობთ მაშინ, როცა კულტურაზე და კულტურულ ფასეულობებზე ვლაპარაკობთ? ვინაიდან ერთი და იგივე სიტყვა შეიძლება ნიშნავდეს ყველაზე კარგ, ანდა ყველაზე ცუდ რამეს. ეს დამოკიდებულია იმაზე, როგორ გვესმის იგი და როგორ ვხმარობთ მას.

შეკითხვა. შესაძლებელი თუა მსახიობის ინდივიდუალიზმის ანდა მსახიობთა და რეჟისორთა გათიშულობის დაძლევა და თუ ეს შესაძლებელია, რამდენ ხანს შეიძლება გაგრძელდეს ეს ერთიანობა?

პ. ბ. მსოფლიო კონფლიქტები არასოდეს არ წყდება. ეს ბუნებრივი კონფლიქტებია, ბუნებრივი წინააღმდეგობანი. ხომ აშკარად ნათელია, რომ დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი — თითქოს ის სამი ადამიანია, რომლებიც თვითმფრინავის პილოტის კაბინაში აღმოჩნდნენ. წარმოიდგინეთ რა მოხდება თუ ერთმანეთში დაიწყებს დავა, არა მე ვარ მთავარი, არა, მეო?

შეკითხვა: თქვენი აზრით როგორი ფორმა იდეალური „ჰამლეტის“ დასადგმელად დღეს? პირადად თქვენ რომ ახლა დავედგათ იგი, რა ზეამოცანას წამოაყენებდით? რა განსხვავება იქნებოდა ამ ზეამოცანასა და იმ ამოცანებს შორის, რომლისკენაც წარსულში მიისწრაფოდით?

პ. ბ. თუკი შესაძლებელია პიესის მნიშვნელობის განსაზღვრა, დეფინიცია, მაშინ არც დადგმის საკითხებია იქნებოდა. ნებისმიერი განსაზღვრება, ისევე როგორც ნებისმიერი თეორია, ყოველთვის აბსტრაქტულია. თუ მათ ბრმად მივყვებით, მაშინ უქველად მივალთ დაახლოებით ასეთ აბსურდულ მტკიცებამდე: „ჰამლეტი ის კაცია, რომელიც ცხოვრების აზრის პოვნას ცდილობს“. ამიტომ თეატრის ამოცანაა უაღრესად კონკრეტულად გამოხატოს ის, რისი გამოხატვაც დეფინიციით შეუძლებელია. სხვანაირად: თეატრი კონკრეტულად აქცევს იმას, რაც თეორიაში აბსტრაქტულად ქდერს. მაგალითად, ჰამლეტი — კარგი ადამიანია, იგი გმირია, მელანქოლიკია, ინტერავერტულია. ყველა ეს სიტყვა უაზრო კლიშედ ქცეული განზოგადებაა ამიტომ აზრი და მიზანი „ჰამლეტის“ დადგმისა უნდა იყოს ადამიანის და მოვლენის კატეგორიზაციისა და ტიპიზაციის ტრადიციის რღვევა. სპექტაკლის მსვლელობისას იცვლება თქვენი შეხედულება ადამიანის

ბუნებაზე, თქვენ უფრო უახლოვდებით იმას, რაც ადამიანის არსს წარმოადგენს. ამიტომ მოკლედ ვერ გიპასუხებთ თუ როგორ იქნებოდა ჩემი დღევანდელი მიდგომა „ჰამლეტისადმი“. ერთს ვიტყვი მხოლოდ: მე არ შემიძლია დავდგა „ჰამლეტი“ იმის გამო, რომ რომელიღაც თეატრი ამ პიესის დასადგმელად მებატიყება. სპექტაკლის დადგმა არჩევანზეა დამოკიდებული. არჩევნისა დადგმელი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მხოლოდ ეს და არა სხვა რომელიმე პიესა მისცემს შესაძლებლობას დღეს უთხრას მაყურებელს რაღაც უაღრესად მნიშვნელოვანი. ასეთი რწმენა რომ გამიჩნდეს „ჰამლეტისადმი“, დღესვე დავდგამდი. „ჰამლეტის“ დღევანდელი აზრი შეიძლება გაიხსნას და გასაგები გახდეს მუშაობის პროცესში. ეს შეიძლება მოხდეს არა მხოლოდ ჩემი, როგორც რეჟისორის. მუშაობისას, არამედ მსახიობებთან ერთად მუშაობის პროცესში. ეს ერთხელ კიდევ ამტკიცებს იმას, რომ ყველანი ჩვენს თავზე განვიციდით ზეგავლენას. თუ ერთი და იგივე რეჟისორი დგამს „ჰამლეტს“ პარიზში, ლათინურ ამერიკაში და მოსკოვში, ეს უნდა იყოს სამი განსხვავებული სპექტაკლი. ვინაიდან შედეგი დამოკიდებულია ადამიანთა ჩგუფის ერთობლივი მუშაობის ხარისხზე, იმ კონკრეტულ ადგილზე, სადაც ეს მუშაობა მიდის. სწორედ კონკრეტულ გარემოცვაში, ამ გარემოებათა გათვალისწინებით იბადება ახალი მნიშვნელობა, ახალი აზრი, რომელიც სპექტაკლის დროს გადაეცემა მაყურებელს.

... მე მეკითხებიან მსოფლიო თეატრის, მომავლის თეატრის მდგომარეობის გამო. უნდა გვახსოვდეს: რომ თეატრი ყოველთვის ლოკალური მოვლენაა. აქაც ყველაფერი ისევე კონკრეტულ ვითარებაზეა დამოკიდებული. ერთ შემთხვევაში შეიძლება ყველაზე პერსპექტიული აღმოჩნდეს ფოლკლორული თეატრი, მეორე შემთხვევაში შეიძლება უდიდესი მნიშვნელობა შეიძინოს პოლიტიკური თეატრის სპექტაკლმა, თუ ეს სპექტაკლი რეაქციაა რაიმე კონკრეტულ პოლიტიკურ სიტუაციაზე და ეს სიტუაცია ამ სპექტაკლს ფეთქებად უკიდურესობამდე მიჰყავს.

ყველა ეს მომენტი... თუმცა თეატრიც ხომ მომენტია, წამისყოფაა. ეს წამისყოფა

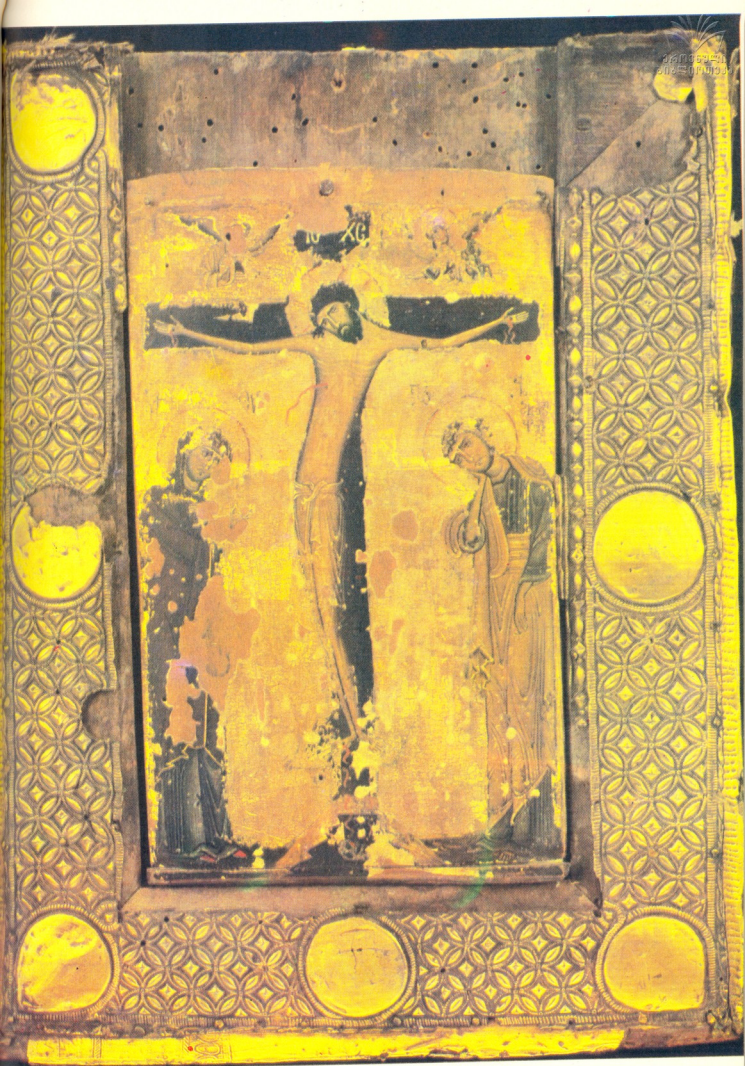


წმ. იონას ხატი. XIII ს.

ქრისტიანული რელიგიის გავრცელებასა და დამკვიდრებაში ყველაზე მასობრივ საშუალებას წარმოადგენდა ხატი. ქართველმა ოსტატებმა — ხატმწერებმა და ოქრომუკედლებმა საუკუნეთა მანძილზე მრავალი მაღალმხატვრული ნაწარმოები შექმნეს, რომელთა რამდენიმე ნიმუში, ფერადი რეპროდუქციის სახით, უურნალის წინამდებარე ნომერშია წარმოდგენილი. მომდევნო ნომერში მკითხველი გაეცნობა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის გაიანე ალიბეგაშვილის წერილს ქართული ხელოვნების ამ დარგის განვითარების, მისი თავისებურებისა და მრავალფეროვნების შესახებ.



ლეთისმშობლის ხატი. XIII ს.





არმოცი მოწამის ხატი (ფრაგმენტი) XII ს.



მაცხოვრის ხატი. კაცხი



წმ. გიორგის ხატი. XIII ს.



შეიძლება იყოს არაჩვეულებრივად ინტენ-
სიური და თავის თავში უზარმაზარი სამყარ-
ო დაიტიოს. ჩვენ ვლაპარაკობთ ხოლმე
სახალხო თეატრზე. პოპულარულ თეატრზე,
ელიტარულ თეატრზე. მაგრამ ყოველი თეა-
ტრი ხომ უპირველესად კონკრეტულ სივრ-
ცეში თავმოყრილი კონკრეტული ადამიანე-
ბის ერთობაა. მე პრინციპულ განსხვავებას
ვერ ვხედავ სამკაცთან და სამიათასკაციან
აუდიტორიას შორის. ეს რაც ეხება მასობ-
რივი და არამასობრივი თეატრის საკითხს.
ყოველ შემთხვევაში, სწორედ ამას გვიმტკი-
ნებს ტელევიზია გამუდმებით. წარმოვიდ-
გინოთ, რომ ერთ თეატრალურ დარბაზში
თავი მოიყარეს მხოლოდ შეძლებულმა ადა-
მიანებმა. მეორეში — მხოლოდ ღარიბებმა.
მესამეში — ინტელექტუალებმა. ყველა ეს
თეატრი ელიტარულია და არა აქვს მნიშვნე-
ლობა რამდენ მაყურებელს იტევს დარბაზი
— სამასს თუ სამი ათასს. სახალხო თეატრზე
ლაპარაკი მიზანშეწონილია მხოლოდ იმ
შემთხვევაში, როცა თეატრში თავშეყრილი
ხალხი წარმოადგენს სამყაროს ერთგვარ მი-
კროსკოპულ მოდელს. რაც უფრო ჭრელია
აუდიტორია, მით მეტია მასში სოციალური
ტიპების, პროფესიების, ასაკის, ეროვნებე-
ბების აღრევა და შით უკეთესია ეს აუდი-
ტორია. იმ სპექტაკლში, რომელსაც ახლა
ვდგამ, თხოუმეტ ეროვნებაზე მეტი მონაწი-
ლეობს და რაც უფრო მრავალგვარია, მანება
ჩვენი აუდიტორია ეროვნული შემადგენ-
ლობით. მით უკეთესად იმოქმედებს სპე-
ტაკლი. ჩვენ ისევ იმ აზრთან მივდივართ,
რომ არის რალაც წამი, რომელსაც აქვს ერ-
თადერთი, განუმეორებელი აზრი მიკრო სა-
ზოგადოებისათვის, რომელიც მოცემულ სი-
ვრცეში, მოცემულ მომენტში შეკრებილია.
ჩვენ ძალიან სადა თეატრალური ენა გვჭირ-
დება. მაგრამ ეს ენა სხვადასხვანაირი უნდა
იყოს იმასთან დაკავშირებით. რას, სად და
ვისთვის ვთამაშობთ.

როგორია ამ დროს თეატრის სოციალუ-
რი დანიშნულება? თუ ხუთასი კაცი ერთობ-
ლივად განიცდის ისეთ რამეს, რაც მათ
თუნდაც წამიერად, ჰემოპირტ ცხოვრებას-
თან ახლოვებს, მაშინ ეს ხალხი თავის სო-
ციუმში უფრო ძლიერი დაბრუნდება. აქ
ასევე მნიშვნელოვანია შევნიშნოთ, რომ
ადამიანის განწყობენა ამ განცდების შედე-

გად წარმოქმნილი. უცილობლად როდია და-
კავშირებული ახალ თეატრალურ იდეებთან.
ენიანიდან ეს იდეები, თუნდაც მართლა ახალ-
ნი და ნაყოფიერი, მიღებ ეძლევიან ხოლმე
დავიწყებას. რჩება მხოლოდ უშუალო გან-
ცდა, მხოლოდ ამ განცდებთან დაკავშირ-
ებული კონკრეტული ცდა.

ამასთან დაკავშირებით, დროული იქნება,
თუ მეიერჰოლდთან და გროტოვსკისთან
დაკავშირებულ კითხვებს მივუბრუნდებით.
მე ასე ვვარაუდობ, რომ თეატრში მომუშა-
ვე ადამიანი ბედნიერია ცხოვრებასთან და
მის მოძრაობასთან. მუდმივი სიახლოვეთ.
ცხოვრება მასზე განუწყვეტელ ზემოქმედე-
ბას ახდენს. იგი შეგვიძლია შევადაროთ ჟურ-
ნალისტს, რომელსაც მუდამ ყველაზე სენსა-
ციური მასალასთან აქვს საქმე. მეტიც, ყოვე-
ლი ჩვენთაგანი, თეატრის ყოველი მოღვაწე,
სხვაზე ზემოქმედებს და თავდაცვ განიცდის
მათ ზეგავლენას. მიმდინარეობს ურთიერთ
ზემოქმედების, ურთიერთგაცვლის პრო-
ცესი. ჩემი აზრით უგონობაა შეჩერება
ერთ რომელიმე მეთოდზე და ყველა სხვა
დანარჩენის უარყოფა. ის, რაც თავის დრო-
ზე მეიერჰოლდმა მოიტანა თეატრში, დაკავ-
შირებული იყო მის რეაქციასთან იმ მოვ-
ლენებზე, რომლებმაც მასში პროტესტი გა-
მოიწვია. მაგრამ იგი გენიოსი იყო და მთე-
ლი თავისი ენერჯია მიმართა თეატრის ყვე-
ლაზე ფუნდამენტური და დანიშნური
ელემენტებისაკენ. ამავე დროს სტანისლავს-
კიმ, რომელიც ასევე გენიოსი იყო, სულიე-
რი ჰემოპირტიების ძიებას შესწირა თავი. ამ
ასაკით ამ ორ მოღვაწეს შორის არ არის წი-
ნააღმდეგობა. გროტოვსკი განიცდიდა რო-
გორც სტანისლავსკის, ასევე მეიერჰოლდის
სწავლების გავლენას. თავის მხრივ მან, რო-
გორც მსოფლიოში არცერთმა თეატრის მო-
ღვაწემ, გამოიკვლია ადამიანის სხეულის
ბუნება მის ფსიკურ და სულიერ არსებო-
ბაში. სიტყვა „სულერება“ დღეს ბევრს
აშინებს, რადგან იგი ძალზე აბსტრაქციუ-
ლია. მაგრამ ყოველმა ჩვენთაგანმა იცის,
რომ არსებობს განცდები, რომელთა ბუნება
არაჩვეულებრივად ფაქიზი და იდუმალია.
ეს იდუმალი და უხილავი სამყარო. რომე-
ლიც ადამიანის არსებობის განუყოფელ ნა-
წილს შეადგენს, შესაძლებელია მსახიობის
სხეულის მეშვეობით გამოხატული იქნას
უკიდურესი ინტენსიურობით. და სწორედ

პიტერ ბრუკი და
რობერტ სტურუა



ყველა ეს ტექნოლოგიური, ბიოლოგიური, პრაქტიკული ასპექტები გამოსახვის ამ საშუალებებისა, გროტოვსკის მიერ გამოკვლეული იქნა უფრო ღრმად, ვიდრე ეს ვინმე სხვამ ადრე გააკეთა. აქ ანტონენ არტოს სახელიც გაისმა. არტო გენიოსი იყო, შესაძლოა, უმალ შლეგი გენიოსი, მაგრამ იგი ვიზიონერი იყო და არა პრაქტიკოსი. არტო ირწმუნებოდა, რომ თეატრალურმა განცდამ შესაძლოა ინტენსივობის ისეთ ზღვარს უწიოს, რასაც თან მოსდევს ჩვეულებრივი ცნობიერების დამაქცეველი აფეთქება. რასაკვირველია, არტოს იდეები ინტელექტუალურ თეატრს ემუქრებოდნენ, მისი იდეების რევოლუციონერობა აბსოლუტური იყო, მაგრამ ასევე აბსოლუტური გახლდათ მათი პრაქტიკული განხორციელების შეუძლებლობა. არტოს შრომებში ნატამალიც კი არ არის იმისა, რომ ყველაფერი ამის განხორციელება შესაძლებელია. მიუხედავად ამისა არტოს იდეები თეატრის შემოქმედს აძლევს კოლოსალურ იმპულსს, მოაგონებს იმასაც, რომ ხელოვნებაში გათანაბრება, გასაშუალება ყოველთვის უზნობაა.

მე მოხარული ვარ, რომ პირადად განვიცადე მათი ზეგავლენა. როცა მესმის, რომ ერთი შემოქმედი მეორე შემოქმედის გავ-

ლენას განიცდის, მე ამას აღვიქვამ როგორც ძალიან ჯანსაღ და სასარგებლო მოვლენას, ცხადია, თუ ეს გავლენა პათოლოგიასაა მოკლებული. არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გვეშინოდეს წინააღმდეგობებისა. ერთმა ფრანგმა მსახიობმა მიაშპო თუ როგორ დაიწყო მუშაობა თეატრში ძალზე სახელოვან და ძალზე მოხუცებულ რეჟისორ შარლ დიულენთან. „გუშინ თქვენ ამბობდით, რომ ეს პერსონაჟი ასეთი და ასეთიაო, დღეს კი სულ საწინააღმდეგოს გვიმტკიცებთ. როგორ ვიშუშო ასეთ პირობებში?“ დიულენმა მშვიდად უპასუხა: „ნუთუ თქვენ საკუთარი აზრი არა გაქვთ ამის თაობაზე?“

შეკითხვა. ამას წინათ თქვენ ნიუ-იორკში ხელახლა დადგიით „ალუბლის ბალი“. რა აღმოაჩინეთ ახალი დღეს თქვენთვის ჩეხოვში? რატომ მაინცდამაინც „ალუბლის ბალი“ აირჩიეთ?

პ. ბ. ამქვეყნად არის პიესები, რომლებიც ყოველ ჩვენთაგანს საშუალებას აძლევს, რაკონკრეტული საქმიანობა არ უნდა ვიყოთ თეატრში დაკავებულნი, ვაცდეს იმ რწმენათა საზღვრებს, რომლებსაც დღეს ჩვენ ერთგვარად ვიცავთ და ამა თუ იმ კონფლიქტს შეხედოს არა ერთი, არამედ მრავალი კუთხიდან. მაგალითისათვის ავიღოთ



ოჯახური კონფლიქტი. რომელ ჩვენგანს არ მიუღია მონაწილეობა ასეთ კონფლიქტში? გაცხარებული ჩხუბის დროს ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ საკუთარი თვალსაზრისის გამოთქმა. საიდუმლო იმაშია, რომ პიესის მასუბრებელი, ერთის მხრივ, ინტენსიურადაა ჩართული მომხდარ ამბებში, მეორეს მხრივ — გარკვეული დისტანცია უჭირავს. თუ მე ვგრძნობ ტოტალურ კავშირს ამა თუ იმ პერსონაჟსადაც სცენაზე, მაშინ ეს უკვე თეატრი კი აღარ არის, არამედ იგივეა, რაც ოჯახური სკანდალი სახლში. თუ მე სავსებით გაუცხოებული ვარ, მაშინ სცენაზე მომხდარი ამბავი არ შეგმძრავს, არ იქნება ჩემთვის საინტერესო. მაგრამ კარგი პიესა განაპირობებს ამ ორ მდგომარეობაში ერთ-ერთს ყოფნას. დრამატურგიც აღამიანი და მას არ შეუძლია განიცადოს ერთნაირი თანაგრძნობა, თანატანჯვა და ინტერესი ყველა თავისი პერსონაჟისადმი. მაგრამ არანაკლებ რთულია სავსებით შეესისხლბორცო გმირთა ბედს და ამავე დროს შეინარჩუნო დისტანცია, აღმოჩნდე მასალაზე მაღლა. ამისათვის საჭიროა უღრმესი სული და წვდომის კეშპირიტი სიღრმე. იშვიათ დრამატურგს შეუძლია ამგვარი რამე, მაგრამ ყველა, ვინც დრამატურგიას შეეკიდება, ამისკენ უნდა მიისწრაფოდეს.

ინგლისში ელისაბედისდროინდელი მთელი ეპოქა დასკირდა (როცა ათი ათასობით პიესა იწერებოდა) იმას, რომ წარმოქმნილიყო ერთი შექსპირი, სამყაროს მისეულ კოლოსალური კვრეტი. შექსპირისა და ჩეხოვის შორის არსებული უდიდესი დისტანციის მიუხედავად, მათ აერთიანებთ არსებობა იმ თვისებისა, რაზედაც უკვე მოგახსენეთ.

შექსპირის მსგავსად, ჩეხოვს შეუძლია სავსებით გაქრეს, გაითქვიფოს პიესაში. და ამავე დროს იცოცხლოს თავის ყოველ გმირში. შექსპირის დარად, იგი არ ცდილობს რეალობის ფოტოგრაფიული ანაბეჭდის შექმნას. თუმცა შექსპირი და ჩეხოვი სრულიად განსხვავებული ლიტერატურული საშუალებებით სარგებლობენ, მე ვვერ საერთოს ვპოულობ მათში, როცა საქმე გვაქვს მათი პიესების პოეტიკასთან. სხვა სიტყვებით: ჩემს ინტერესს შექსპირისა და ჩეხოვისადმი ერთიანი ბუნება უღვევს საფუძვლად. ვერც ერთი რეჟისორი თავის მსახიობებთან ერთად ვერ შესძლებს ყოფიერების ილუმინაციას, ბისაკენ ვაქრას. თუ ხელთ არაქვს ღიად დრამატურგიული მასალა, როცა მე შექსპირის ან ჩეხოვის პიესებზე ვმუშაობ, ჩემთვის პირველხარისხიანი მნიშვნელობა ენიჭება თვით მასალის ამომწურავ მოწოდებას. ჩემთვის ეს უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ფორმისა და გამომსახველი ხერხების ძიება. „აღუბლის ბაღის“ გამო მეიერჰოლდმა ძალზე ზუსტად შენიშნა, რომ ეს პიესა, რიტმულად, მუსიკის მიხედვით აგებული, ამავე დროს წარმოადგენს იდეალურ თბრობით სტრუქტურას. ამავე დროს პიესა მასუბრების მიერ უნდა აღქმულ იქნას როგორც რაღაც სავსებით ბუნებრივი, ნამდვილი ცხოვრება... დღეს ამ პიესას შეუძლია მასუბრებელს უთხრას რაღაც უარესად მნიშვნელოვანი ნამდვილ ცხოვრებაზე. მაგრამ „აღუბლის ბაღი“ რომ თანამედროვე პიესად ვაქციოთ, უნდა გავათავისუფლოთ იგი იმ კომპონენტებისაგან, რომლებიც დღეს მაინცდამაინც მნიშვნელოვანი არ არიან და მხოლოდ პიესის დაწერის შესაბამის დროს შეესატყვისებოდა. ეს უნდა იყოს არა ნატურალისტური პიესა. იგი იმდენად უარს გვიჩვენებს, რამდენადაც ვკარანახობს... ყველამ ვიცით, რომ თეატრალური ორგანიზმში ცოცხლობს მხოლოდ მისთვის განსაზღვრულ დროში. ნებისმიერი მიმართულების თეატრისათვის ყველაზე დიდ საშიშროებას წარმოადგენს მისი ინსტიტუციონალიზმი. მისი ვადაქცევა ორგანიზმად. თეატრისათვის აუცილებელია თავისუფლება. ეს იმას ათ ნიშნავს, რომ თეატრი ანარქიის მეფობის დროს აფურჩქნება. თეატრალური ხელოვნება ეს არის განუწყვეტელი ბალანსირება უმკაცრეს წესრიგისა და თავისუფლების, დისციპლინისა და შთაგონების, სისტემისა და სპონტანურობის ზღვარზე. თუ ამ დიალექტის ერთ-ერთი კომპონენტი მეორეზე გაბატონდება, წონასწორობა დაირღვევა. დასავლეთში ჩვენ ძალზე ხშირად შეგვინიშნავს ერთი და იგივე კანონზომიერება: თეატრი ვითარდება, აღის გარკვეულ სიმძლავრემდე, სახელს და დიდებას იხვეკვს და სწორედ ამ მომენტში გადაიქცევა ხოლმე ორგანიზაციად. უმაღლვე იწყება შემოქმედებითი აქტივობის დაღმა სვლა.

შეიოხვა. თქვენ აქ ილაპარაკეთ თეატრში



ანარქიაზე და თავისუფლებაზე. რას გულისხმობთ?

პ. ბ. როგორც ცნობილია, თეატრი ცხოვრებას ასახავს, ცხოვრების სხვადასხვა დონეზე — ბიოლოგიურზე, მოლეკულურზე, სოციალურზე და ა. შ. — არსებობს წესრიგის ორი ფორმა. ერთი მათგანი ძალზე საშიშია. ეს ის წესრიგია, რომელიც ძალითაა დანერგული ცხოვრებაში. არსებითად ეს არის ნგრევის, რღვევის წესრიგი და ამ დროს ბუნებრივად იბადება სურვილი იმისა, რომ წინ აღუდგე მას, გაანადგურო. ეს არის ნორმალური რეაქცია ძალადობაზე, წინაღობის კანონიერი ფორმაა. თავისი არსით იგი შემოქმედებითი ბრძოლაა, რომელიც თავის განვითარებაში აღწევს რაღაც ზღვარს, რომლის შემდეგ ანარქია იწყება. თუ უფრო გულმოდგინედ დავუყვირდებით, მაშინ ძნელი არაა შევამჩნიოთ, რომ ყოველ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში არსებობს რაღაც ქეშმარიტი, ბუნებრივი წესრიგი. ბუნების იმანენტური თვისებაა ამ სტრუქტურათა გაწონასწორება, წესრიგში მოყვანა. თავისუფლები-სადმი ლტოლვა ასევე ბუნების თანდაყოლილი თვისებაა. თუ ამ კანონზომიერებას თეატრში გადავითანთ, მაშინ შეგვიძლია

ვთქვათ, რომ აქ ჩვენ უნდა ვეცადოთ თავი ავარიდოთ ხელოვნურად თავსმოხვეული დევებს, ფორმებს, მეთოდებს. ძიებათაგან, ექსპერიმენტებისაგან, იმპროვიზაციისაგან წარმოქმნილი თავისუფალი შემოქმედება, რომელიც ქეშმარიტ სიხარულს ანიჭებს შემოქმედს, საბოლოო ჯამში, ჩვენ იმ ქეშმარიტებას გვაზიარებს, რომ ბუნებრივი წესრიგი, ბუნებრივი დისციპლინა თავად თეატრის თვისებაა. და მხოლოდ ქეშმარიტების ამოხსნის წამს ჩნდება აზრი შემოქმედებაში.

შეკითხვა. შესაძლებელია თუ არა, თქვენი აზრით, თეატრის კოლექტიური ხელმძღვანელობა?

პ. ბ. ეს ძალიან რთული საკითხია, შესაძლებელია ჩვენი დროის ერთ-ერთი ცენტრალური საკითხიც კი. მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე ვცდილობდი პრაქტიკული პასუხი მეპოვნა ამ კითხვაზე, მრავალი საშუალებაც მიცლია მის გადასაწყვეტად. არ უნდა დაგვაიწყუდეს, რომ ბუნებრივ ფორმებში უკვე არის გამოუმუშავებული ერთეულსა და მრავლობითს შორის ურთიერთობის რეალური მოდელი. ეს დიალექტიკური ურთიერთობაა. თუ სხვადასხვა ინდივიდუალობებისგან შემ-



დგარი კოლექტივი ცდილობს განახორციელოს რაღაც, მაგრამ მათი ურთიერთობის სისტემაში არ არის ერთიანი ხერხემალი, მორგანიზებული საწყისი, მაშინ ამგვარი ცდების შედეგი სავალალო იქნება. უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე არაერთხელ უხდიათ ე. წ. კოლექტიური შემოქმედება: მსახიობები მიმართავდნენ იმპროვიზაციებს, ცდილობდნენ ლიტერატურული საფუძვლის, ხანდახან რეჟისორის გარეშეც კი, დაედგათ სპექტაკლი, მაგრამ შედეგები უმეტესად ერთობ ცუდი იყო. მეორეს მხრივ, დიდი საშიშროებაა დაფარული იმ ვითარებაში, როცა კოლექტივი უსიტყვოდ მორჩილებს ერთ ადამიანს ნება-სურვილს. მაგრამ თუ ამ ერთ ადამიანს, რომელიც გადაწყვეტილებას იღებს — ყოველთვის ახსოვს, რომ მასზე დამოკიდებულია კოლექტივი, თუ თავის მხრივ კოლექტივსაც ახსოვს თავისი მოვალეობანი ლიდერის წინაშე, ამგვარი ტიპის ურთიერთობა შეიძლება ბუნებრივად ჩამოყალიბდეს და აქ შეგვიძლია კარგ შედეგებს ველოდეთ. ყოველ შემთხვევაში მე რეჟისორს არ შევადარებდი ლიდერს, რომელიც ყოველ გადაწყვეტილებას ერთობიროვნულად ღებულობს და ფაქტიურად თავის ნება-სურვილს დანარჩენ მუსიკოსებს კარნახობს.

შეითხვა. რა დამოკიდებულება გაქვთ თეატრალურ კრიტიკასთან და რა ადგილი უჭირავს მას თეატრალურ პროცესში.

პ. ბ. ესეც აქტუალური საკითხია. შეიძლება გაგიკვირდეთ, რასაც ახლა ვიტყვი, მაგრამ მე მიმაჩნია, რომ თეატრალური კრიტიკოსები უპირველესად ცოცხალი ადამიანები არიან. მათ შორის არიან კარგები, არიან ძალიან კარგებიც. როცა თეატრალური კრიტიკოსი მხოლოდ იმისათვის წერს, რათა მკითხველს თავისი ერუდიცია უჩვენოს, თავისი უპირატესობა ცხადპყოს, მაშინ მისი სტატიები თეატრის მოღვაწეთათვის არ არის საინტერესო.

თუ თეატრალურ კრიტიკოსს უპირველესად თეატრი აინტერესებს და არა საკუთარი პერსონა, თუ ის, რასაც იგი წერს, არის რეჟისორის, მსახიობის მიერ დაწვებული ლაპარაკის გავრძელება, მაშინ ასეთი კრიტიკა ჩემთვის, როგორც რეჟისორისათვის საინტერესო და სასარგებლოა.

შეითხვა. როგორ დადგით „კარმენი“?

პ. ბ. „კარმენი“ ჩვენს თეატრში დადგდ

და არა ოპერაში და ამიტომაც აბსოლუტურად თავისუფალი ვიყავი გამომსახველ შესაძლებლობაში. მე, როგორც ტრადიციული ოპერის მოწინააღმდეგე, უპირველესად მსურდა გავრეკლუდიყავი იმაში თუ რატომ მომწონს ასეთივად ეს ნაწარმოები. და პასუხი გავეცი ამ კითხვას: კლასიკურ ოპერასა და თანამედროვე სინამდვილეს შორის არავითარი კავშირი არ არის. ამიტომაც გადავწყვიტე ოპერის დადგმას ისევე მივდგომოდი, როგორც რეჟისორი უდგება რომელიმე დიდი კლასიკური ქმნილების ინსცენირებას ან ეკრანიზაციას. რას ნიშნავს ეს? ეს იმას ნიშნავს, რომ ვიღებთ XIX საუკუნის ხელოვნების ქმნილებას და ვცდილობთ, გადავაქციოთ იგი XX საუკუნის ნაწარმოებად, რომელიც შეესაბამება ჩვენი საუკუნის რეალიებს. მაგრამ აქედან უცილობლად გამომდინარეობს, რომ ჩვენ უნდა შევიტანოთ ცვლილებები ორიგინალში. ეს კი არ ნიშნავს, რომ პატივს არ ვცემთ ორიგინალს, პირიქით, ასეთი მიდგომა არის შედეგი უღრმესი პატივისცემისა, რომელიც არსებითად განაპირობებს იმის სურვილს, რომ ეს ნაწარმოები გადავიყვანოთ თანამედროვე შინაარსისა და თანამედროვე ფორმის ენაზე. ასე რომ „კარმენზე“ მუშაობისას, მე ვისწრაფოდი XIX საუკუნის ოპერის თეატრის გადაყვანას XX საუკუნის თეატრში. წინასწარ ვიცოდი, რომ ჩემი ნაშუშევარი ისევე განსხვავებული იქნებოდა ორიგინალური ოპერისაგან, როგორც კლასიკური რომანის ეკრანიზაცია განსხვავდება თვით რომანისაგან. კომპოზიტორთან და ლიბრეტისტთან ერთად იმ დასკვნამდე მივდივით, რომ ბიზეს შთაგონების წყარო ოპერის შექმნისას მერიმეს ტექსტი იყო. ის ფაქტი, რომ ამ ოპერის ტრადიციული დადგმები ნაკლებად გვაგონებენ მერიმეს ნოველას, დაკავშირებულია იმ მერავალციზოვან დანაშრევებთან და დამატებებთან, რომლებიც XIX საუკუნის ოპერის ტრადიციული სტილის შედეგია. ჩვენ ვცდილობდით ჩაგვეღწია ამ ნაწარმოების ჩონჩხამდე; თავიდან მოგვეშორებია ყველა ის დანაშრევი, რომელიც გასული საუკუნის სტილის კუთვნილებაა. ის, რასაც საბოლოოდ მივალწიეთ, არ იყო წმინდა მერიმე, მაგრამ ჩვენს სპექტაკლში იყო ამ მწერლის სტილისათვის დამახასიათებელი სიმკაცრე და ასკეტურობა.



შეკითხვა. თქვენ დიდი თეატრალური გამოცდილება გაქვთ, ხელს ხომ არ გიშლით იგი? თქვენს შემოქმედებაში თუ გრძობთ რაიმე შტამს?

ბ. ბ. იცით რა, შტამების წარმოქმნის შესაძლებლობა ყოველთვის არსებობს, არა მარტო შემოქმედებითი კარიერის დასასრულს, არამედ მის დასაწყისშიც. გამოსავალი იმაშია, რომ ბევრი უნდა იყოს ისეთი ვინმე, ვინც ასეთ შეკითხვებს დაუსვამს ხოლმე მხატვარს.

შეკითხვა. თქვენს შემოქმედებაში ალბათ რაიმე ღრმა პირად პრობლემას სწყვეტთ ხოლმე. რა ზეგავლენას ახდენს ეს თქვენს მუშაობაზე?

ბ. ბ. არა მგონია მართებული იყოს შემოქმედების გათიშვა შემოქმედლის პიროვნებისაგან. სიმბოლო თეატრისა, რომელიც ჩემის აზრით, წარსულს ბარდება, თეატრალური ფარდაა. იგი თითქოს ხაზს უსვამს, რომ ყველაფერი, რაც თეატრში ხდება, წარმოსახვის კუთვნილებაა. მაგრამ თუ წამდაწამ მივადევნებთ თვალს სარეპეტიციო პროცესს, დავუვიკრივდებით თუ რა მოაქვს ყოველ მონაწილეს აქ, ადვილად დავგრწმუნდებით, რომ მსახიობი სინამდვილეში საკუთარ პიროვნებას ასახავს თავის ნამუშევარში. თუ ამას შევხედავთ უფრო ვიწრო, შემოქმედებითი თვალსაზრისით, აღმოჩნდება, რომ თეატრში მოღვაწეობა ადამიანს უპირველესად იმიტომ სჭირდება, რათა გაიგოს და გამოხატოს საკუთარი თავი.

მეორე მხრივ, საკუთარი თავის შეცნობისავე ღრმად აუცილებელი წინაპირობაა თეატრში წარმატებითი შრომისათვის.

შეკითხვა. რომელ რელიგიას, ფილოსოფიას აღიარებთ?

ბ. ბ. თეატრი განსაკუთრებული ფორმაა ქმედებისა, რომლის პროცესში ადამიანი ცხოვრებას შეიცნობს. ამას იგი თეორიულად კი არ აკეთებს, ანდა იდეოლოგიის დონეზე, არამედ კონკრეტულად, უშუალოდ. ამიტომ თეატრი — სამყაროა, სადაც ფილოსოფია უკვე აღარ არის აბსტრაქტული იდეა, არამედ გადაქცეულია ცოცხალ, უშუალო ცდად. შეუძლებელია თეატრში მუშაობა თუ არ აღიარებ, ანდა არ გეცნობს, რომ ადამიანი და მისი ცხოვრებისეული გამოცდილება იღვრება წარმოადგენს. ეს იღვრება ნებისმიერ ფილოსოფიაზე გაცილებით ღრმად.

თეატრი, როგორც წესი, სულიერებისაა, მისტიკისაკენაა მიდრეკილი. სამივე ამ სიტყვას — სულიერებას, მისტიკას, მეტაფიზიკას — თავისთავად არავითარი აზრი არა აქვს. მაგრამ თეატრში მუშაობა შესაძლებლობას გვაძლევს გავიგოთ, რომ ამ სიტყვების მიღმა დაფარულია ძალიან კონკრეტული ცხოვრებისეული მოვლენები, რომ ეს სიტყვები, ბოლოს, დადის უბრალო, კონკრეტულ განცდამდე.

შეკითხვა. რას გვეტყვით თეატრის თერაპევტულ ფუნქციაზე?

ბ. ბ. ეს ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო შესაძლებლობაა, რაც თეატრს გააჩნია. თქვენი შეკითხვა მე მაგონებს ლეგენდას ორფეოსზე, რომელიც თავისი ქნარით ავადმყოფებს ჰკურნავდა. ჩვენს თეატრს აქვს სულით ავადმყოფებთან მუშაობის გამოცდილება. ეს ძალიან სახიფათო სამუშაოა, ძალზე დელიკატური, რომელიც განსაკუთრებული პირობების დაცვას მოითხოვს. თეატრის ამ პრაქტიკული გამოყენების სფეროდან შეიძლება მივიღოთ რამდენიმე გაცივითი მისი უფრო ფართო გაგებისათვის. კერძოდ, უნდა გავიგოთ, რომ თეატრი ყოველთვის თერაპიაა, ანუ, ადამიანი, რომელიც თეატრიდან მიდის, თავს უკეთ უნდა გრძობდეს, ვიდრე მამის, როცა აქ მოდის. თუ ეს არ ხდება, მაშასადამე, თეატრში მთლად კარგად ვერ არის საქმე, მაშასადამე თავად მას ესაჭიროება თერაპიული ზემოქმედება. ეს თანაბრად ეხება მაყურებელსაც და მსახიობებსაც...

შეკითხვა. რა აზრს გულისხმობთ „აღმოსავლეთის თეატრის“ ცნებაში? ხომ არ უპირისპირებთ აღმოსავლეთის თეატრს დასავლურ, ევროპულ თეატრს?

ბ. ბ. ყოველი პატიოსანი ადამიანი დღეს იმას ცდილობს, რომ რასისტი არ იყოს. მაგრამ ყველა როდი უწევს ანგარიშს იმ ამბავს, რომ აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის განსხვავებულობაზე მსჯელობას საფუძვლად სავსებით რასისტული მსოფლმხედველობა უდევს. ეს ცნებები, ისევე, როგორც ყველა აბსტრაქტული ცნება, მრავალ კლიშესა და სტერეოტიპს წარმოქმნის. მიღებულია, მაგალითად, ის აზრი, აღმოსავლეთის ადამიანი იღვრება მისილი, სულიერად ამიღვრულია და... ზარმაცია. მრავალი კლიშე არსებობს, აგრეთვე, ევრო-

პელი და დასავლელი ადამიანის არსის განსაზღვრისათვის. ჩვენი ინტერნაციონალური დასის მიერ ჩატარებული ექსპერიმენტების შედეგად იმ დასკვნამდე მივიდით, რომ ყველაზე სიღრმისეულ, არსებით ღონეზე აღმოსავლელი და დასავლელი ადამიანი ერთი და იგივე ინსტრუმენტარით სარგებლობს: ესაა გონება, გული, სხეული. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ სხვადასხვა კულტურაში ერთი და იგივე ინსტრუმენტი სხვადასხვაგვარად ვითარდება. კულტურული შეხვედრების — „აღმოსავლეთი-დასავლეთი“ ანდა „ჩრდილოეთი-სამხრეთი“ — ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგი იმის შეგნებაა, რომ არც ჩვენ და არც ისინი არ წარმოვადგენთ საბოლოოდ ფორმირებულ ადამიანებს. ნებისმიერი კულტურა არ ემორჩილება დეფინიციას, რაციონალური შემეცნების ღონეზე იგი თითქოსდა არც არსებობს. მაგრამ მოდით დაკვირვებით შევხედოთ ერთმანეთს და დავიანახავთ, რომ ვცხოვრობთ არაფორმირებულ ადამიანთა საზოგადოებაში. სწორედ ამიტომ არსებობს კომედია: სცენაზე ადამიანი სასაცილოა იმიტომ, რომ საბოლოოდ არაა ფორმირებული. როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ დასავლეთის და აღმოსავლეთის კულტურათა ურთიერთზემოქმედებაზე, აქ საქმე ეხება არა სესხების ცდებს ანდა განსხვავებულ სტილთა, ხერხების, მეთოდების სინთეზირებას. უმთავრესი აქ ისაა, რომ ღრმად ჩავიხედოთ ამა თუ იმ კულტურის ზედაპირული გამოსახულების ფენის მიღმა. მაშინ გავიგებთ, რომ დედამიწის ერთ ნაწილში ადამიანის არსებობის პირობებში მასში აყალიბებენ იმ თვისებებს, რომლებიც განსხვავდება იმისაგან, რაც ქვეყნის სხვა კიდეში მცხოვრებ ადამიანს უყალიბდება. მაგალითად, დასავლელი მსახიობი სწავლობს პროფესიას და ამ დროს მრავალმხრივ ეყრდნობა ისეთ ცნებას, როგორცაა მხატვრული სახის „ფსიქოლოგია“. იაპონელი მსახიობი სწავლებას იწყებს თავისი სხეულის ყოველი ნაწილის, თავის შინაგანი ენერჯის ყოველი სახის კონტროლირების უნარის გამოუმუშავებით. ამის წყალობით, როცა იაპონელი მსახიობი როლს ასრულებს, ყოველი უმცირესი ქესტი, ყოველი მოძრაობა ღრმა აზრის მატარებელია. სწავლების ევროპულ სისტემას ამასთან არავითარი კავშირი არა აქვს. ამის მიუხედავად



ნუკრი ქახთარია და პიტერ ბრუი

არაა სწორი ვამტკიცოთ თითქოსდა იაპონელი მსახიობის ტექნიკა მხოლოდ და მხოლოდ აღმოსავლური მოვლენაა, ვინაიდან დასავლეთის თეატრის მსახიობსაც შეუძლია დაეუფლოს ამ ტექნიკას. ასევე არ არის მხოლოდ და მხოლოდ აღმოსავლური თუ დასავლური თემები და სიუჟეტები. ...შექსპირიც არ არის მარტოდენ დასავლეთის კულტურის მოვლენა, იმიტომ, რომ შექსპირის ყველა ქმნილება უაღრესად მჭიდროდაა დაკავშირებული ადამიანის შინაგან სამყაროსთან. ნანახი მაქვს ბეკეტის პიესის „გოდოს მოლოდინში“ დადგმები ევროპასა და ამერიკაში. ერთხელ ირანში ვნახე ეს პიესა დადგმული. ამ სპექტაკლში არაფერი არ მიუთითებდა იმაზე, რომ პიესა დაწერილია საფრანგეთში მცხოვრები ირლანდიელის მიერ. ისტორია იმ ადამიანებისა, რომლებიც ცდილობენ ჩასწვდნენ იმ სამყაროს, რომელიც მათი აზრით მოკლებულია აზრს, ალელეებადთ ირანელებს, ხოლო ის საკითხი, აღმოსავლური თუ დასავლური ეს დრამა, აქ საკვებით უადგილო იყო. თეატრის ერთერთი ფუნქცია სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანთა გამოთქმული სტერეოტიპები გადაილახოს...

შეკითხვა. ...შესაძლებელია თუ არა გამოვიციხოთ სიტყვის მნიშვნელობა თეატრში? ანუ სიტყვის მნიშვნელობა გაუთანაბრდეს ორკესტრის ერთ-ერთი ინსტრუმენტის ქლერადობას, როცა გვესმის არა ცალკე ეს ქლერადობა, არამედ მთელი ორკესტრი?

პ. ბ. ...ამ პრობლემას ჩვენთვის ცენტრალური მნიშვნელობა ჰქონდა თხუთმეტი წლის მანძილზე. ერთი მხრივ, სიტყვა შე-

საძლავად ადამიანური ცივილიზაციის ყველაზე დიადი მონაპოვარია. მაგრამ ჩვენ სიტყვას ისევე ვეჭვობდით, როგორც ცივილიზაციის ბევრ სხვა ფასეულობას — ჩვენ ვუფასურებდით და ვანგრევდით მას. იმიტომ, რომ საბჭოთა მანქანის გამოგონების დღიდანვე ჩვენ სიტყვას ისე ვეპყრობოდით, როგორც რაღაც ისეთ რამეს, რაც უცილობლად ატარებს თავის თავში იდეას — ანუ სიტყვაში მთავარი გახდა კონცეფცია, რომელსაც ეს სიტყვა გამოხატავს. ჩვენ ვამბობთ ხოლმე: „თქვენ რა გაქვთ მხედველობაში?“ ჩვენთვის აუცილებელია ახსნა-განმარტება. ჩვენ დავიფიქსეთ ის, რაც ადამიანისათვის ცნობილი იყო ათასეული წლების მანძილზე, ის, რაც ანტიკური ტრაგედიის საფუძვლად შეადგენს. სიტყვა აისბერგის დარად არის და იდეა, კონცეფცია, ამ შემთხვევაში მხოლოდ ზედაპირზეა, აისბერგის წვერია. ჩვენ წმინდა კვლევითი ხასიათის მრავალი ექსპერიმენტი ჩავატარეთ, რომლის მიზანი იყო ამ აისბერგის წვერის მოხსნა, ანუ გვსურდა გადაგველახა სიტყვის ინტელექტუალური კომპონენტი. აღმოვაჩინეთ, რომ აზრის უსასრულო მოცულობა შეიძლება გადმოცემულ იქნას ქლერადობის მეშვეობით. ჩვენ ძველსაბარსელ ენაზე, აფრიკის ხალხთა ენებზე ვთამაშობდით. ამ დროს სიტყვა თავისი წმინდა ზედაპირული მნიშვნელობით მიუწვდომელი იყო მაყურებლისათვის. მაგრამ ამავე დროს მაყურებლები იძულებულნი იყვნენ ყური მიეგდოთ სიტყვათა ქლერადობისათვის, იმ ვიბრაციებისათვის, რომელიც სიტყვის წარმოთქმისას წარმოიქმნება. შთაბეჭდილება გაცილებით ღრმა იყო, ვიდრე იმ სიტყვისაგან, რომელიც აღქმული იყო მხოლოდ მისი აზრობრივი შინაარსით.

მაშ სადღა, რაშია თეატრის ყველაზე მნიშვნელოვანი, ყველაზე მდიდარი ასპექტები? ადამიანში არის რაღაც, რაც შეიძლება გადმოიცეს, გადაეცეს მეორე ადამიანს, იდეებისა და კონცეფციების დახმარების გარეშე. არის ცხოვრების რაღაც ნაკადი, რომელიც სრულ სიჩუმეში ისხამს ხორცს. ეს სიჩუმე შეიძლება ნიშნავდეს აბსოლუტურ სიკვდილს, მარადიულ ძილს. მაგრამ მასზე შეუძლია ათასობით ადამიანი გააერთიანოს, აძულდოს ისინი ერთი სუნთქვით ისუნთქონ. თეატრში მომუშავე ყოველმა ადამიანმა იცის, რომ არ არსებობს ასეთი

სიჩუმე. ეს ის ჯადოსნური წამია, როცა დარბაზში თავმოყრილი ადამიანები ერთად ადამიანურად ცხოვრობენ. ამ სიჩუმით იზალება უფაქიზესი ურთიერთობანი მსახიობთა შორის. იგი წარმოშობს უღრმეს აღქმადობას, განცდის ყველაზე ნატივ ხარისხს, ძლიერ, ღრმა მნიშვნელობის შემცველ მოძრაობას. აი, ესაა სწორედ აისბერგის ძირი და მხოლოდ მის მწვერვალზე ძეგს ტექსტი, სიტყვა, იდეა...

შეკთხვა. მიგაჩნიათ თუ არა, რომ პრაქტიკულად, პრაენა წარმოადგენს მსახიობის ინდივიდუალობის გამოვლენის საფუძველს, ზოგადკაცობრიული აზრით?

პ. ბ. უაზრობაა თეატრში სიარული მხოლოდ იმის გამო, რომ იქ ვნახოთ ან მოვისწინოთ მხოლოდ ის, რაც უკვე ცნობილია ჩვენთვის. დიან, ყველანი ვიზიარებთ იმ აზრს, რომ თეატრი სარკეა, მაგრამ ეს ის სარკე არაა, რომელშიც ადამიანი ნარცისის დარად იყურება, რათა დარწმუნდეს თუ რა უსაზღვროდ ლამაზია იგი. სინამდვილეში ადამიანი იმიტომ მოდის თეატრში, რათა იხილოს ისიც, რაც უკვე იცის (ამის გარეშე იგი თავს სიცარიელეში იგარძნობს) და ისიც, რაც მისთვის აქამდე უცნობი იყო. ე. ი. თეატრი ის ადგილია, სადაც ერთმანეთს შეეცნობილი და შეუცნობელი ხვდება. მსახიობს, რომელიც თეატრში იწყებს მუშაობას, თავის თავზე უკვე აქვს რაღაც გარკვეული წარმოდგენა. მთელი თავისი მუშაობის მანძილზე თუ იგი მხოლოდ იქიდან გამოვა, რაც მან იცის საკუთარ თავზე, უფრო სწორად, იქიდან, რაც მან აღრე. მუშაობის დაწყებამდე იცოდა, მაშინ მის ნამუშევარში არაფერი იქნება მოულოდნელი და თეატრიც არაფითარ ახალ ცოდნას არ მისცემს. მაგრამ ყოველ მსახიობს გააჩნია რაღაც ზონა, — ვუწოდოთ მას არაცნობიერის ზონა — რომელიც თავისი ფესვებით ჩაშვებულია ყველაზე ღრმა, ყველაზე პრიმიტიულ ნიადაგში. ანუ ამ ზონაშია ჩანასკვლი კაცობრიობის მთელი ისტორია, უადრესი საუკუნეებიდან მოყოლებული დღემდე. მსახიობი ფლობს ზეცნობიერსაც, რომლის წყალობით მას შეუძლია მიადლოს შემოქმედების ისეთ მწვერვალს, რომელზეც უკეთუ იგი მხოლოდ იქიდან გამოვა, რაც მან საკუთარ თავზე იცის, ვერც იოც-

(დასასრული იხ. 77 გვ.)

ქართული მუსიკა ეროვნული დამოუკიდებლობის ხანაში

გულბათ ბორაძე

პარტმელი ერის ცნობიერებაში სამუდამოდ დაუეციყარი დარჩა ჩვენი სამშობლოს დამოუკიდებლობის ხანმოკლე პერიოდი, რომელიც აღსაესე იყო მთელი რიგი ღირსშესანიშნავი მოვლენებით საზოგადოებრივი, კულტურული და შემოქმედებით ცხოვრების ყველა სფეროში. ამ მხრივ გამონაკლისი არ ყოფილა არც მუსიკალური ხელოვნება. მეტიც შეიძლება ითქვას; არასდროს მანამდე ჩვენში არ შექმნილა ასეთი მხატვრული ღირებულებანი პროფესიული მუსიკალური შემოქმედების სფეროში. კერძოდ, მხედველობაში მაქვს ის კემპარიტად „ოქროს წელი“ — 1919, როდესაც თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე ზედიზედ დაიდგა 3 კლასიკური ქართული ოპერა: დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“. დღესაც კი, როდესაც ქართულ მუსიკას სრულიად სამართლიანად დიდი ავტორიტეტი აქვს და ჩვენი კომპოზიტორების მიღწევები ფართოდ არის აღიარებული, „1919 წლის ფენომენი“ განუმეორებელ მოვლენად. თუ გნებავთ, თავისებურ საოცრებად რჩება ჩვენს სამუსიკო მატინაში.

რა იყო ეს? უბრალო შემთხვევითობა — სამი მაღალნიჭიერი შემოქმედის ცხოვრების პარაბოლები გადაკვეთა მათს უმადლეს ამოკეურ წერტილებში, საუკუნოვანი ჩაგვრისაგან განთავისუფლებული ხალხის სულიერი შემოქმედებითი ენერჯის მძლავრი ამოფრქვევა თუ უცილობელი ისტორიული კანონზომიერება? — ქართველი ხალხი ხომ გრანდიოზული სოციალური ძვრების ეპოქას შეხვდა ერის გენეტიკურ კოდში ჩაყვრილი, მძლავრად აკუმულირებული მუსიკალური ნიჭიერების უდიდესი მარაგით, ხალხის კოლექტიური გენიით შექმნილი შემკვიდ-

რებით, რაც ადრე თუ გვიან კანონზომიერად უნდა ტრანსფორმირებულყო ინდივიდუალური შემოქმედების ფორმებში!

შეითხველს მინდა მოვავაგონო გამოჩენილი მუსიკათმცოდნის აკად. ბ. ასაფიევის სიტყვები: „ქართული ხალხური მრავალხმიანი კულტურა დიდი ხანია აღიარებულია როგორც შესანიშნავი ისტორიული წვლილი მუსიკის საკაცობრიო დიად საგანძურში... იგი ქედს გვაბრვენიებს ქართველი ხალხის მუსიკალური გენიის წინაშე“.

თქმა არ უნდა, ჯერ კიდევ 1919 წლამდე ქართული მუსიკა უკვე ითვლიდა მრავალშესანიშნავ ნაწარმოებს, რომლებიც შეიყვარა და დააფასა ქართველმა ხალხმა! მელიტონ ბალანჩივაძის რომანსებსა და ნაწყვეტებს პირველი ქართული ოპერიდან — „დარეჯან ცხიერი“, დიმიტრი არაყიშვილის რომანსებს, ადრე გარდაცვლილ უნიჭიერეს ნიკო სულხანიშვილის გუნდებს და ზოგიერთ სხვას. მაგრამ უნდა ვთქვათ, რომ სწორედ 1919-ში გამობრწყინდა ნაწარმოებები, რომლებიც თამამად შეიძლება გავიტანოთ ნებისმიერ წარმოსახვით მსოფლიო მუსიკალურ კონკურსზე (უწინარესად „აბესალომ და ელერი“, აგრეთვე „ქეთო და კოტე“).

რამდენიმე წლის შემდეგ ნათქვამი დ. არაყიშვილის სიტყვები: „საუკუნეთა სიღრმიდან ჩვენ გამოვედით ჰორიზონტზე და, იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ იქიდან აღარ ჩავალთ“, — მოწმობს, რომ თანამედროვეებს კარგად ჰქონდათ შეგნებული 1919 წლის ღირსსახსოვარი პრემიერების ისტორიული მნიშვნელობა.

ცხადია, არაყიშვილის, ფალიაშვილის და დოლიძის კლასიკური ოპერები საქართველოს დამოუკიდებლობის ხანის უმთავრესი მხატვრული მონაპოვარია და ჩვენ ამ საკითხს

კიდევ დაეუბრუნდებით, მაგრამ ეს პერიოდი აღინიშნა მთელი რიგი სხვა ღირსშესანიშნავი კულტურულ-საგანმანათლებლო და საზოგადოებრივი ხასიათის სიახლეებითაც, რომელთა მნიშვნელობის გადაჭარბებით შეფასება შეუძლებელია. მათ შორის უმთავრესია თბილისის კონსერვატორიის დაარსება.

კონსერვატორიის „დაბადების დღეა“ 1917 წლის 1 მაისი და, ამდენად, იგი უზენისა საქართველოს უმაღლეს სასწავლებელთა შორის. ფორმალურად, მართალია, ეს თარიღი წინ უსწრებს საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის გამოცხადებას, მაგრამ, ფაქტობრივად, თებერვლის რევოლუციის შემდეგ საქართველო უკვე შემდგარი იყო დამოუკიდებლობის გზაზე და კონსერვატორიის დაარსება ამის ლოგიკური შედეგი გახდა.

კონსერვატორიის სათავეებთან იდგნენ გამოჩენილი კომპოზიტორები: ზ. ფალიაშვილი, დ. არაყიშვილი, ცნობილი მუსიკოსები ა. თულაშვილი, ა. ვირსლაძე, ო. ბახტაშვილი-შულგინა, ე. ვრონსკი, ვ. ვილშაუ და სხვები. პირველი რექტორი იყო ა. ნიკოლაევი, პირველი ქართველი რექტორი კი — ზ. ფალიაშვილი.

1919 წელს დ. არაყიშვილისა და დირიჟორ ს. სტოლერმანის თაოსნობით თბილისში ჩამოყალიბდა ქართული საოპერო სტუდია, რომელიც მიზნად ისახავდა სტუდენტთა ვოკალურ და სცენურ მომზადებას ქართულ საოპერო დასში გამოსასვლელად. სტუდიასთან შეიქმნა საგუნდო კაპელაც, რომელიც ხალხური მუსიკისა და ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებების პროპაგანდას ეწეოდა. სტუდიამ თავისი ძალეებით დადგა „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, „აბესალომ და ეთერის“ ნაწყვეტები და სხვა ნაწარმოებები, რომელთაც თბილისსა და საქართველოს სხვა ქალაქებში ასრულებდნენ.

1917 წლის გაზაფხულზე, რუსეთში 23 წლის მანძილზე ცხოვრების შემდეგ, საქართველოში დაბრუნდა მელიტონ ბალანჩივაძე. მშობლიურ ქუთაისში მან სამუსიკო სასწავლებლის დაარსება განიზრახა. ამ იდეას, რომელიც თავიდან განუხორციელებელი ჩანდა, მალე შეესხა ფრთები. 1919 წლის 2 თებერვალს საბუიძოდ გაიხსნა ქუთაისის სამუსიკო სასწავლებელი — ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური აღზრდის ცნო-

ბილი კერა, რომელიც ამჟამად მისი დამფარსებლის მ. ბალანჩივაძის სახელობისაა.

საქართველოში ბრუნდება კიდევ ერთი გამოჩენილი კომპოზიტორი და დაუცხრომელი საზოგადო მოღვაწე დ. არაყიშვილი, რომელსაც ფართო გასაქანი ეძლევა შემოქმედებითი და საგანმანათლებლო მუშაობისათვის. როდესაც 1918 წლის ზაფხულში დაარსდა „ქართული სამუსიკო საზოგადოება“, რომელსაც გადაეცა მანამდე არსებული „ფილარმონიული საზოგადოების“ სამუსიკო სკოლა, მის დირექტორად დ. არაყიშვილი დაინიშნა. მისი თაოსნობით სკოლას 1919 წლიდან სასწავლებლის სტატუსი მიენიჭა.

ახალშობილ დამოუკიდებელ რესპუბლიკას თავისი მუსიკალური ემბლემა — „ჰიმნი ესპიროობდა. სწორედ იმხანად (1918 წელს) ნ. სულხანიშვილმა დაწერა თავისი უკანასკნელი ნაწარმოები, საგუნდო მუსიკის შედეგრი „ღმერთო, ღმერთო“, რომელსაც ქართული საზოგადოებრიობა აღტაცებით შეხვდა. იშვა აზრი, რომ სწორედ იგი გამოცხადებულიყო საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის ჰიმნად. მაგრამ ნ. სულხანიშვილის დიდებული ქორალი მაინც არ შეესაბამებოდა ჰიმნის სპეციფიკურ მოთხოვნებს და ამიტომ ეს აზრი უარყვეს. უფრო ადრე დიდი პოპულარობა მოიპოვა ა. ყარაშვილის საგუნდო სიმღერა „სამშობლომ“ (სინამდვილეში ეს არის ა. ყარაშვილის ინსტრუმენტული მელოდიის საგუნდო დამუშავება, მესრულებული ზ. ფალიაშვილის მიერ). წლების მანძილზე „სამშობლომ“ ფაქტობრივად ასრულებდა ჰიმნის ფუნქციას.

საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის ოფიციალურ ჰიმნად 1918 წლის ივნისში დამტკიცდა ცნობილი ქართველი კომპოზიტორისა და მუსიკალური მოღვაწის კოტე ფოცხვერაშვილის საგუნდო სიმღერა „დიდება“ (სიტყვები მისივე). სარწმუნო ცნობებს ამის შესახებ გვაწვდის გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“ (1919 წ. 26/V):

„ქართულ განმათავისუფლებელ მოძრაობას თავიდგანვე ჰქონდა თავისი სამუსიკო ამოძახილები, რომლებიც ძალზე ახმაურდნენ 1905 წლიდან, შემდეგ ოდნავ მიყუჩდნენ, ხოლო ამ დიდი რევოლუციის დროს, მთელ არემარეს მოედევნ მშობა-ერთობის, სიყვარულისა და თავისუფლების მღალადებლო. საქართველოს პირველ ეროვნულ ყრილობაზე, უკვე ქალაღზე დაიწერა ქართვე-

ლი ხალხის საპიზნო ამოძახილებიდან შეზავებული ქართული ეროვნული ჰიმნის მუსიკა, შესაფერისი სიტყვიერი თარგმანით.

ამიერ-კავკასიის რესპუბლიკის გამოცხადების დღეს ჰიმნი შესრულებული იქნა მრავალრიცხოვან ხალხის წინაშე და იმთავითვე იგი დამსწრე მასამ ისე მიიღო, როგორც აღფრთოვანებული საგალობელი.

ამავე ჰიმნით მიეგება ჩვენი ერი საქართველოს განთავისუფლებას. იგი დიდის ზეიმით შესრულებულ იქნა საქართველოს დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ აღიარების დღეს ქ. ტფილისში 1919 წელს 26 მაისს.

ერთი თვის შემდეგ, 1918 წელს 26 ივნისს, თვით ცხოვრების პირობების განვითარებით, ჩვენმა მთავრობამ დასახელებული საგალობელი ფაქტიურად ქართულ ეროვნულ ჰიმნად იცნო, როდესაც იგი მთავრობის ბრძანებით შესრულებულ იქნა შვიდ სახელმწიფოთა წარმომადგენლების წინაშე, სხვა ერთა ჰიმნის თანასწორ.

ამის შემდეგ, ყოველ კერძო თუ ოფიციალურ შემთხვევაში, ჩვენი ხალხი და მთავრობა ჰიმნით ხვდებოდა და დღესაც ხვდება ევროპის სხვადასხვა წარმომადგენლებს.

ჩვენში მყოფმა უცხოელებმა, სხვათა შორის გერმანელებმა და ინგლისელებმა, ეს ჰიმნი თავიანთ სახელმწიფოებში გადააგზავნეს, ხოლო ჩვენმა დელეგაციებმა იგი საზავო კონფერენციაზეც კი წაიღეს.

ამ უქანასკნელად შედგა კომპოზიტორთა სუგანავებო კომისია, რომელშიაც მონაწილეობა იღებდნენ ტფილისის კონსერვატორიის დირექტორი თეორეტიკოსი ნ. ჩერეპნინი, თეორეტიკოსი გრანელი, სამხედრო ინსტრუმენტოვკის მცოდნენი გონსიორსკი, გონელი, თვით ავტორი და სხვანი.

ამ კომისიამ ქართული ეროვნული ჰიმნი „დიდება“ საბოლოოდ დაამუშავა, ახალი ინსტრუმენტოვკა გაუკეთა და იგი ამ სახით ხუთასი მომღერლის და სამასი დამკვრელის ანსამბლით შესრულდება დღეს, მაისის 26, საქართველოს განთავისუფლების წლის თავზე, დამფუძნებელი კრების ხელოვნების კომისიის დადგენილებით“.

დიდი სიახლეები მოხდა თბილისის საოპერო თეატრის ცხოვრებაში, რომელთა შორის უმთავრესი იყო მომღერლების ეროვნული კადრების მომრავლება და დაწინაურება, რამაც საფუძველი შეუქმნა ქართული კლასიკური ოპერის დაბადებას.

დიდების ზენიტშია „საქართველოს ბულბული“ — ლეგენდარული ვანო სარაჯიშვილი, რომელიც 1917 წლიდან საბოლოოდ დაუბრუნდა მშობლიური თეატრის სცენას. მისი ყოველი გამოსვლა სცენაზე, მრავალრიცხოვან კონცერტებზე საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში დღესასწაულად იქცეოდა ხალხში. ვანოს მხარში ამოუდგნენ ო. ბაბუტაშვილი-შულგინა და ს. ინაშვილი, რომლებიც მასთან ერთად სამართლიანად ითვლებიან ქართული ვოკალური სკოლის ფუძემდებლებად. ს. ინაშვილი კი თბილისელ მუსიკისმოყვარულთა ნამდვილ კერძად იქცა.

ერთი მივიწყებული ფაქტის შესახებ. 1917-1918 წლების სეზონში თბილისში ე. წ. „ქართულ კლუბთან“ ჩამოყალიბდა საოპერო დასი, რომლის მთავარი მიზანი იყო ეროვნული რეპერტუარის შექმნა და პროპაგანდა. სწორედ ამ დასმა თავის სცენაზე 1918 წლის 21 მაისს დადგა ახალგაზრდა კომპოზიტორის რ. გოგიაშვილის ოპერა „ქრისტიანი“ (ამ სპექტაკლში მონაწილეობდა ვ. სარაჯიშვილი), რომელიც 17 ივნისს საოპერო თეატრის სცენაზე განმეორდა. უცნაური ბედი ეწია ამ ოპერას. უკვალოდ გაქრა მთელი მისი სანოტო მასალა და ჩვენ არა გვაქვს საშუალება ვიმსჯელოთ მისი მუსიკის ავტორთანობაზე, მაგრამ ფაქტია, რომ ეს იყო სცენაზე სრული სახით წარმოდგენილი პირველი ქართული ოპერა.

1918 წლიდან თეატრში მუშაობას იწყებს გამოჩენილი საოპერო რეჟისორი ა. წერეთელი. აქ არ გვაქვს საშუალება შევიჩინოთ მის დამსახურებაზე. ვიტყვიტ მხოლოდ, რომ იგი იყო მსოფლიო კლასიკური ოპერების ქართულ ენაზე დადგმის აქტიური მომხრე და კიდევ ახორციელებდა ამას თავის რეჟისორულ პრაქტიკაში. ხაზს ვუსვამ ამ გარემოებას იმის გამო, რომ კლასიკური ოპერების ქართულ ენაზე დადგმა დღესაც აქტუალური ამოცანაა.

როგორც ცნობილია, ქართული ბალეტის ისტორია 30-იანი წლებიდან იწყება. მაგრამ მას თავისი საინტერესო „პრეისტორია“ აქვს. მხედველობაში გვაქვს თამარ ვახვახიშვილის ბალეტები და პანტომიმები, რომელთა პირველი ნიმუშები სწორედ ამ ხანებში — 1920 წელს იქმნება. ასეთებია ერთაქტიანი ბალეტები „ბაბუსის დღესასწაული“ და „სიყვარულის წამალი“.

მაგრამ ცხადია, დამოუკიდებლობის ხანის

მუსიკალურ ცნობებებში ცენტრალური ადგილი მიიღო დ. არაყიშვილის, ზ. ფალიაშვილისა და ვ. დოლიძის კლასიკური ოპერების სცენაზე დადგმას უკავია.

...შოთა რუსთაველზე ოპერის შექმნის სურვილი დ. არაყიშვილს ჯერ კიდევ 1910 წელს ჰქონდა. 3 წლის შემდეგ შესრულდა ოპერის ნაწყვეტები, პრემიერა კი გაიმართა რამდენიმე წლის შემდეგ — 1919 წლის 5 თებერვალს. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ შესანიშნავი მომღერლები: ვანო სარაჯიშვილი, ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა, სანდრო ინაშვილი და სხვები. დადგმა ა. წუწუნავას ეკუთვნოდა, დირიჟორობდა ს. სტოლერმანი. სპექტაკლმა დიდი წარმატებით, პატრიოტული განწყობილების ნიშნით ჩაიარა. ცნობილი მუსიკოსი და საზოგადო მოღვაწე ზ. ჩხიკვაძე წერდა: „5 თებერვლის საღამო ეროვნულ დღესასწაულად იქცა, რადგან პირველად ახდა სახუცების ოცნება: მოვისმინეთ ქართულ ეროვნულ ინტონაციაზე აგებული, დასრულებული ქართული ოპერა“.

დავიმოწმით ცნობილი რუსი კომპოზიტორი მ. იპოლიტოვ-ივანოვიც: „მე მესმის ქართველების ადფრთოვანება, რომლებიც პირველად ისმენენ სცენიდან ყოველივე იმას რაც ესოდენ ახლობელი და ძვირფასია მათი გულებისათვის: მშობლიური ტიპები, მშობლიური სიტყვა და მშობლიური მოტივები“.

სამწუხაროდ, ლიბრეტოს დრამატურგიული ხარვეზების გამო არაყიშვილის ოპერა ვერ დამკვიდრდა სცენაზე, მაგრამ საუკეთესო მუსიკალური ნიმუშები, როგორცაა თამარის კავატინა, ურმული, აბდულ-არაბის არიოზო და სხვები, ფართოდ გავრცელდა მუსიკის მელიოდირობის და ლირიკული გამოსახველობის წყალობით.

ძნელი დასაჩერებელია, მაგრამ უკვე ორი კვირის შემდეგ — 1919 წლის 21 თებერვალს სცენაზე აედგრა „აბესალომ და ეთერის“ უკვდავი მუსიკა — ქართული საოპერო ხელოვნების მწვერვალი!

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთ პრემიერას ქართული მუსიკის ისტორიაში არ ელოდნენ ასე მოუთმენლად. მანამდე მოსმენილი ჰქონდათ მხოლოდ ნაწყვეტები ამ ოპერისა.

აშკარად ჩანდა, რომ დიდი ილიას სურვილი, გამოთქმული ლადო აღნიაშვილის გუნდის მოსმენის შემდეგ (1886 წ.), — „ნუ-თუ კარგი არ იქნებოდა, რომ ჩვენმა დრა-

მატულმა დასმა ეს ახალი საქმე, გაეცნოთ გალობა ქართულის ხმებისა, ზღაპრისა წარმოდგენებს!“ (ეროვნული ოპერის იდეა) — დღეს თუ ხვალ რეალობად იქცეოდა. ეს დროც დადგა. პრემიერაზე ნემსი არ ჩავარდებოდა. დარბაზში თავი მოეყარათ ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებს, რეისორად ამჯერადაც ა. წუწუნავა მოგვევლინა. სადირიჟორო პულტთან კი ადგილი თვით ავტორმა — ზ. ფალიაშვილმა დაიკავა, რომელსაც ადფრთოვანებით შეხედნენ დარბაზი და სპექტაკლის მონაწილენი. როლებს ასრულებდნენ: პ. ზალიასკი (აბესალომი), ო. შულგინა-ბახუტაშვილი (ეთერი), ს. ინაშვილი (მურმანი). რამდენიმე სპექტაკლის შემდეგ აბესალომის პარტია შეასრულა ვანო სარაჯიშვილმა, რომელმაც რიანდი უფლისწულის დაუფიწყარი სახე შექმნა. სპექტაკლს ტრიუმფული წარმატება ხვდა. 1919 წელს 21 თებერვალი სამუდამოდ დარჩა უბრწყინვალეს დღედ ქართული მუსიკის ისტორიაში.

კ. მარჯანიშვილის მიერ რამდენიმე წლის შემდეგ ნათქვამი სიტყვები — „აბესალომის“ მე-100 წარმოდგენასთან დაკავშირებით — მის პრემიერასაც მიესადაგება: „დიდი დღესასწაულია! დღესასწაული ნამდვილი ხელოვნებისა! დღესასწაული კულტურული გამარჯვებისა! საარკმელია ევროპისკენ! გასაოცარი ლეგენდა, სამშობლო ქვეყნის ჰანგებით მოსვენდებული, ევროპული ოსტატობით შემუშავებული. მელანდება და მგონია, ხორცს ისხამს ჩვენი მესიანობა ხელოვნებაში, მსოფლიო ხელოვნებაში. მწამს, საქართველო, ორი დიდი დამოუკიდებელი კულტურის საზღვარზე მდგარი — აღმოსავლეთის გასაოცარი სულიერი სინოციერისა და ევროპის გასაოცარივე ოსტატობისა, — ივის არსებაში ამყნობს ამ ორ კულტურას და ოდესმე მისცემს ქვეყნიერებას იმპულსს ხელოვნების ახალი აღორძინებისათვის.“

70 წელია ფალიაშვილის შედეგები იდგება თბილისის ოპერის თეატრში, რომელიც დიდი ქართველი კომპოზიტორის სახელს ატარებს. ოპერა ორჯერ (1939 და 1946 წლებში) დაიდგა მოსკოვში სსრკ დიდი თეატრის სცენაზე, აგრეთვე ლენინგრადში, კიევიში, ხარკოვში, ქუთაისში, ქ. ლოძში (პოლონეთი) და საარბრუჟენში (გფრ). მასზე აღიზარდნენ და იზრდებიან მომღერალთა თაობები.



„ბესალომის“ გზა უკვდავებისაკენ დღესაც გრძელდება!

მართლაც და ბედნიერი სცენური სიოცოცხლე ერგო წილად ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“. დიდ ადგილს დაიჭერდა ყველა იმ თეატრის ჩამოვლა, რომელთა სცენაზეც დაიდგა იგი მისი პრემიერის (1919 წ. 11 დეკემბერი) შემდეგ. მაინც აღვნიშნოთ, რომ ეს იყო პირველი ქართული ოპერა, რომელიც დაიდგა რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ: — 1924 წ. მოსკოვში „ზიმინის თავისუფალ ოპერის თეატრში“.

მკაფიო კომედიური სიუჟეტი, სატირული სიმახვილე და სახოვანება, მოქმედების განვითარების თავბრულამხვევი ტემპი, მსუბუქი მელოდიური მუსიკა განსაზღვრავს ვ. დოლიძის უქცნობი ოპერის წარმატებას.

ლიბრეტო ა. ცაგარლის ცნობილი „ხანუმას“ მიხედვით შეადგინა თვით კომპოზიტორმა, ტექსტის ლიტერატურული დამუშავება კი ეკუთვნოდა იოსებ გრიშაშვილს. პრემიერის სანუეკარი დღის დასაჩქარებლად ვ. დოლიძე თავისი ხელით წერდა საორკესტრო პარტიებს, თავად ეხმარებოდა მომღერლებს მუსიკალური ტექსტის შესწავლაში. პირველი ათი სპექტაკლის ბილეთები წინასწარ გაიყიდა, ოპერის დამდგმელი ა. წუწუნავა შემდგომშიც უბრუნდებოდა მას. სა-

ნიმუშოდ ითვლება მისი დადგმა I ქართული დეკადისთვის მოსკოვში 1937 წელს.

გაისად სრულდება გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის ვ. დოლიძის დაბადების 100 წლისთავი. მიღებულია გადაწყვეტილება „ქეთო და კოტეს“ ავტორისეული რედაქციით დადგმის შესახებ.

სამი კლასიკური ოპერის დადგმა უდავოდ ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ახალშობილი დემოკრატიული რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში.

რას იფიქრებდნენ ჩვენი სახელოვანი კომპოზიტორები, რომ სულ რაღაც 6-7 წლის შემდეგ მათი შემოქმედება (განსაკუთრებით კი ზ. ფალიაშვილისა) „პროლეტკულტელთა“ მძაფრი დემაგოგიური კრიტიკის საგანი გახდებოდა?! (მოვიგონოთ ილიას შემოქმედების განქიქება იმავე წლებში!). საბედნიეროდ, არავითარი „ორგანსკვენები“ ამ კრიტიკიდან არ გამოუტანიათ და ამ შესანიშნავმა ოპერებმა განაგრძეს ცხოვრება სცენაზე.

ქეშმარიტი და ფუნდამენტური დასკვნები გამოიტანეს ისტორიამ და თვით ქართველმა ხალხმა, რომლის კულტურულ საგანძურში სამუდამოდ დაიმკვიდრეს ადგილი დამოუკიდებლობის ხანაში დადგმულმა ქართულმა კლასიკურმა ოპერებმა.

დასასრული. იხ. 72 გვ.

ნებებდა. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მსახიობი პრეტენციოზული მეოცნებე იყოს. მან მხოლოდ ერთი უნდა იცოდეს: თეატრის მეშვეობით მას შეუძლია თავის თავში გახსნას შინაარსის იმაზე გაცილებით მეტი სიღრმეები, ვიდრე თავად ვარაუდობდა. სწორედ ამიტომ მსახიობსაც და მკაუთრებელსაც უნდა ახსოვდეთ იმ უსიტყვო შეთანხმების არსებობა, რომელზედაც ადრე მოგახსენეთ. მკაუთრებელი თეატრში იმისათვის მოდის, რომ მიიღოს გაცილებით ნატიფი

ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებანი, იმასთან შედარებით, რომელსაც იგი თეატრის მიღმა განიცდიდა. სწორედ ამ მოცემულ ადგილას, მოცემულ მომენტში თეატრი ადამიანებს უფრო დახვეწილი არსებობის საშუალებას სთავაზობს.

მსახიობი, რეჟისორი, მხატვარი — ერთი და იგივე თამაშის მონაწილენი არიან. ეს თეატრის ყველაზე განსაცვიფრებელი ასპექტია. ეს ძალზე სერიოზული საქმეა და ამავე დროს, საოცრად მსუბუქი. ისეთივე მსუბუქი, როგორც პაერი, რომლითაც ჩვენ ვსუნთქავთ...



არა—გმირი!



ჩაპლინი 1926 წ.

ოთარ სეფიაშვილი

„სიმართლე!... მხოლოდ სიმართლე მინდა. და თუ შესაძლებელია, ცოტაოდენი ღირსება“.

ჩაპლინი. „ჩამპის ჩირაღდნები“.

„მზიმპარ ზოგჯერ მზის ჩასვლისას აივანზე და გავეყურებ მწვანედ ახასხაებულ დიდ ეზოს, მოშორებით — მოლივლივე ტბას, ტბის იქით აღმართულ სიმშვიდისმომგვრელ მთებს და ამ დროს აღარაფერზე ვფიქრობ, მათი მშვიდი სიდიადით ვტკბები“. — ასე ამთავრებს თავის ავტობიოგრაფიულ წიგნს ჩაპლინი.*

ზოგი ამას მიაწერდა საღამო ეამსა და ადამიანის ხანდაზმულობას შორის რაღაც იდუმალ კავშირს, წარმავლობის კავშირით გამოწვეულს. მაგრამ ჩარლი ჩაპლინი იმთავითვე იქცა ბედთან კიდილის, ბედთან შეურიგებლობის ხატად. მის ნათელ მემკვიდრეობას, რომელიც მეოცე საუკუნის „ადამიანურ კომედია“ წარმოგვიდგება, — ოთხმოც ფილმს, ხელოვანის გენიასა და სიცოცხლეს რომ იტევენ, — მწუხრის ბინდი არ ეფინება.

ახლა, როგორც მლოცველნი მექაში, ისე ჩადიან მსოფლიოს ყველა ქვეყნიდან ტურისტები შვეიცარიის მანუარ-დე-ბანში, ვევენ ცოტა ზემოთ, სოფელ კორსიეში, სადაც სიცოცხლის ბოლო ოცდახუთი წელი დაჰყო ჩაპლინმა. სოფლის ეკლესიასთან, რომლის

სამრეკლოდანაც, ვითარცა ხელის გულზე, იხილება ლემანის ტბისა და საფრანგეთის მთების სანახები, ვიწრო გზას ჩაჰყავხართ დაბალი ქვის კედლით შემოზღუდულ სასაფლაოზე. აქ დევს საღად გათლილი მოვარდისფრო გრანიტის ფილა წარწერით: „ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინი. 1889-1977“. სხვა არც ერთი სიტყვა! მხოლოდ ვევეში, მისი სახელობის პარკში, მრავალწლიანი მუხის ჩეროში, ბრინჯაოს მომცრო პოსტამენტზე აწყვია მილიონობით ადამიანისათვის ესოდენ ნაცნობი პატარა ჩარლის ქვაბურა ქული და საბიჭვი ჯოხი, ისინიც ბრინჯაოსაგან ჩამოსხმული, სპილენძის ფირფიტაზე კი ამოტვიფრულია: — „ჩვენი დროის ღელ კომედიანტს“.

* * *

... მის გმირს კი „სიცილისა და ცრემლის უყვედრებელი რაინდი“ უწოდეს, თავად ხელოვანს — „ნათელი ოცნებისა და მრისხანე სატირის სწორუპოვარი შემოქმედი“.

ჩარლი ჩაპლინი, — ეპოქის ყველაზე დაუვიწყარი მითი, — ჩვენი საუკუნის სიმბოლოდ იქცა, როგორც აინშტაინი, როგორც გაგარინი... თუმცაღა, რა უჩვეულო და მოულოდნელი სიმბოლოა: გახლეჩილი ატომი, კოსმოსში

* ციტატებისა და ლექსების თარგმანი ჩ. ჩაპლინის „ჩემი ბიოგრაფიიდან“ ეკუთვნის ვ. ჯელოძეს.

პირილი ადამიანი და... კვიმატი ჩარლის პატარა ფიგურა!

ამ ორმოცდაათი წლის წინათ გამოუთვლიათ: ჩაპლინის უოველი ფილმი, სულ ცოტა, სამას მილიონ მაყურებელს მაინც უნახავს. წარმოიდგინეთ, მაშინ არ არსებობდა მასობრივი ტელევიზია!

კინოს ისტორიკოსი ლუის ჯეკომსი აღნიშნავდა: „ამერიკულ კინოში არც არავინ მეგულებოდა, ჩარლი ჩაპლინით ძვირფასი რომ გამხდარიყო მსოფლიოსათვის... როცა ის იცინის, მასთან ერთად ხარხარებენ ერები და ქვეყნები. როცა იგი ნაღვლიანია, მწუხარებენ, კვნესა ეფინება ქვეყნიერებას. მისი თვით თვალშეუღვამი მოძრაობაც კი ისე ადვილად იწვევს ადამიანურ ემოციებს, რომ შეიძლება მას, ჭეშმარიტად, კინოჯადოქარი ვუწოდოთ“.

არა-და, მართლა საოცარია: ამერიკულ კინოში ჩაპლინის გვერდით, მის პარალელურად მუშაობდნენ ბრწყინვალე ოსტატები „კომიკერისა“ — ელამი ბენ ტიურპინი; მოყუყუჩო და, იმავდროულად, სიმპათიური მონტი ბენკსი; ტრიუკების დაუცხრომელი გამოგონებელი, მრგვალ სათვალეებიანი ჰაროლდ ლოიდი; ერთთავად აუმღვრეველი და პირუმცივარი ბასტერ კიტონი, სწორუბოვარი რომ

იყო პაროდიებში; ლარი სიმონი, პარი ლენგლონი, უოლტერ ფორდი... ეკრანზე სამყაროს უაზრო მსხვერვის ეინით შეპყრობილი კუკურა კური ტანდემის შემქმნელი — სტენ ლაურელი და ოლივერ ჰარდი; კომედიული პირობითობის, აბსურდული სიცილის აპოლოგეტები — ძმები მარქსები... ბევრი მათგანი იწყებდა ჩარლის მიმბაძველობით, მერე ცდილობდნენ მისი გავლენისაგან თავის დაღწევას. ყველაზე ნიჭიერი კიდეც ახერხებდნენ ამას, ქმნიდნენ ახალ კომედიურ ნიღბებს, აგნებდნენ, სიცილის ახალ ხერხებს, ახლებურ კომიკურ დახასიათებებს. ერთ ზანოზას, ზენიტში მყოფი, პოპულარობით იქნებ ჩარლისა ც არ ჩამოუვარდებოდნენ. მაგრამ ვერც თითოეული ცალ-ცალკე, ვერც ყველა ერთად ვერ გატოლებია ჩაპლინის ცრემლიანი სიცილის ხელოვნებას.

კომედიანტიო...

ის კი ყველაზე პოპულარული ადამიანი იყო პლანეტაზე. ჯერ კიდევ 1921-ში, როცა არ არსებობდა ჩაპლინის დიდი ფილმები, — გადაღებული არ იყო „ბიჭუნა“ და „ოქროს ციგებ-ციგლები“, არცა „ცირკი“, „დიდი ქალაქის ჩირაღდნები“, „ახალი დროება“, „დიდი დიქტატორი“ და ბევრს მიაჩნდა, რომ



გადაღებაზე-
შესვენებისას



ჩარლი სხვა არა არის რა, თუ არა ეკრანის უბირი, კინოკლოუნი, — ფრანგი ლუი დელიუკი ვალუჩი ხუმრობანარევი სერიოზულობით წერდა: დღემდე არც ნახულა ჩარლი ჩაპლინზე უფრო სახელმოხვეცილი პიროვნება... ქრისტესა და ნაპოლეონის გარდა ვერავისა ვკვრებ ისეთს, მისი სახელისათვის მეტოქეობის გაწევა რომ შეეძლოს.

ქინოს ისტორიაში არ მოიძვება სხვა, უფრო ბედის ნებიერი და, იმავდროულად, უფრო დევნილი და ჭვარცმული ბიოგრაფია, ვიდრე ჩაპლინისაა. მის სეუ-ბელს კი, შენატროდნენ, ხან შურის თვლით შესტკეოდნენ — დიდებულნი და მდაბიონი, მეცნიერნი და უმეცარნი, ჩინიანნი და უჩინონი, სულდიდნი და სულმდაბალნი... თანადროულთაგან, ალბათ, არც არავისზე დაწერილა იმდენი წიგნი, კვლევანი, ესეი, სტატია თუ რეცენზია, რამდენიც ჩაპლინის ცხოვრებასა და შემოქმედებას მიეძღვნა, არც არავისზე ამოთხუდა ამდენი ლეგენდა, არ თქმულა ამდენი ტყუილ-მართალი. მისი ქეშმარიტად სახალხო ხელოვნების გამო წერდნენ პოეტები და რომანისტები, მხატვრები და ხელოვნების ისტორიკოსები, ფილოსოფოსნი, ჟურნალისტები, წერდნენ გულწრფელი აღფრთოვანებით და ღრმა პატივისცემით — ყველაგან, ყველა ქვეყანაში, სადაც კი კინოეკრანი ინთებოდა. ოდენ ფრანგულ პრესაში რომ ჩაგვეხედა, ჩაპლინს შთაგონებულ სტიქიონებს უძღვნიდნენ: გიომო აპოლინერი, მაქს ყაკობი, პაბლო პიკასო, ფერნან ლეჟე, ბლეს სანდრარი, ანდრე სალმონი, ელი ფორი, ტრისტან რემი, ანრი სუარეცი, ჟან კოკტო, ლუი არაგონი, რენე კლერი, ლუი დელიუკი... ქეშმარიტად, ეკრანის „გენიოსით აღფრთოვანებამ „ბარბო“ და „რჩეულნი“ გააერთიანა“... მაგრამ იყვნენ, — და ამ ფაქტსაც ვერსად წაუხვალ, — იყვნენ სულით-ხორცამდე წამხდარნი და გაყიდულნიც, რომლებიც მის სახელს ანათემას გადასცემდნენ, ცილსა სწამებდნენ მას „წამებითა ცრუითა“, თავს ლაფს ასხამდნენ. მისი სიცოცხლის ხელყოფაც უცდიათ...

რა რწმენამ, რა შთაგონებამ გააძლებინა?!

„ჩარლი ჩაპლინი“ ყველაზე მხიარული სახელი იყო ჩემს ბავშვობაში. გვეგონა — ყველაზე უზრუნველიც. მის ხსენებაზე თვალეზში ნათელი და გულში სითბო გვედვრებოდა.

თითქოს ახლაც ჩამესმისო პატარა ბიჭის ვულისფართქალი მაშინდელი, მისი პირველი ხილვის სიხარულით გამოწვეული.

„ჩარლი ჩაპლინი“ ჩვენს წარმოდგენაში ერთი იყო, განუყოფელი. ამ სახელში გვეულისხმობდით თავად ხელოვნანს და მის გმირსაც — პეპელაულვაშთან, უზომოდ დიდ ფეხსაცმლიან, ბაჭბაჯა ჩია კაცს, დიდრონი, სევედიანი თვალებით რომ შემოგვეტკეოდა, მხრებში ვიწრო, ნახვისარი პიჯაკი და ფართუნა შარვალი ეცვა, გაცვეთილი ქვაბურა ქუდი ეხურა და ხელში ეჭირა საბიჯგი ჯოხი, საკუთარი ღირსების ნიშნად. „ხან გლადიატორივით მიდგარი იყო იგი, ხანაც ბალერინასავით გრაციოზული“, მეოცნებე, მარტოსული მიუსაფარი, ბავშვივით მიმნდობი და კვიმტი. მართლაც, რა საოცარი მიხვედრის შუქსა ფენდა მის სახე-იერს სერგეი ეიზენშტეინის ერთი სტატიის სათაური — „Charlie the kid“ — „ჩარლი-ბიჭუნა“, ჩარლი-ბაღლიო. ამ გამოთქმაში ისმოდა ძველთა შეგონებაც — ბალის პირით ქეშმარიტება ლაღადებსო...

მერე, ერთ ხანობას, — თუმცაღა, რასი „ერთ ხანობას“, მთელი თვრამეტი წელიწადი! — აღარ გამოჩენილა ჩვენს ეკრანებზე. დაგვაკლდა, ჩვენს ზრდას დააკლდა, როგორც სიხარული, როგორც შთაგონება. ძველი ლენტებიდან თითო-თითოდ ამოჭრილ კადრებს ვაგროვებდით ბიჭები ჩარლის გამოსახულებით: გვენატრებოდა. ველოდით... ჩვენ არ ვიცოდით და არც შეგვეძლო გვეცოდნოდა მაშინ, რომ ჩაპლინის მზიური ფილმების ტაბუ დაედო ჩვენში თვრამეტი წელიწადის ტაბუ. შემდეგ, რომლის ფინალშიც პირველად გაუტოლდა პატარა ჩარლი თავის გენიალურ შემოქმედს და გაისმა რწმენით ნათქვამი მისი სიტყვები — „ადამიანური სიძულვილიც წავა, დიტატორები დაიხოცებიან“... ან ახლავინ არის მთქმელი, კონკრეტულად ვისგან მოდიოდა ეს დანაშაული, ეს განუყოფელი სიხარულიც, თაობებს რომ ძალმომრეობით წაართვა ჩაპლინის ხელოვნება — ადამიანთა სულში უმადლესი სიკეთის მთესველი. არა-და, ისიც ფაქტია: ჭერაც არ ჩამცხრალიყო ომის გრიალი, როცა მომზადდა და 1945-ში უკვე გამოვიდა რუსეთში შესანიშნავი კრებული „ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინი“. შემდეგაც, გზადაგზა, თითქოს იძალებდაო ხსოვნა, სტატიები და მოგონებებიც იბეჭდებოდა ჟურნალ-გაზეთებში ჩაპლინის შესახებ. იყო მისი შე-

მოქმედებით გულწრფელი აღფრთოვანებაც და გულსგაუქარებელი პანეგირიკებიც; იყო მყვირალა სათაურები — „ჩაპლინი ბრძოლას უცხადებს ჰოლივუდსა და ყველა მის ბინადარს!“; იყო ჩვენთვის გულდასაწყვეტი გადსვლა სასიყვარულო და მოფერებითი „ჩარლიდან“ პიეტეტურ „ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინზე“; იყო მის ირგვლივ ყრუ ღუმილიცა და მოულოდნელი დაქუხებაც მისი სახელის... თავად ჩაპლინის ფილმები, ჩარლის სახე-იერი კი, არ იქნა და არ ჩანდა ეკრანზე... რა გასაკვირია, რომ მის ფიგურას თანდათან ედებოდა ქრესტომათიულობის ქარვა თუ ბინდი, რომლის მიღმაც ახალი თაობებისათვის ძველი გასარჩევი ხდება ხოლმე, ჯელოვანის ქემარტივი ცოცხალი სახე, შემოქმედობ მფეთქავი ძარღვი. თითქოს ვიღაც ცდილობდა ჩაეგონებინა ჩვენთვის, რომ ჩაპლინიცა და მისი ფილმებიც აწ წაკითხული წიგნია უკვე, რომ მისი შემოქმედება კლასიკაა, ხოლო კლასიკოსები „ბრინჯაოდ“ იქცევიანო. — მერე-და, ვინ? — ის, ვინაც ასე მწარედ, დასცინა, მასხარად აიგდო ძეგლები და ბრინჯაოში ჩამოსხმულ-ჩაიკრული იდეები „დიდი ქალაქის ჩიარლდნებში“... და როცა 1958-ში ისევ შემოვიდა ჩვენში, კვლავინდებურად კვიმატი და ლალი სიცილით ყოფიერების ცოდო-მადლზე თვალისამხელი, აღტაცებით შევებებეთ ჩვენი ადრე დაკარგული ბავშვობის კეთილ თანამგზავს — „ჰელო, ჩარლი!“ სასიკეთოდ გვენიშნა მისი დაბრუნება იმ „დათობის“ თუ „ლხობის“ ეამს. ჩვენთვის იგი უკვე ქვეული-ყო ზოგად და, იმავდროულად, ზედმიწევნით კონკრეტულ ცნებად, რომელიც გამოხატავს გარკვეულ მსოფლგანცდას, რწმენას, იდეებს.

„ჩარლი ჩაპლინი“ მრავალი მილიონი ადამიანისათვის იყო მხნეობა, იმედი, შთაგონება — სოციალური სამართლიანობისათვის, ადამიანური ღირსებისათვის, ეროვნული და სარწმუნოებრივი შეუწყნარებლობის წინააღმდეგ მათი ბრძოლის დაუსაბამო გზაზე... თუმცაღა, რატომ ოდენ „იყო“? იქნებ არის, ახლაცაა?! — ამ ორი თუ სამი წლის წინ მსოფლიოს გაზეთების ყურადღება მიიქცია ფაქტმა: ოცდაცხრა წლის ავსტრალიელმა მსახიობმა ფრანკო პრინჩიმ, — ბირთვული შეიარაღების წინააღმდეგ პროტესტის ნიშნად, — ასთხუთმეტი დღე იარა თავის ქვეყანაში და 1.250 მილი გზა დალაბა ჩარლის კოსტიუმითა და გრიმ-პარაკით. შეკითხვა-



მაქს ლინდერთან ერთად

ზე — მაინც და მაინც, ეს სახე-იერი რატომ აირჩია პროტესტის გამოსახატავად, ახალგაზრდა მსახიობმა განაცხადა: „ასე მოიქცეოდა ჩარლი დღეს, რამეთუ იგი ცდილობდა ადამიანებში აღეძრა ფიქრი, შებრძოლებოდა ცხოვრებაში ყოველგვარ ბოროტებასა და უაზრობას, უსულგულობას, ადამიანთა გათიშულობას...“ და უმაღლესად გახსენდებოდათ თავად ჩაპლინის ნათქვამიც: „მჯერა, რომ სიცილისა და ცრემლის ძალა შეიძლება იქცეს სიძულვილისა და შიშის საწინააღმდეგო მალამოდ. კარგი ფილმები ყველასათვის გასაგებ ენაზე მტყვევლებენ. ისინი ადამიანში არსებულ იუმორის, გულმოწყალების, თანაგრძნობის მოთხვენილებებს ეხმიანებიან, შეუძლიათ გაფანტვა ექვისა და განგაშის იმ ჯანლისა, რომელსაც ამჟამად მოუცავს მსოფლიო“.



ყოველ საუკუნეს თავისი, განსხვავებული ზნე და იერი დაჰყვება ხოლმე. მაგრამ საუკუნე ყოველთვის არ იწყება კალენდრის თავფურცელზე აღნიშნული ქორონიკონის პირველივე დღით. არც ჩვენი საუკუნე ჰგავდა თავის თავს პირველ მსოფლიო ომამდე. ვის ეგონა, ან რა მოასწავებდა მაშინ, რომ ის იქნებოდა ყველაზე სასტიკი და უღმობელი, ყველაზე სისხლიანი, ცინიკური ძალბომრე-

ობის, აბსურდული, აპოკალიფსური საუკუნე; რომ მეოცე საუკუნეში უკიდურესად გამოვლინდებოდა ადამიანის ნათელი და ბნელი საწყისები, მისი სულის მწვერვალები და უფსკრულები... იმჟამინდელ ფოტოსურათებზე, კინოფორიკაში ცხოვრებას ჭერ ისევ ადევს ჩავლილი ეპოქის ძველი, უსაშველოდ გულუბრყვილო იერი: თმის უცნაური ვარცხნილობანი, სირაქლემასფრთიანი შლიაპები, ქობაშემოვლებული ქოლგები, გრამაფონები, სასწაული შესახედაობის ავტომობილები, ბალებში — ნიჟარესტრადებზე — სასულე ორკესტრები, გამოწყებილი სამხედროები ეპოლებით... „ქილვაშებიანს“ უწოდებს იმ წლებს ჩაპლინი: „ქილვაშებიანი მეფეები, სახელმწიფო მოღვაწეები, ჭარისკაცები და მეზღვაურები, კიუგერები, სოლსბერები, კიჩენერები, კაიზერები... ეს იყო აბსურდული პომპეზურობის, უკიდურესი სიმდიდრისა და სიღარიბის, გაშიშვლებული პოლიტიკური თავდაჯერებულობის წლები“.

მაგრამ მეოცე საუკუნის ხასიათი, მისი მოსალოდნელი ტრაგიკული კატაკლოზები და კატასტროფები უკვე თავს იჩენს იმ მოვლენებში, რომელთა მომსწრეც უკაბუთო ჩაპლინი იყო. შეუძლებელია, მათ გავლენა არ მოეხდინათ ეკრანის მომავალი გენიის მსოფლგანცდაზე.

... გაქიანურებული ომი ბურებთან, ვიქტორიანული ეპოქის დასასრული; 1905 წლის რევოლუციამ რუსეთში შეარყია ტახტი ნიკოლოზ მეორისა, რომელსაც ოცნებად ჰქონდა ბიზანტიელი იმპერატორების სამეფო გვირგვინი დაეღა თავზე კონსტანტინეპოლში; სერბიაში ომს ამაზადებენ თურქეთის წინააღმდეგ, ღვივდება ბალკანეთის კონფლიქტები; საფრანგეთში ყალბი ბრალდებით ასამართლებენ დრეიფუსს, მის დასაცავად ემილ ზოლა აქვეყნებს — „მე ბრალს ვდებ!“, საზოგადოებრივი სინდისის გამოღვიძებას რომ დაუღო სათავე; რუსეთშიც გახმაურდა ანალოგიურად ინსპირირებული ანტიემიტური „ბელიისის პროცესი“; ირლანდიაში იზრდება მოძრაობა თვითგამორკვევისათვის, ევროპის არაერთ ქვეყანაში ეწყობა ომის საწინააღმდეგო გაფიცვები; შეერთებულ შტატებს მიტაცებული აქვთ ესპანეთის კოლონიები — ეკუბა, ფილიპინები, კაიზერის თვალი უპირავს ევროპის ნახევარსა და ბრიტანეთის კოლონიურ სამფლობელოებზე, ლოდ ჯორჯი ცდი-

ლობს გერმანელთა ალაგმვას, მეფე ედვარდ VII პრეზიდენტ ლუბესთან შეხვედრისას ფუძველს უყრის ანტანტას, ან როგორც ამჟამინდელი გაზეთები უწოდებდნენ, „გულითადი შეთანხმების“ პოლიტიკას, რათა წინააღსდგამოდა თავის კუზენს — ვილჰელმ მეორეს“. რუსეთში სამხედრო კავშირის დასამყარებლად ჩაიდან ჭერ გენერალი ჟოფრი, მეგრ — პუანკარე. „ევროპაში ყალიბდება ორი, ერთმანეთისადმი მტრული სამთა კავშირი“...

ქილვაშები, სამხედროების მოსირმულ-მოკაშმული მუნდირები, წიწვოლა მუზარადები და... ბალანაშლილი ეროვნული ამპარტუნება, შოვინიზმის ციებ-ცხელება.

მაგრამ რა გამძლეა ინერცია ადამიანური გულუბრყვილო წარმოსახვისა: ომი ისევ უწყინდებურად, „ამაჟაკურ თავშესაქცევად“ ეხატებათ. არა-და, უკვე ჩამოსხმულია „დიდი ბერტა“, გაქედილია ჯავშნოსნები, მხუთავი გაზის ავზებს არგებენ ცეკელინებს... მსოფლიო თავშეუყავებლად მიექანება, ომად წოდებულ, ინდუსტრიულად კაცთაკვლის კატასტროფისაკენ.

შემთხვევითია, რომ სწორად მსოფლიო ომის კვირამალე გამოჩნდა ჩაპლინი ეკრანზე? რომ სწორად 1914-1915 წლებში ყალიბდებოდა სახე-იერი ჩარლისა — „მარადიული მაწანწალისა“, რომელიც ორი მსოფლიო ომის შუა პერიოდში ივლის კაცობრიობის წამების გზით.

* * *

პირველად კი ჩაპლინის სახე კინოეკრანზე 1913-ში დაილანდა. უფრო ადრე ეზიარა იგი რამპის ჩირაღდნებს. ჭერ ისევ ლინზებს არგებდნენ თავიანთ „სინემასკოპს“ კინოს გამომგონებელი ძმები ლუმერებები, პარიზის კაუტინების ბულვარზე — „გრან-კაფეს“ სარდაფში — ჭერაც არ დაეფეთებინა მაცურებლები მათ მიერ „ცხოველ სურათებად“ გადაღებულ „ლა სიოტეს ვაგზალში მტარებლის შემოსვლას“, რომ სცენაზე გამოჩნდა ინგლისური მიუზიკ-ჰოლის ხელმოცარული მსახიობების „ჩარლზ სპენსერ-უფროსი ჩაპლინისა და ჰანა ჰილის ხუთი წლის ბიჭუნა ჩარლი. და როგორც შემდეგ მის ფილმებში, აქაც გვერდ-გვერდ აღმოჩნდნენ კომიკური და დრამატული, სიცილი და მწუხარება.

იმ დროს ჰანა ჰილი, ლოლო პარლენის ფსევ-

დონიმიტ, ოლდერშოტში გამოდიოდა თურმე, ერთ ქუთუყიან თეატრში, სადაც, უმთავრესად, ჭარისკაცები დაიარებოდნენ. ხულოგნობა, ადამიანის მასხარად აგდება მათი მოგონილი იყო და ოლდერშოტში გასტროლები საშინელ წამებად იქცეოდა მსახიობებისათვისო. — იგონებდა ჩაპლინი.

„მასოვს, კულისებში ვიდექი, ხმა რომ წაუვიდა დედაჩემს. დარბაზში ხარხარი ატყდა, ვილაცამ ფალცეტით წაიმღერა, იქით ვილაცამ დაიანგულა. ისეთი უცნაური ჩანდა ყველაფერი, რომ ხეირიანად ჭერც კი მივხვდი, რა ხდებოდა. მაგრამ ღრიანცელი სულ უფრო და უფრო მათულობდა და დედაჩემი იძულებული გახდა სცენიდან გასულიყო. საშინლად ადევლებული დირექტორს ეჩხუბებოდა“...

უცებ უაზრია დირექტორს, — მოდი, ერთი ვცადოთ, ეგ შენი ბიჭი გავუშვათ სცენაზეო. ერთხელ დანახა, როგორ ოინაზობდა პატარა ჩარლი დედამისის ნაცნობების წინაშე.

„მასოვს, როგორ მტაცა ხელი და იმ ჭოჭოხეთურ ღრიანცელში სცენაზე გამომათრია, ორი სიტყვით მიმართა ხალხს, რაღაც უთხრა, და იქვე დამტოვა, მარტოკა. ერთბაშად ვიგრძენი თვალეში რამის ჩირაღდნების შუქი. იმის იქით კი, თითქოს ბურუსში გახვეული, მაყურებლის ცალკეული სახეები“...

ბიჭუნა არ დაბნეულა და ხელადვე დაუწყია კონის ენაზე იმჟამინდელი პოპულარული სიმღერა „ჩექ ჯონსი“, რომლის შესრულებისას ხალხის საყვარელ ლონდონელ ქუჩის მომღერალს ჰას ელენს ბაძავდა თურმე:

„ჩექ ჯონსს ყველა კარგად იცნობს,
თქვენც ნახავლით ბაზარში
სანატრელი ბიჭი იყო,
ყველას გულით გვიყვარდა.
მაგრამ, ვაგლახ...“

ჭერ შუაზე არ ვიყავი მისული, რომ სეტყვასავით წამოვიდა დარბაზიდან სცენაზე მონეტები. სიმღერა შევწყვიტე და ხალხს მივმართე: მოდი, ჭერ ამ მონეტებს მოგკრეფ და სიმღერას მერე გავაგრძელებ-მეთქი. ჩემს სიტყვებზე ხარხარი ატყდა. დირექტორიც გამოვიდა სცენაზე, ცხვირსახოცი გაშალა და მონეტების აკრეფა მიშველა. მე შევშინდი, ეს ფული თავისთვის არ დაიტოვოს-მეთქი, ხალხმაც შენიშნა ჩემი შიში და ამაზე კიდევ უფრო ახარხარდა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა დირექტორმა სცენიდან გასვლა დააპირა და მე კალთაში ვწვდი, ფეხიც არ მოვაცუ-

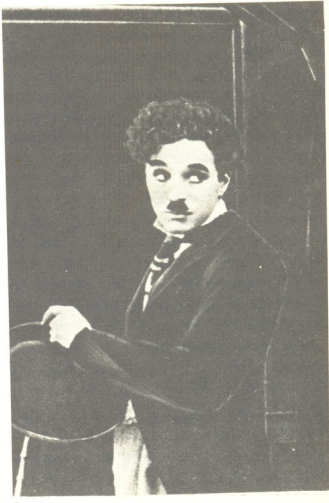
ლევიე. როცა დაერწმუნდი, ფულს დედაჩემს აძლევდა, მაშინლა შემოებრუნდი და სიმღერა დაემათავრე:

... მაგრამ, ვაგლახ, დაუტოვეს
ჩექ ჯონსს მეგვიდრებოდა
და ხელადვე შეიცვალა,
ცხვირი მაღლა აბზიკა,
გაიბერა, გაიფორმა —
შეხედვაც კი გულს გაიორვეს:
ძველად „სტარს“ რომ კითხულობდა,
ახლა როდი კადრულობს,
„ტელეგრაფი“ ამჟობინა
და „ტელეგრაფს“ კითხულობს.
ცოტა ფული რომ გაუჩნდა,
ლაშის თავგზა დაკარგოს.

თავი ისე მეკირა, გეგონებოდა საყუთარ სახლშია და თავისიანებს ეტრინებოაო. რას არ ვლაცობდი, რას არ ვცეკვავდი, ცნობილ მომღერლებს ვბაძავდი, დედაჩემსაც კი გამოვაცავრე, მისი საყვარელი ირლანდიური მარში ვიმღერე:

რაილი, რაილი — რა ბიჭია რაილი!
ჩვენი სული და გული! რაილი, რაილი!
მარჯვე, კობტა, მოხდენილი
და ყოჩაღი სერვანტი.

„უქმი კლასი“. 1921 წ.





„ქარმენი“

მთელ ოთხმოცდამეცხრე პოლკში
მაგნიორ ბიჭს ვერ ნახავ.

მისამღერი რომ გავიმეორე, მეც, გულუბრყვილოდ, ხმა ავიკანკალე, თითქოს დედაჩემივით ჩამიწყდა. და სახტად დავრჩი, როცა დარბაზს აღფროვანების ტაში მოწყდა. აუტყდათ ხარხარი, ისევ დამიშინეს მონეტები, ხოლო როცა დედაჩემიც გამოვიდა ჩემს გასაყვანად, მჭუხარე ტაშით შეხვდნენ. ასეთი გახლდათ ჩემი პირველი და დედაჩემის უკანასკნელი გამოსვლა სცენაზე“.

ჩაბლინს ხშირად უწოდებდნენ ქეშმარიტ ნოვატორს და არცთუ იშვიათად — არქაისტ-საც.

მაგრამ საიდან მოდიოდა, სად იდებდა წყაროს თვალს მისი, მართლაც, არაჩვეულებრივად ადამიანური ხელოვნება?

ზოგი ფოლკლორის წიაღში ლამობდა ჩარლის სახე-იერის ანალოგის აღმოჩენას. მაგრამ ურბანისტული გარემოს ღვიძლ, უგვარტომო გმირს რა ფოლკლორული მოტივები დაეძებნებოდა!

ჩარლის თანადროული მწერლობის გულისამაჩუქებელ და ლირიკულ პერსონაჟებს აღარებდნენ, ხან კლასიკური დრამატურგიისა და

ლიტერატურის გმირებს. მის ხასიათში ეძებდნენ — და მიაჩნდათ, რომ კიდევაც პოეტობდნენ, — შექსპირისეული ფალსტაფის თვისებებს... „დიდი ქალაქის ჩირაღდნების“ ფინალურ კადრში ჩარლის დაუფიწყარი ხატისა გამო კი, ვილაცას დასცდენია — მეოცე საუკუნის გლახაკი და უპოვარი სირანო დე ბერჟერაკიო. რა უცნაური ასოციაციაა! მართალია, ერთგან თავად ჩაბლინის გმირიც ამბობს თავის თავზე — „აჰა, სირანო დე ბერჟერაკი, ოლონდ უცხვიროდ!“, მაგრამ ეს მაინც გვიანდელ ფილმშია — „რამპის ჩირაღდნებში“ და აქ ჩაბლინი აღარც არის ჩარლი.

„ჩაბლინიადის“ გმირის ძირების კვლევისას უფრო ხშირად იხსენებენ მჭუხარე სახის მეოცნებე ლამაზჩელ რაინდს. შესაძლოა, ამაში კიდევაც იდოს რაღაც წილი სიმართლისა, იქნება ჩარლი-მაწანწალის უსასრულო ხეტიალში მართლაც ილანდებოდეს ღონ კინოტის თემა. თუმცაღა, ისიც თვალნათლივია, რომ ამჯერად ეს თემა „ხორცშესხმულია უალრესად თანადროულ ხასიათში“ და ჩარლის ხეტიალიც ამაღლებული და ნათელი იდეალის ძიებად კი არა, ოქროს ციებ-ცხელებით გათანგულ, უსულგულო და უღმობელ სამყაროში უსაფრთხო თავშესაფრისა და პატარა ბედნიერების ძებნად უფრო წარმოავლიდგება.

ბევრი მკვლევარი ჩაბლინის ხელოვნების ნაწყისებს იმთავითვე ჰკერტდა კომიკური ექსცენტრიკისა და სახალხო პანტომიმის ტრადიციებში. იხსენებდნენ ცირკის სახელგანთქმულ კლოუნებს, მიუზიკ-ჰოლის „ვარსკვლავებს“. და თუმცა ჩაბლინი ამ მხრივ გამოწაქვანის არ წარმოადგენს, მანამდეც და შემდეგაც ბევრს უცდია ამ ეანრთა შერწყმით სახიობა-მუშაითობა, — მის წინამორბედებს, მის ეპიგონებსა და ურიცხვ იმიტატორებსაც, — ამგვარი ძიებანი არც უაზრო ყოფილა, არც უსაფუძვლო.

ხელოვნებაში ბუნებრივ, თანდაყოლილ ნიჭთან ერთად — მუდამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება წვრთნას, „სკოლას“. უმეკველია, ჩარლის სახე-იერის გაჩენასა და ფორმირებაში უდიდესი როლი შეასრულა ჩაბლინის მიერ შემოქმედებითად ათვისებულმა, რომ იტყვიან, „ბოლომდე გამოწურულმა“ ტრადიციამ — მოედნებისა და ბულვარების სახალხო ხელოვნების, ბალაგანის ტრადიციამ.

საუკუნეები გამოხდა, ვიღრე ძველებრძენ-

თა და რომაელთა პანტომიმმა, — ეს „უსახუ-
რი ბატის ჭუჭი“, „მშვენიერ გედად“ — კე-
თილშობილ ბალეტად იქცეოდა. თუმცაღა,
სახალხო პანტომიმის ხელოვნება არც ამის
მერე გადაშენებულა. ჭერ იყო-და, ჩაპლინის
დაბადებამდე ორმოცდაათი წლით ადრე
აალორძინა იგი საფრანგეთში ჩეხმა გასპარ
დებიურომ (გახსოვთ ბრწყინვალე მიმის —
ქან-ლუი ბაროს პერსონაჟი მარსელ კარნეს
ფილმში „რაიკის შვილობილი“), ინგლისში
კი, სადაც პანტომიმმა იმთავითვე იყო ხალხის
საყვარელი სანახაობა, მის აღმავლობას სათა-
ვე დაუღო წარმოშობით იტალიელმა ჯამბაზ-
მა ჯოზეფ გრიმალდემ, — „სიცილის იუპი-
ტერს“, „ბუფონადის მიქელაჩჯელოს“, „კლო-
უნადის გარკის“ რომ უწოდებდნენ. შემდეგ
ინგლისურმა პანტომიმამ, რომელიც ბევრი
რამით ენათესავებოდა იტალიურ ნიღბების
წარმოდგენებს (commedia dell'arte), უფრო
თვითმყოფი ეროვნული იერი დაიღო რედი-
შისა და ლოურენსის, ძმების განლონ-ლიების,
ექსცენტრიკული კლოუნადით. საუკუნის დამ-
ლევისათვის პანტომიმამ სწორედ იმხანად გა-
ჩინილ მიუზიკ-პოლის სცენაზე გადაინაცვლა
და ხალხური სანახაობისათვის რამდენადმე
უცხო, სამრეწველო ხასიათი შეიძინა. დები-
უროსა და გრიმალდისეული ტრადიციების
საუკეთესო გამგრძელებლები იყვნენ ცნობი-
ლი მიმები: გროკი, — მუდამ გაოცებულს და
გულუბრყვილოს ერთთავად პირზე რომ ეკე-
რა „რატომ?“ — ძმები ფრატელინები, ფა-
რინი, მეტადრე კი დენ ლეინო, — რომელიც
სცენაზე ტერბოდა მოუშლელი შეძახილით
„გინდ დაიჭრეთ, გინდ არა!“ — და ჭუჭა
კლოუნის ლითლ თიჩი. ისინი პანტომიმის
სწორუპოვარ ოსტატებად ითვლებოდნენ.
ვენდოთ „მიუზიკ-პოლის ისტორიის“ ავტო-
რის — არჩიბალდ ჰედონის ნათქვამს: „ჩვეუ-
ლებრივ, დენ ლეინო გაცევითლ, ნასხვისარ
ვიზიტკას და „ჩაპლინურ“ ფართხუნა
შარვალს ატარებდა. მისი პერსონაჟი ერთად-
ერთი საღად მოაზროვნე ადამიანი იყო იმპრო-
ვიზაციით წარმოსახულ უკიდევანო ირრაცი-
ონალურ სამყაროში“... ხოლო „სიცილის მე-
ფეებისადმი“ მიძღვნილ წიგნში რობერტ ფა-
ინი აღნიშნავს: „შეუძლებელია დენ ლეინოსა
და ჩარლი ჩაპლინის ასოციაციურად დაახლო-
ებაზე თავის არიდება. მათ შორის ბევრია სა-
ერთო — ფიზიკურიც და ფსიქოლოგიურიც.
ორივე ლონდონის ჭურღმულებიდან გამოვი-



„ბიჭუნა“

და, ორივენი დაჯილდოებული არიან გარდა-
სახვის თანდაყოლილი ფანტასტიკური ნიჭი-
ც და მისტიკური ძალის არტისტული შთამბეჭ-
დაობით“.

ეკრანის მომავალი „დიდი მიმი“ ერთი წლი-
სა თუ იქნებოდა, როცა დენ ლეინომ ინგლის-
ში ჩამოაყალიბა დასი „წყლის თავგები“. სწო-
რედ ამ დასში გამოდიოდა პარი რელფი, რო-
მელმაც შემდგომ სახელი გაითქვა — ლითლ
თიჩის ფსევდონიმით და გახდა „უფრო ცნო-
ბილი, ვიდრე უელსის პრინცი“, ძონძებით
ტანშემოსილ ჭუჭა კაცს მოუშლელად ცი-
ლინდრი ეხურა და უზომოდ დიდი ფეხსაცმე-
ლები ეცვა, რომელთა მეშვეობითაც წონას-
წორობის კანონებს დასცინობდა თურმე.

ბუნებრივია, ჩაპლინი, რომელიც ჭერ კიდევ
ბიჭუნა შეგირდად გააბარა დედამ აკრობატ-
თან ცირკში, ცნობისწადილთა და ათვისების
წყურვილით ეწაფებოდა დენ ლეინოს დასის
მიმებისა და ლითლ თიჩის ხელოვნებას. ედნა
პერვეინსი — მრავალი წლის განმავლობაში
ჩაპლინის ფილმების „გარსკვლავი“, — იხე-
ნებდა მოგვიანებით: ჩარლი თავის უსაშვე-
ლოდ დიდი ფეხსაცმელებით ხშირად ასრუ-
ლებდა ტრიუკებს a la ლითლ თიჩის... ლუი
დელიუჟი და რობერ ფლორიც ადასტურე-
ბენ, — ჩაპლინს თავის ერთ-ერთ მასწავლებ-



„ბიჭუნა“

ლად ლითლ თიჩი მიაჩნდაო... მაგრამ ბედის დაცივნა: ამბობენ, როცა პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ლითლ თიჩი პარიზში გამოჩნდა, ზოგიერთმა უმეცარმა მას ჩააბლინისადმი მიმბაძველობა დააბრალა.

ერთ ხანს, 20-იან წლებში, ე. წ. „სუფთა კინოს“ თეორეტიკოსები, — „მეათე მუზის“ რალად აბსტრაქტული სპეციფიკის ძიებისას, ამკვიდრებდნენ ლეგენდებს, თითქოს ჩაბლინის ხელოვნებას არ დაეძებნება სხვა რაიმე თავწყარო და ძირი, თუ არა ისევე კინემატოგრაფი, მეტადრე — ამერიკულიო. ჩარლის სახე-იერი მათ მხოლოდ „კინემატოგრაფის თავისებურ კვინტესენციალ“, ხელოვნების ყველა სხვა დარგისაგან, უწინარეს ყოვლისა კი, თეატრისაგან პოლარულად გამიჯნული ესახებოდათ.

გამძლე აღმოჩნდა ეს შეხედულება, მიუხედავად იმისა, რომ თავად ჩაბლინის ბიოგრაფია უარყოფდა მას იმთავითვე.

ზოგიერთი მკვლევარი, რომ იტყვიან, ღღინამდე ჩაპყვა ჩაბლინის კომიკური ხერხების გენეალოგიას, წარმომავლობას, ვისეულობას: ეს ილეთი დენ ლეინოლან მოდის, ეს — კლოუნ ლაპენიდან, ეს ხერხი პირველად ლითლ თიჩმა გამოიყენა, ეს ტრიუკი ფრედ კიტჩენის მოგონილიო და... ვიღას არ იხსენებენ! იქნებ გვეკმარა უბრალოდ თქმა: ჩაბლინი აროდეს დარიდებია დასესხებას. არაფერია ამაში უჩვეულო ან სათაილო. თუმცადა, ახლა ზოგიერთი ირონიულად დასძენს: თავად ხომ ძალიან ნერვიულობდა, როცა მას

ბაძედნენო! ეკვიანობენ, — რატომ ცდილობდა, ინტერვიუერებისა და ისტორიკოსების ყურადღება არ მიექცია იმათკენ, ვისაც ცოტად თუ ბევრად რასმე ესესხა ჩარლის სახე-იერისათვისო. არა-და, უფრო ნდობით რომ მოკიდებოდნენ ჩაბლინის გამონათქვამებს, დიანახადნენ, როგორი მოწიწებით იგონებს იგი ბავშვობაში ნანახ კომიკოსებს — მარსელინს, დანვილს, მარკ შერიდანს, ფრენც კოინს, ეონგლიორ ზარმოს, კლოუნებს — ლაპენს, ძმებს გროფიტებს. დენ ლეინოს „ყველაზე დიდ ინგლისელ კომიკოსს“ უწოდებს, გრიმალდის — „ლეგენდარულს“... რაოდენი ადამიანური სევდა ახლავს მათი ტრაგიკული ბედის გახსენებას... ანდა, დაკვირვებოდნენ მის გვიანდელ „რამპის ჩირაღდნებს“. ყველაზე საუკეთესოა ფილმის ის ეპიზოდები, რომლებშიც ჩაბლინი არაჩვეულებრივი სახიერებით წარმოგვიდგენს სწორედ ჩვენს საუქუნის პირველი ათწლეულის კლოუნებისა და კომიკოსების ხელოვნებას. რალა თქმა უნდა, ეს ჩაბლინის პირმშო ჩარლი კი არა, არამედ მისი წინამორბედების კრებითი სახე-იერია, ძეგლია ხელთუქმნელი, რომელსაც მადლიერი მემკვიდრე უდგამს წინაპართა ხსოვნას...

და მიანც ჩავგჩიჩინებენ: რატომ არ ამბობს, ვისგან რა ტრიუკი გადმოიღოო. მაგრამ რა ბედენაა სიტყვა — ცალუღელა, შიშველი და უსახური, სანამ იგი სხვა სიტყვებთან კავშირში არ იტვირთება აზრს, არ გამოავლენს თავის ემოციური ზემოქმედების ძალას, არ შეიძენს სახიერებას. ასევე კომიკური ტრიუკი თუ ილეთიც მხოლოდ გმირის ხასიათის სხვა ნიშან-თვისებებთან კონტექსტში იქცევა მხატვრულ სახედ. მნიშვნელოვანია არა ის, თუ ვისგან რა ისესხა ჩაბლინმა, არამედ განცდა და გააზრება იმისა, თუ რა ჯაღო-თილისმით შთაბერა მან პოეტური სული ბაზრული ექსცენტრიკის უხეშსა და გაურანდავ ილეთებს, როგორ დატვირთა აზრით, რით აქცია კომიკური ტრიუკი მაღალი პოეზიის ელემენტად.

თვით უდიდესი ტალანტიც კი, თუ წვეთწვეთ არ გამოიღწო და წრთობით არ დაიყურსა, ფუჭი განძია ოდენ, ღვთისაგან ამოდ ნაბოძები. ახალგაზრდა ჩაბლინის მრავალმხრივი ნიჭი პირველად ფრედ კაროსს დასის პან-

ტომიმებში გამოვლინდა და დაიხვეწა. უძველესი იყო ეს პანტომიმები, — სახალხო კლოუნადის ქაშუსხოვარი ტრადიციებით ნაკურთხი, — და იმავდროულად უახლესიც, ცისმარე დღე რეპეტიციებზე წვა-დაგვიტ მოხილი, ხშირად კი, მაყურებლის თვალწინ იმპროვიზებული. „კარნო გულმოდგინედ ინახავდა და ელოლიავებოდა ექსცენტრიული კომედიის ტრადიციებს, — წერდა დელიუჯი, — მისი დასის სპექტაკლები პანტომიმის კლასიკა იყო...“ თავად ჩაპლინსაც არაერთგზის უთქვამს. „ჩემს მუშაობაში ყველაზე საუკეთესოთი დავალებული ვარ სკოლით, რომელიც ფრედ კარნოს დასში გავიარე... ზუთ თუ ექვს წელიწადში, რაც ამ დასში დავყავი, ავითვისე მთელი მისი რეპერტუარი, მისი დახვეწილი და გააზრებული ტექნიკა“. ან კიდევ: „მთელი ჩემი ოსტატობა, მთელი ჩემი აქტიური ორული „ტრენინგი“, რომელიც კინოში მომეყვა, შეძენილი მაქვს ფრედ კარნოს დასში. შეუძლებელია უკეთესი სკოლა კინომსახიობისათვის, რამეთუ კინოს არსი დუმილია...“ და ჩემი აზრით, საგანგებოდ ყურადსაღებია ის, რასაც თავად ჩაპლინი თითქოს სასხვათაშორისოდ დასძენდა: — სხვა კინომსახიობებისაგან განსხვავებით, მე ლიტერატურული დრამიდან არ მოვსულვარო.

თერამეტი წლისა თუ იქნებოდა ჩაპლინი, ფრედ კარნოს დასში რომ ჩაირიცხა და, რაგინდ პარადოქსულადაც უნდა გვეჩვენოს, სწორედ აქ შეძენილი პანტომიმური ოსტატობა იქცა მისთვის შემდგომში ყველანაირი იმპროვიზაციის უშრეტ წყაროდ. სწორედ კარნოს პანტომიმებში იღებს სათავეს ჩაპლინის კინოშემოქმედებისათვის ესოდენ ორგანული მეთოდი „უბრალო ფიზიკური მოქმედებისა“. მისი არაჩვეულებრივი უნარი — გულისმომგები სისადავისა და ბუნებრიობის საოცარი შერწყმა ექსცენტრიკისთან, უფაქიზესი თვალშეუდგამი გადასვლები ლირიკული განწყობილებიდან გროტესკზე, ყოფითი დრამიდან — პირობით ბალეტზე... ინგლისური ფარსი, რომელიც „უჩვეულო შმაგი რიტმითა და კომპოზიციური სრულყოფით გამოირჩეოდა“ მუდამ, თითოეული მსახიობისაგან, — სულერთია, პრემიერი იყო თუ სტატისტი. — უნივერსალურ ფიზიკურ მომზადებასთან ერთად, ჟანრის ზუსტ შეგრძნებას ითხოვდა. მიუზიკ-პოლის შერეული პროგრამების უმთავრესი თვისება ხომ სწორედ ჟანრული

მრავალსახეობაა: „აკრობატია, პაროდია, ნაღვლიანი სიცილი, სასაცილო მეღანკეოლოგიური სპექტრი, როკვა, ყონგლირება — ყოველივეს ერთი უბრალო სიუჟეტი აერთიანებს... აქ ყველაფერი მოსინჯული, მორგებული და აწყობილია, ყოველივე მიზანში ხვდება, როგორც მაღალი კლასის მოკრივის მარჯვე ხელით მიყენებული დარტყმა“ (დელიუჯი). მაგრამ ამ სპექტაკლებში, მიუზიკ-პოლის შეუვალი წესის თანახმად, დილოგს იშვიათად თუ ეთმობოდა ოც წუთზე მეტი. ცოცხალ, ქღერად სიტყვას მოკლებულ მსახიობებს ყოველივე ძირითადი პლასტიკით უნდა გამოეხატათ. ამასთან, თითოეული ნომერი მკაცრად რეგლამენტირებული იყო და სახიერი ლაკონიზმი ოსტატობის მთავარ პირობად ითვლებოდა...

სწორედ აქ, მიუზიკ-პოლის სცენაზე დაუფლა ჩაპლინი სხარტი გამომსახველობისა და კომიკური ანტრეს დრამატურული ორგანიზების უიშვიათეს ხელოვნებას, აქ ისწავლა სიტყვის შეცვლა მეტყველი ექსტიმა და მიმიკით, რიტმულად დახვეწილი მოძრაობა, მოქმედებაში, პაუზების ზუსტად განაწი-

„ბიკუნა“





„ქალური ცხოვრება“, 1918 წ.

ლება, ყოველი გამოსვლისათვის ნათელი და შთამბეჭდავი ხატის მინიჭება. საგნებთან, წარმოსახულ თუ რეალურ ნივთებთან ექსცენტრიული დამოკიდებულების ხერხებიც აქ ათთვისა ვირტუოზულად, რამეთუ კარნოს პანტომიმებში, რომელთა კომიზმიც მეტწილად მარცხიანობას ემყარებოდა, ზშირად თავს იჩენდა ბრიტანელი გადიების საბავშვო სიმღერებისა თუ ინგლისური საყმაწვილო ლექსების უზრუნველი სისასტიკე, მათში „ნივთები ებრძოდნენ და ამარცხებდნენ ადამიანებს“ (სადული).

უნდა ვივთქვას, რომ მეტ-ნაკლებად კარნოს დასის ყველა მსახიობი ფლობდა ამ ხერხებსა თუ ილეთებს, ხოლო სხვაზე ნიჭიერი ჩაპლინი უფრო ფაქიზად, დახვეწილად ასრულებდა მათ. მაგრამ, რაღა თქმა უნდა, ოდენ ამით ვერ გამოირჩეოდა იგი ინგლისური პანტომიმის ოსტატებისაგან, რომელთა „ცივი კომიკური ავტომატიზმის“ გამო უამრავი რამ თქმულა და დაწერილა. არადა, ჩაპლინი რომ იმთავითვე გამოირჩა, ყოველი როლის შესრულებაში რომ მას რაღაც განსხვავებული და თავისეული შეჰქონდა, ამას აღნიშნავს ყველა — მისი ყოფილი პარტნიორებიც და საქმოდ ჩაიკრიტიკებული მკვლევარებიც... ხელოვნების ფაქტის ახსნისას ყოველთვის ნაკლებად დამარწმუნებელია ხოლმე, როცა გვთავაზობენ მარტივ ანალოგიებს, ვთქვათ: აი, ასეთი იყო ის გარემო, რომელშიც იგი იზრდებოდა და აი, ასე აისახა ეს ყოველივე მის ნაწარმოებშიო. ცხადია, ის „რაღაც თვალშეუდგამი და მოულოდნელი“, რაც უჩვეულოდ თვითმყოფ ელფერს ანიჭებდა ჩაპლინის პანტომიმურ პერსონაჟებს, შთაგონებული იყო მისი ბავშვობის მოგონებებით, ლონდონის ლატაკთა და უპოვართა უბნების — ლამპეტის, კენინგტონისა თუ ოსტენდის მკვიდრთა ცხოვრებაზე თვალმან-

ვილი დაკვირვებით, მათ სახეებში, ქაევის მანერებსა თუ ზნე-ჩვეულებებში გარკვეულადამიანური ხასიათების დანახვის, მათში წვდომის საოცარი უნარით. შესაძლოა, მაშინ ეს ჯერ კიდევ სპონტანურად ზდებოდა, არც იყო ღრმად გააზრებული. ეს უნარი შემდგომ, მის კინოშემოქმედებაში გამოვლინდება და გაცხადდება სრულად...

და მაინც, ფრედ კარნოს პანტომიმები ჩაპლინისათვის იყო დღენიადაგ თავდაუზოგავი წვრთნა, არტისტული ოსტატობის სრულყოფა, „სკოლა“, რომლის გარეშე (მართალი არიან მკვლევარები) ვერც ფანის ლეგენდარულ როკვას ვიხილავდით „მზიურ მხარეში“, ვერც იგავმიუწვდომელი პანტომიმით წარმოსახულ ფუნტუშების ცეკვას „ოქროს ციბეცხლებაში“; არ შეიქმნებოდა ბრამსის უნგრულ მელოდიაზე აწყობილი წვერის პარსვის პანტომიმ-ბალეტი „დიდი დიქტატორში“; ალბათ, არც არანაირ ენაზე ნამღერები „მეტიტინას კუდში ავედევენები“ გვექნებოდა „ახალ დროებაში“, ამ ფილმამდე ორმოცი წლით ადრე ე. წ. „nonsens songs“ — „უზრო სიმღერები“ რომ არ შემოელო ინგლისურ ესტრადაზე კლოუნ დანვილს... თუმცა, ეს დაშვება, ვარაუდი. იქნებ არცთუ უსაფუძვლო, მაგრამ — მაინც ვარაუდი. გულდაჭერებულად კი, იმის თქმა შეიძლება, რომ ჩაპლინმა ამერიკულ კინოში თან მოიტანა არა მხოლოდ ინგლისური კლოუნადისა და სახალხო სანახაობათა დემოკრატიული ტრადიციები, არამედ მიუზიკ-ჰოლის მსახიობის ვირტუოზული ოსტატობაც. სწორედ ამით აოცებდა იგი მაყურებელს. გაოცება კი ხელოვნებაში გულთამპყრობილობის ტოლფარდია.

რატომღაც თავად სახელწოდება „მიუზიკ-ჰოლი“ ჩვენში გაჩაჩახებული, სიცილით მოზიემე თეატრის ასოციაციას იწვევს ზშირად, ალბათ, ფრანგულის გავლენით. „მაგრამ იცით კი, რას ნიშნავს დღენიადაგ ინგლისურ პროვინციაში მგზავრობა, გამოთშავ ორპირ ქარზე თეატრში თამაში, დეკორაციებით გატენილ შენობაში ძილი, უსასრულოდ, უქმედლებებშიც კი, გზაში ყოფნა, გულისფანცქალით თვალყურის დევნება, თუ როგორ აღიქვამენ სპექტაკლს იორკშირელი დინჯი გლუხები, უნდა მოტლანდიელები, სკეპტიკურად განწყობილი უელსელები ან გლაზგოს მუშათა გარეუბნების მკვიდრნი?...“ — ამას ჩაპ-

ლინის ერთი იმპაინდელი პარტიორი — ბერტ უილიამსი წერდა.

კომიკურ პანტომიმებზე დახელოვნებული „უტყვი ფრინველების“ დასის გარდა, რომელშიც ჩაპლინი თანდათან დაწინაურდა წამყვან მსახიობად, სხვაც არაერთი დასი ჰყავდა ფრედ კარნოს. ეს „სიცილის მეფე“, „მიუზიკ-პოლების მაგნატი“, ახალი „ბაზრების“ მოსაპოვებლად ხშირად აგზავნიდა თავის დასებს საგასტროლოდ საზღვარგარეთ — დომინიონებში, ევროპის ქვეყნებში, ამერიკაში. 1909 წლის შემოდგომაზე „უტყვი ფრინველები“, და მასთან ერთად ოცი წლის ჩაპლინი, პარიზში ჩავიდა, სახელგანთქმულ „ფოლი-ბერეერში“, „ოლიმპიასა“ და „სივალში“ უჩვენებდა პანტომიმას — „ღამე ლონდონის კლუბში“. „ჩემს დღეში ვერ წარმოვიდგენდი თეატრში ამისთანა ფუფუნებას, — იგონებდა ჩაპლინი, — ირგვლივ სულ ოქროსფერები ჩუქურთმა და ხვერდი, ვეება სარკეები და ბროლის დიდრონი ქაღები. ნოხებით მოფენილ ფოთისა და ბელეტაზე ხალხი დასეირნობდა. ვარდისფერ ყაუზმოხვეული, ბრილიანტებით დამშვენებული ინდოელი პრინციები, მუზარადებში ფრთაგარკობილი თურქი და ფრანგი ოფიცრები ბარში კონიაკს წრუპავდნენ. ვრცელ გარდერობში მუსიკა გუგუნებდა — აქ ქალები ბეწვეულისა და ფარჩეულის მოსასხამებს ისწორებდნენ, ქათქათა მხრებს აჩენდნენ, თავშეკავებულად არჩეობდნენ...“

ამ თეატრებში მხოლოდ იმ ნომრებს სდებდნენ პატივს და უჩვენებდნენ, საყოველთაო აღიარება რომ ჰქონდათ მოპოვებული. ჩაპლინი ელვგანტი ლოთის როლს ასრულებდა კარნოს პანტომიმაში „ღამე ლონდონის კლუბში“. უჩვეულო სანახაობებზე თვალგაწვრთნილ მაყურებელს შეუძინველი არ დარჩენია ახალგაზრდა კომედიანტის მოულოდნელობით აღბეჭდილი თამაში და მის ყოველ გამოსვლას ტაშით აჯილდოებდა.

საოცარია, მაგრამ ჩაპლინი თავის ავტობიოგრაფიაში სასხვათაშორისოდაც კი არ იხსენებს, რომ სწორედ იმ დღეს, როცა იგი „უტყვი ფრინველებთან“ ერთად პარიზში ჩავიდა, გაზეთები იუწყებოდნენ მეფე ელუარდის — დედოფალ ვიქტორიას მემკვიდრის გარდაცვალებას. არა-და, ეს იყო დასასრული იმ პირქუში ეპოქისა, მისმა უსიხარულო ბავშვობამ და ყრობამ რომ ჩაიარეს... მის მოგონებებში სიტყვაც არ არის თქმული იმა-

ზე, რომ ელექტრიკოსთა გაფიცების შედეგად შუქი ირთვებოდა და წყვდიადში იძირებოდა პარიზი, იშლებოდა სპექტაკლები „ფოლი-ბერეერსა“ და „ოლიმპიასი“. მას არც ის მსუსხავი კარიკატურები გაუხსენებია, ამჟამინდელ ფრანგულ სატირულ ჟურნალებში რომ იბეჭდებოდა და მასხარად იგდებდნენ რომ იბეჭდებოდა და მასხარად იგდებდნენ შეიარაღების ციებ-ცხლებით გახლებულ გერმანულ და ინგლისელ აღმირალებს... და კიდევ უფრო საკვირველია, რომ სულაც არაფერს ამბობს იგი „სინემას“ გამო. ხომ შეუძლებელია, ჩაპლინის მზერას გამოჰპარვოდა „საუკუნის საოცრება“ — ეკრანზე „ცხოველ სურათებად“ ანთებული ფეერიები კომედიოფარსები, არ ენახა თუნდაც ყველაზე სახელმოხვეცილი კომიკოსები სინემატოგრაფისა — ანდრე დიდი, რომელსაც მოგვიანებით „ფოქსტროტამდელი ჩარლი“ უწოდეს; მეტადრე კი, უკვე „სიცილის მეფედ“ აღიარებული მაქს ლინდერი, ის, ვისაც — გამოხდება ათი წელი და თავად პოპულარობის ზენიტში მყოფი — აჩუქებს თავის ფოტოსურათს წარწერით: „მაქსს, ერთადერთს, შეუდარებელს, ჩემს მასწავლებელს, შეგივრდისაგან...“ სამაგიეროდ მოგონებებში გამხელილია ის ქრუნატელის გარძნობა, რომელიც დაუფლებია ნისლიან კუნძულს პირველად გაცილებულ ყმაწვილკაცს — აღფრთოვანება პარიზის ცის ლაქვარ-

„პილიგრიმი“. 1923 წ.





დით, იისფერი და ნაცრისფერი ტონების შეხამებით, ჩამავალი მზის ოქროს სხივებით „გაჩაჩახებულ კაფეებით და კაფეების წინ მოედნებზე გამოდგარი მავიდებით, რომლებიც თავისთავად მეტყველებენ, თუ რა ხალისიანი ცხოვრება იციან აქა. და ახალშემოსული ავტომობილების მიუხედავად, — წერს იგი — კანტაქუნტად რომ გაივლიდნენ ქუჩაში, ეს ისევ მონეს, პისაროსა და რენუარის პარიზი იყო“.

ისევე, როგორც ბევრი მწერლისა და ხელოვანისთვის, პარიზი ჩაპლინისთვისაც იყო „დღესასწაული, რომელიც „შენთან რჩება სამარადემოდ“.

და აქ თითქოს თავისთავად ჩნდება ცდუნება მაშინდელი ჩაპლინის პორტრეტის ხილვისა. ვესესხით ყორე სადღულის „ჩარლის ცხოვრებას“.

„მაღალი არ არის. მორჩილ, მაგრამ ასხმულ და კუნთოვან ტანთან შედარებით, თავი, შეიძლება ითქვას, ოდნავ დიდი აქვს. წუნდაუდებელი სწორი ნაკეთების სახე. ნაცრისფერ-მოლურჯო ღიღრონი თვალები, ხშირი ტალღისებური შავი თმა. ცაციაა... ერთდროულად მორცხვიცაა და თამამიც, მორიდებულიც და ძალზე თავდაჯერებულიც. მისი ერთადერთი მისწრაფება, — თუ მხედველობაში არ მივიღებთ კოხტა ტანსაცმელს, — წიგნებია, ზედღირად კითხულობს ყველაფერს: შოპენაუერისა და ნიქშეს, დიკენსსა და შექსპირს, უილიამ ბლეიკსა და იუნგის პოემებს, შრომებს მედიცინის დარგში, ტრაქტატებს პოლიტიკურ ეკონომიაში. ამბობენ, ანარქისტული იდეებით არის მოწამლულიო. მაგრამ საიდან უნდა სცოდნოდეთ ეს? ჩარლზ ჩაპლინი უფრო ხშირად მთელი დღეების განმავლობაში დუმს. თამბაქოს კი ეწევა, მაგრამ ტავერნებში ფეხსაც არ დგამს. ვერავინ დაიკვხნის, სპირტან სასმელზე ტუჩი დავაკარებინეო. შესაძლოა, მოსვენებას არ აძლევს ლოთობას გადაყოლილი მამის ამბავი, ან თავისი ბავშვობის სიღატაკის მოგონება. ცოტას ხარჯავს. მოშურნენი მას პურიტანელს, ქვაწვიას ეძახიან... ჩვეულებრივი გულჩახვეულობა მოულოდნელად ეცვლება ხოლმე გულღიობით. ამხანაგებს უკვირთ, რომ არაფერს ამბობს ქალებთან ურთიერთობაზე, იგი უფრო ხშირად თავისი ხელობის, მსახიობის მძიმე ხელობის გამო ლაპარაკობს“...

ასე გამოიყურებოდა ჩარლზ სპენსერ ჩაპ-

ლინი, როცა 1910 წელს საუთჰემპტონში, კარნოს დასის სხვა თოთხმეტ მსახიობთან ერთად, ჩაჯდა გემ „კაირნრონში“ და პირველად გაემგზავრა ამერიკის შეერთებულ შტატებში. „მეტურაი ბაბილონის გოდოლო“ უწოდდეს ამ გემს, რომელსაც იმჟამად ემიგრანტები გადაჰყავდა. ცნობილია, რომ 1901-10 წლებში რვა მილიონი იმიგრანტი ჩავიდა ამერიკაში. სოციალური და პოლიტიკური კატაკლიზმებით ამორგებული ევროპა მოახლოებული ომის წინათგრძნობით იყო შეპყრობილი. „კაირნრონის“ ქვედა გემბანზე, სადაც ეძინათ ინგლისური მიუზიკ-პოლის მსახიობებს, აღრეული იყო ენები, ერები, რასები. აღმინანებს სამუდამოდ მიეტოვებინათ მეფის რუსეთის ლტაკი ქონხანები და ებრაელთა ე. წ. „ბინადრობის ფარგლები“; ირლანდია, იმხანად შიმშილმა რომ დარია ხელი; სამხრეთ იტალიის გვალვით დაშავებული მიწები და გაპარტახებული სოფლები, აღმოსავლეთ ევროპის გეტოები. გაუბრბოდნენ უბერსპექტივო, უშომავლო ყოფას, უშუმეგრობას, „პოგრომებს“. იმედის ნაპერწკალი ღვიოდა თითოეულის სულში. შემდეგ ჩაპლინი საოცარი ტუკილის განცდით გამოხატავს მათი ილუზიების მსხვერველს ფილმ „იმიგრანტში“. მაგრამ ეს მოხდება შვიდი წლის მერე. ახლაკი, თავადაც იმედი უხმობს შეუცნობი მომავლისაკენ.

ძველებისაგან გამიგონია, არავინ იცისო წინდაწინ, რას გვიმზადებს ყისმათი და ვის რა ნათქვამზე დასძენს „ამენ“ წერა-მწერალი. სწორედ ამ დღეებში, როცა კარნოს დასი ულიოამ მორისის ამერიკულ მიუზიკ-პოლში გამოდიოდა, ორ ახალგაზრდა კაცს პაემანი ჰქონია დანიშნული გოგონებთან, რომელთაც გვიან უნდა შეხვედროდნენ. ქუჩაში ყიალს არჩიეს თეატრში შეეელოთ და დრო გაეყვანათ. უჩვენებდნენ სკეტჩს „სალამო ინგლისურ მიუზიკ-პოლში“. ერთ მათგანს, სიცილით გული რომ იჯერა, უთქვამს: „თუ ოდესმე ჩასმე მივალწვი, უსათუოდ ამ ყმაწვილს ავიყვან“. ეს იქვე ჩაპლინზე, რომელიც იმ სკეტჩში ლოთს ასახიერებდა. ხოლო ის ახალგაზრდა კაცი იყო ირლანდიელი მკ სენეტი, რომელიც მაშინ ჯერ ისევ სტატისტად მუშაობდა იმჟამინდელი ამერიკული კინოს ყველაზე ცნობილ რეჟისორ დევიდ უორკ გრიფიტთან, კინოკომპანია „ბაიოგრაფში“ და დღიურად ხუთ დოლარს იღებდა. შემდეგ იგი სპ-



საქართველოს
ინტელექტუალური
ცენტრის
გამომცემი

თავეში ჩაუდგა ყოფილი ბუკმეკერების —
კესელისა და ბაუმენის მიერ დაარსებულ
სტუდია „კისტოუნს“, სადაც იშვიათად —
ჩარლზ სპენსერ ჩაპლინის, არც არვის სადა-
რი, ეკრანული ქმნილება... თუმცაღა, მანამდე
ოთხი წელიწადი მაინც გამოხდებოდა.

ჯერ კი, იდგა 1910.

იმ წელს ინგლისელმა მსმენელ-მაყურე-
ბელმა უსტვინა და ზურგი შეაქცია დებიუსის,
რომლის გამჭრიახმა თვალმა მიუზიკ-პოლის
სცენაზევე ამოიციო ახალგაზრდა ჩაპლინში
მომავალი გენიალური ხელოვანი;

იმ წელს ჩავიდა პარიზში სახეგაცრეცილი
ვიტებსკელი ყმაწვილი კაცი — მარკ შაგალი,
რომლის მხატვრულ ხილვებსაც შემდეგ სუ-
ლიერად დაუნათესავდება ეკრანული ხატი
პატარა ჩარლისა;

სწორედ იმ წელს „კულიანი ვარსკვლა-
ვი“ — ჰალეის კომეტა გამოჩნდა ცაზე.

ჩაპლინის პირველ სტუდიას ჰოლივუდში
ერქმევა „ლოუნ სთარ“ — „ეული ვარსკვ-
ლავი“.

სულ ორი კვირის გამოსული იქნებოდა ეკ-
რანებზე კინოფორმა „კისტოუნის“ პირველი
ფილმი „კოუენი კონი-აილენდზე“, როცა
ჩაპლინი კარნოს დასთან ერთად მეორედ ჩა-
ვიდა გასტროლებით ამერიკაში. ახალჩამო-
მდგარი იყო 1913, — „კინოპოეტური“ წე-
ლი რომ უწოდეს მკვლევარებმა, — გამო-
სათხოვარი, უკანასკნელი მშვიდობიანი წელი
ევროპაში. იწყებოდა ამერიკული კინოს „ოქ-

როს ხანა“. „კისტოუნში“ მაკ სენეტის ხელ-
მძღვანელობით უკვე იღებდნენ მომავალ
ვარსკვლავებს „კომიკურისა“ — მაიბლ ნორ-
მანს, ფორდ სტერლინგს, ჩესტერ კონკლინს,
მაკ სუენის, ბენ ტიურპინს, როსკო არბეკლს,
ელ სენტ-ჯონს, ალისა დავენპორტს... ჩაპლი-
ნი ერთი წლის მერე შეუერთდება მათ. ვერა-
ვინ იტყვის, გულში ჩაიკრესო ახალბედა.
თვით მაკ სენეტიც კი, რომელსაც მიუზიკ-
პოლის სცენაზე ჰყავდა ნანახი ჩაპლინი, ლო-
თი ჯენტლმენის როლში, შემცბარა მისი პი-
რადად ხილვით, ძალზე ჰაბუკი ეჩვენა თურმე
ინგლისელი კომიკოსი. ერთიღა ურჩევია გულ-
გრილად — შენი რეჟისორი გამოხანებო სტუ-
დიაში. და საერთოდ, „როცა იხსენებ ჩაპლი-
ნის ნაამბობს სენეტის სტუდიაში მისი პირ-
ველი დღეების შესახებ, — (აქ ლეონიდ
ტრაუბერგს ვესესხები), — ისეთი დღევა
გეუფლება, თითქოს ფინალს უყურებდე გრი-
ფიტის ფილმისას. ხომ სულ იოლი იყო, რომ
ბედს ბოროტად ეხუმრა... რამდენიმე კვირა
ჩაპლინმა ვერ მონახა რეჟისორი. რატომ არ
მიაფურთხა ყოველივეს და არ დაუბრუნდა
კარნოს დასს, ეს თითქოს გასაგებია. მაგრამ
ხომ შეიძლებოდა, მიეფურთხებინა და დაბრუ-
ნებოდა. და მაშინ მსოფლიო დაკარგავდა...
არა, ძნელი წარმოსადგენია ქვეყნიერება აჩა-
პლინის ფილმების გატეხე!“

ახლა, წლების გადასახედიდან, ძალზე სა-
გულისხმო კულტურულ ფენომენად გამო-
იყურება პოეტური ელიტისა და „ბაზრული

სანახაობის⁴, პოეზიისა და ადრეული კინემატოგრაფის ის კავშირი, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში რომ არსებობდა. ცნობილია, ესა თუ ის ნაწარმოები შეიძლება მის აღმქმელ-დამფასებელზე უფრო „დაბალი“ და პრიმიტიულიც კი იყოს, მაგრამ გულწრფელად შთამაგონებელიც იმავდროულად. ეს უფრო ხდება იმ ეპოქებში, როცა ხელოვნება მეტისმეტად რთულ ფორმებს იძენს და შორდება ხალხურ საწყისებს, ამ დროს განსაკუთრებულ ხიბლს იძენენ ხოლმე ფოლკლორული ტიპის ნაწარმოებები — გულუბრყვილონი, მიმზიდველნი თავისი მოულოდნელი ხილვებითა და წრფელი უბრალოებით, მაგრამ შინაგანად მაინც ხელოვნების კანონებს რომ ემორჩილებიან. ალბათ, ამითვე უნდა აიხსნას დამოკიდებულებაც ადრეული კინემატოგრაფისადმი, როცა არტისტული ბოჰემა მანსარდებიდან ეშვებოდა გრან-კაფეს სარდაფში, ახალშობილ „სინემასთან“ შესახვედრად; შედიოდა „ნიკელოდონებსა“ და „ილუზიონებში“. იმავე „კინოპოეტურ“ 1913-ში პარიზში ჩამოყალიბდა „ფანტომასის მეგობართა საზოგადოება“ (იგულისხმებოდა როგორც ალენისა და სუვესტრის რომან-ფელეტონი, ისე მისი მრავალგვარიანი ეკრანიზაციაც — რეჟისორ ლუი ფვიადის ფილმი), რომლის თავკებიც იყვნენ გიომო აპოლინერი, პაბლო პიკასო, მაქს ეაკობი... „სინემატოგრაფში ცელულოიდის ზმანებათა ცვენით“ იყვნენ შთაგონებული — იმავე საფრანგეთში — ბლუზ სანდრარი და ლუი არაგონი, რუსეთში — ბლოკი, მაიაკოვსკი, ანდრეი ბელი, ბრიუსოვი, მანდელშტამი, ამერიკაში — ვეიჩელ ლინდსეი და ეზრა პაუნდი... რომელი მათგანის გამოგონებას ან ხელოვნების სიმაღლეს შეიძლება გატოლებოდა მაშინდელი ენოს?...⁵

ადრეული კინემატოგრაფი, რომლისთვისაც უცხო იყო ამპარტავნება და ამბიციები, ქმნიდა სანახაობას და, უნდა ითქვას, ამას აკეთებდა მაქსიმალური გამოგონებლობით. იგი მიმართავდა და იყენებდა კინოსათვის ჭერაც „ტაბუდაუღებელ“ ყველა ხერხსა თუ შესაძლებლობას. და რაგინდ პარადოქსულადაც უნდა გვეჩვენოს, ადრეული კინემატოგრაფი ხშირად მის დახვეწილ შთამომავალზე უფრო მდიდრულადაც გამოიყურება — თავისი შეუბოჰაობითა და სილაით, შემოქმედებითი ყოვლისუფლებით, რაც ხელოვნებისაგან შორს, ბალაგანის წიაღში იღებდა სათავეს...

მაგრამ საოცარია, რომ კინო თითქოს იმითვე, ვერ იგუებდა არალიტერატურულ ქანრებს. ხელოვნებად განვითარებისაკენ სწრაფვაში კინემატოგრაფი დაჟინებით ითვისებდა მწერლობის ქანრებს, ჭერ „დაბალს“ — მელოდრამას, დეტექტივს; შემდეგ უფრო „მაღალსაც“ შეებდა — რომანს, ეპოპეას, ფსიქოლოგიურ დრამას... მაგრამ რით უნდა აიხსნას ფაქტი, რომ „კომიკური“ — ეს სუფთა კინემატოგრაფიული ქანრი, რომელსაც არავითარი ანალიზი არ დაეძინებდა ლიტერატურაში, — კინომ თავადვე „ამოიჭამა“ თავისი ევოლუციის გზაზე.

უპქველია, დევიდ უორკ გრიფიტს ეკუთვნის უდიდესი ნახტომი კინოს „გალიტერატურულებისაკენ“. შემთხვევით არ გაჩენილა დიქენსის ფიგურა გრიფიტისადმი მიძღვნილ სერგეი ეიზენშტეინის სტატიაში, უფრო ადრე კი ფრანგმა კინომკოდნე ანდრე ლევი-სონმა სტეიალური ნაშრომი უძღვნა გრიფიტისა და დოსტოევსკის შედარებას. იმ შინადაბოღივია, რომ გრიფიტის ადრეულ ოთხას ორმოცდაათამდე მცირემეტრაჟიან ფილმში საერთოდ არ გვხვდება „კომიკური“. სამხრეთელი პლანტატორების გულზედა შთამომავალს, — მელოდრამისა და ბიბლიური სიუჟეტების ტრფიალს, — სძულდა ფარსი, ან იქნებ არც ხელწიფებოდა... თუმცაღა, არა, მან მაინც გადაიღო ერთი ასეთი სურათი — „ფარდის საცილი ჭოხი“. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ მისმავე შევირდმა მაქსენეტმა აცდუნა (ფილმში მთავარ როლს სენეტი ასრულებს). უოლტერ კერს — ავტორს შესანიშნავი წიგნისა „უტყვი კლოუნები“ — მიაჩნია, რომ სწორედ ამ სურათში იღებს სათავეს „კისტოუნისეული“ მიმართულება „კომიკურისა“, სხვანი სხვა აზრისანი არიან. ღმერთმა უწყის, რომელია მართალი. ერთი კი, ფაქტია: სურათში სახეზეა ფრანგული თვალსასიერო კომიკური ლენტების მთელი ანტურაჟი — ანდრე დიდის, ჟან დიურანის, მაქს ლინდერის „სლექსტიკის“ ანუ „გასილაქების კომედიები-სა“, რომელთა თაყვანისმცემელიც მაქს სენეტი იყო. და ის, რაც კუროზად თუ იშვით გამოჩაქისად გამოიყურება გრიფიტის შემოქმედებაში, მაქს სენეტმა თავის კერპად დაიხასა და ბოლომდე მას ემსახურა.

ცხადია, „კომიკური“, — როგორც ქანრი, — სენეტის გამოგონილად ვერ ჩაითვლება, მან მხოლოდ ნაირსახეობა შექმნა ქანრისა, მგელ-

ველობაში რომ არც მიგველო სურათები ევროპელი, კერძოდ — ფრანგული ეკრანის სიცილის ოსტატებისა (დიდი, ლინდერი), თავად ამერიკულ კინოშიც „კისტოუნამდე“ ოთხი წლით ადრე მაინც არსებობდა მცირემეტრაჟიანი კომედიების — ე. წ. „სტანდარტული კომიკურის“ ხელოვნება. თუმცაღა, — ვინ იტყვის დარწმუნებით, — იყო თუ არა ხელოვნება ის, რომლის შესახებაც წიგნს კელტონ ლიგუმ „სიცილის სამყარო“ უწოდა? თანაც, სიტყვა „სამყარო“ ამ შემთხვევაში ძალზე მეტხარად ზომ არ გაისმის?... ასეა თუ ისე, ეს „სამყარო“ იქმნებოდა სწორედ „სტანდარტული კომიკურის“ მოძალდებით, მისი სიმრავლით იტყვოდა ძალად. იმავე ლიგუმს დაუთვლია: — მარტო 1913 წელს ყოველ კვირაში ასამდე (!) „კომიკური“ გამოსულა ეკრანებზე. ამ მცირემეტრაჟიან ფილმებს ნთქავდა, იმეამად, როგორც ნაწიმიარზე, სოკოსავით მომრავლებული, ათასობით „ნიკელოდონი“ — იაფფასიანი კინოთეატრები, რომლებშიც მეტწილად დაიარებოდნენ იმიგრანტები, უბირი ხალხი, საყველბური ინგლისური ძლივს რომ იცოდა და სიცილი წყუროდა. დავიდევდა კია იგი, რას თავაზობდნენ — ბაზრულ საქონელსა თუ ჰეშმარიტ სიცილის ხელოვნებას? არადა, ისიცაა, რომ სწორედ ამ ხალხმა გამოარჩია და უბირატესობა მიანიჭა იმთავითვე „კისტოუნის“ ფილმებს, ჩაპლინის ხელოვნებაც იმავე ხალხმა აიტაცა უმაღლ.

დიდია სენეტისა და „კისტოუნის“ ღვაწლთა არა ოდენ ზოგადად ამერიკული კინოკომედიის განვითარებაში, მათ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ჩაპლინის შემოქმედებით ბიოგრაფიაშიც. სენეტის გამო წერდა რენე კლერი: სწორედ მისი პირმშობა „მაკსენეტური კომედიები“ — ეს ახირებული პოემები, რომლებშიც ყოველი კომბინაცია აღტაცებას და სიცილს იწვევდა. მაკ სენეტის დინამიკური, ახლებური ლირიზმით გადაიშალა უჩვეულო მსუბუქი სამყარო, რომელშიც სიმძიმის ძალა შეცვლილია მოძრაობის სიხარულით. მისი მოკლე კომედიები მოასწავებს ლირიკული ფანტაზიის მუფეობას, რაც, უმეკველია, კინოს ტრიუმფად იქცევა“.

ჩაპლინი იგონებდა, როგორ აღუფრთოვანებია იგი, როგორ შეუხსამს ფრთები მისი ფანტაზიისათვის სენეტის სიტყვებს, „კისტოუნში“ თავიანთი მუშაობის მეთოდს რომ უხს-

ნიდა: „სენეტარი არა გვაქვს, მთავარ აზრს რომ ჩამოვაყალიბებთ, მოქმედების ბუნებრივ განვითარებას მივყვებით. თანდათან მივადგებით ზოლზე დევნას და ჩვენი კომედიის არსიც ეგ არის“... „ასეთი მომხიბლავი სული იმპროვიზაციისა, — წერდა ჩაპლინი, — ნამდვილ სიამოვნებას და შემოქმედებითს სტიმულს გვანიჭებდა“.

* * *

მობდა ისე, რომ ჩვენში სენეტსა და „კისტოუნს“ მეტწილად ჩაპლინთან დაკავშირებით თუ იხსენებდნენ. ღირსეულს მიაგებდნენ იმის აღნიშვნით, რომ „მაკ სენეტი საზრიანად იყენებდა კინოკამერის ტექნიკურ ეფექტის მიხედვლად ყოველგვარი კომიკური ეფექტის მისაღწევად“. არც ქათინაურს იშურებდნენ — „გეგებისა და კინოტრიუკების დაუშრეტელი გამოგონებლობის გამო მას „ეკრანის ბარონ მიუნჰაუზენი“ შეარქვეს“, იხსენებდნენ თავად სენეტის ფრთიან გამოთქმას — „მთავარია მაყურებელი იცინოდეს, ფიქრს ვერ ასწრებდეს“ — და იქვე იწყებოდა მისი ფილმების დახასიათება ყველა ცოდო-მადლის ჩამოთვლით: „თამაშის კლოუნური ხერხები და სიუჟეტის პრიმიტიული ტრაფარეტები; მოარული ანეკდოტების გამოყენება და მექანიკური რეაქციები; ავტომატური მორჩილება ყოველდღიური იდიოტიზმებისადმი; ავტომობილების გაცოფებული რბოლა და ყირამა-ლა გადასვლები; გასილაქება და ჰიტლაყის ამოკვრა; კრემიანი ნამცხვრის სახე-პირში ტყორცნა; თავსაფდასხმული „კომპილი“ (პოლისმენები); თავქუდმოგლეჯილი სირბილი, უაზრო ფაცხაფუცხი, დევნა-დომხალი. ფილმებში ეროტიული მოტივიც შემოდოდა ნახევრად შიშველი, საბანაო კოსტიუმების ამარა ქუჩაში გამოცვნილი ლამაზანების კორდეზალეტით. პერსონაჟები სმა-ჰამას ან მრუშობას იყვნენ გადაყოლილი, ვილაცას გაურბოდნენ ან თავად სდევნიდნენ, წამდაუწყუმ ძირს ვარდებოდნენ და მიწაზე ფარხალედდნენ, კომიკოსი პაროლდ ლოიდ იგონებდა, — „კისტოუნის“ მსახიობები ისე ეცემოდნენ, ჭერაც რომ არავინ დაცემულა ადამის დროიდან დღემდეო. კინოს ისტორიკოსები რიჩარდ გრიფიტი და ართურ მაიერი კი აღნიშნავენ: „სენეტისეულ სამყაროში ყველა ვეჭილი თაღლითი და ბნელ საქმეში გარეულია, ყველა ღვთისმშობიში — პირმოთენ, ყველა შერიფი — ჩერჩეტი და გაყიდული, და საერთოდ,

ყოველი ადამიანი ისე გამოიყურება, თითქოს შარვალჩახდილს მიუსწრეს“.

„კისტოუნის“ სურათებში, მეტადრე ადრეულ ნიმუშებში, ძლივს ილანდებოდა ნამდვილი ექსცენტრიკა, არც ფარსული სიუჟეტები იყო დასრულებული, კარბობდა კომიკური შეუსაბამობანი, გამაგებელი ტემპი. არ დაგიდევდნენ საღი აზრის ლოგიკის. იგი ქანრის ალოგოზმით იყო შეცვლილი.

და მაინც, თავის დროზე, მათი ხილვისას ნახევარი პლანეტა ხარხარებდა.

რატომ?

იქნებ იმიტომ, რომ სენეტისეულ „კომიკურებში“ იგრძნეს, მართალია, პირდაპირი მხილება არა, მაგრამ ქარაგმული გამოხატვა მაინც ქაოსისა, რომელიც სუფევდა სინამდვილეში.

არადა, საოცარია: ერთი მხრივ, შეძახილები — „უგუნურება“, „სიგიჟე“, „შეშლილი სამყარო“, „სრული იდიოტიზმი“, მეორე მხრივ კი, გამონათქვამები კინოს ცნობილი მოღვაწეებისა და მწერლებისა, რომლებიც თანადროული საზოგადოების აშკარა დაცივნას ხედავდნენ „კისტოუნის“ ფილმებში. თითქოს წარმოუდგენელია, მაგრამ თვით თეოდორ დრაიზერმა შეადარა სენეტი ვოლტერსა და არისტოფანეს, სვიფტსა და სტერსს!

„კისტოუნის“ გამო წიგნის ავტორები — ლიაგუ და ბრიუერი წერენ: „სენეტისეული „კომიკურების“ წყალობით საშუალება გვეძლევა, თვლი შევევლოთ დიდი ხნის წინათ ჩავილი დროს, მის უგუნურებას, სისუსტეებსა და ზნე-ჩვეულებებს; აულაგავი სატირისა და შმაგი ფარსის მიღმა დავინახოთ ადამიანები, რომლებისთვისაც თავიანთ დღეთა პრობლემები ისეთივე ახლობელი და მნიშვნელოვანი იყო, როგორცაა ჩვენთვის — ჩვენი“.

ამერიკული კინოს საჩინო რეჟისორი ფრენკ კაპრა, — რომელიც ერთხანს „კისტოუნის“ სტუდიაში მუშაობდა გეგმენად, — იგონებდა: „სენეტისა და მისი კანდიერი მასხარებისათვის არ არსებობდა რაიმე წმიდა. ეკლესიასტეს სიტყვებს — „ყოველივე ამო“ — სენეტი სიცოლით ასხვავებდა: „დაცივნისა ღირსი ყოველი“.

უკვე შენიშნეს, და მართებულადაც, რომ სენეტი დაუბრუნებლად, იქნებ თავხედურადაც, ქმნიდა აბსურდს კინოში. თუ გნებავთ, ვუწოდოთ მას „აბსურდის კინო“. ოღონდაც, ნუ ჩავუკირკიტებთ ტერმინს — სენეტისეულ

„კომიკურს“ არავითარი კავშირი არა აქვს ბეკეტის „აბსურდის თეატრთან“, რომელიც გვიან, თითქმის სამი ათეული წლის შემდეგ გაჩნდა. თანაც, აბსურდს უფრო ღრმა ძირები გააჩნია. იგი არც სენეტის მიგნებაა და არც ბეკეტის. ბოლოს და ბოლოს, აბსურდი, ერთი გავებით, უაზრობასაც ხომ ნიშნავს. რომელი საზოგადოებრივი წყობილება ყოფილა დაზღვეული უაზრობისაგან, აბსურდისაგან, და განა ცოტა იყო აბსურდული და კომიკური სენეტის თანადროულ სინამდვილეში? „კისტოუნი“ ხომ პირველი მსოფლიო ომის კვირძალაზე გაჩნდა.

„კისტოუნის“ ფილმებში კომიკური ეფექტი ხშირად მიღწეულია აბსოლუტურად ირრეალური მოვლენების ჩვეულებრივ ყოფით სურათებთან შეკავშირებით. იქნებ ამანაც უბიძგა ზოგიერთს, — სწორედ რომ სენეტის კანდიერებით, — ამ ფილმებთან დაკავშირებით გავხსენებინა ჰიერონიმუს ბოსხი, მეთექვსმეტე საუკუნის საოცარი მხატვარი, თვით ხელოვნების ისტორიის კონტექსტშიც რომ ძნელად იკითხება. — რა არის, — თვალის ერთი შევლებით, — გამოსახული ბოსხის ფერტილოებზე? — პირქეში და იმადროულად სიცილის მომგვრელი, დაზღვილ-დანაწევრებული და შემდეგ დაბურდულად, ალოგოკურად, თითქმის ბავშვური დაუდევრობით კვლავ აკრფილი სამყარო; სიმბახე, ადამიანები მხეცებისა და ცხოველების სახეპირით; გრძნეულები, ეშმაკისეულთა და კუდიანთა ღრეობა... ყოველ სურათში, მართლაც, გამოიგნებელი ანაქრონიზმებია... ენის მოუბრუნდება, ვინ იტყვის, რომ სწორედ ასე გამოიყურებოდა მხატვრის თანადროული სინამდვილე. არადა, მაინც დაინახეს ამ სურათებში იმჟამინდელი ევროპის ჯოჯოხეთი, ამოიკითხეს მისი თავისებური მხილება. ხელოვნებათმცოდნენი გულდაჯერებით ამობენ, რომ ბოსხის ფერტილოებზე აღბეჭდილია საშინელება და ძრწოლა გარდამავალი ეპოქისა, გადმოცემულია ფეოდალიზმის, შუასაუკუნეობრივი ეკლესიის რღვევისა და ახალი საზოგადოების ამოცნენების ტიკივლები... იყოს ასე! და მაინც, სად სენეტის კანდიერი ფარსები და სად ჰიერონიმუს ბოსხის პირქეში ხილვები! რომ იტყვიან, მართლა ცოდვის გაღიდება იქნებოდა მათი ერთმანეთთან შედარებაც კი. პირდაპირ ეს ჯერ არც

არავის გაუბედია. მაგრამ ბოსხი ხომ გაიხსენეს...

თავად მაკ სენეტს „კომიკურის“ ქანრის არსად, მისი აგების პრინციპად მიაჩნდა „კონტრასტი და კატასტროფა, დეკავშირებული სილიადის დამცირებასთან“.

„სილიადის დამცირება“...

თუმცაღა, ეს მხოლოდ გამონათქვამია, მიხვედრათ მისი, „თეორიული“ ნააზრევია. მის შემოქმედებაში კი, ეს პრინციპი არ გამოვლენილა, არ განხორციელებულა. უმეცველია, სენეტი თავად დაიბნა მის მიერვე შექმნილ აწეწილ-დაბურდულ, ქაოტურ და აბსურდულ საძყაროში. შემდეგ მოხდებდა ის, რომ მისი სტუდიიდან გამოსული კომიკოსები აიტაცებენ ყოველივეს, რაც მხოლოდ მონიშნული იყო, ოდენ ჩანასახად არსებობდა „კისტოუნის“ ფილმებში. ჩაპლინი კი, არნახულ სიმალღეზე აზიდავს „კომიკურს“ და კემშარბიტ ხელოვნებად აქცევს.

„კისტოუნში“ რომ მივიდა, ჩაპლინსაც იმ ფილმებში უხდებოდა თამაში, რომლებიც აგებული იყო თვითმიზნური აკრობატული ტრიუკების მექანიკურად შეკოწიწებით. მისი პირველი კინოპერსონაჟი „ჩეზია“ — უზნეო, აჩხლი, უტიფარი კაცუნა. ბუნებრივია, ჩაპლინი შინაგანად, თავისი არსებით ვერ ეთვისებოდა ამგვარ სახე-იერს. მხოლოდ შემდეგ, ცოტა მოგვიანებით გაჩნდა ჩარლის ეკრანუ-

ლიხატი, თითქოს შემთხვევის წყალობით, მაგრამ — რალა თქმა უნდა — იგი წინდაწინ როგორღაც მწიფდებოდა ხელოვანის წარმოქმნის სახეაში. ამიტომაც თავს ნუ ავარიღებთ ამ მნიშვნელოვან მომენტს, რომელსაც თავად ჩაპლინი ასე გადმოგვცემს:

„გადავწყვიტე, ჩამეცვა ფართხუნა შარვალი, წელზე შემოკერილი ჰიჯაკი, ქვაბურა ქუდი დამეხურა, დიდი ფრატუნა ფეხსაცმელები წამომეცვა და ხელში ჯოხი დამეკირა. მინდოდა, რომ ყველაფერი უაუღმართად ყოფილიყო — ფართხუნა შარვალი და მოკლე ჰიჯაკი, პატარა ქუდი და დიდი ფეხსაცმელები. ვერ გადამეწყვიტა, რა ასაკისა გამოვჩენილიყავი, მაგრამ გამახსენდა, რომ სენეტის სურვილი იყო გაცილებით ხნეირი ვყოფილიყავი, ამიტომ უღვაშები გავიკეთე, რომელიც ხანს მომიმატებდა და თან სახის გამომეტყველებას არ დამალავდა. როგორი ხასიათი უნდა შემექმნა, ეს ჯერ არა მქონია გადაწყვეტილი. მაგრამ მოვრჩი თუ არა ჩაცმას, ჩემმა ჩაცმულობამ და გრიმმა თვითონვე მიკარნახეს, ვინც ვიყავი... სენეტის წინაშე რომ წარვდექი, მედიდური ნაბიჯით, ავიარ-ჩავიარე, თან დაუდევრად ვიქნევიდი ჯოხს. თავში დაუსრულებლად მომდიოდა ათასგვარი კომიკური სიტუაციები.

— მრავალმხრივი კაცია ჩემი პერსონაჟი, — ვეუბნებოდი მე, — მიწანწალაც არის, ჟენტლმენიც, პოეტიც, მეოცნებეც, ეული დაამიანი.

„მისი პრეისტორიული ამბავი“. 1914 წ.





რომელიც მუდამ რომანტიკული სიყვარული-სა და თავგადასავლების მოლოდინშია. მას სურს დაგარწმუნოთ, რომ მეცნიერია, ან მუ-სიკოსია, ან ჰერცოგი, ან პოლს მოთამაშე. ამასთან, ნურც ის გაგიკვირდებათ, ქუჩაში უცებ პაპიროსის ნაშვები აიღოს ან ბატარა ბავშვს კამფეტის წაართვას. თუ შესაფერისი სიტუაცია შეიქმნა, ქალს ჰიტლასაც ამო-ჰკრავს, ოღონდ თუ მეტისმეტად გააგულისხეს.

... თავი ეშმაკ მანქანადად წარმოვიდგინე, რომელსაც გადაუწყვეტია სასტუმროში ცო-ტა ხნით შეტბეს, ამიტომ თავს ისე იტყვის, თითქოს აქა ცხოვრობდეს. გავიარე და ქალის ფეხს წამოვედ. მივუბრუნდი და მივხედე, თუ რა ნიშნად ქუდი წამოვუწვიე. ცოტა კიდეე გა-ვიარე და ახლა საფურთხებელს წამოვკარი ფეხი, მივუბრუნდი და ახლა საფურთხებელს მოვუხადე ქუდი... კინოკამერის უკან სიცი-ლი აუტუცდათ.

ჩემი გმირი არც ერთი ამერიკელი კომიკო-სის გმირს არა ჰგავდა, ის კი არადა, ჩემთვისაც უცხო იყო. მაგრამ ჩაიცივამდი თუ არა ამ კოსტიუმს, ხელაღვე ვიგრძნობდი, რომ ნამდვილად არსებული, ცოცხალი ადამიანი ვიყავი. ათასნაირ მოულოდნელ და გიჟურ იდეებს შთამაგონებდა ხოლმე, ისეთ რამეებს, რაც მანამდე არც კი დამისზრებია“...

არადა, „კისტოუნში“ გათამაშებული მისი პირველი ფილმები მხოლოდ ესკიზებია — ნიჟერი, თვალმახვილი, ქანრის კარგი გრძნო-ბითა და არტისტიზმით შესრულებული, მაგ-რამ მაინც თვალსასიერო კომიკური ესკიზე-ბია. ფორდ სტერლინგი — „კისტოუნის“ პრემიერი — ასე ახასიათებდა იმპაინდელ ჩარლის: „ყოვლად უბადრუკი, წვირიანი კა-ტუნა. ისე ცმუკავს, გეგონება ილიებში კი-ბორჩხალები ჰყავდეს“...

ჩაპლინმა სულ ერთი წელიწადი დაჰყო სე-ნეტთან. მონაწილეობა მიიღო „კისტოუნის“ ოცდათხუთმეტ ფილმში, რომელთაგან თითქ-მის ნახევარი მისი სცენარით და რეჟისური-თაა გადაღებული. მაგრამ გაასრულა კონტაქ-ტით დათქმული ვადა და წავიდა — გულ-დაუწყვეტლად, დაუნანებლად. თუმცადა, ისი-ცაა, რომ არც სენეტს გამოუღვია თავი მაინც და მაინც, არ უთხოვია — დარჩიო. მერე ძა-ლიან ნაწობდნენ თურმე ჩაი ინგლისელი კო-მიკოსის, ამ ბედნიერად მიგნებული „ოქროს ძარღვის“, ხელიდან გაშვებას კესელი და ბაუმენი — „კისტოუნის“ მებატრონენი, მა-

თი კომპანიონი მაკ სენეტი კი, — ვინაიდან გამოც უამრავი ვარაუდია გამოთქმული, და მაინც, — რატომ წავიდა? არაფრისმთქმელია ფაქტის ამგვარი ახსნა: წავიდა იმიტომ, რომ წინ თავისი გზასავალი ელო, თავისი ვარსკვლავი და ყისმათი უხმობ-დაო.

სხვანი აღნიშნავენ, ჩაპლინმა ერთ წელი-წადში ამოსწურა სენეტისეული „სკოლა“, უსწრაფესად გაიარა მისი შემოქმედებისათ-ვის ძალზე მნიშვნელოვანი, მაგრამ მისთვის უთუოდ ადვილად ასათვისებელი „კურსი“...

უფრო საგულისხმოა, რომ ისინი, ორივე — სენეტოცა და ჩაპლინიც — ჰევენობიერად გრძნობდნენ თავიანთ შემოქმედებით საწყი-სებს შორის შინაგან კონფლიქტს. მართალია, ეს კონფლიქტი მკვეთრად არ გამოვლენილა „კისტოუნში“, ჩაპლინს აქ არ დაუწყია სენე-ტისეული ქანრის ახლებური გააზრება, არც მისი გამდიდრება მოუწყადინებია იდეებით. მაგრამ მის ნამუშევრებში უკვე ილანდებოდა „კისტოუნში“ დამკვიდრებული თამაშის ძი-რითადი წესის უარყოფა, მიუღებლობა ქარა-ფშუტული კომედიური ხერხებისა, ფილმი-დან ფილმში რომ მეორდებოდა და გულისხ-მობდა მხოლოდ გაშმაგებულ ტემპს, აზრის განზრახ გამოფერთხვას („მთავარია მაყურე-ბელი უცინოდეს, ფიქრს ვერ ასწრებდეს“)... ეს უარყოფა თანდათან გამჟღავნდება მერე, „კისტოუნინდან“ ჩაპლინის წასვლის შემდეგ, 1915 წლიდან გადაღებულ ფილმებში, როცა კომიკური ტრიუკებისა და ბუფონადის საერ-თება ჩარლის გულისმომწყვლევი ტრაგიკო-მიკური ფიგურა, როცა სიცოცხლის გამოწვევის გაუქმლმართებული წადლის ნაცულად იძა-ლებს აზრი, აქსესუარების კლოუნური გათა-მაშებისა და ზოგადი დეკორაციების წილ შე-ნოვა სულ უფრო ნამდვილს დამსგავსებული სოციალური გარემო, ხოლო თვალების, პი-რისახისა და ტანის თვითმიზნური კომიკური თამაში შეიცვლება გმირის სულის მოძრა-ობის, მისი შინაგანი განცდების გამოხატვით... მაგრამ ჩაპლინი ბოლომდე ერთგული დარჩე-ბა კომედიის აგების სენეტისეული პრინცი-პისა, მის შემოქმედებას მოუშულ ხაზად გაჰყვება ყოველგვარი მოჩვენებითი „სიდი-ლის დამცირება“.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)



„მრავალპარტიული სისტემა მოენიჭდა...“

ვაგრძელებთ წინა ნომერში დაწყებულ საუბარს საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტუალურ პრობლემებზე. ამჯერად რედაქციის სტუმარია საქართველოს კომპარტიის ცკ-სთან არსებული პარტიული, საბჭოთა და სამეურნეო ხელმძღვანელების კვალიფიკაციის ამაღლების ცენტრის მარქსიზმ-ლენინიზმის კათედრის გამგე, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი პროფესორი გურამ მუჩაიძე. მას ესაუბრება ჟურნალისტი ზურა აბაშიძე.

ზ. აბაშიძე: — მინდა ჩვენი საუბარი დავიწყო იმ ამბით, რომელიც ჩვენი საზოგადოების მცირე ნაწილისთვისაა ცნობილი. მხედველობაში მაქვს თქვენი ის წერილი, გაგზავნილი საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის იური ანდროპოვისადმი, რომელშიც თქვენ წამოაყენებთ სახელმწიფოში რადიკალური ცვლილებების წინადადებები. გთხოვთ უამბოთ მკითხველს, როგორ განვითარდა მოვლენები ამ წერილის ირგვლივ, აგრეთვე, გვიპასუხოთ, რამ გიბიძგათ ამისაკენ — ანდროპოვის პიროვნებამ, თუ ჩათვალეთ, რომ საერთოდ, ობიექტურად მომწიფდა სიტუაცია საამისოდ?

გ. მუჩაიძე: — ჯერ კიდევ ბრეჟნევის მმართველობის პერიოდში საგსებით ნათელი გახდა, რომ აუცილებელია ქვეყანაში გატარდეს სტრუქტურული ხასიათის რეფორმები და შეიცვალოს სისტემა: საზოგადოება, რომელიც ჩამოყალიბდა საბჭოთა კავშირში, სოციალიზმი არ არის. ესაა წარმოების საბჭოური წესი, რომელიც თანამედროვე ვარიაცია წარმოების აზიური წესისა. ამ სისტემის პირობებში სახელმწიფო გვევლინება განზოგადებული, ერთობლივი კაპიტალისტის როლში, რომელიც ექსპლუატაციას უწევს მთელს საზოგადოებას. შემთხვევითი არაა, რომ დღეს საბჭოთა კავშირის მსოფლიოში ერთ-ერთი ბირველი ადგილი უკავია მუშათა კლასის

ექსპლუატაციის ხარისხის მიხედვით: თვითონ ზედმეტი პროდუქტის ნორმა კავშირში დღეს გაცილებით უფრო მაღალია, ვიდრე მეფის რუსეთში. ამიტომ ეს სისტემა პიროვნებას არააობად აქცევს, და სამეცნიერო კვლევის, მუშაობის შედეგად მე ჯერ კიდევ 70-80- იანი წლების მიჯნაზე მივედი იმ დასკვნამდე, რომ ეს საზოგადოება არ არის სოციალიზმი თავისი არსით, და ჩვენ უნდა ვეცადოთ, რომ არსებული სისტემა შეიცვალოს ნამდვილი ანუ დემოკრატიული სოციალიზმის საზოგადოებით. როდესაც ხელმძღვანელობა შეიცვალა ცენტრში და ხელისუფლების სათავეში აღმოჩნდა იური ანდროპოვი, ჟურნალ „კომუნისტში“ მან გამოაქვეყნა ძალზე საინტერესო სტატია — „კარლ მარქსის მოძღვრება და სოციალისტური მშენებლობის ამოცანები საბჭოთა კავშირში“. მე დავრწმუნდი, რომ ამ პიროვნებას აქვს გააზრებული: ძველებურად ცხოვრება აღარ შეიძლება, საჭიროა რადიკალური ხასიათის რეფორმები. მართალია მე ევევი არ მეპარებოდა, რომ ანდროპოვი ამ რეფორმებს ბოლომდე ვერ გაატარებდა. რადგან ის მაინც იმ ძველი თაობის წარმომადგენელი იყო, მაგრამ რადგან დაინახე ამ სტატიაში მისწრაფება რეფორმებისაკენ, გადავწყვიტე გამეგზავნა წერილი, რომელშიც ჩამოვყალიბებდი პრინციპებს, რაზეც უნდა იფიქროს ახალი საზოგადოება. ამ წერი-

ლმა გარკვეული გაუგებრობა გამოიწვია ერთ-ერთ დაწესებულებაში, სადაც მე ვმუშაობდი. ამ წერილმა, აგრეთვე ჩემმა წლიურმა ნაშრომმა მეცნიერთა კონსერვატიული ნაწილის უკიდურესი აღმფრთხილება გამოიწვია, და მათ შეადგინეს საგანგებო წერილი რესპუბლიკის პარტიის ცენტრალურ

მებში, უკვე პარტიის ცენტრალური კომიტეტის იდეები გახდა.

ზ. ა. — სახელდობრ, რა დამთხვევაა კონცეფციასა და გარდაქმნის პოლიტიკაში?

გ. შ. — მაგალითად, პლურალიზმის დამკვიდრება ჩვენს საზოგადოებაში, საარჩევნო სისტემის შეცვლა, საბაზრო მექანიზმი,

...საზოგადოება, რომელიც ჩამოყალიბდა საბჭოთა კავშირში, სოციალიზმი არ არის. ესაა წარმოების საბჭოური წესი, რომელიც თანამედროვე ვარიაციას წარმოების აზიური წესისა.

კომიტეტში ვასაგზავნად, სადაც მე ბრალად მდებდნენ რევიზიონიზმს, ოპორტუნიზმს, ანტი-საბჭოურ იდეებს და სხვა და სხვა.

ზ. ა. — ამ აქციას იმპულსი ცენტრიდან ხომ არ მიეცა?

გ. შ. — არა მგონია. ყოველ შემთხვევაში, ჩემს ოპონენტებს პარტიის ცენტრალური კომიტეტით თავი არ შეუზღუდავთ — წერილი გაიგზავნა სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტშიც, და მე მიმიწვიეს იქ და მთხოვეს საჩივრის პასუხად დამეწერა ახსნა-განმარტებითი ბარათი.

ზ. ა. — საინტერესოა, აქაც მხოლოდ, ასე ვთქვათ, „სამეცნიერო“ ბრალდებები იყო თუ კიდევ სხვა რამ?

გ. შ. — ძირითადად სამეცნიერო, თუმცა, ტრადიციის შესაბამისად, პარალელურად დაიწყეს სხვა ცოდვების ძებნა: მაგალითად, იმის შესწავლა, თუ რამდენად კეთილსინდისიერად ვიხდი პარტიის საწევრო ანარიცხებს და სხვა ამგვარი. ძირითადი აქცენტი: ცხადია, მაინც ჩემს „ანტისაბჭოურ“ შეხედულებებს ეხებოდა. მე დავწერე 30-გვერდიანი ე. წ. ახსნა-განმარტებითი ბარათი, სადაც გავატარე ის აზრი, რომ არ შეიძლება მეცნიერმა მეცნიერზე დაწეროს საჩივარი რაღაც იდეის გამო, — მეცნიერებაში კამათი დისკუსიის გზით უნდა გადაწყდეს. პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში შეიქმნა კომისია, რომელიც რვა თვის განმავლობაში იკვლევდა საკითხს, არის თუ არა ესა თუ ის დებულება ანტისაბჭოური. ამასობაში დადგა 1985 წლის აპრილი, და ის იდეები, რომლებიც იყო ჩადებული ანდროპოვისადმი გაგზავნილ წერილში და ჩემს ნაშრო-

კონკურენცია ეკონომიკაში, ეროვნული თვითმმართველობა, მრავალპარტიული სისტემა.

ზ. ა. — აქედან ზოგი რამ არ იხვევს ჭერ-ჭერობით პოპულარობას ცენტრში — მაგალითად, მრავალპარტიულობა.

გ. შ. — კი, მაგრამ რეალურად არის რესპუბლიკებში შექმნილი მრავალპარტიულობა, უბრალოდ კიდევ დრო სჭირდება, ალბათ, იმას, რომ ყველაფერი გაიარებს. მაგრამ აქ მე მინდა ვთქვა გარკვევით, აი იმ სიტუაციის შესახებ. იმას, რომ დაიწერა საჩივრები, მე პირადად არ ვაპირებ პიროვნებებს... ეს მათი ტრაგედიაა — ისინი ჩამოყალიბდნენ დოგმების არსებობის პირობებში, გაითავისეს არსებული დოგმები და ვერ განთავისუფლდნენ მათგან. არა მგონია, რომ ისინი ოდესმე განთავისუფლდებიან ამ ძველი აზროვნებისაგან. რა თქმა უნდა, პოლიტიკურ მანევრებს აქვს ადგილი, მაგრამ შინაგანად არა მგონია, რომ ეს რწმენა, რომელიც ათეული წლების განმავლობაში გამოუშუშავდათ, შეიცვალათ. საერთოდ, ასეთი ტრადიცია მოსდგამს ჩვენს საზოგადოებას, რომ თუ, ვთქვათ, ადამიანს აქვს განსხვავებული აზროვნება, ის არასასურველია საზოგადოებისათვის, და რადგან მთელი ეს თაობები ასე იზრდებოდნენ, ბუნებრივია, რომ ახლანდელი ძველი თაობაც ამ სულისკვეთებითაა გამსჭვალული.

ზ. ა. — უმეტეს შემთხვევაში — რადგან ამ თაობაშიცაა ადამიანები, რომლებიც არ არიან დოგმატური აზროვნების ტყვეობაში.

გ. შ. — რასაკვირველია, გამოჩნაკლისი იგულისხმება.



წ. ა. — ამისთან დაკავშირებით იბადება კითხვა — ამჯერად პიროვნული. მასსოვს, თქვენი სტუდენტი ვიყავი, და ვიდრე ჩვენს აუდიტორიაში შემოხვიდოდით, უკვე გახმაურდა ის ამბავი, რომ თქვენ მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად წარგადგინეს სადიპლომო ნამუშევრით. ეს უნიკალური შემთხვევა იყო — ასეა, თუ არ ვცდები ახლაც, — მაგრამ ჯმ შემთხვევაში საინტერესოა ის, როგორ თქვენ როგორც სპეციალობა თავიდანვე აირჩიეთ პარტიის ისტორია. თითქოს თქვენ ჩამოყალიბებაც სტუდენტობიდანვე მიმდინარებოდა იმ ავად სახსენებელი დოგმატიკური აზროვნების პირობებში, ამდენად ლოგიკურად თითქოს თქვენც ამ გზას უნდა დასდგომოდით.

გ. მ. — რაც შეეხება არჩევანს, მე სკოლაშიც მიზიდავდა პოლიტიკური დისციპლინები და, ალბათ, ამიტომაც გადავწყვიტე ისტორიის ფაკულტეტზე ჩაბარება. პირველ კურსზე გამოვაქვეყნე თეზისები და პირველი სემესტრის შემდეგ ფაკულტეტის დეკანს — აჟ გარდაცვლილ შესანიშნავ ადამიანს, პროფესორ შოთა მესხიას — მივმართე განცხადებით, რომელშიც ვითხოვდი თავისუფალი დასწრების უფლებას. ჩემი ეს თხოვნა ბატონმა შოთამ დააკმაყოფილა, დე ამის შემდეგ მე ლექციებზე არ მივლია დე ამას ვუმადლო სწორედ, რომ მე იმთავითვე განვათავისუფლო სტერეოტიპებისაგან.

რამ იმდენად, რამდენადაც მარქსიზმის ისტორიის სამეცნიერო საბჭო ჩვენ უნივერსიტეტში არ არსებობდა, გადაწყდა, პარტიის ისტორიის საბჭოს განეხილა.

წ. ა. — საინტერესოა, თვით ამ თქვენს სადიპლომო ნამუშევარში რა იყო ისეთი განსაკუთრებული, რამაც განაპირობა მის სადისერტაციო შრომად „გარდაქმნა“?

გ. მ. — ნაშრომი ეძღვნებოდა პარტიის შესახებ მარქსისა და ენგელსის შეხედულებების ჩამოყალიბებას. მათი შესწავლის პროცესში მე გამოვაფიქრე, რომ მარქსისა და ენგელსის კონცეფცია პარტიული მშენებლობის სფეროში უკიდურესად დემოკრატიულია. აი, მაგალითად, ისინი მოითხოვენ, რომ პარტიული გაზეთი ყოფილყო ხელმძღვანელობისაგან დამოუკიდებელი, რომ მას შესძლებოდა პროგრამის და წესდების ფარგლებში პარტიის ხელმძღვანელობის კრიტიკა. ჩემს ნაშრომებში, რომელიც 70-იან წლებში გამოქვეყნდა, მონოგრაფიებში მე პირდაპირ ვწერდი, რომ ამ შეხედულებას მარქსიზმის ფუძემდებლებისა პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დღევანდელი სინამდვილისათვის, რომ დღეს ჩვენი პარტიული პრესა უნდა იყოს დამოუკიდებელი.

წ. ა. — ამისათვის კი საკუროა, რომ გაზეთი იყოს არა პარტიული კომიტეტის — ცენტრალური, საქალაქო, რაიონული, —

...პარტიულ ორგანოებს ჩაგდებული ჰყავთ პრესა ხელში, რაც შეუძლებელს ხდის მის თავისუფლებას. ყურადსაღებია ისიც, რომ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა მუშაკებს არ აქვთ თავიანთი პროფკავშირები...

ასე რომ, უნივერსიტეტში სწავლის დროსვე მე გადასული ვიყავი ინდივიდუალურ მუშაობაზე: ვმუშაობდი თემაზე, სესიის მოახლოების დროს კი ერთი თვით ვწყვეტდი ამ მუშაობას და ვემზადებოდი გამოცდებისათვის. რაც შეეხება დარგს — მე პოლიტოლოგი ვარ, პარტიის ისტორიაში არცერთი ნაშრომი არა მაქვს გამოქვეყნებული; ჩემი საკანდიდატო შრომა, და 1978 წელს. დაცული სადოქტოროც მარქსიზმის ისტორიის საკითხებისადმი იყო მიძღვნილი, მაგ-

არამედ მთელი პარტიული ორგანიზაციის ორგანო, არა?

გ. მ. — რასასაკვირველია. ახლა კი პარტიულ ორგანოებს ჩაგდებული ჰყავთ პრესა ხელში, რაც შეუძლებელს ხდის მის თავისუფლებას. ყურადსაღებია ისიც, რომ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა მუშაკებს არ აქვთ თავიანთი პროფკავშირები...

წ. ა. — ...ამრიგად, პრესა არის ერთ-ერთი მძლავრი ბერკეტი კონტროლისა, რომლითაც პარტიული ორგანოები, პარტიული

ხელმძღვანელები — სხვა სფეროებთან ერთად — მართავენ პროცესებს მათთვის სასურველი მიმართულებით.

გ. შ. — რადგანაც ჭერჭერობით კონსტიტუციის მე-6 მუხლი მოქმედებს (შეგახსენებთ, აქ ნათქვამია, რომ კომუნისტური პარტია საბჭოთა საზოგადოების ხელმძღვა-

პრესაში, მიმართოს საზოგადოებრივ აზრს ასეთი უფლება უნდა მიეცეს უმცირესობას სამწუხაროდ, სტალინური გაგება დემოკრატიული ცენტრალიზმისა, რომელიც დამკვიდრდა ჩვენთან, არავითარ უფლებას არ უტოვებს უმცირესობას, თუმცა ლენინი თავის დროზე მოითხოვდა, რომ წესდებაში რაღაც

...დემოკრატიული ცენტრალიზმი მრავალეროვან სახელმწიფოში იწვევს ფედერაციის უნიტარულ დეფორმაციას... საბჭოთა კავშირი უნდა გადაიქცეს დემოკრატიული სახელმწიფოების თავისუფალ კავშირად, და ამ გაერთიანებამ უნდა მოიცვას მხოლოდ სამხედრო და საგარეოპოლიტიკური სფეროები.

ნელი და წარმმართველი ძალაა, თუმცა იგი დღემდე არაა რეგისტრირებული, ამის იურიდიული საფუძველი არ არსებობს). ბუნებრივია, თუ ამ წარმმართველი ძალის შიგნით დემოკრატია არ არის, მთელს საზოგადოებაშიც არ იქნება დემოკრატია. თუმცა, მე პირადად იმედი მაქვს, რომ ეს მუხლი ახალ კონსტიტუციაში არ შევა...

გ. ა. — პარტიის შიგნით დემოკრატიის დამკვიდრება საეჭვოა შესაძლებელი გახდეს მის წესდებაში ჩადებული დემოკრატიული ცენტრალიზმის პირობებში — თუმცა, თქვენ გაზუთ „თბილისის“ „მრგვალ მაგიდასთან“ საუბრისას აღნიშნეთ, რომ ის მიუღებელია სახელმწიფო მშენებლობაში. ნიშნავს თუ არა ეს, რომ თქვენ იზიარებთ დემოკრატიული ცენტრალიზმის პრინციპის აუცილებლობას შიდაპარტიულ ცხოვრებაში?

გ. შ. — ყველა პარტიაში — ბურჟუაზიულშიაც, სოციალ-დემოკრატიულშიც — ცენტრალიზმის გარეშე შეუძლებელია არსებობა, ცენტრი უნდა არსებობდეს, რომელიც იღებს ზოგად გადაწყვეტილებებს. ასევე აუცილებელია დემოკრატიზმიც. დემოკრატიული ცენტრალიზმის პრინციპი, როგორც ის ჩვენშია გაგებული, არ უტოვებს უმცირესობას არანაირ უფლებას. მე ისე მესმის ცენტრალიზმისა და დემოკრატიზმის შეთავსება, როდესაც უმცირესობის უფლებები დაცულია. ვთქვათ, თუ უმცირესობა არ იზიარებს უმრავლესობის მიერ მიღებულ გადაწყვეტილებას, მას უნდა ჰქონდეს უფლება დაიცვას თავისი პოზიცია პარტიულ

ნაირად ასახულიყო უმცირესობის უფლებები.

გ. ა. — ნიშნავს თუ არა ეს, რომ, თქვენი გაგებით, ნებისმიერი ადგილობრივი პარტიული ორგანიზაცია იმდენად თავისუფალია, რომ საშინაო საქმეებს თვითონ წყვეტს.

გ. შ. — დიახ, ფაქტიურად ადგილობრივ ორგანიზაციას უნდა ჰქონდეს ავტონომია. ჩვენთან წესდებაში დაფიქსირებული დემოკრატიული ცენტრალიზმიც ფაქტიურად ქალაქზეა, ფაქტიურად ეს არის მხოლოდ ცენტრალიზმი. რაც შეეხება სახელმწიფო მშენებლობას, აქ საერთოდ მიუღებელია დემოკრატიული ცენტრალიზმი. იმიტომ, რომ დემოკრატიული ცენტრალიზმი მრავალეროვან სახელმწიფოში იწვევს ფედერაციის უნიტარულ დეფორმაციას. საბჭოთა კავშირი ფედერაციაა, მაგრამ ეს ფედერაცია ისევ ქალაქზე რჩება იმიტომ, რომ რესპუბლიკებს არავითარი სუვერენული უფლებები არ გააჩნიათ, ყველაფერი წყვეტს ცენტრი. თუ ჩვენ მივუდგებით იმ პრინციპებით, რომლებიც მიუღებელია საბჭოთა კავშირის ფედერაციულ მშენებლობაში, იქ აღნიშნულია, რომ შესაძლებელია ფედერაციის შეთავსება დემოკრატიულ ცენტრალიზმთან. აქ კი ორი პრინციპია ყურადსაღები: უმცირესობის დამორჩილება უმრავლესობისადმი და ცენტრის გადაწყვეტილების აუცილებლობა ადგილობრივი ხელისუფლებისათვის, ესე იგი რესპუბლიკისთვის. ეს ყოველად მიუღებელია და სანამ დემოკრატიული ცენტრალიზმი დაედება საფუძვლად საბჭოთა კავშირს,



არც ფედერაცია იქნება და არც სასიკეთო ცვლილებები. მე პირადად თუ მკითხავთ, არც ფედერაციის მომხრე ვარ, არც კონფედერაციის, არც უნიტარული სახელმწიფოსი, ცხადია, და ამ ეტაპზე, როცა რესპუბლიკის ეკონომიკა გაპარტახებულია, არც საბჭოთა კავშირიდან დაუყოვნებლივი გამოყოფისა. მე მომხრე ვარ თავისუფალი კავშირის კონცეფციისა, რომელიც გულისხმობს იმას, რომ საბჭოთა კავშირი უნდა გადაიქცეს დამოუკიდებელი რესპუბლიკების, დამოუკიდებელი სახელმწიფოების თავისუფალ კავშირად, და ამ გაერთიანებამ უნდა მოიცვას მხოლოდ სამხედრო და საგარეო პოლიტიკური სფეროები. შეიძლება თქვენ მითხრათ, რომ სწორედ ესაა კონფედერაცია. არა, კონფედერაციის დროს რესპუბლიკა სამხედრო და საგარეო პოლიტიკურ სფეროებში ემორჩილება უმრავლესობას და ცენტრს, თავისუფალი კავშირის დროს კი მოქმედებს კონსენსუსის პრინციპი — თითოეულ რესპუბლიკას აქვს ვეტოს უფლება. მაგალითად, უნდა გადაწყდეს სამხედრო პოლიტიკის მნიშვნელოვანი საკითხი. თუ რომელიმე ერთი რესპუბლიკა წინააღმდეგია, მაშინ გადაწყვეტილებას ვერ მიიღებენ; ასევეა საგარეო პოლიტიკის სფეროში.

გ. ა. — დიდი ვნებათა ღელვა გამოიწვივა პარტიის ეროვნული პოლიტიკის პლატფორ-

დაწყვეტის თანდათანობითობას. ხელის ერთი დაკვრით დიდი სახელმწიფო საკითხებზე არ წყდება“. მიგაჩნიათ თუ არა, რომ მიუხედავად ბევრი ნაკლისა, ეს ორი დოკუმენტი მაინც განსახორციელებელია ამ ეტაპზე?

გ. მ. — დღეს საბჭოთა კავშირი არის უნიტარული სახელმწიფო, და ის ეროვნული პოლიტიკის პლატფორმა, რომელიც შემოგვთავაზა პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა, არსებულთან შედარებით გარკვეულწილად წინ გადადგმული ნაბიჯია. მაგრამ ჩვენს რესპუბლიკას განსხვავებული ადგილი უკავია სხვებთან შედარებით — ყველას არ ვგულისხმობ, ცხადია, მაგალითად, ბალტიის რესპუბლიკებს, — იმიტომ, რომ 1918 წლის 26 მაისს საქართველომ მიიღო დამოუკიდებლობა, შეიქმნა დამოუკიდებელი დემოკრატიული რესპუბლიკა; ხელისუფლების სათავეში არიან სოციალ-დემოკრატები, რომლებიც თვლიან, რომ ამ ეტაპზე ჩამორჩენილ ქვეყანაში სოციალიზმის უშუალო მშენებლობა შეუძლებელია, ჯერ საჭიროა შეიქმნას წინამძღვრები. მათ დაიწყეს თანდათანობით დემოკრატიული სოციალიზმის საზოგადოებების ჩამოყალიბება. 1920 წლის 7 მაისს საბჭოთა რუსეთმა სცნო საქართველო როგორც დამოუკიდებელი სახელმწიფო და იკისრა ვალდებულება არ ჩაერიოს მის საშინაო საქმეებში. სამწუხაროდ, 1921 წლის 25 თებერვალს საბჭოთა რუ-

დღეს პრაქტიკულად ქართველმა ერმა უნდა გადაწყვიტოს: დარჩება ის საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში თუ არა... ქართველმა ხალხმა უნდა დაადგინოს, რომელი სისტემა ურჩევნია; ერთპარტიული საბჭოთა სისტემა... თუ მრავალპარტიული სოციალისტური სისტემა...

მის პროექტმა. როგორც ნათქვამიდან ჩანს, თქვენ არ იზიარებთ მასში ჩადებულ პროგრამას. თქვენ ასევე გააკრიტიკეთ მოკავშირე რესპუბლიკების სამეურნეო დამოუკიდებლობის ცენტრის მიერ შემოთავაზებული კონცეფცია, თუმცა იქვე დასძინეთ, რომ ეს დოკუმენტი ასახავს „რესპუბლიკების თვითმმართველობაზე გადასვლის მხოლოდ ერთ ეტაპს. ამით საქმე არ დამთავრებულა, პრობლემის სირთულე განაპირობებს მისი გა-

სეთმა მოაწყო შეიარაღებული ინტერვენცია, დაამხო არსებული სოციალ-დემოკრატიული რეჟიმი და დაამყარა საბჭოთა რეჟიმი. საქართველო დარჩა ფორმალურად დამოუკიდებელი, მაგრამ განდა საბჭოთა რესპუბლიკა. 1921 წლის 21 მაისს კი საბჭოთა რუსეთი საბჭოთა საქართველოსთან დებს სამოკავშირეო ხელშეკრულებას, რომლითაც საქართველოს საშინაო საქმეების გარკვეული სფეროს მართვა გადადის რუსეთის კომ-



ბეტენციასი, მაგრამ რუსეთი ამ ხელშეკრულებასაც არღვევს და ამ ხელშეკრულების საფუძველზე ახდენს საქართველოს ფარულ ანექსიას: საბჭოთა რუსეთი უკვე ერევა იმ სფეროებშიც, რომელში ჩარევაც არ იყო გათვალისწინებული 1921 წლის 21 მაისის ხელშეკრულებით. ამის შემდეგ საბჭოთა საქართველო დამოუკიდებლობის დაკარგვის

თავისუფლად „ველიკოდერჟავული“ ფსიქოლოგიისაგან. ამ ფსიქოლოგიამ დიდი მნიშვნელობა მიანიჭა არა მარტო, ვთქვათ, საქართველოს, ბალტიის რესპუბლიკებს, არამედ თვით რუსეთსაც — მისი ეკონომიკაც გაპარტახებულია. ავილოთ, მაგონითად, არაშავმიწიანი ზოლი. ფაქტიურად გაქრა რუსი ერის ძირები, რომელიც სწორედ აქ იყო. ეს ძირები

დემოკრატია იმიტომ იქნა დაშვებული ზემოდან, რომ შეიქმნა საშიშროება მისი ქვემოდან მოპოვებისა. ეს იგრძნო ცენტრმა და ამიტომ დაუშვა რალაც ფორმით დემოკრატია, რათა „მთლიანი“ დემოკრატია არ მოეპოვებინა ხალხს.

ფასად შეკვავთ ამიერკავკასიის ფედერაციასი. ამის წინააღმდეგია საქართველოს ბოლშევიკური ხელმძღვანელობაც, — მაგრამ ძალისმიერი მეთოდებით საქართველო შეიყვანეს ამიერკავკასიის ფედერაციაში, რის შედეგად აღმოჩნდა მერე საქართველო საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში. 1920 წლის 7 მაისის ხელშეკრულების დარღვევაც რომ არა, ჩვენი ქვეყანა არ აღმოჩნდებოდა საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში. ამდენად, რადგან ეს აქცია უკანონო იყო, დღეს უნდა დაისვას ქართველი ხალხის ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი თვითგამორკვევის საკითხი — ეს იმას ნიშნავს, რომ დღეს პრაქტიკულად ქართველმა ერმა უნდა გადაწყვიტოს: დარჩება ის საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში თუ არა, და თუ დარჩება, რა ფორმით უნდა დაამყაროს კავშირი. გარდა ამისა, ქართველმა ხალხმა უნდა დაადგინოს, რომელი სისტემა ურჩევნია: ერთპარტიული საბჭოთა სისტემა, რომელიც ძალით მოახვიეს ქართველ ხალხს 1921 წლის 25 თებერვალს, თუ მრავალპარტიული სოციალისტური სისტემა, რომელიც ჩაისახა საქართველოში 1918-21 წლებში. ეს საკითხი უნდა გადაწყვიტოს ქართველმა ხალხმა.

გ. ა. — მისწრაფება, რომელსაც ჩვენსავით დამოუკიდებლობისაკენ იჩენს ბალტიის ქვეყნების მოსახლეობა, ჭერჭერობით არ იწვევს ცენტრის დადებით რეაქციას. როგორც ჩანს, ამ მოთხოვნისადმი მშვიდი დამოკიდებულება იქ ჭერ არ მომწიფდა...

გ. მ. — რა თქმა უნდა, ცენტრი ვერ გან-

მოშალა ამ ადმინისტრაციულ-ბიუროკრატიულმა აპარატმა. იმიტომ, რომ ცენტრში მყოფ რუს ხელმძღვანელებს წინა პლანზე აქვთ „ველიკოდერჟავული“ ინტერესები და მას უმორჩილებენ სხვა ერების — მათ შორის რუსი ერის — ინტერესებსაც.

გ. ა. ე. ი. თავიდათავი არის არა რომელიღაც ერის ბატონობა, არამედ მანე სისტემისა, რომელიც საბოლოო ჯამში წარმოგვიდგება როგორც ადამიანების წრე, ერთეულადებული პარტოკრატია, სახელმწიფოს რომ მართავს. ამ წრისა თუ ჯგუფის წარმომადგენელია მიხეილ გორბაჩოვი, რომელიც — ამას, ვგონებ არავინ უარყოფს — გარდაქმნის პოლიტიკის ინიციატორად მოგვევლინა...

გ. მ. — შეგაწყვეტინებთ, ვიდრე კითხვას გააგრძელებდეთ. ამასთან დაკავშირებით მინდა ვთქვა: ხშირად გვეუბნებიან, რომ დემოკრატია ზემოდან მოგვეცეს, ჰკუთთ ვიყოთ, თორემ ისევ „წაიღებენ“... არა. დემოკრატია იმიტომ ჩქნა დაშვებული ზემოდან, რომ შეიქმნა საშიშროება მისი ქვემოდან მოპოვებისა. ეს იგრძნო ცენტრმა და ამიტომ დაუშვა რალაც ფორმით დემოკრატია, რათა „მთლიანი“ დემოკრატია არ მოეპოვებინა ხალხს.

გ. ა. — ...თუმცა ამის დანახვა „ზემოთ“ არც წინა წლებში იყო ძნელი.

გ. მ. — რა თქმა უნდა, და სწორედ ეს არის მიხეილ გორბაჩოვის დამსახურება, რომ მან დროზე იგრძნო: ქვეყანა მიექანება უფსკრულისაკენ და ამ სვლის შეჩერება

შეიძლება მხოლოდ კარდინალური გარდაქმნის გზით.

წ. ა. — როგორც ჩანს, ცენტრში არ მოელოდნენ, რომ გარდაქმნა გამოიწვევდა ეროვნული თვითგამორკვევისაკენ უდიდესი მასშტაბის სწრაფვას. ალბათ ამითაა განპირობებული ცენტრის შეუშზადებლობა ეროვნული მოძრაობისათვის და, შესაბამისად, „ახალი ჩიხის“ სიტუაცია, რომელშიც ამჟამადაა ფაქტიურად მოქცეული გარდაქმნის პოლიტიკა. წარმოიშვა წინააღმდეგობა. მოკავშირე რესპუბლიკებს აღარ სურთ საბჭოთა ფედერაციის მოდიფიცირება, სანახევრო რეფორმები და, შესაბამისად, მიაჩნიათ, რომ ცენტრი კვლავ გარდაქმნის დამაბრკოლებლად იქცა. ცენტრის მიერ აღებული ტემპი აღარ აკმაყოფილებს რესპუბლიკებს.

გ. მ. — ეს წინააღმდეგობა თვითონ კომუნისტურ პარტიაში იჩენს თავს და აქაც გაჩნდა კრიზისი, ჭიდილი პროგრესულ და კონსერვატიულ ძალებს შორის. პროგრესულ ძალებს, ჩემი აზრით, შეადგენს რიგითი კომუნისტების მასა, ხოლო კონსერვატიულს პარტიული აპარატი, რომელიც კვლავ ძველ პოზიციებზე დგას, მას სურს არსებული სისტემა კონსერვატიურად გააუმჯობესოს ნაცვლად იმისა, რომ არსებული

თუკი წინააღმდეგობა პარტიის ჩარჩოებში ვერ გადაიჭრება, მიმაჩნია, რომ საჭირო იქნება კომუნისტური პარტიის პროგრესულმა წევრებმა და უპარტიო მასის საუკეთესო წარმომადგენლებმა შექმნან სოციალ-დემოკრატიული პარტია... რომელიც დაადგება დემოკრატიული სოციალიზმის მშენებლობის გზას და განეწინააღმდეგება სოციალისტურ ინტერნაციონალ-ში.

სისტემა — სახელმწიფო კაპიტალიზმი შეცვალოს დემოკრატიული სოციალიზმით. ამ წინააღმდეგობის გადაჭრა თვითონ კომუნისტური პარტიის ჩარჩოებში, ჩემი ღრმა რწმენით, შეუძლებელი იქნება, თუ პარტია კვლავ ანტიდემოკრატიული დარჩება. აპარატი სასტიკი წინააღმდეგია პარტიის საგანგებო ყრილობის მოწვევისა, რომელსაც ითხოვენ ქართველი კომუნისტები. ყრილობამ უნდა გამოაცხადოს საქართველოს კომპარტიის დამოუკიდებლობა, შეაიარაღოს იგი

საკუთარი პროგრამითა და წესდებით, შეცვალოს სახელწოდება — უწოდოს სოციალ-დემოკრატიული და დაადგეს დემოკრატიული სოციალიზმის გზას.

წ. ა. — ამ შემთხვევაში გულისხმობთ პარტაპარატს...

გ. მ. — პარტიას თავისი სტრუქტურით. და თუკი ეს წინააღმდეგობა პარტიის ჩარჩოებში ვერ გადაიჭრება, მიმაჩნია, რომ საჭირო იქნება კომუნისტური პარტიის პროგრესულმა წევრებმა და უპარტიო მასის საუკეთესო წარმომადგენლებმა შექმნან სოციალ-დემოკრატიული პარტია. ფაქტიურად საქართველოს პირობებში ეს ნიშნავს იმას, რომ აღვადგინოთ საქართველოს სოციალ-დემოკრატიული პარტია, რომელიც ხელისუფლების სათავეში იდგა 1918-21 წლებში, — პარტია, რომელიც დაადგება დემოკრატიული სოციალიზმის მშენებლობის გზას და გაწევრიანდება სოციალისტურ ინტერნაციონალში. დღეისათვის სოციალისტური ინტერნაციონალი მნიშვნელოვანი ძალა მსოფლიოში, იგი თავის რიგებში 70-ზე მეტ პარტიას აერთიანებს, რომელთაგან 27 ხელისუფლების სათავეშია. თუ რამდენად სოციალ-დემოკრატიული სოციალ-დემოკრატია რომლის პროგრამა და საქმიანობა ემსახურება

რება ხალხის კეთილდღეობის ამაღლებას. ამას ნათლად მოწმობს ის დიდი წარმატებები, რომელიც მიღწეულია, ვთქვათ, საფრანგეთში, სკანდინავიის ქვეყნებში; კერძოდ, შვეციის სოციალ-დემოკრატიული ხელმძღვანელობა აცხადებს, რომ მათ ააშენეს დემოკრატიული სოციალიზმი, და მართლაც, ეს ქვეყანა სამაგალითოა სწორედ სოციალური პრობლემების გადაწყვეტის მხრივ. აღსანიშნავია, რომ სოციალ-დემოკრატია იდეურად ეფუძნება ქრისტიანულ ეთიკას.



პუმანისტურ მოძღვრებებს, კლასიკურ ფილოსოფიას, მარქსისტულ სოციოლოგიას და აგრეთვე, მუშათა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გამოცდილებას. მარქსიზმში — აღარაფერს ვლავარაკობ ლენინიზმზე — არის ბევრი უტოპიური, ილუზორული დებულება, მაგრამ არის რაციონალური მარცვლებიც, რომლის უგულვებლყოფა არ შეიძლება. განსაკუთრებით მხედ-

პოზიციამ გარკვეული ცვლილებები განიცადა სხვადასხვა ეტაპზე. აი, მაგალითად, როგორ შეიქმნა სიტუაცია საქართველოს დამოუკიდებელ რესპუბლიკად გამოცხადებისა, სოციალ-დემოკრატიულმა პარტიამ ფაქტიურად შეცვალა თავისი პოზიცია და თვითონ ჩაუდგა ამ რესპუბლიკას სათავეში. რა თქმა უნდა, ის ეროვნული ნიპოლიზმი, რომელიც ახასიათებდა სოციალ-დემოკრატიას თავი-

პარტიების და სახელმწიფო პოლიტიკის ცენტრში ადამიანი უნდა იყოს... ამაზე უდიდესი ღირებულება ხომ ბუნებაში არ არსებობს... სამწუხაროდ, მარქსიზმში ეს არ არის გამოკვეთილი.

ველობაში მაქვს, მაგალითად, მარქსიზმის მოძღვრება ისტორიასა და საზოგადოების განვითარების კანონებზე. რაც შეეხება მარქსისტულ ფილოსოფიას, მასში არასაკმარისი ადგილი უკავია ადამიანს. პარტიების და სახელმწიფო პოლიტიკის ცენტრში კი ადამიანი უნდა იყოს — ამაზე უდიდესი ღირებულება ხომ ბუნებაში არ არსებობს, — ყურადღების ცენტრში უნდა იყოს მისი კეთილდღეობა, მისი სულიერი სამყარო. სამწუხაროდ, მარქსიზმში ეს არ არის გამოკვეთილი. ჩვენმა ტოტალიტარულმა სისტემამ კი ადამიანი აქცია სახელმწიფო მიზნების რეალიზების საშუალებად მაშინ, როდესაც თვით ადამიანი უნდა იყოს სახელმწიფო პოლიტიკის მიზანი.

ზ. ა. — მაგრამ აქ იბადება ერთი კითხვა. სოციალ-დემოკრატიული პარტია, ასე ვთქვათ, მუდამ არ მდგარა გამოკვეთილად ეროვნულ პოზიციებზე. ამდენად, ბუნებრივია, ჩნდება ეჭვი: ხომ არ ეწინააღმდეგება მისი აღდგენისაკენ სწრაფვა იმ ფასეულობებს, ახლა რომ მკვიდრდება მყარად ჩვენს ცხოვრებაში. და როგორც ბოლოს და ბოლოს ვაღიარეთ, ყველაზე მალა დგას; ამასთან ერთად, ხომ არ გააღრმავებს ეს ისედაც არსებულ დაქაქსუსულობასა და კონფორტაციას გამოკვეთილად ეროვნულ პოლიტიკურ ორგანიზაციებთან — ეროვნულ-დემოკრატიულ, ეროვნული დამოუკიდებლობის პარტიებთან და სხვა გაერთიანებებთან?

გ. მ. — ქართველი სოციალ-დემოკრატების — ეგრეთწოდებული „მენშევიკების“ —

დახვე, გარკვეულიწოდ იმ ეპოქის, მასში გაბატონებული იდეების, იმ კონცეფციების, იმ სიტუაციის დასს ატარებდა, რომლებიც იმპერიალიზმის ხანაში მუშათა მოძრაობაში იყო გაბატონებული. მაგრამ თანამედროვე მუშათა მოძრაობაში ეროვნული საკითხისადმი სოციალ-დემოკრატიის დამოკიდებულება სხვაგვარია. დღეს მათ მაგალითად. მიაჩნიათ, რომ ეროვნული თავისუფლება: კაცობრიობის ერთ-ერთ უმთავრეს ღირებულ ფასეულობას წარმოადგენს. ამიტომ თანამედროვე ეტაპზე საქართველოს სოციალ-დემოკრატიისათვის მთავარი მიზანი უნდა გახდეს სწორედ ეროვნული თავისუფლების მოპოვება. საერთოდ კი, საქართველოს სოციალ-დემოკრატიას, რომლის აღდგენა-აღორძინებისათვის მომწიფდა ნიადაგი, საფუძვლად უნდა დაედოს შემდეგი შვიდი პრინციპი:

- ეროვნული თავისუფლება,
- პოლიტიკური პლურალიზმი,
- ეკონომიკური თვითმმართველობა,
- სოციალური სამართლიანობა,
- ეკოლოგიური უსაფრთხოება,
- დემოკრატიული წინასწარობა,
- სავარყო კარგახსნილობა.

ამ პრინციპებს უნდა დაეფუძნოს სოციალ-დემოკრატიული პარტია. მაგალითად, ეკონომიკური თვითმმართველობა გულისხმობს საკუთრების მრავალი ტიპის არსებობას, რომელთაგან სამია ძირითადი: სახელმწიფო საკუთრება — სახელმწიფო სექტორი — სახელმწიფო საწარმო; ჯგუფური



საკუთრება — ჭფუფური სექტორი — ჭფუფური საწარმო; კერძო საკუთრება — კერძო საწარმო. და მათ შორის და თვითონ ამ სექტორებს შორის უნდა იყოს საბაზრო მექანიზმზე და სარეკომენდაციო დაგეგმარებაზე დაფუძნებული კონკურენცია. რაც შეეხება ეროვნულს, აქ პროგრამის მთავარი დებულებები უნდა იყოს შემდეგი: უპირველესად ქართულმა ხალხმა უნდა მოიპოვოს უფლება იყოს სრული ბატონ-პატრონი საკუთარ სახლში; საბჭოთა კავშირი გადაიქცეს დამოუკიდებელ სახელმწიფოთა თავისუფალ კავშირად.

ცხოვრებამ დაადასტურა, რომ ევრეთწოდებული „მენშევიკები“, რაც სინამდვილეში სოციალ-დემოკრატებს ნიშნავს, სწორი გზით მიდიოდნენ. ცხოვრებამ დაადასტურა, რომ „ბოლშევიკების“ კონცეფცია მცდარი იყო. და თუ კომუნისტური პარტია არ დათმობს ამ ძველ პოზიციებს თავისი სტრუქტურით და აპარატით, ერთადერთი გამოსავალი იქნება შეიქმნას სოციალ-დემოკრატიული პარტია. მე მიმაჩნია, რომ სოციალიზმის ინტერესები უფრო მაღლა უნდა იდგეს, ვიდრე ერთი რომელიმე პარტიის ინტერესები.

ზ. ა. — მაგრამ თუ უახლოეს პერსპექტი-

ბის სათავეში რომ მოვიდა იარუხელსკი, იქ ფაქტიურად სამხედრო რეჟიმი დამყარდა, მაგრამ თვითონ იარუხელსკი გახდა ინიციატორი ისეთი სტრუქტურული ცვლილებებისა, რომელმაც კარდინალურად შეცვალა სიტუაცია. ასე რომ, სამხედრო რეჟიმი — რომელიც, რასაკვირველია, სასურველი არ არის და არც შეიძლება იყოს, — დიდხანს ვერ იარსებებს იმიტომ, რომ დემოკრატიზაციის პროცესი მიინც შეუქცევადია და მას ვერავითარი ძალა ვეღარ შეაჩერებს.

ზ. ა. — შექმნილ ვითარებაში საინტერესოა ერთი რამ: თვით გარდაქმნის ინიციატორი ამ გარდაქმნის დამაბრკოლებლად გვევლინება. როგორ ფიქრობთ, ყველაფერში, რაც ახლა ცენტრიდან მომდინარეობს, პირადად მიხეილ გორბაჩოვის აქტიური წვლილია თუ ის თავად აღმოჩნდა კონსერვატიული ძალების ტყვეობაში?

გ. შ. — გარდაქმნა წამოიწყო პარტიულმა ხელმძღვანელობამ და არა მარტო ჩამორჩა, არამედ თვითონ გახდა მისი მუხრუჭი. რაც შეეხება გორბაჩოვს, მიმაჩნია, რომ ის აღმოჩნდა რადიკალურ და კონსერვატიულ ძალებს შუა — და ამ ეტაპზე მათ შორისა მოქცეული. მან უნდა გააკეთოს არჩევანი: თუ ის კონსერვატიულ ბანაკში აღმოჩნდა,

...მიხეილ გორბაჩოვი... აღმოჩნდა რადიკალურ და კონსერვატიულ ძალებს შორის... მან უნდა გააკეთოს არჩევანი: თუ ის კონსერვატიულ ბანაკში აღმოჩნდა, ის საბოლოოდ კომპრომეტირებული იქნება, საბოლოოდ იქნება კომპრომეტირებული პარტია და გარდაქმნის პოლიტიკაც.

ვას დაუბრუნდებით, თქვენ როგორ გესახებათ საბჭოთა კავშირში შექმნილი იმ წინააღმდეგობის აძლევა, რომელსაც წელან შეევეხეთ?

გ. შ. — ზოგიერთი ფიქრობს, რომ ამ ერთაშორისი ურთიერთობების გამწვავების შედეგად შეიძლება სამხედრო გადატრიალება მოხდეს, მაგრამ თუ ეს მოხდა, გარკვეული ხნის შემდეგ ხელისუფლება იძულებული იქნება გაატაროს რადიკალური სასიკეთო ღონისძიება — ისე, როგორც ეს პოლონეთში ხდებოდა: ძალაუფლე-

ის საბოლოოდ კომპრომეტირებული იქნება, საბოლოოდ იქნება კომპრომეტირებული კომუნისტური პარტია და გარდაქმნის მთელი პოლიტიკაც. ამდენად, გორბაჩოვისთვის ერთადერთი გამოსავალია — გადავიდეს „პროგრესისტების, რადიკალების“ ბანაკში. ხელისუფლება, რეჟიმი ან წყობილება ძლიერია მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის დაფუძნებულია პარლამენტურ პრინციპებზე და მრავალპარტიულ დემოკრატიაზე. ერთპარტიული სისტემის პირობებში დემოკრატია შეუძლებელია — ის, რაც ხდება ჩვენთან, არის მხოლოდ ლიბერალიზაცია. თუ

გვინდა იყოს დემოკრატია, უნდა დამკვიდრდეს მრავალპარტიული სისტემა.

ზ. ა. — თქვენ მიგაჩნიათ, რომ სიტუაცია საამისოდ მომწიფდა?

გ. შ. საეგზეთ მომწიფდა. მრავალპარტიული სისტემის დროს — არ გაგიკვირდეთ — წესრიგი მყარდება. და აი, რა მხრივ. ავილოთ სახალხო დეპუტატთა ყრილობა. არის 2 ათას 250 დეპუტატი, ყველას თავისი

მწიფოს თუ სხვა ნებისმიერი მხრიდან ზიანს გვაყენებს. დღევანდელი ახალგაზრდობა იმდენად ინტელექტუალურად განვითარებულია, იმდენად პოლიტიზებულია წინა თობებთან შედარებით, რომ მას აქვს დამოუკიდებელი მოქმედების უნარი. ამიტომ საჭიროა დამკვიდრდეს ახალგაზრდული ორგანიზაციების პლურალიზმი. კომკავშირის მონოპოლიას ბოლო უნდა მოეღოს —

...საჭიროა დამკვიდრდეს ახალგაზრდული ორგანიზაციების პლურალიზმი. კომკავშირის მონოპოლიას ბოლო უნდა მოეღოს... როცა დამკვიდრდება პლურალიზმი, დაღვინდება ის, რაც ახლა ჩვენს თვალწინ ხდება, — მხედველობაში მაქვს ზოგჯერ ზედმეტი რადიკალურობა, ჭარბი ემოციები და სხვა ამგვარი...

აზრი აქვს და ყველას უნდა გამოთქვას ეს აზრი. რომ იყოს, დაეუფვით, ხუთი პარტია, — ხუთი პოზიცია იქნება. ეს ხუთი პოზიცია დაუპირისპირდება ერთმანეთს და არ იქნება ანარქია. დღეს ლიბერალიზაცია ერთპარტიულ სისტემაში ანარქიას ბადებს და ამიტომაც სწორედ, რომ ზოგი მოითხოვს ძლიერი ავტორიტარული ძალაუფლებისკენ მიბრუნებას. ხსნა კი მხოლოდ მრავალპარტიული სისტემის შექმნაშია, რომელიც წესრიგსაც შეიტანს და სიძლიერესაც შემატებს სახელმწიფოს.

ზ. ა. — ...არსებითად, შექმნის სისტემას პოლიტიკურ ცხოვრებაში...

გ. შ. — ...სისტემას, რომელიც პოლიტიკური თვითრეგულაციის მექანიზმს წარმოშობს. ახლა ჩვენ გვინდა ერთპარტიული სისტემა და დემოკრატია, ეს კი იწვევს ანარქიას. წესრიგის დამყარება შეიძლება შიშით ტოტალიტარიზმის პირობებში, მაგრამ ამგვარი წესრიგი დროებით მყარდება, მრავალპარტიულობის პირობებში კი მყარდება ნამდვილი, დემოკრატიული წესრიგი. აღარაფერს ვამბობ იდეების პლურალიზმზე, რომელიც ასევე შეუძლებელია სრულად დამკვიდრდეს ერთპარტიული სისტემის პირობებში... იგივე უნდა საგანგებოდ ითქვას ახალგაზრდობასთან ურთიერთობის სფეროშიც. უნდა იყოს პოლიტიკური თვითმმართველობა. ყოველგვარი ჩარევა ახალგაზრდობის საქმეებში — სახელ-

ამას არც ის გამოიციხავს, რომ თვითონ კომკავშირში შეინიშნება განახლებისკენ სწრაფვა, თვითაღარჩენისაკენ გამიზნული ამოძრავება. როცა შეიქმნება ორგანიზაციები, რომლებიც რეალურად გამოხატავენ ახალგაზრდობის ინტერესებს, როცა დამკვიდრდება პლურალიზმი, დაღვინდება ის, რაც ახლა ჩვენს თვალწინ ხდება. — მხედველობაში მაქვს ზოგჯერ ზედმეტი რადიკალურობა, ჭარბი ემოციები და სხვა ამგვარი. ის, რაც ახლა ხდება, — დაღვინების პროცესია.

ზ. ა. — რაც გარდაქმნის პოლიტიკა გამოცხადდა, ჩვენს ყურადღებას იპყრობს ბალტიისპირეთში მიმდინარე პროცესები. ამ ზაფხულს მდგომარეობა თვით ამ რესპუბლიკებშიც და მათს ცენტრთან ურთიერთობაშიც უფრო რთული გახდა. ბუნებრივია, ჩვენ არ შეიძლება გულგრილი ვიყოთ ამ მოვლენებისადმი. როგორ მიგაჩნიათ — ხომ არ ჩქარობენ ბალტიისპირელები! ხომ არ ცდილობენ ისინი გადაახტნენ რაღაც „კლასს“ იმ სკოლისა, რომელშიც ახლა „სწავლობენ“ საბჭოთა კავშირში მცხოვრები ერები!

გ. შ. — ბალტიისპირელები ჩვენთან შედარებით სწრაფად მიდიან აჩქარების გარეშე. მთავარი მომენტი ისაა, რომ იქ პარტიული და საბჭოთა ხელმძღვანელობა ხალხთან თანხმობის რეჟიმშია. ამის გამო იქ მწვევე კოლიზიები არ არის, ამდენად, ჩემი აზრით, ისინი ინსპირირებულია გარედან, — ეგრეთწოდებულ რუსულენოვან მოსახლეობაზე

დაყრდნობით. მე, მაგალითად, თავხედობად მიმაჩნია ის აქციები, რასაც მიმართავენ ბალტიისპირეთში მცხოვრები სხვა ერების წარმომადგენლები. როგორ შეიძლება, ვთქვათ, საფრანგეთში ცხოვრობდე — ქართველი იქნები, რუსი თუ სხვა — და გამოხვიდე იმის წინააღმდეგ, რომ ფრანგული იყოს სახელმწიფო ენა?! რაც შეეხება ბალტიის რესპუბლიკების უმალესი საბჭოების გადაწყვეტილებებს, ზოგიერთი მათგანი, ჩემი შეხედულებით, მოწყვეტილია რეალობას. ავიღოთ თუნდაც ბინადრობის ცენზის საკითხი არჩევნებთან დაკავშირებით. მე მიმაჩნია, რომ თუ პიროვნება მუდმივად ჩაწერილია მას უნდა ჰქონდეს არჩევნებში მონაწილეობის უფლება. რაც შეეხება საკანონმდებლო ორგანოში არჩევას — აქ, რასაკვირველია, უნდა იყოს დადგენილი ცენზი იმდენად, რამდენადაც როცა გარკვეულ რეგიონში ირჩევენ კაცს, ის უნდა იცნობდეს იმ რეგიონს, სხვაგვარად ვერ გამოხატავს მისი მოსახლეობის ინტერესებს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მოქალაქის სტატუსის პრობლემა. იქ წამოიჭრა ასეთი წინადადება, რომ დაწესდეს ბინადრობის ცენზი. არიან ადამიანები, რომლებიც ერთი წლის ან სულაც თვეების წინ ჩამოსახლდნენ რესპუბლი-

კის ამჟამინდელ მოსახლეთათვისაც
ლებლად იგულისხმება...

გ. შ. — რასაკვირველია...

წ. ა.—... თუმცა ისიც უნდა გითხრათ, რომ არც თქვენს მოსაზრებას გაიზიარებს ყველა.

გ. შ. რა თქმა უნდა. მაგრამ ნახეთ, რა მოხდა: სწორედ ამ მოთხოვნებმა მისცა საბაზი რუსულენოვან მოსახლეობას იმ თავხედური აქციებისა, რომლის მოწმენიც ვართ.

წ. ა. — ჩვენ იმასაც ნათლად ვხედავთ, რომ ცენტრი აშკარად მხარს უჭერს ამ აქციებს, და ეს არის ყველაზე მეტად გასაკვირი იმდენად, რამდენადაც სულ ცოტა ხნის წინ — სახალხო დემუტატთა ყრილობაზე — საბჭოთა კავშირის ხელმძღვანელობამ დიდი შემრიგებლობა გამოიჩინა უმწვავესი სიტუაციაში — როცა ბალტიისპირელებმა დატოვეს დარბაზი. თუ ძველი მიდგომით ვიხელმძღვანელებთ, ამგვარი კონფრონტაციის დროს ცენტრს არ უნდა დაეხია უკან. ახლა კი საპირისპირო ვითარებაა: მაშინ როდესაც მოსკოვი თითქოს აი იმ, ლოიალურ გზას დაადგა, მოულოდნელად გამოდის პარტიის ცენტრალური კომიტეტის განცხადება ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში შექმნილი მდგომარეობის შესახებ, რომელიც, პირდაპირ რომ ვთქვათ, უხვადაა უძ-

...როცა მრავალეროვან სახელმწიფოში ეკონომიკური მდგომარეობა მძაფრდება, ხელისუფლება ცდილობს გადაიტანოს ხალხის ყურადღება სოციალური საკითხებიდან ეროვნულ პრობლემებზე... ეკონომიკური კრიზისის უმთავრესი მიზეზი ის დეფორმაციაა, რომელიც მდგომარეობს ცენტრიდან ამხელა სახელმწიფოს მართვაში.

კაში და, შესაბამისად, ვერ ვახდებიან მისი მოქალაქეები. ვფიქრობ, ჩვენ საკითხი ასე არ უნდა დავსვათ. თუ კაცი ჩაწერილია მუდმივად, ის უნდა ვახდეს მოქალაქე. მაგრამ თუ მომავალში ისურვებს ვინმე აქ დასახლებას, მას უნდა წაუვუყენოთ პირობები, — ენის, ისტორიის, კულტურის ცოდნა, რასაც სჭირდება დრო, რომლის გავლის შემდეგ შეიძლება დაისვას მისი მოქალაქედ მიღების საკითხი.

წ. ა. — ცხადია, ეს პირობები რესპუბლი-

კობის ხანიდან გადმოსული ფორმულირებები.

გ. შ. — მე ბევრს არ ვილაპარაკებ ამ განცხადებაზე, ერთს ვიტყვი მხოლოდ: გავადრო, და ეს დოკუმენტი შეავსებული იქნება როგორც სამარცხვინო ფურცელი კომუნისტური პარტიის ისტორიაში. ეს არის გამომძიხილი იმ უძრაობის, ტოტალიტარიზმის ეპოქისა და ზუსტად ასახავს პარტიული-ბიუროკრატიული ფენის ინტერესებს, რომელიც ვერა და ვერ განთავისუფლდა იმპერიული, „ველიკოდერჟავული“ ჰიპნოზისა-



გან. დაეწყოთ იმით, რომ ეს დოკუმენტი ეწინააღმდეგება სსრ კავშირის კონსტიტუციას, რომელშიც წერია, რომ მოკავშირე რესპუბლიკას შეუძლია საბჭოთა კავშირიდან გამოყოფა. და მეორე: ეს ეწინააღმდეგება ლენინის კონცეფციას ერთა თვითგამორკვევის შესახებ. ლენინი მრავალჯონ აღნიშნავდა, რომ თუ რუს კომუნისტებს სურთ მოიპოვონ ნდობა, მათ უნდა იბრძოლონ სხვა ერების თვითგამორკვევისათვის, — დღეს კი ცენტრის რუსი კომუნისტები პირიქით იქცევიან.

გ. ა. — თქვენ არ მიგაჩნიათ, რომ ეს განცხადება მნიშვნელოვანწილად გამოიწვია ლიტვის უმაღლესი საბჭოს დასკვნამ მოლოტოვ-რიბენტროპის პაქტის თაობაზე, რომელმაც დაასწრო სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს შესაბამისი კომისიის მუშაობის დამთავრებას?..

გ. მ. — მე საერთოდ ბალტიისპირელ დეპუტატთა შეცდომად მიმაჩნია საკავშირო კომისიის შექმნა: რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭო — კონსტიტუციით სუვერენული უმაღლესი საკანონმდებლო ორგანო — უფლებამოსილია მიიღოს გადაწყვეტილება. ვინც იყო ანექსირებული — მან, იმ ხალხმა უნდა განაცხადოს ამის შესახებ. ამიტომ ეს კომისია ზედმეტი მგონია. ჩვენ არ უნდა გავიმეოროთ მსგავსი შეცდომა. ჩვენმა დეპუტატებმა ყველანაირად უნდა იბრძოლონ, რომ ამგვარი კომისია საქართველოს საკითხზე ცენტრში არ შეიქმნას. თუ, ვთქვათ, ეს არ გამოვიდა და მაინც მოგვახვედრეს თავს, მაშინ საკითხი უნდა დაისვას ასე. 1920 წლის 7 მაისის ხელშეკრულება დაიდო საქართველოსა და რუსეთს შორის, ამდენად შეფასება იმ მოვლენას, რომელიც 1921 წლის 25 თებერვალს მოხდა, უნდა მისცეს საქართველოს უმაღლესმა საბჭომ, ერთი მხრივ, და რუსეთის უმაღლესმა საბჭომ, მეორე მხრივ, — საბჭოთა კავშირი იმ დროს არ არსებულა და, ამდენად, საბჭოთა კავშირის უმაღლესი საბჭო ამ შემთხვევაში შეიძლება გამოვიდეს მხოლოდ არბიტრის როლში; ამ დროს საქართველოსა და რუსეთის დეპუტატებმა როგორც დაინტერესებულმა მხარეებმა კენჭისყრაში მონაწილეობა არ უნდა მიიღონ. ყოველივე აქედან გამომდინარე, საკავშირო უმაღლესი საბჭოს კომისი-

ის შექმნა სამართლებრივი ნორმების დარღვევა იქნება, რის გამოც ჩვენმა დეპუტატებმა პროტესტი უნდა განაცხადონ. თუ ეს კომისია მაინც შეიქმნა და, ამასთან, არასწორი დასკვნები გამოიტანა, მაშინ სხვა აღარ რჩება რა, თუ არა კონსტიტუციის 72-ე მუხლი...

გ. ა. — ხომ არ ეწინააღმდეგება ეს იმ თქვენს პოზიციას, რომ საბჭოთა კავშირის შემადგენლობიდან საქართველოს დაუყოვნებლივ გასვლა მიგაჩნიათ სახიფათოდ?

გ. მ. — ამ შემთხვევაში არჩევანი არ გვრჩება...

გ. ა. — ამ აქციას რომ ძალის ჩარევა მოყვებოდა? თუ თქვენ მიგაჩნიათ, რომ ეს უკვე შეუძლებელია?

გ. მ. — მე აბსოლუტურად არ გამოვიტყვებ ამის შეუძლებლობას, მაგრამ თუ ეს მაინც მოხდება, გარდაქმნის პოლიტიკა მთლიანად კომპრომეტირებული იქნება მსოფლიო საზოგადოებრიობის თვალში, რასაც ლოგიკურად უნდა მოყვეს დასავლეთის მხრიდან ეკონომიკური ბოიკოტი და სხვა ამგვარი აქციები.

გ. ა. — ამის დაჯერება არც ისე ადვილია, თუ გავითვალისწინებთ დასავლეთის ამჟამინდელ პოზიციას საბჭოთა კავშირში მიმდინარე პროცესების მიმართ.

გ. მ. — თუ ეროვნული მოძრაობა არ გასცდა სამართლებრივ ჩარჩოებს და ცენტრმა მაინც იხმარა ძალა, ეს მოხდება. დღევანდელ პირობებში დასავლეთს იმედი აქვს, გარდაქმნისა, იმისა, რომ საბჭოთა კავშირი გახდება დემოკრატიული, პარლამენტური სახელმწიფო. თუ ეს იმედი გაქრა, დასავლეთის პოზიცია სხვა იქნება. სახელმწიფო დემოკრატიული მასინაა, როცა იგი იცავს ერთა თვითგამორკვევის უფლებას. ერთი რამ კიდევ უნდა ითქვას: შესაძლოა, თვით ცენტრი იყოს დაინტერესებული დღეს არსებულ ვითარებაში. ჩვენთვის კარგადაც ცნობილი ამგვარი მეთოდი: როცა მრავალეროვან სახელმწიფოში ეკონომიკური მდგომარეობა მძაფრდება, ხელისუფლება ცდილობს გადაიტანოს ხალხის ყურადღება სოციალური საკითხებიდან ეროვნულ პრობლემებზე. დღეს, ვთქვათ, ეროვნულათშორისი ურთიერთობები გამწვავდა. ყველგან მხოლოდ ამაზე ლაპარაკობენ. არავინ აღარ ფიქრობს იმაზე, რომ პატიოსანი შრომით შეუ-

ძლებელი გახდა ოჯახის გამოკვება, რომ გაუარესებულია მოსახლეობის სურსათით. მომარაგება და განუსაზღვრელად იზრდება დეფიციტური საქონლის რიცხვი, ინფლაციის ტემპი მატულობს და სხვ. ამიტომ ეროვნული სუვერენიტეტის მოპოვება-განმტკიცებასთან ერთად ახლა უმნიშვნელოვანესი ამოცანა ამასაც მივაქციოთ ჭკოვანი ყურადღება — სახელდობრ იმას, რომ სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობის გამო ადამიანი ზნეობრივად გადაგვარდა, ხოლო როცა მასები ზნეობრივად გადაგვარდება, ერთბაშად ამ მასების გამოჯანმრთელება შეუძლებელია.

გ. ა. — უმძიმეს ეკონომიკურ ვითარებაში, საბჭოთა კავშირში რომ შეიქმნა, ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს სასიკეთო ძვრები ამ ეტაპზე შესაძლებელია მხოლოდ მთელი კავშირის მასშტაბით. ამის დამადასტურებლად შეიძლება ჩაითვალოს რამდენიმე გადაწყვეტილება, რომელიც მიიღო სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს სესიამ. მეორე მხრივ, ეკონომიკის გამოჯანმრთელებას ჩვენ უმთავრესად რესპუბლიკის ეკონომიკური სუვერენიტეტის დამკვიდრებას

გ. ა. — მაგრამ როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ ცენტრიდან მართვაზე, ხომ უნდა გავითვალისწინოთ ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება: სახელდობრ — თუ წინათ ქვეყანას განუყოფად მართავდა ცენტრში მჯდომი ადამიანების ვიწრო ჯგუფი — პოლიტიკურად, — ახლა შეიქმნა საპარლამენტო მართვის მექანიზმი, რომელმაც გადადგა პირველი ნაბიჯები და შემდგომ უფრო მწყობრად უნდა ამუშავდეს. ჩვენ დავინახეთ, რომ სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭო უმეტესწილად კონსერვატიულია, მაგრამ ამჯერად საქმე გვაქვს შემადგენლობასთან, რომელიც, ხალხის ნების შესაბამისად, ხვალ შეიძლება კარდინალურად შეიცვალოს. ნუ დავივიწყებთ, რომ იქ, სადაც ხალხმა აქტიურობა გამოიჩინა არჩევნების დროს, სწორედ ხალხის რჩეულებმა გაიმარჯვეს. ეპიზოდურად ეს ჩვენშიც მოხდა, თუმცა მისაბამ მაგალითად უნდა ჩავთვალოთ, ვთქვათ, ლენინგრადი, სადაც ვერცერთმა პარტიულმა და საბჭოთა ფუნქციონერმა ვერ დააგროვა ხმების საჭირო რაოდენობა.

გ. მ. — და მაინც, თუ ეს საარჩევნო კანონი დარჩა, ბოლომდე დემოკრატიული არჩევნები ვერ მოხერხდება, — იგივე საზოგადოებრივი ორგანიზაციების წარმომადგენლობა წარმოშობს პოლიტიკურ უთანასწორობას მოქალაქეებს შორის ან, თუ გნებავთ, ავიღოთ საოლქო კრებების მეშვეობით დეპუტატობის კანდიდატთა სიების „კორექტირება“. ამიტომაცაა, რომ ყრილობამ არ მიიღო დეკლარაცია ძალაუფლების გადაცემის შესახებ: თქვენ გახსოვთ ა. სახაროვის გამოსვლა, რომელშიც მან მოითხოვა საგანგებო დეკლარაციის მიღება, მაგრამ სიტყვის დამთავრების საშუალებაც არ მისცეს. რაც

ყველაფერი უნდა გავაკეთოთ საიმისოდ, რომ რესპუბლიკაში ეროვნებათა შორის თანხმობის რეჟიმი დამკვიდრდეს... უნდა შეიგნოს ყველამ — საქართველოში მცხოვრებმა როგორც მკვიდრმა, ისე არამკვიდრმა ერებმა, — რომ საერთო ინტერესები გვაქვს. საქართველოს სუვერენიტეტი მათ ცუდს არაფერს უქადის, პირიქით — რაც უფრო მეტი უფლებები აქვს რესპუბლიკას... მით უკეთესად იცხოვრებს ხალხი.

ვუკავშირებთ. მაინც რა გზა უნდა ავირჩიოთ, თქვენი შეხედულებით?

გ. მ. — ეროვნული სუვერენიტეტის არსია, რომ ერთი თავის „სახლში“ იყოს ბატონ-პატრონი. ეკონომიკური კრიზისის უმთავრესი მიზეზი ის დეფორმაციაა, რომელიც მდგომარეობს ცენტრიდან ამხელა სახელმწიფოს მართვაში. ეს ხომ შეუძლებელია! ამიტომ ჩიხიდან გამოსასვლელად აუცილებელია ეროვნული თვითმმართველობის დამკვიდრება ეკონომიკის სფეროში.

შეეხება პროგრესულ უმცირესობას — მე მივესალმები იმას, რომ ეს დეპუტატები შემქმნელი იყვნენ და ორგანიზაციულად გაფორმდნენ როგორც რეგიონთაშორისი ჯგუფი. ეს დღე მიღწევაა და გარკვეულწილად ეს დაარეგულირებს და წესრიგს შეიტანს ყრილობისა და უმაღლესი საბჭოს შემდგომ მუშაობაში.

გ. ა. — ესე იგი, გვაქვს საფუძველი დავაცნათ, რომ დღეს საბჭოთა კავშირში შეიძლება პროგრესისათვის ბრძოლა უმაღლესი საბჭოების მეშვეობით. მიუხედავად ამისა, ჩვენში — ალბათ, არა მარტო ჩვენში — არის ოპოზიციური ორგანიზაციები, რომლებიც ხალხს არჩევნების ბოიკოტისაკენ მოუწოდებენ. თქვენ რა აზრისა ხართ ამასზე?

გ. მ. — მე ეს შეცდომად მიმაჩნია, ნაბიჯად, რომელიც შეიძლება აწყობდეს კიდევ ბიუროკრატის: ასეთ შემთხვევაში მას კონკურენტები არ ეყოლება, რითაც არაფორმალური ორგანიზაციები დიდ სამსახურს გაუწევენ ფუნქციონერებს, რომლებიც შეძლებენ პარლამენტში თავიანთი ხალხის გაყვანას. ამასთან, ეს იწინავს უარის თქმას ბრძოლის პარლამენტურ გზაზე.

გ. ა. — მაგრამ ისინი არ თვლიან ამას პარლამენტურ გზად, რადგან არ მიაჩნიათ საქართველოს სახელმწიფო ორგანოდ უმაღლესი საბჭო, რომელიც მემკვიდრეა უკანონო ხელისუფლებისა.

გ. მ. — გარკვეულწილად თავის მონაწილეობას ასეთ არჩევნებში ამ ორგანოს აღიარებდა მიიჩნევენ. მაგრამ ისინი არ ითვალისწინებენ, რომ ქართველ ხალხს დღეს პირველად საბჭოთა რეჟიმის ისტორიაში ეძლევა შესაძლებლობა გამოხატოს თავისი ნება-სურვილი, და ამ შანსის დაკარგვა დაუშვებელია. რაც შეეხება იმ სახალხო პარლამენტს, რომელზეც ლაპარაკობენ ოპოზიციური გაერთიანებები, — ის არაკონსტიტუციური იქნება და ხელისუფლება შეიარაღებულ ძალას გამოიყენებს და ამას ექნება სამართლებრივი საფუძველი. ამიტომ მხოლოდ კონსტიტუციური გზით უნდა იბრძოლოს ჩვენი საზოგადოების პროგრესულმა ნაწილმა, რომელმაც არ უნდა გაუშვას ხელიდან არსებული შანსი დაამკვიდროს დემოკრატიული სოციალიზმი.

გ. ა. — ამისათვის საჭიროა საზოგადოე-



ბის მოწინავე ნაწილში არსებული ფართო მასებზე გავრცელდეს. თქვენ ორ დაახასიათებლად ამჟამინდელ მდგომარეობას საზოგადოებრივი ცნობიერებისა? თქვენი აზრით, რა შეიცვალა 9 აპრილის შემდეგ, როდესაც თავისებური სადემარკაციო ხაზი გაჩნდა საქართველოს უახლეს ისტორიაში?

გ. მ. — 9 აპრილის ტრაგედია ლოგიკური ფინალია ძველი ხელმძღვანელობის კონსერვატიული პოლიტიკისა. მაქსიმუს, რამდენიმე თვით ადრე მან წამოაყენა თეზისი, თითქოს ჩვენში დღესაც არიან კონტრრევოლუციური ძალები. ეს საკირო იყო იმისათვის, რათა თეორიულად დაესაბუთებინათ რეპრესიების აუცილებლობა. კალინინის რაიონის პარტიულ კონფერენციაზე გამოსვლისას მე შევეხე ამ საკითხს და მოვიხსენიე, რომ პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა საჭაროდ თქვას უარი ამ თეზისზე — რომელიც 30-იანი წლების გამოძახილია და კარგს არაფერს მოუტანს ჩვენს ხალხს. — მაგრამ ცკ-ს პირველი მდივანი ერთი სიტყვითაც არ გამოხმაურებია ამ მოთხოვნას... ამდენად, 9 აპრილი იყო შედეგი იმ კონფრონტაციისა, რომელსაც დაადგა რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა. როცა სიტუაცია საქართველოში უკიდურესად დაიძაბა, იმისათვის, რათა შეენარჩუნებინათ სავარძლები, ძველმა ხელმძღვანელებმა გადაწყვიტეს მოეწვიათ სამხედრო ძალები და ანგარიში გაეწვორებინათ ხალხისთვის. მაგრამ ისინი შეცდნენ. რადგან თვითონ ცენტრმა, სიტუაციის განმუხტვის მიზნით, გადაწყვიტა ხელმძღვანელობის შეცვლა. ახალი ხელმძღვანელობა გარკვეულწილად დაადგა დიალოგის გზას. მაგრამ მისი პოზიცია ჭერ-ჭერობით ბოლომდე გამოკვეთილი არაა. რა მხრივ? მე ერთი რამის მეშინია: დღევანდელი ხელმძღვანელობა გარკვეულწილად მონაწილეობდა 9 აპრილის აქციაში და ეს პასუხისმგებლობის გრძნობა დაშვებული შეცდომებისათვის ერთგვარ ტვირთად აწევს მას და შეიძლება უბიძგოს მეორე უკიდურესობისაკენ: მიგრებება, არის საშიშროება, რომ თვითონ კომუნისტური პარტია გადააქციონ არაფორმალური ორგანიზაციების ფილიალად. აქედან გამომდინარე, გარკვეული დაცვების გაკეთებაა საჭირო... საერთოდ, უნდა ითქვას, როგორც რესპუბლიკური, ისე სა-

კავშირო ხელმძღვანელობა არ ამჟღავნებს გამოკვეთილ პოზიციას — ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მათ ბოლომდე არ იციან რა უნდათ. მათი საქმიანობა საინციფტივო ხასიათს კი არ ატარებს — ისინი ახდენენ მხოლოდ რეაგირებას. ეს პარტიულ მასას რთულ სიტუაციაში ამყოფებს, ფსიქოლოგიურად ძაბავს და უარყოფითად მოქმედებს მასზე.

წ. ა. — მაგრამ განა პოზიცია არ არის თუნდაც უმადლესი საბჭოს კომისიების შექმნა ყველაზე საკვირბოროტო სადღესო საკითხების შესასწავლად და გადაწყვეტილებების გამოსატანად?

გ. შ. — ამ საკითხების გადაწყვეტას კომისიები არ სჭირდება. ავიღოთ, მაგალითად: 9 აპრილის კომისია. რამდენი ხანია ჩვენის საზოგადოება ელის საბოლოო დასკვნას — ამ მოვლენის პოლიტიკური შეფასება ხომ ადრეც შეიძლებოდა. ამ მხრივ ყველაფერი ნათელია — არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, ვინ არის დამნაშავე ამა თუ იმ კონკრეტულ ქმედებაში — შემსრულებლებზე, სისხლისსამართლებრივ მხარეზე მაქვს ლაპარაკი. მთავარი კი ის არის, რომ ჩვენ გავდივართ ძველი სისტემის რევიდივზე და ამის შეფასება კარგა ხნის წინ უნდა გავკეთებინა ცენტრალურ კომიტეტს... რაც შეეხება 1920 წლის 7 მაისის ხელშეკრულების დარღვევასთან დაკავშირებით შექმნილ კომისიას — ამ საკითხის გარკვევას რამდენიმე დღე სჭირდება: დოკუმენტები არსებობს. ან ავიღოთ მოქალაქის სტატუსი — არც ამას სჭირდება დიდი დრო — მივცეთ დავალება სპეციალისტთა ჯგუფს, მივცეთ ვადა და შეიძლება შევხედოთ — მითუმეტეს, რომ არსებობდა ეს კანონი საქართველოს დამოუკიდებელ რესპუბლიკაში, — შეიძლება ის გავითვალისწინოთ და შევადგინოთ ახალი კანონი... რაც შეეხება საზოგადოების დღევანდელ მდგომარეობას — მე მგონი, ის გაურკვეველ სიტუაციაში იმყოფება, არა აქვს წარმოდგენა როგორ განვითარდება შემდგომში მოვლენები, არ იციან ვის მიემხროს... ინტელიგენცია 9 აპრილის შემდეგ მკაფიო პოზიციებზე დადგა, ახლა, როცა ცოტა ჩაცხრა ემოციები, მის წრეებში გარკვეულწილად ისევ მერყეობა შეინიშნება. ალბათ, კიდევ ერთ უსიამოვნო ფაქტორზეც

უნდა ვთქვათ: საყოფაცხოვრებო პირობები იმდენად მძიმეა, რომ პატარა იმედი, რომელიც კაცს ეხსენება ბიუროკრატიათა თიერობაში, ხშირად იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ საზოგადოებრივი ინტერესები უკანა პლანზე გადადის ხოლმე...

წ. ა. — რას იტყვით ამ ვითარებაში ოპოზიციური გაერთიანება-ორგანიზაციების როლზე?

გ. შ. — პირველ რიგში უნდა ვთქვა, რომ მე აუცილებლად მიმაჩნია ამ ორგანიზაციების ლიდერთა პოლიტიკური რეაბილიტაცია. ფაქტობრივად ეს მოხდა, მაგრამ ოფიციალურად არა. ახლა მიმდინარეობს 30-50-იან წლებში რეპრესირებული რეაბილიტაცია; იგივე უნდა მოხდეს უძრავის პერიოდში: „სხვაგვარად აზროვნებისათვის“ დასჯილთა მიმართაც. სახელმწიფომ საჯაროდ უნდა განაცხადოს თავისი პოზიცია.

წ. ა. — თქვენ მხედველობაში გაქვთ, რომ ამის გაკეთება შეიძლება რესპუბლიკის ფარგლებში...

გ. შ. — რასაკვირველია. და ეს უნდა გაკეთდეს აუცილებლად — ნდობის მოპოვება სხვაგვარად ძნელი იქნება. რაც შეეხება არაფორმალურ ორგანიზაციებს — უნდა ვთქვათ, რომ მათი დამსახურება ქართველი ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გამოღვიძების საქმეში უდიდესია და ამის დაუნახაობა უსინდისობა იქნებოდა. სხვა საკითხია, რომ ზოგიერთი აქცია, ჩემი აზრით, მიუღებელია. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ მესამე ძალა ყველანაირად ცდილობს გათიშოს რესპუბლიკებს შიგნით ერები, დაუპირისპიროს ერთმანეთს და ამით დაასუსტოს რესპუბლიკა თუ რეგიონი, ამას გრძნობენ და ხედავენ ისინი, და მაინც — უცნაური ამბავია — ზოგჯერ თავიანთი მოქმედებით ხელს უწყობენ ამ პროცესებს. როდესაც აცხადებ, რომ არაქართველი რესპუბლიკაში სტუმარია. ისტუმრა და წავიდესო, — ბუნებრივია, ამით რესპუბლიკის შიგნით კონფლიქტის გაღვივება უწყობ ხელს. დავაუხსტებ — ამას მხოლოდ არაფორმალური ორგანიზაციების მისამართით არ ვამბობ, ასეთი აზრი პრესაშიც გამოთქვა ჩვენი ინტელიგენციის ზოგიერთმა წარმომადგენელმა... ჩვენ ყველაფერი უნდა გავაკეთოთ საიმისოდ, რომ რესპუბლიკაში ეროვნებათა შორის თანხმობის რეჟიმი დამკვიდრდეს, რადგან

წინააღმდეგ შემთხვევაში ქართველი ერი და ეროვნული მოძრაობა დასუსტდება.

ზ. ა. — რას გვთავაზობთ თანხმობის რეჟიმის დასამკვიდრებლად? მაგალითად, აფხაზეთში სრულებით არ იგარჯნება ქართველ ერთან ნორმალური ურთიერთობის აღდგენისაკენ სწრაფვა. რა გზას უნდა დავადგეთ?

გ. შ. — ეს ბოლომდე გააზრებული არ მაქვს. ერთი შემოიძლია ვთქვა: ალაბთ, უნდა გვქონდეს ძალიან ხშირი შეხვედრები აფხაზ მოსახლეობასთან, შრომით კოლექტივებთან, რათა ვანიშნავდეთ დამაბუღებლობა. ჩვენს რესპუბლიკაში ძალზე სპეციფიკური სიტუაციაა. აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის არსებობას თვითონ ავტონომიური რესპუბლიკის მოსახლეობა თვლის უაზრობად, ამიტომ უნდა გადაწყდეს ეს საკითხი — რასაკვირველია, თვითონ აჭარის მოსახლეობის ნება-სურვილის შესაბამისად; რაც შეეხება იმ ეროვნებებს, რომლებსაც ეთნიკური ტერიტორია სხვაგან გააჩნიათ — მათ ტერიტორიულ-ადმინისტრაციული ავტონომია არ უნდა ჰქონდეთ, უნდა შეიქმნას კულტურულ-ნაციონალური ავტონომია...

ზ. ა. — როგორც ეს მსოფლიოს ცივილიზებულ ქვეყნებშია...

გ. შ. — დიახ, ეს იმას ნიშნავს, რომ თუ მათ სურთ თავიანთი კულტურის, განათლების საკითხების მოგვარება, შექმნიან საზოგადოებას, რომელსაც ექნება სათანადო სახსრები, გახსნიან ეროვნულ სკოლებს, სხვა კულტურულ დაწესებულებებს... რასაკვირველია, იგულისხმება, რომ სახელმწიფო ყველა პირობას შეუქმნის მათ საამისოდ. ეს უფრო სასიკეთოც იქნება მათთვის და აი რატომ. ავიღოთ კონკრეტული მაგალითი. მე პირადად უდიდეს პატივს ვცემ ოს ერს, მაგრამ მიმაჩნია, რომ მათ სჭირდებათ არა ტერიტორიული, არამედ კულტურულ-ნაციონალური ავტონომია. ოსები ხომ მხოლოდ სამხრეთ-ოსეთში არ ცხოვრობენ — ისინი ცხოვრობენ თბილისშიც, ქუთაისშიც და სხვა რაიონებშიც, მაგრამ ფაქტიურად მოწყვეტილი არიან ერთმანეთს. ახლა წარმოიდგინეთ, ისინი რომ გაერთიანდნენ კულტურულ-ნაციონალურ ავტონომიად, — მით უფრო მჭიდრო კავშირი ექნებათ, ეროვნულ-ტერიტორიული ავტონომია კი ხელს უშლის ამ კონტაქტების გააქტიურებას, რის გამოც

ზოგი სრულიად მოწყვეტილია თავის ენის კულტურის ღრმად შესწავლა-შეფასების საშუალებას. რაც შეეხება აფხაზეთს — ავტონომიური რესპუბლიკის არსებობისათვის აქ ძალზე მცირეა სამართლებრივი საფუძველი. ფაქტიურად აფხაზეთში აფხაზეთის რიცხვი ისეთ უმცირესობას შეადგენს, რომ თუ მაკარად მიუღებები, მათ უნდა ჰქონდეთ არა ავტონომიური რესპუბლიკა, არამედ საოლქო ავტონომიის სტატუსი. ეს მდგომარეობა ქმნის საფუძველს ორი ურთიერთგამომრიცხავი პოზიციისა: ჩვენში ზოგი თვლის, რომ აფხაზეთის ავტონომია საერთოდ უნდა გაუქმდეს, აფხაზეთში კი არიან ისეთები, რომლებიც მოითხოვენ აფხაზეთის მოკავშირე რესპუბლიკად გარდაქმნას. უნდა მოიძებნოს კომპრომისი. კომპრომისი კი იმაში მესახება, რომ უნდა დარჩეს ავტონომიური რესპუბლიკა, ამასთან ყველაღონე უნდა ვიხმაროთ, რათა მივალწიოთ ურთიერთობის სრულ ნორმალიზებას. საბოლოო ჯამში თუ ნათქვამს შევაჯამებთ და რეზიუმეს გავეთებას ვცდით, — უნდა შეიგნოს ყველამ — საქართველოში მცხოვრებმა არაოცრად მკვიდრმა, ესე არამკვიდრმა ერებმა, — რომ საერთო ინტერესები გვაქვს. უნდა დავანახოთ და დავარწმუნოთ აფხაზიც, ოსიც, რუსიც და სხვაც, რომ საქართველოს სუვერენიტეტი მათ ცუდს არაფერს უქადის, პირიქით — რაც უფრო მეტი უფლებები აქვს რესპუბლიკას, რაც უფრო დამოუკიდებელი და სუვერენულია იგი, მით უკეთესად იცხოვრებს ხალხი. უნდა გავიგონ, რომ პარტიულ-საბჭოთა ბიუროკრატიული აპარატის დიქტატი ერთნაირად საშიშია ყველა ერისთვის, ამიტომ ყველა უნდა გაერთიანდეს სწორედ ამ დიქტატთან საბრძოლველად.

P.S. როცა მასალა დასაბუქდად მზად იყო, შევიტყვეთ, რომ სოციალ-დემოკრატიული პარტიის საინიციატივო ჯგუფმა ჩამოაყალიბა დამფუძნებელი ყრილობის საორგანიზაციო კომიტეტი და სარედაქციო კოლეგია. აქვე აღვნიშნავთ, რომ სოციალ-დემოკრატიული მოძრაობა თანდათან ორგანიზებულ ხასიათს იძენს საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკებშიც. კერძოდ, ბალტიისპირეთში შექმნილი კავშირებისა და ასოციაციების ჩამოყალიბების თაობაზე ამას წინათ წერდა სოციალ-დემოკრატიული „სოხესენიკი“ (1989. №38).

ბოლოს იმასაც დავახსენებთ, რომ საუბარი გ. შ.- ჩაიძვინა შედგა ა. წ. სექტემბერში.

პიტრი და „ტრივიალური ხელოვნება“ როგორც გასობრივი მოხმარების ხელოვნება

ვერნარ კოფმანი

პოლემიკური წერილი „კიტჩი და „ტრივიალური ხელოვნება“, როგორც მასობრივი მოხმარების ხელოვნება“, რომელსაც ჟურნალის ამ ნომერში ვთავაზობთ მკითხველს, კიტჩის ფენომენოლოგიისა და მასობრივი კულტურის ანალიზის საკითხებს ეძღვნება. მისი ავტორის — ცნობილი დასავლეთგერმანელი ხელოვნების ისტორიკოსისა და თეორეტიკოსის, გფრ-ს ერთ-ერთი უდიდესი მუზეუმის — ჰამბურგის „კუნსტჰალეს“ დირექტორის ვერნერ კოფმანის (დაბ. 1928 წ.). ნაშრომები „მიწიერი სამოთხე: XIX საუკუნის ხელოვნება“ (1960) და „თანამედროვე ხელოვნების საფუძვლები. სიმბოლური ფორმების შესავალი“ (1966) დიდი ხანია ხელოვნებათმცოდნეობითი ლიტერატურის კლასიკად იქცა.

ვ. კოფმანის წერილს, რომელიც ჟურნალ „ისკუსტვოს“ ა. წ. № 6-ში გამოქვეყნდა, საფუძვლად უდევს მასობრივი კულტურის პრობლემებისადმი მიძღვნილ კოლოკვიუმზე წაკითხული მოხსენება. კოლოკვიუმის მონაწილე ხელოვნებათმცოდნეების, თეატრმცოდნეების, მუსიკისმცოდნეების, ესთეტიკოსების მსჯელობის საგანს წარმოადგენდა „კიტჩი“ და „ტრივიალური ხელოვნება“. ეს ცნებები ფართოდაა

გავრცელებული ჩვენს უოველდღიურ ლექსიკაში, მაგრამ როგორც მეცნიერულ ტერმინებს ჩვენთან, ჭერჭეროვით, ადეკვატური გამოყენება არა აქვთ.

თუკი სიტყვით „კიტჩი“ ჩვენთან ცუდი ან, როგორც უწინ იტყოდნენ, „მეშინური გემოვნების“ ამა თუ იმ გამოვლინებას განსაზღვრავენ, „ტრივიალურის“ ცნების შემთხვევაში გაცილებით რთულადაა საქმე. ეტიმოლოგიურად ეს სიტყვა სათავეს იღებს ლათინურიდან trivius — გზაჯვარედინი (და არა trivium — შუასაუკუნეებში განათლების პირველი ეტაპი), როგორც ხშირად ჰგონიათ ხოლმე, რაც იმთავითვე მიგვანიშნებს ამ სიტყვით აღნიშნულ მოვლენათა მასობრივ, საყოველთაოდ ხელმისაწვდომ ხასიათზე. ტრივიალური არის არა უხამსი, როგორც მას ჩვენი ლექსიკონები განმარტავენ, არამედ კარგად ნაცნობი, ფართოდ გავრცელებული რამ, რაც ხმარებისაგან გაიცივია, შტამბად, კლიშედ იქცა და ამის გამო დაკარგა თავისი პირვანდელი მნიშვნელობა. ამის შესანიშნავი მაგალითია მენდელსონის „საქორწილო მარში“ და შოპენის „ხამგლოვიარო მარში“, აგრეთვე ნებისმიერი სხვა „პოპულარული კლასიკური მუსიკა“, რომელიც თავისთავად, ჩვეული კონტექსტის გარეშე აღარ აღიქმება.



კიტჩისაგან განსხვავებით, რომელიც მაღალი ხელოვნების ტრავესტიას განახორციელებს, ტრივიალური შეიძლება გახდეს ნებისმიერი კემშარიტი, ნამდვილად მაღალი ხელოვნების ნაწარმოები, რომელმაც ამა თუ იმ მიზეზით განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა და გახდა ერთი მხრივ, საზოგადოდ ხელოვნების ყველა სათვის გასაგები, ფართო მოხმარების მქონე (კანფეტის შესახვევ ქალაღზე, პლაკატზე, ურნალების ყდებზე, რეპროდუქციის) ნიშანი და, მეორეს მხრივ, — რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, — კემშარიტი ხელოვნებისადმი კუთვნილების ნიშანი. უცხოურ ხელოვნებათმცოდნეობაში არსებობს ისეთი ცნება, როგორცაა მაღალი ხელოვნების „ტრივიალური ზონები,“ ანუ ხელოვნების ფუნქციონირების განსაკუთრებული აქტი, როდესაც მკურნებელთა აღქმაში იგი მხატვრის თავდაპირველ ინტენციასთან შედარებით სხვა მნიშვნელობას იძენს. თავად კიტჩს ვ. პოფმანი განიხილავს არა როგორც მაღალ

ხელოვნების ალტერნატივას, არამედ როგორც თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთ ვარიანტს.

ვ. პოფმანის წერილში მრავალი ურთულესი და ერთობ სასიფთო პრობლემაა გაანალიზებული. დანტერესებული და ყურადღებიანი მკითხველი, რომელიც არ შეუშინდება თბობის სირთულეს და პრობლემის დაყენების ჰეგელისეულ მრავალმანიანობას, ავტორის ბრწყინვალე ერუდიციას და გერმანული განსწავლულობის ტვირთს, — ერთი სიტყვით, გემოს გაუგებს ხელოვნებათმცოდნეობის გერმანულ-ავსტრიული სკოლის თავისებურებებს, — ის უთუოდ იპოვის ამ წერილში პასუხს მრავალ საჭირობოროტო კითხვაზე, რომელიც ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობას არა თუ გადაუჭრია, ჭერ არც დაუსვამს. არც გერმანელი მკვლევარის სტატია წყვეტს მასში აღძრულ საკითხებს, მაგრამ მისი მთავარი ღირსება ისაა, რომ იგი ხელოვნების მოვლენებისადმი „ტრივიალური“ დამოკიდებულებისაგან განთავისუფლებაში გვებმარება. (რედ.).

I

მსჯელობის საყრდენად უნდა მივიჩნიოთ ხელოვნების ორი ერთმანეთის საპირისპირო გაგება — ჩაკეტილი და ღია. ჩაკეტილი გაგება იმთავითვე ნორმატიულია. ეყრდნობა რა ფსიქოლოგიათა ტრადიციულ კატეგორიებს, იგი მკვეთრ ზღვარს დებს ხელოვნებასა და არახელოვნებას შორის და საყოველთაოდ აღიარებული მიღწევების საფუძველზე გარაუდობს, რომ შეუძლია ერთხელ და სამუდამოდ გამოპყოს და განსაზღვროს „ხელოვნების ფენომენის“ არსებობის ანუ. ასეთი გადგომა, ერთი შეხედვით აადვილებს კემშარიტის ნაყალბევისაგან, ნამდვილი ხელოვნების ნაწარმოების ეპიგონისა და შარლანტანის ნახელავისაგან გამოიჯანს. ხელოვნების ღია გაგება ასეთს არაფერს გულისხმობს. მას საფუძვლად უდევს პრაგმატული მანქანდასახლობა, რომლის თანახმად, ერთი მხრივ, ხელოვნება რთული ცნებაა, „გამგზავნისა“ და „რესპონდენტს“ შორის მოლაპარაკების შედეგია, ხოლო მეორე მხრივ — მისი განსაზღვრა ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში კონტექსტზეა დამოკიდებული. ხელოვნება

მხოლოდ ის კი არ არის, რაც მასთან ნაზიარებათა გარკვეულ მოლოდინს შეესაბამება ან ქმნის ახალ მხატვრულ წყობას; იგი ამასთანავე მხატვრულის მიღმა არსებულ მოთხოვნილებათა (რელიგიურის ან პოლიტიკურის) დასაკმაყოფილებელი ინსტრუმენტიცაა.

ამ პოზიციათა ურთიერთწინააღმდეგობას აქვს ხანგრძლივი და დრამატული ისტორია, რომელშიც გამარჯვებული ყოველთვის ხელოვნების ჩაკეტილი გაგების მიმდევრები იყვნენ. წინააღმდეგობა კანონზე დაყრდნობილ კემშარიტ, მაღალ ხელოვნებასა და ნაივურ ხელოვნებას შორის, რომლისთვისაც უცნობია წესები, ახალი დროისა და შუასაუკუნეებს შორის შუალედურ პერიოდში წარმოიქმნა: ბოკაჩოს დეკამერონში (დღე მე-6, მეხუთე ნოველა) ზოტას ასხამენ ჯოტოს მიღწევებს იმ შემდგომ მხატვართა საწინააღმდეგოდ, „რომლებიც თავიანთ სურათებს უფრო უფიცთა გასართობად ქმნიან, ვიდრე განათლებულ ადამიანთა დასამოძღვრავად“. მაყურებლები ორ ბანაკად იყოფიან: ერთში

ქეშმარიტი მცოდნენი არიან, მეორეში — ხელოვნების უღარდელად მომხმარებელი უფიცები. ერთ შემთხვევაში საუბარია მალალ ხელოვნებაზე, მეორე შემთხვევაში კი — მასობრივ ხელოვნებაზე, როგორც რელიგიურ-მორალური დამოძღვრისა და გართობის, სიამოვნების მინიჭებისა და ჭკუისწავლების საშუალებაზე.

მაგრამ ფიქრი იმისა, რომ ეს პოლარიზაცია ხელოვნების ჩაკეტილი და ღია გაგების წინააღმდეგობით ამოიწურება, საფუძველშივე მცდარია. თუკი საკითხის ისტორიულ პერსპექტივაში განვიხილავთ, დავინახავთ, რომ სწორედ წმინდა ხელოვნების დამსახურებაა, რომ მის სფეროში თავისუფალი სუბიექტურობის სამეფო მოექცა; მართალია, ეს მონაპოვარი თვითშეზღუდვის ფასად გამოისყიდება, ვინაიდან იგი ყოველთვის კონკრეტული ამოცანებისა და პრობლემებისაგან გაქცევასთანაა დაკავშირებული (ამ ტენდენციას ჩვეულებრივ განსაზღვრავენ როგორც „ხელოვნებას ხელოვნებისათვის“, „სპილოს ძვლის კოშკს“).

მეორე მხრივ, არც მასობრივ ხელოვნებასთან დაკავშირებით არის მარტივად საქმე. სწორედ იქ, სადაც ხელოვნება პროპაგანდის საშუალებად ან რელიგიური და პოლიტიკური იდეოლოგიათა სამსახურში მდგომ ლოზუნგებად იქცევა, იწყება რომელიმე „ქეშმარიტი“ ხელოვნების აბსოლუტიზაცია, რომლის საფუძველზეც გამომუშავდება აკრძალვებისა და ნორმების მკაცრი სისტემა. ხელნაწილის განვითარების გზებს უწინ ტრიდენტის საეკლესიო კრების თეოლოგები განსაზღვრავდნენ, დღეს კი ამაზე სოციალისტური რევოლუციის დოგმატიკოსები ზრუნავენ; სწორედ ამიტომ ღიად შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნების მხოლოდ ის გაგება, რომელიც თავის თავში მოიცავს ორივე ოპოზიციას, ე. ი. თვითმპარი და თვითდამამკვიდრებელი მხატვრული შემოქმედება შეიძლება არსებობდეს როგორც თავისთავად, დამოუკიდებლად, ისე სხვადასხვა, მხატვრულის მიღმა მდგომ ამოცანებთან და მოთხოვნებებთან ურთიერთმოქმედებაში. აქედან გამომდინარე ლოგიკური შედეგია მესამე თვალსაზრისი: ხელოვნების ღია გაგება თავის თავში შეიცავს თვით ხელოვნების ეკვის ქვეშ დაყენების შესაძლებლობას.

ჩაკეტილი პოზიციის დამცველნი იმის მომხრენი არიან, რომ წყაროვან ხელოვნების



ოსტატი ES. ქალი და მასხარა.
გრავეურა. დაახლ. 1460 წ.

სტატუსი კიტჩსა და „ტრივიალურ ხელოვნებას“. პირიქით, ისინი, ვინც ღია გაგების უსიტყვო მიმდევარია, მზად არიან აპრიორო ჩართონ ორივე ეს საეჭვო მოვლენა მხატვრული მოღვაწეობის სფეროში. საწყის თეზისად შეიძლება ჩამოვყალიბოთ შემდეგი: „კიტჩისა“ და „ტრივიალური ხელოვნების“ განხილვისას შესაძლებელია მხოლოდ ისეთი მიზანდასახულობა, რომელიც არ აცხადებს eu cathedra წინასწარმოცემულ მხატვრულ მასშტაბს. ის, ვინც კიტჩსა და „ტრივიალურ ხელოვნებას“ ხელოვნურად ათვლის, უქმად ირჩება, ვინაიდან ხელმძღვანელობს კრიტერიუმებით, რომლებიც მხოლოდ რჩეულთათვის განკუთვნილი მაღალი ხელოვნების შესაფასებლად გამოდგება. ეს ადვილი დასამტკიცებელია. ჩაკეტილი პოზიციის სრულიად დარწმუნებულია, რომ საკმე აქვს მკეთილად განსაზღვრულ (სინამდვილებითან, განიხილავს მხატვრულ პროდუქციას როგორც გარკვეული ესთეტიკური, რელიგიური, პოლიტიკური ან ესთეტიკური წინაპირობების შედეგს და მხოლოდ ასე შეუძლია წამოჭრას და გადაწყვიტოს ნებისმიერი პრობლემა. ამიტომ მისი რეაქცია მომიჯნავე, მრავალპლანიანი ან სულაც ისეთ მოვლენებზე, რომლებიც ეკვის ქვეშ აყენებენ თვით „ხელოვნების“ ცნებას, მხოლოდ ნეგატიური

შიძლება იყოს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მათ საერთოდ წარმეული აქვთ არსებობის უფლება, არ შიძლება მათზე მსჯელობა, მათ აღწერა ან შეფასება. ეს ეხება როგორც „არამხატვრულ ხელოვნებას“, ისე კიტჩსა და „ტრივიალურ ხელოვნებასაც“.

ორივე დასახელებული სფერო ხელოვნებათმცოდნეობითი თვალსაზრისით მხოლოდ ღია გაგების პოზიციიდან შიძლება შეფასდეს. მხოლოდ ასეთი მიდგომისას ხდება შესაძლებელი „ხელოვნების“ კონტექსტში ამ მოვლენების პიპოთეტური ჩართვა, მათი სპეციფიკურად მხატვრული ნიშან-თვისებების გაანალიზება და მათი იმანენტური მხატვრული ფასეულობის დადგენა. ერთი პირობით: ამ ფასეულობებს შეუძლიათ არსებობა კუორდინატთა მხოლოდ გარკვეული სისტემის ფარგლებში, რომელსაც განსაზღვრავს ცნება „ხელოვნება“, თუმცა ეს არ არის განხილვის ერთადერთი საშუალება.

აქ შემოთავაზებული ხელოვნების ღია ვაგება ეფუძნება წინაპირობებს, რომლებზეც რამდენიმე სიტყვით უთუოდ ღირს შეჩერება. ტრივიალური ან შტამპების დონეზე დაყვანილი ცნობიერების მოდელების (ველოსიპედი, ბოთლების საშრობი, „უნიტაზი“, მონალიზა) გაუცხოება (შიძლება ითქვას — გასხვისებული ციტირება) დიუშანისა და დადაისტების დროიდან საყოველთაოდ გავრცელებული და კანონიერი მეთოდი ხდება. ე. ი. ორმოცდაათ წელზე მეტია, რაც ხელოვნების, ანტიხელოვნებისა და არახელოვნების საზღვრები წაშლილია. ნაბიჯმა, რომელიც გადადგა დიუშანმა ხელოვნების საგნის წარმოებიდან უბრალო მითითებისაკენ თვით ამ საგანზე, რომელიც ასეთად შიძლება იქცეს, ეკვის ქვეშ დააყენა სხვაობა მხატვარისა და არამხატვარს შორის, ხელოვნების ამგვარი გაგების (სწორედ მის მომხრეთა რიცხვში გვიგულეთ) არაორთოდოქსალურობა მხოლოდ მხატვრული პრაქტიკის ირონიული ხასიათითა და ჩვენი საუკუნის მხატვრულ სპეკულაციით როდია განპირობებული.

ერთ ჩემს სტატიაში შუასაუკუნეების თხრობითი სახვითი ციკლის ფრანც ვიკპოფისდელი ანალიზი კომიქსების ენას შევადარე. ნახატი მოთხრობები — კომიქსების თავური ფორმა, მათი სათავეთა სათავე — მხოლოდ მე-19 საუკუნის ბოლოსათვის გათავისუფლდნენ იმ დაღისაგან, რომელსაც კარგი გემოვნების დამცველები მათ განუყოფელ ნაწი-

ლად თვლიდნენ, ხოლო თავად კომიქსები კი ხელოვნების საზღვრების დაუშვებელ დაღაზვას უეიყინებდნენ. მხოლოდ მე-19 საუკუნის ბოლოს მოხდა კომიქსების რეაბილიტაცია და მათ ხელოვნების ნაწარმოების სტატუსი მოიპოვეს. მე-5 საუკუნის დასასრულის ილუსტრირებული ხელნაწერის პუბლიკაცია ფ. ვიკპოფისათვის იყო საბაბი თვალი გაედევნებინა ნარატიული მოთხრობის აღმოცენებისათვის იმპერიის პერიოდის რომაული ხელოვნების ილუზიონიზმიდან. თხრობის ამ ხერხს მკვლევარი უწოდებს ისტორიულ პროზას, რომელიც გაუბრბის რაცალბ კეთილშობილებას, ცდილობს იყოს „ადვილად გასაგები და უშუალო ზემოქმედების უნარის მქონე“. უბრალო ხალხური ნიშნები და „ცინცხალი მოუხეშავი ბავშვურობა“ ამ და სხვა ადრექრისტიანული ხელნაწერების მინიატიურებს „დიდი ხელოვნების“ ვართულეული ენისაგან გამოარჩევს. ისინი იმ გზაზე მიუთითებენ, რომელსაც შუასაუკუნეების ხელნაწერთა უბრალო ილუმინატორები დაადგებიან.

ვიკპოფის ძირითადმა დებულებებმა, რომლებიც იმპრესიონიზმით იყვნენ გატაცებულნი, მაგრამ არ სცილდებოდნენ იმპრესიონისტული ხედვის ფარგლებს, გაათავისუფლეს მანამ გვიანანტიკური და ადრექრისტიანული ეპოქები „დეკადანსის“ დაღისაგან. დღეს ჩვენ საშუალება გვაქვს განვიხილოთ ეს ხელოვნება როგორც პარალელი კომიქსებისათვის. იცავს რა ხელოვნებას, რომელიც არა მარტო მცოდნეთათვის იქნება, ვიკპოფი თავის ინტერპრეტაციაში ეხმარება იმ დროს არსებულ მოვლენას, რომელიც ხელოვნების მცოდნეთა ყურადღების მიღმა რჩებოდა. „ვენის გენეზისი“ ვიკპოფმა გამოაქვეყნა 1895 წელს, 1889 წელს გამოჩნდა პირველი bandes dessinées საფრანგეთში, ხოლო 1897 წელს პირველი Comic strips აშშ-ში.

ვიკპოფმა პირველმა მისცა პოზიტიური შეფასება კლასიკური ესთეტიკისათვის ესოდენ საძულველ „სტილთა აღრევას“. სტილთა აღრევამ გვულისწმობოთ ერთსა და იმავე ნაწარმოებში ამაღლებული ენისა და ხალხური მეტყველების თანაარსებობას. სტილთა გამიჯნვისაგან განსხვავებით (რომელიც მისდევს ანტიკური რიტორიკის რჩევებს), სტილთა აღრევა „ღია“ მეთოდია, რომლის წყალობითაც, შუასაუკუნეებიდან მოყოლე-

ბული, მხატვრულ ქსოვილში შემოდის ახალ-ახალი სფეროები — ყოველდღიური, ჩვეულებრივი, ტრივიალური. ვიკჰოფის პროგრამული მიზანი, რომელიც გემოვნებასთან დაკავშირებული ცრურწმენის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ იყო მიმართული (ამ ცრურწმენის მთავარ ნიშნად იგი თვლიდა რომელიმე ეპოქის ხელოვნების დეკადანსურად გამოცხადებას), შემდგომ გაიზარა რიგლმა, რომელმაც ეს შემდეგი დებულების სახით გამოხატა: ისტორიაში დეკადანსი არ არსებობს. ექვევარეშეა, ვიკჰოფმაც და რიგლმაც ხელოვნების ახლებური გაგების ძირითად დებულებათა გაცხადებით კვლევისათვის აღმოაჩინეს სრულიად ახალი სფერო; რომელიც მანამდე ყურადღების ღირსად არ იყო მიჩნეული. ამგვარი თავისუფალი გაგება ექვის ქვეშ აყენებს ყოველგვარ ნორმას; ყოველგვარ გემოვნებისმიერ ცრურწმენას. ამასთანავე გასათვალისწინებელია ისიც, რომ რიგლის სწრაფვა ნიველირებისაკენ ზემოდან და ის დაქინება, რომლითაც იგი ჰეგელისაგან წაისესხებ „შინაგან აუცილებლობას“ ჩა-

ეკიდა, იწვევს გარკვეულ ექვს. აქ წყალს გავშვსაც ხომ არ აყოლებენ?
იულიუს ფონ შლოსერი, ხელოვნების ისტორიის, როგორც შედეგრთა ისტორიის მკვლარო კორსეტის გახსნისას უფრო მოქნილად და დიფერენცირებულად იქცევა, თუმცა თავდაპირველად იგი ძალიან ახლოს მივიდა იმ მიმართულებასთან, რომელსაც რიგლის აზრი დასტრიალებდა. თავის წერილში „ხელოვნებაზე შუასაუკუნეების შეხედულებათა გენეზისის შესახებ“ (ეს წერილი 1901 წელს რიგლის „გვიანრომაულ მხატვრულ ინდუსტრიასთან“ ერთად გამოვიდა⁵) „ანტიკურ ნიმუშთა ბარბაროსული გააზრების“ დაცვისას (რომელსაც „ტექნიკურ გაუწყობას“ საყვედურობდნენ) და „გარკვეული გეზით მიმართული ნების“⁶ განილივისას, იგი საოცრად უახლოვდება მხატვრული ნების თეორიას. მაგრამ უკვე შემდგომ ფრაზაში წამოიჭრება საკამათო პრობლემა, რომელიც ე. გომპანის წიგნშიც („ხელოვნება და ილუზია“) არის განხილული: „ის სიახლე, რომელიც ხელოვნებაში ახალგაზრდა ერებმა მოიტანეს, იმის შედეგია, რომ ისინი ელემენტარული ინსტიტუტების ზემოქმედებით ქმნიდნენ, მათ არ სურდათ სხვაგვარად დანახვა და შექმნა, იმიტომ, რომ სხვაგვარად არ შეეძლოთ“.⁷

მოგვიანებით, კროჩეზე დაყრდნობით, შლოსერმა მხატვრულ სტილთა ისტორია მხატვრული ენის ისტორიისაგან განასხვავა.⁸ ენის ცნებას იგი გვიანანტიკურ ხანასა და მანიერიზმს მიაკუთვნებს; შუასაუკუნეების შესახებ იგი ფრთხილად შენიშნავს, რომ მთელს ამ ეპოქაში ძნელი გამოსარჩევია დიდი შემოქმედებითი პიროვნება. ამის შემდეგ გამოქვეყნდა და თითქმის შეუმჩნეველი დარჩა გარგერის წერილი „შუასაუკუნეების ხელოვნების შეფასების სიძნელეთა შესახებ“, რომელშიც უკვე წამოჭრილია ეს პრობლემა: „არ არსებობდა ორგანიზებული სწავლება და მაინც, ოსტატობის დაბალი დონე, რომელიც სულ უფრო მეტად ვრცელდება, არსებითად, უფრო საიდუმლოებით მოცული მოვლენაა, ვიდრე ღირსშესანიშნავი მიღწევა(...)⁹“ გარგერის სკეპტიციზმი და სიფრთხილე ვიკჰოფის, რიგლისა და დვორჟაკის¹⁰ ნატიფ, მახვილ მსჯელობებთან შედარებით, ერთი შეხედვით კონსერვატიული შეხედულებისაკენ მიბრუნებას უნდა ნიშნავდეს. მაგრამ მაინც, ენის შესწავლასთან დაკავშირებულ შლოსერისეულ გამოკვლევებში, —

ბალზაკის რომანის „ოჯახური ცხოვრების პატარა უსიამოვნებები“ აფიშა. 1845 წ.

PETITES MISERES
de la
VIE CONJUGALE
par H. de Balzac



300 DESSINS par BERTALL

თუკი მთლიანად არ მივიღებთ მათ, — არის ახალი იმპულსი, პრობლემის ახლებური ხედვა; უფრო აქტუალური, ვიდრე რიგლის მიმდევართა შეხედულებები, ვინაიდან სწორედ ასეთი მიდგომა გვაძლევს საშუალებას გამოვიკვლიოთ ხალხური მერყეულება, ენობრივი შტამები, საყოველთაოდ ხმარებული ლექსიკა და აგრეთვე ის სიტყვები, რომლებიც კონტექსტის მიხედვით იცვლიან მნიშვნელობას.

ამასთან დაკავშირებით, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ აბი ვარბურგი. ფუნქციონალურ-ანალიტიკურ მეთოდს იგი ხელოვნების გამოჩენილ ნაწარმოებთა ანალიზისათვის როდი იყენებს. ვარბურგის ყურადღებას იპყრობენ აგრეთვე ხელოვნების მეორეხარისხოვანი მოვლენები, რომლებსაც უბულებელჰყოფდნენ „სნობისტურად განწყობილი ხელოვნების ისტორიკოსები“.¹¹ ოფიციალურად აღიარებული მაღალი კულტურის წარმომადგენლები. „ვარბურგი გამოდიოდა იმათ წინააღმდეგ, — წერდა ვ. ჰექშერი, — ვისაც აღაშფოთებდა იკონოლოგთა კათოლიკური მიდრეკილებანი, რომლებიც უარს ამბობდნენ თვალი დაეხუჭათ აშკარად ვულგარულსა და დაბალხარისხოვანზე, მისტიკურად — ბუნდოვანსა და ესთეტიკურად ორაზროვანზე ხელოვნების ისტორიაში. ეჭვგარეშეა, რომ ეს სწორედ ის ადამიანები იყვნენ, ვისშიც ზიზღს იწყევდა თანამედროვე მხატვართა ზუსტად გააზრებულ ნაწარმოებებში გაზეთების ნაგლეჯებისა თუ თეატრალური ბილეთების ჩამონტაჟება“ (აქ ჰექშერი გულისხმობს კუბისტური კოლაჟების აღმოჩენას).¹² თუკი ვარბურგის მეთოდი გარკვეული თვალსაზრისით ნიშნავს, გომბრინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ხელოვნებათმცოდნეობის აღსასრულს“¹³ (შეგვეძლო დაგვემატებინა: ხელოვნებათმცოდნეობითი მსჯელობის თავდაჯერებულობაზე უარის თქმას). მაშინ, როგორც ჩანს, იგი შეესატყვისება ჩვენი საუკუნის მხატვართა ცდას ბოლო მოუღონ ხელოვნების ცალსახა, ჩაკეტილ გაგებას. ეს დაიწყო დიუშანის, პიკაბიასა და შეიტერსისაგან და მიგვიყვანა უორპოლთან, ლიტენშტეინთან და ბონისთან.

თუკი გავითვალისწინებთ სხვადასხვა სფეროში მიმდინარე მოვლენათა ურთიერთკავშირს, მაშინ უთუოდ შევეამჩნევთ, რომ ვარბურგის კვლევის მიმართულება ემთხვევა მაქს ბროდის ინტერესს „მახინჯი სურათების“

მიმართ. აღსანიშნავია, რომ ამ დროს მწერალი თავის მხრივ დამოკიდებულია ალტერნატიულ კატეგორიებზე, ისეთებზე, როგორცაა: *déjà vu* და *frisson nouveau* (შესაძლოა რაღაც რემზოს „ზნნათა აღქმებიდანა“¹⁴ აქვს ნასესხები). „ო, რა გასაგებნი, რაოდენ სრულყოფილი, რაოდენ მახინჯნი არიან... ეს მშვენიერი სურათები! უხამს განცხადებებში, სარეკლამო აფიშებში, საფოსტო მარკებში, გადასაყვან სურათებში, თოჯინების თეატრის დეკორაციებში, ვინიეტებში მე ვხედავ პირველყოფილი ცეკვის მომხიბლობას, თვით უნებლოდ დაუშრეტელ ბუნებას, ქაოსსა და უძველეს დროთა რიტუალებს; მე აღტაცებას მგვრის უგემოვნების რომანტიკა“.¹⁵

ბროდი იხსენიებს აგრეთვე ქიულ ლაფორგს, რომელმაც მოხიბლა დიუშანი; ლაფორგი წამოიძახებდა: „ო, ყველაფერი ოპერეტად იქცა!“ ხელოვნების დონის დაცემასთან ერთად ხდება ბანალურის ამალგება („თავის ვდებ, რომ ორფიკულ ჰიმნთა რიტმები ოპერეტაშიც გვხვდება“. კარლ კრაუსი).

ყველა ესთეტიკურ ფასეულობათა გადაფასების სათავე მე-19 საუკუნეში უნდა ვემკებოთ; მათი სისტემატური გაანალიზება — აქტუალური ამოცანაა. ამგვარი გამოკვლევა ე. წ. „კარგ ფერწერასაც“ უნდა მოიცავდეს. ამ გამოკვლევის შედეგი შეიძლება ვიწინასწარმეტყველოთ უკვე ჩატარებული წინასწარი ანალიზის საფუძველზე; იგი გვიჩვენებს საზღვართა ბუნდოვანებას, ერთგვარ გაურკვევლობას სალონურ ფერწერასა და აუტსაიდერების — მაგალითად, იმპრესიონისტების ხელოვნებას შორის. ეს გამოკვლევა წარმოაჩენს აგრეთვე იმპრესიონისტთა შეხების წერტილებს, მაგალითად, სახეთა „სუბკულტურულ“ სამყაროსთან, რომელსაც მე დაახლოებით განვსაზღვრავდი როგორც „ბულვარულ სახიერებას“.¹⁶

ამის მაგალითია ე. მანეს „ნანა“. სალონის გამოფენებზე ეს თემა დაშვებული იყო მხოლოდ და მხოლოდ მითოლოგიური, ალეგორიული, ქანრული ან ისტორიული სურათების სახით.¹⁷ ეერომისა და ბუგეროს თაყვანისმცემლებს მანეში აცბუნებდა ის, რომ მოქმედება მის სურათებში თანამედროვე გარემოში ხდება; ფერწერისათვის ეს ნებადართული არ იყო. მაგრამ სწორედ თანამედროვე გარემო — სი-

ტუაციის არაორაზროვანი კომიზმით: ლამაზმანი და მისი ბებერი კავალერი — უკვე დიდი ხნის წინ დამკვიდრდა მრავალრიცხოვანი ბულვარული ჟურნალების ფურცლებზე. კონტექსტიდან გამომდინარე, მანეს სურათი ერთ შემთხვევაში შეიძლება აღქმულ იქნას როგორც თემის დამდაბლება, ხოლო მეორე შემთხვევაში — როგორც მისი ამაღლება.¹⁸ იგივე შეიძლება ითქვას სურათებზე „ოლიმპია“ და „საუბმე ბალახზე“. მთავარი კითხვა ისაა, თუ რა განასხვავებს მანეს სალონური ფერმწერებისაგან და ბულვარული გრაფიკოსებისაგან (რომლებიც, სხვათა შორის, საცხებით აკმაყოფილებენ პუბლიკუმის მოთხოვნებს როგორც ხელოვნებაში, ისე სურათებში).¹⁹ ამ კითხვაზე წერილის ბოლოს ვუპასუხებთ.



პიკასო. იდეალის პორტრეტი. ლინოგრაფიუა, 1965 წ.


მე-19 საუკუნის მრავალფეროვანი ტექსტებიდან, რომლებიც ჩვენი თემის საილუსტრაციოდ გამოდგებოდა, მე შევარჩევ ორს: ვინაიდან ერთ ფუძემდებლური მნიშვნელობა აქვთ მთელი პოსტრომანტიკული ესთეტიკისათვის. გოტიეს „გროტესკების“ — XVI და XVII საუკუნეების მეორეხარისხოვანი — მაგრამ თავის დროზე აღიარებული პოეტებისადმი მიძღვნილი „ლიტერატურული მედლიონების“ კრებულის — წინასიტყვაობაში არის მსჯელობა ბანალური ხელოვნების ფერომენოლოგიაზე, რომელშიც იგი პირველი იყო ესთეტიკური პლურალიზმის ერთ-ერთი პირველი და, ექვგარეშეა, ერთ-ერთი ყველაზე მახვილგონიერი და გაწფული წარმომადგენელი. ერთსა და იმავე დროს „მადმუაზელ დე მოპენსა“ და „გროტესკებზე“ მუშაობისას მან შექმნა ორი ძირეულად ურთიერთსაწინააღმდეგო კონცეფცია. გოტიეს შემოქმედების მკვლევარნი მისდევდნენ მის მონიშნულ გზას.²⁰ რომანის წინასიტყვაობაში იგი საუბრობს კლასიკური სილამაზის ზედროული იდეალისადმი თავის ერთგულებაზე, გესლიანად იხსენიებს თანამედროვე ცხოვრების სიმახინჯესა და უხამსობას. „გროტესკებში“ გოტიე ხოტბავს ასხამს მოუწყვარეგბელის, უცნაურის, ახირებულის ღირსებებს. ორივე პოზიცია უპირატესი თანამედროვეობას — უფერულის სამეფოს, ორივე აღგვებს მშვენიერისა და მახინჯის საზღვრებს: „არ არის არაფერი უმშვენიერესი ანტიკურობისა და უმახინჯესი იმისა, რაც მოდიდან გავიდა“.²¹ ყველფერს — მოგონილსა და

ღვლარპნის, მოდის მსგავსად აქვს ზედაპირული მომზიბვლელობა, მაგრამ იგი მალე ძველდება. ანტიკურობა, პირიქით, არ ძველდება, მაგრამ მისაწვდომია მხოლოდ დიდი პიროვნებებისათვის, რომლებსაც შეუძლიათ თავს უფლება მისცენ კვლავ გააახლონ ყველასათვის დიდი ხნის წინ მოყიბრებული „დიდი ბანალურობანი“. მათ, — გენიოსებს, — შთააგონებთ მხოლოდ მარადიული სილამაზე; ახალი მათ არ იზიდავთ, ამაზე მხოლოდ „ზედაპირული ჰქუის ადამიანები“ ზრუნავენ. გოტიეს ჰყოფნის გონიერება, რომ დასეულობათა ეს იერარქია თავისუფალი დატოვოს ზღვრული ზოლის მკვიდრთათვის, ვინც თავისუფლად გადადის საზღვარს. ეს იმიტომ ხდება, რომ მისი გონების წინააღმდეგობრიობა აიძულებს მას კრიტიკულად შეაფასოს ნებისმიერი იდეის რეულე. მართალია, მას აზრადაც არ მოსდის ეკვის ქვეშ დააყენოს დიად მთხველთა ღირსებები, მაინც მისმა გამოკვლევებმა მიიყვანეს იგი შეფასებათა ისტორიულ ფარდობითობამდე და აგრეთვე იმის გაგებამდე, რომ გამოჩენილ პიროვნებებსაც შეიძლება ჰქონდეთ ბანალური აზრები: „საოცარი, რომ კორნელის სტილს შეიძლება წააწყდო იმ დროის ყველაზე უმნიშვნელო თხზულებებში, ხოლო ამ უხამსი სკარონის სტილი საშინლად მოგაგო-

ხემა მოლიერს, რომელთანაც ზოგჯერ ისეთ გამოთქმებს შეხვდებით, რომლებიც მის მიერ მასწარადადებულ ტურფებს თუ ეკადრებათ“.

ყველაფერს ამას კავშირი აქვს მანეს „ნანასთან“.

გოტიე იმისთვის დამკვირდა, რომ ფორმულა „დიადი ბანალურობანი“ განსჯის საგნად მექცია. ამ სიტყვებს ორგვარი მნიშვნელობა აქვს: ერთის მხრივ, ბანალურობა აქ პოზიტურ ქლერადობას იძენს, ვინაიდან იგი დაკავშირებულია ხელოვნების უდიდეს ნაწარმოებებთან, მეორეს მხრივ, იგი აშკარად გვაგონობინებს, რომ სწორედ უმაღლესი მიღწევები განწირულნი არიან გასამეორებლად, რაც გარდუვალად მათ დამდაბლებასა და გაუხამებლას იწვევს. დაფიქრების ღირსია აგრეთვე გოტიეს ის მტკიცება, რომ სიახლისკენ სწრაფვა დამახასიათებელია უფრო სუსტი პიროვნებისათვის, რათა უფრო ფრთხილად განვიხილოთ ფორმალური მდგომარეობა, როგორც ბანალურობის ნიშანი, ან კიდევ ბროდისა და ვორინგერის²² მსგავსად გამოვსარჩლოთ კიტჩს, როგორც გულუბრყვილო „ხმას ბუნებისა“, რაციონალური მაღალი ხელოვნებისაგან განსხვავებით. თუკი ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ კიტჩსა და „ტრივიალურ ხელოვნებას“, ისმის კითხვა: წარმოადგენენ თუ არა ისინი გამოქმუშავებული სტერეოტიპების მონურ გამოვრებას გამორჩენის მიზნით (ამასთანავე, ხდება ერთხელ მოგონილის ზიზღისმომგვრელი ექსპლოატაცია), ან კიდევ ბაზრის გადატვირთვა და იძულებითი ბაზრის შექმნა მოასწავებს — ისევე როგორც კონკურენციის პირობებში, როდესაც არსებობს საექსპოზიციო ხელოვნება, — იმ შემთხვევებულ ეფექტს, რომელიც მოხმარებელში frisson nouveau-ს იწვევს? ხომ არ წარმოადგენს კიტჩი, მაგალითად, მონა ლიზას მასხრად აგდებას ან კიდევ (ეს მაგალითიც ხშირად მოკვავთ) ანატომიურ მაგიდაზე საკერავი მანქანისა და ქოლგის შეხვედრას; იქნებ მას შეიძლება ვიტრინების გაფორმებაში წააფყდეთ? დადასტებმა, სურრეალისტებმა და პოპ-არტის მხატვრებმა დიდი ხანია უპასუხეს ამ კითხვას, როდესაც თავიანთ რეპერტუარში განსხვავებული სახით, მასობრივი მოხმარების ხელოვნება (და არა მარტო ის) ჩართეს და ამით გააკეთილშობილეს იგი. ეს, როგ-

ორც უკვე ვთქვით, მაღალი ხელოვნების ტრივიალიზაციისაგან მომდინარეობს.  კარლ როზენკრანცი თავის „სიმახინჯის ესთეტიკაში“ (კენიგსბერგი, 1853. ეს წიგნი სულ ახლახან ხელახლა გამოიცა) ჩვენთვის საინტერესო პრობლემას ეხება თავებში „წვირილმანი“, „ყოველდღიური“ და „უგემოვნო“, რომლებიც განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებენ.²³ მაგრამ როზენკრანციის მიერ დასახტლებული სიმახინჯის მრავალი ნიშანი დღეს უკვე ასეთად აღარ ითვლება; სანიშნოდ შეიძლება მოვიყვანოთ ისეთი ცნებები, როგორიცაა „ჰეტეროგენურის შეუღლება“ (რაც როზენკრანციის აზრით უგემოვნების ნიშანია) და „გალიზიანების ჰეტეროგენური საშუალებები“ — ჩვეულებრივის, ყოველდღიურის პერეოგატივა. ჩვენს საუკუნეში სწორედ ეს მოვლენები გამოიყენება სხვადასხვა ვარიანტებში უაზრო უცნაურობის, ვუბისტური papiers collés-ის, ready made-ის და ჰეპენინგების გასამრავლებლად.

როზენკრანციის წიგნში ტრივიალურზეცაა საუბარი. გოტიესაგან განსხვავებით, მემარცხენე ჰეგელიანელი როზენკრანცი სწორედ სიხსლეში (თუკი ეს „ფორმალური სიხსლე“ არ არის) ხედავს გამოსავალს მშვენიერის გარღვევლი განმეორებადობიდან, რომელსაც ამდღევად რამდენიმე ვარიანტი აქვს: „ალბათ საჭიროა გავისხენოთ, რომ ყველა ტრაგიკული კოლოზა წინასწარ არის გათვალისწინებული. ბენჟამენ კონსტანის მიხედვით ისინი 28-ზე მეტი არ უნდა იყოს. სწორედ ისინი არიან მუდამ მწერლის განკარგულებაში.

როზენკრანცი ტრივიალურად თვლის მოსაწყენ განმეორებას, რომელსაც არავითარი სიხსლე არ მოაქვს. სხვათა შორის, ამასთანა დაკავშირებულ მე-10 საუკუნისათვის მნიშვნელოვანი თემა — საქმარისია გავიხსენოთ დელაკრუა და ბოდლერი — წესების სუბიექტური დარღვევის მუდმივი გამართლება. როზენკრანცი აგრეთვე თვლის, რომ სილამაზე, რომელიც „აბსოლუტურ სისწორეში“ ვლინდება, შეიძლება სიმახინჯედ მოგვეჩვენოს და პირიქით, დეტალებში „არასწორი“ ნაწარმოები შეიძლება მშვენიერი იყოს. მაგრამ მას, ვინც ჩვეულებრივის ერთგულია, სამართლიანად ედება ბრალად იდეალისაკენ არასაკმარისი სწრაფვა და „შინაარსის ტრივიალურობა“.

გრამ ეს სიმართლე წარმომდგარია გრძობადი აზრით და არა თავისთვის შესატყვისი ფორმით. მეორეს მხრივ, როდესაც რელიგია დამოკიდებული იმაზე, რაც მის მიმართ ვარაუბა — საგანზე — მაშინ ამ რელიგიას სილამაზე ვერ დააკმაყოფილებს, პირიქით. მისთვის მიზანშეწონილია ცუდი, მახინჯი, უხამსი გამოსახულებები. საყოველთაოდ გავრცელებული აზრით, ხელოვნების ქეშმარიტი ნაწარმოებები, მაგალითად რაფაელის მათანები, არ იწვევენ ისეთ თავვანისცემას, მათთან არ მოაქვთ იმდენი შემოსაწირი, როგორც ცუდ სურათებთან, რომლებიც თავვანისცემისა და ძვირფასი ძღვენის მისართმევ საგნად იქცევიან“. სწორედ ამ პუნქტს ეხება ბ. ფონ რამდორი წერილში, რომელმაც კასპარ დავიდ ფრიდრიხის „ტეჩენის საკურთხევლის“ გამო კამათი გამოიწვია.

„ასე თავისუფლდება ხელოვნება ეკლესიის პრინციპებისაგან“ — ამით ამთავრებს თავის მიხედვლას ჰეგელი. შუასაუკუნეების დასასრულს ხელოვნება აცხადებს თავის დამოუკიდებლობას და ამაყად და მორჩილად თავისუფლდება მიზნების, ამოცანებისა და ფუნქციების მარწმუნებისაგან. მხატვრული შემოქმედების მზარდი ავტონომიურობის კორელატი ხდება ხელოვნების ისეთი რეტროსპექტიული განხილვა, რომელიც მოწყვეტს ხელოვნების ნაწარმოებებს მისი კავშირებისა და წარმოშობის პირობებისაგან და „წარმოსახვით მუზეუმში“ გადაიტანს. „ანტიკურ ღმერთთა სახეების მშვენიერება, მამა-ღმერთის, ქრისტესა და მარიამის ღირსება და სრულყოფილება ვეღარ გვაძლევს მუხლი მოვიყაროთ მათ წინაშე“.25 ეს ფრაზა „ესეთიკიდან“ იმაზე მეტყველებს, რომ ჰეგელი, აღნიშნავს რა ხელოვნების „უზენაესი დანიშნულების“ დაკარგვის ფაქტს, არ გამოიცხავს მისი მომავალი „განვითარებისა და სრულყოფის“ შესაძლებლობას. მაგრამ ამასთანავე, როგორც აუნაზღაურებელ დანაკარგს იგი აღნიშნავს იმას, რომ მასობრივი ხელოვნება სამუზეუმო ხელოვნებით იცვლება. აქ მისი ერთ მეტყველებს წარსულში შეყვარებული რომანტიკოსი: „ბერძნული ხელოვნების მშვენიერი დრო და შუასაუკუნეების ოქროს ხანა უკან მოვიტოვებ“.

ალბათ ზედმეტია ჰეგელის მიერ აღმოჩენილი „რეფლექსიის მომენტის“, როგორც თანამედროვეობის დამახასიათებელი ნიშნის დაწვრილებითი განხილვა. ამაზე უკვე ბევრი

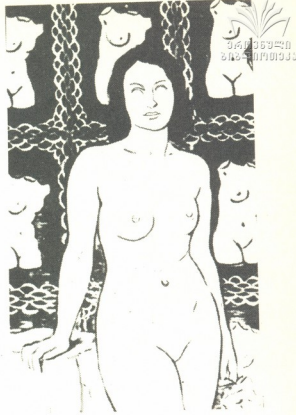
იქნება. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ის, რომ საეჭვო, ეჭვის აღმძვრელი ხელოვნების წარმოებების გამოჩენა ნიშნავს მთლიანად განარფლექსირებული, მწარმოებელსა და მომხმარებელს შორის გულუბრყვილობას სრულიად მოკლებული დამოკიდებულებების წარმოქმნას. „გაზარებული განხილვა“ გვაძლევს „მეცნიერულად განვსაზღვროთ რა არის ხელოვნება“. ხელოვნება ასეთი გაგებით არის ბუნდოვანი რამ, რომელიც მუდამ საჭიროებს თავისი არსებობის გამართლებას ან კიდევ რაღაცისაგან ისწრაფვის. ეს ეხება როგორც წმინდა, უმიზნო ხელოვნებას, ისე იმ ხელოვნებასაც, რომელიც არამხატვრულ მიზნებს, ამოცანებს, ინტერესებს ემსახურება.

საკვირველია, რომ ჰეგელზე მითითება ეხმარება პოლენდერს უარი თქვას ხელოვნების მისეულ ღია ვაგებაზე. გამოდის რა „ხელოვნების მაღალი დანიშნულებიდან“, იგი, აკეთებს ჩემის აზრით, მცდარ დასკვნას იმის შესახებ, რომ უქანასკნელი 150 წლის მანძილზე „ღირსი ყურადღებისა“ ხელოვნებაში იქმნებოდა მხოლოდ მაშინ, როდესაც „დაცული იყო პირობები ინდივიდის თავისუფალი შემოქმედებისათვის და დისტანცია სახელმწიფოსა და ეკლესიის ინტერესების მიმართ“.26 ეს ერთგვარი განდგომა ხელოვნების ჩაკეტილი ვაგების პოზიციიდან, აშკარა წინააღმდეგობაშია კიტჩისა და „ტრივიალური ხელოვნების“ ცრურწმენისაგან სრულიად თავისუფალ შეფასებასთან.

ხელოვნების მომხმარებლური ფასეულობანი, ბენიამინის დაკვირვებით, იცვლება ექსპოზიციურით (და ყველაფრით, რაც ამასთან არის დაკავშირებული — ანუ მუზეუმებით, სალონებით, ხელოვნების ნაწარმოებებით ვაჭრობით). ამ პროცესის მსვლელობაში, რომელიც დაიწყო მანამ, ვიდრე ჰეგელი თავის დიავნოზს დასვა, ხელოვნების პირობითი ვაგება მოიცავს (ან მას თავს ახვევენ) ხან ერთ და ხან მეორე ესთეტიკურ კანონს, რომელიც ცდილობს მოიპოვოს უფლება იწოდებოდეს ქეშმარიტ ხელოვნებად.

ნაზარეველ მხატვრებზე ვლასარაკობთ თუ ჯაუფ „დე სტილის“ წივრებზე, მათ ნონკონფორმიზმსა და „თავისუფალ სუბიექტურობაში“ არის გარკვეული პატიოსნება. თუკი მათი სუბიექტური მისწრაფებები წარსულისაკენ არის მიმართული (როგორც მაგა-

ლითად. გვიანი დე კირიკოსი), მათ შესაძ-
 ლა ტრივიალურობაც უსაყვედურონ.
 ავანგარდიზმის დოგმატურმა პირველსაწ-
 ყისებმა მიაჩვიეს მაღალი ხელოვნება, ანუ
 დამოუკიდებელი და თვითკმარი ხელოვნება,
 აპყვეს ტრივიალურ მიზანთა და ფუნქციათა
 ცდუნებას. ასეთი პოზიცია გარკვეული
 თვალსაზრისით შეზღუდულია: „ის რაც შე-
 დის ცნებაში „ქარგი გემოვნება“ მუდამ
 ძლიერი ნეგატიური მომენტის მატარებელია.
 „ქარგი გემოვნება“ მასა აქვს, ვისაც ადვი-
 ლად არ აცდუნებს მაღლიერი გამოძახილი;
 იოლად რომ უღებს კარს „ვეულგარულს“.²⁷
 შეიძლება არც კი ვთქვათ, რომ ვულგარუ-
 ლობის ხარისხს მაღალი ხელოვნება განსაზ-
 ღვრავს სხვადასხვაგვარად — ავანგარდიზმის
 მიმართულებათა თუ მიმდინარეობათა შეცვ-
 ლის შესაბამისად.²⁸



III

მაღალი ხელოვნების ერთ-ერთი პერო-
 გატივა გემოვნების აღზრდაა. უგემოვნება
 — მასობრივი ხელოვნების განუყოფელი
 კუთვნილებაა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სწო-
 რედ ეს იძლევა კიტჩისა და „ტრივიალური
 ხელოვნების“ მიმართ აგდებული დამოკიდე-
 ბულებისა და მათ წინააღმდეგ წინასწარა-
 ვიატებული აზრის საფუძველს, რაც მათ სა-
 ერთოდ ხელოვნების საზღვრებს მიღმა დევ-
 ნის, ვინაიდან კიტჩიცა და „ტრივიალურიც“
 — მომხმარებელზე ორიენტირებული „და-
 ბალი ხელოვნების“ ნაირსახეობებია. ამიტო-
 მაც ვრცელდება მათზე ვერდიქტი, რომელ-
 საც ადებენ მათ ექსპოზიციური ხელოვნების
 დამცველები და განმმართველები, რომლე-
 ბიც ყოველგვარი მიზნებისაგან ხელოვნების
 გათავისუფლებისა და უსაზღვრო შემოქმე-
 დებითი თვითდამკვიდრებისათვის იბრძვიან.
 ამ ესთეტიკურ ქედმაღლობას ეწირება ყვე-
 ლაფერი, რაც არ შეესაბამება სამუხეუმო
 და საკოლექციო ხელოვნების „აუტრას“ და
 რაც უფრო მოკრძალებული ამოცანების გა-
 დაპრას ისახავს მიზნად. პურისტი ბრაზობს,
 რომ „ხელოვნება, რომელიც ამკობდა ძვე-
 ლთა იატაკებსა და ქრისტოიანულ ტაძართა-
 თაღებს(...) ახლა სათუთუნესა თუ სამაჟურზე
 მიჩნეული ადგილით ემყოფილდება“.
 ასზე მეტი წლის შემდეგ ადოლფ ლოოსი
 დაეყრდნობა გოეთეს ამ შენიშვნას („იტალი-

ჩ. მაგრიტი. ლილ ვალენსილიან
 1948 წ.

ური მოგზაურობა“, 8 ოქტ. 1786), როდესაც
 მასხრად აიგდებს მოდერნის სტილის მთავარ
 ამოცანას — მოხმარების საგანთა ესთეტი-
 ზაციასა და ფორმალიზაციას.²⁹ ხელოვნების
 მეორე არისტოკრატი, ბოდლერი „1859 წლის
 სალონში“ ირონიულად საუბრობს ცხვირსა-
 ხოცებზე სენ-დენის სამარხთა გამოსახლე-
 ბით. ესთეტიკოსი პურისტები თავს ესხმიან
 ყველაფერს, რაშიც კომერციულ გამორჩენას
 ხედავენ. „კიტჩი კარს მოგვადგა!“ — ყვი-
 რიან ხელოვნების ჩაკეტილი გავების ერ-
 თეულნი; მათთვის ურყევ წესებზე მკრეხე-
 ლური თავდასხმა „დიად ბანალურობათა“
 გააზრების შინაარსობრივი ან ფუნქციონა-
 ლური შეცვლა — მაგალითად, თუკი ქრის-
 ტეს ჭვარცმა გამოყენებულია როგორც გუ-
 ლსაბნევი. მაგრამ თუკი ეს სამკაული
 დიურერის მინიატურული გრაფიურის
 ასლია? ხომ არ არის ეს საფუძველი იმი-
 სათვის, რომ კვლავ მივუბრუნდეთ მრავალ-
 ჭერ განხილულ თემას „დიურერი და კიტჩი“
 და ხომ არ ვისარგებლოთ ამით, როგორც
 შესაძლებლობით უარი ვთქვათ უზენაესი
 ქეშმარიტების პრეტენზიის მქონე ქედმაღ-
 ლურ მსჯელობებზე?
 და ბოლოს, რამდენიმე სიტყვა შეფასების
 კრიტერიუმებსა და „თამაშის წესებზე“. პო-

ლენდერის მიხედვით ეს წესები დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ — კარგად თუ ცუდად — არის გაკეთებული ხელოვნების ნაწარმოები. აქ, როგორც ჩანს, ახალი ღვინის ჩასხმას კვლავ ძველ ჰურჭელში ცდილობენ. თამაშის წესები — ეს არის. ახალი განსაზღვრება იმ პირობითი ცნებებისა, რომლებიც აღგენდნენ შეფასებისა და მსჯელობის კრიტერიუმებს. მათ ხან concinnitas-ს უწოდებდნენ, ხან კიდევ მხატვრულ სახეს, bienséance-ს სტილს... ამიტომ ვთვლი, რომ ეს წესები უფრო მაკარ განსაზღვრებას მოითხოვენ და გთავაზობთ შემდეგს: პოლენდერის ტრინოლოგიით წესები ღვინდება შედარებით ცნებათა ობიექტურად არსებული სისტემის ფარგლებში. ვფიქრობ, იმის შეფასებისას კარგია მოცემული რამ თუ ცუდი, ეს ობიექტურად არსებული სისტემა გადამწყვეტ როლს არ თამაშობს. პირიქით: აღქმის (ანუ შედარებით ცნებათა სისტემის) კანონზომიერებანი მსჯელობის უნარზეა დამოკიდებული.

თუკი ჩვენ „კარგისა და ცუდის“ ცნებებს მივმართავთ როგორც საბოლოო ინსტანციას და თუ ეს სწორედ ისაა, რისი დადგენაც გესურს ხელოვნების ნაწარმოებთან დაკავშირებით, — ეს ნიშნავს მივუდგეთ ხელოვნებას წინასწარ დადგენილი ნორმებით ანუ ვალიაოთ, რომ არსებობს ფასეულობათა ერთიანი სკალა ხელოვნების ყველა სახეობისათვის. მაშინ ამ პოზიციებიდან უნდა შეფასდეს ხელოვნების ცალკეული ნაწარმოები.

ბებიც. ეს გამოიწვევს ერთიანი წესების დადგენას მაღალი ხელოვნებისათვის, მასობრივი ხელოვნებისათვის და კიტჩისათვის. მაშინ აღარ დაგვიკირდება თავის მტერევა ყველა ამ ცნებაზე, რადგანაც მუდამ ცვალებად მხატვრულ პროცესს ჩვენ თაროების მიხედვით გავანაწილებთ და თითოეულ მათგანს მისი ღირებულების განმსაზღვრელ ეტიკეტს მივაკრავთ. მაშინ ჩვენ ზუსტად გავიგებდით რა არის კიტჩი, მაგრამ ასეთი მიდგომა კიტჩსა და „ტრივიალურ ხელოვნებას“ სამუდამოდ პარიად აქცევდა, რაც უკან გადადგმული ნაბიჯი იქნებოდა იმ აზრთან შედარებით, რომ ნებისმიერ ხელოვნებაში არის თავისი „ბანალურობა“.

შესაძლებელია სხვა თვალსაზრისიც. ჰადრაკისაგან განსხვავებით, ხელოვნებაში დასაშვებია თამაშის წესების უგულვებელყოფა. „ცუდი მოთამაშე“, რომელსაც შემოქმედებითი პოტენცია გააჩნია, ქმნის ახალ წესებს (რაც, ზოგჯერ, მათსავე არარსებობასაც გულისხმობს). ის, რასაც ასეთი მოთამაშე აკეთებს, ცუდია ძველი წესების თვალსაზრისით, მაგრამ წინგადადგმული ნაბიჯია, რადგან ამან შეიძლება ახალი წესების შექმნასთან მივიყვანოს.

ისეთი ხერხები, როგორიცაა დისპარმონია, ბარბარიზაცია, დისონანსი, ფორმის დანგრევა,³⁰ დეფორმაცია და დესტრუქცია — ყველაფერი ეს დადასტურებამდე და მათ მიმდევრებამდეც არსებობდა. ფორმის გარდაქმნის



ა. პეტროვი.
ალა პუგაჩოვა და
არკადი პეტროვი.
ზეთი. 1989 წ.

სწორედ ეს შესაძლებლობები შეადგენენ ხელოვნების ღია გაგების დინამიკური დიალექტიკის არსს. არავითარი საფუძველი არა გვაქვს ვიფიქროთ, რომ კიტჩი და „ტრივიალური ხელოვნება“ ამ „ნეგატიურ“ ვარიანტთან ერთ-ერთი არ არის. თუკი მაღალ ხელოვნებას უფლება აქვს ეპვის ქვეშ დააყენოს ან აბუჩად აიგდოს „კარგი და ცუდი“, მაშ რატომ არ უნდა მივცეთ ეს უფლება კიტჩსა და „ტრივიალურ ხელოვნებას“?

„არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ვთქვათ უარი შეფასებით კრიტერიუმებზე, მაგრამ ხელოვნების გამიჯვნა კიტჩისა და „ტრივიალური ხელოვნებისაგან“ — ყველაზე უარესია შესაძლებელ მიზანდასახულობებს შორის“. — ამბობს პოლენდერი. მეც ვუერთდები მის აზრს; წერილის დასაწყისში მე ვისაუბრე ამგვარი მსჯელობის ზოგიერთ საფუძველზე. ღირებულების ნებისმიერი კრიტერიუმის ერთადერთი პირობა შეიძლება იყოს კიტჩისა და „ტრივიალური ხელოვნების“ შემოყვანა იმ მოვლენათა რიცხვში, რომლებსაც პირობითად მოიცავს ცნება „ხელოვნება“.

შეფასებითი მსჯელობა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც დავსვამთ საკითხს „ენობრივ დონეთა“ შესახებ. ამისათვის გამოკვლეული და აღწერილი უნდა იყოს როგორც მრავალნიშნა ფორმალური ენის კოდები, ისე თვით ენის დონე — იზოტერიულიდან, გაუცხოებული რიტორიკული ენიდან, საგანგებოდ რომ ართულებს ურთიერთობებს („მაღალი შტილი“) —ხალხურ მეტყველებამდე. სწორედ აქედან შეიძლება მივიღოთ მასშტაბი ფორმალური განსხვავების დასადგენად — ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში კონტექსტიდან გამომდინარე.

რა თქმა უნდა, ამგვარი მიდგომისას ყველა პრობლემა არ წყდება. ერთხელ გავანალიზებ სამი სურათი შეყვარებულ წყვილთა გამოსახულებებით — ესენია: რენუარის „შეყვარებულები“, ალფრედ დე რიშმონის „ოცნება“ და ტულუზ-ლოტრეკის „სიყვარულის ახსნა“.³¹ ასეთი ანალიზისას რენუარის რიშმონთან სახიფათო სიახლოვეში აღმოჩნდა. ისიც მომხდდა თვალში, რომ ლირიკული და ანეკდოტური სანტიმენტალობა მხოლოდ სალონური ქანრული სურათის ნიშანი არ არის. ამგვარი გადაკვეთები მაგონებენ კარლ



უცნობი მხატვარი. ჩვენი რჩეულნი ბეთი. (ვ. ა. რუხინის კოლექციიდან)

კრაუსის გამონათქვამს: „ლექსი მოგვწონს მაშინ, როდესაც ვიცით ვინ არის მისი ავტორი“. ამ გამონათქვამის პერეფრაზირება ასეც შეიძლება: „ლექსი მოგვწონს იმიტომ, რომ ვიცით ვინ არის მისი ავტორი“.

შენიშვნები:

1. კონტექსტის პრობლემის მეოლოლოგიური ასპექტები განხილული მაქვს მოხსენებაში გერმანულ ხელოვნებათმცოდნეთა XII კონგრესზე (ციოლი, 1970), იხ.: Fragen der Strukturanalyse. — Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1972.
2. იხ.: Broch H. Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. Ein Vortrag. — In Idem. Essays I. (Ges. Werke, Bd. 6). Zürich, 1955, S. 295-309.
3. იხ.: Hofmann W. Zu kunsthistorischen Problemen der Comic Strips In: Comic Strips, Colloquium zur Theorie der Bildergeschichte in der Akademie der Künste Berlin. Berlin, 1970, S. 47-61.
4. იხ.: Wickhoff F. Römische Kunst (Die Wiener Genesis). — In: Die Schriften Franz Wickhoffs hrsg. v. M. Dvorák. Berlin, 1912. Bd. 3, S. 204. იხ. აგრეთვე: Auerbach E. Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern, 1946 (ცნება „სტილითა აღრევა“)



5. об.: Riegl A. Die späromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn wien. 1901, S. 7.

6. გამოქვეყნებული აგრეთვე წიგნში: Präludien. Vorträge und Aufsätze von J. v. Schlosser. Berlin, 1927, S. 198.

7. Op. cit., S. 199.

8. об.: Schlosser J. von. „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. — In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Abteilung, I. München, 1935, S. 31. — Magistra Latinitas und Magistra Barbaritas. München, 1937.

9. Garger E. von. Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst. — In.: Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur. 1932/33, Bd. 5, S. 104.

10. მანიერისმის ახალი კონცეფცია განავითარა დვორაკმა თავის წერილებში პიტერ ბრეიგელ უფროსზე და ელ გრეკოზე. об.: Dvorák M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Hrsg. v. K. M. Swoboda. München, 1928, S. 217-257, 259-276.

11. об.: Heckscher W. S. The Genesis of Iconology. — In.: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Berlin, 1967, Bd. 3, S. 258.

12. об.: JOp. cit. S. 258.

13. об.: Op. cit. S. 258.

13. Gombrich E. H. Kunstwissenschaft. — In: Das Atlantisbuch der Kunst. Zürich, 1952, S. 663.

14. об.: J'aimais les peintures idiotes... (Rimband A. Oeuvres complètes. Bibl. de la Pleiade. Paris, 1954, p. 232).

15. Brod M. Über die Schönheit häßlicher Bilder. 1913.

16. Hofmann W., Osterwold T (Hrsg) Ein Geschmack wird untersucht. — In: Die G. C Schwabe Stiftung. Eine Dokumentation. Hamburg, 1970.

17. 1877 წლის სალონში გამოფენილი იყო შემდეგი სურათები: კაბანელოს „ლუტრეცია და სიქსტე ტარკინიუსი“. ესაა დელ ალისალის „ზაღა“, დე იონგის „ეკელუკობა“ და სხვ.

18. ჰამბურგის კუნსტჰალე ამზადებს იკონოგრაფიულ გამოფენას, რომელიც ე. მანეს სურათს „ნანას“ ეძღვნება.

19. კ. ბენეკენის განსახლებობა.

20. об.: Spencer M. C. The Art Criticism of Theophile Gautier. Genl, 1969, p. 14.

21. Gaulier Th. Les Grottesques. Paris, 1882, p. 1X.

22. об.: Worringer W. Zum Umgang mit Kith. 1951. — In: Fragen und Gegenfragen München, 1956, S. 1977-1979.

23. об.: Rosenkranz K. Ästhetik des Häßlichen. Königsberg, 1853. Neudruck, Hrg. v. W. Sachs. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1968, S. 180, 199, 300

24. Op. cit., S. 292.

25. Hegel. Hrg. von F. Bassenge. Berlin, 1955, S. 139.

26. კიდევ უფრო ძნელია დაეთანხმო მტკიცებას, რომ „ნებისმიერი მხატვრული პროდუქცია პეველის დროიდან არსებობს იმ პროცესთა ფარგლებში, რომლებიც მან თავის „ესთეტიკაში“ განსაზღვრა, როგორც რომანტიკული მხატვრული ფორმის შემდგომი სუბიექტივაცია“. აქ პოლენდერი ვადადის შეკვეთით შექმნილი ნებისმიერი ხელოვნების უარყოფელ განზოგადებებზე.

27. Gombrich E. H. Visual Metaphor of Value in Art. — In: Idem. Meditations on a Hobby Horse a. other Essays on the Theory of Art. London. 1963, p. 18.

28. ამაში აგრეთვე შეიძლება დაინახოთ ნობალიტიკისა და ტრივიალიზაციის პროცესთა გამოვლენება. თავის არქიტექტურულ ძეგლებში პოლ ბერი ფორმების გადაადგილებითა და ტექტონიკის დარღვევით. მიმართავს გაუცხოების ეფექტს, რომელიც გამოყენებული იყო მრავალი ათეული წლის წინ ღია ბარათებზე (შეადარეთ მისი 1964 წლის „ეიფელის კოშკი“ ამავე მოტივის ამსახველ ღია ბარათს, რომელიც პოლ ელიუარმა შეიტანა ყველაზე საინტერესო ღია ბარათების ანთოლოგიაში, — „მინოსკარი“, 1935, I). პირიქით, ტრივიალიზაციის პროცესი მიმდინარეობს მაშინ, როდესაც მაგრიტის „დაბატული საგანი — ბოთლი“ (1930) ჩნდება ეურნალ „ფლეიბოსი“ ყდაზე (მარტი, 1972).

29. об.: Loos A. Kulturentartung. 1908. — In: Sämtliche Schriften in zwei Bänden, Hrsg. von Franz Glück. Wien/München, 1962, S. 275.

30. პალაცო დელ ტეს ფრესკების გომბრიხისეულმა ანალიზმა დაგვანახა, რომ „ფორმის დარღვევამ შეიძლება გააძლიეროს გამოშახებლობა“ (Gombrich E. H. Zum Werke Giulio Romanos I. — Jahbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF, VIII, 1934, S. 85).

31. об.: შენიშვნა 16.

„...ხოლო არის ყოველთვის“

(გრიგოლ რობაქიძის „ლონდა“ ჰეიფის
აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო
თეატრის სცენაზე: ფიქრები სპექტაკლის
შემდეგ.)

ანა მინაილიძე

„მითოსი კოსმიური ამბავია... კოსმიუ-
რი და არა „ისტორიული“ — წერდა გრი-
გოლ რობაქიძე თავის ვრცელ ნარკვევში
„სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“ („საბჭოთა
ხელოვნება“, 1989, № 4). დააკვირდით: „ის-
ტორიული“ ბრჭყალებში აქვს მოცემული,
როგორც ვიდაცის ახირებული აზრის ციტი-
რება, ან ირონიული პასაჟი. შემდეგ რომე-
ლი ავტორის სალუსტიუსის ნათქვამი მო-
ყავს მითოსის შესახებ: „ეს არ ყოფილა,
ხოლო არის ყოველთვის“.

ამ მხრივ უთუოდ მითოლოგიური არსია
გახსნილი რობაქიძის „ლონდაში“. ავტორის
მიერ დრამატულ სიმფონიად წოდებული
„ლონდა“ — ამბავი, რომელც „არ ყოფი-
ლა, ხოლო არის ყოველთვის“, ერთი შეხედ-
ვით, ისევე შორსაა „ისტორიისგან“, რო-
გორც მითოლოგიაზე აღმოცენებული ბერ-
ძული ტრაგედია. ხოლო კავშირი თვით ამ
ტრაგედიასთან თვალის ერთი შეველებითაც
საცნაურია: მოქმედების ლაკონიურობა, შეკ-
რულობა დროსა და სივრცეში, იდეის თანა-
მიმდევრული გაშლა დაკანონებული საზღვ-
რების ფარგლებში; ქორო — არა მხოლოდ
ვით მოცემული მხატვრული ხერხი (როგო-
რადაც არაერთხელ გამოუყენებიათ შემ-

დგომ), არამედ თავისი რიტუალური, მის-
ტერიალური არსით, მიწიერის დამაკავში-
რებელი კოსმიურთან. აქაც თითქოს დაკუ-
ლია თვით ბერძნული ლექსის მელოდიური
დრამატიზმი, ტრაგიკული ფინალის წინათგ-
რძნობით რომ იმუხტება თანდათან.

ბერძნულ ტრაგედიასთან ამ შეხებაშიც
ჩანს „ლონდას“ მითოსური სათავე. მაგრამ
რადაც ზღვარზე ეს დრამატული სიმფონია
თითქოს სწყდება მითოსის მარადიულ დი-
ნებას, მას „რაც არ ყოფილა...“ და უშუა-
ლოდ იჭრება მასში, „რაც არის ყოველთ-
ვის“ და ახლაც, ამ „ისტორიაში“. კონკრე-
ტული ისტორიული ვითარების გარდუვალო-
ბა — აი, რისი წინათგრძნობაა „ლონდა“.

პიესას წამძღვარებულ ვრცელ განმარტე-
ბაში რამდენიმე ფრაზა იქცევეს ყურადღე-
ბას:

„უამი მზის გადახრის.
ეპოქა: წარმართობის ბოლო“.

მოქმედების დრო ეპოქის მიმწუხრია, რო-
დესაც დასავალისკენ მიეკანება ძველი რე-
ლიგია და მზე — სიცოცხლის მომცემი.
„პეიზაჟში: დასიცხული თვლენა“ „თანდა-
თან იღებს ქოლერული ტემპერამენტის ხა-

სიათს“ და აგორებული აგონია დასასრულის შეგრძნებისა „ბოლოში წყდება კატასტროფულად“.

სადღა აქ ისტორია?! გავიხსენოთ, რომ „ლონდა“ დაწერილია 1917 წლის ივლისის ბოლოს — ორ რევოლუციის შორის, როდესაც ერთი კერპი დაცა და სამყარომ ამოისუნთქა თითქოს. მოწყურებულმა თავისუფლებამ გება მისცა დაბერებულ სხეულს. მაგრამ გავიხსენოთ ისიც, რა უტეპ შესცვალა იმავე 1917 წელში ვალაკტიონის „ღროშები ჩქარა!“ და ირონიზება ფრეილინების უინს მინებებულ „ნიკოლაოზზე“, „ხანმა უნდობარმა“, ახალი სისხლის მძაფრმა წინათგრძნობამ. იქნებ ზედმეტიც იყოს ეს პარალელი და აქ სიტყვა — ისტორია, მართლაც იმსახურებდეს ბრჭყალებს?! არა მგონია. 1917 — კატაკლიზმების წელია: თავისუფლების ჰაერს გაურკვევლობა და ტრაგედიის წინათგრძნობა თანავს. „ლონდა“ — აპოკალიფსური ხილვია ჰამადანის ცხელი ზაფხულის მზით გახელებული (იქ იმყოფებოდა მწერალი პიესის დაწერის პერიოდში).

„ასეთი სიცხე ჭერ არ ყოფილა. ასეთ აღმურს არავინ მოსწრებია. იწვის, იდაგვის ქვეყანა.

ხვატის სისხლიანი თალხი გადაებურა ატეხილ მზარეს.

მიწის მკერდები ფართოდ გაღარულან. საშონი მიწისა იხეტოქებიან თხრილებად, ღმერთო გვიშველე!“

ქოროს ამ ღალადისით იწყება დრამა. ცხოველმყოფელი მზის მიერ განწირული სიცოცხლე შეიგრძნობს თავის აღსასრულს და ვლდრე ლოცვად დაყუდებულ ქურუმში უზენაესი ღვთაების — საღდასას განაჩენს ამცნობდეს ხალხს, ქადაგის წინასწარმეტყველება აციებს მხოლოდ გათანგულ სამყაროს:

„ახლოვდება უამი იგი საშინელი. შეირყევა მიწა და სიკვდილი მოიცავს ყოველს“...

„სიბილწე მოიცავს სულსა და სიმრუშე დაიუფლებს სურვილს. აღარ იქნება სუნთქვა კეთილი. ვინაიდან სიავემ შეიპყრა ქვეყანა“
...„იქნება, იქნება წარყვნა აურაცხელი“.
...„ხალხი ადგება ხალხზე, ძმა-ძმაზე. და დაიღვრება სისხლი ამდინარებული“.

სამყაროს ნგრევის ეს ბიბლიური სურათი უცხო არ არის კატაკლიზმების მიჯნაზე მოცენებული პოეტური შთავგონებისთვის და კვლავაც არაერთხელ დაიპყრობს დიდ შემოქმედთა ცნობიერებას. 1917 — კაცობრიობისთვის ის საბედისწერო წელია, როდესაც კოსმიური ხილვები ისტორიის ფიცარნაგზე გათამაშდებიან, მითოსი რეალობაში განსხეულდება და შეძრავს სამყაროს თავისი სასტიკი არსით.

ამდენად „ლონდაც“ — მითოლოგიიდან შთავგონების ძალით აღდგენილი ხმამა კარზე მომდგარი „ისტორიისა“, შეგონება მსხვერპლის გარდღევალობის წინაშე მდგარი სამყაროსადმი.

მსხვერპლშეწირვის ლოგიკა სრულად არის გაშლილი „ლონდაში“. მაიცოცხლებელი მზე სიცოცხლე ართმევს ქვეყანას. მზის განაჩენი — მსხვერპლია, მისი თავიდან აცილება კი მხოლოდ მსხვერპლის შეწირვითაა შესაძლებელი. ამიტომაც გარდღევალია მსხვერპლი. საგულისხმოა სხვაობა ამ ორ — ბუნებისა და ადამიანის განაჩენს შორის: მწველი მზის ნებას კაცის ნება, მიწის სჯული უპირისპირდება და შესწირავს მას, რის გადასარჩენადაც აღსდგა ბუნება.

მთავარი გმირი ლონდა ბუნებაა თვითონ: ზღვის მიერ ნაპირზე გამოსროლილი სიყვარულის ღვთაება (ანალოგია აფროდიტესთან — ზღვის ქაფისგან შობილ სილამაზისა და სიყვარულის ქალღმერთთან). იგია, ვისი „ათქვირებული მკერდი მგოსნებს განგის მდინარესათვის უღარებიათ“, ვისაც „ცოლობას ქალობა ურჩევნია“, — გაშიშვლებულნი ვნება სიცოცხლის; მისი სიყვარული არიწყულებს მწყურვალს, მაგრამ ზღვი მისი გზებისა უღვეია. „არავინ იცის წარმოშობა არჩეულისა“. ლონდა სრულქმნილი არსებაა მიწიერი, ხელშესახები სილამაზის მარადიული საიდუმლოს მტარებელი. იგი უსასრულოა თითქოს: თვით სიკვდილი მისთვის ტებობაა, გარდასახვა ახალ სიცოცხლედ, სიყვარულის ახალ ხატებად.

ამიტომ ლონდა მსხვერპლად გაღების აქტი მისი ტრაგედია არ არის. განწირულია თვით ის სამყარო, რომელიც მსხვერპლად გაიღებს თავის ბუნებრივ სისასესს, თავის-თავადობას, თვითვე არღვევს საკუთარ თავში იმ პარამონის, თანაფარდობას ღვთიურისა და მიწიერის, რომლის გარეშეც პირველი ფანატოზმისკენ მიმავალ გზას დაადგება,

ბოლო მეორე — ცხოველური ინსტინქტის აღორძინებისკენ.

მზის განაჩენი ბედისწერაა.

კაცის განაჩენი ბედისწერის თავიდან აცილების მცდელობა.

სადრასა — ქვეყნის მიმწუხრის ღვთაება განწირულია და ამიტომ მსხვერპლის შეწირვის რიტუალიც მის იდეოლოგთა მიჩვენებითი გამარჯვებაა.

— მიწის სჯული ურყეველია — მთავარის სიტყვები ლონდას განაჩენი არ არის მხოლოდ.

ლონდას სიკვდილის გზა ზეიმია ბატონიშვილი თამაზისა და მისი სიყვარულის; ყვავილენით მოჰყენენ მას ქალ-ვაენი. ის რაც მოვალეობის აღსრულებაა ქურუმთათვის, ზეიმია ლონდასი — „უქანასკნელი ქორწილი“.

„ასრულდეს ნება უზენაისის“ —

ამბობს ქურუმი

„ასრულდეს ნება სიყვარულის“ —

ამბობს ლონდა.

„მიწის სჯული ურყეველია!“ —

იმეორებს მთავარი.

და მის განაჩენს ლონდასთან, ბუნების ამ სრულქმნილ არსებასთან ერთად ეწირება მისი შვილიც — ბატონიშვილი თამაზი.

ქვეყანა, რომელმაც მიწის სჯულს შესწირა ბუნება, მისი თავისთავადობა და სრულყოფილება — სიცოცხლის უშრეტო წყარო, გაწირა თავისი მომავალიც — ძლიერი, მამაცი, ჯანსაღი წინამძღოლი.

* * *

ახმეტელისეული ლეგენდარული „ლამარას“ შემდეგ გრიგოლ რობაქიძის ნაწარმოებები მხოლოდ ახლა, 80-იანი წლების მიწურულს დაიდგა ქართულ სცენაზე, პირველობა კი ჭიათურის აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო თეატრს ეკუთვნის. საგულისხმოა ის, რომ ახალგაზრდა რეჟისორმა გიორგი გაბელიამ სწორედ „ლონდა“-ზე შეაჩერა არჩევანი. იქნებ შემთხვევით? შესაძლოა. ყოველ შემთხვევაში, ვფიქრობ, ეს აფექტური ვადაწყვეტილება უფრო იყო, ინტუიტური სწრაფვა სრულიად უცხო (თანამედროვე ქართული სცენიურობისთვის) დრამატურგისადმი, ვიდრე ხან-

გრძლივი ფიქრისა და განჯის შედეგი. ამგვარი ფუნდამენტური ანალიზისა და ფიქრის დრო არც ჰქონია ჩვენს რეჟისორს. რობაქიძის ნაწარმოებთა სცენაზე დადგმის შესაძლებლობა ამ ბოლო პერიოდში გაჩნდა მხოლოდ; ვფიქრობ, ეს დრო ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი იმისათვის, რომ მათი ურთულესი ლიტერატურული მონაცემების სცენური ათვისების სურვილი გადაეჭკვოს მისი რეალიზების შესაძლებლობებსა და მზაობას. ნებისმიერი ხელოვანისთვის, თეატრისთვის დღესდღეობით უმთავრეს სირთულედ რჩება ათწლეულებით დამორბეული, დროის კონტექსტლიდან ხელოვნურად ამოგლეჯილი ლიტერატურული ფენომენის გადაფასება. გრ. რობაქიძის მხატვრული თუ ფილოსოფიური მემკვიდრეობისადმი უდიდესი ინტერესის მიუხედავად, ვფიქრობ, მაინც რთული იქნება მისი დრამატურგიის თანამედროვე თეატრალურ ატმოსფეროში ადაპტაცია. სხვა თუ არაფერი, დარღვეულ დროთა კავშირის აღდგენას კვლავ დრო სჭირდება. ეს საზოგადოდ ასეა, მაგრამ თვით რობაქიძის ძალზე ორიგინალური მხატვრული აზროვნება, ენობრივი ქსოვილი დამატებით სირთულეს უქმნის რეჟისორსა და მსახიობს, განსაკუთრებულ თეატრალურ გამოშლას ხელობას გულისხმობს, ავტორის აზროვნებისთვის შესატყვის სცენურ ხატს, რომელიც არც უკვე შექმნილის — ახმეტელისეულის — მდარე განმეორება იქნება. არც ზედამიერულად გაგებული გათანამედროვეობის შედეგი (არადა, ერთიც და მეორეც მოსალოდნელია).

ჭიათურის თეატრის სპექტაკლი — თუნდაც ჩავთვალოთ, რომ რობაქიძის დრამატურგიის დადგმა ნაჩქარევი იყო, — აღსანიშნავ თეატრალურ მოვლენად მეჩვენება არა მხოლოდ მისი პირველობის გამო. ჩემი აზრით, მასში ნებისით თუ უნებლიედ, ერთი მხრივ, ამ ორივე ტენდენციის (არქაული და ავანგარდული ვულვოდით მათ პირობითად) აღმოცენების საფრთხეც გამოიხატა. მეორე მხრივ, ჭიათურელთა დადგმაში გამოვლინდა (თუმცა კი ყოველთვის სათანადო სიმძლავრე არ იქნა რეალიზებული) მითოსისა და „ისტორიულის“, მარადიულისა და სადღესოს ურთიერთკავშირი, განუყოფლობა. თუ როდენ დიდი ადგილი უკავია მითოლოგიურ საწყისს გრ. რობაქიძის შემოქმედებაში და რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მას

თვით ავტორი, კვლავ ხსენებული ნარკვევიდან — „სათავეები ჩემი შემოქმედებისა“ — ჩანს. თეატრმა უხსტად შეიგრძნო რობაქიძის აზროვნების მასაზრობელი ეს საწყისი, მაგრამ, ვფიქრობ, ამ შეგრძნების აღმოცენება მხოლოდ კონკრეტული, დრამატურგიული მასალიდან გამომდინარე მოხდა და არა ავტორის მსოფლშეგრძნების უფრო ფართო გააზრებისა და გათავისების საფუძველზე. ამ ეტაპზე ეს ბუნებრივია.

სწორედ ასეთ ლოკალურ მიდგომაში პოვადსაბამი იმ გაორებამ, წინააღმდეგობრიობამ (იგი არ არის სპექტაკლში მკაფიოდ გამოკვეთილი ჩამოყალიბებული სახით, მაგრამ მიიწე არსებობს, თავს იჩენს მასალისადმი ამგვარ მიდგომაში), რომელზეც უფრო ზემოთ მოგახსენებდით. პირობითად ეს გაორება „არქაულისა“ და „ავანგარდულის“ ნიშნით აღვნიშნე, მაგრამ ამ ცნებებში უფრო მომავალი ტენდენციების გამოვლინების პოტენციურ შესაძლებლობას ვგულისხმობდი. თვით გ. გაბელიას დადგმა არც ერთ ამ უკიდურესობას არ ავლენს სრული სახით, არამედ მხოლოდ მიგვანიშნებს. თუკი დიფერენცირების პრინციპს მივყევით, კიათურელთა „ლონდა“ უფრო ჩვენს შეგნებაში ჩამოყალიბებული ანმეტელისეული თეატრის სტერეოტიპისკენ იხრება; უფრო სწორედ, თვით პიესა — მისი მზარდი ტემპორიტმი, ქორო-მასის დამუხტული დრამატიზმი და ერთიანი პლასტიკა, მართლაც სიმფონიზმის პრინციპზე აგებული დრამატურგიული ქსოვილი, რომელშიც ცალკეულ ინდივიდთა ერთმანეთთან და ქოროსთან ურთიერთობა ურთიერთგადაჭდობილია ურღვევ ერთიანობაში — თითქოს სწორედ აქეთვე უბიძგებს რეჟისორსაც და მსახიობებსაც. ესეც ბუნებრივია, ვინაიდან პიესის ამგვარი სტრუქტურა სწორედ მითოლოგიური საწყისიდან მომდინარეობს. მაგრამ ამ გზას, ძლიერ ნაკადს მორჩილად აყოლა ისეთივე საფრთხეს შეუქმნის თეატრს, როგორც მისი სრული უგულვებლყოფა. ჩანს, ეს იგრძნო რეჟისორმა, თეატრმა და შინაგანად შეეწინააღმდეგა ამ ცდუნებას, გაიბრძოლა თავისი უფლებებისთვის.

ვფიქრობ, ამ ხასიათის „დაპირისპირება“ გარდუვალი იქნება შემდგომშიც: „არქაიზმისკენ“ გადაქანების საშიშროებას თვით რობაქიძის დრამატურგიის მხატვრული თა-

ვისებურებანი იტევს. მთავარია, რომ მომავალში თეატრი კი არ გაექცეს ან შეეგრძნოს და საშუალოდ დაამარცხოს ის, რაც მწერლის აზროვნების, შინაგანი წყობის, მსოფლშეგრძნების ქვაკუთხედს წარმოადგენს, არამედ ახალი, მისთვის შესატყვისი თეატრალური სახიერების ენაზე ამბეჭდვით დასრულებული პიესები.

დაეუბრუნდეთ კიათურის თეატრში დადგმულ „ლონდას“. მითოსმა, ლეგენდამ მის წიაღში დამოუკიდებელი სიცოცხლე პოვა. სპექტაკლის ერთ-ერთ ცენტრალურ ეპიზოდად და რეჟისორის ჩანაფიქრის საყრდენად იქცა ოთარ მოშიარეს მიერ მოთხრობილი წარმტაცი ლეგენდა მონადირისა და ტყის დიდგვულის მიჯნურობაზე. თვით ავტორიც ამ ლეგენდაში აცხადებს პიესაში წარმოქმნილი კონფლიქტის მარადიულ არსს, ხოლო ოთარ მოშიარე თითქოს კოსმიურისა და მიწიერის დამაკავშირებელი ხილია; შეიძლება ითქვას, იგი ერთადერთი პერსონაჟია, რომლის ხასიათი ფსიქოლოგიურად ვითარდება პიესაში; დანარჩენი გმირები გარკვეული მითოლოგიური გენოტიპის საზღვრებში არსებობენ და, მათ შორის, ყველაზე მეტად ლონდა.

ამიტომაც სპექტაკლში ოთარ მოშიარე ახალგაზრდა მსახიობის ბესიკ ბარათაშვილის შესრულებით ცენტრალურ ფიგურად იქცა. მისი გმირი აქტიურია, შინაგანად მუდამ დაძაბული. იგი არა მხოლოდ ფსიხელი დამკვირვებელია აღსართლის წინაშე მდგარი, მაგწირულობის შეგრძნებით ეგზალტირებული და ფანატიზმისგან აღზნებული სამყაროსი, არამედ გარკვეულწილად მოვლენათა კატალიზატორის ფუნქციასაც იტვირთავს. ამ კუთხით ამოიკითხა რეჟისორმა და მსახიობმა მონადირის ტრაგიკული ამბავიც. სცენა, როდესაც ოთარ მოშიარე სიყვარულის ამ ლამაზ ლეგენდას მოუთხრობს ხალხს, წინასწარმეტყველების რიტუალია, მაგრამ ამავე დროს ამ სცენაში ვლინდება მთხრობელის სურვილი თვალი აუხილოს ხალხს, სიკვდილისა და სიყვარულის ურთიერთკავშირის საიდუმლო ამოხსნას, თვით ამ საბედისწერო კავშირში გაცხადებული სიცოცხლის ძალა და მარადიულობა შეაგრძნობინოს. ოთარ მოშიარეს კონფლიქტი განწირულობის აგონიით შეპყრობილ სამყაროსთან შემდგომში იჩენს თავს, როდესაც ოთარი ლონდას ახასიათებს — იგი მისთვის სწორედ ბუნე-

ბის, მარადიული სიცოცხლისა და სიყვარულის განსახიერებაა, და როდესაც ქურუმის სადღასას განაჩენს ამცნობს ხალხს.

„ოთარ. ადამიანის შეწირვა გადავარდა.

ქურუმი. ვინ არის უგუნური ესე?!

ოთარ. ღმერთს არ სჭირდება სისხლი ადამიანის.

ქურუმი. ვინ არის ეს უგუნურ მეტყველი?!

ოთარ. ადამიანი თვითონ არის ღმერთი“...

...„ღმერთი ყოველია და ყოველი ღმერთია“...

...„არსი ყოველი, აცნაურებს ამ საიდუმლოს“...

ეს გზა — ლამაზი ლეგენდიდან ლონდას მსხვირპლშეწირვამდე — სპექტაკლში თითქოს ოთარ მოშაირის თვალით არის დანახული და შეფასებული, მისი პროტესტის პრიზმაში გარდატეხილი. ბ. ბარათაშვილიც ზედმიწევნით ზუსტად, გმირის ხასიათის განვითარების შინაგანი ლოგიკის შეგრძნებით ავლენს კონფლიქტის მზარდ დაძაბულობას. ეს ხაზი ერთიან, მტკიცე კონცეფციაში კრავს სპექტაკლს.

მაგრამ სპექტაკლის ნათლად გამოკვეთილ ამ დრამატურგიას ტვირთად დააწვა სწორედ „არქაულად“, წარმოსახვითი (და არა რეალური) სტერეოტიპების დონეზე გაგებული ქორო-მასა, რომლის მონოტონური ერთფეროვნება, მძიმე, მოუქნელი პლასტიური გადაწყვეტა, ზოგჯერ უადგილო და გაუმართლებელი ფუსფუსი ვერ შენიღბა იუზა სხირტლადის მიერ განსახიერებული ქადაგი. ოთარის შემძვრელმა წინასწარმეტყველებამ. ეს როლი მართლაც გამოირჩევა სპექტაკლში: სწორედ ქადაგის სახეში გამოჩნდა ის აპოკალიფსური ისტერია (მართალია, ზოგჯერ გადამეტებული), რომელსაც მოუცავს სამყარო. ქადაგს შემოაქვს ის მუხტი, დასასრულის ის წინათგონობა, რომლის გარეშეც საერთოდ აზრს კარგავს მთელი დრამატურგიული სიტუაცია. ქადაგის სახესა და ელემენტარულ გარაყანიძის მუსიკალურ თემებში ვლინდება განწირულობის სიდიადის, სიკვდილის ტრაგედიის ფილოსოფიური კატეგორია; ხოლო მათი ფონი — ქორო-მასა, არა იმდენად ინერტულია (მაშინ ეს ჩანაფიქრადაც კი შეიძლება მიგველო), რამდენადაც ხელისშემშლელი თავისი აქტიურობით.

როგორც ჩანს, ახალგაზრდა რეჟისორი ვერც მოერია ქოროს — მასობრივი სცენების ორგანიზება განსაკუთრებულ ისტატიკურ ხედვას მოითხოვს — და ვერც გასწორა იგი.

სპექტაკლის ეს შეცოდებაანი საეგებიო ბუნებრივად მიჩვენება: ალბათ, არც შეიძლება სრულქმნილი ყოფილიყო გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგიის სცენაზე განხორციელების პირველი ცდა. ვინაიდან მას თავისი სპეციფიური სირთულეებიც ახლავს. მაგრამ ნამდვილად გაუგებარს ხდის რეჟისორის არჩევანს ერთი ფაქტი: სპექტაკლში არსებითად არ არის ლონდა: ის, ვინც შესაძლოა არც არის პიესაში ყველაზე აქტიური მოქმედი პირი, მაგრამ ვის გარეშეც არ არსებობს თვით პიესა, ლონდა უბრალოდ გმირი არ არის. იგი არსია, და მისი შემსრულებელი მსახიობიც, უპირველესად, ამ არსის გამომსახველი უნდა იყოს, იმ შემთხვევაშიც. თუ განსაკუთრებული სამსახიობო მონაცემებით არ გამოირჩევა. ლონდა — ხასიათია, მარადიული ქალობის განსხეულება, სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნაზე მავალი ვენება. მიაი მანჯაიძის გმირი კი (არ გამოვრიცხავ მსახიობის პროფესიულ შესაძლებლობებს, თუმცა კი არც ეს ვლინდება სპექტაკლში), ოდნავად ეყრ უახლოვდება ხასიათის იმ აუცილებელ მინიმუმს, რაც გაამართლებდა დრამატურგიულ სიტუაციას, მის გარშემო აღძრულ ვნებებს.

ამიტომ მთელი ფინალური სცენა — ქულუპა (გივი მოდებამე) განაჩენი, რომელიც ექოსავით აწვრთნება და ხალხის ნებად იქცევა, თამაზ ბატონიშვილის (ანზორ ცაბაძე) — ჯანაღი ძალითა და ენერგიით აღსავსე ქაბუჯის — და მთავრის (ლევან ხვედელიძე) რიტორიკული დიალოგი (სპექტაკლში ეს სცენა უკვე დაუქურებული, მოხუცი მოსიყვარულე მამის გულითადი საუბარია შვილთან), თვით ბატონიშვილის მსხვირპლშეწირვა, კარგავს დამაჯერებლობას, ტრაგიკულ სიდიადეს. ამ საჭირო აქცენტს კვლავ მუსიკალური ფონი და ოთარ მოშაირეს დაძაბული თვითშეგრძნება, მომხდარი-სადმი მისი დამოკიდებულება ქმნის.

(დასასრული იხ. 143 გვ.)

საიმიდოო დაბიუტი

ამ რამდენიმე ხნის წინ საინტერესო მოვლენის მოწმენი გავხდით — თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში პირველად გამოვიდა ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრი, რომლის მხატვრული ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორია საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ავთანდილ მამაცაშვილი.

კონცერტის დაწყებამდე მისასალმებელი სიტყვით გამოვიდა კონსერვატორიის რექტორი პროფესორი ნოდარ გაბუნია, რომელმაც მუსიკალურ საზოგადოებას მიულოცა ახალი შემოქმედებითი კოლექტივის დაბადება და აღნიშნა, რომ ეს ფაქტი მეტყველებს კონსერვატორიის საორკესტრო ფაკულტეტის გამოცოცხლებლაზე. ახალგაზრდული ორკესტრის ჩამოყალიბება განაპირობა გარემოებათა ბედნიერმა დამთხვევამ — ნიჭიერი სტუდენტების შერჩევამ, ხელმძღვანელობაში ენერგიული, დაინტერესებული ადამიანების მოსვლამ და ისეთი სპონსორის გამოჩენამ, როგორცაა საქართველოს კომკავშირის ცკ-სთან არსებული ახალგაზრდული მუსიკალური გაერთიანება, რომელსაც ბ. თბილელი ხელმძღვანელობს.

გადაუქარებლად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ თვალწინ დაიბადა ნიჭიერი კოლექტივი, რომელსაც შესრულების გარკვეული დონეც აღმოაჩნდა.

კონცერტის პროგრამაში იყო ბეთოვენის პირველი სიმფონია, ლისტის პირველი საფორტეპიანო-კონცერტი, რომელსაც ასრულებდა მუსიკოს შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი ალექსანდრე კორსანტია, აგრეთვე უვერტეურები ვერდის ოპერიდან „ბედის ძალა“, როსინის ოპერიდან „ქურდი კაპუკაჟი“, ვერდის „ტრავიატას“ შესავალი და „ინტერმეცო“ მასკანის „სოფლის პატროსნეჰიდან“.

— რამ განაპირობა ასეთ პროგრამის შედგენა? — ამ კითხვით მივმართე ორკესტრის მთავარ დირიჟორს ა. მამაცაშვილს, რომელმაც თქვა:

— ცხადია, ეს პროგრამა შემთხვევით არ შეგვირჩევია, მასში შემავალი ნაწარმოებები პასუხობენ ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი კოლექტივის ამოცანებს. ნებისმიერი მუსიკოსი თავის გუნას ხელოვნებაში კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისებით იწყებს. უამისოდ მყარი პროფესიული საძირკველი ვერ შეიქმნება. გამოწაკლისი არც ჩვენი ორკესტრია.

მისი ფორმირების პროცესს უნდა აპირობებდეს მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების ფასდაუდებელ ნიმუშებში წვდომა. ჩვენ ნორმალურ ტემპში, აუჩქარებლად უნდა გავიაროთ ფორმირების პერიოდი. ამის შემდეგ მოვკიდებთ ხელს თანამედროვე ავტორთა ნაწარმოებებს. ჩვენს ამოცანებში შედის ეროვნული მუსიკის პროპაგანდაც.

პრემიერაზე კაბუტური გზებით ახმოვანდა მუსიკალური საზოგადოებისათვის კარგად ცნობილი ნაწარმოებები. გატაცებით უკრავდნენ ახალგაზრდები, მათ შესრულებაში იგრძნობოდა სწორედ ახალგაზრდული სულისკვეთებისათვის დამახასიათებელი თვისებები — გულწრფელობა, უშუალობა, აღფრთოვანებული დამოკიდებულება მუსიკალური ხელოვნებისადმი. მუსიკირების პროცესისაგან აღძრულ სიზარულს, კმაყოფილებას, სიამოვნებას გამოხატავდა ახალბედა ორკესტრანტების სახეები. ისინი შემოქმედებითი წვითა და თავდადებით უკრავდნენ. აპლოდისმენტების დროს კი მაღლიერებით შეჰყურებდნენ აუდიტორიას და იმ აღამიანს, ვინც საღიროქორო პულტიდან მართავდა მათ მისწრაფებებს.

ახალგაზრდულმა ორკესტრმა გამოავლინა შესრულებულ ნაწარმოებთა შეგრძნება, ინტონაციური სისუფთავე, შტრიხების სიმკვეთრე. სწორედ შერჩეული ტემპები და კარგად მოქმენილი შინაგანი პულსაცია ხელს უწყობდა ნაწარმოებთა სახეობრივი წყობის გახსნას. ყურადღებას აპყრობდა ბგერადობის ხარისხი და ნიუანსების მრავალფეროვნება. საორკესტრო ქღერადობის რკალი გადაჰიმული იყო რბილი

და ნაზი ბგერადობიდან სიმძლავრესა და მქუხარებამდე. ახალგაზრდულმა კოლექტივმა თავი დააღწია არაესთეტიკური ხმოვანების რეციდივებს როგორც პიანოს, ისე ფორტეს ეპიზოდებში.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ კოლექტივის წევრებს გააჩნიათ ბგერადობის გარკვეული კულტურა, რაც მათ საშუალებას აძლევს წარმოაჩინონ ნაწარმოებთა სტილის ნიშნები, შინაგანი ცხოვრების დინამიკა, განვითარების ინტენსიურობა. განსხვავებული ემოციური ელფერი დაჰკრავდა ფორტეს ბეთჰოვენის, როსინისა თუ ლისტის თხზულებათა შესრულების დროს. მუსიკალური ხელოვნება მსმენელთან ურთიერთობას ბგერის საშუალებით ამყარებს. ამიტომაც ვამახვილებ ყურადღებას ახალგაზრდული ორკესტრის ბგერადობაზე და ხაზგასმით ვამბობ, რომ ამ მხრივ მან კარგი შთაბეჭდილება დატოვა.

მეორე განყოფილების დასაწყისში შთაბეჭედავად გაიქვრა ლისტის პირველმა საფორტეპიანო კონცერტმა. ორკესტრმა ღირსეული პარტნიორობა გაუწია უაღრესად ნიჭიერ ახალგაზრდა პიანისტს ალექსანდრე კორსანტიას, რომლის შესრულებაში ვირტუოზულობა ერწყმოდა ფილოსოფიურ განზოგადებებს, ფაქიზი ნიუანსები კი — მუსიკალური მასალის რელიეფური გადმოცემის ტექნიკას. ყველაფერში იგრძნობოდა დირიჟორის ზუსტი და მკაფიო ხელი. მისი ექსტი რელიეფურად ავლენდა მთავარ სახეებს, სათანადო ყურადღებას უთმობდა მეორეხარისხოვან ელემენტებს და მათი ურთიერთქმე-



დებით მთლიანობას ჰკრავდა. პ. ნიჟიაუზის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მრავალ ინდივიდუალობათა სულიერი გაერთიანების შემძლეობა მაღალი კულტურის, ნიჭისა და გონიერების მანვენებელია“. ეს ეხება ავთანდილ მამაცაშვილსაც.

ერთი სიტყვით, კონცერტმა გამართლა მოლოდინი. დაიბადა ძალზე პერსპექტიული კოლექტივი, რომლის ემოციურ ალტკინებას მსმენელი მხურვალე აპლოდისმენტებით პასუხობდა.

— რა ამოცანები დგას ორკესტრის წინაშე?

— დღეს მწვავედ დგას კვალიფიციური ინსტრუმენტალისტების აღზრდის პრობლემა, — თქვა ა. მამაცაშვილმა, — თბილისში რამდენიმე ორკესტრი ფუნქციონირებს და ყოველი მათგანი ახალგაზრდა შემსრულებელთა ნაკლებობას განიცდის. ჩვენ გვინდა აღვზარდოთ კადრები რესპუბლიკის საორკესტრო კოლექტივებისათვის. ორკესტრის ბაზაზე ახალგაზრდობა გაივლის პრაქტიკულ პროფესიულ წვრთნას, რაც მის პორიონტსაც ვააფართოებს და დაეხმარება საკუთარი ძალების მოხიზვებაში, მე ვთვლი, რომ ორკესტრში დაკვრა აუცილებელი სკოლაა, შემოქმედებითი ზრდის სტიმულია...

— კონსერვატორია სასწავლო კერა და ბუნებრივია, რომ ახალგაზრდულ ორკესტრში ადგილი ექნება კადრების შეუწყვეტილ დენადობას და განახლებას. ეს გარემოება ხომ არ შეუშლის ხელს მის ფუნქციონირებას?

— ჩვენ ვფიქრობთ ამ საკითხზე, — დასძინა ა. მამაცაშვილმა, — გვინდა ვიპოვოთ რაც შეიძლება ოპტიმალური გადაწყვეტა, რათა ახალგაზრდა მუსიკოსთა სრულყოფის პროცესი შეუფერხებლად ვითარდებოდეს. ამისათვის ორკესტრს უნდა ჰყავდეს ორი შემადგენლობა: ძირითად შემადგენლობაში გაერთიანდებიან II-V კურსის სტუდენტები, სარეზერვოში კი ჩაირიცხებიან პირველკურსელები, რომლებიც მთელი წლის მანძილზე ჩვენთან ერთად იმუშავებენ. წელიწადში ორჯერ კონკურსს ჩავატარებთ. შეჯიბრის სულისკვეთება ხელს შეუწყობს ახალგაზრდობის ზრდას, უზიძგებს მათ ძიებისა და წარმატებისაკენ. გარდა ამისა ნიჭიერ მუსიკოსებთან კავშირს არ ვაწყვეტთ კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგაც. მათთან ხელშეკრულებით ვითანამშრომლებთ.

— რა სირთულეები დგას ახალგაზრდული ორკესტრის წინაშე?

— მიგითითებთ ორ მთავარ პრობლემაზე, — აღნიშნა ორკესტრის დირექტორმა ი. ჯავახიშვილმა. ინსტრუმენტების ნაკლებობა და სარეპეტიციო დარბაზის უქონლობა. კონსერვატორიის დიდი დარბაზი საოპერო სტუდიას ეკუთვნის, გარდა ამისა, აქ რეპეტიციები აქვთ ორგანიზტებს, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრს. ჩვენ ამ დარბაზში ვუკრავთ კვირაში ორჯერ სამ-სამ საათს. ეს ძალიან ცოტაა. ამიტომ იძულებული ვართ ჭკობ-



ჭგუფად ვიშეცადინოთ კონსერვატორიის კლასებში. ვიშედოვნებთ, რომ თანდათან გაუმჯობესდება საშუალო პირობები.

— როგორია თქვენი უახლოესი გეგმები?

— დიდი მუშაობა გვმართებს, — თქვა ა. მამაცაშვილმა. — ჩვენ უნდა გავაშართლოთ კონსერვატორიის ხელმძღვანელობის, პროფესორ-მასწავლებლობის ნდობა და მხარდაჭერა. ორკესტრი ვერ ჩამოყალიბდებოდა მათი დახმარების გარეშე. წინ გველის საინტერესო გასტროლები — მოსკოვში, ლენინგრადში, ბალტიისპირეთის ქალაქებში... შემოდგომაზე გველოდებიან ამერიკის შეერთებულ შტატებში; სადაც ამერიკელ მომღერლებთან ერთად შევასრულებთ ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერს“. თბილისელები კარგად იცნობენ ამ საინტერესო კოლექტივს, რომელსაც უ. ნოვაკი ხელმძღვანელობს.

ვმუშაობთ ახალ საკონცერტო პროგრამებზე, იმედი გვაქვს, რომ კვლავაც გავახარებთ ჩვენს მსმენელებს.

დებიუტიდან სამი თვის შემდეგ ახალგაზრდული სიმფონიური ორკესტრი ახალი პროგრამით წარსდგა მსმენელთა წინაშე. ამ კონცერტს შეიძლება ეწოდოს „თანამედროვე მუსიკის საღამო“, რომელზეც შესრულდა მალერის X სიმფონიის პირველი ნაწილი, ბრიტენის „მოტლანდიური ბალადა“ ორი ფორტეპიანოსა და სიმფონიური ორკესტრისათვის (შემსრულებლები — საქართველოს დამსახურებული არტისტები მ. ალთუნაშვილი და მ. ფა-

ნიაშვილი), ა. კობლენდის „გაზაფხული აბალაჩებში“.

ცოტა ხნის წინ კი ახალგაზრდულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა მონაწილეობა მიიღო თელავის კამერული მუსიკის სემინარ-ფესტივალის გახსნისადმი მიძღვნილ საზეიმო კონცერტში, რაც დიდი პატივი და შემოქმედებითი სტიმულია მთელი კოლექტივისათვის. ორკესტრმა გატაცებით შეასრულა უვერტიურები ვერდის („ბედის ძალა“), როსინის („ქურდი კაქკაქი“), მასკანის („სოფლის პათოსნება“) ოპერებიდან და საოპერო არიები ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“. (სოლისტები ე. გეწაძე და თ. გუგუშვილი).

დადებით შეფასებას აძლევენ ახალგაზრდულ ორკესტრს ცნობილი მუსიკოსები. კომპოზიტორ სულხან ნასიძის აზრით: „ორკესტრისათვის დამახასიათებელია გულწრფელობა და ერთუზიანობა, მას გააჩნია დიდი შემოქმედებითი პოტენციალი, რაც შემდგომი ზრდისა და წინსვლის საწინდარია. მხატვრულ წინსვლას ორკესტრმა მიიღწია იმიტომაც, რომ მის წინაშე დგას ნათელი ამოცანები, აქვს ხელისშემწყობი პირობები. მთავარი კი ისაა, რომ ორკესტრის სათავეში ჩაუდგა ნიჭიერი მუსიკოსი ა. მამაცაშვილი, რომელმაც შეძლო ახალგაზრდა ძალების მობილიზება. დასაწყისი საიმედოა. ახლა მთავარია ზრდა, სრულყოფა, თაყვანისმცემელთა ნდობის გამართლება“.

სუსანა ძანდოვა.

სერიოზული განაცხადი

ჩვენს მუსიკალურ საზოგადოებას კარგად ახსოვს ის ფრიად სერიოზული წარმატება, რაც თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის კამერულმა ორკესტრმა მოიპოვა 1977 წელს კარაიანის ფონდის საერთაშორისო კონკურსზე. ქართველმა სტუდენტებმა ოქროს მედალი ჩამოიტანეს ამ ფრიად პრესტიჟული პაექრობიდან, მერე კი გამარჯვებული კოლექტივი გასტროლებზეც მიიწვიეს საზღვარგარეთის ქვეყნებში.

გავიდა დრო, თანდათან მოდუნდა ორკესტრის შემოქმედებითი ცხოვრების პულსი. ამის მიზეზი, პირველ რიგში, საძებარია სასწავლო კოლექტივების სპეციფიკაში: სტუდენტთა კონტინგენტის სისტემატურ ცვლას მოაქვს კადრების შეუწყვეტელი დენადობა, შემადგენლობის განახლება. ასეთ პირობებში ძნელია მიაღწიო მხატვრული დონის სტაბილურობას და შეინარჩუნო შემოქმედებითი ცხოვრების მაღალი ტემპი. შესაძლოა, არსებობს სტუდენტური კამერული ორკესტრის პასიურობის სხვა უფრო კონკრეტული მიზეზებიც.

ასეა თუ ისე, დღის წესრიგში მწვავედ დადგა კონსერვატორიის კამერული ორკესტრის აღორძინების ამოცანა. და აი, 1988 წლის დეკემბრიდან ახალგაზრდულ კოლექტივს სათავეში ჩაუდგა ცნობილი მუსიკოსი — კომპოზიტორი და დირიჟორი შავლეგ შილაკაძე, რომელიც წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა საქართველოს მუსიკალური საზოგადოე-

ბის კამერულ ორკესტრს. მუსიკისმოყვარულებს კარგად ახსოვთ: შ. შილაკაძის დირიჟორობით გამართული ფრიად სერიოზული და შინაარსიანი საღამოები, სადაც მსმენელთა აუდიტორია საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების ორკესტრისა და გუნდის შესრულებით ეცნობოდა სხვადასხვა ეპოქის შედეგებს. მათ შორის ძველებური მუსიკის ნაკლებად ცნობილ ნიმუშებსაც.

ვიმედოვნებთ, რომ ისეთი მცოდნე, გამოცდილი და კულტურული მუსიკოსი, როგორც შავლეგ შილაკაძეა, დიდ დახმარებას აღმოუჩენს სტუდენტთა კამერულ ორკესტრს, ახალგაზრდა ინსტრუმენტალისტებს, რომლებსაც დღეს უჭირთ პროფესიონალიზაციის ფართო გზაზე გასვლა. ცხადია, ამასაც აქვს თავისი მიზეზები. შ. შილაკაძის თქმით:

„ჩვენთან ბევრს ლაპარაკობენ საორკესტრო კადრების ნაკლებობაზე, რაც მხოლოდ ნაწილობრივ ასახავს საქმის ვითარებას. ჩვენ გვაკლია მაღალი კვალიფიკაციის კადრები, ეს აიხსნება ორი მთავარი მიზეზით: დაბალია მომავალი ინსტრუმენტალისტების მომზადების დონე მუსიკალური განათლების როგორც დაწყებით, ისე საშუალო რგოლში. ხარვეზები თავს იჩენს კონსერვატორიაში სწავლის დროს.

მეორე მიზეზი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ახალგაზრდა სპეციალისტები ვერ ხედავენ პერსპექტივას ვერც მორალურ-შემოქმედებითი და ვერც მატერიალური უზრუნველყოფის მხრივ.

სამწუხაროდ, ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სერიოზულ მუსიკის ღირსეული ადგილი არ უჭირავს“.

სტუდენტური კამერული ორკესტრის ხელმძღვანელი მიზნად ისახავს ამ პრობლემების გადაწყვეტას. შ. შილაკაძის სურს ორკესტრი გადააქციოს კვალიფიციური კადრების აღზრდის კერად, რომელიც აქტიურად იმოქმედებს, თავის წვლილს შეიტანს რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში და ამავე დროს, იზრუნებს ნიჟიერი შემსრულებლების დასაქმებაზეც.

ჯერ, ალბათ, ნაადრევია სტუდენტური კამერული ორკესტრის მომავალზე ლაპარაკი, მაგრამ იმის თქმა კი შეიძლება, რომ მისი სახით გვეყვავს პერსპექტიული შემოქმედებითი კოლექტივი, რომელიც ხელს შეუწყობს ახალგაზრდა ინსტრუმენტალისტების პროფესიულ წვრთნას. ასეთი პროგნოზის საფუძველს იძლევა ის ფრიად სერიოზული მოსამზადებელი პერიოდი, წინ რომ უძღოდა სტუდენტთა კამერული ორკესტრის კონცერტს, რომლის პროგრამა კლასიკური და თანამედროვე მუსიკის მაღალმხატვრული ნაწარმოებებისაგან შედგებოდა. ორკესტრმა მონაწილეობით, სერიოზული გააზრებით შეასრულა ბახის ბრანდებურტის კონცერტი № 6, მალერის ადაციეტო მეხუთე სიმფონიიდან, შოსტაკოვიჩის კამერული სიმფონია (VIII კვარტეტის საორკესტრო ვარიანტი). კონცერტმა ცხადპყრო, რომ ახალგაზრდა ინსტრუმენტალისტებს შეუძლიათ რთული ამოცანების გადაწყვეტა.

ეს აზრი განგვიმტკიცა თელავის კამერული მუსიკის სემინარ-ფესტივალმა „ქება ვახისა“, რომლის ფარგლებში ორკესტრმა ორი კონცერტი გამართა, რაც დიდი პატივია ახალგაზრდა მუსიკოსებისათვის. შ. შილაკაძის ღირიყორობით

წარმატებით გაიყვრა პერგოლეზის, ბახის, რამოს და შოსტაკოვიჩის მუსიკამ. მეორე კონცერტზე კი ორკესტრი შეხვდა ფესტივალის სტუმრებს — ღირიყორ ი. კოჩნევს, პიანისტს ც. კვერნაძეს, მევიოლინე ა. მიხლინე, კობოისტს ლ. ვარკოლეს (გფრ) და შვეიცარიელ კლარნეტისტს ე. ბრუნერს. ამ შესანიშნავ არტისტებთან ერთად ორკესტრმა შეასრულა ჰაიდნის, ვივალდის, დონიცეტისა და უილიამსის ნაწარმოებები,

სასწავლო კოლექტივების სპეციფიკიდან გამომდინარე სტუდენტურ ორკესტრებში თავს იყრიან სხვადასხვა მომზადების, დონისა და მონაცემების ახალგაზრდები. ასეთ შემთხვევაში ძნელია მიღწეო შემოქმედებით ერთსულოვნებას, იმ შინაგან ჰარმონიულობას, რაც ანსამბლური, კოლექტიური მუსიკირების საფუძველია. ასეთი წინააღმდეგობის თავიდან ასაცილებლად კონსერვატორიაში ტარდება სპეციალური კონკურსი, რომელიც შეარჩევს ორკესტრისათვის საჭირო კადრებს. კამერული ორკესტრი ფართოდ უღებს კარს იმ სტუდენტებს, ვინც იჩენს კუშიარტ დაინტერესებას, მისწრაფებას კამერული მუსიკირებისაკენ.

მართალია, შ. შილაკაძე ახალგაზრდულ კამერულ ორკესტრთან მუშაობს სულ რამდენიმე თვე, მაგრამ მან უკვე მოამზადა ახალი საკომპოზიტო პროგრამა, რომელიც შთაგონებულია ჩვენს რესპუბლიკაში ამ ბოლო დროს დატრიალებული ტრაგიკული მოვლენებით. ორკესტრი ამზადებს 9 აპრილის მსხვერპლთა ნათელი სულების მოსახსენებელ კონცერტს, რომელზეც შესრულდება პერგოლეზის კონცერტი ორკესტრისათვის № 4, მოცარტისა და შუბერტის სასულიერო მუსიკა, ბახის საორგანო ქორალები, შიუტცის „ჯვარცმულ ქრისტეს შვიდი სიტყვა“.



ამ საკონცერტო პროგრამიდანაც ჩანს, თუ რაოდენ ამაღლებულსა და კეთილშობილ მუსიკასთან ექნებათ საქმე ახალგაზრდა ინსტრუმენტალისტებს, ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოებები უთუოდ გაამდიდრებს მათ სულიერ სამყაროს, დახვეწს თვითეული მათგანის საშემსრულებლო კულტურას. სხვათა შორის, ამ პროგრამაში მონაწილეობას მიიღებენ სავანგებოდ მოწვეული პროფესიონალი მომღერლები, ასეთი თანამშრომლობაც ახალგაზრდულ კოლექტივს სარგებლობას მოუტანს.

„ზაზასმით უნდა აღინიშნოს— ამბობს შ. შილბაძემ, — რომ ნებისმიერი ქართული შემოქმედებითი კოლექტივი მიზნად უნდა ისახავდეს მშობლიური მუსიკის განვითარების ამოცანებს. ამიტომაც სტუდენტური კამერული ორკესტრის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმობა ქართული კამერული მუსიკის წარმატებულ ნიმუშებს. პერსპექტიულ გეგმაში შეტანილია ს. ნასიძის კამერული სიმფონია და ს. ცინცაძის მინიატურები. თანდათან ჩვენი რეპერტუარი სხვა ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებითაც გამდიდრდება“.

ამ ბოლო დროს საბჭოთა ქვეყნის კულტურულ ცენტრებში თავი იჩინა ფრად საკირო და

მნიშვნელოვანმა ტენდენციამ, რომელიც მიზნად ისახავს ხელოვნების კეთილდღეობაზე ზრუნვას. ლაპარაკია ათეული წლების მანძილზე უსამართლოდ დაგმობილი მეცენატური ტრადიციების აღორძინებაზე. ეს ტენდენცია ჩვენს რესპუბლიკაშიც შეიმჩნევა. მფარველები აღმოუჩნდა სტუდენტთა კამერულ ორკესტრსაც, როგორც შ. შილბაძემ აღნიშნა: „ცხოვრებამ ცხადჰყო, რომ ხელოვნებას უჭირს არსებობა მეცენატების გარეშე. რაც მალე აღსდგება ეს ინსტიტუტი, მით უფრო მეტ სიკეთეს მოუტანს იგი ეროვნულ კულტურას. ჩვენს ორკესტრს მფარველობას გაუწევს საქართველოს კულტურის ფონდი და საქართველოს კომკავშირის ცკ-ის ახალგაზრდული მუსიკალური გაერთიანება. გარდა ამისა, უკვე გვეყავს რამდენიმე სპონსორი, ამ ორგანიზაციების ხელმძღვანელებმა შესაშური დიანტირესება გამოიჩინეს სტუდენტთა კამერული ორკესტრისადმი. სპონსორების სურვილი გამოთქვეს „გაერთიანება ელმავალმშენებლის სპეციალურმა საკონსტრუქტორო ბიურომ“ (დირექტორი გ. ცხადაძე), „საკავშირო მინერალური სასუქების სამინისტროს ამიერკავკასიის ცენტრმა“ (ხელმძღვანელი პროფ. თ. აღლაძე), „სახაჯრომრეწვის კოლექტიური სარგებლობის გამოთვლითმა ცენტრმა“ (დირექტორი ე. ენდელაძე).“

მეცენატური სულისკვეთების ჭამოღვიძება ნამდვილად მოსაწონი და მისასაღმებელი ფაქტია! წინ დიდი გზა უდევს სტუდენტთა კამერულ ორკესტრს, ახლო მომავალში მონაწილეობას მიიღებს კამერული ორკესტრების საერთაშორისო კონკურსში, რომელიც გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში ჩატარდება.

წინსვლა და წარმატება ვესურვოთ ნიქიერ, მონაწილეებულ ახალგაზრდულ კოლექტივს!

რას ვუიქრობთ ქართულ კინოზე

წელს ჩვენმა ჟურნალმა წამოიწყო საუბარი ქართული კინოს შემოქმედებით პრობლემებზე, მის დღევანდელ მდგომარეობაზე, რისთვისაც რამდენიმე კითხვისაგან შემდგარი ანკეტა შესთავაზა სხვადასხვა კინემატოგრაფიული პროფესიის წარმომადგენლებს. ჩვენს ანკეტას უკვე გამოეხმაურნენ დრამატურგები ანზორ ჭულელი, ამირან ჭიჭინაძე, რეზო კვესელავა, ერლომ ახვლედიანი, კინორეჟისორი რეზო ესაძე. ამ ნომერში კითხვებზე უპასუვებს კინოკრიტიკოსი ბიორბი ბგახსარი.

შეგახსენებთ კითხვებს:

1. ვაკეყოფილებთ თუ არა ქართული კინოს დღე, როგორც ქართული კულტურის შემადგენელი ნაწილი?
2. რა ტენდენციები შეინიშნება ქართულ კინოში თემებისა და ეპოქების შერჩევის თვალსაზრისით და რომელი მიგაჩნიათ ხაინტურებო?
3. რაში ხედავთ კინოდრამატურგიის სპეციფიკას და ვის აქვს უფლება იყოს კინოდრამატურგი?
4. აქვს თუ არა დრამატურგიას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ფილმის მხატვრულ ხარისხში და რა მოეთხოვება სცენარს?
5. ენობრივი ქსოვილი თამაშობს თუ არა წამყვან როლს ფილმის გარემოს, გმირთა ხასიათების გადმოცემაში და რამდენად სწორად შეტყვევებენ ქართულ კინოში?
6. რა აზრისა ხართ ეკრანისაყიანზე, თვლით თუ არა დამაკმაყოფილებლად ქართული ლიტერატურის ეკრანისაყიანს რაოდენობისა და ხარისხის თვალსაზრისით?
7. როგორ აისახება ქართული ეროვნული ხასიათი და ქართული ბუნება ეკრანზე? თხრობის რომელი ფორმა მიგაჩნიათ ქართული ბუნებისათვის ახლობლად?
8. რა მიგაჩნიათ საერთაშორისო კინოფესტივალებზე ქართული ფილმების გამარჯვების შთავაზარ მიზეზად?

1. ფაქტია, რომ ქართული კინოხელოვნება ასი თავით უფრო მალა დგას ისეთი პატარა ქვეყნების კინემატოგრაფზე, როგორცია შვეიცარია, ავსტრია, პოლანდია, დანია და სხვა. არათუ პატარა სახელმწიფოებს, თვით ესპანეთსა და დიდ ბრიტანეთსაც კი არა ჰყავს დღეს ამდენი შესანიშნავი რეჟისორი. გარდა ამისა, ქართული კინოს ისტორიას თუ გადავხედავთ, უთუოდ დავრწმუნდებით, რომ ყოველთვის, ქართული კინოს ყოველ ეტაპზე, შედეგებთან ერთად ბევრი იყო უღიმღამო ფილმი. ამიტომ ზოგიერთი ჩემი კოლეგის განგაში იმასთან დაკავშირებით, რომ თანამედროვე ქართულ კინოში ბევრია სუსტი სურათი, მე უსაფუძვლოდ მეჩვენება.

სხვა საკითხია, რომ კინოკრიტიკოსი არ შეიძლება ბოლომდე კმაყოფილი იყოს თავისი ქვეყნის კინემატოგრაფის დონით, რა მაღალიც არ უნდა იყოს იგი. ამიტომ ჰქვია

მას „კრიტიკოსი“. პანიკასა და ემოციებზე რომ უარი ვთქვათ და ჩვენი კინოხელოვნების დღევანდელ მდგომარეობას სხვაგვარად მივუდგეთ, ერთ სერიოზულ პრობლემამდე მივინც მივალთ: ჩვენი ახალგაზრდული კინო (იგი კი ქართული კინოხელოვნების ხვალის დელი დღეა), მიუხედავად იმისა, რომ ნიჭიერი ხალხი არ აკლია, ამჟამად სცოდნავს პროფესიონალიზმის თვალსაზრისით. კინოში კი მარტოდდენ ნიჭის ხარჯზე შეიძლება ერთი ფილმით გააკვიროვო მაყურებელი, მაგრამ შემდგომში აუცილებლად გაგვირდება. ამიტომ უნდა ვიფიქროთ იმაზე, რომ ჩვენი თეატრალური ინსტიტუტის კინოსარეჟისორო ფაქულტეტზე ძირეულად შეიცვალოს სწავლის მეთოდი, მივუწოდოთ ახალგაზრდა რეჟისორებს რაც შეიძლება მეტი ინფორმაცია კინოხელოვნების შესახებ, რათა „ველოსიპედის გამოგონებამდე“ არ მივიყვანოთ ისინი



2. პირადად ჩემთვის ყოველთვის გაუგებარი იყო და იქნება ქართულ კინოხელოვნებაში „ქანრულობის“ ნოსტალგია. არა იმიტომ, რომ თვით ქანრული კინოს მიმართ მაქვს რაიმე საწინააღმდეგო, არამედ იმიტომ, რომ „ქანრულობა“ სრულიად არაბუნებრივად მეჩვენება ქართული ხასიათისათვის, ჩვენი კულტურული ტრადიციებისათვის. დავაკვირდეთ: მაშინ, როცა რუსეთში ასეთი ტემპებით განვითარდა „ქანრული ფერწერა“, ჩვენი სახვით ხელოვნებაში „ქანრულობის“ მაგალითები ან არ მოგვეპოვებოდა, ან კიდევ ეს მაგალითები წარმოდგენას არ იძლეოდა ქართულ ეროვნულ ფერწერაზე. ანალოგიური მდგომარეობაა ქართულ კინოში. რა ქანრშია გადაწყვეტილი „ელისო“, „პასტორალი“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „დიდი მწვანე ველი“? დიახ, ჩვენ „ქეთო და კოტე“ და „ვერის უბნის მელოდიები“ მოგვეპოვება. მაგრამ განა ეს ფილმები შეიძლება გაუფუროლოთ იმ სურათებს, რომლებითაც ვამაყობთ?

„ანტიქანრულობა“, უფრო სწორად კი „პოლიქანრულობა“ (ეიზენშტეინის საყვარელი ტერმინი, რომელიც ანტინომოური ქანრების ერთობლიობას გულისხმობს) ქართული ხასიათიდან გამომდინარეობს. ჩვენ ვერ ვიტანთ ერთფეროვნებას და მუდამ „ცისა და მიწის“ შეკავშირებისაკენ მივიწერაფით.

ვინ იცის, იქნებ ეს „ძველი“ ერების თავისებურებაცაა. ჩვენმა გენმა უკვე მოუყარა თავი სამყაროს წინააღმდეგობებს და ერთიან მთლიანობად ასახა. თუ ისეთი ახალგაზრდა ერის კინემატოგრაფისათვის, როგორც ამერიკა, მიუზიკლი თუ ვესტერნი ბუნებრივია (სწორედ ამ ქანრებში ვლინდება ამერიკელის „ბავშვური“ ბუნება), იგივე იტალიელისათვის (თუ, მაგალითად, სერჯიო ლეონეს ვესტერნებს გავიხსენებთ) ვესტერნი „გაკეთებული“, ხელოვნური ქანრია. ამიტომ პირადად მე სეპტიკურად ვუყურებ „ქართული ვესტერნისა“ თუ „ქართული მიუზიკლის“ შექმნის აუცილებლობას. არ იქნება ბუნებრივი, რომ ქართველი კაცი ახტეს და რუსთაველის სროსპექტზე ცეკვა დაიწყოს. ჩვენ არა ვართ ისეთი ბავშვები, ისეთი მსუბუქები, როგორც მერიკელები არიან და რაოდენ ნიჭიერადაც არ უნდა გაკეთდეს ეს, ჩემი აზრით, ხელოვნური იქნება.

რაც შეეხება ქართული კინოს თემატიკას, ურჩევლობით აქ სრული მრავალფეროვნებაა

და ღმერთმა ქნას, რომ ამ მრავალფეროვნებას ბოლო არ მოუღოს კონიუნქტურამ, მრავალფეროვნებას თემატიკით სპეკულაციამ, რაც აშკარად შეინიშნება დღეს მთელ საბჭოთა კინოში. ქართული კინო კონიუნქტურის მსხვერპლი არასდროს გამხდარა. თვით 30-იან წლებშიც კი, როცა მთელი საბჭოთა კინემატოგრაფი „დიდ ბელადს“ ეძღვნებოდა (ნებისმიერი ეპოქის ამსახველი ფილმები), ჩვენ „დავით-ანგელოზ სასიძის“ ვიღვბდით. ამიტომ მთავარია დღესაც ავიცილოთ თავი „მედროეობის“ ცდუნებისაგან. ნუ შეგვეშინდება იმისა, რომ ვინმემ არააქტუალურობაში დაგვდოს ბრალი. ჩვენ კინოხელოვნებას ვემსახურებით და არა დროს.

3-4. კინო გულისხმობს კომუნას, რომლის წევრები ერთ პირშიცაა ქმნიან. დრამატურგი მხოლოდ ნაწილია ამ კომუნისა. „მოაქვს“ რა კინოში კომტერატურა, მან ყური უნდა მიუღლოს კომუნის სხვა წევრებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჰარმონია ვერ დამყარდება. კინოდრამატურგმა შესანიშნავად უნდა იცოდეს კინოს ენა (და კინოს ისტორიაც, რა თქმა უნდა) და არა მარტო იცოდეს, არამედ კინემატოგრაფიულად აზროვნებდეს. სცენარი ხომ უბრალოდ „დაწერილი ფილმი“ და მეტი არაფერი. ამიტომ კინემატოგრაფში მუშაობის უფლება აქვს მხოლოდ იმ დრამატურგს, ვისაც სუფთა ლიტერატურული პასაჟების (რაოდენ ბრწყინვალეც არ უნდა იყოს თითოეული მათგანი) უარყოფის უნარი აქვს კინოს სასარგებლოდ. ზედმეტი „ლიტერატურულობა“ ყოველთვის ღუპავდა კინოს.

ჩვენი ახალგაზრდული კინოს კიდევ ერთი სერიოზული ნაკლი ისაა, რომ ზოგჯერ ახალგაზრდა რეჟისორები მეტად თავდაჯერებულნი არიან და თავად წერენ სცენარებს. „ლიტერატურულობის“ უარყოფა, რის შესახებაც ზემოთ აღვნიშნე, არ ნიშნავს იმას, რომ სცენარი მაინცდამაინც რეჟისორმა უნდა დაწეროს. პირიქით, მხოლოდ კარგ მწერალს შეუძლია შექმნას, მოამზადოს მხატვრული სახეების ისეთი მდიდარი მარაგი, საიდანაც შესაძლებელი იქნება „ამოიკრიფოს“ (რეჟისორთან ერთად) „კინემატოგრაფიული“. კინო რეჟისორს აძლევს შანსს იმუშავოს სხვა ადამიანებთან — მწერლებთან, კომპოზიტორებთან, მხატვრებთან, ოპერატორებთან, მსახიობებთან, „გაიხსნას“ სხვისთვის, მოუსმინოს სხვას, გაიმდიდროს გამოცდილება, რა-

თა მარტო არ დარჩეს, არ შეცდეს, რეჟისორი კი ზოგჯერ თავად ილუპავს თავს ამ გადაქარბებული და თავდაჭერებული "ინდივიდუალიზმით", სხვას არ ენდობა. ყველაფერს ამას კი ისევ და ისევ არაპროფესიონალიზმამდე მივყავართ. რა თქმა უნდა, კინოს ისტორიას აქვს ეგრეთწოდებული "საავტორო კინო" გამოცდილება, მაგრამ ახალგაზრდა კაცისთვის, რომელიც ყველაფერს გაკეთებას თავად არჩევს, ეს ტენდენცია მე საკმაოდ სახიფათოდ მეჩვენება.

5. რამდენად სწორად მეტყველებენ ქართულ კინოში? ჩემი აზრით, ეს შეკითხვა ქართული ენის სპეციალისტებს უნდა დაეუსვათ. პირადად მე ამ მხრივ არავითარი შენიშვნა არა მაქვს. მახსოვს, თუ არ ვცდები, ქართველ კინემატოგრაფისტთა ყრილობაზე, მწერალმა გურამ პეტრიანიშვილმა ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმებს ქართული დაუწუნა და ამით პირველად დასვა საკითხი ჩვენს კინოში ქართული მეტყველების შესახებ. მაშინ ამ საკითხზე ბევრი ვიფიქრე. რა თქმა უნდა, თუ კაცი არ მიიღებს რეხვიაშვილის კინოსამყაროს სპეციფიკას, მან შეიძლება შეცდომებიც აღმოაჩინოს ამ შესანიშნავ რეჟისორის ფილმების ქართულში. მაგრამ ეს მეტყველება იმდენად პარმონიულად ეწერება ამ სურათების მხატვრულ სამყაროში, იმდენად ბუნებრივია რეხვიაშვილის ფილმებისათვის, რომ ვერავითარ შეცდომას კაცი ვერ უნდა ამჩნევდეს. რადგანაც სწორედ პარმონია და მხატვრული სამყაროს მთლიანობაა მთავარი ხელოვნებისათვის, შემდეგ კი ყველაფერი დანარჩენი. თავის დროზე პიერ პაოლო პაზოლინიმ იმი გამოუცხადა იტალიურ ოფიციალურ ენას და ეკრანზე ქუჩური მეტყველება (უფრო სწორად, რომის გარეუბანში მცხოვრები მაშინწლების მეტყველება) დაწერა. ფარისევლებმა და მწიგნობრებმა მას ძლიერ შეუტეეს. მან კი თავის გზას არ გადაუხვია და შექმნა გენიალური კინო. მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ სწორედ ა ს მ თ ი მეტყველება, ა ს მ თ ი სამყარო იყო მისთვის ბუნებრივი. ჩვენ არავის არ უნდა შევეუშალოთ ხელი გამოავლინოს ეს ბუნებრიობა, რადგან რაც უფრო მრავალფეროვანი იქნება ენა, რაც უფრო სხვადასხვაგვარნი ვიქნებით, მით უფრო მდიდარი იქნება ჩვენი კინოც და ჩვენი "კინომეტყველება".

რაც შეეხება ენობრივი ქსოვილის მნიშვნე-

ლობას, აქაც ნუ ვიქნებით კატეგორიული, ვილაცისთვის სიტყვას მნიშვნელობა აქვს, ვილაცისთვის არა. მთავარია, რომ სიტყვა კინოში არცერთ გამომსახველობით საშუალებაზე არ აზღენდეს ძალადობას, არ ჩრდილავდეს სხვას. ბერგმანის "შემოდგომის სონატა" ბევრს "ლიტერატურული კინო" ჰგონია. სინამდვილეში აქ სიტყვა ისეთივე როლს თამაშობს, როგორც, მაგალითად, ინგრიდ ბერგმანისა და ლივ ულმანის უსიტყვო მსხვილი ხედი, როცა დედა უკრავს, შვილი კი უსმენს.

6. ქართველმა 60-იანელებმა სწორედ ეკრანიზაციით დაიწყეს, რადგანაც სწორედ ეკრანიზაცია იძლეოდა საშუალებას, ჭერ ერთი, პროფესიონალიზმის მაქსიმალური გამოვლენისა და, მეორეც, ეროვნულ კულტურასთან კავშირისა. სამწუხაროდ, დღეს ქართული კინოს ეს ტრადიცია იკარგება, რაც პირადად მე ყველაზე მეტად მადეღვებს.

თანამედროვე სამყაროში, ჩვენი საუკუნის 70-80-იან წლებში, როცა ინდივიდუალიზმი კრიზისის განიცდის და ათასგვარი უბედურების მიზეზი ხდება, სწორედ დიალოგი, კომუნიკაცია იქცევა კრიზისიდან გამოსვლის საშუალებად. სწორედ ამ პროცესებს უკავშირდება მხატვრების ხელახალი გატაცება წიგნების ილუსტრაციებით, ეკლესიების მოხატვით. როგორც ჩანს, თანამედროვე მხატვრები ცდილობენ როგორმე შეზღუდონ ინდივიდუალიზმის საზღვრები, დემორჩილონ რაღაც სტაბილურს, მარადიულს, მოუსმინონ სხვას... და სწორედ ამ "სხვასთან" დიალოგში გამოავლინონ თავიანთი კეშმარიტი ბუნება, კეშმარიტი "მე".

კინოში ეკრანიზაცია იგივეა, რაც წიგნის მხატვრობა თუ ეკლესიის მოხატვა. თავის დროზე, ვფიქრობ, სწორედ ეს იგრძნო ლუკინო ვისკონტიმ, რომლის ფილმები "ლეონარდო" და "სიკვდილი ვენეციაში" მე ეკრანიზაციის ეტალონად მიმაჩნია (როცა ფილმი ლიტერატურული პირველწყაროს დღეს უთანაბრდება და იმთავითვე უარყოფს გულუბრყვილო მოსაზრებას, ვითომ კინო არ შეიძლება ლიტერატურას ვითვოდეს). მაგრამ ეკლესიის მოხატვა ყველას არ შეუძლია. მხატვარი ამისათვის ამპარტავნული "მე"-სგან უნდა განთავისუფლდეს, ლოცვა უნდა იცოდეს და ღმერთის უნდა სწამდეს. არ შეუძლია ლიტერატურული პირველწყაროს ეკრანზე გადატანა იმასაც, ვინც წაიკითხვა (კინო-

თხვა კი არა, წაქითხვა!) არ იცის, ვისაც ამის კულტურა არა აქვს და, რაც მთავარია, ვისაც არ შეუძლია შევლიოს თავის „მეს“ იმისათვის, რომ დიდი მწერლის „მეს“ ჩაწვდეს. ჩვენ ყველაფერი უნდა ვიღონოთ იმისათვის, რომ ჩვენს ახალგაზრდა რეჟისორებს გამოვუმუშავოთ ეს კულტურა. ამისათვის ჩვენ განათლებული ხალხი გვჭირდება. არ არის საკმარისი წაითხოვო მხოლოდ „ხევისბერი გოჩა“ იმისათვის, რომ ყაზბეგის ამ ნაწარმოების ეკრანიზაციას მიმართოს. ამისათვის საჭიროა წაითხოვო მთელი ყაზბეგი, იცოდე მისი ბიოგრაფია, გაეცნო ყველაფერს, რაც ყაზბეგზე დაწერილა (გახსოვთ, ფილმში „სიკვდილი ვენეციაში“ ვისკონტიმ „დოქტორ ფაუსტუსის“ მოტივები ჩართო და ამით მხოლოდ გაამდიდრა, გააღრმავა თავისი ნაწარმოები). ყველაფერი ეს დიდ დროს, ენერჯიას მოითხოვს. ჩვენს რეჟისორებს კი ძალიან ეჩქარებათ. ამიტომ ურჩევნიათ თავიანთ გამოვლენებზე გვიამბონ, ცხოვრებაში ნანახი და გავონილი ამბები მოვყვყვენ, ვიღრე დიდი დრო დახარჯონ მოსამზადებელ სამუშაოზე. ამით კი ზარალდება არა იმდენად კინო, რამდენადაც ჩვენი უმდიდრესი ლიტერატურა, რომელიც დღესაც ელოდება კინორეჟისორების მხრიდან ყურადღებას.

არის ეკრანიზაციის სხვა გზა, ჩემთვის აგრეთვე მისაღები. როცა რეჟისორი „ბედავს“ და „ეკამათება“ ლიტერატურულ პირველწყაროს. ეს გზა კიდევ უფრო რთულია, რადგან იმისათვის რომ ეკამათო, თავად უნდა დადგე მოკამათის დონეზე, იმისათვის, რომ რაღაცის პაროდირების უფლება გქონდეს, თავად უნდა იყო ამ „რაღაცის“ სიმძლავრე. ეს ფორმა (მას შესანიშნავი ტრადიციები აქვს ბრიტანულ კინემატოგრაფში), ჭერჭერობით კიდევ უფრო უპერსპექტივოდ მიმაჩნია ქართულ კინოში, რადგანაც, ჭერ ერთი, ჩვენი საზოგადოება საკმაოდ მტკივნეულად განიცდის მას (გავიხსენოთ ს. ფარაჯანოვის „ამბავი სურამის ციხისა“ და ის შემოტევა, რომელიც ამ სურათმა განიცადა ლიტერატორთა მხრიდან) და რეჟისორს უბრალოდ არ ყოფნის სითამამე ყური არ მიუგდოს კონსერვატორთა პრეტენზიებს. მეორეც, ჩვენი კინემატოგრაფი ჭერ კიდევ არ არის ჩვენი კლასკური ლიტერატურის დონეზე. ამას დრო სჭირდება.

7. ეს სპონტანური პროცესია. როცა არის

ხასიათი, უნდა ეს ავტორს თუ არა, მაინც აისახება ეკრანზე. ჩვენ — ქართველებს გვაქვს ჩვენი ხასიათი, შენარჩუნებული გვაქვს (მადლობა ღმერთს!) ჩვენი ეროვნულობა და სწორედ ამიტომაც, რომ იგი ქართულ ფილმებშიც აისახება. როცა რეჟისორს კომპლიმენტს ეუბნებიან: „შენს ფილმებში ქართული ხასიათი აისახებაო“, მე პირმოთწეობას ვგრძნობ ხოლმე ამაში. მერე რა? განა შეიძლება ეს იყოს ფილმის ღირსება? ქართული ხასიათი თითოეული ქართველის ქუსტში, მოძრაობაში აისახება და მისი ეკრანზე გადატანა სულაც არ არის რთული და რაიმე განსაკუთრებულ ნიჭს არც რეჟისორისგან და არც მსახიობისგან არ მოითხოვს. სხვა არის, როცა კინოში ამ ხასიათის გააზრება ხდება, როცა რეჟისორი ფიქრობს ამ ქცევის, ქესტის, მოძრაობის მიზეზებზე და როცა ქართული ბუნების ყოველი კონკრეტული გამოვლენება განზოგადებულია, მხატვრულ ხარისხშია აყვანილი. მაშინ უცხოელისთვის ქართული ფილმი ეგზოტიკური სამყარო კი არ იქნება მხოლოდ, არამედ მისთვის ახლობელი და გასაგები სამყაროც. რაოდენ განსხვავებულნიც არ უნდა ვიყოთ, „არქეტიპები“ ყველას ერთი გვაქვს, ღმერთი ერთია! კონკრეტულიდან ზოგადში „შესვლა“... აი, რა უნდა იყოს ჩვენი მიზანი. თორემ ქართული ხასიათი ისეთ ფილმებშიც ვლინდება, რაგორიცაა „რაჰა — ჩემი სიყვარული“ და „ჩარი-რამა“. მერე რა? რას მატებენ ეს ფილმები ქართული კინოს ისტორიას?

8. მე უკვე აღვნიშნე, რომ ქართველისთვის სამყაროს მთლიანი აღქმაა ბუნებრივი. ადამიანი და კოსმოსი განუყოფელია ქართულ კულტურაში. ამიტომ ქართული კინოს წარმატება დაკავშირებულია სწორედ ისეთ ფილმებთან, რომელთა ავტორები თხრობის პროცესში კონკრეტულიდან თანდათან „გადაიან“ მთლიანობაში. რაც შეეხება ამის მიღწევის გზებს, თავად თხრობის პროცესში, აქაც არავითარი დოგმა არ შეიძლება არსებობდეს. თითქმის ერთბაშად გამოვიდა ეკრანებზე „გიორგობისთვე“ და „დიდი მწვანე ველი“. ოთარ იოსელიანმა აირჩია „მონტაჟური თხრობა“, მერაბ კოკოჩაშვილმა კი უპირატესობა მიანიჭა გრძელ, სტატიკურ ხედებს, „ჩაფიქრებულ“ კინემატოგრაფს. მებრამ მიზანი — კონკრეტულის განზოგადება — ორივეს ერთი ჰქონდა. ამიტომ, საბოლოო ჯამში,

ამ ფილმების გმირები — ნიკოც და სოსანაც სამყაროს, მთლიანობის ნაწილად წარმოჩინდნენ ეკრანზე.

ქართველებს არ შეიძლება გვეჭონდეს თხრობის ერთი ფორმა. თუნდაც იმიტომ, რომ ჩვენ მოგვეპოვება ისეთი განსხვავებული სიმღერები, როგორცაა გურული, კახური, სეგრული... კიდევ ვიმეორებ, ჩვენ ერთფეროვნებას ვერ ვიტანთ.

ქართული ფილმების გამარჯვების მთავარ მიზეზს მე ვხედავ ჩვენი ხალხის ერთ თვისებაში, ეს არის ქართველი კაცის უნარი დასცინოს თავის თავს, „არასერიოზულად“ მიუდგეს საკუთარ ინდივიდუალიზმს (დღეს, როცა ფეხსტიტენი ტენდენციები მთელ მსოფლიოში საგრძნობ კრიზისს განიცდიან, ეს თვისება განსაკუთრებულ ღირსებას იძენს). თვითორთნია ყოველთვის იყო და იქნება ჯანმრთელი ერის თვისება. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ უცხოელ მაყურებელს განსაკუთრებით მოსწონს ჩვენი ეგრეთწოდებული ტრაგიკომედიები.

ზოგჯერ ჩვენი ცხოვრება ისე წარმართება ხოლმე, რომ იქმნება საშიშროება დავკარგოთ ეს თვისება, რაც უთუოდ გაახარებს ჩვენს მტერს, რომელიც ჩვენი ცხოვრების წარმართვას ცდილობს. ეს არ უნდა დავუშვათ. მაგალითად, მე გული დამწყვიტა ნიჭიერი

ქალის, „პირველი მერცხლის“ ავტორის ნანა მკვდილის სურათმა „დანაშაული მოხდა“ აბსოლუტურად კონიუნქტურულმა ფორმამ რომელშიც დიკარგა ამ რეჟისორისათვის დამახასიათებელი იუმორი, ბუნებრივმა, სიხალისე. დიკარგა იმიტომ, რომ „აქტუალურმა თემებმა“ დაიმორჩილა ფილმის ინტონაცია, მხატვრული სამყარო. შეიძლება ბევრმა ჰქვას: „განა სიცილის დროა ახლა, როცა ქვეყანა იქვევია?“ ადამიანურად ეს სწორიც იქნებოდა. მაგრამ ჩვენი კინემატოგრაფი — მოტირალთა და მოწუწუნეთა კინოდ რომ გადაიქცეს, ჩვენ არათუ კინემატოგრაფს დავკარგავთ, ჩვენი ხასიათის საუკეთესო თვისებებსაც შეველევი. 9 აპრილის შემდეგ, კომენდანტის საათის შესახებ ხალხი ანგვლიტებს იფონებდა. არა იმიტომ, რომ 9 აპრილის ტრაგედიას არ გლოვობდა, არამედ იმიტომ, რომ ქართველი კაცი სწორედ ოპტიმიზმითა და იუმორით „ინახავდა“ თავის თავს (თავის გლოვასაც) და თავის ძლიერ, შეუღრეკელ ბუნებას ამჟღავნებდა.

ვფიქრობ, ჩვენი კინოს ეს თვისება, ჩვენი კინემატოგრაფის ეს „არტიტიზმი“ აკვირვებს ყველას, განსაკუთრებით კი ცივილიზებულ მსოფლიოს, რომელსაც კარგა ხნის მანძილზე არ სჯეროდა, ვერ წარმოედგინა, რომ „აღმა პლუს ომეგა უდრის სიყვარულს!“

(დასასრული. იხ. 131 გვ.).

სპექტაკლში არის კიდევ ერთი პერსონაჟი, რომელიც არ ჰყავს გრიგოლ რობაქიძეს: ბიჭი. იგი, ვინც მხოლოდ ახლა იწყებს სამყაროს გაცნობიერებას, ვისშიც ბავშვობიდან ჩანერგული სჯულის კანონი სამყაროს კოსმიური არსის შეგრძნებას ეჯახება. მსახიობმა აბელ ბაქრაძის გმირი სპექტაკლში იმ შინაგანი განხეთქილების შეგრძნებით შემოდის, რომელიც რეალურად არსებობს დალუპების პირამდე მისულ სამყაროში. ამ განწირულობის ჩრდილი ეცემა მის აფორიაქებულ სახესაც. ოთარ მოშიარეს მიყურადებელი, მის გარშემო მბორგავი, მასთან ერთად თითქოს ნათელმზილველი ხდება ლეგენდაში ხორცშესხმული იმ სიცოცხლისა, რომელშიც სიკვდილიც კი ლამაზია. მაგრამ კოსმიური სიბრძნისა და „ისტორიული“ რეალობის ტრაგიკული განხეთქილება, სწორედ მას აქცევს პირველ მსხვერპლად.

კიათურის თეატრის სცენაზე დადგმული „ლონდა“, დაუძლეველი სირთულეების მიუხედავად, განსჯისკენ განაწყობს მათ, ვინც უკვე უფიქრდება გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგიის თეატრალურობის საკითხს. უთუოდ თამამი იყო თეატრისა და რეჟისორის არჩევანი და, ვფიქრობ, არც თუ უღებლო. სპექტაკლი შეეხო იმ უმთავრესს, რის გარეშეც შეუძლებელია რობაქიძის შემოქმედების აღქმა, გააზრება და სცენურ გაერმონი ადაპტირება: მითოსი, სამყაროს კოსმიური არსი და მისი განსხვავება კონკრეტულ იტორიულ ვითარებაში. ისიც უნდა ითქვას გარკვევით, თუმც კი ეს აზრი მანამდეც იყო ნაგულისხმევი, რომ თანამედროვე სიტუაციაში, როდესაც ჩვენს თვალწინ იწყება ახალი ისტორია, კიათურის თეატრში დადგმული „ლონდა“ სწორედ მისი რეალიების უნახვისი არსის ამოცნობის აუცილებლობას შეეხო.



ჯიმალ აჯიანუვილი

გამოიღვიძე ქნარო!

(კიეხა-მონოლოგი ერთი მსახიობის თეატრისათვის)

ქემალ აჯიაშვილის ეს პიესა-მონოლოგი დაიწერა „ერთი მსახიობის თეატრის“ სულისჩამდგმელის და მისი ერთადერთი პროტაგონისტის კოტე მახარაძის შეკვეთით. ზოლო იდეა ქართულ-ებრაულ ხალხთა ისტორიული ურთიერთობის მხატვრული ასახვისა. ეკუთვნის სრულიად საქართველოს კათალიკოს პატრიარქს, უწმინდესსა და უნეტარესს ილია მეორეს.

ჯ. აჯიაშვილი — ეს უბრწყინვალესი მკოდნე ძველი ებრაული კულტურის (გავისენოთ, თუნდაც შუა საუკუნეების ებრაული პოეზიის მისი მაღალმხატვრული თარგმანები), ღრმად ჩასწვდა ქართულ-ებრაული ურთიერთობის უნიკალურ ფენომენს, ორივე ერის კულტურის ისტორიის სულიერებას და მოგვცა ფართო პანორამა ორი უძველესი და უკვდავი ერის მიერ განვლილი გზის სულისშემძვრელი ეპიზოდებისა.

ქართულ-ებრაული ურთიერთობის (ებრაელთა ბედი საქართველოში) თავდაპირველი ჩანაფიქრი, თავდაპირველი იდეა ჯ. აჯიაშვილის ხელში გაიზარდა, გაღრმავდა, ამ ერთა ცხოვრების ფართო პორიზონტი მოიცვა და ჩვენ მივიღეთ ნაწარმოები, სადაც რელიგიური-ფილოსოფიური განსჯანი თანამედროვეობის მწვევე პრობლემებთანაა გადაჯავებული.

ცხადია, თეატრს თავისი კანონები აქვს და კოტე მახარაძემ, დრამატურგიული სიმბაფრისა და აუცილებელი დინამიური დამაბულობის შენარჩუნების მიზნით, თავისებურად დაამონტაჟა მთელი ეს უზარმაზარი მასალა, სამწუხაროდ, ბევრ რამეზე მოუხდა უარის თქმა. თბრობისა და შესრულების რიტმის, კოლიზიების გრადაციების სასარგებლოდ. რასაკვირველია, სცენური თეატრისათვის ამით ჯ. აჯიაშვილის ნაწარმოებმა მხოლოდ მოიგო და მე თავად ვიყავი მოწმე თუ რა ტრიუმფით (სხვა სიტყვას აქ ვერ ვიხმარ) მიიღო ქართველმა ებრაელობმა „გამოიღვიძე ქნაროს“ პრემიერა თელ-ავივში. წარმატება შემდეგ თბილისში გაგრძელდა, „საჩინოს“ პატარა ეკლესიაში.

თავდაპირველად რედაქციაში განზრახული გეგონდა პიესა-მონოლოგის სცენური ვარიანტი დავგებექდა, მაგრამ როცა გულდასმით გავცეანით დედანს, გადავწყვიტეთ მთლიანად მიგვეწოდებინა იგი მკითხველისათვის. ყოველ ფრაზას, ყოველ ეპიზოდს ავტორის განცდის ისეთი ღრმა კვალ ატყვია, ისეა შეწონასწორებული, ერთმანეთთან მითიურ-რელიგიური და პოეტური, ისტორიული და თანადროული, რომ ვერაფერი გავიმეტებ შესამოკლებლად (რის გამოც მისი ორად გაყოფა მოგვიხდა).

ღრმდა ვართ დარწმუნებული, რომ პიესა-მონოლოგი, დღევანდელი ზნეობრივი, პოლიტიკური და მომავლის პერსპექტივის გათვალისწინებითაც, დიდ როლს შეასრულებს ამ ორი ერის სულიერ კბოვრებაში.

ნოდარ გურაბანიძე

იარო დივნილო, ძვილო ისრაბლო,
„პირველ მცნებათა“ კანონმდებლო!
სინას მთის ელვის მოაკვს ისარი,
თვით „დაბადების“ დამბადებლო!
შენს მიერ შექმნილ ღმერთს უტოლდები,
შენი გოლგოთაც მისი სწორია,
შენი ცრემლით და მწარე გოდებით
ამოვსებული სდულს ისტორია.

საკუთარ სახლის ძლეული მცველი
ინახავ კერის დიდ წყურვილს ახლაც,
მტერმა წაგართვა სამშობლო ძველი,
მაგრამ შენ ხედავ სამშობლოს ახალს...

ალექსანდრე აბაშვილი

2 დეკემბერი 1938 წ.

1987 წლის ოქტომბრის თვეში საქართველოს მართლ-მადიდებლური ეკლესიის მიერ წმინდანად შერაცხული ილია ჭავჭავაძის ხატი იერუსალიმის ჭვრის მონასტერში შეინახეს და შოთა რუსთაველის ფრესკასთან სასოებით დახვეწეს ისრაელში მცხოვრებმა ქართველმა ებრაელებმა. ამ ფაქტმა დიდი მითქმა-მოთქმა და გავრცემა გამოიწვია იერუსალიმში. აქვე, ჭვრის მონასტერში, როგორც სასაბუნების კაპოლიკოს-პატრიარქი, უწყმინდესი და უნეტარები ილია მეორე ვკუყუყებს, ამ ხატის დღესწინების აღსანიშნავად, კათალიკოსის თანხლებებმა სასულიერო პირებმა — ქრისტანამა ქაშვილებმა და დახვეწურებმა — იუდეველმა ქართველმა ებრაელებმა აღადგინეს ერთობლივი ღოცვა. ამის შემსწრე — მხოფლიოს მრავალი ქვეყნიდან ჩამოსული და ისრაელში დამკვიდრებული ებრაელობა და უცხოეთის მრავალ საელჩოში აკრედიტებული თურქული ტემბი გარკვევას ვერ მოკლებდნენ.

აარცა, მართლად საოცარი იყო: ქრისტანულ ეკლესიაში ღოცვად დამდგარი იუდეველი ხატით ხელში ტრადიციული იუდაიზმისათვის ეს უოვლად წარმოუდგენელი რამაა: „არა ჰქმნა კერა და არავითარი ვარსახვლებსა იმისა, რაც ცაშია, დედამიწაზეა ან წყალშია“ — ანუ დამოძღვრება მისე ისრაელის ღმერთმა; ეს მცნება ერთ იმ ათ მუცნებათაგანია, რომელსაც ავტრ სამიათაისი წელითა, შეუვალად დაიარაგეს მორწმუნე ებრაელთა. და აი, წმინდანად შერაცხილი „ილია მარტოისი“ ხატით ხელში ჭვრის მონასტერში შედის ქართველი ბრძეელი, რათა პატივი მიავოს იმ ქვეყანას, სადაც მან 2800 წლის განმავლობაში წმინდად და შეურყენებლად გამოატარა თავისი რწმენა და რწეული...

„არც ერთს ერს არ გამოუვლია იმდენი სატანჯველი და წამება, რამდენიც ებრაელთა ერს თავს გადახდებია. ამ ოდენზე დიდებულს და სახელგანთქმულს ერს ზედმა ხელიდან გამოსხლტა სამშობლო და თვითმოფედლობა და განახნია იგი შთელის დედამიწის ზურგზე, ჩაათხლა უცხო ქვეყნებში, სადაც ებრაელებს მოვლოდა უკვედგარი ტანჯვა და წვალებმა“ — წერს ილია ჭავჭავაძე 1886 წელს ბერადელთა საკითხისადმი მიძღვნილ თავის ერთ-ერთ სატიათაში. დიან, ტანჯვა და წვალება თითქოს ოდით-დაუნე დაიბედა ამ უჭველეს ერს. ჯერ კიდევ კარბორიული ცვილიწაციის ვარჯერებზე ზედმა არგუნათ ებრაელებს ევკობტეში ოთხსწლიანი ტვერება, რომლის ვახსენება ახლაც ზარავს უკველ მორწმუნე იუდეველსა, უკველწოდებდა, სახეის დღესასწაულზე (ებრა: „ფესახს“), იმ დღესპირი წლების მოხაგონრად ხელში აიღებს ებრაელი მხიადს (ე. წ. „მაცა“) და სევდიანი ხმით წაიგალობებს: „ენე აბის პური ტანჯულობისა, რომელსაც სებადნენ მამის ჩვენი ევკობტეში“. ამ რიტუალის დანიშნულებათა — მომავალ თაობებს შესახსნოს მონობიდან გამოსხნის საოცარი ამბავი. მორწმუნე ებრაელი იგონებს ძველთუქველეს ბიბლიურ ვადმოცემას და ისტორია ამ წუთებში მისთვის რადაც შორი და განყენებული ცნება კი არ არის, არამედ ცხადი და ზღწესახებტი რეალობა, რომლის უჩვეულო და დრამატულ კოლონიებში თითქოს თვითონაც მონაწილეობს: „მამებისა-

გან შეილებს, თაობიდან თაობებს გადაეცემა ამბავი ევკობტედა გამოსვლისა, როგორც პირადად განცდილი თავგადასავალი, რისი დავიწყებაც შეუძლებელია — ვვამცნობს ებრაული სიბრძნე, რომელსაც ზურგს უმაგრებს ბიბლიური შეგონება, ძველი აღთქმის ღმერთმა რომ უკარნახა უდაბნოში დარბულ ისრაელებს: „გამოვადგე ევკობტედან შენი გამოსვლის დღე“ და, როგორც თვალმომბრები ტრადიცია განმარტავს, უკველდღე, როცა კი მორწმუნე ებრაელები თავიანთ სჯულის წიგნს ჩახადვენ, მათ ისეთი შეგრძნება აქვთ, თითქოს სწორად „ამ დღეს მოვიდნენ ისინი უდაბნოში“ (გამოსვლათა, 19), „ამ დღეს“ — ამჟამად, და არა რომელიღაც ისტორიულ წარსულში. „ებრაულ დღესასწაულთა ვალერეაში“ სახეის დღესასწაული უკველზე ერთგულ დღესასწაულთადა მონწილეობა და თავისი ფესვებით უფრო მეტად ეხება კაცობრიობის წმიდა წარსულს, ვიდრე მხოფლიოს ერთა რომელიმე სხვა ჩვეულებათა ან რიტუალთა, ქვეყნიდანაც ისე გამოცვიდა, რომ ძნელია მისი ცნობა, ხალხები დაქენენ და ვაურინარდნენ, ისტორიულ ასპარეზზე ადვილი დაუმიეს ახალ ხალხებს, პორიწონტი ვაფართოვდა, თითქოს სივარდიელსგან აპოციენდა მატერიალები, ბუნების არსებობა ძალეში მოვიდნენ ადამიანის დასახმარებლად, მისი ცხოვრების შესაცვლელად, — და მხოფლად ეს ხალხი დარჩა ხელშელებელი იმითავად, ერთგული საკუთარი თავისა, და ღრმად ინახავს ვალში სხვანას ტანჯულ წინაპრებზე. იგი წინანდებურად ღოცულობს თავის მარადიულ ღმერთზე იმავე სიტვეებით, რომლებითაც ღოცულობდა ათასი წლის წინათ — ტვერებისა და თავსუფლებების ერთი, ერთი ისრაელისა (დოქტორი ბენიამინ ზეევი პერცლი)...“

ტვერებისა და თავსუფლებების პერი...
დაიბ, ებრაელმა ხალხმა თავის ისტორიულ ბავშვობაშივე გამოსცადა საწინელი ტვერების სუსხი, მაგრამ მანვე აუგო ხელთუქმნელი ძეგლი თავისუფლებასა და დემოკრატიას. ამათი კაცობრიობა დიდად არის დავადლებული ბიბლიის შემქმნელი ერისსაგან. „კაცობრიობის მთელი ისტორიის განმავლობაში ბიბლია იყო ის დიდი სამრეკლო, რომელიც ადამიანებს ამბობებდა სულიერი და პოლიტიკური ტრანინის წინააღმდეგ, მხოფლიოს არც ერთ კუთხეში არ გამოხატავთ ახეთი ძალით ფუჭმდებლური ქეშმარტება, რომ სხსნელწმინდობის კამთილი. დღევობა, სანგროლო ჯაგაში, დამოკიდებულებით მონაქალაქით კამთილდღეობისაში. ბიბლია მხოფლიოს უკვალაზე დემოკრატული წინაა“ (ტომას ჰაქსლი); მის ფურცლებზე მკაფიოდ აირეკლა თავისუფლებათა და თავისთავადობის ის დეუკეხელიც თინი, რომელსაც ათას პირსა და ქარტეცულში გამოატარა მრავალტანჯული ერთი ისრაელისა... „ოთხი მადლის გამო გამოუყვანა ღმერთმა ებრაელები ევკობტედან: თავიანთ სახელებს რომ არ ისხვადებოდნენ, ენას რომ არ იცვლიდნენ, საიდუმლოებას რომ არ ვახსოვდნენ და ახრამის აღიქმას რომ არ აუქმებდნენ“, — ვკითხულობთ რაბინული ლიტერატურის ერთ-ერთ ძეგლში. როგორც ვხედავთ, საკუთარი ენისა და ერთგული თავისთავადობის შენახვა უკვალაზე დღვიორ მადლადა შერაცხილი თაფლიური ატორთა მიერ. „ევკობტეში კოფ

ნისხს ებრაელები ერთ ადგილას იკრიბებოდნენ და ერთი ოჯახით ცხოვრობდნენ; მათ ფიცო დადეს, რომ ერთმანეთს მხარში ამოუდგებოდნენ და წმინდად შეინახავდნენ პატრიარქების აღთქმას, არ დაიფიქრებდნენ წინაპართა ენის და არ ილაპარაკებდნენ ეგვიპტურად, რათა არ დაეწყოთ ეკატაუპენისმცემლობა. — გვაჟმნოს მეორე წერილობითი ძეგლი.

პრ დიპლომატიკად წინაპართა ენას... ვინ იცის, იმ პრესტიჟიულ ხანაში შეისისხლბორცეს ებრაელებმა ის რეალური უბრაუტყვის ჩვევა, რომ ენის დალატო, საბოლოო ანგარიშით, ერის დალატო, და არასოდეს გადაუხვევიათ ამ მამაპაქუელი მცნებდან. მოუხსინოთ ცნობილ მწიგნობარსა და საზოგადო მოღვაწეს ზაქარია ქვიჩინაძეს; აი, რას წერს იგი 1908 წელს გამოცემულ წიგნში „ქართული ებრაელები“: „ქართული ებრაელები უძველეს დროდამ ქართული ენა შეინახეს თავით აღმოსავლეთის უზორებს ქვეყნებში... ტრანიჟონს დღესაც ამ ენით ლაპარაკობენ. თავით ქართული შოაომავალი ქართულთ მამადაინებმაჟი კი ვერ შეინახეს ქართული ენა დაკარგეს“...

გაუთი „ხილი“ — ისრაელ-საქართველოს კულტურულ და მეტაბოლურ ურთიერთობათა საზოგადოების პერიოდული ორგანო, გამოდის ისრაელში ქართულ ენაზე. 1987 წლის 4 დეკემბრის ნომერში ვკითხულობთ:

„ძვირფასო მკითხველებო! ისრაელ-საქართველოს კულტურულ და მეტაბოლურ ურთიერთობათა საზოგადოება „ხილის“ ხელმძღვანელობით ისრაელის ქალაქებისა და რაიონების ქართველ ებრაელთა დასახლებებში შეიმჩნება ქართული ენის შემსწავლელი კურსები. ამ კურსების მიზანია ჩვენმა მომავალმა თაობამ, მშობლიურ ებრაულ ენასთან ერთად, იცოდეს თავისი წინაპრების ენაც — ქართული ენა.

შევასწავლოთ ქართული დედა ენა ჩვენს მომავალ თაობას...“

წინაპრების ენა — ქართული ენა... საოცარი განაცხადია!

... .. ორმოცი წელი დაატარებდა მოსე სჭულმდეუელი ეგვიპტიდან დაძრულ ებრაელებს, ორმოცი წელი მოდიოდა ლტოლვილი ხალხის აღთქმული ჰვეენისაკენ, მოდიოდა ტანჯვითა და დრტონვით — უდაბნოს ქარსა და აღმურში. ოთხასწლიანი ტუვეობის შემდეგ, ეს იყო ებრაელი ხალხის პირველი შეგება მოწყურებული სულის უველაზე დიდი ძალისხმევა მთელი კაცობრიობის ისტორიაში. ჰანეს მოსწრებული ოქმისა არ იყოს, ისრაელების ეგვიპტიდან გამოსვლის შემდეგ სიტუა „თავისუფლება“ მსოფლიოს უველა ენაზე ებრაული აქცენტით წარმოითქმის... ..

... რაც შეეხება უდაბნოში გამოსვლას და იქ ორმოციწლიან ხეტიალს, ბიბლიის მოგვიანო კომენტატორთა აზრით, ებრაელებს საკრალური და ღრმანეროვანი აქტია: ვიდრე ადამიანი უკვლავლიერი სპმეებისაკენ არ განიტკბირებდა და მოსაწყენ უფოთობას არ განერიდებდა, ვიდრე უდაბნოში არ

გაიქრება, როგორც ძველი მეუღლებოელი და წინაწარმეტყველნი ხალოდნენ ამას, — ეგვიპტისაკენ არის დალი მისის აღსასრულბოლა. როგორც ძველთაგანვე უთქვამთ, გზა აღთქმული ჰვეენისაკენ უდაბნოზე გადის... ..

„როცა ებრაელები ეგვიპტიდან გამოვიდნენ, უკვე დირს იყვნენ იმისა, რომ საკუთარი მოძღვრება (ებრა.: „თორა“) ჰქონოდათ, — გავწყვიტოთ თალმული, — მაგრამ უფლეს უბრძანებია: — ჰქავა ჩემი შვილები ვერზე ვერ მოსულან, სულ ახლახან დააღწიეს თავი კირხსა და ალოხს ტუვეობას, ბევრი მათგანი დებუბრებულა და დავადმურფლებული, და საყარ-სახიარო ხალხი თორის მოძღვრებას ვერ ათვისებესო. უფლუმა უბრძანა თავის მსახურან-გელუზებს გადმოხდარაიყვნენ ციდან და განეკურნათ სნული ხალხი; „დე, ჰერ მომწობინდენ, სული მოითქვან, დატკენენ ციური მანანით, წყაროს წულითა და მწყერბიტებით და შემდეგ ეზარონ თორის მოძღვრებას...“

უფორმო, საცნაური უნდა იყოს ამ თქმულებაში ჩამარბული აზრი: რაიმე მოძღვრება და იდეოლოგია მხოლოდ თავისუფლმა, სულიერად და ფიზიკურად სრულყოფილმა ხალხმა უნდა მიიღოს. სხვაგვარად გარდაუვალია დღევანდელი ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ. ე. წ. „იდეოლოგიური გადახრები...“

როგორც ცნობილია, აღთქმულ მიწამდე ვერ მიადწია ეგვიპტეში ტუვედამყოფმა ხალხმა; თვით მოსე წინამძღვარც ვერ დერისა „რძისა და თაფლის“ ჰვეენაში შესვლას. მხოლოდ უდაბნოში, თავისუფლებაში შობილმა თაობამ შეიწარმა ისრაელის წილხვედრ ჰვეენაში; ხოლო ორმოციწლიან ხეტიალში დალაპული ისრაელები „უდაბნოს თაობის“ (ებრა.: ღორ ჰამიბარ) სახელით მოინათლა და ამავე სახელწოდებით დამკვიდრდა ისტორიაში. ამ ცნებამ მომავალში განზოგადოებული მნიშვნელობა მიიღო და გარდამავალ ისტორიულ საფეხურებს აღნიშნავს, როცა ერთი თაობა მსხვერპლად ეწირება მეორე თაობის კეთილდღეობას. და ებრაელებიც — ნარბევი და დამცირებული ებრაელები — სხვადასხვა ჰვეენაში, იქნებოდა ეს ლუდოვიკოების საფრანგეთი თუ რიჩარდ ლომგულის ინგლისი, იწყვიციის-დროინდელი ესპანეთი თუ ისტორიული რუსეთი, რომ აღარაფერი ვთქვათ ფაშისტურ გერმანიაზე — თავინთ თავს უდაბნოს თაობად იხსენიებენ. ასე და ამგვარად, ეს სახელწოდება მსოფლიოს თითქმის ყველა ჰვეენაში დამკვიდრდა, სადაც კი ებრაელს დაუდგამს ფეხი, უველგან — გარდა რამდენიმე გამოკალიხისა;

იერუსალიმი: „იად ვა უემ“ (ხსოვად და სახელი) — მეორე მსოფლიო ომში დალაპულითა ხსოვის მუხუმი. ექვსი მილიონი ებრაელი შეიწირა ამ ომმა, ექვსი მილიონი — მსოფლიო ებრაელობის თითქმის ნახევარი. ამ მხრივ, უველაზე მეტი მსხვერპლი საბჭოთა ებრაელობამ გაიღო, მაგრამ ამაზე ლაპარაკს ჩვენს რატომღაც ვერდეს უველიან (ერთი უველაზე სანდო წყაროთაგანი, ე. წ. „შვი წიგნი“, შედგენილი ვ. გროსმანისა და ი. ერენბურგის რედაქციით, 1948

წელს, უკვე სასტამბოდ გამოაბეჭდილი, აიკრძალა და როდის-როდის — აგერ, 80-იან წლებში ედრისა დლის სინათლეს იერუსალიმში). ექვსი მილიონი დაღუპულიდან მილიონნახევარი ბავშვია. მათ სახელზე მუზეუმში ერთადერთი საინთელი ანთია („საინთელი ადამიანის სული“ — ფსალმუნის ეს სიტყვების ზედა მუზეუმის კარისბეჭევა ამოტვიფრული), რომელიც მილიონნახევარ ვარსკვლავად წაწველია ვეება შენობის მოსარკულ ტიპრებში და მუზეუმში შევ-ლიხას ისეთი ილუზია გვეჩვენება, თითქმის ღია გალაქ-ტიკაში იმყოფებოდნენ, მართლაცაა, გამაოგნებელია ამ ვარსკვლავებით მოგვართო შთაბეჭდილება. ციმციმი-ბენ ვარსკვლავები უსახარო სივრცეში და სა-მარისებურ სიჩუმეში უცხო, შორეული ხმა ჩურჩუ-ლით იმერებს იმ ბავშვთა სახელებს, რომელთა ხუ-ლები ვარსკვლავებს შერწყმია:

ფანი ფრიშმანი — 8 წლის...
დებორა ლასკერი — 5 წლის...
ანა ფრანკი — 18 წლის...

მუზეუმში მისასვლელად ხეივანს უნდა აუყვებო, რომლის ორივე მხარეს მოჭრილი ხეებია ჩამქ-რივებული — ეს იმ არაბურაელთა სახელზეა დარ-გული („ხაიდეი უმოთ-ბა-უალამ“ — მსოფლიოს ხალ-ხთა წინადადები), რომელთა დაწვლით არაერთი ებრაე-ლი გადაურჩა სიკვდილს. უოველ ხეს კონკრეტული კა-ვის სახელი ჰქვია. აქვია ნავი, რომლითაც რომელიღაც დანიელმა მეთევზემ ერთ დღეში ათობით ებრაელი გა-დაიყვანა მდინარის გაღმა ნაპირზე და მატერე-ლებიანაგან ოკუპირებული ქალაქიდან გახიზნა. ორ-ჯერანახევრის მახაბლზე რვა ათასამდე ებრაელი გადაურჩენიათ ახე დანიელ მეთევზეებს. ფაშისტებმა 1948 წელს მიანც მოახერხეს ხუთასამდე ებრაელი დატყვევება, რომელთაგან ზოგ-ზოგიერს სსსრულით გადაურჩნენ თურმე სიკვდილს და, ომის დამთავრ-ებისას დანიაში რომ დაბრუნდნენ, მთელი ადგილით ქონება და საკარმიდამო ხელუხლებელი დახვედ-რიათ...

მუზეუმშივე შეგახსენებენ ერთ, ამჟამად უკვე ლე-გენდად ქვეყნა აშავს. როცა გერმანელმა დანი-აში საომარი მოქმედება გამოცხადებენ, ედგოლობრივ ხელისუფლებას მოსთხოვენ მთელი ქალაქის ებრა-ელი მოსახლეობა ქალაქის მოედანზე გამოსულიყო-უველამ იცოდა, რასაც ნიშნავდა ასეთი მოთხოვნა. მეორე დღეს, დილაადრიაან, მოედანზე პირველები თურმე დანის მუფე და დიდოფლიო გამოცხადდნენ, რომელთაც მერდზე ებრაული ექვსქმიანი ვარსკ-ვლავი („მაგენ დავიდ“ — დავითის ფარი) ეკეთათ...

აი, ასეთი ხალხის უკვდავყოფადა აგებული ეს დიდებული მუზეუმი, რომლის თვით სახელწოდებაც — „ხსოვს და სახელი“ — თავისთავად შეტყულებს მის დანიშნულებასზე: „და მივსცე მათ სახლსა შინა ჩემსა და ზღუდესა შინა ჩემსა ხსოვნა და სახე-ლი საუკუნო და წარუბოცელი“ — ამხობს უფალი დებრითი (ენაია, ნმნ). ამავე ხელისკვე-თებითაა დასვეალული ებრაელი სულის მოსახ-სენებელი ლოცვაც, თამიდან ეამად რომ გაისმის მუ-ზეუმის თალხარეულ ტაღანებში...

ჩვენს ხელთაა რამდენიმე დოკუმენტი; რომელიც

ისრაელი უოფლის გაგვაცნო ისრაელი ქართული ებრაელთა სათვისტომოს თავმჯდომარემ „სატყვისო“ საფრანგეთში მყოფ პართიულ ლტოლვილთა სათვისტომოში. პარიზი, 27 ივნისი, 1980 წ.

ქმირვასო ლეონი

გიგავანი სიას იმ პირებისა, რომლებმაც აქტიური მონაწილეობა მიიღეს უკანასკნელ ომის დროს ქართ-ველი და სხვა ტომის ებრაელების გადასარჩენად. იმდელ მაქვს, რომ აწ განსვენებული ეს პირები ღირსეულად იქნებიან ნახსენები „იად ვა შეშში“.

ტენი არაან:
ნოე ქორდლანი — თავისუფალ საქართველოს რესპუბლიკის მთავრობის თავმჯდომარე.
ეგვანო გეგეშქორი — საქართველოს რესპუ-ბლიკის გარეშე საქმეთა მინისტრი.
კოწიპა კანდელაკი — საქართველოს რესპუ-ბლიკის ფინანსთა მინისტრი.

ნოე ცინცაძე — საქართველოს რესპუბლიკის განათლების მინისტრი.
ალექსანდრე ქორძია — ომის დროს ქართულ ოფისის დირექტორი.
და რასაკერძეულია, მიხეილ კეღია, რომლის დაუ-ლაღავი და ენერგიული მოქმედების გარეშე ეს ქე-თილშობილი საქმე შეუძლებელი გახდებოდა.

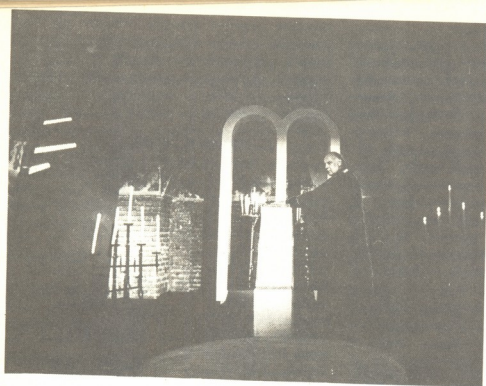
მეგობრული საღმთო
გივტორ ხომარაძი.

აქ ჩვენ ვერ განვხილავთ ზემოაღმოთვლილ პირთა პოლიტიკური მრწამსისა თუ შეხედულებების მართე-ბულობა-უმართებულობის საკითხს — ამ ფაქ-ტის გააზრებისას, ალბათ, ზოგადიოვლელ სახითზე ლაპარაკი უფრო უპრაიანია, რადგან ეროვნული ხუ-ლის წინაშე უოველგვარი პოლიტიკური პლატფორ-მის მნიშვნელობა უძლეული და უსახური ხდება...

ცხრახანის წლები. ევროპის ერთ-ერთ ქალაქში ანიდნარობს ებრაელთა მსოფლიო კონგრესი. ორა-ტორები ორატორებს ცვლიან, თითოეული ქვეყნის წარმომადგენელი უვება ებრაელთა რბენისა და აწო-კების შე-აქროვებულ ფაქტებს. მსმენელთა თვალწინ იხატება ჩაგრული და დამცირებული ერის არადა-მიანური ტანჯვის ისტორია. დარბაზი დრტინავს და ტრატაწის, აუღიდორია იძახება. ამ დროს კრე-ბის თავმჯდომარე სიტყვას ამტებს შორეული კავა-სიის წარმომადგენელს — საქართველოდან ჩამო-სულ რაბინს დაუ-ბაზოვს (ცნობილი მწერლის — გერტელ ბაზოვის სახელი). იგი ახე იწყებს თავის გა-მოსვლას:

„ქმეო, მე იმ ქვეყნიდან ვარ, სადაც ებრაელობა 2800 წელი ცხოვრობს და ამ ხნის მანძილზე არც ერთხელ არ განუცლია რბევა და აწოკება...“
ამ სიტყვებს გამაოგნებელი შთაბეჭდილება მოუხ-დენია მსმენელებზე.

1914 წელი. ვაზეთი „სამშობლო“:
„გასულ წელს ფრანკფურტში გამართულ კონფე-რენციაზე, როცა კონფერენციის თავმჯდომარემ, გე-ნერალმა ლიფშონმა (საფრანგეთი) სიტყვა მიხცა სა-ქართველოდან ჩამოსულ რაბინს — დავით ბაზოვს, ახე წარადგინა იგი:



...ისინი კი ჩაკირკიტებდნენ თავიანთ წიგნს ბიბლიას, და ვერც კი მხიარულობდნენ როგორ გადაუქროლათ თავზე საუკუნეობრივმა ქარისხალმა...

— ძმებო, თქვენს წინ დგას თქვენი ძმა შორეული ქვეყნიდან. ეს ქვეყანა შორს არის ჩვენგან, მაგრამ იგი უნდა ახლოს იყოს უველა ებრაელის გულში (კონფერენცია დიდი ალტაცებით წამოდგა ფეხზე-დუმილი). ევროპა დღეს ცდილობს ადამიანის სიყვარულის განხორციელებას. ეს კი ქართველ ერს 2000 წლის წინათ ჰქონდა შეთვისებული. ამის მოწმეა მცხეთის ქალაქი და მისი პრეზიდენტი — მამასახლისი, რომელიც იერუსალიმიდან გამოსულ ებრაელებს პურ-მარილით დაუბჯდა. აქ ისტუმრა დღევანდლამდე; თუმცა ბევრი ცდილობდა მოხდა ან შვენიერ ერში, მაგრამ თავისი იდეალი ადამიანის სიყვარულისა და ძმური განწყობისა, მათში შეუცვლელია.

ქართველ ერს შეუძლია ამაყად წარმოთქვას: „ჩვენც გვაუვადა მეფეები, სამღვდელეობა, მწერლობა, მაგრამ სხვა ერების დევნა ფიქრადაც არ მოგვევლიაო, ევროპის ძალებით დაქცეულ სისხლში ჩვენნი ზედი არ გასერილაო“. აი, ასეთია ქართველი ხალხი, საიდანაც ჩვენი სტუმარი ჩამოვიდა.

კრებამ საშინელი ტაშისცემა ატეხა და ხმამაღლა გაიძახოდა: გაუმარჯოს ქართველ ხალხს! სიცოცხლე და ბედნიერება ქართველ ხალხს! ბევრის თვალზე ცრემლიც გამოჩნდა, საზოგადოება დიდხანს ვერ დამშვიდდა. გენერალმა თავისი სიტყვა ასე დაასრულა:

— შელიებო, ანდერძად გკონდეთ, ვისაც როგორ შეგძლოთ, იმით გამოხატეთ ქართველი ერის სიყვარული!“

«На Кавказе, преимущественно в Кутаисской и Тифлисской губерниях, живет довольно многочисленная группа евреев, известная здесь под именем «грузинских евреев». Они называются так потому, что с незапамятных времен живут во

владениях Грузии. Но не одна только местность дает им право на такое название: дает им на это право также известное сближение в бытовом отношении с коренными жителями Грузии — грузинами. Как на самый яркий признак сближения, можно указать на позаимствование грузинскими евреями у коренных грузин их языка и шрифта, которыми они пользуются в повседневной жизни своей», — ცუთხულობთ 1915 წლის ურნალ «Еврейский вестник»-ის ერთ-ერთ ნომერში.

ეს ამონაწერი ხაინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ იმდროინდელი რუსეთიდან ჩამოსული კაცი, რომელიც უცხო თვალთა უყურებს ებრაელთა მდგომარეობას საქართველოში, რამდენადმე გაკვირვებას ვერ მალავს ქართულ-ებრაულ ურთიერთობათა განსაკუთრებულობის გამო.

რაკი არაქართულ ამონაწერებზე მივდგა საქმე, ზედმეტი არ იქნება აქვე გავიხსენოთ გაზეთ „ნიუ-იორკ ტაიმსის“ 1979 წლის დეკემბრის ერთ-ერთ ნომერში გამოქვეყნებული სტატია შრავლისმეტყველი სათაურით — „საქართველოს ებრაელთა გამორჩეული მდგომარეობა“, ხადაც ლაპარაკია საქართველოს ტელევიზიის ერთ-ერთ ლიტერატურულ გადაცემაზე, რომელიც შუა საუკუნეების ებრაული პოეზიისადმი იყო მიძღვნილი. კაცმა რომ თქვას, საგანგებო თითქოს არაფერი მომხდარა — ასეთი გადაცემები ზშირად გვიწინავს ტელევიზიით; მაგრამ საქმე იმ არის, რომ იმ უძრავობის წლებში, სამწუხაროდ, როგორც ბევრი სხვა სიკეთე, ებრაული კულტურის ხსენებაც ტაბუირებული იყო — იმდენად, რომ საქმე ზოგჯერ კუროსამდეც კი მიდიოდა. აი, თუნდაც ერთიერთი მაგალითი:

„პროფ. აინერი, როგორც მარქსიზმის აღიარებული მკვლევარი, 1958 წელს მიიწვიეს მოსკოვში გამართულ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, რომელიც მარქსის გარდაცვალების 100 წლისთავს მიეძღვნა.

მოსკოვის აეროპორტში წიგნების შემოწმებისას მას ეკითხებია:

- რა წიგნია ეს?
- ეს არის მარქსის „კაპიტალი“ ებრაულ ენაზე.
- არ შეიძლება შეტანა.
- რას ნიშნავს არ შეიძლება? მე ხომ სწორედ ამ საკითხზე ვეკითხულობ მოხსენებას და ეხება „კაპიტალი“
- მაგას ნიშნავლობა არა აქვს. ეს წიგნი აქ არავის სჭირდება.
- მარქსის „კაპიტალი“ არავის სჭირდება?
- რაკი ებრაულადაა, არავის არ სჭირდება! — მოუპირებს მას!

(გაბუთი „სამშობლო“ — აპრილი, 1988. გამოდის ისრაელში ქართულ ენაზე).

და აი, საქართველოს ტელევიზიამ, დღევანდელ გარდაქმნადობ რამდენიმე წლით ადრე გამოაქვეყნა ეს მოკალოდებული წერი, რაც შეუნიშნავი არ დარჩენიათ უცხოეთის მახორბრივი ინფორმაციის საშუალებებს:

„ეს იყო ნი-წუთიანი ტელეპროგრამა შუა საუკუნეების ებრაულ პოეზიაზე. საჩვენებელი დრო საგანგებოდ იყო შეჩერული — სადამო, როცა უკვლავ შეტე მავურებელი უზის ტელეგრაფებს. მთელი გადაცემა გამსჭვალული იყო ებრაული კულტურის, რელიგიისა და ეროვნული ტრადიციების მიმართ უღერის პატივისცემითა და სიშაითით. მაგრამ ეს ხმდგომად მსოფლიოდ სპარტაკოვს ლოპალურ პარსუ, რაც მიუთითებს სპარტაკოვს მბრძელთა ბანორჩაულ მდგომარეობაზე...“

შემდეგ სტატიის ავტორი რამდენადმე ეგზალტირებულიად აღწერს ამ გადაცემას:

„...ტელეკამერას ნელ-ნელა გადავავადით ძველ იერუსალიმში, ერთმანეთს ცვლიდნენ მარადული ქადაქის ბიბლიური ხედები, ფერდობზე შეფენილი ციხე-გალავნები. შობებულებებს კიდევ უფრო აძლიერებდა ძველი ტაძრის ნანგრევები და მარცხეაგლის მიერ მოხატული ვიტრები, რომელიც დღევანდელი იერუსალიმის სინაგოგას ამშვენებს. კანტორის გალობა ირწყვოდა გოდლის კედლის გამოსახულებებს და უოველივე ამის ფონზე მსახიობი ქალი ამაღლებულად კითხულობდა XI საუკუნის ესპანეთი მსოფრეები ებრაელი პოეტის — იბუდა ქალევის ლექსებს.

„— ეს არის სიონის საგლობლები“, — განვიმარტა სადამოს ერთ-ერთმა სტუმარმა, რომელმაც თავისი თავი წარმოგვიდგინა სეფარადელ ებრაელად, ერთ-ერთ წევრად იმ იუდეური თემისა, რომლის დევნილება წინაპრები ამ ოკუპებში საუკუნის წინ მოადგნენ საქართველოს კარებს...“

(„ნიუ-იორკ ტაიმი“, 1979 წ. 12 დეკემბერი).

რცდევებსი საუკუნე! შეიქმნე საუკუნე ჩვენს ერამდე...

მაგრამ აქამდე ებრაელებს დიდი ისტორიული გზა აქვთ გასავლელი, — უნდა მიიღონ თორის მოძღვრება, შეიკრიან ერთ მთლიან ერად, ბრძოლით დაიძრან ქანაანისკენ, დაამზონ იერიქონის გალავნები, დამკვიდრდნენ მამაპაქუელ შიწაზე, შექმნან ისრაელიტელთა მდღავრი სამეფო, არჩახულ სიმაღლეზე აიყვანონ ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება და ფილოსოფიურ-პოეტური კულტურა, ხაზონ დიდებისა და დაცემის, აღწევებისა და დამდაბლების წლები.

ქერ კი ისინი აღმოადებულ უდაბნოში არიან და

დრტივითა და ტანჭვით მიიკვლევენ გზას ქანაანის აღთქმული შიწისაკენ...

მათი წინამძღოლის დეწლი და შემართება შეუწნეველი არ დარჩენიათ ძველი საქართველოს მკვიდრთ. აი, რას ვკითხულობთ „ქართლის ცხოვრებაში“: „შემდგომ ამისა მოვიდა ამბავი, ვითარმედ მოსემ განვლო ზღვა ისრაელთა... და გაბჰკვირდნენ უოველი და უოველთა წარმართთა აქეს ლმერთი ისრაელთა...“

ეს ლმერთი კი, ბიბლიის მიხედვით, პირველად ქორევის მთასთან, მავკლოვანში გამოცხდა მოსეს: „იჩვენა მას ანგელოზი უფლისა ცეცხლითა აღისათა მავკლოვანსა შინა, და იხილა, ვითარმედ მავკლოვანსა აღატყდების ცეცხლი და მავკალი იგი არა დაიწვევს...“

თქვა მოსე: წარვიდე და ვიხილო, ხილვა იხე დიდი რაა არს, რამეთუ მავკალი არა დაიწვევს?..“ ამ ბიბლიურმა ეპიზოდმა მოგვიანებით ალფგარიული დატვირთვა მიიღო, ხოლო ცეცხლოვებული ბუჩქი ებრაელი ხალხის სიმბოლოდ აღიბედა მომდევნო თაობების ცნობიერებაში:

„ღმერთმა მოსეს იხიტომ აჩვენა აღმოდებული ბუჩქი, რომ მიენიშნებინა: აი, როგორც ეს ბუჩქი არ იწვის, თუმცა ცეცხლი უფალი, იხე ვერ გაანადგურებს მტერი ისრაელის შეილებს“.

ასეთია თაღმუდის კომენტარი...

მართლაც, ცეცხლი ბევრჯერ ეკიდა ისრაელის შთამომავლს, ბერკი იყო რბევა და შევიწროება, მაგრამ, როგორც შემდგომმა მოვლენებმა გვიჩვენებს, ისრაელის ერს ისტორიულად განადგურება არ ეწერა, თუმცა ამის მცდელობა მრავლად იყო. ქერ კიდევ ჩვენს წელთაღივრებამდე 1280 წლით დათარიღებულ გამარჯვების ობელისკზე, რომელიც დეკაპტის მანდინდელ ფარაონს მარსაფეთახს აღუმართავს, ასეთი სიტყვებია ამოტვირთული:

„ქანაანი და მთელი მისი უკეთური მოსახლეობა დამორჩილებულია; აშკელონი აღებულია, გეზერი ჩვენს ხელთაა; ისრაელი მთლიანად გააცმტვერებულია. მისი კვალი აღარ დარჩა დედაშიწაზე.“

და ეს სიტყვები ნათქვამია ჩვენს ერამდე 1280 წელს, დაახლოებით ოცდაცამეტე საუკუნის წინ...

მას შემდეგ მრავალი ქვეყანა და ხალხი არსებულა, მრავალი დიდი იმპერია შექმნილა და აღვილა პირისაგან მარცხის, ხოლო ერი ისრაელისა რაღაც სასწაულით მაინც გადაურჩა საუკუნეთა ქარტახილებს, რათა დღემდე მოეტანა ის ათი უფლისმთიერი მცნება, საარსებო დვრტიანა რომ დედოფ მთელს შემდეგდროინდელ კაცობრიობას:

- „არა კაც-ქალა!“
- „არა იბრუშო!“
- „არა იბარო!“
- „პატოფეც მამასა შენსა და დედასა შენსა!“
- „არა ჰქმნე თავისა შენისა კერპი...“
- ბრბ ჰმწმე ტაპისსა შენისსა ქარპი!
- შესახლოა, კაცობრიობის ისტორია სულ სხვა გზით წახლეუო, ამასის შეილებს უურად რომ ელთი ეს ოდნედილი ბიბლიური შეგონება.
- ბრბ ჰმწმე ტაპისსა შენისსა ქარპი!

ე. ი. ადამიანმა შენვე ხელით არ უნდა შექმნას ისეთი რამ, რასაც შემდეგ გააკვირებს, გააფტოშებს.





არაღა, მთელი თავისი ისტორიის მანძილზე ადამიანი ხელ იმის ცდაში იყო, რომ შეექმნა რაღაც დიდი, მასზე უსაზღვროდ აღმატებული ძალა, რადგან. საკუთარ ყოფნასა და წუთისოფელზე მიუყრდებულად; დროდღაც გააქრავდა ხოლმე დაძლეული სკისისი — „ამაოგა ამაოთა და უყოველივე ამაო“ — და იმის მტანჯველი შეგნება, რასაც ახალი ევროპის გარირაფე მომაკდინებელი დიავონი დაუსვა ნიქსემ: „ადამიანი არის ის, რაც არ ჩამოუვლიდა“.

„ადამიანი არის ის, რაც დაძლეულ უნდა იქნას...“ ამ ტრადიციული გამოუვლიობით დაშემბებული ადამიანი დუბტებს ხსნას უიდეგანო სამყაროში, ხან ცისკენ აღაპრებს მხვედრებელ შურას, ხან, ქვეყნიერების მოხერხების კვლდაკვალ, ძველ ღმერთებზე გულანდებული — ზეკაც გამოიგონებს და თვითონვე დემონება თავის მიერ შექმნილ კერას. ბოლოს ეს ზეკაცე ემხოზა და თვალსაწიერზე გამოჩნდება ახალი კერა — მეოცე საუკუნის ტექნოკრატიული ჩინი, რომელიც საფუძველშივე ახლოს სულის ქიტვიბასა და სავნობრობისკენ წარმართავს დღევანდელი ადამიანის დაქუცმაცებულ ფალოთაზედაც, რაც, ცხადია, არასახარბილო პერსპექტივებს უსახავს ათასწლეულის ზრუნვითა და ფორაიქით დაღლილ კაცობრობას.

საუკუნეთა წიაღიდან კი მოგვძახის ძველბილიური გაფრთხილება:

„არა ჰქმნე თავისა შენისა კერაი“
 „არა ჰქმნე თავისა შენისა კერაი“

მოვუხმინოთ ისევე ზაქარია კვიციანიძე:
 „ქართველი ებრაელი დიდ პატავს აგებდენ, უყოველივს წნობორივ მოვალედ სთვლიდენ თავიანთ თავს. რადგანაც ბაგრატიონები მათ შოამომავლად მიანდათ. გარდა ამისა, ქართველთა კარგად სხობდათ ის ღირსებაც, რომ ურიების საკუთრებას შეადგენდა მოსე, დავით, თვით იესო, ღვთისმშობელი და უველა მისი მოციქული“ (გვ. 27)...

დაიხ, ებრაელ ერს ახსოვს წლები დიდებისა, ახსოვს წლები ბიბლიური პატრიარქებისა, წლები მეფესალმუნე დავითისა და ბრძენი სოლომონისა, მაგრამ ასევე ახსოვს წლები ნგრევისა და ღარბებისა, ნგრევები და ღარბებები კი, თითქოს რაღაც ციკლური კანონზომიერებით, ზნორად ერთსა და იმავე დროს ემთხვეოდა. ეს არის, ებრაული კალენდრით, მ ახის დღე, ანუ, როგორც მას თვით ებრაელები უწოდებენ, „თოშა ბეპა“.

ამ დღეს ბაღდაფუდა, რომ ევგვიტიდან გამოსული ებრაელები (უდაბნოს თოშა) აღთქმულ ქვეყანაში ვერ შესულიყვნენ, რადგან ისინი დეიქვდენ ღმერთის უძლეველობაში და უურად იდგნ მსტოვართა რჩევა, რომლებიც ირწუნებოდნენ, რომ „ერც ისრაელში“ (ისრაელების ქვეყანა) შეესალა შეუძლებელია.

პირველი და მეორე ტაძარი ამ დღეს დაინგრა, რომელითა წინააღმდეგ ამბ-ბეხული ბარკობელიდების უკანასკნელი ციხე-სიმაგრე ამ დღეს დეცა. ბარკობას აქანუებამდე სამე რაოი ადრე ადრიაენე იერუსალიმის მიწა დახენვისა და გადაწვეტა „უფლის ქალაქი“ წყარმართთა ქალქად გადაექცია.

1492 წლის მ ახს სამხსა ა ისა ებრაელი განდევნის ესპანეთიდან...

დაიხ, ბევრი რბევა და აწიოკება მომხდება მ ახის დღეს, მაგრამ ებრაელთათვის უველზე ტანისმეტანველი მინც პირველი და მეორე ტაძრის დანგრევა იყო, ტაძრისა, რომელიც მათ შეგნებაში ეროვნულ მთლიანობასა და სამშობლოს განასახიერებდა და ღმერთთან კავრის სიმბოლოდ აღიქმებოდა. ეს იყო სახლი უფლისა, ანუ წმიდა სახლი (ერბ: ბეთ-ჰამ-მედლას), სადაც იმყოფებოდა უველა ებრაელებისათვის სათაყვანო „წმიდაა წმიდათა“. მისმა ბილამ თურმე გაოგნა მრავალმანებაელი რამელები, რადგან, ფრანგი თეოლოგის, შარლ ვაგნერის გვიანდელი აღიარებისა არ იყოს, „ვერც ერთი ბრწყინვალე სახელწოდება ისტორიის სფეროში — თვით ევგვიტიც, ათენი, რომი — ვერ შეედრებოდა იერუსალიმის მარადიულ ბრწყინვალეებას“. ამიტომაც, სახლის რწმუნთ, ღმერთმა იგი ვერ გაიმეტა სამუდამო ხელყოფისათვის. როგორც ლეგენდა გადმოგვცემს, იერუსალიმის ცეცხლმოკლებული ტაძარი რომ იხილა, უფალი თურმე თავადაც შეძრწუნდა და ანგელოვებს უბრძანა, რაკი მთელი ტაძრის გაღარენა უპე შეუძლებელი იყო, დარჩენილი ბოლო კედელი მინც ეხსნათ განადგურებისაგან. მაშინვე ექვსი ანგელოზი ჩამოხსნებარა აღმოდებულ ტაძრის თაღებზე და ტირილი დაუწკიათ. მათი ცრემლები თურმე ცეცხლის ღვლილს ანელბდა, საძირკვლის ღვლილში აღწევდა და კედელს ღონესა და გამძლეობას მატებდა; ასე გაღარჩა უწმიდები ტაძრის, „ბეთჰამ-მედლასი“ ერთადერთი კედელი — „გოდების კედელი“, რომელიც დღემდე დგას, როგორც ნაშთი აწგარდასული დიდებისა და სიმბოლო მარადიული ერის უღრეკი და შეუმუსხარი სულითა... ტაძრის დანგრევის დღე კი უველთა რად ტრაგედიად გახმინდა ძველ ებრაელთა წარმოდგენაში და, კაგერ ოცი საუკუნეა, საწვლავიარო დღედ არის მიჩნეული მთელი ქვეყნის უღდეველში. ეს დღე ქართველ ებრაელებშიც იხსენიება, რომლებიც „სიონის ტირილის“ დღედა სახელდებული და რომლის აუცილებელი ატრბუტს საყოველთაო სევედა და მწუხარება წარმოადგენს. ამ დღეს მგლოვარე პირისუფლები ახლობლებისა და წინააღმდეგის საფლავებზე გაღან, ხოლო სინავაგებში თავშეკრული მრევლი ნაწვეტებს კითხულობს იერემიას გოდებლადან.

„სიონის ტირილის“ წინაისტორია კი ასეთია: ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 586 წელს ბაბილონის მეფე ნაბუქოდონოსორმა მოაოხრა იერუსალიმი, დაანგრა ებრაელთა პირველი ტაძარი და იერუსალიმის მკედლანი ამოვლიტა, ხოლო ვინც გადაურჩა მომხდურთა ცეცხლსა და მახვლს, ბაბილონში ტყვედ წაახსა.

აღსრულდა იერემიას წინასწარმეტყველება:
 „მას ეამსა შინა — იტყვის უფალი — აღიძრებინა საფლავთაგან ძვალნი იუდეველ მეფეთა და ძვალნი მათეთა, ძვალნი წინასწარმეტყველთა მათთა და ძვალნი იერუსალიმის მკედლთა, და განირთხმვიან იგინი წინაშე მზისა და წინაშე მთოვარისა, წინაშე ვარსკვლავებისა და წინაშე ცათა მხედრობისა,

რომელთა თაყვანს სცემდნენ და რომელთა მსახურებდნენ, და არცენ გოდებდეს და ტროოდეს მთელაჲ, და ესრეთ პატრიარქონი და შერააცხუოფილი ეურებიან პირსა მიწისსაჲ. (იერემია, 8, 1—2).

როცა იერუსალიმში მოხურუნებულმა იერემიამ წინასწარმეტყველება დაინახა ფარულადტყუული და იაკარქონილი ტაძარი, იგი თურმე შთაჲე ავიდა, ტაძრის კლიტე ციხიკენ აიხროდა და ღმერთს შემოაღო: „უფალო ქვენიერებისაო, რაკი შენი ერთგული ხამახაურის ღირსი ვერ გავხდი, მიიღე კლიტენი შენი ტარისა!“ ამ სიტყვების წარმოთქმისთანავე, ზეციდან ჩამოეშვა უცნაური გამოსახულება, რომელიც თურმე უფლის მარჯვენას წაგავდა, აიღო კლიტე და გაუჩინარდა...

იერუსალიმი — უფლის ქალაქი — განადგურებულა, ტაძარი — სიმბოლო ერის მთლიანობისა, ტაძარი — ხიდი მიწისა და ზეცისა, ისრაელს ღმერთთან რომ აკავშირებდა — გაუქმებულა. ხასორაკვეთილმა წინასწარმეტყველმა გახედა უპაციოდ ქალაქს და ამოუშვა მწარე გოდება: „როგორ შეიბღწა თავისი რისხვით უფალმა ჩემმა იერუსალიმი — ასული წმიდა სიონისა, ზეციდან უფსკრულა ჩაისროლა ისრაელის სიმშენიერე. პოი, კედელი სიონისაო, ღვარე ცრემლები მდინარესავით!“ ...

ახეთა ძველებრაული ლეგენდა. მას შემდეგ დანგრეულ ტაძართან ზის თურმე წინასწარმეტყველის მგლოვიარე აჩრდილი და თავის ცრემლიან ლიტურგიაში იწევებს იაკარქონილი სამშობლოს შეტვირებულ სულს. და ქართლის დაბინდული სანახებიდან აიშართება თერთწევროსანი მოხუცი მწუხარე ღანდი და ათასწლეულთა გასაყარადან ეხმიანება პალესტინის უძირო ღამეში ჩანჭოქულ წინასწარმეტყველს:

„ვის იგლოვ, იერემიავ,
თავზე რად იყრი ნაცრსა?
რად სტირი იერუსალიმს
და სლომონის ტაძარსა? ...“
(აკაკი წერეთელი)

პოეტის დამძიმებულ წარმოსახვაში ისევ და ისევ მტკივნეულად გაღალატება იერემიას მარადიული აჩრდილი:

„...ის მალად ბანგზე ზღოვობდა,
მე მღაბიურად გავუვირი,
თუმც კი ორივეს საგლოვის
ერთხა ხარულ-საიარი.“

ამ ლეგენდას თავისი ვაგრძელებაც აქვს, რომელიც ტრაგიკულ სინამდვილესთან უფროა წილნაყარი და ათასწლეულთა სისხლითა და ცრემლითაა გაჭირებულნი...

...ატორებული იერემია დატყვევებულ თვისტომებს დადევნებია ბაბილონიკენ. მიიღოდა ვიწრო ბილიეობით და ყველგან თურმე დახოცილი იუდეველთა სისხლს ხედავდა; როგორც კი თავის თანამოქმედებს დაეწია, მათსავით ხუნდები წამოიცვა და მძიმე ჭაბუკები ჩამოიკიდა ყველზე. ნახუქოდონოსორი ცდარლობდა თავიდან ჰ მოეშორებინა ჭიჭიტი მოხუცი. მაგრამ თურმე ვერაფერს გახდა. მდინარე ეფრატის რომ მიადგნენ, მეფემ ბაბილონში წასვლა შესთავაზა წინასწარმეტყველს. იერემიამ იერუსალიმის დაბრუნება არჩია, რათა დანგრეული ქალაქი დატოვებინა და ცოცხლად დარჩინოდა თავის ეცა ნუგეში. იგი ტყვეებს გამოეშვიდობა და იერუსალიმის გზას დაადგა. ღვთისგან მიტოვებული, უფლის ქალაქიდან აუარილი, ტაძარად და უწინასწარმეტყველოდ დარჩენილი იუდეველები ჩამოსხდნენ ბაბილონის მდინარეებთან და მწარედ ატირდნენ: „მდინარეთა ზედა ბაბილონისათა დავსხედით და ვტიროდით, რაჲთა მოგახსენებ შენ, სიონ!“ — სტაროს შემარწუნებლად მოგვითხრობს ამაზე 188-ე ფსალმუნი.

სტაროდნენ მდინარესთან ჩამომხსდარი უბედური ტომის შვილები, თითქოს წყალში ეგახდებოდათ უნუგეშობათ თანამდევი მარადიული სული, დიდ შეტვირების ეამს თავისკენ რომ მოაქცევდა ამქვეყნიური ფორიაქით ვახურებულ ადამიანებს. ასეთი შეტვირების ეამს ჩამოქდება მდინარესთან სტარფოს ამო ძიებით დადღილი ტარიელიც: „ნახეს უცხო მოუყე ვინე ქადა მტიარალო წყლისა პირსა“

უფრო მოგვიანებით კი: „წარვედ წყლის პირს სედიანი ფიტრათ გასართვლად“ — იტყვის ბარათაშვილი, რათა მდინარის ტალღებში ამოიკითხოს პასუხი ძველებისტ მტანჯველ კითხვებზე: „მიანც რა არის ჩვენი ყოფა წუთისოფელი, თუ არა ოდენ საწყაული აღუვებელი...“

სტაროდნენ მდინარესთან ჩამომხსდარი ლტოლვილი ტომის შვილები... გადმოცემით, ნახუქოდონოსორი მიუახლოვდა თურმე მგლოვიარე იუდეველებს, მოუხმო ლეიტელებს, რომელთაც ოდიტგან ლოცვა და გალობა ევალებოდათ ერთრულ ტაძარში, და ასე მიართათ მათ: „— მოემზადენით! ამაღამდელ ნადიმზე თქვენ გევალებათ ქნარზე დაუკრათ ისრაელის საგალობლები, როგორც უკრავდით თქვენს ტაძარში თქვენი ღმერთისთვის.“

შეძრწუნებულმა ლეიტელებმა თურმე ერთმანეთი გადახედეს და გაიფიქრეს: ჩვენს ქნარებზე ამ უწმინდურების წინაშე როგორ უნდა დავუართო? ... ქნარები შეწინს ტატებზე ჩამოჰკიდეს და თითები გადაიშტერიეს, რათა ქნარებზე ვეღარ დეკრათ: „...ძეწნათ შორის ჩამოკიდეფ ჩვენი ქნარები, რამეთუ იქ მოგვითოვებს ჩვენმა დამტყვევებლებმა სიტყვის სიმღერისა და ჩვენმა მჩაგვრელებმა — სიმბიარულე: გვიმღერეთო ჩვენ სიონის საგალობლები.“

როგორც ვიმღეროთ უფლის სიმღერა უცხო მიწაზე? უკეთუ დაგვიწყო შენ, იერუსალიმ, დამვიწყოს მეკა მარჯვენამან ჩემმან.

აეკარს ენა ჩემი სასახა ჩემსა,
თუ არ გავიხსენო,
თუ არ დავაყენო იერუსალიმი
ჩემი მხიარულების სებაგეში...“
(ფსალმუნი, 136)



... და, აი შიშითა და
 ძრწოლით დაღლილებით
 დევლებით, იმედითა და
 სასოებით მოადგნენ
 საქართველოს კარებს,
 ივერიის უძველეს დე-
 დაქალაქს მცხეთას...

ანე მოსთქვამდნენ დაბუთებულნი იუდეველები
 უცხო მიწაზე. და ეს გოდება მოგვიანებით მთელ
 ქვეყნიერებაზე გახშირდა, როგორც გულსაკლავი
 ღალატის ხამშობლოდაკარგული და თავისუფლება-
 წართმეული ხელისა. ისრაელის ამ დატირებაში თა-
 ვისი ხალხისა და ქვეყნის ტკივილს ამოიკითხავს
 თვრამეტი წლის დაბრძნებული ჭაბუკი ილია ჭე-
 ჭავჭავაძე, ბაირონის „ებრაულ მელოდის“ რომ თარგ-
 მნის:

„ოხ, სტიროდეთ მათ, ვინცა სტირიან
 მღინარებზე ბაბილონისა,
 მათ, ვისც ტაძარი ნანგრევ არიან...“

ანდა დავუკვირდეთ, როდენ ღრმა ქვეტექსტე-
 ბის შემცველია მისივე ლექსი „მიბაძვა ბერინის“:

„მეცა მქონია კარგი მამული...
 თურმე სუფევდა იქ სიყვარული,
 თურმე იქ ჰფრენდა ბედი მღიშარი, —
 ეზლა კია ეს შარტო ხიზმარი!...“

მაინც ამ გაუმხელელ სევდაში ორი ხალხის, ორ-
 ისტორიული ბედის საოცარ თანაზიარობას ვერტეს
 ჭაბუკი ილია და, საბრძოლველად შემართული, და-
 ვიწყების ბურუსიდან იხშობს ძველი საქართველოს
 სიზმარულ ჩვენებებს, რათა, პოეტის თქმისა არ
 იყოს, მტკვრამეტე საუკუნის საქართველო კიდევ
 შექმნას და კიდევ გამოიგონოს...

ანეთი საქართველოს შექმნამდე კი ჭერ კიდევ დი-
 დი და ეკლიანი გზაა განავლელი, ცხრაშეტი წლის
 ილიას ამაზე ჭერ ფიქრიც კი არ შეუძლია, ისევე რო-
 გორც ვერ წარმოიდგენენ იავაქმნილი ქვეყნის
 აღდგინებას სამშობლოდან ბუღაყრილი იუდეველ-
 ბი, ბაბილონის მისადგომებთან რომ დაშობილან და
 შემტრუნებული იგონებენ ციხელმოდებული იერუ-
 სალამის შემწარავ ხილვას:

„განხიზნა სარკმელნი ცისანი და შეიძრა საფარველ-
 ნი ქვეყნისანი,

და მახვილი უფლისა აღივსო სისხლითა, და და-
 ეცნეს ღიღებულნი, და დაითრო ქვეყანა სისხლითა
 მათითა.

და დადნენ ყოველნი ძალნი ცისანი, და წარიგ-
 რაქნა ცაჲ, ვითარცა წიგნი.

წუვეამან შეტამა ქვეყანა, და დაცხრა სიხარული
 ბოზლანთა, და დაცხრა სიმიღერე ღიღებულთა, და
 დაცხრა ხმა ქნარისა.

და გალღვა ალიზი, და დეცა ზღუდე, სირცხვი-
 ლეულ იქმან მთოვარე და კდემულ იქან მზე.
 მოოხრდა ყოველი საშვიდრო, და დაიკლიტენ კლი-
 ტინი სახლისა.

იგლოვოს ღვინომან, იგლოვოს ვენახმან, რამეთუ
 დაგვიტევა ჩვენ უფალმან, —
 უფალმან დაგვივიწყა ჩვენ...“

ნუთუ ღმერთმა მართლა დაივიწყა თავისი რჩეული
 ხალხი, ბედი აიღო ისრაელზე და ვასტება ოდინდელი
 აღთქმა, წინასწარმეტყველის პირით რომ ჰქონდა
 ნათქვამი: „მე ვარ უფალი, ღმერთი მათი, და იფინი —
 ერი ჩემი, სახელი ისრაელისა...“ იქნებ უფალმა საგან-
 ვებოდ დააუნა თავისი ერი უშკაცრები გამოცდის
 წინაშე, რომ ისტორიის გზებზე შემომწმებინა მი-
 სი ამტანობა და ჭირთათმენის ნიჭი. ან, იქნებ, ის
 პირველქმნილი თიხა, სამყაროს დახადების ეასმ
 შეტერწა, თავისი სული შთაებრა და შექმნა „სატად
 და სახედ თვისად“ — ცოტა ჰაიპარად შეწეილი
 ერენა და, ახლა, საუკუნეებს მიანდო, ვინძლო კარგად
 გამომწვარიყო ათასწლეულთა ცეცხლსა და აღმურ-
 ში, და წამებისა და დამდაბლების გზით ამაღლებუ-
 ლიყო მარადისობის საკურთხეველზე, ვითარცა ერი
 მისი რჩეული — ტავეობითა ტავეობისა მძღველი
 და წამებითა წამებისა დამთრგუნეული.

უფლის ქურაში გამომწვარმა თიხამ ისტორიის გა-
 მოცდას გაუძლო...



ეს უმძიმესი გამოცდა კი ბაბილონის მდინარეებთან დაიწყო.

ძველი დიდებიდან წაშთიც აღარ დარჩათ ებრაელებს: სოლომონის იავაშუწდომელი ტაძარი — ხელოვნების ეს ხელთუქმნელი ძეგლი — დაუხუტვეს და დაუნაცრეს, ოქროს დიდებული ჭურჭელი წაარიცდა, წინაპართა სამკიდრო დაურბიეს და გაუნადგურეს. დარჩათ მხოლოდ ერთადერთი სიმდიდრე — ბიბლია — თავიანთი „ჩიხის სამშობლო“ (მ. ჰაინე). რომლის წყალობითაც, აგერ მთელი ათასწლეულის მერე, ებრაელებს „წივის ხალხად“ (არაბა: აბლუ კითაბ) მოიხსენიებს მუსლიმთა წინაწარმეტყველი მუჰამედი. და ამ ბიბლიური სიბრძნით დამძიმებულნიერთა — ერთი, რომელსაც უკვე უკან მოეტყვიანა საუკუნეების ისტორიული გამოცდილება და კარგანის ათვისებული სქონდა ერთდღერთიანობის იდეა („ვემოდეს, ისრაელი, უფალი, ჩვენი ღმერთი, არის ერთი ღმერთი“ — პირველი მონოთეისტური იდეა მთელი კაცობრიობის ისტორიაში), აწ განდევნილი და პატივყარილი, დედამინის ზურგზე იწეებს თავის დიად მოგზაურობას და, თავშესაფრის ძიებაში, იმედითა და სასოებით მოადგება საქართველოს კარებს:

„ნაბუქოდონოსორ მეფემან წარმოსტყუენა იერუსალიმი, და მუნით ოტებულნი ურიანი მოვიდეს ქართლს, და მოთხოვეს მცხეთელთა მამასახლისისგან ქუეყანა ხარკითა. მისცა და დასხნა არაგუსა ზედა, წყაროსა, რომელსა ჰქვიან ზანავი“ („ქართლის ცხოვრება“).

ისტორია მაინც ისტორიაა და ისტორიული ქრონიკები, თავისი სპეციფიურობის გამო, ვერ იტანს ემოციურ აღტიენებებს და ეგზალტაციებს. არადა, ვინ იცის, რა დიდი მოვლენები დგას იმ ლეკონურთ, მე ვიტყუად — აკადემიურად ჩამოქნილი სტირირების უკან, „ქართლის ცხოვრების“ შემატინე რომ გვთავაზობს, რა გაუმხელელი ტიპოლები და იმედება ჩამარბული იმ დიდ მისტერიაში, კანაანდან დაძრული იუდეველების პირველი შეხვედრა რომ ჰქვიან ქართლისთანა ძველ მიწასთან. ამაზე შეისტორიე მრავალწინაშეწოდვანად დღეს, რათა ლეგენდებსა და მითებს გაუხსნას გზა და, ცივი ისტორიული ანალიზების ნაცვლად, პოეზიის წარმოსახვით საშუაროს მისცეს სიტყვა...

ამ საშუაროში კი ყველაფერი დასაშვებია, აქ მონათვენივე სულები „სივრცეებშივე გრძობდენ ერთმანეთს...“ და ბებერი კავკასიონიც იუდეველთა გამოჩენამდე დიდი ხნით ადრე განიცდის ბაბილონთან გარბნულნი ტომის მოთქმა-გოდებას, მათ სატყვარზე რომ აქვს მიდარაჭებული მთელი თავისი გულისყური:

„ბაბილონიდან
ახლო იყო მაინც სონი,
მოჰქონდათ სუნთქვა
კედრონისა უდაბნოს ქარებს
და სდარაჯობდა
გულწვიალი კავკასიონი
ხალხთა ტომების
გაღარაზულ, დაკეთლ კარებს.
ცრემლი ცრემლია,
ორმაგია ცრემლი მიწასა,
იქდენ, სტიროდენ
მდინარეზე ბაბილონისა.

თითქო ათას წლის
წინ ედგათ მკვდარი,
არაკის მოთქმას
ხანს აძლევს მტკვარი,
მოჰყვება რიერებს,
წყაყვება დასს,
ისიხს ზრიალი:
— ოჰ, აღონახს!“

(ტიციან ტაბიძე)

ებრაელების მეორე ნაჲალი საქართველოში ჩვენი წელთაღრიცხვის I საუკუნეში დასახლებულა, რომანელი კეისრის ტიტუს ვესპასიანს მიერ იერუსალიმის ხელმოკრე აღბრუნისა და დარბევის შემდეგ, რომის ებრაელებმა საბოლოოდ დაკარგეს თავიანთი სამშობლო:

„უესპასიანოს პრომთა კეისარმან წარმოტყუენა იერუსალიმი და მუნით ოტებულნი ურიანი მოვიდეს და დასხდეს ძუელთავე ურიათა თანა“. ე. ი. ნაბუქოდონოსორისგან დევნილ იუდეველთა შთამომავალთ შეუერთდნენო“, — განაგრძობს „ქართლის ცხოვრება“.

ამ დროისათვის ებრაელებს საქართველოში ცხოვრების ექვსაწლეიანი ისტორია ჰქონდათ, ისინი უკვე „ქართველ ებრაელებად“ იწოდებოდნენ (ანუ, როგორც მატანეეზშია ნათქვამი, „პურიანი ქართველი“) და, როგორც ჩანს, საქმოდ დაწინაურებულნი იყვნენ საზოგადოებრივ-კულტურულ ასპარეზზე. დაახ. ექვსი საუკუნე მიწურულიყო მას შემდეგ, რაც ხანგრძლივი ძრწოლითა და ხეტიალით დაღლილი იუდეველები მოადგნენ იბერიის უძეიუს დედაქალაქს, აქ დაჰყიდრდნენ და აქვე ჰპოვეს თავიანთი მეორე სამშობლო — ვინ იცის, იმიტომაც, რომ მთის კალთებზე შეუფენილი ქალაქი, თავისი ბიბლიური სანახიბით, პირველადვე ხელისთაწვე იერუსალიმის ცოცხალ ხატად აღიბეჭდა მათ ცნობიერებაში. ამ განაცხადის საფუძვლიანობას მერმინდელი აშხები დადასტურებს, როცა მცხეთა ებრაელთა ქართულ დაბასარაში ისეთივე ფუნქციას შეასრულებს, როგორსაც იერუსალიმი ასრულებდა მსოფლიო ებრაელობაში...

მცხეთელ ებრაელებს გამუდმებული კავშირ-ოტიერთობა ჰქონიათ პალესტინასთან, „საქართველოს ებრაელთა უმთავრესი სასულიერო გამგეობა მცხეთაში მკვდარი“ (წ. კვიციანიძე), რომელიც, ეტყობა, დაბასარაში მუოფი ხზვა ებრაელების მსგავსად, იერუსალიმის დეიტატს ექვემდებარებოდა. „წმიდა მიწიდან“ აქ ზმირად ჩამოდიოდნენ ებრაული კულტის მსახური-მოქმედები, ე. წ. „შალიახები“, რომელთაც თან ჩამოჰქონდათ ბიბლიური რახელის საფლავის მიწა და სამშობლოდანატრებულ თვისტომებში მუიდნენ, რაკი ეს მიწა — ხალხის რწმენით — „საღვთო მიწა“ იყო და საფლავი მისი ჩატანება, „შაშაისი“ ანუ შეხიის მოსვლამდე, ე. ი. მკვდრებით აღდგომადე, მიცვალებულის გვაშს გაუხარწუნლად შეინახავდა. და მორწმუნე იუდეველიც სასოებით ყიდდობდა ამ ნაკურთს მიწას, რომელიც მის წარმოდგენაში დაკარგულ სამშობლოს განასახიერებდა, ჰქონიენისის, ყვარისყრის ამაღლებულ და საწეიმო რიტუალზე, ფიცებით წარმოთქვამდა: „უკეთო დაგვიწყო შენ, იერუსალიმ, დავიწყებულ იქმნას მარჯვენი ჩუ“



მი“, ხოლო ხინაგავაში, ლოცვად დაუდებელი, იერუსალიმის მხარეს შებრუნდებოდა ხოლმე და ამბიონზე შემდგარ მქადაგებლებს მოთქმა-გალობით შემღალადებდა: „არ დავედმდებნი შენთვის, იერუსალიმი, და არ დავცხრები შენთვის, ხინაქ...“

მიწის ჩამოტანის ოდინდელი რიტუალი თავს შეგვახსენებს აგერ ახლა, ჩვენს სინამდვილეში, როცა საქართველოდან აიურება ქართველ ებრაელთა ნაწილი და მარადიულ იერუსალიმს მიაშურებს, როცა შენიღებვა წარსული და აწმყო, შეიკრება ისტორია და, პოეტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „გამთლიანდება დროთა კავშირი“: საქართველოდან დაძრული ებრაელებიც მუქა-მუქა გაიტანენ ქართულ მიწას, როგორც მათ ლტოლვილ წინაპრებს მოჰქონდათ ნაპოვნი დანაშაულისგან დაზარალებული იერუსალიმიდან. ორივე შემთხვევაში მშობლიური მიწის უფიცი ისმის, ორივე შემთხვევაში — სამშობლოს ვაკეციბიერებელი ტკივილი. სამშობლოს სიუკარული კი ბიბლიის შემქმნელ ერში, ოდითგანვე, უველაზე ამაღლებულ, უველაზე დვთაბერივ აქტად იყო მიჩნეული, რაც თავისებურად აირეკლა კიდევ თვით ებრაული წინსაღმისეი ბრტუქტურაში: აღთქმად ქვეყანაში ჩასულ კაცს „ოღე“ ჰქვია; რაც ებრაულად „ამაღლებულს“ ნიშნავს, სამშობლოდან დაშორებულს კი ეწოდება: „ორიღე“, ანუ „ღამდაბლებული“. ეს ლექსიკური კანონზომიერება ჭრ კიდევ ბიბლიური ტექსტებიდანვე დასტურდება, რაც შეტანალება აისახა „საღვთო წერილის“ სხვადასხვაენოვან თარგმანებში და მტკიცედ დამკვიდრდა ებრაელთა უკვედღიურ სამეტველო პრაქტიკაში. ეს წესი ქართველ ებრაელებზეც ვარცხლდება, რადგან მათ იმთავითვე თან მოყოლებეს ოდინდელი ბიბლიური სულისკვეთება და შემდგომშიც, პალესტინასთან კავშირუთობისთვის ევალაობაზე, არასოდეს არ გადაუხვევიათ ცხოვრების ძველბიბლიური წესიდან. იერუსალიმთან გამუდმებულ კავშირი სასულებას აძლევდა ქართველ ებრაელოებს დროზე გაეგოთ „წმინდა მიწაზე“ დატარაბლებული ამბები და რეაგირება მოეხდინათ ამა თუ იმ მოვლენაზე: „Каждый удар пульса Иерусалима выбиривал во Мхете“ — აღნიშნავს ამის თაობაზე საექლეზიო უფრნალ „Пастыр“-ის 1988 წლის ნომერში. ოდი ქართველი სასულიერო პირი, შემდგომში საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი კვიციანი II. და აი, მცხეთაში მოიჭრა მოციქული, რომელმაც აქაურებრადელოებს აუწყა, რომ იერუსალიმში გამოჩნდა კაცი, „რომელ იტყვის თავსა თავისა ძედ დვთისა“, და რომ, იერუსალიმელ მღვდელმოთავართა ბრძანებით, იერუსალიმში უნდა შეიკრიბონ „მეციწინი ჩსულიხანი“, რათა განბუნენ ქრისტეს საქმე. კრებაში მონაწილეობის მისაღებად მუსიკე გამზადებულან ლონგინოზ კარსნელი და, მისთან ერთად, მცხეთელი ელიოზ, რომლისთვისაც გამწვავრებისას დედამისს უთხოვია, ქრისტეს ჭვარცმის თანამოზარე არ გამბდარიყო. „დალოცა იგი დედამან მისმან და ევედრა ძესა მას, რათა რავემს მივდეღეს იგი იერუსალიმს, არა თანაზარე ექმნეს შეურაცხის მყოფდელთა ქრისტესათა, იხილოს ქრისტე და იკურთხოს მის მიერ:

„Каждый удар пульса Иерусалима выбиривал во Мхете“ — აღნიშნავს ამის თაობაზე საექლეზიო უფრნალ „Пастыр“-ის 1988 წლის ნომერში.

ოდი ქართველი სასულიერო პირი, შემდგომში საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი კვიციანი II. და აი, მცხეთაში მოიჭრა მოციქული, რომელმაც აქაურებრადელოებს აუწყა, რომ იერუსალიმში გამოჩნდა კაცი, „რომელ იტყვის თავსა თავისა ძედ დვთისა“, და რომ, იერუსალიმელ მღვდელმოთავართა ბრძანებით, იერუსალიმში უნდა შეიკრიბონ „მეციწინი ჩსულიხანი“, რათა განბუნენ ქრისტეს საქმე. კრებაში მონაწილეობის მისაღებად მუსიკე გამზადებულან ლონგინოზ კარსნელი და, მისთან ერთად, მცხეთელი ელიოზ, რომლისთვისაც გამწვავრებისას დედამისს უთხოვია, ქრისტეს ჭვარცმის თანამოზარე არ გამბდარიყო. „დალოცა იგი დედამან მისმან და ევედრა ძესა მას, რათა რავემს მივდეღეს იგი იერუსალიმს, არა თანაზარე ექმნეს შეურაცხის მყოფდელთა ქრისტესათა, იხილოს ქრისტე და იკურთხოს მის მიერ:

— ნუ ეზიარები დათხევასა სისლიხა მისისასა... ნუ, შვილო ჩემო, გვედერები, ნუ!..“

ლონგინოზ და ელიოზ წაივინენ იერუსალიმს და ქრისტეს ჭვარცმას შეეწრნენ: „ხოლო მექცხით უამითვან დაბნელდა სუველი ქვეყანა, ვიდრე მეცხერ ეამამელ. და მეცხრესა ოდენ ეამსა ხმა-ჰყო იესო ხმითა დიღითა და მსთქუა: ილი, ილი ლამა ხაბაქთან? ესე არა: ლმერთო ჩემო, ლმერთო ჩემო! რაისთვის დამიტვე მე? და რომელთამე მუნ მდგომარეთა ესმა ესე; და იტყუდეს ვითარმედ ილიას უხმობს ესე. და შეეცხულად მირხოდა ერთი მთიანი, და მიიღო რტუბული და ადავსო ძრითა და ასმიდა მას. ხოლო სხვანი იტყუდეს: აცლეთ და ეხიილოთ, უკეთუ ილია მოვიდეს სხნად მისა. ხოლო იესო კვალად ხმა-ჰყო ხმითა დიღითა, და განუტევა სული.

და ამა, კრეტსაბმელი იგი ტაძრისა მის განიოზ ორად. ზეითვან ვიდრე ქუბმედ, და ქვეყანა შეიძრა, და კლდენი განსკდეს...“

მცხეთასაც მოაწუნდა ეს გუბუნი და „ხმა ესმა დედასა ელიოზისა“, რომელმაც საწინელი ზარით დაიძაბა: „მშვიდობით, მეფობაო ისრაელისაო, რამეთუ უგუნრებით მოკალთ, უბადრუტოო და წარწყმედილოო, უფალი და მაცხოვარი უკველთა, და იქმნით ხორკლად მკვლელი შემოქმედისა თქვენისა.

ვაი თქვედა, უბადრუტო!..“

ესე მოსთქვამდა ელიოზის დედა, ხოლო თავად ელიოზ „წარმოვიდა იერუსალიმით და წამოიღო კვართი იგი წმიდაა“. მცხეთაში მობრუნებულს კლმეწითან შემოგარბულთა თავისი დაიხილნია, გულში ჩაუკრავს მაცხოვრის კვართი და იქვე განუტევიან სული. ეს საოცარი ამბავი უმალ მოსდებია მცხეთას, უცლიათ, რომ მიცვალებულისთვის კვართი ამოერთმით სულიდან, მაგრამ ვერაფერი გაუწყიათ და იძულებულნი გამბდარან სიღონია კვართიანად დეამარხათ. რამდენიმე წნის შედეგ მის საფლავზე აღმოცენდა დვითარი ხე — „სვეტი ცხოველი“; ამ ადგილზე ჩვენს წინაპრებს მე-საუკუნეში ზაზულიკა აუგიათ, რომლის ნაშთი ახლაც მოინიშნება სვეტიცხოვლის დიდებულ ტაძარში.

ეს ლამაზი ლეგენდა მრავალმხრივია საყურადღებო, უველაზე მეტად კი იმით, რომ ქართულმა მატიაემ „ურიანი ქართველი“ ქრისტეს ჭვარცმის თანამოზარედ არ მოიხსენია („ოღე შეიკურებს იესო იერუსალიმს, შემწვარებელთა მისთა თან ელიოზ და არცე ლონგინოზ თანაზარე ექმნეს“). მეტიც, როგორც შემდგომმა მოვლენებმა ცხადვებს, ისტორიამ მათ საგანგებო როლი დააკისრა საქართველოში თვით ქრისტეანობის გავრცელების საქმეში. აქ ჩვენ შევიძლია მითებისა და ვარაუდების სფეროს გამოვარდლოთ თავი და მეცნიერება ავტორიტეტულ სიტყვას მივუვლოთ უყო.

ივანე ჯავახიშვილი: „სანახებსა ქართლისასა იყო ქალაქი ურზნისი და ქ. ურზნისიში ებრაელთა ახალშენი სალოკაციოურთო“. ორწინელი ეკილედი: „ებრაელებს შესახებ უნდა შევნიშნოთ, რომ თუმცა საქართველოში, კერძოდ, მცხეთაში, ბევრი ებრაელი იყო, მაგრამ იხინი არამტუთ წინააღმდეგობას არ უწევდნენ ქრისტიანობას, პირიქით, ნიადაგიც კი

მოუმზადეს მას; პირველი პროზელიტები ქრისტიანობამ მათ წრეში სოვა და ისინი ზელს უწყობდნენ მის გავრცელებას, როგორც, მაგალითად, ახითათა, ხილონია და სხვები“.

პროფ. ზურაბ კიკნაძე:

„ქართლი მეორდება ის ვითარება, რაც ქრისტიანობის გავრცელების გენეზისში არის დადასტურებული. პირველი ქრისტიანები ებრაელობიდან იყვნენ გამოსული და ბევრგან ქრისტიანთა პირველი სატრებულოები სინაგოგები იყო, რადგან სწორედ აქ იყო შეხამებული ქადაგება ან რაქონსა, რომლის თვლი ძველი აღთქმის რელიგიაში იყო დამარბული, როგორც ავგუსტინე ამბობს: „ახალი აღთქმა ძველშია დამარბული, ძველი კი ახალშია გაცხადებული“.

შემდეგ:

„უნდა ვიფიქროთ, რომ, როგორც უვედგან, ებრაელთა გაფრანკების ქვეყანაში, ისევე ქართლშიც სინაგოგა წარმოადგენდა საზოგადოებრივ და რელიგიურ-კულტურულ კერას, სადაც შენახული იყო ძველი აღთქმის რჩული წარმართობის გარემოცვაში. ხად უნდა ეყოფა გაგება და დასაუბრებელი წარმართულ ქვეყანაში მოსულ მისიონერ ქაბლს, თუ არა ებრაელთა წრეში და ამიტომაც, ბუნებრივია, მან სინაგოგას მიმართა, რომელიც მისთვის რელიგიური და კულტურული ოაზისი უნდა ყოფილიყო. პირველი ქლაქართლში, სადაც ნინომ რამდენიმე ხანი დასო ებრაელთა შორის, იყო ურბნისი, რომლის თემის არსებობას ძველთაგანვე მის სამარჯვანზე აღმოჩენილ ებრაულწარწერაში ბეჭედი ადასტურებს. „და მივიწი ნანახებმა ქართლისასა, — მოუთხობის ნინო სალომე უჯარმელს, — ქადაქსა ურბნისისასა და ვიხილე ერი უცხოა, უცხოთა ღმერთთა მსახურა; ცცხლთა და ქვათა და ძელთა თაყუანისცემედეს; შეუერთა სულსა ჩემსა წარწყმედასა მათსა ზედა და მოვედ ბავინსა შურიათასა (ბავინი — სინაგოგა, ჭ. ა.) ენისათვის ებრაელებრისა და ვიუჲ მუნ ეთრი თუც და განვიცდიდი ძალსა ამის ქუეყნისასა“.

ნინოს მისია ბრწყინვალედ დაგვირგვინდა. მისი: სიტყვამ შეაღწია მცხეთის სინაგოგაში და საფუძველი დაუდო ქრისტიანობის ებრაელთა თემს. ახითათა მღვდელთმთავარმა იწამა, რომ ქველი აღთქმის ესკატოლოგიური პირი — უფლის ცხებული (ქრისტე) ანუ ღვთის სიტყვა, იგივე ძე-ღმერთი, პირველ რიგში, ებრაელთა მის ხსნად იყო მოსული. ამიტომ იგი „არა დასტრებოდა ღმედ და დღე ქადაგებასა ქრისტიანსა, დიდებასა მისსა...“ ამიერიდან ძველ რჩულზე დარჩენილ „მურათა ქართველთა“ მცხეთის სინაგოგაში აღარ ედგომოდით. მოვლენა, რომელიც მოხდა იერუსალიმში, განმეორდა მცხეთაში, ებრაელთა ახალ იერუსალიმში: იუდეველთა მცხეთიდან განთქვა დაუკავშირდა სინაგოგის ქრისტიანულად კონვერციას, რაც ებრაელთა წარმოდგენაში გაავრცელდა იქნა: მათ ტაძრის დაქცევასთან. მცხეთამ შეტრია ისინი როგორც შუაგულმა და აქედანვე გაიფანტნენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, სადაც დღემდე ცხოვრობენ ისტორიულად...“

როგორც ვხედავთ, საუკუნეების წინათ იერუსალიმის კედლებთან დატრიალებული ამბავი — ამბავი სამშობლო მიწიდან აყრისა და დაფანტულობისა — სხვადასხვა ვარიაციით სწირად მეორადებოდა იუდეველთა ტრაგიკულ ისტორიაში...

ამავე, ზემოხსენებულ შეხედულებათა კვლად, თითქოს ის ფაქტიც ცნაურდება, რომ საქართველოში მცხოვრებ ებრაელებს ერთგვარი მედიუმის როლი შეუსრულებიათ ძველი და ახალი აღთქმის იდეოლოგიების შორის.

მოკლე-აკადემიკოსი გრიგოლ ახაშიძე:

„ამ დღი ვარდატების ეპოქის შემდეგ საქართველოს ისტორიაში ქართველ ებრაელთა კვალი თითქმის აღარაა ჩანს, ყოველ შემთხვევაში, ჩვენი ერის პოლიტიკურ-სოციალურ ცხოვრებაში მათი აქტიური მონაწილეობის მოწმობა აღარაადა გვაქვს...“

თითქმისი, ამბობს პატივცემული მწერალი და, ალბათ, მხედველობაში აქვს ლიტერატურა, ლალოშის სინაგოგაში აღმოჩენილი „მოხსენებუთაგანული“ ხელნაწერი, რომელიც, აკად. გ. წერეთლის აზრით, XI—XII საუკუნეებით თარიღდება, როცა საქართველო კულტურულად და სახელმწიფოებრივად თანდათან დაწინაურდა და ქართველი ებრაელობაც, როგორც ჩანს, მხარს უხამდა საერთო კულტურულ აღმავლობას. ეს ბიბლია საუკუნეების განმავლობაში ინახებოდა ებრაულ თემში, მოსახლეობა მას სასწავლომკმედ ძალას მიაწერდა და ებრაელობაც და ქრისტიანობაც ერთნაირი სახეებით იყრიადა მუხლს მის წინაშე.

აქვე უნდა გავიხსენოთ ძველებრაულ ენაზე შემორჩენილი ორი ტრაქტატი, რომლებიც 1207—1208 წლებში უნდა იყოს შესრულებული ან გადაწერილი და კარაიმელთა (აღმოსავლეთი ებრაელთა) მიმდევრებს მიეწერება, რომლებსაც თამარის ეპოქაში თავიანთი სკოლები ჰქონათა გაგრილ მიდამოებში.

ეს არის და ეს. ამის შემდეგ ქართველ ებრაელთა შესახებ ისტორიის ფურცლებზე ხანგრძლივად დუმილია გავრცელებული. შესაძლოა, ეს ებრაელთა ცხოვრების თავისებურებასაც განახლებდა, რომელიც საიკვალავში არ ავდებდა გარემომცველ ფაქტორებს მხოლოდ მეაკრად რეგამენტრებულ რელიგიურ წესს ქვემდებარებოდა. მას შემდეგ, რაც რომაელებმა დაანგრის იუდეველთა ტაძარი და ფსევქვშ გათელეს მისი წმინდაა წმიდა, შორისმჭერებელმა რაინებმა მისი ბუნებრივ მიმართეს სამშობლოდ-ქარგული ხალხის მთელი გულისხურთ, რომლის რწმენა და მოლოდინი ჭერ კედელ ცცხლმორფებული იერუსალიმიდან გამოუტყა უველა მართლმარწმუნე ებრაელს. ხალხს რწმენით, მესია სწორედ იმ დღეს დაიბადა, როცა ტაძარი დაინგრა; იგი ანგელოზებმა ცაში აღავლინეს და სწორედ იმ დროს გამოჩნდნა, როცა ომებოთა და ათავგვარი შეცოდებებოთა დამომხეული ქვეყნიერება უველაზე შეტად დაიჭირებს მის თავნაფლობას, ანუ, როგორც წინასწარმეტყველი ესაია იტყობა, „მაშინ მოზრუნდნენ ძენი ისრაელისანი, რათა იძიონ უფალი ღმერთი მათანი...“ ამ იმდობთ ნაწილდმდებულ ებრაელთა გონი თითქოს განერიადა უველას და უველაფერს, თავის თავში ჩაიწოქა და დროის მიღმა დარჩა.

ეს სულსიკეთობა, ვფიქრობ, თავისებურადაა არკველი თანამედროვეობის უდიდესი ებრაელი მხატვრის, მარკ შაგალის ერთ-ერთ ნახატში. ნახატს „ერვოლუცია“ ჰქვია: ირგვლივ, როგორც იტყვიან, „ნანახლებლის ქაიარშალი“ ქრის, დიდი და პატარა საბრძოლველად აღმდგარი, სურათის ერთ მხარეს მწყობრად მოაზიქებენ ქარისაკვები, რევოლუციის ბელადი



ახე ვთქვათ, თავდაუირა დგას გრძელი მაგიდის კი-
დეზე. — ისე, თითქოს უფსურლის პირას იყოს ვად-
მოძაბული (ეს დეტალი, სიმბოლურად, ძველი ქვეყ-
ნის გადატარებებს და დრომოკმული ცხოვრებისე-
ული ნორმების აუარავეებს უნდა მიანიშნებდეს), —
ერთი სიტყვით, უველა და უველაფერი რევოლუციუ-
რი სიმშვენიერა მოცული, — კომპოზიციის ცენტრს
კი წის ღვთისმოსავი რაზონი, რომელიც გარდები-
მთელს ამ ზედპირას, თავის თავში ჩანთქმულა და,
შორეულ სივრცეებზე მიუყარაბული, რაღაც დღისა
და მარადიული უზერებს თვალენს. ეს კომპოზიცია,
რომლის მშავები, შეტანალები ვარაიკობა, კლა-
სიკურ მხატვრობაშიც ვხვდებოდა, კარგად მიანიშნებ-
სერაული ფენომენის თავისებურებაზე, რომელიც
უმეტესწილად, სულიერი ცხოვრების აქტიურობითაა
აღბეჭდილი, რაც, თავის მხრივ, სოციალურ-ყოფითი
მოვლენების მიმართ ერთგვარ ინდიფერენტულობას
გულსხმობს.

ამავე კონტექსტში, შესაძლოა, საგულსხმო იყოს
ერთი ფაქტის გახსენებაც, რომელიც, გადმოცემით,
ჩვენი წელთაღრიცხვის II საუკუნეში მოხდა — ბარ-
კობას ცნობილი აქანუების დროს: ათასგვარი დარ-
ბევებითა და შევიწროებით გამძვინვარეული ებრა-
ელები რომაელთა სახტკი ტირანის წინააღმდეგ
რომ აღდგნენ, საყოველთაო-სახალხო აქანუებს მხო-
ლოდ მწიგნობარ-ღვთისმეტყველთა მცირერიცხოვანი
კახტა გარიდებია. გაბორკილებულმა ხალხმა ისინი
თურამე მოლატებედად შერაცხა და ჩაქოლვა დაუ-
პირა, თუმცა, შესაძლოა, ისტორიის წინაშე არც ეს
მწიგნობრები ტყუოდნენ: ისინი მღვიმეებსა და გა-
მოკვავებულში იხსდნენ, ბიბლიის ბოლო თავებს ხეყ-
დნენ და თალმუდის სიბრწყის ქმნიდნენ, რადგან კარ-
გად ეხმოდან, რომ აქანუები, იმთავითვე, სახეკლი-
ლოდ იყო გაწირული, რაკ იმდროინდელ იდეაში
არ არსებობდა ძალა, რომელიც რომაელთა ღვთაებებს
აულდგებოდა წინ. ამიტომაც, ამბოხებაში მონაწილე-
ობას და თუღად დროებითი, მუიფე გამარჯვებით
მოგვირდო ალტკინებს რაღაც დღის და მარადიული
გაფრთხილება არჩიეს. და ისხდნენ გამოკვავებულში
თვისტომთაგან მოკვეთილი სწავლეულები, საუკუნეების
მიღმა იუერებოდნენ და უძებრდნენ საჭირო სიტყვებს,
რომელსაც ერის სული უნდა გადაერჩინა. ალბათ,
ჩვეთვლის, დღევანდელი ადამიანებისთვის, რომლებიც
უკველდლიურ ფსუფსუნს, ანუ, როგორც ვიტყვით
ხოლმე, „მიმდინარე პროცესებში“ ვართ ჩართული,
მოკვლავების მათეული გაცემა რამდენადმე უცხოა
და მოღლებული. მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება: ის
აქანუები, როგორც სხვა მსადაგვარი, აქანუებები,
დამარცხდა, ხოლო სიტყვის წყალობით გადარჩენილ-
მა ეროვნულმა სულმა აგერ 2000 წლის უკან დაკარ-
გული სამშობლო აპოგენია უსამშობლოდ შეინდ-
ებრებოდას. სწორედ სიტყვის ამ მისიონერულ როლ-
ზე მიანიშნებს მაინც პაინი, ასეთი ალტაცებით რომ
ლაპარაკობს ბიბლიაზე:

„რასომ დიდებულია ეს წიგნი გიგანტური და
უსაზღვრო, ვითარცა თვით სამყარო, ფსევდოთ შეე-
რილი პირველყოფილ ქაოსში და მწვერვლით შემარ-
თული ზეცის ღურჯ ლაფვარდში მზის ამოსვლა და
ჩახვენება, დაბადება და სიკვდილი, კაცობრიობის
ქითლი დრამა, უველაფერი შერწყმულია ამ წიგნში,
ქეშმარიტად, იგი წიგნია წიგნია.

იერუსალიმისა და ხადვო ტაძრის, კილონის, ოქროს მურქლებისა და ხოლომონაგვრის
განსულის დაკარგვის შემდეგ, ებრაელებს გაანიათ
ისეთი რამ, რაზეც შეუძლიათ გული გადაუკოლონ.

უველა ეს ნივთი არაა არის ბიბლიასთან შედარ-
ებით, ამ ჩაუქრობელ ჩირადღანთან, რომლის გადარ-
ჩენა ამ ებრა, უველაფრის მიუხედავად, მაინც შეძლო
თუ არ ვცდები, მუამავდა უწოდა ებრაელ ხალხს
„წიგნის ხალხი“, და ამგვარად უწოდებდნენ მათ ამჟა-
მდღაც აღმოსავლეთში. ამ ტიტულში დრმა ზარია და-
მადული. ეს წიგნი მათი სიმბოლოა, მთელი მათი
ქონება, მათი მტრანებელი, მათი ბედი და უხედურე-
ბა. ისინი მხოლოდ მით ცოცხლობენ, მასხო ახორ-
ცილებენ უველა თავიანთ მოკალაქობრივ უფლებას,
იქიდან მათ ვერ გაქცევი, აქ მათ უდიერად ვერ
მოუპურობთ: აქ ისინი დადებულნი არა მსღვრნი
არიან. იმის გამო, რომ ისინი თვით არიან ჩაქოლ-
ნი ამ წიგნის შესწავლაში, მათ გონებადმე ვერ მიაღ-
წია იმ ისტორიულმა ამბებმა, რაც მათ ირგვლივ
ხდებოდა. აღმართებოდნენ და ქრებოდნენ ხალხები,
აუკვადებოდნენ და კენებოდნენ სახელმწიფოები,
მთელი დედამწიფის სარტყელზე მჭინვარებდა რევო-
ლუციები — ისინი კი, ებრაელები, ჩაპირკიტებდნენ
თავიანთ წიგნს და ვერც კი იგრძნენ თუ როგორ გა-
დაუქროლათ თავზე საუწუნობრივმა ქარიშხალმა...

მოვლსმინიო ფრდრიხ ნიცშეს, რომელმაც ფაზი-
მის კვირამალე უველაზე მადურად გამოხატა ახალი
კაცობრიობის დადლილი და მორდვეული ხულის
ტრაგედია. როგორი ნოსტალიგიტ ლაპარაკობს იგი
იმ პირველქმნილ, აწდაკარგულ მარმონიაზე, რომლი-
თაც სუნთქავს „ხადვო წერილი“:
„ბიბლიაში, ღვთაებრივი სამართლის ამ წიგნში, ლა-
პარაკია ხალხზე, ისეთი მაღალი რანგის საგნებსა და
აზრებზე, რომ არც ბერძნულ და არც ინდოეთის ლი-
ტერატურას არ ძალუძს დაუპირისპიროს მას რაიმე.
და აი, ასევე დგება გავგებობა, აღხაველ თავ-
ვანისცემით იმ გიგანტური ნარჩენების წინაშე, რაც
ოღნსად იყო აღამინია და ეფლობი ნაღვლიან ფიქ-
რებში ძველი დროის აწაზე...

ბიბლიის გაცემა არის სასინე ქვა, რომელზეც
მოწმდება უველაფერი — დიდცი და მცირეც“.

ეს — ახალი დროის მოაზროვნეები ლაპარაკობენ
ბიბლიაზე, როგორც სწავლობავთ ლიტერატურულ
ქელზე, თორემ, ტრადიციულად, მორწმუნე ებრაელ-
სათვის ბიბლიას არასოდეს არ ჰქონია დამოუკიდებ-
ლი ლიტერატურული ღირებულება, — იგი, უწი
ნარც უცვლიას, ებრაელთა რელიგიური ცხოვრების
საყრდენი იყო; ამან განაპირობა მისი ტექსტებში-
საბმი თავისებური დამოკიდებულება: ბიბლია იყო-
ხებოდა და ისწავლებოდა სინაგოგებში, მის ფურც-
ლებზე რაიმენი დაფარული ქეშმარტიბის აღმოჩე-
ნას ცდილობდნენ, ერთხა და იმავე დროს იგი იყო
ფილოსოფია, ისტორია, სამართლისმცოდნეობა და
მორალური კოდექსი. ეს იყო, თუ შეიძლება ასე
იქთვას, ებრაელი ცხოვრების წესი, და ამ წესიდან
არასოდეს გადაუხვევიათ ქართველ ებრაელებს, რადგან
უკველივე ტრადიციულსა და მამაპაიულს, მათ წარ-
მოდგენაში, მუდამ ახლდა რაღაც ძველბიბლიურ
შარავანდელი და უდაბნოდან ადვენებული ღვთაებ-
რივი ნათელი:



„შეხვედები მოსხვ, აარონს,
ილიას, ელისხასო —
უთხარი: არ ვსტებთ „ძველ აღთქმას“,
რაც რჭულმა დაგვიწვიოს;
ვერ ვხედავთ ახალ რჭულეში
იმ ძველზე უკეთესსაო!
რაც ურეიბმა დასთესეს,
ქრისტიანებმა შეხსაო...

უთხარი, ნურას დაპფარავ,
რაც ტანჯვა მიგვილიო-
ახა, წარინჯო, წარინჯო,
შე ბროწეულო იაო!

განუელი ვართ უკვედგან
სხვადასხვა უცხო მხარესა,
ვერ ვხედავთ იერუსალიმს,
იმის მწეს, მისხა მთვარესა,
ველარც ვეკრებთ სილომონისა
დღე ტაძარს მოელვარესა,
რჭული გვედება მალაშოდ
გულდამწვარ, სისხლმდღუარტესა;
უცხო ვართ უველა ხალხებთან,
ცრემლს ვაქცევთ მუღამ მწარესა!

შეკვედრე: ტანჯვა გვაკმარონ...
მეტი არ შეგვიძლიაო,
ახა, წარინჯო, წარინჯო,
შე ბროწეულო იაო!..."

რელიგიურ-სულიერი ცხოვრებისაკენ გაუცნო-
ბიერებული ღტოლვა, რაც ასე ნიჰანდობლივია ებ-
რაელთა უფისათვის, თვალნათლივია ვაცხადებული
ამ სტიტიკონებში.

ლექის ავტორია აკაი წერეთელი.
თავდ ლექს ჰქვია „ურთული მოთქმითი ტირილი
საქართველოში“.

ახლა მოვუხმინოთ სულ სხვა ქვეუნისა და სხვა
ეპიქის შუალს — ებრაელ პოეტს მოშე იან ეწრას,
რომელიც არაბულ ანდალუსიაში ცხოვრობდა რუს-
თაველამდე ცოტა ხნით ადრე და, რომელსაც, მკვლევ-
ვართ ვარაუდით, თავადვე რუსთაველი უნდა იხსენი-
ებდეს თავის პოემაში: „ამ ამხავსა მემოწმების დიო-
ნოსი, ბრძენი ეწროს“.

ანაწევრტი ლექსიდან:
„...მალე მწე ჩავა,
ჩაიხნიდება...“

ემა, ჩემი გზაც დაღმა დაქანდა,
მინც არ მშურის სოფლის დიდებო,
არც განდიდება მოკვდეთაგანთა,
თუნდაც დრომ დამლოს თვისი ბეჭედი,
ცამ სამკლაურად მომცეს ასპიროზ,
ქვე განწიფინოს ცათაქვეშეთი,

მწე დიადემად გარდმომახსივოს...
მხოლოდ ერთს ველტვი დასაბამიდან,
მაგრამ შორია მისი კარები...

კარებს რად მიხზომ,
უანკარესო,
რა შორი-შორად მგამაკამბი!
ცას შემოვუდგო შემოსილმეული,
კიბედ დასხსენ სხივი მთოვარის,

მანც ვერ გავთქვი ჩემი სათქმელი,
თხოვნა ვერ გავადრე შესათხოვარის.
და ჩვეუბრუნდი ტაძარს სულისს:
წის კარბუბთან უამი ბებერი,
ვით მწირი ვინმე, მეუღახნოვ,
ვით მარადისი შქადაგებელი,
წის უხმაუროდ... წყალი მიღლავს, მიდი-მოდიან

ჩრდილში მგზავრები;
მეცა... მოლივლივე დილის ნათელში
მთის ბურუსავით მივიკვამლები.
ის კი... ისევ წის ნეტარ ბურანში, ჰანგად
ჩაესმის ტალღის დინება
და მოგონებით დაუჩქებელი
სხვა სივრცეებზე მეთათბირება..."

ეს „მოგონებები“ რაიმე კონკრეტულ-ისტორიულ
წარსულისკენ უკუქცევას კი არ ნიშნავდა, არამედ
რადც უფრო მარადიულსა და ზედროულს. ეს იყო
გაუცნობიერებელი წინსტაბლია კაცობრიული სათა-
ველებისკენ ღტოლვისა, ძიება იმ პირველქმნილი და
აწდარღვეული პარმონიისა, როდესაც ასე ახლო იყო
მანძილი ადამიანსა და ღვთაებას შორის და ჩვენი
ცხოვრების უკვედღღურობა ძველი აღთქმისმიერი
ღმერთის ძლიერი და ცხოველმყოფელი სუნთქვით
იყო გამთბარი. ეს ღმერთი კი რაიმე დროისმიერ და-
საზღვრულობას ვერ იგუებდა, რადგან დრო და
მასთან წილნავარი წარბაულობა ხეფუნდელივე ეწი-
ნაღმდებებოდა მისი მარადარსებულობისა და უნი-
ვერსალობის იდეას. ამიტომაც... ეუბნება ძველი
აღთქმის ღმერთი პირველი გამოცხადებისას მისი
თვალისმომწერელი სინათლით გაოგანებულ მოსხვ: „მც
ვარ იგი, რომელი ვარ... ესე არს სახელი ჩემი საუ-
კუნოი...“

„მე შპრი...“
და ეს მარადარსებული ღმერთი, რომლის თანა
ყოფნას გრძნობდა ადამიანი ბიბლიური დახადების
გარეიერაზევე, პირველქმნილი ცოდვის შემდეგ, მერე
და მერე კი — კანის შეცოდებისა და სილომ-გო-
მორის მკვიდრთა უკეთურობის გამო, ფანდათან
შორდებოდა ქვეყნიერებას, ვიდრე ბოლოს და ბოლოს
შეშვიდე ცაღდე არ ააღწია: ასეთია თაღმუდისტე-
ბის აწრი. „...აილოდ ღმერთმან ხელი მისი ჩვენ წედდა,
განხეთვა მეუბოდი და განგავორდა ტაძარსა ღმრთისასა,
უგულბელესყო ნათესავი ჩვენი სრულიად“ — სინა-
ნულით იტყვის ღმერთდაკარგული იუდეველი და ცას
გაუშტერებს მავედრებულ თვალებს:

„ფრთო ნათლისავ,
გადმოფრინდი უცხო ფრინველად,
წეარსებულის განწიყსადე არსი პირველად,
რომ უმეცარმან
საცნაური გავიცნაური
და მოგებლო უხილავის მოსახილველად;

— მოლექ, მოლექ, მომაგებე
სურნელემა წარდისაო,
წამისყოფით განმარდდე სეღდა!
სულთა შიგან შე-რა-შენდეს სვეტი
წარავანდისაო,
იჩქარე მოახლებად ჩემდა!..“

(იეშუა ჰალევი).

მართალია, წინასწარმეტყველთა და კეთილშობილთა გარჯითა და რუღუნებით დროადარო ისევ მოკლდებოდა მანძილი ადამიანსა და ღვთაებას შორის, მაგრამ კაცობრიული ცოდვებით შეძრწოლი ტრაგედია მაინც მძიმე და შეუწყვედად აღმოჩნდა. მას შემდეგ ამ თვალშეუღვამ საჰყაროში ისინი ადამიანური ობოლბინისა და მიუსაფრობის სულისშემძვრელი დაღლისი: „ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რასთვის დამიტყვე მე!“ და აი, ამ ღმერთის მოსაძიებლად, მასთან დაკარგული კავშირის აღსადგენად, ძველებრავლურ სწავლელები აჯანონებენ საყარულურ ენას, ერთადერთსა და განუშორებელს, რომელსაც ებრაულად „ლაშონ-შა-კოდში“ ანუ „წმინდა ენა“ ღერძებუვა ეს იყო მისესა და ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა: ენა, ენა მესხალმუნე დავითისა და ბრძენი ხოლომონისა, მისი გამოყენება უკველდლიურ, საყოფაცხოვრებო პრაქტიკაში შეზღუდული იყო — იგი მხოლოდ საღვთისმეტყველო-ლიტურგიულ მიზნებს ემსახურებოდა, „ღმერთთან სასაუბროდ“ იყო გამოწული და უფოთ ამბებზე მისი შეწუხება რამდენადმე უხერხულად ითვლებოდა. ვინ იცის, — ამ უკველდლიურსა საჭიროებასაც გამოიწვია მეორე ებრაული ენის — ე. წ. „იდიშის“ შექმნა, რომელიც შუა საუკუნეების ევროპაში წარმოიშვა გერმანული სალაპარაკო ენის ბაზაზე და რომელსაც თითქმის არაფერი ჰქონდა საერთო „ლაშონ-შა-კოდში“ ამალმებულ ენასთან, რომლის ღვთაებრიობის სტატუსი იმთავითვე წმინდა და ხელშეუხებელი უნდა ყოფილიყო. უკველდლიურ-უფოთისა და ზედროულის, დროებითისა და მარადიულისადმი ეს გაორკებული სწრაფვა, რაც, ალბათ, ებრაული სულის დვრიტაში დევს, კარგად შეღვანდება ორი კულტურის — საკუთრივ ებრაულისა და იდიშურის შეპირისპირებაშიც: პირველზე შეიქმნა ბიბლია და თაღმუდი, კაბალისტურ-მისტიკური მოძღვრებები, „ზოპარი“, მეორეზე კი, უფრო, კონკრეტული — დროსა და ადგილში დასაზღვრული ამბებია აღბეჭდილი. გამეღვანდა ორი განვყენილობა ებრაული ეროვნული სულისა: კონკრეტულ-ლოკალური და ზედროულ-კოსმიური; ორგენი დღემდე ერთმანეთის გვერდით-გვერდ მობაჩვენებ, რასაც თუნდაც, ორი თანამედროვე ებრაელი მწერლის — შემუღე აგონისა და ისააკ ზინგერის (ორივენი ნობელის საერთაშორისო პრემიის ლაურეატები არიან) შემოქმედებაზე თუნდაც ზერედე თვალის გადავლება ადასტურებს: თუ პირველის ზედვა ზედროულ-ბიბლიური პირველ-საწყისებიკენ არის მიტყეული, მეორე, უმეტესად, კონკრეტული გარემოს — ე. წ. დაბა-დასახლებების („МЕСТЕЧКОВЫЙ“) უფოთა და უმდიდრესი ხალხური იუმორითაა შთაგონებული. რაც შეეხება ქართულ ებრაელს, იგი თავისი ცხოვრების წესით, უკველთვის პირველისაკენ უფრო იხრებოდა, რადგან მის

წარმოსახვაში გაქვევებული იყო სინაარეული-ხსოვნა იმ ძველიბილიური ცხოვრების ხატისა, ორითაბეჭდასი წლის წინათ რომ შემოიტანა მცხეთის სასახლეში...
„და უთხრა უფალმა მოსეს: წარდექ ხალხთან და განწმინდე იგი დღეს და ხვალ, და განისპეტაკონ სა-მოსელი.“

და გარემზადონ მესამე დღისათვის, რამეთუ მესამე დღეს ვარდაოვა უფალი ხალხის წინაშე სინაის მთაზე. და გარემოვლენ სარტყელი ხალხს და უთხრა: ეყრ-ძალეთ მთაზე ასვლას და არ შეეხოთ მის კიდეს, უკველი, რომელიც მიეკარება მას, სიკვდილით აღესრუ-ლებდა.

უკეთუ ხელი შეეხება მას, ქვით ჩაიკოლება ან ის-რით შეიმუსრება — გინა პირუტყვი იყოს გინათუ ადა-მინი, ცოცხალი ვერ გადაჩრება. და როდესაც გაბნით შემოპკრავს ბუკი, მაშინ ამოვიდნენ მთაზე.

და ჩავიდა მოსე მთიდან ხალხთან და აკურთხა ხალხი, და მათ განისპეტაკეს სამოსელი.
და მიმართა მან ხალხს: განმზადეთ მესამე დღისათ-ვის და არ გაეკაროთ ქალს.

და აი, მესამე დღეს, განთიადისას, ცაზე გაიღვია და იქევა, ცის ტატნობს რუბი ღრუბერი გადაეფარა, და ნაღარის ხმა მშლავად გაისმა, და ხალხი თრთოლვით შეირბა.

და გამოიყვანა მოსემ ხალხი ბანაკიდან ღმერთთან შე-სახვედრად და დააყენა მთის ძირას.

სინაის მთას კი ბული ასლიოდა, ვითარცა ღუმელს, და მთელი მთა წანარებდა.

და ნაღარის ხმა სულ უფრო და უფრო მშლავრდე-ბოდა, მოსე ლაპარაკობდა და ღმერთი მას ხმით მიუ-გებდა.

და გარემოვიდა უფალი სინაის მთაზე, მთის თბემზე, და მოიხმო უფალმა მოსე, და ავიდა მოსე მთის მწვერ-ვალზე...“

(გამოსვლათა, თავი 18).

დაიბ, ქართველი ებრაელის ცნობიერებაში მყოფოდ იყო აღბეჭდილი ის დღე, უფალი რომ გამოეცხადა უღანონში დაძრულ მის წინაპრებს, და თითქოს ჩა-ესმოდა მოსე სქულმდებლის სიტყვები, თორის მი-ღებისას რომ განუცხადა უფლის სინათლით დაბრ-შავებულ ებრაელებს: „დღეს იქმენით თქვენ ერა, რამეთუ მიიღეთ თორა...“ თორა — ე. ი. სულიერი მოძღვრება.

როგორც ვხედავთ, ეს სულიერება — ებრაელ-ბის, როგორც ერის, თვით გენეზისშივეა გაცხადებულ და რამდენადმე სცოდნება ერისა და ეროვნულობის ჩვენეულ გაგებას, რომელიც გეოგრაფიულ-ტერიტო-რიულ თუ სხვა ლოკალურ კატეგორიებზეა დაფუძ-ნებული...

(დასასრული შემდეგ ნომერში)



**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 10, 1989

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Анна Чавчавадзе, Каха Трапанидзе

ЭРЕТИ — ЗЕМЛЯ ДАЛЕКАЯ И БЛИЗКАЯ

Продолжение репортажа молодых театроведов о жизни, быте и проблемах грузинских сел, находящихся ныне на территории Азербайджанской ССР (см. «Сабчота хеловнеба» № 9, 1989), (стр. 2).

Мераб Мамардашвили

**ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО
ТЕАТРАЛЬНОСТИ**

Соображения доктора философских наук М. Мамардашвили, высказанные им во время дискуссии о театральности и театральности идей в журнале «Театр» (№ 4, 1989), касаются философского аспекта игрового начала как в жизни, так и в искусстве (стр. 16).

Андре Базен

МИФ СТАЛИНА В СОВЕТСКОМ КИНО

В статье известного французского теоретика кино А. Базена, написанной в 1950 году для журнала «Эспри», экранная апология личности Сталина квалифицируется как мифотворчество. Автор размышляет о мотивах и механизмах того мифологизирующего сознания, которое проявилось в идеологической сфере и в искусстве времен культа личности (стр. 21).

**МНОГОПАРТИЙНАЯ СИСТЕМА
СОЗРЕЛА**

В рубрике «Политический диалог» вниманию читателей предлагается беседа журналиста З. Абашидзе с доктором исторических наук, профессором Гурамом Мучаидзе (стр. 27).

Нодар Гурабанидзе

**«КОЛЬ ЗАБЫТ ТЫ БУДЕШЬ МНОЮ,
ИЕРУСАЛАИМ...»**

Автор делится своими впечатлениями от путешествия по Израилю, а также рассказывает об успешных гастролях театра им. Руставели и театра одного актера в Иерусалиме (стр. 32).

Нино Метрavelи

ХУДОЖНИК И КНИГА

В статье анализируются иллюстрации к произведению Якоба Цуртавели «Мученичество Шушаник», выполненные народным художником Грузии Зурабом Нижарадзе (стр. 51).

Питер Брук

**«КТО УТВЕРЖДАЕТ, ЧТО ЗНАЕТ
ИСТИНУ, ТОМУ НЕ НУЖЕН ТЕАТР»**

Предлагаем подборку текстов выступлений и лекций, прочитанных выдающимся режиссером современности Питером Бруком в Москве и в Тбилиси (стр. 57).

Гулбат Торадзе

**ГРУЗИНСКАЯ МУЗЫКА В ПЕРИОД
НАЦИОНАЛЬНОЙ НЕЗАВИСИМОСТИ**

Статья повествует о музыкальной жизни Грузии в 1918—1921 гг. (стр. 73).

Отар Сепнашвили

**ЧАРЛИ. МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК.
НЕТ — ГЕРОИ!**

Автор очерка, посвященного творчеству Чарльза Спенсера Чаплина предлагает новый



ვзгляд на экранный образ, созданный величайшим из кинематографистов, 100-летие со дня рождения которого в этом году отметило человечество (стр. 78).

Вернер Хофман

**КИТЧ И «ТРИВИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
КАК ИСКУССТВО МАССОВОГО
ПОТРЕБЛЕНИЯ**

Темой статьи одного из наиболее значительных современных историков и теоретиков искусства, директора крупнейшего музея ФРГ — Кунстхалле в Гамбурге В. Хофмана является феноменология китча и анализ «массовой культуры». Автор рассматривает проблему соотношения «подлинного» искусства и его фальсификации, высокого и массового вкуса (стр. 113).

Анна Михелидзе

«ЛОНДА»

Рецензируется первая театральная постановка пьесы Григола Робакидзе «Лонда» на сцене Чиатурского драматического театра им. А. Церетели (стр. 127).

Сусана Касимова

ДЕБЮТ, ВСЕЛЯЮЩИИ НАДЕЖДУ

В рубрике «Мастерская молодого критика» печатается материал музыковеда С. Ка-

симовой, рассказывающий о первом концерте вновь созданного молодежного симфонического оркестра Тбилисской государственной консерватории под руководством дирижера Авандила Мамацшвили, о репертуаре и планах этого музыкального коллектива (стр. 132).

СЕРЬЕЗНАЯ ЗАЯВКА

В статье речь идет о студенческом камерном оркестре Тбилисской государственной консерватории, которым руководит композитор и дирижер Шавлег Шилакадзе (стр. 136).

ЧТО МЫ ДУМАЕМ О ГРУЗИНСКОМ КИНО

На вопросы анкеты нашего журнала о творческих проблемах грузинского кино в этом номере отвечает кинокритик **Георгий Гвахария** (стр. 139).

Джемал Аджнашвили

«ПРОБУДИСЬ, ЛИРА»

Эпизоды трагической судьбы еврейского народа и 2600-летняя история жизни израильтян на грузинской земле переплетаются в оригинальном произведении писателя и переводчика Дж. Аджнашвили, написанном в форме пьесы-монолог для одного актера. В номере печатается первая часть пьесы (стр. 144).

შედეგების განცხადება:

ჩვენი ჟურნალის ამა წლის № 7, 66-ე გვ. დაბეჭდილი სტატიის ავტორია **დალი ქაშუაშვილი**.

№ 8 დაბეჭდილი ტენესი უილიამსის პიესის მთარგმნელია **მალიკო ხელაშვილი** (და არა მაიკო ხელაშვილი).

გადეცა წარმოებას 21. 08. 89 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 12. 10. 89 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25.
ქალაქის ფორმატი 70×1081/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საარტიცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 1897. უე 06728. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია **მ. ბაბოვის**,
ი. კვაჭანტირაძის, **ა. დოღენჯაშვილის** და
ო. ქობალაიანის ფოტოები.

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

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

გამოიწერეთ!

გამოიწერეთ!

გამოიწერეთ!

ს ა ჯ ჯ ო ტ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

ეს არის ერთადერთი ჟურნალი საქართველოში, რომელიც სისტემატურად აშუქებს ქართული კულტურისა და ხელოვნების საკითხებს.

1990 წლის ნომრები მკითხველს გააცნობს ჩვენი უახლესი წარსულის და თანამედროვეობის დღემდე უცნობ მრავალ მნიშვნელოვან დოკუმენტს, რომელიც ნათელს მოჰყენს ხელოვნების განვითარების საკვანძო მომენტებს.

სარედაქციო პორტფელშია თვალსაჩინო ქართველ სპეციალისტთა ნაშრომები თეატრის, კინოს, მუსიკის, ქორეოგრაფიის, არქიტექტურის, დიზაინის აქტუალურ საკითხებზე.

ჟურნალი კვლავაც მოგაწვდით საინტერესო წერილებს საზღვარგარეთის ხელოვნებაზე, დაბეჭდავს დრამატული პოეზიის ნიმუშებს.

ყოველ ნომერში იბეჭდება (ჩანართი 8 გვერდი) ქართველ ფერმწერალთა ნამუშევრების ფერადი რეპროდუქციები. ამით, ფაქტობრივად, ხელისმომწერს, წლის ბოლოს ექნება 12 ქართველი მხატვრის ნამუშევართა ილუსტრაციების მცირე კრებული.

ჟურნალის საცალო ღირებულებაა 1 მან. 70 კაპ.

6 72/143

