

F-567
1997

ՀԱՅԿԵՍՏԱՆԻ
ՆՈՒՆԱԳՐԱԿԱՆ
ՍԵՆՏԵՐ

1997
№ 2-3

Երեսօր և Ընդհանրություն





საქართველო გამომცემლობა
დიდ ქართველ მომღერალს
ჯურაბ ანჯაფარიძეს



თეატრი და ცხოვრება



საპარტველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ვასილ კიკნაძე,
გიია კობახიძე,
ნათელა შრუშაძე,
რობერტ სტურუა,
ნინო შვანგირაძე,
თემურ ჩხეიძე,
თამაზ ვილამე.

პასუხისმგებელი მდივანი
გამუჟა ბერძენიშვილი

2-3

1997

საპარტველოს
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

შინაპარსი

სპეციალური

ნადია შალუტაშვილი — დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება (ე. მარჯანიშვილის თეატრის სექტაკლი „მარადი ქმარი“)	3
მანანა თევზაძე — ვარიაციები თემაზე ანუ „ლელო, ლელო, საქართველო!“	8
მანანა კუხაშვილი — ტარიელ, ავთანდილ, ფრიდონ! სადა ხართ, შვილებო!	14
საქართველოს პრეზიდენტის ელზარდ შვიპარდ-ნაძის მილოცვა სოფიკო ჭიაურელს	19
ფიქრია შუშუტაშვილი — იადონას+ვანიჩკა = „იადონას თეატრს“	20
ხათუნა წულაძე — აბსურდული გმირის სახე ალბერ კამიუს „კალიგულაში“	24
ჭურბაბ ანჯაფარიძის ხსოვნას: (ვალერი ასათიანი, ელგუჯა ამაშუკელი, რეზო ჩხეიძე, როინ მეტრეველი)	36
მეორე	
მამუკა დოლიძე — ცნობიერების ნაკადი და თეატრი	41
3. ბრეზინის ღირსების ორდენით დაჯილდოების შესახებ	47
მეჟენ იონესკო — ენის ტრაგედია (თარგმნა ალექსე შულაძემ)	48
ჟან-პოლ სარტრი — თეატრის მითი და რეალობა (თარგმნეს ნატა ვაჩეიშვილმა და შოთა იათაშვილმა)	53
მეშუამდგომელი	
ბიბა ჯაფარიძე — სადაც საქირო ვიყავი (გაგრძელება)	70
მეთევინე კიკნაძე — არ ინერვიულო, შვილო!	76
ისტორია	
მამა გომასაძე — გიორგი გაბუნია	79
მარი წამბერი — ნიკო ავალიშვილის თეატრალური მოღვაწეობიდან	81
ნონა გუნია — მიხეილ ლავროვსკი საქართველოში	90
ჭურბაბ დოლიძე — ნამდვილი ამერიკელი (ჭონ უეინი და ვესტერნი)	98
დავით სოლომონიშვილი — ქართული მუსიკის ცოცხალი ისტორია	103

დიდი უამრავადებითი გამარჯვება

„...მხატვრული ნაწარმოების მთელი ხილრმე. მთელი შინაარსი მხოლოდ ტიპებსა და ხასიათებშია მოქცეული“.

თ. დოსტოვესკი

15 იანვარს, კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში სადღესასწაულო ატმოსფერო სუფევდა — სარემონტო სამუშაოების დამთავრების შემდეგ საზეიმოდ გაიღო თეატრის კარი და მაყურებელმა იხილა გამშვენიერებული, დამშვენებული დარბაზი, შეიგარძნორალაც განსაკუთრებული ატმოსფერო, რომელმაც თითქოს ყველა გააერთიანა, გაამძაფრა სპექტაკლთან შეხვედრის მღელვარება...

ცხადია, ყვილას აინტარესებდა, როგორ დასძლევდა რეჟისორი. დამდგმელი კოლექტივი იმ ურთულეს მასალას, რომელსაც ქართული სკენისათვის ფ. დოსტოვესკის ნაწარმოები წარმოადგენდა, მით უფრო, რომ ჩვენს საზოგადოებაში დამკვიდრდა აზრი, რომ ფსიქოლოგიური დრამის აღქმა არც ქართულ თეატრს და არც შემსრულობლებს არ შეუძლიათ... ზოგიერთი ასე ფიქრობდა. მაგრამ სპექტაკლის „მარადი ქმარი“ დამდგმელმა, დიდი შიმოქმედებითი პოტენციის მქონე რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ და წარმოადგენაში მონაწილე მსახიობებმა ის შეჩედყოლია პირველივე სკენიბიდან გააქარწყლის. თასაწყისშივე შეიქმნა ის კავშირი,

სულიერი ერთიანობა დარბაზსა და სცენას შორის, რომელიც შინაგანად დაძაბულ სიჩუმეს გადადებს, ქმნის თეატრის იმ სასწაულს, რომელიც, სამწუხაროდ, არც ისე ხშირად ხდება...

იმისათვის, რომ ასეთი სპექტაკლი დაედგა, თ. ჩხეიძეს ნიჭთან, მაღალ პროფესიონალიზმთან ერთად, ფ. დოსტოვესკის შემოქმედების ღრმა წყდომა სჭირდებოდა, მისი ღრმა ფილოსოფიური გააზრება, ადამიანის სულის საილუმლოს ამოცნობა. თ. ჩხეიძის რეჟისორული ხელწერისათვის დამახასიათებელია მსახიობის პრიორიტეტი. თავის დადგმებს იგი მთლიანად მსახიობზე აგებს, მას ახმარს თავის ნიჭს, ფანტაზიას. ჩემის აზრით, რეჟისორისათვის მთავარია არა გარეგნული აფექტები, არამედ გმირთა ხასიათების, ფსიქოლოგიის ღრმა შეცნობა. ასე შეიქმნა წარმოდგენა, რომლის უღერადობა ჭეშმარიტად მუსიკალურ ნაწარმოებს მოგვაგონებს.

ამ სპექტაკლში ყველაფერი მარტო კარგად მოფიქრებული კი არ არის, არამედ ყველაფერი განცდილია, თითქოს სპექტაკლის ყველა მონაწილემ გაიარა სანახულისა და სულიერი უფსკრულების ის გზა, რომლითაც დოსტოვესკის გმირები ცხოვრობენ. ამ მოთხრობის ინსცენირების ავტორის თ. გოდერძიშვილის სა-

სახელოდ უნდა ითქვას, რომ ნაწარმოებიდან მან საგანგებოდ ამოკრიბა დრამატურგიული მომენტები, რომლებიც ორი გმირის ცხოვრებას უკავშირდება. ჩამოაცილა სცენურ ნაწარმოებს ყოველივე ზედმეტი, ამოიღო პოგორელცევების ოჯახის ცხოვრების სცენები, მოკვეთა ეს სიუჟეტური ხაზი და წინა პლანზე დააყენა ველჩანინოვისა და ტრუსოცკის დაპირისპირება.

ცნობილია, რომ ამ ნაწარმოებში არის თვით მწერლის ბიოგრაფიიდან აღებული მომენტები, მაგრამ თ. გოდერძიშვილი და თ. ჩხეიძე ამაზე აქცენტს არ აკეთებენ. არც იმას უსვამენ ხაზს, თუ რა ადროსი და რა ქვეყანაში გათამაშდა ეს ტრაგიკული, თითქმის ავადმყოფური ისტორია, რომელიც საბოლოოდ შემადრწუნებელი ფარსით დამთავრდა. არა, მათთვის მთავარი იყო ადამიანების სულიერი აღსარება, შინაგანად გაშიშვლება. რაც დაძაბულობის უმაღლეს წერტილამდე ავიდა.

თ. ჩხეიძე სპექტაკლში წარმოგვიდგა არა მარტო როგორც მხოლოდ ნიჟიერი პროფესიონალი, იგი ნიჟიერი იყო ყოველთვის, მისი შემოქმედებითი პალიტრა ასაკთან ერთად გამდიდრდა ახალი ფერებით, ევროპული. რუსული თეატრის აღმოჩენებით. ამ წარმოდგენაში ჩვენ ვიხილეთ დაღვინებული ოსტატის მაღალი შესაძლებლობები. რომლებიც ხელს უწყობენ ჩვენს სცენაზე ფსიქოლოგიური სპექტაკლის დამკვიდრებას.

ასეთ სპექტაკლს, როგორც თ. ჩხეიძემ შექმნა. არა მარტო თავისებური, მაღალი ნიჭისა და პროფესიული მომზადების მსახიობები სჭირდება, არამედ შინაგანად მომზადებული მსაყურებელიც.

თ. ჩხეიძე არა მარტო დიდი თეატრალური შესაძლებლობების რეჟისორია, არამედ მშვენივრად იყენებს კინემატოგრაფიულ ხერხებს, იგი ქმნის ორიგინალურ, არასტანდარტულ მიზანსცენებს. მსახიობთა გადასვლები ოთახიდან ოთახში, ბაღში, სასაფლაოზე, ქუჩაშიც კი. პირობითი თეთრი ეტლის საშუალებით, ყოველივე ორგანულია, ერთიანი, ყოველგვარ „გადაკერებს“ ნაწიბურებს მოკლებული იამიტომაც დაიბადა ის მთლიანობა, რომლის შექმნაშიაც კეშმარიტი დახმარება სულ მცირე საშუალებებით ნიჟიერად შესძლეს სცენოგრაფმა ი. გეგეშიძემ და კომპოზიტორმა გ. გაჩეჩილაძემ. მუქი ფარდებით, ინტერიერის მხოლოდ აუცილებელი დეტალებით მხატვარი შესანიშნავად ამოქმედებს იმ მუქჩრდილებს, რომლებიც ესოდენ დამახასიათებელია დოსტოევსკისათვის. ნოტების პიუპიტრი ავანსცენაზე, რომელზედაც თითქოს ნაწარმოების ტექსტია, ტექსტი ავტორისაგან, თავის მისიას ასრულებს. ეს ფურცლებიც მოქმედებენ, ხან იატაკზე ვარდებიან პიუპიტრთან ერთად, ჰმუჭნიან მათ, ხან ხევენ. მოქმედების დრამატიზმი უსულო საგნებზედაც გადადის. გავისხენოთ თუნდაც ლიხას თოჯინა, როგორ თამაშობს

სპექტაკლში. ველჩანინოვისა და ტრუსოცკის ბნელ ადგილსაყოფს სადღაც სცენის სიღრმეში კონტრასტს უქმნის ნათელი, მშვენიერი სამყარო, პიესაში ჩამოკიდებული თეთრი, ლამაზი ნივთები, ყოველივე ის, რაც მიუწევდომელია ნაწარმოების მყარალ, ბნელ სინამდვილეში მყოფი გმირებისათვის.

როგორც აღენიშნეთ, თ. ჩხეიძე მსახიობთან მუშაობის დიდი ოსტატია და ეს ნათლად გამოჩნდა სპექტაკლშიც „მარადი ქმარი“. რეჟისორმა მიაღწია იმას, რომ მთავარი როლების შემსრულებლები არა მარტო მაღალ დონეზე, ნიჭიერად ასრულებენ თავიანთ როლებს, არამედ გადაიქცნენ ავტორის თანამოაზრეებად.

შესანიშნავი მსახიობის არჩილ გომიაშვილის შვილმა, მიხეილ გომიაშვილმა გვიჩვენა, რომ ღმერთმა როდი „ამოსწურა“ თავისი შესაძლებლობანი მამაზე და შვილიც არტისტული ნიჭით დააჯილდოვა.

პირველი სცენებიდან დაწყებული, როდესაც ველჩანინოვის სულში რაღაც გაურკვეველი შიში იბადება, სპექტაკლის ბოლომდე მ. გომიაშვილს მაყურებელი ჩაჰყავს თავისი გმირის განცდების შინაგან ხვეულებში, გვიჩვენებს როგორი ძვრები იბადება ამ ადამიანში, როგორი ტრაგიკული მორალური უფსკრულების წინაშე ხვდება იგი. მ. გომიაშვილმა და ჩვენთვის კარგად ცნობილმა ოსტატმა ნ. მგალობლიშვილმა, შექმნეს დაუვიწყარი, განუმეორებელი აქტიორული დუეტი. მათ სცენაზე შექმნეს ერთგვარი

„სიყვარული-სიძულვილის“ ის ფეთქებადი ატმოსფერო, რომელიც ესოდენ ახასიათებთ დოსტოევსკის გმირებს.

მ. გომიაშვილის პლასტიკა, ექსტი, სიარულის მანერა, ხმის ინტონაცია ისეა აწყობილი, რომ მაყურებელი მასთან ერთად განიცდის გრძნობათა იმ ურთულეს გამას, რომელიც გმირს სტანჯავს.

სიუჟეტურად ნაწარმოებში თითქოს არაფერი ხდება. არისტოკრატი, შეძლებული მოხელე, საკმაოდ დიდი ხნის შემდეგ ხვდება თავისი ყოფილი საყვარლის ქმარს, იქმნება კლასიკური „სამკუთხედი“. მაგრამ აქ ქმრის დელატის ბანალური ამბავი კი არ თამაშდება, არამედ ზნეობრივი კომპრომისების დრამა. ველჩანინოვში გაღვიძებული სინდისის გრძნობა (აქ არაფერია განსაკუთრებული, მსგავსი სიტუაციები ა. ფლობერის „მადამ ბოვარში“, ა. ტურგენევის „პროვინციელ ქალში“ და სხვა). რაც მძაფრდება იმის შემდეგ, როცა იგი გაიგებს, რომ ლიზა მისი უკანონო შვილია. დანაშაულის გრძნობა მას „მარადი ქმრის“ მარად მოვალედ გადააქცევს. მოტყუებული ქმრისაკენ, ტრუსოცკისაკენ უზბიძგებს და მასთან მიაჯაჭვებს. გრძნობების, განცდების ამ რთულ ხვეულებში მ. გომიაშვილის გმირი იხრჩობა, ჩიხშია მომწყვდეული და დანაშაულს გრძნობს ტრუსოცკის წინაშე. მსახიობისათვის მწვერვალია ლიზას სიკვდილის სცენა, როდესაც მ. გომიაშვილს ხელთ უპყრია თავისი მკვდარი შვილი და არც მაინც და მაინც

წამაღლა, მაგრამ სასოწარკვე-
თით ყვირობს: „დე-და“. ეს აოა-
დასიასური ყვირილი აუტასელია,
ოაცგას იგი აფიილება სსოლოდ
გაუსაღლით ტაჯვას დროს აღ-
სოადეს ადასიას და სდება სას-
წაული — დაობანი ისე მძიძედ
ძღუთაოებს, რომ, გგოშია, ისიც
გასაავს, სიიუმის ყვირილი თითქ-
მის აუტაიელი სდება. თაყუოეი-
ლია და გითას სულიეთი გასც-
დესი ეთასაიეთს ეოყყის. თასა-
კვოველია, თ. გოშიაფილმა ველ-
ჩასიოვის ასეთი ბრყყსავალე ფე-
სოულეით აოა ძაოტო გვიგემა
თავისი აქტიოოული ძესაძლებ-
ლიბანი, აოაძედ თა გვიგემა გა-
ხცდის დიდი ძალა, თესრულეების
ძაღალი კულტუოა, რაც შეეხება
ხ. მგალოალიფილის, იგი, ძართ-
ლაც, ის ხელოვასია, რომელმაც
დასააზრებულად დაიკავა დიო-
სეული ადგალი თახაფედროვე ქა-
რთული თეატრის ციოვრებაში.
ხ. მგალობლიფილი საიუველირო
შესრულეების დიდი ოსტატია, მას
ბეტყველი შიძიკა აქვს. სიტყვები,
როალებიც უხდა წარმოთევას,
ტრუსოცკის აწაძებებს. ისინი ძის
თვალეში იკითხებიას, გამომეტ-
ყვლეძას უცვლიან. პიოველსავე
სცეხებიდან მსახიობი თავისი
გმირის, ტრუსოცკის ორსახოვენ-
იას გვიხსნის. ის ხახ დამცირებუ-
ლი და შეურაცხყოფილი პატარა
კაცია, ხახ ძურის საძიებლად ძო-
ვლენილი მტარვალი. შიძიკის,
ხძის ინტონაციის საშუალებით
ველჩანხოვს იგი აგრძობიხებს,
რომ იცის და ყოველთვის იცო-
და, რომ „რქიანია“, რომ სძულ-
და და ეშინოდა ცოლის საყვარ-
ლებს, საკუთარი თავიც ეზიზ-

ლებოდა ამისათვის. მუდმივ
ქმრად ქვეული, იგი მეგობრობ-
და ცოლის საყვარლებს. მსახიობ-
ბის ყოველი ყესტი, პოზა ღრმა
ემოციური დატვირთვით გამოირ-
ჩევა. რა შესახიწავია „ღამის
სცენები“, როცა სავარძელში ჩა-
წოლილი ტრუსოცკი-მგალობლი-
ფილი გულწრფელი მეგობარით
ესაუბრება ველჩანხოვს, სთხოვს
ერთად დალიონ ღვინო, თავს იმ-
ცირებს, ხელზე კოცნის კიდევაც,
მაგრამ ამ თვითდამცირებაში რა-
მდენი სიძულვილია, შურისძიებ-
ის ძალა, რომელსაც იგი თითქ-
მის მკვლევობაძდე მიჰყავს. ხ.
მგალობლიფილის-ტრუსოცკი მა-
სხარას ნიღაბს ეფარება, მაგრამ
ამ დაღმანჭულ, რალაც უცნაურ-
ად ჩამოგრძელებულ სახეზე ტკი-
ვილია აღბეჭდილი. სიძულვილით
სავსე მოჭუტული თვალები ამხე-
ლენ მის ხამდვილ გრძნობებს,
ოსტატურად მოქსოვილი ნიღბის
ქვეშ გამოსჭვივის ტკივილი და
სიფულილის განცდის ხამდვილი
სახება...
შუქ-ჩრდილებზე აგებული ის
სიყვარულ-სიძულვილი განსაკუ-
თრებით ძლიერად ქღერს სცეხე-
ბში ღიზასთან. ტრუსოცკის კი-
დევაც სძულს ღიზა და კიდევაც
უყვარს იგი.
შესანიწნავია ფინალი — მუდ-
მივი ქმარი-ტრუსოცკი მუდმივ
ქმრად რჩება. ხ. მგალობლიფი-
ლის ტრუსოცკი თითქოს ტკება
თავისი დაცემით, ახალი დამცი-
რებით, ყველაფერი ძველებურად
მოედინება. ადამიანის ბედი მის
ხასიათშია. ტრუსოცკი-მგალობ-
ლიფილი ვერასდროს ვერ დასძ-
ლევს თავის სილაჩრეს, მუდამ

დარჩება იმ ტკივილის მონა, რომელსაც საკუთარ თავს აყენებს, სიტყბოებას განიცდის ამით, რადგანაც სხვაგვარი ცხოვრება არ ძალუძს. ასეთია მისი კომპრომისებზე აგებული ხასიათის ბუნება... როგორ გარბის იგი ცოლის ყვირილზე. აქ უკვე ტრაგედიის ხაცვლად ვოდევნილური ხერხია გამოყენებული.

არ შეიძლება კეთილი სიტყვები დავიშუროთ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობის თ. შაშულაშვილის მიმართ, რომელიც ღიზას როლს ასრულებს. მისი პირველივე გამოჩენა, გაუბედავი მოძრაობები, დიდრონ თვალბში ჩაწოლილი სევდა. ყოველივე მიგვანიშნებს დიდ სულიერ დრამაზე. ღიზა-შაშულაშვილი მოგვაგონებს დოსტოვესკის გმირ ქალებს — გაუბედავი, შეშინებული ავადმყოფი, ყველასაგან მიტოვებული ცდილობს უსუსურად წინ აღუდგეს ბედისწერას. მას ესმის, გრძნობს, რომ ზედმეტია შამისათვის, ველჩანი-ნოვისათვის, ტრუსოცკისათვისაც, მას სურს დასძლიოს მარტოობა, ვილაცას მიეყრდნოს, იგრძნოს სულიერი შვება, მაგრამ შინაგანად, როგორც დოსტოვესკის თითქმის ყველა გმირი, ნეტოჩკა ნუნამოვა, სონია მარმელადოვა, ნასტასია ფილიპოვნა, ისიც გამოუვალ

ჩისშია მომწყვდეული. მარტოობა დოსტოვესკისათვის ადამიანის ხვედრია და ეს ძარტოსული, გაუფურჩქნავი ძინდვრის ყვაელიც დროზე ადრე ქვება. მსახიობის ყოველი პოზა, მისი თავისებური პლასტიკა, ყოველივე გმირის ხასიათშია. იგი ის უფერული ყლორტია, რომელიც უსინათლო, ბხელ სარდაფშია გაზრდილი...

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ სპექტაკლის ანსამბლი ერთი სუნთქვით, ერთი ტკივილით იშვა და ამ ანსამბლში თავის მელოდიას ღირსეულად ფლობენ თ. სხირტლაძე (კლავდია პეტროვნა), დ. ტატიშვილი (ალექსანდრ ლობოვი), ქ. გეგეშიძე (ოლიმპიადა სემიონოვნა), ბ. ჩიქობავა (დიმიტრი). არც ერთი ყალბი ნოტა არ ისმის მათ შესრულებაში. ყოველ მათგანს თავისი თემა ღირსეულად მიჰყავს ბოლომდე და იქმნება მაღალი დონის სპექტაკლი, დასრულებული, ქეშპარიტად ღრმად გააზრებული წარმოდგენა, რომელიც დიდხანს დაგვრჩება მეხსიერებაში.

„მარადი ქმარი“ კ. მარჯანიშვილის თეატრის მარტო მორიგი გამარჯვება როდია. ამ ღრმად ფსიქოლოგიურმა ღრამამ გვიჩვენა ჩვენი, ქართული თეატრის ფართო შესაძლებლობანი.

ესის მიმართ. რაზეა სპექტაკლი, რისი თქმა სურთ რეჟისორებს? სათქმელი დღესავით ნათელია, რადგან, გვისდა თუ არ გვინდა, ჩვენი ცხოვრება ჩვენსავე თვალწინ მიედინება. გვსურს თუ არა გვსურს, უნებლიედ საკუთარ თავსვე შევცქერით და საკუთარ განცდებს სპექტაკლის მონაწილე გმირთა განცდებთან ვაიგივებთ, რადგან ასე ახლობელი და ნაცნობია ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, იგი შეიძლება უსასრულოდაც გაგრძელდეს ცხოვრებასავით... თითქოს წაიშალაო ზღვარი ჩვენსა, სპექტაკლის დროსა და სივრცეს შორის... მაგრამ ზღვარი არსებობს, და რაც მთავარია, არსებობს კონფლიქტი ჩვენსა და სცენაზე მომხდარს შორის, ეს კონფლიქტია მთავარი და არსებითი...

მახსოვს, დიდი ხნის წინათ, მარჯანიშვილის თეატრში გოგი თოღაძემ რომ დადგა ლ. თაბუკაშვილის „კრილობა“. ამ სპექტაკლში მთავარ როლებს საშა იოსელიანი და დარეჯან ხარშილაძე თამაშობდნენ. მოულოდნელი ტკივილით სავსე პიესა იყო, ნაცნობი სიტუაციის შედეგი... ლ. თაბუკაშვილმა ამ პიესაში შემოიყვანა გმირი, რომელიც უაზროდ, საბედისწეროდ იღუპებოდა. ამ გმირმა თაობის ტკივილიანი განცდა მოიტანა იმ ამბის გამო, რომელიც თბილისში, ჩვენს თავს ხდებოდა. მწერალს საკუთრად განცდილი აწუხებდა და არ მოერიდა ხმამაღლად სათქმელს. ეს სათქმელი რიტორიკულ ფრაზებად კი არ აქცია, არამედ თაო-

მანანა თევზაძე

ვარიაციები თემაზე ანუ

„ლელო, ლელო,

საქართველო!..“

მიუხედავად იმისა, რომ ბევრმა მაყურებელმა ნახა რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი პრემიერა „მერე რა რომ სველია, სველი იასამანი“, კვლავაც დიდია თეატრალური თუ არათეატრალური საზოგადოებრიობის ინტერესი ამ სპექტაკლის და ლაშა თაბუკაშვილის პი-

ბისტვის ჩვეულ და ნაცნობ დიალოგებად ჩაპოყალიბა, გმირებიც ყველასათვის ახლობელნი იყვნენ, თითქმის ამხანაგები. საშას გმირი იღუპებოდა... ვავიდა ხანი და საშაც დაიღუპა... აკი ვთქვი, საბედისწერო სიტუაციის შედეგი იყო პიესა...

რუსთავისა და კინომსახიობთა თეატრებმა თითქმის ერთდროულად დადგეს „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“. კვლავ ახალი გმირები მოვიდნენ სცენაზეც და ჩვენს ცხოვრებაშიც — ნინიკო, კოკა... მათი განცდები, ფანტომის ძიება, სიყვარული, ცრემლები, ტყვილი ისე ნაცნობი და ახლობელი იყო მთელი თაობისათვის, წვიმის რომანტიკა კი ისეთი გადამდები და ამაფორიაქებელი, რომ პიესის პასაჟებმა სცენიდან ცხოვრებაში გადაინაცვლეს ისე, თითქოს ცხოვრებისგან არ ყოფილიყვნენ თავიდანვე ნაკარნახევი. კვლავ და კვლავ, მწერალმა შესძლო თავისი მაყურებლის პოვნა, მისი საფიქრალის მხატვრულ სახეებში გარდატეხა და ემოციური ნიუანსებით მთლიანი დრამატურგიული ქსოვილის შეთხზვა. რა საწუალებით? ლექსიკით, მოქმედების განვითარების საერთო სტილით — ყოველივე იმით, რაც კონკრეტული დროის მახასიათებელია.

მერე და მერე პიესებში შეიცვალა თემაც, იდეური დატვირთვა გაძლიერდა. ვაიხსენეთ „ძველი ვალსი“, „მაგრამ უფლება არ მოუცია“, „ნატადრალი“... „მიმინოების მომთვინიერებელნი“ ლაშა თაბუკაშვილის ადრეული, უცნაურ, თითქმის ზღაპრულ ქარგა-

ზე აგებული პიესა, სიმბოლოებით დატვირთული სახეებითა და მეტაფორული აზროვნებით მოგვიანებით განხორციელდა სცენაზე, რადგან უცებ დროს დასჭირდა ამგვარი სახეებიცა და განხორციელებული ურთიერთობებიც... სისასტიკეც და ლმობიერებაც დროის მოთხოვნილება იყო. შეუცნობელთან მიახლოების სურვილი, იმ რაღაცაში გარკვევის სურვილი, რომელიც თაობას აწვალებდა, აწუხებდა. ძლიერისა და სუსტის კონფლიქტში, ბოროტისა და კეთილის ბრძოლაში სად არის ქეშაპარტება, რომელ დროსა და სივრცეში — წარსულში, აწმყოსა თუ მომავალში?.. და თუმცა, ადრეულ სიკაბუქეში იყო დაწერილი ეს პიესა, მწერალმა ქვეცნობიერად წინ გაუსწრო დროს და თავისი სათქმელი ამგვარი სახით, ფორმით ჩამოაყალიბა.

ეს პიესები საქართველოს თითქმის ყველა თეატრმა დადგა. მათ მიხედვით შეიქმნა საინტერესო, ძალიან საინტერესო, ნაკლებ საინტერესო სპექტაკლები, რომლებიც სხვადასხვა დროს სხვადასხვა წარმატებით სარგებლობდნენ. მათში მაყურებელმა ახალგაზრდა მსახიობები აღმოაჩინა, გაიცნო და შეიყვარა. სახელი მოიხვეჭეს დამდგმელმა რეჟისორებმა, მაგრამ ყველაზე მთავარი — მაყურებელმა თავისი თავი, თავისი ამხანაგები, მეგობრები, ახლობლები დაინახა; მათი ენა ერთი იყო. მსგავსი იყო ფიქრებიც, მისწრაფებებიც, სურვილებიც... სურვილების მორევში, როგორც გაურკვეველ ზურუნსში ისე იყვ-

ნენ ჩაძირულნი... იქნებ არც არის
საქირო სინამდვილესთან ასეთი
მიახლოება; თეატრი ხომ თეატ-
რია და სცენაზე ყველა გრძნობა,
ფიქრი, ნამდვილს და რეალურს
უნდა აღმატებოდეს, თუნდაც
სულ ოდნავ, მაგრამ მაინც უნდა
აღმატებოდეს... ან იქნებ ამ ჩვე-
ულებრივსა და მისაწვდომში იყო
ამ პიესების სიბოლო და წარმატე-
ბის მიზეზიც... მაგრამ ლაშა თა-
ბუჯაშვილი სწორედ რომ თაო-
ბის წარმომადგენელია და თაო-
ბის სახელით დრამატურგიულ
ენაზე მოლაპარაკე. იგი პოეტია
და მისი შემოქმედება პოეზიით,
იმ რომანტიზმით სუნთქავს, სა-
დაც კარავლებს შორეულ სივრ-
ცეში გაუშლიათ აფრა... პოეტუ-
რი სტრიქონები ყველა მის პიე-
საში არსებობს, როგორც აუცი-
ლებელი სასიცოცხლო პირობა.
პოეზია ხომ პაერია, რომლის გამ-
ჭვირვალეობა ყოფიერების პროზის
მუქ ფერებს ამღანათებს ხოლმე
და სწორედ ამიტომაც ჰქვია ასე-
თი მშვენიერი სახელი ამ პიესას
— „მერე რა რომ სველია, სველი
იასამანი“... ნეტავ ასე რამ დაას-
ველა სანდომიანი ყვავილი — წი-
ნა თაობების ქალბატონთა სასიყ-
ვარულო ნიშანი? წვიმის წვეთებ-
მა თუ განშორების ცრემლმა? ო,
არა! თურმე ეს სისხლის წინწკ-
ლებია თეთრ იასამანზე... აბა, წა-
რმოიდგინეთ, რა ლამაზი სურა-
თი იქნებოდა — თეთრ იასამან-
ზე დაცემული წითელი წვეთი,
სისხლისფერი... უნებლიედ მარ-
კესის ერთი მოთხრობა მახსენდე-
ბა, სადაც თეთრი თოვლივით და-
ფარულ გზას კვალად ამჩნევია
ხელის თიხიდან წვეთ-წვეთად

გადმოდინებული სისხლი... ლამა-
ზი სურათი იქნებოდა, საშინელი
რომ არ ყოფილიყო... მკლავგაგ-
ლეჯილი კახა, ამხანაგი, რომელიც
დაჰკარგეს ბაჩომ, კოსტამ, გიომ...
ამხანაგი, რომელიც დაჰკარგა
მთელმა თაობამ და თავის სანაც-
ვლოდ დასტოვა პატარა ბინა-თავ-
ძესაფარი, კუნძული — სიმარ-
ტოვეში განძარტოებულთათვის...
— ყველა ერთდროულად გავე-
რკეთა!..

— В винном спирте раство-
рятся все, даже совесть, ра-
зум..

— იგრძენი რამე? გაგეპარა
ალბათ...

— ღმერთო მიშველე, დღეს
მგონი, ფეხის თითებს ვამოძრა-
ვებ...

აი, რეპლიკები იმ გმირთა ყო-
ველდღიური ცხოვრებიდან პიე-
საში რომ მოუყრიათ თავი; კახას
ნაანდერძევ ბინაში იმალებიან
ბიჭები. ემალებიან ყველას და
ჟიპორველეს ყოვლისა, საკუთარ
თავს, ცხოვრებას...

ინვალიდის სავარძლით მოგო-
რავს პატარა გოგო...

ბატონი დევი თავისი მოგონე-
ბებით: „...სადილის შემდეგ მერ-
ცხლის ბუდე შევნიშნეთ; ბუდე
პატარა იყო და პატარა მერცხლე-
ბი წამდაუწუმ ცვიოდნენ დაბ-
ლა“...

ლალი, რომელზეც იწვა ბაჩა
და დაეძინა... ქალი, რომელიც
დაჰკარგა ბაჩამ...

ნია — Babysitter-ი.

ბაჩა, კოსტა, გიო-ჯიო...

კახას ლანდიც აქ არის და ყვე-
ლა იმათი, ვინც იქითაა წასული...

დროდადრო ვარსკვლავიანი შავი ცა ჩნდება სცენის სიღრმეში. სცენაზე კი დგას ხე — ასე რეალური და არარეალური. მოქმედება თანდათან ვითარდება; რობერტ სტურუასგან მიჩვეულნი ვართ მოულოდნელობებს ამ განვითარების ვხაზე და ერთმანეთს ფიქრით ვეცდებით ენაცვლება რიტმულად საოცრად შეკრული სცენები — ბიჭების, ბიჭების და ბატონი დევის, ბაჩას და ლალის... მაყურებელს ფიქრის დროც არ რჩება; ეს მერე მოხდება, სპექტაკლის შემდეგ. სახლში მისულს რომ გაგახსენდება ყველაფერი და იტყვი, ღმერთო, რა ხდება ამ ბიჭების თავსო. სპექტაკლის მსვლელობისას კი ისე იძაბება სცენური მოქმედების დრო, რომ რეალური დროის გასვლას ვერ ამჩნევ. თანაგანცდის მომენტი ძლიერია, ამავი დროს ირონიულიც; იგი მწერლის დამოკიდებულებაში იგრძნობა, ხოლო რეჟისორის მხედველობითი მახსოვრობით ფიქსირდება: წამლის მაძიებელი ქურდები შემოდინ, ბიჭებთან ერთად არჩევენ საქმეს — არცერთი იყო ფრანგი და არც მეორე — ეგვიპტელი!.. ან ბაჩას სცენა ტელეფონთან, ლალის რომ ელაპარაკება... გროტესკული ფერები ეძალევა ბაჩას; მსახიობი, რომელიც ასე მრავალფეროვანი ხერხებით მუშაობს ბრეტის, შექსპირის, რობაქიძის პიესებში, თბუქაშვილთან პოულობს მასალას, რომელიც მის არტიტულ ბუნებას კიდევ ერთხელ საინტერესო კუთხით წარმოაჩენს. საინტერესო არტიტული წაფენები იმდენად მრავალადაა სპექტაკლში

და საერთოდაც, სპექტაკლი სწორედ არტიტული შესაძლებლობათა გამოვლენაზეა აგებული, რომ კვლავ და კვლავ ფიქრობ რეჟისორის დიდ უნარზე მსახიობთან მუშაობისა.

ან ბატონი დევის სცენა — „სასაცილო პაპიროსი მომაწვევინეთ? რატომ მომაწვევინეთ“... კვლავ გროტესკი, ირონია, სევდა, ტკივილი... კვლავ არტიტის მიერ მოძებნილი შტრიხები ამ პიროვნების სახის დასახატავად. ბატონი დევის თვითმკვლელობა და მისი გაცოცხლება — მაშ, როგორ დავხვდეთ სიკვდილს? იქნებ, სიკვდილი ქალია, ლამაზი ქალწული ცეკვაში რომ გამოგიწვევს... რატომ ცდილობს ასე დაუჩინებით ეს კაცი სიცოცხლესთან გამოსალმებას? აპრილის ერთი ღამე არ ასვენებს მწერლის გონებას და მისი გმირების სულს... იმ ღამეს დასრულდა თაობათა ქიში და ჭიდილი და სხვა ღამე დაიწყო...

— ეს წვეთწვეთად ნაგროვები ეროვნული ენერგია საკანალიზაციო ორმოში გადავასხით, ამიტომაც ვამტყუნებ ჩემს თავს... ბატონი დევი შიშით შეპყრობილი გაქცეული იმ ღამეს და მას მერეა რომ სიკვდილთან შეხვედრას ელის.

მერე კი...
— სიკვდილმა ისე იბევრა, სიბერეს ვინდა მისტირის!..

— იქნებ გგონია, რომ იმ ომში რამე უკადრისი ჩავიდინეთ... ქართველი ბიჭების ფერი ჩაწვა მიწაში...

აი, კიდევ რა აწუხებს მწერალს, რას ეხმიანება რეჟისურა...

ეს წინიკოს და კოკას შვილები წავიდნენ საშინელ ომში, თაობა მორიცილა თითქმის. ხოლო ის, ვინც ავანგარდში უნდა ყოფილიყო, რატომღაც არიერგარდში აღმოჩნდა შემდეგ. და ჩვენ გულმოსულნი ვართ იმის გამო, რომ სადღაც გაქრა სილამაზე, რაინდობა, კდემა... აღარც წყნარი სიმღერა ისმის შეღამებულზე და თითქოს ქალაქიც უცხო გახდა.

მაგრამ სპექტაკლი ფფერია „Pantasy“, როგორც მას პიესის ავტორი უწოდებს და რეჟისურა პოულობს გზას — გამოსავალს, გზას — ნანატრ საქართველოსკენ, საიდანაც შემთხვევით მოხვედრილა ნია — Babysitter-ი და მოხვედრილა სწორედ ბიჭების ოთახში, თავის უხილავ პატარებთან ერთად. ნიას აფრენა სასწაულებრივი ხილვავა სპექტაკლის გამირთათვის, ხოლო მაყურებლისთვის კიდევ ერთხელ შეხსენება, რომ ეს თეატრია — საოცრებათა სამყარო!..

რობერტ სტურუას ხილვები — ეს ბედნიერი შემთხვევაა ქართული თეატრის ცხოვრებაში. მაგრამ ამ სპექტაკლზე მუშაობისას იგი მარტო არ ყოფილა. მასთან ერთად მუშაობდა დათო ხინიკაძე, ცნობილი ქართველი მსახიობის, თეატრის მოღვაწის მერაბ ხინიკაძის ვაჟი. თეატრალურ ინსტიტუტში იგი ჯერ ქალბატონ ლილი იოსელიანის სტუდენტი იყო, შემდეგ ბატონი დოდო ალექსიძის, მუშაობდა ბათუმის თეატრში, სადაც ძალიან საინტერესო სპექტაკლები დადგა: „სრბოლა“, „დრო — 24 საათი“... შემდეგ სათავეში ჩაუდგა სენაკის

თეატრს... თბილისში კი, სოხუმის ლტოლვილი თეატრის დასთან ბულგაკოვის „სრბოლა“ დადგარ. სტურუასთან ერთად. პირველმა სწორედ დათომ უამბო რობერტ სტურუას ლამას ამ ახალი პიესის შესახებ; უამბო მაშინ, როდესაც რუსთაველის თეატრი „ლამარაზე“ მუშაობდა და უამბო იმგვარად, რომ სტურუა პიესით დაინტერესდა. წაიკითხა და „ლამარას“ პრემიერისთანავე როლები გაანაწილა. სპექტაკლი თვენახევარში, ერთი ამოსუნთქვით დაიდგა; პირველსავე რეპეტიციებზე მოძებნილმა რიტმმა წარმოდგენა შეჰკრა და გამირთა ხასიათები გამოკვეთა. როგორც ყოველთვის, სტურუა შესაშური ენთუზიაზმით ამთლიანებს კოლექტივს და ღამის რეპეტიციები, რომლებიც რუსთაველის თეატრის გამყინვარებული შენობის სცენაზე ხშირად დილამდე გრძელდებოდა, უკვალოდ არ დარჩენილა მსახიობთა შემოქმედებით ცხოვრებაში. შეიქმნა სპექტაკლი, რომელმაც თბილისელ მაყურებელს თბილისელი „ნარკუშების“, როგორც თავად უწოდებენ თავს, თბილისური ყოფის რამდენიმე ეპიზოდი წარმოუდგინა ლირიკული გადახვევებით. გაქრა რეალობა, გაქრა არარეალობა... არ ვიცი, ვიცინოთ, ვიტროთ, რა ვიფიქროთ, რა ვუშველოთ... დავიჭიროთ, დავაპატიმროთ, მოვუაროთ, ვუმკურნალოთ, შევიბრალოთ, შევიწყალოთ. არ ვიცი, არაფერი... ბოლო კი კეთილია, მაგრამ ყოველთვის არის ბოლო კეთილი?

სპექტაკლის პრემიერის მომ-

დევნო ერთ-ერთ დღესა თუ ღამეს, სრულიად მოულოდნელად დათო ხინიკაძე გარდაიცვალა... საბედისწეროდ... გაჰქრა რეალობა... არარეალობა... რა იყო მისი სათქმელი, რა დარჩა უთქმელი... მაგრამ...

— საკუთარ ერს არ ებუტებიან...

ბაჩა, კოსტა, გიო... სახელების გაგრძელება უსასრულოდ შეიძლება. ბიჭები, ჩვენი ბიჭები! ასე რომ გვიყვარს ისინი, რადგან ჩვენები არიან, ჩვენი სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი; მათ ორგიულ გატაცებებს, იარაღით თამაშის სურვილს ან იმედგაცრუებას, ცხოვრების განხილვას რა დასძლევს?

ნანატრი საქართველო?..

მაშ, ეს საქართველო ვისდა? მათ, მხოლოდ მათ, ისევ მათ...

ნანატრი საქართველო პატარებს, ბავშვებს, მომავალს, იმედს, სიკეთეს, იდეალს...

— ლელო, ლელო, საქართველო!..

— მაგრამ ეს ხომ თეატრია, სადაც ერთმანეთს ემიჯნება სცენა

და დარბაზი, მსახიობი და მაყურებელი; იქ ორღვევა დროის ფენომენი და სხვაგვარი სივრცითი განზომილებანია. აქ შეიძლება ლანგრეს შენობა, აფრინდეს ქალი, ყველაფერი დაემსგავსოს სიზმარს, და არ იყოს სიზმარი... მაგრამ იყოს პოეზია...

— გაზაფხულის ქარია,

ქვეყანას უხარია,

დედა, არ გამაღვიძო,

რა კარგი სიზმარია...

წარმოდგენა დასრულდა. მაყურებელი ტაშს უკრავს. გამოდიან მსახიობები — კახი კაცსაძე, ნინო არსენიშვილი, ლელა ალიბეგაშვილი, მარია ჭიჭინაძე, ზაზა პაპუაშვილი, გიორგი ნაკაშიძე, დათო დარჩია, ლევან ბერიკაშვილი, ბაჩი ლეყავა. გამოდიან რობერტ სტურუა, დათო ხინიკაძე, ლაშა თაბუკაშვილი, მირიან შველიძე. მაყურებელი ტაშს უკრავს მათ... მადლობას უხდინან: არაა საერთო სიხარული, ფორტეპიანო-ლოცვები... ფარდა.

— ლელო, ლელო, საქართველო!..

რებულობის ასაკს გადასცილებია და მაინც თავის საოცნებო როლს ელის — ეს როლი კი სირანოა; პოეტი, მარადი გმირი და მოტრფიალე...

ამიკოს გარშემო შემოკრებილან მისი ოჯახის წევრები — მეუღლე და სამი ვაჟი; მამა-პაპეულ სახლში ცხოვრობს ამიკოს მთელი ოჯახი. პაპამისს დაუწყია მისი შენება, მამამისს დაუსრულებია. აი, ამიკოს არაფერი შესძლება. მხოლოდ ესაა, რომ მთელის გულმოდგინებით იცავს და ცდილობს გაუფრთხილდეს ამ სახლს, მის საძირკველს, რადგან ეს სახლი მისთვის მისი ოჯახია — სიმართლე და კაიკაცობა; ამ სახლიდან იწყება მისი ქვეყანა და სამშობლოს სიყვარული.

მაგრამ უცნაური სენი შეყრია ამიკოს ოჯახს — ქვეყნის თანადროული — ტარიელ, ავთანდილ, ფრიდონ თითქოს ყველანი თავის საქმეს მოჰკიდებიან, თავისას ცდილობენ, მაგრამ არაფერი განოსდით. გულგრილნიც გამხდარან და ხიფათისგან თავის დასახსნელად მხოლოდ სახლის გაყიდვას და ცალკ-ცალკე თავის შეფასებას ფიქრობენ და ცდილობენ... ვიღაც გაურკვეველი ვიგინდარა კი მოდის და ამ სახლში კაზინობორდელის მოწყობას აპირებს...

მოკლედ, რამდენიმე სიტყვით ამგვარია პიესის სიუჟეტური ქარგა, მაგრამ მასში იმდენი ხაზია შემავალი და ერთმანეთთან დაკავშირებული: სხვადასხვა თემები იმგვარადაა წინწამოწყული,

მანანა კუხაშვილი

ტარიელ, ავთანდილ,

ფრიდონ! სადა ხართ,

შვილებო!..

ღიას, ამგვარიც შეიძლება ყოფილიყო იმ ახალი სპექტაკლის სახელწოდება, რომელიც მოზარდმაყურებელთა სახელმწიფო ქართულ თეატრში ახლახანს დაიდგა, ანუ მოკლედ, — სადა ხართ!.. და კითხვა ჰაერში უმისამართოდ დარჩენილი, გასცდებოდა ყოფითობის ჩაკეტილ საზღვრებს და ალბათ, უფრო ფართო ჟღერადობას შესთქნდა დრამატულ ნაწარმოებს. მაგრამ ავტორმა და რეჟისორმა ოთარ ბალათურიამ პიესის მაინც პირველი და საწყისი სათაური ირჩია და სპექტაკლსაც ამგვარად ეწოდა — „ამიკო“.

ამიკო ანუ ამირანი; მსახიობი, რომელიც გმირობისა და შეყვა-

რომ მათი დრამატურგიული და ასევე რეჟისორული გადაწყვეტის სიმსუბუქე და თითქოს ზედაპირულობაც სატანჯველსა და მომაბეზრებელს არ ხდის პრობლემის აქტუალობას. პირიქით, სწორედ ამ სიმსუბუქესა და მხიარულებას უფრო მკვეთრად ჩნდება ავტორის სათქმელი — რომ დროთა კავშირი დარღვეულია და უაღვილოდ, უარაფროდ დარჩენილს პატიოსნება, წესიერება, ნიჭიერებაც... ზედმეტი ხომ არ არის ამდენი დადებითი გამოვლინება, მაშინ როცა საყოველთაო აღზევებაა უპატიოსნობის, უნამუსობის, უნიჭობისაც... ნუთუ, აუცილებლად უნდა დაინგერეს ან გაიყიდოს მამა-პაპეული სახლი და მას ვიგინდარათა საკრებულო დაეპატრონოს და შეურაცხყოს ყველაფერი ის, რაც დღემდე მოუტანიათ წინაპართა ჩრდილებს?!

მძიშეა და ძნელი ავტორის სათქმელი და პოზიცია. იგი ფეხდაფეხ მიჰყვამ ცხოვრების სვლას და სცენაზე ასე ნაცნობი სიტუაციები დაგვიხატა. ამ შემთხვევაში გაერთიანდა ორი ფენომენი — მწერლის და რეჟისორის, და სურვილი ერთ ნებას მიჰყვამ. ამიკოს ტივილი, გაოგნება მხოლოდ მისი პიროვნული ვანცდა არ არის, იგი გაცილებით ბევრისმომცველია, ვიდრე გვგონია. არ შეიძლება მაყურებელი გულგრილი დარჩეს ამ ანცდათა მიმართ ან მათ გოლწრე ელობაში შეიტანოს ეჭვი. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ბარბეზი მოზარდი მაყურებლის სახეზე, რომელსაც იდეალურ შემთხვევაში არ უნდა ელა-

პარაკო უხეში სიტყვებით უხეშ სინამდვილეზე, მაგრამ დღეს ალბათ, სწორედ მოზარდ თაობას უნდა დაახახო სცენიდან ეს სინამდვილე, მხოლოდ ხახგასმით, იმ ხერხებით, რაც თეატრს და სცენას გააჩნია. გამოავლინო თეატრის სწორედ ეს აქტიური ბუნება, რათა ამ მოზარდმა თაობამ შეიგრძნოს და შეიმეცნოს ამიკოს ვანცდათა მნიშვნელობა და შემდეგ ცხოვრებაშიც ამოიცნოს ვინ არის ამიკო ან მისი ვაყები და სხვა ყველანი...

სწორედ ამიტომ გაჩნდა საბავშვო თეატრის სცენაზე ეს პიესა და რაღა თქმა უნდა, იმ მთავარი მოტივის გამოც, რომ ოთარ ბალათურია ამ თეატრის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირია არა მხოლოდ როგორც აქტიორი, თუმცა წლების განმავლობაში სწორედ იგი ვახლდათ გმირული და რომანტიკული რეპერტუარის საყრდენი. ბოლო წლებში იგი რეჟისორადაც მოგვევლინა და საკმაოდ საინტერესო სპექტაკლიც დადგა „ბანკეტი“, რომელიც სასკოლო თემატიკისაა და ამდენად იმ მძაფრი თეატრალური კოლიზიების შემდეგ, რაც მოზარდმაყურებელთა ქართულმა თეატრმა განიცადა. ეს სპექტაკლი საჭირო და აუცილებელი შეიქმნა თეატრის საარსებოდ. მაგრამ სამსახიობო და რეჟისორული კარიერის გარდა, ოთარ ბალათურის შემოქმედებითმა ბუნებამ დრამატურგიაშიც ჰპოვა გამოსავალი. რამდენიმე წლის წინ დაიწერა „ამიკო“. პრემიერა კი 1997 წლის აპრილში შედგა. პიესის დრამატურგიული ფორმა საინტერესოდ

მოუძებნია ავტორს. იგი თავიდანვე კონკრეტულ ხერხს სთავაზობს დამდგმელ კოლექტივს. თუმცა, არაფერი უტკო და უცნაური არ არის ამგვარ დრამატურულ სვლაში: პიესის და სპექტაკლის მონაწილეა პიესის ავტორი, რომელიც სახელდახელოდ თხზავს სიტუაციებს, ცდილობს მოქმედების განვითარებას პიესის გმირთა ხასიათები დაუმორჩილოს, მაგრამ მოულოდნელად ეს გმირები სულ სხვაგვარად იწყებენ აზროვნებას, მოქმედებას, რადგან ცხოვრება მათ სულ სხვა რამეს კარნახობს დამატებით. ავტორის — გმირის ამგვარი გაორება თავად პიესის კონსტრუქტი ავტორის გაორებაც არის, რადგან არც მან არც როგორც არის, ერთი კა, რომ ვერც ერთი შედეგია თავის გმირებს და დრამატული სიტუაციები მოულოდნელი რაკურსით სასაცილო და კომედიურ ეფექტს ქმნიან.

ყოველი ახალი გმირის შემოსვლა სპექტაკლის მოქმედებას დაბავს და გამუდმებით ჩნდება კითხვა — ვინ არიან, რა უნდათ? ან ეს ამიკო რით ვერ მიხვდა, რომ არ უნდა იმ ვიღაც რეჟისორს სირანოს როლზე მისი აყვანა. მაგრამ ეს რომ ვაიგოს, ამას რომ მიხვდეს, მაშინ ხომ ამიკო არ იქნება, არამედ ბატონი ამირანი ან კიდევ სხვა ვინმე ფრიად საპატივცემულო და ტიტულოვანი სახელის მქონე... აღარ იქნება გულუბრყვილობის ხიბლი და იუმორი, რითაც ასე კარგადაა ეს სახე განზავებული. და საერთოდ, კიდევ კარგი, რომ იუმორი ასე მკაფიოდ ახასიათებს პიესას და

მის მოქმედ გმირთ თუკი უფროსი ვაჟები — ტაროელ, ავთანდილ — რომელიღაც ბანკის ერთი მმართველი და რომელიღაც პარტიის ერთი ლიდერი თავისი საქმიანი, აჩქარებული მიხვრა-მოხვრით და საფუძვლიანი საუბრებით ჩვენს ტიპიურ სინამდვილეს შეფარვით თუ ამკარად წარმოაჩენენ. ფრადონი — უსაქმური, მოყიალე, სულ მუდამ „დაბოლილი“ ამ ჩვენი ტიპიური სამყაროს და მის გმირთა აბსურდული ყოფის ხაზგასმით მაუწყებელია. ო, რა სამწუხაროა ეს სინამდვილე, მითუმეტეს, რომ დასასრულია ასე სამწუხარო და სიკვდილიანი — სადღაც მიდიან, მიემგზავრებიან ამიკოს ვაჟები, ხოლო მისი სიკვდილი მხოლოდ მისი კვდომა არ არის: მასთან ერთად მთელი სამყარო მიდის... იქნებ, ასეც უნდა იყოს. ხომ არ შეიძლება დაუსრულებლად რაღაცაზე ოცნებობდე — სახლის აშენებაზე, ან როლზე... ეს ინერტული ყოფა მომნელებელია საზოგადოების, თუმცა, იქვეა საპირისპირო თეზა — რევოლუციური ბორცვა დამანგრეველია იმავე საზოგადოების.

სპექტაკლი მშვიდი, რეალისტური ინტონაციებით ხასიათდება. ავტორი-გმირი ისე ადვილად ერთვის მოქმედებას, რომ სულ არ გიჭირს მასთან ურთიერთობა და მისი ხაზის განვითარების თვალყური. თითქოს ისიც ამ ოჯახის წევრია, არაფრით მათზე მეტად უფლებამოსილი, საკუთარ პრობლემებში გაურკვეველი სხვათა პრობლემების მოწესრიგებას ცდილობს და ეხმარება კიდევ ამ ადამიანებს. ამიტომ რეჟისორულ

2028

მიზანსცენათა წყობა უშუალოდ პიესისგან მომდინარეობს — ამ სპექტაკლში ვერ იხილავთ ეფექტურ, მეტაფორულ სცენებს, ადამიანთა განწირულ სულისკვეთებას გამოვლენილ აზრთა და გრძნობათა ჭიდილში. აქ სრულიად მარტივად შემოდინან სახლში ქუჩრდები, თავს ესხმიან ამიკოს, ისიც დაშნით იგერიებს მათ, მაგრამ მხოლოდ მოულოდნელად ჩამქრალი სინათლე გადაარჩენს უცილობელი „გაუთოებისაგან“... აქ თჯახის აყალმაყალს მოულოდნელად ტელიფონის ზარის წკრიალით გაგებული ამბავი ემატება — ფრიდონი მოკლესო... მერე, სახელდახელოდ მეორე ვერსიას თხზავს ავტორი — არა, დაჭრესო... მერე მესამე ვერსია — არც მოკლეს, არც დაჭრეს, არამედ ცოლი შეიერთო ფრიდონმა და ახალი წვერი ემატება ამიკოს ოჯახს — მოსალოგინებელია თათია... ხოლო გენოს შემოსვლა — გრძელ პალტოსა და თავზე კიპით ძახილის ნიშანია სიტუაციის მთელი აბსურდულობისა. არავითარი რეჟისორული ძალდატანება პიესის მიმართ. ამ შემთხვევაში ძალიან კარგად გამოჩნდა როგორ თანაუგრძნობს სპექტაკლის რეჟისორი პიესის ავტორს. იგი მთლიანად პიესას მიენდო და მხოლოდ ბოლოს, როდესაც მარტოდ დარჩენილი, მომაკვდავი ამიკო თავის ვაჟებს უხმობს, ვიღარ გაუძლო რეჟისორულ ცდუნებას და მაყურებელს, მართლაც, ეფექტური, სახიერი და მნიშვნელოვანი ფინალი შესთავაზა. აქ მშვენიერად იმუშავეს სპექტაკლის რეჟისორმა — ოთარ ბალათური-

ამ და მხატვარმა — აივენგო ლიძემ. მთელი ის სრულიად ჩვეულებრივი სცენური გარემო, რომელიც თუმცა სცენის კოლოფს წააგავს და დეკორაციითაც აზრობრივად უკავშირდება და განავითარებს პიესის იდეურ გაორებას — დასასრულისთვის მილიანად იხსნება, იშლება, ირღვევა და სცენაზე, ბურჟსა და გაფანტულ კონტურებში მთელი სამყარო შემოდის, თეატრალურა და ამავე დროს რეალურია...

რაც შეეხება აქტიორულ ანსამბლს: ამიკოს როლში ნუჯარ ყურაშვილი ვიხილეთ; იგი ამ სპექტაკლისთვის მიიწვიეს თეატრში და უნდა ითქვას, რომ კარგი ნამუშევარი შესთავაზა მაყურებელს. ნდობით და იმედით სავსე ელაპარაკება ტელიფონის მიღმა რეჟისორის ასისტენტ რიმას, მერე სიმღერას უმღერის ნინოს, გაკვირვებული შესცქერის შვილებს, წყალს უსხამს ფრიდონის მოტანილ ჩარგულ ყვავილს — „კანაპლიას“, დარეტიანებული უსმენს ფეხმძიმე თათიას ყვირილს: გენოს კი ეგრძვის მთელის არსებით. თეატრალური დაშნითაც კი, როგორც საკუთარი ოჯახის ამომგდებს... მთავალფეროვნა ამიკოს ჩეცვათა ბუნება, ნ. ყურაშვილი ამ სახისთვის მთლიან თერს პოულობს და პიესის, სპექტაკლის გააზრებას ბოლომდე ხელს უწყობს. ასევე საგანგებოდ ამ სპექტაკლისთვის მოიწვიეს თეატრში მსახიობი გიორგი მიჩელიძე, რომელმაც თეატრალურ ინსტიტუტში შალვა გაწერელის კლასი დაამთავრა. და საერთოდ, ნ. ყურაშვილის, გ. რე-

საგარეო
მინისტრო
ბიბლიოთეკა

ვაზიშვილის და მ. შარიქაძის ვა-
რდა სპექტაკლში მსახიობთა 90-
იანი წლების თაობაა დაკავებუ-
ლი. ნინო დგებუაძე, ვახო ახა-
ლაძე, გიორგი მიქელაძე, დათო
ხუნჩუკაშვილი, ასმათ ქურციკი-
ძე, ეკა ხატიაშვილი, მერაბ გეგე-
ჭკორი — ეს მსახიობები და კი-
დევ სხვანიც, რა თქმა უნდა, არი-
ან ამ თეატრის ხვალინდელი
დღის შემომქმედნი, ისინი ყველა
სპექტაკლში არიან დაკავებულნი
და საინტერესო სახეებს ჰქმნიან.
არ შეიძლება არ აღინიშნოს და-
თო ხუნჩუკაშვილის მკვეთრად სა-
ხასიათო ფერებით შექმნილი
ფრიდონის სახე, რომლის ყოვე-
ლი გამოჩენა სცენას მხიარულ
განწყობილებას სძენს და რაც
მთავარია, მას როგორც მსახიობს,
გამოარჩევს. (ამ მსახიობებმა არა-
ნაკლებ საინტერესოდ განასახიე-
რეს როლები ახალგაზრდა რეჟი-
სორის მიკა კიკაჩიშვილის მიერ
გასული სეზონის მიწურულს და-
დგმულ სპექტაკლში „ჰანელი“.
სამწუხაროდ. არსად დაწერილა
ამ დადგმის შესახებ.)

ასევე ცალკე უნდა აღინიშნოს
გელა რევაზიშვილის მიერ შეს-
რულებული გენო. ჯერ ერთი,
როგორც გმირი და მეორეც —
როგორც სახე. გელა რევაზიშვი-
ლი გამოცდილი არტისტია და
ფერების ძებნა მუშაობისას მას
არ უჭირს. ერთი კია, რომ გენო
ახალი დროის ქმნილებაა და მას
ვერც კლთხურობით დააკონკრე-
ტებ და ვერც ქალაქური ქარგო-
ნით. სამწუხაროდ, გენოს რჩება

ამიკოს სახლ-კარი, თუმცა, ამ სა-
ყოველთაო რღვევის პროცესში
ეს ფაქტი ინტერესთა მიღმა ინა-
ცვლებს და გენოც აღარავის ახ-
სოვს. სამაგიეროდ, მაყურებელს
ამახსოვრდება გ. რევაზიშვილის
მიერ შექმნილი ასევე მკვეთრად
სახასიათო სახე. ალბათ, ამახსოვ-
რდება ყველა გმირი და რაც მთა-
ვარია, ამახსოვრდება სიტუაცია
— ახსურდელი, ირონიული...

13 წლის წინ მოზარდმაყურე-
ბელთა სახელმწიფო ქართულმა
თეატრმა რატომღაც დატოვა თა-
ვისი ისტორიული შენობა რუს-
თაველის პროსპექტზე და დაად-
გა დონ კიხოტის გზას. იდეის ძი-
ების და გამარჯვების მოპოვების
სახელით...

რთული და ტკივილიანი გახლ-
დათ ეს 13 წელიწადი.

ახლა რკინიგზელთა კულტუ-
რის ცენტრში ბინადრობს თეატ-
რის შემოქმედებითი კოლექტივი
თა იდეის ძიების და გამარჯვების
მოპოვების სახელით ელის სადმე,
თბილისის რომელიმე. თუმცა კი
პრესტიჟულ ადგილას მემორია-
ლური დაფის ან ნიშანსვეტის აღ-
მართვას იმის ნიშნად, რომ აქ
ოდესმე აიგება მოზარდმაყურე-
ბელთა ქართული თეატრისთვის
საჭირო შენობა...

დღეს კი, პიესის და სპექტაკ-
ლის პრემიერას ვულოცავთ ოთარ
ბალათურას, აიგენგო ჭელიძეს—
მნატვარს. მიშა ზაქარეიშვილს —
კომპოზიტორს და მსახიობთა
მთელ ანსამბლს!

ჩემო სოფიკო!

დაბადების დღეს გილოცავ. იმ წლებს, რომლებიც ასე საოცრად გიხდება და მინდა ვითხრა, რომ შენს პიროვნებასთან, შენს მეუღლესთან, შენს მშობლებთან ბევრი ამაღლებული რამ არის დაკავშირებული არა მხოლოდ ჩემთვის, არამედ ყოველი ქართველისთვის. თუმცა, არა მხოლოდ ქართველისათვის.

შენ საოცრად მშვენივრად ატარებ დიდი ადამიანების მემკვიდრის სასახლო ტვირთს. თქვენი, შენი და კოტე მახარაძის, ოჯახი შთამბეჭდავად და ღამაზად აგრძელებს იმ ოჯახურ ტრადიციებს, რომელსაც სწორედ ფიქრის გორაზე ჩაუყარა საფუძველი ვერიკო ანჯაფარიძისა და მიხეილ ქიაურელის იმ პირველმა კოცნამ, ასეთი თრთოლვით რომ იგონებდა მოხუცებულობაში დიდი ვერიკო.

მე მახსოვს და არც არასდროს დამავიწყდება შენი მხარდაჭერა და გამხნელება პირადად ჩემთვის და საქართველოსათვის უაღრესად ძნელ დღეებში. ჩვენ მაშინ გზაჯვარედინზე ვიდექით.

შენი და შენი მეუღლის შემოქმედებითი თუ საზოგადოებრივი პოზიცია მუდამ უცვლელია და ზუსტი — იყო საკუთარ ხალხთან და უშურველად უწილადო მას საკუთარი ტალანტი, ცოდნა და პიროვნული მომხიბვლელობა.

სწორედ ამიტომ უყვარხარ ყველას, ჩვენშიც და უცხოეთშიც. შენ ჭეშმარიტი ვარსკვლავი ხარ, არა მარტო ქართული სცენის, არამედ ქართული ცხოვრებისაც.

დიდი მადლობა ყოველივე ამისთვის.

კიდევ ერთხელ გილოცავ დაბადების დღეს, ვულოცავ ამ დღეს ბატონ კოტესა და შენს ოჯახს, ტაშს გიკრავ და გკოცნი და მინდა ვითხრა, რომ ამ მოლოცვის ყოველ სიტყვას ნაწული და ჩემი ოჯახის ყველა წევრი სიამოვნებით უერთდება.

პატივისცემით **მ. შავპარღანიძე**

იუზილე მსახიობისა

სოფიკო ქიაურელის საიუბილეოდ გამოცემული გაზეთი კარგად გვიჩვენებს, თუ რა შემოქმედებითი შრომა გაუწევია მას თავისი არცთუ ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე. რა და როგორ უკეთებია. რასაკვირველია, ყველაფერი ეს მსახიობის ცხოვრებას ეკუთვნის, მისი სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანია, მაგრამ ს. ქიაურელი ის შემოქმედი გახლავთ, რომლის საქმე და სახელი აღარ ეკუთვნის მას — უკვე ქვეყნის, ერის კუთვნილებაა და ამდენად საქართველოს ღირსებას ემსახურება. ამიტომ ბუნებრივია: ჯერ მან შემატა ღირსება ქართულ კულტურას, ქართულ საშემსრულებლო ხელოვნებას, შემდეგ საქართველომ დააჭილდოვა იგი ღირსების ორდენით. საქართველოს ღირსებისათვის გარჯილი მართლაც ღირსეული კვალერია ამ ორდენისა.

მაგრამ შემოქმედის რაობას, მის სიდიდე-სიმძირეს მიიწვ არა იმდენად მედლები, ხალხის სიყვარული განსაზღვრავს. ქართველ ხალხს კი დიდი სიყვარული და პატივისცემა ჰქონია ამ მსახიობისა — ჭეშმარიტი სიყვარული. ეს ჩინებულად გამოჩნდა დიდ საკონცერტო დარბაზში საიუბილეო საღამოსას. იმ საღამოს ყველას ეწადა, რომ ჩინებულად მიეგოთ პატივი საყვარელი მსახიობისადმი და ამიტომაც იყო ყველაფერი ასე ალალი, ნათელი. მინისტრები ლაპარაკობდნენ თუ შემოქმედნი, ყველა ენამზიანი იყო.

შვიტრია ყუმიტაშვილი

იაღონას + ვანიჩა =

„იაღონას თეატრს“

ამას წინათ, კოტე მარჯანი-
შვილის სახელობის სახელმწიფო
აკადემიური თეატრმა მაყურებელს უჩვენა რევაზ კლდიაშვილის ორმოქმედებიანი ტრაგიკომედია „იაღონას თეატრის“ პრემიერა. სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია გოგი თოღაძე, დამდგმელი მხატვარი — პოლინა რუდჩიკი, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის ბიძინა კვერცხაძეს, ქორეოგრაფია — თამაზ ვაშაქიძეს. მონაწილეობენ მსახიობები: სოფიკო ჭიაურელი და გივი ბერიკაშვილი.

წელს — სოფიკო ჭიაურელის საიუბილეო წელს კოტე მარჯანი-შვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი „იაღონას თეატრად“ იქცა, რაც გარკვეულწილად კანონზომიერ მოვლენად ჩაიწერა თანამედროვე სათეატ-

რო მდინარებაში, რამეთუ როდესაც სცენას ისეთი რანგის შემოქმედი ჰყავს, როგორც სოფიკო ჭიაურელია, მისთვის, ალბათ, საგანგებოდ უნდა იდგმებოდეს სპექტაკლები, იწერებოდეს და ითარგმნებოდეს პიესები, ყოველ შემთხვევაში, მსახიობი უნდა გრძნობდეს ყურადღებას დრამატურგთა და რეჟისორთაგან, რითაც სამწუხაროდ, რა დასამალია და, არ არის განებივრებული ქალბატონი სოფიკო, რომელმაც მხოლოდ იმით თუ შეიძლება იწუგეშოს თავი, რომ ამ გულგრილობისა თუ „შემოქმედებითი შიმშილის“ დამორგუწველ ატმოსფეროში არც პირველია და არც ერთადერთი. ამის ნათელ დასტურად ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გამართული კონცერტები „მღერთან და ხუმრობენ ქართული თეატრისა და კინოს ვარსკვლავები“ გამოდგება, რადგან ფაქტია, რომ ეს მუსიკალურ-დრამატული წარმოდგენები არა მარტო არტისტთა ჯიბეჭესეტობამ შთააგონა მის ავტორთ, არამედ ბოლო წლების რეპერტუარში დაუკავებლობამ, და კიდევ — 21 მაისს ამავე დარბაზში გამართულმა სოფიკო ჭიაურელის საიუბილეო საღამომ ნათლად დაგვანახა, რომ რაც შეეხება ქართულ კინოს, მსახიობის შემოქმედებაში ყოველივე „ეს უკვე მოხდა“, ხოლო რაც შეეხება თეატრს, კოტე მარჯანიშვილის უკვდავი „ურიელ აკოსტას“ ივლითი და გოგი თოღაძის თავის დროზე ერთობ რეპერტუარული აწ უკვე სკეტჩად ქცეული, „ეზ-

თში ავი ძაღლისა“ სახე თუ შემორჩა იუბილარის როლთა გაღერებას, და, რა თქმა უნდა, ბოლოდროინდელი ნამუშევარი — იადონა. სწორედ ის იადონა, რომლისთვისაც სოფიკო ჭიაურელის არტისტული ხიბლით შთაგონებულია კიმიკოსყოფილმა რევაზ კლდიაშვილმა „იადონას თეატრი“ შეთხზა (უფრო ადრე — „საპოვნელა“).

შავანის თვალში, შესაძლოა, ავტორის ეს პიესა განსაკუთრებული დრამატურგიული ღირსებით არ გამოირჩევა, მაგრამ სოფიკო ჭიაურელი უთუოდ უნდა უმადლოდეს ბატონ რეზოს, რადგან, რბილად რომ ვთქვათ, მისი იადონა რომ არა, მსახიობის იუბილეზე არც ლუდაია პარიკმახერის მინიატურად გათამაშებული ეპიზოდი იქნებოდა, არც პლასტიკური-ინტერმედია-პაროდია მაია პლისეცკაიას მომაკვდავი გედის მოტივებზე და არც საიუბილეო საღამოს შესავალი-ფინალი, რომლის სეფე სიტყვად იადონას მონოლოგის ფრაგმენტები იქცა: „ვღელავ... თავი სიზმარში მგონია, რალაც ძალა არსებობს ამ ქვეყანაზე აუხდენელს რომ აუხდენს ადამიანს; რა კარგები ხართ, რომ მობრძანდით... რომ გამიხსენით... ცხოვრება სიზმარია. მადლობელი ვარ ღმერთის, მადლობელი ვარ თქვენი, რომ მობრძანდით, მე ხომ ამ დღეზე ვოცნებობდი. გეფიცებით, მიჭირს, ეს წინაპარი რომ დასრულდა, რა კარგია, რომ ყველანი ერთად ვართ“.

„ყველანი ერთად რომ ვართ“, მართლაც, არ უნდა იყოს ური-

გო, მაგრამ საკითხავია, რაში ვართ ერთად? მაგალითად, არა მგონია, ყველანი ერთ აზრზე ვიყოთ მარჯანიშვილელთა სპექტაკლის შეფასებაში, რადგან, ზუნეზრვიცა, ვისთვის ეს სასიამოვნოდ დროისგასატარებელი სასაცილო სპექტაკლია, სხვისთვის, უნებუნებოდ რომ ვთქვათ, სცენის ოსტატების — სოფიკო ჭიაურელისა და გივი ბერიკაშვილის მიერ წარმოდგენილი „დრამკრუჟოკი“, მესამისთვის — უგემოვნო სრულიად გაუგებარი სათეატრო მოვლენა, რომელსაც ზოგი ენაკვიმატი ყურნალისტი თეატრალურ „მეკობრეობად“ ანუ „ხულიგნობად“ მონათლავდა, ვილაც მეოთხემ კი „იადონას თეატრისაგან“ მიღებული წარუშლელი შთაბეჭდილებით თავბრუდახვეულმა შესაძლოა თქვას: გენიალურია, მაგრამ საკითხავია, ვინ არის ეს მეოთხე?

ასეა თუ ისე, „იადონას თეატრი“ ცხადყო, რომ სოფიკო ჭიაურელის შემოქმედებამ თავის დროზე გვერდი აუარა ბ. შოუს „პიგმალიონს“, ა. დიუმა-შვილის „მარგარიტა გოტიეს“, უ. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ და „ოტელოს“, ა. ცაგარელის „ხანუმას“. რომელთა ფრაგმენტებითაც აიკინძა „იადონას თეატრის“ რეპერტუარი, საფიჩხიას დრამწერის პრემიერებმა იადონამ და ვანიჩკამ ტაშის გრილში რომ ითამაშეს, ჩვენს სინამდვილეში კი კოტე მარჯანიშვილის თეატრის სარეპერტუარო ალბომის ერთობ უცნაურ გვერდად გადაიშალა: სცენაზე პაროდული რაკურსით გაცოცხლდნენ ქართული სათეატ-

რომ ისტორიის გარდასულ დღეთა სურათები: ვერიკო ანჯაფარიძის, მედეა ჯაფარიძის, ვახტანგ ჯაფარიძის, ვახტანგ ჭაბუკიანის, აკაკი ხორავას, სერგო ზაქარიასისა თუ მაია პლისცკაიას პოპულარული სცენური პერსონაჟები. მე კი ვიტყვი, რომ ის, რაც ვიხილეთ, კიდევ ერთი დასტურია, რომ ელზა დულიტილი სოფიკო ჭიაურჯღას, ალბათ, უნდა ეთამაშა, თუცა „ეხლა, რა თქმა უნდა, ძლიერ გვიანა“, ძველი თბილისის კოლორიტის, გაქნილი მაჭანკლის ხანუმასათვის კი, ალბათ, არ უნდა იყოს დაგვიანებული და ქართული თეატრი სოფიკო ჭიაურჯღელის სახით უთუოდ ძოელის ახალ ხანუმას.

რევან კლდიაშვილის „იადონა თეატრი“ თეატრზე, სიყვარულია და სიკეთეზე ავტორის მიერ სიყვარულითა და სიკეთით დაწერილი ნაწარმოებია, სადაც ცრემლსა და სიცილს შორის, ცხოვრებასა და სცენას შორის წაშლილი ზღვარი კიდევ უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს თეატრისა და ცხოვრების მსგავსებას. ცხოვრება კი გაჭირდა: „გაჭირდა ცხოვრება, თქვენ მოგიკვდეთ იადონა, მაგრამ უნდა მოიცალოთ თეატრისათვის. სულმანთმა მგოსანმა აკაკიმ ხომ თქვა, თეატრი ცხოვრების შკოლაა“, — ამბობს იადონა, რომელმაც თეატრსა და ვანიჩკას შესწირა მთელი ცხოვრების საუკეთესო წლები და ლამაზი ოცნებები.

„იადონას თეატრი“, — ეს მეოცნებეთა თეატრია, სადაც ოცნება ლამაზია და მიუწვდომელი და ამიტომაცაა ოცნება, თორემ

რეალობა ის არის, რა სანახაობაც მივიღეთ გოგი თოდბის სპექტაკლით, სანახაობა, რომელსაც ძნელია უწოდო XX საუკუნის — რეჟისურის საუკუნის მიწურულის სპექტაკლი, ყველა მისთვის დამახასიათებელი და აუცილებელი ატრიბუტი.

ცნობილი დრამატურგიული ხერხი „სცენა სცენაზე“, რომელიც ჩადებულია რევან კლდიაშვილის პიესაში და, უნდა ითქვას, რომ სპექტაკლის სცენოგრაფიაშიც, რეჟისორულად არ, ან ვერ ვითარდება. იკარგება ნაწარმოების ქანრის — ტრაგიკომედიის ტრაგიკული შრეც და ის უფაქიზესი პოეზია, რაც ასულდგმულებს პერსონაჟებს, ხოლო ხელთ მხოლოდ პაროდული კომიკური სკეტჩებისაგან შემდგარი აჯაფსანდალი გვრჩება და იდეა და სათქმელი, რაზეცაა დაწერილი პიესა და რითაც იქცევა იგი ყურადღებას: უსაზღვრო, ფანტაზიური სიყვარული თეატრისა და ერთმანეთისადმი ამოუკითხავი და უადრესატო რჩება. „იადონას თეატრი“ — ეს არის ნოსტალგია იმ ფაქიზი სულის ადამიანებზე, იმ სიყვარულზე, რომელიც დღეს უკვე იშვიათობაა, მაგრამ ამ იშვიათობით კიდევ უფრო ძვირადღირებული და დასაფასებელი. ვანიჩკაცა და იადონაც გამორჩეული სულიერების ჭეშმარიტი რომანტიკოსები არიან, რომელთაც შესაძლოა თავისებურად ესმით სამყარო, მაგრამ საკუთარ მსოფლალქმაში უადრესად ხალასნი და გულწრფელნი არიან.

„იადონას თეატრი“ არ არის „თეატრობანას“ თამაში, — ეს

მთელი ცხოვრებაა სიხარულისა და ბედნიერების განცდით, რომელმაც მთავარ გმირს ფინალში უნდა ათქმევინოს: რა კარგია, რომ ყველანი ერთად ვართო.

მარჯანიშვილელთა პრემიერამ ცხადყო, თუ მართლა რა საოცრად ჰგავს ცხოვრება თეატრს, რომელიც გაცილებით უფრო დიდი, განსაკუთრებული და მშვენიერია, ვიდრე ნაფტალინის სუნითა და მტვრით გაჟღენთილი „იადონას თეატრის“ სცენა და კულისები.

და მაინც ეს როდია მთავარი? არსებითი აქ სულ სხვაა...

კერძოდ კი, მართალია, სოფიკო ჭიაურელიცა და გივი ბერიკაშვილიც იმ ნიჭისა და ავტორიტეტის მსახიობები არიან, ერთი პატარა ფარდავი რომ გაუშალო, უმალ სასცენო ფიცარნავად გადააქცევენ, მაგრამ მე მგონი, ჩვენს დროში გულუბრყვილობაა, ამტკიცო, რომ კარგ მსახიობს კიდევ უფრო მეტად სჭირდება რეჟისორი, მითუმეტეს, როცა სცე-

ნისათვის შეთხზულ მასალას სრულებით არ აქვს პრეტენზია მაღალ დრამატურგიაზე, თუნდაც ის ამგვარი სასცენო ლიტერატურის ფრაგმენტებით იყოს აკინძული და ნასაზრდოები.

„იადონას თეატრმა“ აჩვენა, თუ რა უმწეოა რეჟისურაზე დამოკიდებული მსახიობის პროფესია, რომელსაც ამ ძალღურ დროში მხოლოდ შერეკილები თუ ემსახურებიან. „ეს სიგიჟეა თითქმის,“ — თქვა შანდორ პეტეფმა, და მართალია, პოეტს სულ სხვა რამ ჰქონდა მხედველობაში, ჩვენ უნდა გავიმეოროთ მისი სიტყვები იადონასა და ვანიჩკას, და მაშასადამე, სოფიკო ჭიაურელისა და გივი ბერიკაშვილის მისამართით. „იადონას თეატრი“ კი ნათელი მაგალითია იმისა, თუ რა კომპრომისული შედეგი მოსდევს „შემოქმედებით შიმშილს“ და რომ მიზანი ყოველთვის არ გამოდგება მოხმობილ საშუალებათა ანალიზისას თავის გასამართლებელ არგუმენტად.

აბსურდული გმირის სახე ალბერ კამიუს „კალიგულაში“

ალბერ კამიუმ გაიუს სვეტონიუს ტრანკვილუსის მიერ აღწერილ კალიგულას ცხოვრების ისტორიულ მასალაზე დაყრდნობით, რომელიც თავისი პიესის სიუჟეტურ ქარგად გამოიყენა, შექმნა კალიგულას აბსურდული გმირის სახე, ფსიქოლოგიურად სრულიად განსხვავებული ისტორიული პირველწყაროსაგან.

კალიგულამ მლიქვნელობით, თვალთმაქცობითა და ტიბერიუსის ვერაგული მკვლელობით მიაღწია უმაღლეს ძალაუფლებას, რის შემდეგაც მალე გამოამყლავნა თავისი ნამდვილი სახე, რომელიც ადრევე შეამჩნია თავად ტიბერიუსმა: „გაიუსი თავისი თავისა და ცველას დასალუპად ცოცხლობს და მე მისი სახით რომელი ხალხისათვის ექიდნას, მთელი დედამიწისთვის კი ფაეტონს ვასაზრდოვებო“.¹ მოიპოვა რა ხალხის კეთილგანწყობა, კალიგულამ საყოველთაო ხოცვა-ყლეტას მიჰყო ხელი და თან სწუხდა, რომ „რომაელ ხალხს ერთი კისერი“ არ ჰქონდა, რათა ხმლის ერთი დარტყმით მოეგლო ბოლო. ფლობდა რა უსაზღვრო ძალაუფლებას, კალიგულამ ღმერთებზეც მიიტანა იერიში და მოინდომა მათი ადგილის დაკავება. ბუნებით მხდალსა და მშიშარას, ძალაუფლების საშუალებით სურდა ღმერთების მძვინვარე სიდიადე მოეპოვებინა. ტრანკვილუსი წერს, რომ „ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მანკიერება ბუდობდა მასში ერთმანეთის გვერდით — უზომო თავდაჯერებულობა და იმავდროს სასოწარკვეთილი შიში. მართლაც, თვით ღმერთების ასეთი უფულვებელმყოფელი, უმცირეს ჭეჭა-ჭუხილზეც კი თვალს ხუჭავდა და თავს იფუთნიდა“.² კალიგულას ამ ორი მანკიერებიდან პირველი, რომელიც ღმერთების უფულვებელყოფაში გამოიხატება, გახდა მიზეზი იმისა, რომ კამიუმ იგი თავისი პიესის მთავარ გმირად აქცია, ხოლო თუკი ადამიანის კამიუსეულ განმარტუნასაც გავითვალისწინებთ, სადაც ის ამბობს, რომ „ადამიანი არის ღმერთებისა და ტირანების წინააღმდეგ მიმართული ძალა“, მაშინ კალიგულა, ფლობს რა ამ ძალას, არის ადამიანი, რომლის ზემოთ აღნიშნული თვისება მანკიერებას კი აღარ წარმოადგენს, არამედ ღირსებას.

კამიუს კალიგულა პირველი ეტაპია აბსურდის გზაზე დამდგარი მემბოხე გპირისა, რომელსაც ჯერ კიდევ აქვს შეუძლებელის მოპოვების იმედი, რაც მისგან უდიდეს მსხვერპლს მოითხოვს, მაგრამ ვერახიარად ვერ ამართლებს ამ მსხვერპლშეწირვის შედეგს. მიიყვანს რა საკუთარ თავს თვითგანადგურებამდე, სიკვდილის წინ იგი ხვდება, რომ მის მიერ არჩეული გზა არასწორია და არასწორია ნებისმიერი გზა, რომელიც შეუძლებელს ისახავს მიზნად. სწორედ ამის გაცნობიერება და სიცოცხლის განგრძობა აბსურდული ბედისწერის მიერ ბოძებული უხარმაზარი ლოდის ტარებით და იმის ცოდნით, რომ „მწვერვალს ყოველთვის უფსკრული მოსდევს“, წარმოადგენს სიზიფეს „ბედნიერების“ უპირველეს წყაროს, იმ ბედნიერებისა, რომელიც მწვერვალზე ასულს, წაძიერი სულისმოთქმისას დაეუფლება ხოლმე და ყოველთვის ახალ-ახალი ძალებით აღავსებს ისევ და ისევ მწვერვალისაკენ სავალ გზაზე. ეს გზა კი ადამიანმა უპირველესად თავის სულში უნდა გაიაროს. მან უნდა ჩაიხედოს თავისი „სულის უფსკრულში“ და თვალი გაუსწოროს მას. უფსკრულის თავზე მდგომ კაცს თავბრუ ეხვევა. ამიტომაც, რომ უან-პოლ სარტრის რომანის „გულზიდვის“ მთავარი გპირის, როკანტენის გულზიდვაც გამოწვეულია არა მარტო გარემომცველი სახყაროს შეცნობით, არამედ უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი სულის უფსკრულში ჩახედვით.

პატრიციუსების მიერ წარმოთქმული ალბერ კამიუს პიესის „კალიგულას“ პირველივე სტრიქონები „ისევ არაფერი... დილით არაფერი, საღამოსაც არაფერი“,³ სიუჟეტურად დაკავშირებულია კალიგულას გაუჩინარებასთან, ხოლო შინაარსობრივად გვიხატავს იმ ატმოსფეროს, რომელიც სუფევს კალიგულას სასახლეში. ერთ-ერთი ფერვანი დღეები ზღაპრით მიერეკებიან ერთმანეთს და შოლტის ვადამკვრელიც კი არავინაა, რომ ცოტათი მაინც ააჩქარებინოს საბიჯს. მათი ცხოვრება მართლაც რომ არაფერია, გარდა იმისა, რომ „შოკრიკები მიდიან, შოკრიკები მოდიან, თავს მდაბლად ხრიან და გაიძახიან: „არაფერი“⁴ სწორედ ამ „არაფერს“ გაექცა კალიგულა და ეს მოხდა დრუზილას სიკვდილის შემდეგ. კალიგულამაც ჩაიხედა „სულის უფსკრულში“ და ამიტომაც იყო, სამი დღის განმავლობაში რეტანასმულივით რომ აწყდებოდა სხვადასხვა მხარეს. ადგილს ვერ პოულობდა, გარბოდა და გასაქცევიც არსად იყო, ყველა გზას მაინც ამ „უფსკრულისაკენ“ მიჰყავდა. თუკი ერთხელ მაინც თვალს ჰკიდებ მას, მერე ძნელია მისგან თავის დაღწევა. ვერსად გაიქცევი, რადგან ის შენშია და ან პირისპირ უნდა დაუდგე, ან კიდევ ზურგშექცევით.

დრუზილას სიყვარულმა ვერ აპოვინა კალიგულას სულის სიმშვიდე. შეუფერებლად ააცუნდრუჟა: მწარედ აცდუნა და ასე ლხენა-სიმღერით და ცეკვა-თამაშით გართულს, უცებ განუდგა, ზაფხულის ჭრელი პეპლებით მოფარფატე მწვანე მინდორში დაიდგა



კუბო, შიგ ჩაწვა და უცებ, — მოკვდიო, — განაცხადა. ისევე, როგორც სიკვდილის პიროსპირ კალიგულა, ძაძის ჩაცმა ვერც კი მოასწრო, თავზე ისევ ყვავილების გვირგვინი ედგა. საყვედური რომ შეჰკადრა ასეთი ურცხვი ღალატისათვის, გაოცდა მეტად: არ იცოდი, რომ ჩემი სხეული მოკვდავი იყო და დაგტოვებდა? რა მოხდა მერე, სული მაინც ხომ შენთან არის, სული სიყვარულისა, რომლითაც შეძლებ შეიყვარო ისეთი რამ, რაც არასოდეს მოკვდება, არც დაბერდება. აი, თუნდაც, ღამის ცას რომ ანათებს თეთრად — ღამაში მთვარე. მე მოგიწყობ მასთან შეხვედრას და შენ მას ისე შეიყვარებ, საკუთარი ხელით გაანადგურებ მაგ შენს სხეულს, სულს რომ გიჯავშნავს.

როდესაც გაქვს მისწრაფება და მოთხოვნილება შეუძლებლის დაუფლებისა, ე. ი. ჩვენ მასში გვიზიდავს ის ენით აუწერელი გრძნობა, რომელიც მასთან შეხების დროს განვიცადეთ ოდესღაც, არა აქვს მნიშვნელობა, წამიერი იყო ეს შეხება თუ უფრო დიდხანს გრძელდებოდა, მთავარია, რომ მან ჩვენს სულს ღრმა კვალი დაამჩნია. და გაგვიჩინა სურვილი მისი სამუდამო დაუფლებისა. ამ შეუძლებელს მე ვუწოდებდი „დაკარგულ სამოთხეს“, ხოლო ის, ვინც ამ „სამოთხეში“ არასოდეს ყოფილა, არც არაფერი აქვს დაკარგული და, ბუნებრივია, არც მისი ძებნის სურვილი გაუჩნდება არასდროს.

„ავვისტოს ერთ ღამაზე ღამეს“ კალიგულას სულმა იხილა ეს „სამოთხე“ და გაუჩნდა სურვილი მისი სამუდამო დაუფლებისა: „მე მხოლოდ მთვარე მინდა... მინდა მთვარე...“ ჭირვეული ბავშვივით ფეხებს აბაკუნებს კალიგულა და ცდილობს ფიზიკურად დაეუფლოს იმას, რასაც სული მისი უკვე ფლობს. „ის მთლიანად მე შეკუთვნოდა. მართალია სულ ერთი-ორჯერ, მაგრამ მაინც შეკუთვნოდა“.⁵ — ამბობს კალიგულა და ამის განხილვაზე უდიდეს ნეტარებას განიცდის. მას სურს, სხვებიც აზიაროს ამ ნეტარებას. რაც თავისთავად, მის დიდსულოვნებაზე მეტყველებს, მაგრამ იმას კი ვერ ითვალისწინებს, რომ ჯერ უნდა ზიარების მოთხოვნილება გაუჩინოს მათ. კალიგულას სურს, ცხვრებივით შეჰყაროს ისინი ამ „სამოთხეში“ მათი სურვილის წინააღმდეგ და თავისუფლების ქადაგებას მონობის მაგალითზე აპირებს. სურს, აღმოფხვრას მათში მონური სული, მაგრამ ამავე დროს სურს, რომ იყოს იმპერიის ერთადერთი თავისუფალი ადამიანი. როგორც ვხედავთ, ეს სურვილი თავისთავად აბსურდულია. აბსურდულია მისი ქმედებაც: უნდა მიძულდეს, რათა მიყვარდეს, უნდა დაეტანჯო, რათა შეება ვაგრძნობინო, უნდა მოკვდეს, რათა ჭეშმარიტებას ეზიაროს... და გამეფდა კალიგულას სამეფოში სიძულვილი, ტანჯვა და სიკვდილი. კალიგულას უკეთილშობილესი და უდიადესი სურვილი — ყველა ბედნიერი ყოფილიყო, — შეუძლებელთა შორის შეუძლებელი აღმოჩნდა.

კალიგულა იწყებს მმართველობის ახალ ხანას: დღეიდან ძალა-
უფლება, რომელიც მის ხელშია, მიმართული იქნება იმისკენ, რომ
შეუძლებელი შესაძლებლად იქცეს. კალიგულას ჰგონია, რომ მხო-
ლოდ ამგვარად მოიპოვებს თავისუფლებას და უკვდავებას, ამგვა-
რად განთავისუფლდება ღმერთების მიერ დადგენილი ბედისწერის
ბრმა კანონებისაგან, რომელთა მორჩილება იმპერიის პირველ კაცს
არაფრით განასხვავებს ამავე იმპერიის უკანასკნელი მონისაგან.
ბირს ღმერთები და მათი კანონები. კალიგულას არ სურს მათ მიერ
შემოთავაზებულ გზაზე სიარული, რადგანაც ამ გზის დანიშნულე-
ბა გაუგებარია მისთვის. რადგანაც ამ გზას სიკვდილის ყრუ კე-
დელთან მიჰყავს იგი საბოლოოდ. რა აზრი აქვს მასზე სიარულს,
თუ ამ კედელთან ძისულს, დაქანცულსა და ქანცვაწყვეტილს ცხო-
ვრების მძიმე ტვირთის ტარებით, არაფრისაგან შემდგარი, პირ-
დაბჩენილი სიცარიელე გადაგსანსლავს უმალ და შენც ამ სიცარი-
ელის შემადგენელ „არაფრად“ იქცევი. რა აზრი აქვს მასზე სი-
არულს, თუ ის, რისკენაც სული ისწრაფვის, თავისუფლების ცის-
ფერი შუქი, ამ გზას არასდროს არ გაანათებს. რაღა აზრი აქვს? —
პირისპირ დადგა კალიგულა ამ შეკითხვის წინ: პირისპირ დადგა,
როგორც ცხედართან. მკვდარმა დრუზილამ მიიყვანა იგი იმ ჭეშ-
მარიტებასთან, რომელსაც აქამდე ვერ ამჩნევდა. ჭეშმარიტებას-
თან, რომელიც ასე ცხადად ღალადებს „იმას, რომ კაცი კვდება,
მაგრამ ბედნიერი არ არის“.6 მაშინ რატომღა ცხოვრობს? იმიტომ,
რომ მოკვდეს? ეს არის ჩვენი ხვედრი? ამისთვის გავჩნდით? მერე-
და ვინ გვარგუნა ასეთი ხვედრი? — ყოვლისშემძლე ღმერთებმა.
მათ სურთ ასე, მაგრამ თუკი შევძლებ მეც მათსავით ყოვლისშემძ-
ლე გავხდე; თუკი შევძლებ შეუძლებელი შესაძლებლად ვაქციო,
„მაშინ, ალბათ, მეც შევიცვლები და ჩემთან ერთად სამყაროც. მა-
შინ კი აღარ მოკვდება ადამიანი, მაშინ კი ყველა იქნება ბედნიე-
რი“.7 და გადაწყვიტა კალიგულამ ამ იდეის განხორციელება და ეს
გადაწყვეტილება მტკიცე იყო, იმდენად მტკიცე, რომ მზად იყო
შეეწირა მისთვის ყველა და ყველაფერი, თვით საკუთარი თავიც.

არ შეიძლება სულში ჩააფურთხო ადამიანს, რაც არ უნდა ბინ-
ძური იყოს ეს სული და ამით კიდევ უფრო გააბინძურო იგი. არ
შეიძლება, სხვის ტანჯვას უყურო ისე, როგორც სხვისას, რადგან
ტანჯვა ეს ის საერთო ადამიანური სენია, რომელიც ყველა ჩვენ-
თაგანს შეიძლება ესტუმროს სრულიად მოულოდნელად და გაუ-
ფრთხილებლად. ამ პიესაში მოქმედი ადამიანების რამოდენიმე ქვე-
ჩვეულებით — „უბედური ადამიანი“.

ერთნი, რომელნიც ყოველგვარი აზრისა და გრძნობებისაგან
დაცლილ ერთფეროვან ცხოვრებას საგულდაგულოდ დაგმანულ
ფანჯრებს მიღმა ატარებენ. აქაოდა სიმყუდროვე და უშფოთველო-
ბა არაფერმა დაგვირღვიოსო და შიშით დაჰკანკალებენ თავიანთ

არარსებულ ბედნიერებას. მერე რა, თუ გარედან შემოსული ადამიანი იქ დაბუდებულ მყარალ ჰაერს რომ შეისუნთქავს, შეიძლება ფუჰ-ო, დაიძახოს და ცხვირზე ხელმოჭერილი გამოვარდეს უკან. ფუი შენ და ნაფუარიო. — მიაძახებენ და გააგრძელებენ სუნთქვას იმ ჰაერით, რომელზე უკეთესითაც მათ არც არასდროს უსუნთქავთ და უარესი, ბევრიც რომ ეძებონ, მძებნელებადვე დარჩებიან.

მეორენი, — რომელნიც არასოდეს წაებოტინებიათ იმას, რაზედაც ხელი არ მიუწვდებათ. სამხედრო წესით გაწვრთნილი მათი სურვილები არასოდეს ტოვებენ „შესაძლებელთა საზღვრებს“ რაიფან იციან, რომ „მესაზღვრეებისაგან“ დადევნებული ტყვია უმეტეს შემთხვევაში მიზანს არ ცდება.

მესამენი, — რომელნიც თავიანთი სუსტი ჰკუთის წყალობით ძალზე მარტივად აფასებენ ყველა მოვლენას და ეს მათ სულაც არ უშლით ხელს „სიძინელების“ გადალახვაში.

მეოთხენი, — რომელნიც პირდაპირ სახეში უყურობენ უბედურებას, კიდევაც შეიგრძნობენ და საღი აზროვნების წყალობით ისიც იციან, რაც მოელოთ, მაგრამ წინააღმდეგობის გაწევას უაზრობად მიიჩნევენ. ამ კატეგორიის ხალხი საბოლოოდ ან ნაადრევად იღუპება, ან კიდევ ხვედრს ეგუება.

მეხუთე კატეგორიას კი მებრძოლი ადამიანები მიეკუთვნებიან. მათ არც ნაადრევი სიკვდილი უნდათ და არც ჭებირებით შემოსაზღვრული სივრცე, მაგრამ როდესაც დაუნდობელი ბედისწერა მსხვერპლად მოითხოვს რომელიმეს, უმაღ პირველს დათმობენ, ვიდრე მეორეს.

ასეთია ამ ქვეყნუფებში შემავალი პერსონაჟების დახასიათება, რომლებიც საბოლოოდ ერთად იყრიან თავს და ერთმანეთთან ურთიერთკავშირში ვითარდებიან.

კალიგულა ძალიან ემოციურია. ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ მისმა მშვიოთვარდ სულმა ასე ძნელად გადაიტანა ის ცხოვრებისეული ჭეშმარიტება, რომელიც „სხვებს სულაც არ უშლის ხელს თუნდაც პურის ჭამაში“.⁶

ხერეა იდეურად უპირისპირდება კალიგულას. ჩაუდგება რა კალიგულას წინააღმდეგ მოწყობილ შეთქმულებას სათავეში, მას პატივმოყვარეობა კი არ ამოძრავებს, ან კიდევ სიკვდილის შიში, არამედ ის, რომ კალიგულას იდეის აღსრულება ქვეყნის დასასრულს მოასწავებს. „აუტანელია უყურო, როგორ ეკარგება სიცოცხლეს აზრი და როგორ ქრება ჩვენი ყოფნის არსი. არსებობას აზრი უნდა ჰქონდეს“.⁹ — ამბობს ხერეა. ამიტომაც არ სურს, რომ გაუგოს კალიგულას. ხერეა ხვდება, რომ სიმართლე კალიგულას მხარეზეა, რომ მისი ლოგიკა რკინისებურია, მაგრამ მას ურჩევნია იცრუოს და ბედნიერად იგრძნოს თავი.

კალიგულას და სციპიონს, პირველ რიგში, ის უსაშველო ტკივილი და ტანჯვა აერთიანებს, რომელსაც მათი სული მარწუხებში მოუქცივია და რომელიც ორივესათვის საერთოა. ამიტომ სციპიონი თუ იცავს კალიგულას და თანაუგრძნობს მას, ამით პირველ რიგში იცავს და თანაუგრძნობს საკუთარ თავს, რადგან თვითონაც არ არის დარწმუნებული იმაში, რომ მისი „სიკეთე“ შეიძლება „ბოროტებაში“ გადაიზარდოს. რომ სიკეთიდან ბოროტებამდე ერთი ნაბიჯია, თანაც, კალიგულას მსგავსად, არავინ არის დაზღვეული ამ ნაბიჯისაგან. იყო დრო, როცა კალიგულას მიაჩნდა, რომ „ცხოვრებასთან გამკლავება შეიძლება მხოლოდ რელიგიით, ხელოვნების დახმარებით და სიყვარულის წყალობით“.¹⁰ მაგრამ მოხდა ისე, რომ უღმერთობა, ხოცვა-ყლეტა და სიძულვილი დაუპირისპირა მას. რომელია ამათგან უფრო ჭეშმარიტი და მართალი? პირველი მოსაზრების შესახებ სციპიონი ამბობს: „კაიუსს უნდოდა, მართალი ყოფილიყო“.¹¹ ე. ი. მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრების ეს გზა უფრო „კეთილშობილურია“, სულაც არ გულისხმობს იმას, რომ იგი ჭეშმარიტია. სციპიონი უარს ამბობს კალიგულას წინააღმდეგ მოწყობილ შეთქმულებაში მონაწილეობის მიღებაზე, რადგანაც ბოლომდე გაუგო მას. „ალარც შენთვის და ალარც ჩემთვის — შენნაირისთვის, გამოსავალი ალარც არსებობს“.¹² — ეუბნება სციპიონი კალიგულას და მიდის. მიდის, რადგანაც ვერც კალიგულას მოკვლაში ხედავს რაიმე გამოსავალს.

ჰელიკონი და ცეზონია მოქმედებენ კალიგულას სცენართა და რეჟისორობით. კალიგულასთვის ცეზონია იგივეა, რაც მერსოსათვის იყო მარი. ერთ კონკრეტულ სახეში კამიუ აერთიანებს ყველა ქალს, რადგანაც „თავისუფლება — ეს ქალებია“¹³ და არა ქალი, რომელიც ბორკილის დადებას მოასწავებს.

სულ სამ პიროვნებას უყვარს კალიგულა გულწრფელად: ცეზონიას, სციპიონს და ჰელიკონს. კალიგულა გრძნობს სამივე მათგანის სიყვარულს, მაგრამ მხოლოდ ჰელიკონთან არის ბოლომდე გულახდილი. სციპიონისა და ცეზონიასაგან განსხვავებით ჰელიკონი არასოდეს გამოხატავს თავის გრძნობებს კალიგულას თანდასწრებით. არასდროს უმტკიცებს სიყვარულს და ერთგულებას და იგი ერთადერთი კვდება საკუთარი ნებით კალიგულასათვის.

მაინც ვინ არის ჰელიკონი; — უუფლებო მონა, ბრძენი მასხარა თუ ერთგული მსახური?

ჰელიკონი საკმაოდ ჰკვიანია და მან კარგად იცის, რომ ამ ტანჯვის წუთისოფელში მოქმედ პირადყოფნას გულგრილი მაყურებლის როლი სჯობს, მაგრამ როდესაც კალიგულა სთხოვს მას, მის მიერ გამართულ „სანახაობაში“ მიიღოს მონაწილეობა, უარს ვერ ეუბნება. რადგან „რეჟისორისაგან“ ბევრი რამით არის დავალებული. უპირველეს ყოვლისა — თავისუფლებით. თავისუფლება კი ვისთვის ხედმეტი ტვირთია და ვისთვის სულის საცხონებელი. და ცხონდა ჰელიკონის სული მისივე ნებით, მისივე სურვილით, რად-

გან „რეჟისორ-კალიგულას“ სცენარში მისი „როლი“ ასეთ დასასრულს არ ითვალისწინებდა.

კალიგულას სახეში თავს იჩენს კამიუს მიერ „სიზიფეს მითში“ განხილული აბსურდული ჰერსონაჟები, რომლებიც „მეტი ცხოვრების“ ანუ რაოდენობრივი განცდის ცხოვრებით ცხოვრობენ. ესენია: დონ-ჟუანი, დამპყრობელი, მსახიობი და შემოქმედი.

კალიგულას დონ-ჟუანობას ტრაგიკული ელფერი დასდევს. იგი უფრო დრუზილას საფლავზე ამოსული ტირიფის ხეა, ვიდრე პეპელასავით ქალებზე მოფარფატე დონ-ჟუანი, რომელსაც ყველა ქალი ერთნაირად უყვარს და არც ერთი — გამოჩნებულად. კალიგულას დამოკიდებულებას ქალებთან გარყვნილება უფრო ჰქვია. ვიდრე დონ-ჟუანობა, რადგანაც გამორიცხავს გრძნობის სიწრფელეს. დონ-ჟუანი კი საოცრად წრფელია, ლაღი და ხალისიანი, რადგანაც მას წარსული არ გააჩნია და არც მომავალზე ფიქრობს. ამწუთიერი ტკობა და სიამოვნება — აი, მისი ქმედების მთელი შინაარსი. კალიგულას წარსული საყვარელი ადამიანის სიკვდილითაა მოშხამული, მომავალი კი დამპყრობლის ჟინით მთვარის მოპოვებისა.

კალიგულას მიზანი შეუძლებელის მოპოვებაა, მაშინ, როდესაც კამიუს „დამპყრობელის“ მიზნები არ სცილდება „ადამიანურის“ ფარგლებს. არჩევანი ისტორიასა და მარადისობას შორის დამპყრობელმა“ ისტორიის სასარგებლოდ გააკეთა, რადგანაც მიაჩნია, რომ «Даже в низости своей плоть является моей единственной достоверностью. Я могу жить лишь ею, моим отечеством является творное».¹⁴

„დამპყრობელის“-თვის უცხოა დარდი და მწუხარება, რადგანაც არ ებლაუჭება არავითარ ილუზიებსა და ცრუ იმედებს. კალიგულა კი იტანჯება, იგი უბედურია, რადგანაც მას ჯერ კიდევ აქვს იმედი შეუძლებელის მოპოვებისა. „მე მეზიზღება ქვეყანა, რომელშიც ვცხოვრობ, მაგრამ სოლიდარობას ვუცხადებ ადამიანებს, რომელნიც ამქვეყნად იტანჯებიან“, — წერს კამიუ და ეს სოლიდარობა საკმაოდ საგრძნობია კალიგულასთან დამოკიდებულებაში. კალიგულა იტანჯება. იგი მარტოსულად გრძნობს თავს კუნძულზე, რომელიც მას ეზიზღება, რადგანაც სამუდამოდ განწირულია იქ საცხოვრებლად. კალიგულას ქმედება, „დამპყრობელის“ ნებისმიერი ქმედების მსგავსად, მიმართულია საკუთარი ბედისწერის წინააღმდეგ.

„კალიგულას ძალიან უყვარდა ლიტერატურა, მაგრამ ეს ხომ დაუშვებელია მისი წოდებისათვის. ვის გაუგია ხელოვანი იმპერატორი“¹⁵ — ამბობს ხერცია. რადგანაც იმპერატორი ცივი გონებით უნდა მართავდეს ქვეყანას და არა გულით. შემოქმედი ადამიანი კი, უპირველეს ყოვლისა, გულიანი ადამიანია. ამიტომაც ეშინია ჰელიკონს, რომ „თუ კაიუსი გონს მოეგო, მისი გულის ამბავი რომ ვიცი, ალბათ, ყველაფერს მიაწვდენს ხელს. ეს კი რა ფასად დაგვიჯ-

დება, ერთმა ღმერთმა იცის“. ¹⁶ მართლაცდა, ძვირად უჯდებათ კაი-უსის გამოფხიზლება, რადგანაც მისი, როგორც ხელოვანი იმპერატორის შემოქმედების მთავარი თემა სიკვდილი ხდება. იგი ყოველდღე თავისებურად კითხულობს ლექსს სიკვდილზე, ხოლო იმ პოეტებს, რომლებსაც თავიანთი ნაწარმოებების უკვდავყოფის პრეტენზია აქვთ, საკუთარი ენით აალოკვინებს მათსავე „უკვდავ“ ნაწარმოებებს.

კალიგულა გენიალური მსახიობია, მაგრამ განსხვავებით „კომედიანტისაკან“, რომელსაც ასობით როლი აქვს განსახიერებული, კალიგულა მხოლოდ ერთ როლს თამაშობს, ღმერთის როლს. მას სისწლიახი ტრავმები უფრო იზიდავს.

პელიკონი და ცეზონია ყველანაირად ცდილობენ გააგებინონ პატრცაუსებს, რომ კალიგულა სულაც არ არის ის მრისხანე და დაუნდობელი ღმერთი, რომლის როლსაც ანსახიერებს. კალიგულა დიდსულოვანი ადამიანია, რომელსაც სურს, რომ ხალხი მონობას გადააჩვიოს. მონობას იმ ბრმა ბედისწერის მიმართ, რომელიც ღმერთებმა მოახვიეს თავზე. „დამნაშავეა ყველა ის, ვინც კალიგულას ქვეშევრდომია“ — ამბობს პელიკონი და კალიგულა ყველა ღონეს ხმარობს, რომ როგორმე შეამციროს დამნაშავეთა რიცხვი. რა შეურაცხყოფას არ აყენებს, რათა გააღვიძოს მათი მიძინებული თავმოყვარეობა, თუკი ის მართლა მიძინებულია და უპატრონოდ მიტოვებული ბავშვივით სადღაც არ გაპარულა. კალიგულა თავის ძალაუფლებას იყენებს სხვათა მიმართ და არ უტოვებს მათ არანაირ შანსს გაერკვნენ გამოტანილი გადაწყვეტილებების აბსურდულულობაში. თუკი ისინი იტანენ აბსურდულ ღმერთს, დაე აიტანონ აბსურდული იმპერატორიც. კალიგულა მანამ იქნება ღმერთის როლში, სანამ ხალხი არ შეიგნებს იმას, რომ ღმერთი უნდა მოკვდეს.

კალიგულამ ძალიან კარგად იცის, რომ შეთქმულთა ქსელშია გახვეული, სიკვდილის ქსელში, მაგრამ არაფერს აკეთებს ამ ქსელიდან თავის დასაღწევად. პირიქით, გულდაგულ ქსოვს მას. და აი, მოკვდა ტირანი კალიგულა. მოკვდა კალიგულა, როგორც ღმერთი. მაგრამ კალიგულა, როგორც — ადამიანი, მეამბოხე ადამიანი ცოცხალი რჩება და განაგრძობს სიცოცხლეს სციპიონის სახით.

მთხარე, — გაბლანდული ღამურას ფრთებში

ალბერ კამიუს დრამატურგიიდან საქართველოში პირველად 1992 წ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე რეჟისორ გოგი თოდაძის მიერ დაიდგა პიესა „კალიგულა“. როგორ შეძლეს კალიგულას იდეების განხორციელება რეჟისორმა, მსახიობებმა და სპექტაკლის შემქმნელმა კოლექტივმა?

მაყურებელთა თავგანისკვება და აღფრთოვანებული შეძახილები ყველაფერია მსახიობისათვის. ტორეადორები ზღვის ტალღებით აზვირთებული „ოლეს“ ძახილში გაშმაგებული ხარის რქებზე ამთავრებენ თავიანთ სიცოცხლეს და არაერთ მსახიობს როლთან

ქილილში, სცენაზე დაუტოვებია თავისი ბოლო ამოსუნთქვა. ტო ნიჭი არ არის საკმარისი. შენი საქმის სიყვარული უნდა შეგეძლოს. სწორედ ეს სიყვარული და საკუთარი თავის არდაზოგვა დაინახა მაყურებელმა და სათანადოდაც დააფასა მთავარი როლის შესრულების, — რეზო ჩხიკვიშვილის შესანიშნავი თამაში.

კარგი სცენური მოძრაობა (კახა ბაკურაძე) და სპექტაკლის რიტმის წარმმართველი მუსიკალური გაფორმება (გივი გაჩეჩილაძე) დიდ როლს ასრულებს საერთო წარმატებაში.

სპექტაკლის მანძილზე სცენური გარემო უცვლელია. მოქმედებები მიმდინარეობს სასახლის ერთ-ერთ სვეტებიან დარბაზში, რომლის ბოლოს აღმართულია დიდი სარკე. ამ სარკის დანიშნულება უხსტად არის ვადმოტანილი პიესიდან და აქტიურად თამაშდება მთელი სპექტაკლის განმავლობაში. კულმინაციურ მომენტებში კი მას გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან აღიქმება, როგორც კალიგულას ორეული, ანუ მეორე „მე“. კედლის ერთ კუთხეს ვიწრო ზოლად გასდევს კინო-ფირი, რომელზედაც გამოსახულია კალიგულას მსხვირპლთა წამების ეტაპობრივი კადრები — ვადმოცემული თვალებისა და ტუჩების მიმოკით. სცენის თავზე კი დაკიდებულია ფირფიტა, რომელზეც ამოჭრილი წრე მთვარეს გამოხატავს, ხოლო თვითონ ფირფიტის ფორმა ღამურას ფრთებს მოგვაგონებს. მთვარე, გაბლანდული ღამურას ფრთებში. მიუხედავად იმისა, რომ მთვარე ყველასათვის ამოდის ცაზე, იგი ყველასთვის ერთნაირად როდი ანათებს. ღამურას ფრთები მიგვანიშნებს, რომ ეს მთვარე რეჟისორმა მხოლოდ კალიგულასთვის „გაიმეტა“, რადგან მხოლოდ მას შესწევდა უნარი ამ უკუღმართ ფრინველთან საბრძოლველად, დაუკითხავად რომ შეიჭრა მის სულში და ფეხებით ჩამოკიდა თითოეული მისი აზრი... აზროვნების შეცვლამ გამოიწვია ცხოვრების წესის შეცვლაც და აქამდე მშვიდად მცხოვრები კალიგულა ახლა ხმალამოღებული დასდევს ამ შავბნელ ფრინველს. ამას ადასტურებს კალიგულას პირველი გამოჩენა სცენაზე. ნათდება სცენის უკანა ნაწილი, სადაც მთელ სიმაღლეზე აღმართულია სარკე და ამ სარკის წინ დგას კალიგულა მახვილთ ხელში, თითქოს თავის ორეულს გამოეყო და ეს-ეს არის სარკიდან სცენაზე ვადმოაბიჯაო. (რეზო ჩხიკვიშვილის მიერ ყოველგვარი ე. წ. „მოთელვის“ ვარეშე ჩატარებული უდიდესი სულიერი დატვირთვის სცენა, რომელიც თავიდანვე განგვაწყობს კალიგულასადმი თანაგრძნობით, რადგან ჩვენს წინ დგას ადამიანი, რომელიც ძალიან უბედურია). კალიგულა სრულიად მარტოა, მაგრამ ისეთი გაშმაგებით იქნევს ხმალს აქეთ-იქეთ, თითქოსდა ფრცხელ ომში არისო ჩაბმული. ამ უშედეგო ბრძოლისგან დაღლილი, მისი ნახევრად შეშლილი სახე იმაზე მეტყველებს, რომ იგი სხვა თვალათვის უხილავ არსებას ებრძვის, ღამურას სახე რომ მიუღია. მისი მოკვლის წყურვილით აღგზნებული კალიგულა იმასაც არ ინდობს, ვისაც იგი შემთხვევით დააჯღე-

ბა, დამურავი მარჯვედ იცაილებს მოქმედულ მახილს და გამარჯვედ
ბული. ფრთების ავი ტყლაშუნით გადაინაცვლებს მორიგ მსხვირპ-
ლზე. თა ისმის გაბმული კვნისა. ტანჯვამეყინულ სახესთან დახრი-
ლი არანაკლებ ნატანჯი სახე.

სასახლეში დაბრუნებული კალიგულა ისტერიული ხმით მოუხ-
მობს ყველას. მოსაცემის გახრის და ენერგიული მონასმებით სარ-
კიზე. თითქოს საკუთარი გამოსახულების წაშლა უნდაო, ყვირის:
„ათარათირი აღარ დარჩა. დარჩა მხოლოდ კალიგულა!“. ამ სიტყ-
ვების შემდეგ, შენელებული მოძრაობებით აღის სენატორების
სხალოებს ზემოთ. ამ დროს (ყვონია (ნინო კასრაძე) იატაკზე ხე-
ლის რიტმილი დარტყმით ჰყვება მუსიკის ტაქტს, რომელიც თან-
დათან იზრდება და კალიგულას ზემოთ ასვლის დროს კულმინა-
ციურ წერტილს აღწევს. ამ მომენტიდან (ყვონია სულ ასე მწყობ-
რათ მიჰყავება კალიგულას ყოველ ნაბიჯს, — თავბრუდახვეული
რიტმის სიშმაგით.

ნინო კასრაძის ცეზონია მომხიბვლელი კონფერანსიეს როლში
გვიღიანება კალიგულას მიერ მოწყობილი შოუ-სპექტაკლისა. ხან
ომლით და დაყვავებით, ხან მაცდურ აღერსით, ხან კი სიშმაგე-
მორიული მოუწოდებს ყველას მონაწილეობა მიიღონ ამ სპექტაკ-
ლში. სხვანაირათ ხომ იგი არ შესდგება. კალიგულას ხალხი სჭირ-
ობა, რაც შიძლია მიტი ხალხი, ცეზონია კი ცირკის მომთვინე-
რებელივით მათრახს ატყალაშუნებს და ისინიც გაწვრთნილი გოში-
ბივით ასრულობენ ბრძანებებს. ოღონდაც ჯილდოდ შექარყინუ-
ლს ნატანჯს პირში არაფერ უჯდება.

თიმურ ჩამხაძის სციპიონი ძალიან ახალგაზრდაა. მსახიობმა ვე-
როინად ვერ გაართვა თავი ამ რთულ სახის და იგი ერთობ სწორ-
ხალხობით წარმოვეიდა. მამაკაცისათვის შეუფერებელი მგრძობ-
ბელობით თამბის (ყვონიას გადააჩარბოს კალიგულასადმი სიყვარ-
ულის გამჟღავნებაში. თიმურ ჩამხაძის ვაჟკაციური სხეული სრულ
შეუსაბამობაშია მას მიერ წარმოდგენილი გმირის სულთან არაფერ,
მაყურებელი უნდა ხედავდეს, რომ სციპიონია ერთადერთა კაცი,
ვისაც კალიგულას მოკვლა შეეძლია. ამიტომაც ცდილობენ შიშ-
მულები მის გადმობრძობას. სციპიონი ხომ კალიგულას მოწაფია,
საოცრათ წინააღმდეგობრივი ბუნების მქონე და ეს წინააღმდეგობა
ერ გიჩივან მსახიობმა.

უღარდილი სახითა და ღირსების გრძნობით თაბიჯებს მსახ-
რას ტანსაცმელში გამოწყობილი დავით ივლიშვილის ჰელიკონი
სცენაზე. შეთითხნილი საღებავებით თითქოს საგულდაგულოდ ცოი-
ლობს თავისი ნამდილი სახის თამაღვას და თინალურ სცენაზე.
სადაც იგი იცაილებს ნილაბს და ხერვას თავის ნამდილ სახის აჩი-
ნებს. მხოლოდ ერთ მომენტში, როდესაც კალიგულა მოხლოებზე
თაჩქილი. უსუსური ბაშვის ცრემლიანი ხმით თხოვს მას შეუქ-
ლებელის გავტებაში დამეხმარეთ. თითქოსდა მსახიობის სურვი-

ლის წინააღმდეგ დაფაროს თავისი გრძნობები, ჩვენ მაინც ვხედავთ მის უდიდეს სიყვარულს კალიგულასადმი. ამ დროს ის მახარა კი აღარაა, არამედ კალიგულას უბედურებით შეძრწუნებული მზრუნველი მამა, ორმაგად შეძრწუნებული იმით, რომ უძლურია თავის საყვარელ შვილს რამეთი დაეხმაროს. დავით დვალის შვილის ცრემლჩამდგარი თვალები და მთრთოლვარე ხმით წარმოთქმული სიტყვები: „ვეცდები, ყველანაირად ვეცდები, კაიუს“ — ამჟამად გვიჩვივნებს ამ ორი ადამიანის უიმედოდ განწირულ მდგომარეობას. ჯემალ მონიავას ხერეა ქანდაკებას მოგვაგონებს. ჩვენ გვესმის ალბერ კამიუს პიესის პერსონაჟის სიტყვები, ხოლო სახე მკვდარია. მსახიობმა რატომღაც არ მოისურვა მისი გაცოცხლება.

სცენები სენატორებთან რეზო ჩხიკვიშვილს მიერ საოცრად ექსპრესიულადაა შესრულებული. იმას, რასაც მსახიობი ანხორცილებს, იმდენად შთამბეჭდავი ზეგავლენა აქვს, რომ პიესის სხვა მონაწილეებს მის უნებურ მაყურებლებად აქცევს. რეზო ჩხიკვიშვილის კალიგულა არის სპექტაკლის მამოძრავებელი ღირძი და სურვილი, ექცია ისინი მის მიერ მოწყობილი „უდიდესი სანახაობის“ მაყურებლებად, აღსრულდა. ნახეთ. ნახეთ. რა საზიზღოა ჯარაუტანელი. მამუნივით ვიგრიბები, დავხტივარ თქვენ წინ რასაც მინდა იმას ვაკეთებ. რასაც მინდა იმას და არც ერთი თქვენგანი არ იღებს ხმას. არ მაფურთხებს საძულველ სახეში. რომელიც ყოველ წამს დაცინის თქვენს უბედურებას: რომ შენ მამა მოგიკალი, შენ — შვილი, შენი ცოლი თვალწინ წაგრილწე, შენ კი ხერეა. ქანდაკებასავით უძრავად რომ დგახარ და ძარღვი არ გიტოკავს სახეზე. შენს ცხვირწინ ისეთი სუნი დავაყენე, იქ ვერავინ გაჩერდებოდა გარდა იმისა. ვინც მიჩვილია ასეთი პაერთ სუნთქვას.

აი, მე ახლა ვენერას სახით გამოვეცხადებით და თქვენ ყველანი თაყვანს მკვიდით, არა მარტო როგორც იმპერატორს, არამედ როგორც ღმერთს. მკრეხელობაა. აღგაფლეთათ ამ საქციელმა? — აჰ, არა? სრულიად არა? საზეიმო ფიცსაც აძლივთ კალიგულა-ვენერას? მაგრამ თქვენ ხომ სხვა ფიცითაც ხართ შეკრულნი. — შეთქმულთა ფიცით ჩემს წინააღმდეგ. ჩუმად. მოპარვით გინდათ გამარჯვება რომ იხეიმიოთ და იმდენად პატარები ხართ, რომ თუ არა ერთად შეკრულნი, ვერც ვერასდროს დაგინახავდით. ერთ მასად ქცეულთ ერთი სახე მიგიღიათ და თითქოს ასი ხელი გამობმულათ თქვენს მხდალ სხეულზე. ასივე ხელში მახვილი შემართულა და ჩემსკენ მოემართება. აბა, რომელი ხელი გაბედავს პირველად ჩარტყმას. პირველი სციპიონია და თქვენ ელით, აღბათ, რომ იულიუს კეისარივთ ჩემს ბაგესაც გაკვირვებითა და სიბნულით აღმოხედება: — „შენც სციპიონი?“ მაგრამ განსხვავებით კეისარისგან, სციპიონი ხომ ჩემი სურვილით დგას თქვენს რიგებში, რათა თქვენს ლაჩარ სულს გამბედაობა შთაბეროს და დაასრულოს ჩემი წვალება.

შეთქმულები უმოწყალოდ ურტყამენ მახვილს. ღამურა მიწაზე ფართხალებს და სისხლისგან იცლება. და აი, დაჩეხილი კალიგულა — ღამურას სხეული უკანასკნელ ღონეს მოიკრებს, წამოიმართება, უკანასკნელად აიქნევს თვის საზარელ ფრთებს, სენატორების სხეულებს წემოთ მოექცევა და თავის ბოლო ამოსუნთქვას ამოაღლებს კალიგულას სულს, აწ კი უკვე სამუდამოდ მთვარესთან შეტყუებულს.

შხატაურო ეპილოგი

წყარო...

გუბე.

მზე ყოველდღე ამოდის და ყოველდღე ჩადის. მთვარე არც სამკაულია და არც პლანეტა შავ მოსასხამში გამოკვართული მისტიური დედოფალი, შექმფენი ქალი. არც დღე, არც ღამე. მთვარე ალაზნაზებს სიკვდილს და ითხოვს სიცოცხლეს.

შენიშვნები:

1. გაიუს სვეტონიუს ტრანკვილუსი. „თორმეტი კეისრის ცხოვრება“. თბ., 1994, ტ. 1, გვ. 174.
2. იქვე. გვ. 200.
3. ალბერ კამიუ „კალიგულა“. საბჭოთა ხელოვნება. 1987 წ. № 2, გვ. 134.
4. იქვე. გვ. 134.
5. იქვე. გვ. 148.
6. იქვე. გვ. 136.
7. იქვე. გვ. 139.
8. იქვე. გვ. 136.
9. იქვე. გვ. 140.
10. იქვე. გვ. 137.
11. იქვე. გვ. 137.
12. იქვე. გვ. 154.
13. Альбер Камю, Избранное. М. 1969, стр. 100.
14. Альбер Камю, «Бунтующий человек», М. 1990, ст. 71.
15. იქვე. გვ. 135.
16. იქვე. გვ. 136.

ზურაბ ანჯაფარიძის ხსოვნას

დღეს ცრემლიანი საქართველო ემშვიდობება ზურაბ ანჯაფარიძეს.

განუსაზღვრელია მწუხარება და შეგრძნება იმისა, რომ წავიდა ჩვენგან დიდი ქართველი მომღერალი, მსახიობი, ხელოვანი და მოქალაქე, ბატონი ზურაბ ანჯაფარიძე.

ბადაშუპარბეზლად შიშობს იმეხვას, რომ ბედნიერია ერი, რომელიც ასეთ შვილებს შობს, რომლებიც საამაყონი არიან არა მარტო ჩვენთვის... ზურაბ ანჯაფარიძე სწორედ ასეთი მოვლენა გახლდათ — საოცრად ეროვნული და, ამავე დროს, განუსაზღვრელი მასშტაბის მქონე.

აბესალომი, მალხაზი, გერმანი, კვარადოსი, რადამესი, ხოზე, მინდია, ბერდო და სხვა გმირები — ეს ის მონაპოვარია, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია ქართული საოპერო ხელოვნების ისტორია.

ზურაბ ანჯაფარიძე ჰუმმარიტად სახალხოდ მომღერალი იქნა. თვით მისი ხმის ტემბრი, მისი ანთებული თვალები მშობლიური ქვეყნის შუქს გამოსცემდა. სადაც არ უნდა ყოფილიყო, მას მუდამ თავისი ქვეყანა, თბილისის სცენა და თავისი მაყურებელი ახსოვდა, რომელიც ყოველთვის გულუხვად გასცემდა მის მიმართ სიყვარულს და უსაზღვრო პატივისცემას.

მსოფლიო სცენაზე მას ხშირად უხდებოდა გამოსვლა, აღფრთოვანებით ეგებებოდნენ. სხვანაირად არც შეიძლებოდა — განუსაზღვრელი სცენური მომხიბვლელობა, გარდასახვის გასაოცარი უნარი, ფართო დიაპაზონის ხმა იპყრობდა: ყველას.

ის იყო თავისუფალი პიროვნება, რომელიც არ შეაწუხებდა არ დაამძიმა პოპულარობამ. ყველაფრის მიუხედავად იყო თავმდაბალი, კეთილმოსურნე და მეგობრისა და მოყვასის დაძვასებელი. ყოველივე, რაც ხდებოდა მისი სათაყვანებელი საქართველოს ცხოვრებაში, მას ძლიერ აღელვებდა. ახარებდა, რომ მისი სამშობლო თანდათან დგება ფეხზე, წელში იმართება, სჯეროდა უკეთესი მომავლის. მომავალი ზურაბ ანჯაფარიძის სახელს სითბოსა და პატივის არ მოაკლებს.

ახლო მომავალში საქართველო აღნიშნავს ვეფხისტყაოსნის 800 წლისთავს და ქართული საბელმწიფოებრიობის მრავალსაუკუნოვან თარიღს. ერის ცხოვრების დიდ კულტურულ მატეანეში ზურაბ ანჯაფარიძემ ღირსეულად დაიმკვიდრა თავისი ადგილი.

ყველა აღმატებული სიტყვა, რომელიც შეიძლება ხელოვანზე, პიროვნებაზე ითქვას, ზურაბ ანჯაფარიძის სახელთან ბუნებრივად გრძნობს თავს. ის იყო სიამაყე თავისი ერისა და ასედაც დარჩება უკუნითი უკუნისამდე.

დღეიდან ზურაბ ანჯაფარიძე უკვდავების ბინადარია.

ვალერი ასათიანი



დღეს საქართველოს ტკივილი აღარ ეუცხოება. უზენაესმა ერთხელ კიდევ შეგვახსენა, რომ ქვეყნად უკვდავი და მარადიული არაფერია, უკვდავია მხოლოდ სული: სიტყვაში, ფერსა თუ მუსიკაში გარდასახული.

ზურაბ ანჯაფარიძის სახით, საქართველოს სიმღერა მოუყვდა, გაუწყდა ის უღამაზესი სიმი ეროვნულ მუსიკალურ გენს განუმეორებელ ხიბლს რომ მატებდა და სხვა სიმაღლეს ანიჭებდა.

ბევრი კარგი მომღერალი ჰყოლია საქართველოს, ჰყავს და მომავალშიც ეყოლება, მაგრამ, ალბათ, ისეთი თვითმოყოფადი, თავისებური, მუსიკალური ფერებით სავსე ეროვნული გენის მატარებელი მომღერალი როგორც ზურაბი იყო, დიდხანს სანატრელი იქნება ყველასთვის.

ვინც ზურაბს ახლოს იცნობდა, ვისაც ჰქონია ბედნიერება მასთან მეგობრული თუ შემოქმედებითი ურთიერთობისა, დაგვერწმუნება, რომ ღმერთმა ზურაბისთვის არაფერი დაიშურა. უნიკალური ხმა, მუსიკალობა, ფიზიკური ხიბლი და ნათელი იუმორი. ზურაბი იყო სიმღერასავით მართალი, ჰარმონიული და სიკეთითა და სიყვარულით სავსე კაცი.

ამერიიდან მისი სახელი ყველა ქართველის გულში, მთელი ერის ცნობიერებაში დარჩება, როგორც უწმინდესი და უღამაზესი ტაძარი, გაქვავებული მუსიკა, და დრო მას ვერას აგნებს, მის სიღიადეს ვერასოდეს გააფერმკრთალებს. ვიდრე საქართველოში იარსებებს სიმღერა, იარსებებს და იცოცხლებს სიმღერა-გარდასახული სული ზურაბ ანჯაფარიძისა.

მშვიდობით ზურა! მსუბუქი იყოს შენს მკერდზე მუსიკით და სიყვარულით სავსე ეს მიწა.

მე მტკიცედ მჯერა, რომ ის ქვეყანა, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ, მხოლოდ და მხოლოდ წუთისოფელია.

ასევე მტკიცედ მჯერა, რომ არის სულთა მუდმივი სასუფეველი, სადაც „სად იგი არა ჰირი, მწუხარება. არა ურვა არცა სულთქმა, არამედ სიხარული და ცხოვრება იგი დაუსრულებელი“.

და ამგვარად სული ზურაბ ანჯაფარიძისა, საუკეთესო ქართველის და ღვთაებრივი ნიჭით გამოჩინებულის წმიდა ადგილს რომ დაიმკვიდრებს, მე როგორც უბრალო მოკვდავს, ეჭვი არ შეპარება.

მაგრამ, ზურაბ, მაინც ვწუხვართ, მაინც ვერ შევრიგებოვართ, შენს გარდაცვალებას ეტირით და ვგოდებთ.

ამბობენ, კაცი რომ კვდება, თავის თავს უკვდებაო! ზურაბ ანჯაფარიძე თავის თავს კი არა, მთელ საქართველოს, მთელ ჩვენს ერს მოუკვდა.

დიდი ილია წერდა: „ნეტავი იმას — ამბობს ერთი ძველის ძველი ბერძენი — ვინც არამც თუ ჩვენთან ყოფნით გვწრთვნის ჩვენ, არამედ მარტო თავის სახელის ხსენებით“.

ღიას, რამდენიმე ათეული წელი ჰქუხდა ზურაბ ანჯაფარიძის სახელი საბერო ცის კაბადონზე. ბრწყინვალე იყო მის მიერ შექმნილი სახეები, დაუვიწყარი, ნამდვილი ქემშარიტი გემოვნებით აღნიშნული, არაჩვეულებრივი ნატიფი ნერხებით ჩამოქნილი, გამჭვირვალე, ეროვნული, ლამაზი. მარტო უკვდავი აბესალომი რად ღირს! კინოში რამდენი სახე ვახადა თავისი ხმით მიმზიდველი, დასამახსოვრებელი. ხალხი დღემდე მღერის ბაში-აჩუკის სიმღერას, რომელიც სულხან ცინცაძის მუსიკითა და ზურაბის ჯაღონსური ტენორით შევიდა ხალხის შესხიერებაში. რამდენჯერ დავმტკბარვართ ზურაბის იშვიათი ხმით, რამდენჯერ წაგვიყვანია უცხოელი სტუმრები თბილისის ან მოსკოვის დიდ თეატრში, რომ იავი მოგვეწონებინა „შეხედეთ, ჩვენ, ქართველებს ეს რა საამაყო მომღერალი გვეყავსო“.

ღმერთმა ზურაბი დიდი ნიჭით უხვად დააჩილდოვა. ასეთი ხმა იშვიათად თუ წომისმენია და მე ვიტყოდი, ძნელად თუ მოიძებნება მეორე ისეთი პიროვნება, რომელიც ასე აერთიანებდა თავის თავში ღვთითბოძებულ ნიჭს კაცობისა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი ხელოვნებას ადამიანურებდა და ადამიანობას სიმღერის იერს აძლევდა. იგი თვითონ იყო სიმღერა. დიდი უნაწესი და უძლიერესი სიმღერა.

ჩვენ მრავალი წლის მანძილზე მეზობლები ვიყავით. ერთად ვმოღვაწეობდით რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში. ხშირად ვხვდებოდით კათედრისა და სამეცნიერო სწლომებზე. დიადი იყო მისი უბრალოება, მისი ღიმილი, მისი თავდაპირილობა. რამდენჯერმე შევნიშნე და მერე ჩემთვის საწვრთნელად გავეკთალად ვაკციე. როდესაც ზურაბი რამეზე საუბრობდა ტელეკრანზე ან ცხოვრებაში, და ამ დროს რომელიმე თავის კოლეგის ხსენება დასჭირდებოდა, ყოველთვის ჭერ მისი კოლეგის გვარს და სახელს იტყოდა და მხოლოდ მერე დასახელებდა თავის თავს...

ესეც შენი ადამიანურობის კიდევ ერთი გაკვეთილი. ჩვენ ბევრი ვისწავლეთ და ვსწავლობთ ზურაბ ანჯაფარიძისაგან, რომელიც უეჭველად იყო ერის გამორჩეული შვილი, დიდი მომღერალი და დიდი ადამიანი.

სიკვდილი ყოველთვის არ არის დასასრული. იგი დასაწყისია ახალი ცხოვრების.

კიდევ ერთმა ბინადარმა დაივანა ზეციურ საქართველოში, ზურაბ ანჯაფარიძის მარად უკვდავმა და ნათელმა სულმა.

შენ არასოდეს დაგივიწყებს ქართველი ერი.

რეზონანსი

17 აპრილი, 1997 წელი



არიან ადამიანები, რომლებიც თავისი არსებობით ამკობენ გარემოს, ქვეყანას, ქალაქს; განუზომელ სიყვარულს იმკიან და ხალხის გულში სამუდამოდ დაიდებენ ბინას. ეს ამქვეყნიურ სიყვარულთან ერთად სულეთს წასულის უკვდავებას ნიშნავს. რაოდენ სამწუხაროა, რომ დღეიდან ზურაბ ანჯაფარიძის შესახებ ლაპარაკი მოგვიხდება, როგორც წარსულ მოვლენაზე, კაცზე, რომელიც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ხალხისთვის, დადიოდა და დაჰქონდა სიბოლო და სიხარული, მღეროდა და სიყვარულს გადასცემდა მსმენელს. ლაკონურად ჩაიწერა მის შესახებ ქართულ ენციკლოპედიაში: „სასიამოვნო ტემბრის ხმა, უშუალობა, არტისტიზმი, ეროვნული ინტონაციის უტყუარი გრძნობა“... ზურაბ ანჯაფარიძე მართლაც სულით ხორცამდე ქართველი იყო. არ ვიცი რატომ, მაგრამ გვეჩვენებოდა, რომ მისი სიმღერა, მისი ხმა ჭეშმარიტად ქართული იყო. მისი გერმანი თუ რადამესი, ჰერცოგი თუ ფაუსტი მთელს მსოფლიოში რომ გაუთქვეს სახელი შემოქმედს, ისევე ქართულად უღერდა, როგორც აბესალომი და მალხაზი, მინდია და არსენა.

ეს ყოველთვის მხიარული კაცი ფარულ სევდასაც ატარებდა. უყვარდა მოყვასი თვისი. სიყვარულიც საოცარი იცოდა — კაცური, ქართული. ლეგენდად იქცა ზურაბის მეგობრობა დავით გამრეკელთან. ამ ათიოდე წლის წინ, როცა 60 წლსთავთან დაკავშირებით ზურაბ ანჯაფარიძის საღამო გაიმართა, დიდი ადგილი დავით

გამრეკელსაც დაეთმო. მახსოვს, როცა დავით გამრეკელის ერთი ასაღლელებელი მოგონების ჩანაწერი მოვისმინეთ... შუქი აისთო, ყველა იქ მყოფი თვალცრემლიანი იყო. თავად ზურაბმა შემოიტანა ეს განწყობა, არადა თვითონ იუმორით ჰყვებოდა ამბებს.

ზურაბ ანჯაფარიძე არ იყო ძნოლოდ მომღერალი და საზოგადო მოღვაწე. მწიფეული კაცი იყო. საოცარი ესერგიით ეხმარებოდა ყველას, მხარში ედგა გაჭირვებულს, იცოდა ახლობლისა და მეგობრის ყადრი. ერთი საყვედური მაინც მინდა ვთქვა: ადრე წავიდა ჩვენგან, დატოვა მოხუცი დედა, პატარა ზურაბ ანჯაფარიძე.

ამ ბოლო დროს ჩვენ ტკივილი არ გვაკლია, არც ცრემლია უცხო საქართველოსთვის, მაგრამ მაინც განსაკუთრებულია ზურაბ ანჯაფარიძის სიკვდილი, ყველასთვის თავზარდამცემი და შემადრწუნებელი. ყველა, მთელი საქართველო ტირის ზურაბს, გულწრფელი სიყვარულის ცრემლი იღვრება, ხალხი თავის შვილს, თავის რჩეულს დასტირის, დასტირის კაცს, რომელმაც ათეული წლების მანძილზე ძალადი ღირსებით ატარა ქართველი ხელოვანის წმინდა და ნათელი სახელი.

ძვირფასო ზურაბ,

ამალი იყოს შენზედ დაღვრილი ქართველი ხალხის გულწრფელი ცრემლი.

როინ მებრეკელი



გამყვან დოკუმენტი

ცნობიერების ნაკადი და თეატრი

შესაძლოა, ჩვენს მიერ დასახული თემა აბელაციას ბრეტის თეატრზე ახდენს, ყოველ შემთხვევაში გაუცხოების ეფექტი ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ცნობიერების ნაკადის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შედეგია, რომლის მიზანს შეადგენს აზროვნების პირველი იმპულსის, მისი ცოცხალი, ჭერ მოუწყესრიგებელი მდგომარეობის წვდომა — როცა რაღაც სპონტანურად მოძრაობს გონების სიღრმეში და ამ დაუსრულებელი წყაროდან იღებს სათავეს ფიქრისა და განცდის ორი შესართავი. ამ თვითმოძრავი მდგომარეობის მიღწევას სპეციალური ტექნიკა სჭირდება, რომლის გადმოცემის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ გამოირიცხულია ზოგადი რეცეპტი. გზა აზროვნების ცოცხალი ფენომენისკენ ინდივიდუალურ, განუმეორებელ, ღრმად ინტიმურ ბილიკზე გადის, ერთი გაუფრთხილებელი ნაბიჯი და ჩამოვარდნილი ხარ ამ ბილიკიდან საერთო გზაზე, ყველასთვის რომ არის გაკრილი და არსაით მიდის. რათა ავცდეთ ამ გზას, ჩვენს შინაგან სამყაროში უნდა მოხდეს ჩვევის მექანიზმის მსხვრევა. განა მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩვევა სპობს ჩემს გამორჩეულობას და უჩვეულობას, არამედ იმიტომ, რომ ჩვევას მიზეზ-შედეგთა ჯაჭვი ატრიალებს, ჩვევა ვერ ხედავს მიზანს ანუ შეამოცანას, რომელიც მიზეზობრიობას შემოდან დასცქერის.

შეამოცანის ამ პერსპექტივაში ვარსებობ მე როგორც ცნობიერების ნაკადი, როცა ვასდენ გაუცხოებას ჩემივე თავისგან, როგორც მიზეზობრივი არსებისაგან. ეს გაუცხოება მაგრძობინებს ჩემი როგორც სასრული და დეტერმინირებული არსების ილუზორულობას. მე რამ არ ვიყო ღია უსასრულობის მიმართ, რომ არ მქონდეს სწრაფვა აბსოლუტისკენ, რომ არ მაწვალებდეს ფიქრი სიკეთესა და ბოროტებაზე, რომ არ გამაჩნდეს სამართლიანობის გრძნობა და რომ არ მქეჩნიდეს სინდისი, გულს რომ არ მიღრღნიდეს ეჭვი, და რწმენა რომ არ მინათებდეს გზას, ვიქნებოდი სავსებით თავდაჭერებული არსება, ფესვებგადამული ფიზიკურ სამყაროში და ფიქრადაც არ მექნებოდა გაუცხოება საკუთარი თავისგან. მაგრამ ეს უხილავი სულიერი ზეუოფა ისევ და ისევ მაფხიზლებს ძილისგან, ჩამომძახის, რომ სიზმარია ყოველივე ის, რითიც მიჭაჭკული ვარ ამ ქვეყანას. იმისთვის რომ მომესმას ეს ხმა. უცებ რომ შევიგრძნო ჩემი მიწიერი ცხოვრების სიზმარულობა, განსუთრებული აბსოლუტობა სპირით, უპირველ-

სად იმ კონტექსტის შეცვლა, რომელშიც მე ჩაწერილი ვარ როგორც დაბადებით და სიკვდილით შემოსასწავრული არსება. კონტექსტის სრული შეცვლა ასეთ ეჭვს ვერ წარმოშობს. მე მჭირდება ისეთი მდგომარეობა, რომელშიც თან შემოსახული იქნება ყოველივე ის, რაც ვარ მე და თანაც ეს ყოველივე გახსნილი და განათებული იქნება ახლებურად, იქნება გადაფასებული, სხვა თვალით დანახული.

გავიხსენოთ თორნთონ უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“. ერთი და იგივე ისტორია, სხვადასხვა მხრიდან დანახული, სხვადასხვა შეფერილობას აძლევს მას. აქ აშკარად გაუცხოება ხდება, რომელიც ნაწარმოების მხატვრულ ეფექტს ქმნის. თავიდან ამბავი მოდის პირდაპირ, უშუალოდ, ცხოვრების ახლო დისტანციიდან, შემდეგ კი იგივე ამბავი დანახულია ზემოდან, გახვეული ნოსტალგიასა და სინანულში, რაც მის კომიკურ სიმსუბუქეს ტრაგიკულ უღერადობას ანიჭებს.

ხედვის კუთხის ეს მონაცვლეობა, ერთი და იგივე ცხოვრების გადაფასება მსუბუქი იუმორიდან მწვავე ტრაგიზმამდე, წარმოგვიდგენს ამ ცხოვრებას არა როგორც გარე სამყაროს, არამედ როგორც სულიერ ფენომენს, რომელიც გაუცხოების დროს იხსნება როგორც შინაგანი ფენომენი, როგორც ცნობიერების მოძრაობა. პიესაში შთაბეჭდილებას ახდენს არა ნოსტალგია გარდასული ცხოვრების მიმართ, არამედ ეს ნოსტალგია, როგორც უეცარი გაუცხოება პროვინციული ისტორიის უშუალო აღქმიდან. გაუცხოება საშუალებას მაძლევს დავძლიო გარე სამყაროს სიმძიმე და ის, რასაც ვხედავ, განვიცადო როგორც პირობითობა, როგორც ჩემი ცნობიერების თამაში. ოღონდ ამ დროს რაღაცა უნდა დაიდრას თვითონ ჩემში, მოხდეს ღირებულებრივი გადაფასება, ხედვის შეცვლა. ამ დროს ის, რაც ხდება სცენაზე, იძენს ცნობიერების მოძრაობის მნიშვნელობას, ეს გახლავთ განცდა და ფიქრი როგორც ცოცხალი არსი, როგორც აი აქ და ახლა მიმდინარე პროცესი თავის პირველ იმპულსურ სტიქიაში, ვიდრე მოხდებოდეს მისი მეორადი რეფლექსია განსჯისა და ანალიზის დონეზე.

ამ მდგომარეობის წვდომა იყო ცნობიერების ნაკადის ლიტერატურის მიზანი და ამ ამოცანას ვისახავთ ჩვენც თეატრის სამყაროში.

ერთი მნიშვნელოვანი სიძნელე:

ხელოვნების ქმნილება, როგორც არ უნდა მივუახლოვოთ აზროვნების პირველად სტიქიას, მაინც ვერ წვდება და ვერ დაემთხვევა მას, რადგან აზრის პირველი მოძრაობის წვდომა რაციოს საშუალებით შეუძლებელია. წვდომის ან შემეცნების ფაქტი გარკვეული ლოგიკური ოპერაციაა, რომელიც შემოქმედებს შემეცნების საგანზე და ცვლის მას. ამიტომ ის, რაც შეიმეცნება ან გამოიხატება, სწორედ ამის გამო კარგავს თავის თავს და მისი თავდაპირველი მდგომარეობის აღდგენის მცდელობა ამ შემეცნების თუ შემოქმედების პროცესის, როგორც ყოფიერების მოძრაობის, ანგარიშგაუწევლობაა. თქმა იმისა, რომ მე შემძლია უშუალოდ გადმოვცე ცნობიერების ნაკადი სიტყვაში ან სცენაზე, ნიშნავს იმის თქმას, რომ ჩემი შემოქმედება ილუზორულია და არ არის დაკავშირებული ყოფიერების მოძრაობასთან, ყოფიერებასთან.

ასე რომ შეუძლებლობის წინაშე ვართ: შეუძლებელია უშუალოდ გადმოვცე ის, რაც ჩემს ცნობიერებაში ხდება, რადგან გადმოცემის პროცესი (თუკი ეს არის რეალური აქტი) შეუცნობლად ცვლის და ამახინჯებს იმას, რაც უნდა

გადმოცეც. თუკი ჩემს გონებაში თავისთავად მიედინება ასოციაციათა ნაკადი, როგორც კი შევეცდები მის შეცნობას ან გამოხატვას, მე უკვე ვარღვევ მის სპონტანურ დინებას და შემაქვს მასში აღმოუფხვრელი ცვლილებები. ამ ცვლილებებს მე ვერ გავთვლი და ვერ გამოვრიცხავ ცნობიერების თავდაპირველი მდგომარეობის აღდგენის მიზნით, რადგან აზროვნება როგორც ყოფიერების აქტი ირაციონალურია და მისი შემოქმედება, მის მიერ შეტანილი შემოფოთება ცნობიერების ველში კონტროლს არ ექვემდებარება.

გამოდის, რომ შეუძლებელია იმის მიღწევა, რაც დავისახეთ მიზნად. შეუძლებელია უშუალოდ გადმოცეც ის, რაც ჩემს გონებაში ხდება. მიუხედავად ამისა, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში არსებობს „ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა“. ფაქტია ისეთი ნაწარმოებები, სადაც ასოციაციის ნაკადი ცოცხლად არის დაქერძილი.

ვფიქრობთ, ამ პარადოქსის ახსნა ასე შეიძლება:

როდესაც ვლაპარაკობთ ცნობიერების პირველ ნაკადზე, ჩვენ პირდაპირი აზრით არ ვგულისხმობთ მას. რა თქმა უნდა, ყოველივე ის, რაც წინ უძღვის ჩემს სიტყვასა და გააზრებას, ის, რაც ჩემი სულიერი არსებობის საფუძველს შეადგენს, ირაციონალურია და შეუცნობელია შემოთგანხილული მიზეზების გამო. ამიტომ აქ იგულისხმება არა ის, რომ მე როგორღაც შევდივარ შეუცნობელში და ვწვდები იმას, რისი წვდომაც ეწინააღმდეგება ჩემი სულიერი არსებობის პრინციპს, არა! ჩვენ რაც არ უნდა მივუახლოვდეთ აზროვნების პირველ იმპულსს, მაინც ყოველთვის საქმე გვექნება უკვე გააზრებულ და სიტყვაში გამოხატულ შედეგთან, საიდანაც შეუძლებელია საწყისი ელემენტის გამოყოფა. ამიტომ, აქ ლაპარაკია არა ცნობიერების პირველ ნაკადზე, არამედ მეორად შედეგზე, რომელიც მნიშვნელობს ჩვენთვის როგორც რაღაც პირველადი. არის თუ არა სიტყვით ან ქმედებით გამოხატული ასოციაციათა ჭაჭვი მართლაც ის, რაც უშუალოდ ხდება ადამიანის გონებაში — საკითხი ასე დგას. მთავარია, რომ მე ვანიჭებ მას ცნობიერების უშუალო ნაკადის მნიშვნელობას, მე განვიციდი მას როგორც ჩემი სულის საწყისს, თავისთავად მოძრაობას, საქმე მნიშვნელობის მიცემის აქტშია, ღირებულებრივ შეფასებაშია, და არა ნამდვილ ვითარებაში. იმას, რაც ხდება სცენაზე, მე მას ვაფასებ როგორც ცნობიერების ნაკადს, თუმცა ის, როგორც შემოქმედებისა და გააზრების შედეგი (ამ პროცესების გარეშე ის ვერ შეიძენს მხატვრულ ღირებულებას) უკვე აღარ ემთხვევა მას.

აშკარაა, რომ ჩვენ აქ წარმოვადგენთ ცნობიერების ნაკადს არა პირდაპირ, არამედ გადატანითი აზრით. მაგრამ თვით აზრის ეს გადატანა, ანუ აზროვნების პროცესისთვის ქვეცნობიერი ნაკადის მნიშვნელობის მიცემა სავსებით რეალური აქტია, რომელსაც მე უშუალოდ ვიჭერ აზრის ასეთი გადატანის დროს. ანუ: როცა მთელ რიგ ქმედებებს მე განვიციდი არა უშუალოდ, არამედ როგორც სიმბოლოებს, რომლებიც აღნიშნავენ იმას, რაც ამ ქმედებებს უსწრებს წინ, მაშინ თვითონ ეს განცდა, სიმბოლიზაციის აქტი აქ უშუალოდ და რეალურად ხდება. ამრიგად, რაღაცა ნამდვილს მე ჩემს ცნობიერებაში ვწვდები ამ ნამდვილისაგან გაუსცხობისა და მისი ღირებულებრივი გადაფასების დროს. მე ვიცი, რომ შეუძლებელია ცნობიერების ნაკადის უშუალო გადმოცემა, ამიტომ მე მას გადმოვცემ გადატანითად. აზროვნების უკვე კრისტალიზებულ შედეგს ვანიჭებ ცნო-

ბიერების ნაკადის მნიშვნელობას, განვიციდი მას როგორც სიმბოლოს, უფრო
სუსტად როგორც ნიშანს, რომელიც გაუცხოებულია საკუთარი თავისგან და
სულ სხვა პროცესს აღნიშნავს. და ამ გაუცხოების, მნიშვნელობათა გადატანის
დროს ხდება თვითონ გადატანის აქტის პირდაპირი რეალიზაცია, ანუ რაღაცა
ნამდვილის გადმოცემა, რაც მართლაც ხდება ჩემს აზროვნებაში. ეს აქტი გახ-
ლავთ ცნობიერებაში არსებული ერთადერთი სინამდვილე, რომელსაც პირდა-
პირ, უშუალოდ ვწვდებით გაუცხოების პროცესში ღირებულებბრივი გადაფასების
დროს. სწორედ ამიტომაც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აზროვნების პირველი, ძი-
რეული ყოფიერება, ანუ ცნობიერების პირველი ნაკადი ჩვენ გვეძლევა როგორც
მნიშვნელობის მიცემის, ან მნიშვნელობათა ცვალებადობის პროცესი, რომელიც
თან ახლავს გაუცხოების პროცესს.

ამრიგად, მივიღეთ ასეთი შედეგი:

აზროვნების ელემენტი უნდა გაუცხოვდეს საკუთარი თავისგან და იქცეს
სხვა არსის აღმნიშვნელ სიმბოლოდ, მხოლოდ ამ გარდასახვის დროს ვლინდება
ის როგორც არსებული და უშუალოდ გვაჩვენებს თავის სინამდვილეს როგორც
სულიერ რეალობას.

აქედან — აზროვნებაში, ხელოვნებაში, მათ შორის თეატრშიც, ყველგან
სადაც ამოცანად ვისახავთ გავარდვიოთ ფიზიკური თუ მხატვრული ობიექტების
წრე და ვწვდეთ საკუთრივ ფიქრისა და შემოქმედების პროცესს, როგორც რა-
ღაც ცოცხალსა და ეგზისტენციალურს, გვჭირდება გაუცხოება, გარდასახვა, სიმ-
ბოლიზაცია, მოკლედ რომ ვთქვათ, გვჭირდება რიტუალი.

რიტუალის კანონიკური განმარტება: ისტორიულად ან სპეციალურად ჩამო-
ყალიბებული ქმედებათა სისტემა, უშუალოდ მოკლებული მიზანდასახულობას,
აზრს, მაგრამ დატვირთული როგორც სიმბოლო, რომელსაც მოაქვს გარკვეული
სოციალური მიმართება, ღირებულება, ავტორიტეტის განცდა და ასე შემდეგ...

თუკი რიტუალს ჩვენი მხრიდან შევხედავთ, როგორც აზრის ეგზისტენცია-
ლური დინამიკის ნიშანს, მაშინ რიტუალი იქნება არა სიმბოლო, არამედ სიმბო-
ლოდქმნადობის გამოხატულება, რადგან აზროვნება არსებობს არა როგორც სა-
განი, არამედ როგორც პროცესი და ამ პროცესის პირდაპირი ტრანსლაცია ხდე-
ბა არა სიმბოლოთა უძრავი ქსელის გზით, არამედ იმ განუზღვრელ ზოლში, სა-
დაც იქმნება ღირებულება, მნიშვნელობები გადადიან ერთმანეთში, სადაც ხდება
სიმბოლოთა თამაში. მთავარია არა მნიშვნელობა, არამედ მნიშვნელობის მიცე-
მის აქტი. ამ პროცესში ფეთქავს აზროვნება როგორც ცოცხალი არსი.

ამიტომ რიტუალის ჩვენი საბოლოო განმარტება: ქმედებათა სისტემა... პრო-
ცესი, რომლის შედეგადაც იქმნება სიმბოლო და ყალიბდება გარკვეული ღირე-
ბულებბრივი მიმართება.

ამრიგად, იმისათვის რომ ხელოვნების ნაწარმოებმა შეგვიყვანოს ცნობიე-
რების ნაკადში, უნდა შესრულდეს რიტუალი, რომელიც არ დაიყვანება მთელ
რიგ სიმბოლოებზე და მათ შესატყვის სინაარსებზე, არამედ წარმოგვიდგება
როგორც ერთგვარი განუზღვრელობა, როგორც ამ სიმბოლოთა გაჩენისა და
მათი შემდგომი ცვალებადობა — თამაშის ღია პერსპექტივა. მხოლოდ რიტუა-
ლის ამ სრულ ღიაობაშია შესაძლებელი შევცუროთ ცნობიერებაში და მოვახდი-
ნოთ ნამდვილი აზროვნების ფაქტი (კი არ გამოვხატოთ, არამედ მოვახდინოთ ის).

ბრეხტი გრძნობს ამის აუცილებლობას. ბრეხტის თეატრი „ღია“ თეატრია, ხედავ რიტუალი არ ამოიწურება იმ სიმბოლოებითა და ღირებულებებით, რაც ნაწარმოების მიხედვით უნდა შეიქმნას. რიტუალი ღიაა ამ ღირებულებათა აღქმის მიმართაც, ის მაყურებელს გაურკვევლობაში აგდებს, სცენა მას პირდაპირ არ აწვდის სათქმელს, არამედ გზას უხსნის თავისი საკუთარი ძალებით მივიდეს იქამდე, რაც ავტორმა შექმნა. აღქმების მიერ გაწეული შრომა აქ ისეთივე შემოქმედებაა, რომლის შედეგად ადამიანი განიცდის სხვის ნაწარმოებს, როგორც საკუთარი აზროვნების უნიკალურ შედეგს და სწორედ ამ თვითგანცდით მოდის ერთიანობაში ავტორთან.

„გაუცხოების ეფექტი“, რომლის შესახებაც გვესაუბრება ბრეხტი, არის გზა გავარდვიით თეატრის ილუზორულობა და რაღაც რეალური შევთავაზოთ დარბაზს. ჩვენი მხრიდან დავამატებდით, ლაპარაკია არა ცხოვრების სინამდვილეზე, არამედ აზროვნების რეალობაზე. რაც საზრისის შეძენისა და მნიშვნელობის მიღების, მოკლედ, ღირებულებრივი ქმედების ნამდვილობაში მდგომარეობს. მაყურებლის აღქმა და მაყურებელთან კონტაქტი ნაწარმოების ელემენტია, ნაწარმოებს თითქოს აღარ სჭერა იმ გამოწვევის, რომელიც ავსებს მის სტრუქტურას და სცენებს მართლაც მომხდარის სახით, თუმცა არც იმაშია დარწმუნებული, რომ ის მხოლოდ ცნობიერების თამაშია და სხვა არაფერია.

ეს ექვი გააუცხოებს და კრიტიკულ მიმართებაში აგდებს ნაწარმოებს საკუთარ თავთან. ნაწარმოები გაურკვევლობის ზღურბლზე დგას. რა არის ის, პირობითობა, გამოწვევა თუ ცხოვრების სარკე? ნაწარმოები არის არა რომელიმე პასუხი ამ შეკითხვაზე, არამედ თავად ეს შეკითხვა საკუთარი თავის მიმართ. დეკარტეს ექვის პოზიციიდან მხატვრული არის ყოველი ცალსახა გადაწყვეტა არის საექვო, მაგრამ თვითონ ეს დაექვება საკუთარ თავში არის უექველი და ნამდვილი. მხატვრული ქმნილება მაშინ იხსნება როგორც სინამდვილე, როგორც ყოფიერება, როცა არ არის გადახრილი არც გარე სამყაროს და არც ავტორის ცნობიერების მხარეს, არამედ თამაშობს ამ ორ პოლუსს შორის, ინარჩუნებს შუა, გარდაშვალ მდგომარეობას, არც ცხოვრების ასახვა და არც ავტორის სუბიექტურობის გამოხატვა, ერთიც არის და მეორეც, რადგან ერთადერთი გარკვეული და ნამდვილი, რაც აზროვნებიდან და კერძოდ მხატვრული აზროვნებიდან შეიძლება მოვიდეს ჩვენთან, ეს გახლავთ მუდმივი დაექვება საკუთარ თავში, რომელიც უველაფერს კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს და ამდენად ცხადყოფს საკუთარ თავს, როგორც დაექვების ნამდვილად მომხდარ ფაქტს.

გაურკვევლობაში ყოფნა, სულისა და გარე სამყაროს მნიშვნელობებს შორის თამაში ალაგუნებს მაყურებლის კრიტიკულ ინტერესს, ბიძგს აძლევს მის შემოქმედებით აღქმას. ნაწარმოები ისე უნდა იქნას მოწოდებული, რომ დარბაზი სულ მუდამ არჩევანის ზღურბლზე იდგეს, მაყურებელი არ უნდა ჩაიკეტოს ტექსტის ერთ ინტერპრეტაციაში, როგორც კი ის მოახდენს არჩევანს და გარკვეულად გაიგებს გაგონილსა და ნანახს, სიმბოლოთა მომდევნო ნაკადმა კვლავ ექვის ქვეშ უნდა დააყენოს ის. გაგების ახალი შესაძლებლობა შესთავაზოს მას, ამ შესაძლებლობის შემდგომი უარყოფის პერსპექტივით და ა. შ.



სახოლოო ჯამში შემსრულებელიც და აღმქმელიც სულ მუდამ გვერდით შეცნობის წერტილიდან შეუცნობელში, ნაწარმოები არ აძლევს მას რომელიმე გაგებაზე შეჩერებისა და სულის მოთქმის საშუალებას, ყოველ ვარიანტს ცვლის ვარიაციათა ახალი შესაძლებლობა, რის შედეგადაც ადამიანს ვერ უყალიბდება ერთი, გარკვეული აზრი ნაწარმოების შესახებ, სამაგიეროდ უჩნდება განცდა, რომ ის შეხებაშია რაღაც ცოცხალთან და ყოფიერთან, რომელიც ამოუწურავია გაგებისა და ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით. ამ განცდის გზით ის რეალური ყოფიერება, რომელსაც მხატვრული ნაწარმოები შეიცავს თავის თავში, გადადის სცენიდან დარბაზში, ავტორიდან მაყურებელში. ამ ყოფიერების გახსნისა და რეალიზაციის საშუალებაა ნაწარმოებში გამოხატული ირონია და ეჭვი იმ წარმოდგენილი სამყაროს მიმართ, რომელიც სინამდვილის პრეტენზიით გამოდის სცენაზე, თუმცა ეს ეჭვი მიუღებლადაც არ სცნობს ამ პრეტენზიას და ნაწარმოებს როგორც მხოლოდ წარმოდგენასაც კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს.

ასე რომ „ღია“ ნაწარმოების ეგზისტენციალური საზრისი, ამ საზრისის გამუღმებულ ძიებასა და დადგენაში მდგომარეობს, რადგან მხოლოდ ამ ძიების დროს ვლინდება ის, როგორც არსებული, როგორც ცნობიერების ცოცხალი ნაკადი. იქნებ ამიტომაც ასე ხაზგასმით მოითხოვს ბრენტხი რომ მსახიობი მხოლოდ ნაწილობრივ უნდა შევიდეს როლში, რადგანაც ის კი არ განასახიერებს, არამედ მხოლოდ მოგვითხრობს თავისი გმირის შესახებ. გარდასახვა ხდება იმდენად, რამდენადაც ეს ესაპირობება მთხრობელს, წარმოგვიდგინოს თავისი პერსონაჟი, და არა იმდენად, რომ მან შეგვიქმნას ილუზია, თითქოს თვით არის ის, ვის შესახებაც მოგვითხრობს.

უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, სცენაზე არ გვევლინება არც პერსონაჟი და არც მთხრობელი. სცენაზე გვევლინება მსახიობი, რომელიც დგას ე. წ. „მესამე პოზიციაში“. ეს გახლავთ გაუცხოება თხრობის როგორც ობიექტისგან, ასევე სუბიექტისგან. ჩვენს თვალწინ ვიღაც მტუპველებს და ქმედებს, რომლისთვისაც აშკარად ვიწროა როგორც პერსონაჟის, ასევე ავტორის ნიღაბი. მას არა აქვს არც სახე, არც სახელი, (თუმცა ეს უსახობა გარკვეული მხატვრული სახით შეიძლება იქნას წარმოდგენილი), ის წამალაუწუმ მიგვანიშნებს ვიღაცის ან რაღაცის შესახებ, მაგრამ მინიშნება სულ იცვლება, ეჭვი ეჭვადვე რჩება, რადგან მთავარია შეკითხვის დასმა და არა კონკრეტული პასუხი, რომელიც ერთ მნიშვნელობას დაადგენს, სხვა შესაძლებლობებს კი მოსპობს. „მესამე პოზიცია“ შეკითხვის მდგომარეობაა, გაურკვეველად ყოფნა გმირისა და მთხრობელს შორის. აქ ეჭვი ამსხვრევს ნებისმიერ ნიღაბს და ნამსხვრევებს იქით ხედავს თავისთავს, როგორც ეჭვს, როგორც აზროვნების აქტს.

რობერტ სტურუა ზუსტად გრძნობს ამ არსებით ნიუანსს ბრენტხის თეატრში. წამყვანი მასთან გამუღმებით თამაშობს მთხრობელსა და პერსონაჟს შორის. ორაზროვნება, ერთ პოლუსზე არშეჩერება, ამბაფრებს ჩვენს ინტერესს და სულ კითხვის ნიშნის ქვეშ გვაყოფებს. — „არის ეს მართლაც ის, ვისაც წარმოგვიდგენს?“ წამყვანი, რომელიც არაა ჩაკეტილი თავის თავში, ღიაა ნებისმიერი როლის მიმართ, სხვა არაფერია თუ არა მოარული ეჭვი, რომელიც დარბაზში კრიტიკული აზროვნების ატმოსფეროს ქმნის, სცენაზე მომხდარ განცდას კი თამაშის სიმსუბუქეს და აზრის სინათლეს ანიჭებს.

მსჯელობამ შორს გაგვიტაცა და იქნებ კიდევაც დავშორდით ცნობიერების ნაკადის თემას, თუმცა ისიც გვეფიქრება, რომ ცნობიერების ნაკადში მხოლოდ გაუცხოების გზით შეიძლება მოხვედრა. უცნაურია, მაგრამ დასახული მიზნის მიუწვდომლობა, მისი შეუძლებლობის აღიარება, მისი მიღწევის შესაძლებლობას წარმოშობს. ასეთი რამ შესაძლებელია მხოლოდ იქ, სადაც ის, ვინც მიზანს ისახავს, თვითონ წარმოადგენს თავისივე მიზანს. ასეთი ვითარება მხოლოდ ცნობიერების სამყაროში შეიძლება შეიქმნას. ცნობიერებამ „იცის“, რომ ის ძირის ძირამდე ვერ ჩაუვება თავის არსებობას და ზუსტად ვერ დაემთხვევა თავის დინებას, ამიტომ უარს აცხადებს ამგვარ მცდელობაზე, შედის თავისი არსებობის მდინარეში პირობითად, გადატანითი აზრით, მაგრამ სწორედ აქ ირკვევა, რომ თვით ეს უარის თქმა, აზრის გადატანა, გაუცხოება და მნიშვნელობის პირობითობა, აზროვნების ის რეალური პროცესია, რომელიც მისგან მიუწვდომელი ნაკადის შემადგენლობაში შედის.

ამრიგად, როცა ვაღიარებთ აზროვნების ნაკადის მიუწვდომლობას, ჩვენ ვიწყებთ ამ მენტალურ პროცესთა პირდაპირ რეალიზაციას. სწორედ ამიტომ გაუცხოება და აზრის გადატანა წარმოგვიდგენს ცნობიერების ნაკადს არა მარტო პირობითად (შინაარსობრივ პლანში), არამედ უშუალოდაც (ფორმის თვალსაზრისით). აქედან გამომდინარე, რიტუალიც ერთი მხრივ ცნობიერების ნაკადის სიმბოლოა, მეორე მხრივ კი (როგორც ფორმის ცვალებადობა და სიმბოლოთა თამაში) უშუალოდ ემთხვევა მას. ამიტომაც მოვითხოვთ, რომ რიტუალი იყოს არა გარკვეულ სიმბოლოთა სისტემა, არამედ ერთგვარი განუზღვრელობა, როგორც სიმბოლოთა თამაშის ღია პერსპექტივა, რომელიც გამოგვიყვანს პირობითობის პლასტიდან და აზროვნების ცოცხალ დინებაში შეგვაგდებს.

საქართველოს პრეზიდენტის ბრძანებულება

1997 წლის 10 აპრილი

ქ. თბილისი

3. ბრეზბძის ღირსების ორდენით დაჯილდოების შესახებ

ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში და მისი ზოგადსაზოგადოებრივი საქმეში შეტანილი მნიშვნელოვანი წვლილისა და ნაყოფიერი საქმიანობისათვის თეატრმცოდნე და კრიტიკოსი, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ვაჟა ბრეგაძე დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

ა. შივარდნაძე

ენის ტრავმა

მანამდე, სანამ 1948 წელს და-
წვერდი ჩემს პირველ პიესას
„მელოტი მომღერალი ქალი“,
სულაც არ ვაპირებდი, ვავშნა-
რიყავი დრამატული ავტორი.
მქონდა მხოლოდ მისწრაფება,
მესწავლა ინგლისური ენა. ხო-
ლო ინგლისურის სწავლას სუ-
ლაც არ მიპყავს ადამიანი დრა-
მატურგის აუცილებლობამდე.
პირიქით, სწორედ იმიტომ, რომ
ვერ შევძელი მესწავლა ინგლი-
სური, მე გავხდი თეატრალური
მწერალი. რაც შეეხება პიესებს,
ისინი შუროსიძეების გრძნობით
არ დამიწერია, თუმცა ბევრნი კი
ამბობდნენ, „მელოტი მომღერა-
ლი ქალი“ — სატირაა ინგლისურ
ბურჟუაზიაზე. იტალიური, რუ-
სული ან თურქული ენის შეს-
წავლისათვის რომ მომეკიდა ხე-
ლი და ეს მცდელობა ასევე მარ-
ცხით დასრულებულიყო, ასეთი-
ვე წარმატებით შეიძლებოდა
თქმულიყო, რომ პიესა შექმნი-
ლია იგივე მიზანდასახულობით
და წარმოადგენს სატირას რუ-
სულ ან თურქულ საზოგადოება-
ზე. აქ საჭიროა ჩემი ახსნა-განმა-
რტება. აი რა მოხდა: იმისათვის,
რომ მესწავლა ინგლისური, ცხრა
თუ ათი წლის უკან ვიყიდე ფრა-
ნგულ-ინგლისური სასაუბრო, გა-
ნკლთენილი დამწყებთათვის და
დიდი გულმოდგინებით შეგუდე-
ქი სახელმძღვანელოდან ფრაზე-
ზის ამოწერას, რათა შემდეგ ისი-
ნი ზეპირად მესწავლა. მათი ყუ-

რადლებით გადაკითხვისას, ჩავწ-
ვდი არა ინგლისურ ენას, არამედ
საოცარ ჭეშმარიტებებს: ვთქვათ
ის რომ, კვირაში შვიდი დღეა,
რაც, სიმართლე ითქვას, უკვე
ვიცოდი; ან ის რომ, იატაკი ქვე-
ვითაა, ხოლო ჭერი — მაღლა; —
ესეც ჩემთვის, შესაძლოა, აგრე-
თვე ცნობილი იყო, თუმცა, ეტ-
ყოზა არასოდეს დავფიქრებულ-
ვარ ამაზე სერიოზულად ანდა
უბრალოდ გადამავიწყდა, ასე
რომ, ეს ცნობა, მოულოდნელად,
იმდენად საოცარი მეჩვენა, რამ-
დენადაც უდავოდ სამართლია-
ნი. ალბათ ჩემში საკმარისად არ-
ის ფილოსოფიური სული, რად-
გან შევძელი იმის შემჩნევა, რომ
რეჟელში მხოლოდ ფრანგულად
ნათარგმნ ინგლისურ ფრაზებს
კი არ ვიწერდი, არამედ უფრო
მეტად, ფუნდამენტალურ ჭეშმა-
რიტებებს, ღრმა კონსტატაცი-
ებს.

მიუხედავად ამისა, ინგლისუ-
რი ენის შესწავლას თავი მაინც
არ დაიანებე, და კარგიც გქენი,
რადგან უნივერსალური ჭეშმა-
რიტებების გაზიარებაზე გადა-
ვიდა. უდავოდ პლატონური მე-
თოდით შთაგონებული, ამას ის
ლიალოგიების მეშვეობით ცდილ-
ობდა. დაწყებული მესამე გაკ-
ო ლიდან გაჩნდა ორი პერსო-
ნაჟი, რომელთა შესახებ დღესაც
არ ვიცი, რეალურნი იყვნენ ისი-
ნი თუ შეთხზულნი. ესენია ბ-ნი
და ქ-ნი სმიტები, ინგლისელი

წყვილი. ჩემს ვასაოგნებლად, ქ-ნი სმიტი აცნობებს თავის ქმარს, რომ მათ ჰყავთ რამდენიმე შვილი, რომ ცხოვრობენ ისინი ლონდონის გარეუბანში, რომ მათი გვარია სმიტი, რომ ბ-ნი სმიტი ჩინოვნიკია ერთ-ერთ კანტონში, რომ მათ ჰყავთ ერთი მოახლე. სახელად — მერი, ასევე ინგლისელი, რომ აი, უკვე ოცი წელია ისინი მეგობრობენ მარტინების ოჯახთან, და რომ მათი სახლი — ეს მისი ნამდვილი სახსლეა“.

მე ვუმტკიცებდი საკუთარ თავს, რომ ბ-ნ სმიტს ეს ყველაფერი ადრევე უნდა სცოდნოდა; მაგრამ შეიძლება არც სცოდნოდა, რადგან, ხომ არსებობენ უკიდურესად დაბნეული ადამიანებიც; თუმცა, სხვა მხრივ, ურიგო არაა, რომ კაცმა ხანდახან შეახსინოს კდევაც საკუთარ თავს მსგავსი რამეები, რაც შეიძლება გადაავიწყდეს ან რასაც არასაკმარისად შეიცნობ, ვარდა ამ კერძო, თუმცა მუდმივი ჰეშმარიტებებისა, იქვე ამოღონდა მომენტის სხვა ჰეშმარიტებებიც: მაგალითად ის რომ, ცოლ-ქმარმა სმიტებმა იახშმეს და ეს მოხდა სადამოს 9-ზე, როგორც უჩვენებდა საათი, ინგლისის დროით.

თავს უფლებას მიეცემ თქვენი ყურადღება მივაპყრო ქ-ნ სმიტის მტკიცების, უდავო, სრულიად აქსიომატურ ხასიათს, ისევე როგორც ჩემი ინგლისური სახელმძღვანელოს ავტორის საესებით კარტეზიანულ გამოსვლას, ყურადსაღები კი მასში არის იმ უპირისპიდე მითოდური წინსვლა, რომელიც ჰეშმარიტების ძიები-

სას ხდება.

მესუთე ვაკვეთილში, ცოლ-ქმარ სმიტებთან მათი მეგობრები — ცოლ-ქმარი მარტინები მადიან. ოთხივენი საუბარში ერთ-ვეებიან და ელემენტარული აქსიომების საფუძველზე უფრო რთული ჰეშმარიტებების დაშენება ხდება: „სოფელი უფრო წყნარია, ვიდრე დიდი ქალაქი“, — ამტკიცებენ ერთნი: „იიახ, მაგრამ ქალაქში მოსახლეობის დიდი სიმჭიდროვეა. ასევე მერია ქალაქში დახლებიც“, — პასუხობენ სხვები, ეს ორივე გამონათქვამი კი თანაბრად ჰეშმარიტია და, სხვათა შორის, ამტკიცებს, რომ საესებით შესაძლებელია ურთიერთწინააღმდეგობრივი ჰეშმარიტებების არსებობა

აი, მაშინ კი გონება გამინათდა. საუბარი უკვე აღარ უნდა წასულიყო ინგლისური ენის ცოცხლის სრულყოფაზე. ჩემი ინგლისური ლექსიკონის გამდიდრებაზე ფიქრი, სიტყვების სწავლა-დაზივირება, იმისთვის, რომ სხვა ენაზე შეთარგმნა ის, რასაც იგივე წარმატებით ვერცხადი ვერანგულად, ამ სიტყვების „შინაარსისა“ და მათი ახსნა-განმარტების გაუთავლისწინებლად, — ნიშნავდა ფორმალიზმში გადავარდნას. ფორმალიზმში, რომელიც დღის სრულიად საფუძველანად არის გაკრიტიკებული მოაზროვნეთა მიერ, ჩემი პატრიმთავრული მისწრაფებანი უფრო მიკად გაღართოვთა: მე მოვიდომი ვითამეცა თანამოდროვთათვის ის არსებობი ჰეშმარიტებები, რომელთა შეცნობაც ვერანგულ-ინგლისურმა სასაუბრომ მაიძულა. მეორეს

მხრივ, რადგან თეატრი დიალოგია. ქ-ნ და ბ-ნ სმიტებს, ქ-ნ და ბ-ნ მარტინებს, სმიტებსა და მარტინებს შორის გამართულ დიალოგებს, რაღა თქმა უნდა. კავშირი აქვთ თეატრთან. აქედან გამომდინარე. უნდა შეემქმნა თეატრალური პიესა. ასე დავეწერე, განსაკუთრებული დიდაქტიკური სატირის მქონე თეატრალური ნაწარმოები — „მელოტი მომღერალი ქალი“. იმის ახსნა, თუ რატომ ჰქვია ამ ნაწარმოებს „მელოტი მომღერალი ქალი“, და არა „ინგლისურის სწავლა იოლად“, როგორც მინდოდა თავდაპირველად დამერქვა. ან „ინგლისური ენის საათი“. რაღაც მომენტში ასეთ სათაურზეც ვფიქრობდი. შორს წაგვიყვანს: ერთი მიზეზი ის არის, რომ არანაირი არც მელოტი და არც თმაგაბურძნელი მომღერალი ქალი პიესაში საერთოდ არ ჩნდება. პასუხად ეს დეტალიც საკმარისი უნდა იყოს. პიესის ერთი დიდი ნაწილი შედგება ფრაზებისაგან, რომელიც ამოღებულია ჩუპო ინგლისური სახელმძღვანელოდან. პიესის სმიტები და მარტინები იგივენი არიან, რაც სახელმძღვანელოსი. ისინი წარმოთქვამენ იმავე სენტენციებს, მოქმედებენ და იქცევიან ისეთნაირადვე და თუ „არ იქცევიან“, ამასაც სახელმძღვანელოს სმიტებისა და მარტინების მსგავსად ახერხებენ ნებისმიერ „დიდაქტიკურ თეატრში“ ავტორი არაგითარ შემთხვევაში ორიგინალური არ უნდა იყოს. ის არ უნდა ამბობდეს იმას, რასაც თვითონ ფიქრობს: ეს იქნებოდა სერიოზული დანაშაუ-

ლი ჩადენილი ობიექტური ჰეშმარიტების მიმართ: ჩვენ მხოლოდ ისღა დავგრჩენია, რომ მორჩილებით გადავცეთ ყველა ის დარიგება. რომელიც მიგვიღია და ის იდეები. რომელიც ჩვენი თვითონვე აღვვიქვამს. როგორ შემიძლო შემეცვალა თუნდაც ერთი პატარა დეტალი იმ სიტყვებში, რომლებიც ესოდენ დამრიგებლური ფორმით გამოხატავენ აბსოლუტურ ჰეშმარიტებას? ჩემი პიესა. ნამდვილად დიდაქტიკური, უპირველეს ყოვლისა, არ უნდა იყოს ორიგინალური და ჩემი ტალანტის ქება-დიდებათ შემოსველი.

...მიუხედავად ამისა. „მელოტი მომღერალი ქალის“ ტექსტი მხოლოდ დასაწყისში იყო გაკვეთილი (და პლაგიატი). შემდეგ მოხდა ის. რისი ახსნაც თვითონვე მიჭირს: ჩემი თვალწინ ტექსტი გარდაიქმნა. გადასხვაფერდა და ის მოხდა შეუმჩნეველად, ჩემი ნება-სურვილის წინააღმდეგ. საკმაოდ უბრალო და გასაგები წინადადებები, რომლებსაც სათუთად ვიწერდი სკოლის რვეულში, იქ მოხვედრონ. თითქოსდა დაილექნენ და რაღაც დროს შემდეგ თვითონვე მოვიდნენ მოძრაობაში: გაირყვნენ. წახდნენ და ხელიდან წავიდნენ. რეპლიკები, რომლებსაც ასე გულმოდგინედ და მონდომებით ვიწერო. უეცრად აირდაირიენ. ავიდნოთ. ვთქვათ. ის უდავო და დადგენილი ჰეშმარიტება. რომ „იატაკი ქვევითაა. ჭერი ზევით“. ან კიდევ მტკიცება იმდენად კატეგორიული, რამდენადაც მყარია: კვირის შვიდი დღეა — ორშაბა-



თი. სამშაბათი, ოთხშაბათი, ხუთშაბათი, პარასკევი, შაბათი, კვირა, — დამახინჯდა, და ბ-ნი სმიტი, ჩემი გმირი, აცხადებს, რომ კორა შედგება სამი დღისაგან: სამშაბათისგან, ხუთშაბათისგან და შაბათისგან. ამავე დროს, აღმოჩნდა, რომ ჩემი პერსონაჟები, პარტიისანი ბურჟუები, ცოლქმარი მარტინები, ამნეზიით ყოფილან დაავადებულნი. მართალია ისინი ერთად არიან, ყოველდღე საუბრობენ, მაგრამ ერთმანეთს უკვე ვეღარ სცნობენ. გარდა ამისა, ადგილი აქვს სხვა შემთხვევებელ ამბებსაც: სმიტები გაატყობინებენ ვინმე ბობი უოტსონის სიკვდილს. და აქვე გვაწვდიან დამატებით ინფორმაციას. რომ მისი ამოცნობა შეუძლებელია იმის გამო, რომ ქალაქში მცხოვრები კაცების, ქალების, ბავშვების, კატების, იდეოლოგების სამი მეოთხედი ატარებს სახელს ბობი უოტსონი. დაბოლოს, რათა კიდევ უფრო გაართულოს უწყინარი ოჯახური წყვილების მდგომარეობა, მოულოდნელად ჩნდება მეხუთე პერსონაჟი მეხანძრეების კაპიტანი. იგი იწყებს ისტორიების მოყოლას, სადაც, როგორც ჩანს საუბარი მიდის ბოჩოლაზე, რომელმაც თითქოსდა უზარმაზარი დეკუული შობა და თავგზე, რომელიც უსაშველოდ გამრავლდა. ამის შემდეგ, მეხანძრე, რათა არ გამოჩნეს ხანძარი, გათვალისწინებული სამი დღით ადრე და ჩანიშნული თავისივე უბის წიგნაკში — ხანძარი უნდა გაჩაღდეს — ამის მეორე ბოლოს, — სტოვებს მათ და მიდის, ამასობაში

სმიტები და მარტინები კვლავ უბრუნდებიან სუა-ბაასს. მაგრამ სამწუხაროდ, ის უბრალო და ბრძნული ჰემარიტები, რომლებსაც ისინი ერთმანეთს უზიარებდნენ, მოულოდნელად სულიერ ხასიათს იღებს, მიტყველება დაუნაწევრებელი ხდება, პერსონაჟები იქსაქსებიან: შარმითქმული სიტყვა, აბსურდად ლაილი. თავისუფლდება თავისი შინაარსისაგან და იწვევს ჩხუბს, რომლის მოტივების გარკვევაც შეუძლებელია, რადგან ჩემი გმირები ერთმანეთს სახეში რიპლიკებს, კი არ ახლიან ან ნაწყვეტებს წინადაობებიდან, ან ცალკეულ სიტყვებს. არამედ მარცვლობს, თანხმოვან და ხმოვან ბგერებს...

...რეალობა მარცხის წინაშე დადგა. აზრს მოკლებული სიტყვა ხმოვან გარსად იქცა: პერსონაჟები გასაგები მიზნის გამო, განთავისუფლდნენ საკუთარი ესპოლოლოგიისაგან და მთელი სამყარო ჩიშს წინაშე უჩვეულო სახით წარსოვა. — შესაძლოა თავისი ჰემარიტი სახით. — როგორც ყოველგვარი მიზნობრიობის საზღვრებს გარეთ მდებარე.

მთელი ამ ხნის განმავლობაში, სანამ პიესას იჭირდი (ყვილოდერი ის კი ანტიპიესათ უფრო იქცა, სხვანაირად რომ ითქვას, ნამოვილ პაროდიათ პიესაზე, კომედიის კომედიად), მაწუხებდა თავიბრუსა და გოლისრიის მსგავსი რამ. ბოლოდროთ იწყებოდა მუშაობას, იწიბოდი რახტზე და იმით შეშინებული, რომ ავიღებოდა დაინგროდა და ჩემთან ერთად სალდაც არარსებულში

აღმოჩნდებოდა, მზად ვიყავი და-
მენებებინა თავი პიესის წერისა-
თვის. მაგრამ, მიუხედავად ყვე-
ლაფრისა, მე მაინც დავამთავრე
ჩემი პიესა და მხოლოდ მაშინდა
მივხვდი, რომ ვამაყობდი მისით.
მე ვამაყობდი მისით და მეჩვენე-
ბოდა, რომ შევექმენი რაღაც მსგა-
ისა ენის ტრაგედიისა!.. ვაოცე-
ბული ვიყავი, როცა სპექტაკლე-
ბზე მაყურებლის სიცილი მესმო-
და. ისინი ყველაფერ ამას სასა-
ცილოდ აღიქვამდნენ (ახლაც ასე
აღიქვამენ) და ფიქრობდნენ, რომ
ეს კომედიაა: უფრო მეტიც, უხ-
ეში ფარსი. თუმცა ზოგიერთნი
არ სცდებიან (მათ შორის ჟან
პუონიცი). გრძნობენ რა, რომ
რაღაც ვერ არიან ხოლმე კარგ
გუნებაზე. სხვებს კი ჰგონიათ,
რომ აქ ბერნსტაინის თეატრს იგ-
ნებენ მასხრად: პირველებმა ეს
ნიკოლა ბატაის მსახიობებმა შე-
ნიშნეს. თამაშობდნენ რა პიესას
(განსაკუთრებით პირველ წარმო-
დგენებზე), როგორც მელოდრა-
მას.

მოგვიანებით, პიესის ანალიზი-
სას: სერიოზულმა და განათლებ-
ულმა კრიტიკოსებმა ნაწარმოები
შეაფასეს როგორც ბურჟუაზიუ-
ლი საზოგადოების კრიტიკა და
როგორც პაროდია „ბულვარულ
თეატრზე“. მი უკვირ ვთქვი, რომ
ჩემთვის ეს ინტერპრეტაციაც მი-
საღებია: ოღონდ, არა ისეთი კუ-
თხით. თითქოს პიესა სატირა იყ-
ოს კონკრეტულად ამა თუ იმ
საზოგადოების წვრილბურჟუაზი-
ულ მენტალიტეტზე. უპირველე-
სად, საუბარი ეხება წვრილ ბუ-
რჟუაზიას სამყაროული მასშტა-
ბით. ვინაიდან წვრილი ბურჟუა-
მის მიერვე ათვისებული იდეებ-

ის, ლოზუნგების ადამიანია. სა-
ყოველთაო კონფორმისტი: რაღა
თქმა უნდა. ასეთი კონფორმიზმი,
მისი ავტორმატიური ენაა. და ზუს-
ტად ეს უკანასკნელი ააშკარავე-
ებს ადამიანს. „მელოტი მომღე-
რალი ქალის“ ტექსტმა, ისევე
როგორც ინგლისური, რუსული,
ანდა პორტუგალიური ენის სახე-
ლმძღვანელოს ტექსტმა, შედგენ-
ილმა მზამზარეული გამოთქმები-
საგან. გაცვეთილი და დაშტამპუ-
ლი ფრაზებისაგან. დამანახა ენის
ავტორმატიზმი, ადამიანის ქცევე-
ბი. „არაფრის მთქმელი ყბედო-
ბები“. ყოველდღიურობის მექა-
ნიციზმი. და ის, რომ, ადამიანი
იღლარაფერს ამბობს პირადულ-
ზე. აღარ ცხვობს საკუთარი
ქცვრებით: იგი ჩაეფლო თავის
სოციალურ გარემოში და მთლი-
ანად შეერწყა მას. სმიტებს. მა-
რტინებს ლაპარაკიც დაავიწყ-
დათ. როგორ ილაპარაკებენ. რო-
დისაც ვეღარ აზროვნებენ. ვერ
აზროვნებენ კი იმის გამო, რომ
იღლარ გრძნობენ. მათ აღარა
აქვთ ჟინი, მათ აღარ შეუძლიათ
ყოფნა. შეუძლიათ მხოლოდ „ა-
ხდნენ“ ვინც ვნებათ. რაც ვნე-
ბათ. იმად, ვინაიდან. არ არსე-
ბობენ რა სინამდვილეში. არსი-
ბითად ისინი სხვები არიან. ურ-
თიერთშინაცვლებადნი: შეიძლე-
ბა სმიტის მაგიერად მარტინი და-
ვაყინოთ და პირიქით. — ვერავინ
შეამჩნივს. ტრაგიკული პერსო-
ნაჲი არ იცვლება, ის იმსხვრევა,
იწლება: ის ის არის. ის რეალუ-
რია. კომიკური პერსონაჲები —
ადამიანიბი. რომლებიც არ არ-
სებობენ.

თარგმნა ალექო შულაძემ

ჟან-პოლ სარტრი

თეატრის მითი და რეალობა

დღეს, მას შემდეგ, რაც გაჩნდა იონესკოს, ბეკეტის, ადამოვის, ჟან ჟენეს, პიტერ ვაისის ნაწარმოებები, მას შემდეგ, რაც ბრეხტის პიესებს დიდი წარმატება სცვა წილად არა მარტო გერმანიაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც, უკვე აღარ შეიძლება ვილაპარაკოთ თეატრზე ისე, როგორც მასზე უწინ ვსაუბრობდით. პრობლემის არსი კი იმაშია, რომ გავარკვიოთ, მოხდა თუ არა რევოლუცია თეატრში მას შემდეგ, რასაც ჩვეულებრივ „ახალ თეატრს“ უწოდებენ. ვფიქრობ, რევოლუცია არ მომხდარა, რამდენადაც არ შეიძლება ერთი ცნების ქვეშ იმ ავტორების განწესება, რომელთა მოსაზრებანიც და ინტერესებიც ფრიად განსხვავებულია. მართალია, მათ აბსურდის თეატრის ავტორებს უწოდებენ, მაგრამ ეს სახელწოდება თავადაა აბსურდული, რადგან არც ერთი მათგანი არ განიხილავს ადამიანის სიცოცხლესა და სამყაროს, როგორც აბსურდს. ასეთი არ არის ჟენე, რომელიც იკვლევს დამოკიდებულებას სახეებსა და მიჩაუებს შორის, არც მარქსისტი ადამოვი, რომელიც წერდა: „არ არსებობს თეატრი იდეოლოგიის გარეშე“ და ბოლოს და ბოლოს, არც ბეკეტი. ის, რასაც ისინი შინაგანი კონფლიქტების თუ ურთიერთდაპირისპირების საშუალებით გვთავაზობენ, არის წინააღმდეგობანი, რომელიც თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი საფუძველია, ვინაიდან არ არსებობს ხელოვნება, რომელიც წინააღმდეგობათა „თვისობრივ ერთიანობას“ არ წარმოადგენს. თვით რომანიც კი სავსეა ერთიმეორის გამანადგურებელი მოსაზრებებით. რაღა თქმა უნდა, თეატრსაც აქვს თავისი წინააღმდეგობანი, მათ შესახებ კი აქამდე მხოლოდ დუმდნენ.

მოხდა ისე, რომ მრავალი წლისა და საუკუნის განმავლობაშიც კი, თეატრს საკუთარ ფუნქციასთან ერთად დაეკისრა კინოს ფუნქციაც, რომელიც ძალზე ესპირობოდათ ადამიანებს, მაგრამ ვერც კი წარმოედგინათ, რა შეიძლებოდა უოფილიყო ეს, ვინაიდან კინემატოგრაფი ჭერ კიდევ არ იყო გამოგონებული. ხოლო როდესაც კინემატოგრაფი გაჩნდა — მიუხედავად გავრცელებული მოსაზრებისა — მას არ გამოუწვევია თეატრის კრიზისი, არც რაიმე ზიანი მიუყენებია მისთვის. მან მხოლოდ თეატრის ზოგიერთი დირექტორი დააზარალა, ანუ დააზარალა თეატრის ის ტიპი, რომელიც კინოს ფუნქციას ასრულებდა — თეატრის რეალისტურ-ბურჟუაზიული, რომლის მიზანიც უოველთვის რეალობის ასახვა იყო: გარკვეული მომენტიდან, როგორც ჩანს, კინემატოგრაფიულმა რეალიზმმა სამუდამოდ გადაასწრო თეატრალურს კინომაყურებლისათვის ხე ნამდ-



ცილი ხეა, თეატრალური ხე კი ყოველთვის ხელოვნურად გამოიყურება. სიტყვით, კინემატოგრაფმა გაამისჯლა თეატრალური ხის ხელოვნურობა, როგორც უბრალო დეკორაციისა, ხოლო ხელოვნური მოქმედება დაგვანახა როგორც უბრალო უხტი, თუმცაღა მას არ დაუწარალებია თავად თეატრი. პირიქით, ამ დროიდან მოყოლებული თეატრი ჩაულრმავდა საკუთარ საზღვრებს და ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად, ეს საზღვრები საკუთარი არსებობის აუცილებელ პირობად აქცია.

გავისხნოთ, რომ ნიცშეს მიერ გამოცხადებული „ღმერთის სიკვდილისა“ და შთავონების (ანუ „ღმერთის, რომელიც ნდობით ჩავგჭურჩულებს უურში“) სიკვდილის შემდეგ გაჩნდა ფლობერის კრიტიკული რომანი. მაღარმეს კრიტიკული პოეზია... სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხელოვნება, რომელიც თავისთავში შეიცავს ხელოვნების რეფლექსურ პოზიციას საკუთარი შემოქმედების მიმართ. მსგავსად ამისა, კინოს გაჩენამ სხვა სოციალურ ფაქტორებთან ერთად, 19-მე წლიდან მოყოლებული, ხელი შეუწყო ე. წ. „კრიტიკული თეატრის“ ჩამოყალიბებას.

ავტორებს, რომელთა შემოქმედების განხილვასაც შევეცდებით მათი საერთო და განმასხვავებელი ნიშნების გათვალისწინებით, კრიტიკული თეატრის წარმომადგენლებად მივიჩნევ: ისინი ცდილობდნენ თეატრის სცენა კომუნიკაციის საშუალებად ექციათ. ავიღოთ თუნდაც ირვალბა: უხტი, როგორც ასეთი, შეიძლება აღქმული იქნას, როგორც სპეციფიკური თეატრალური ხერხი — ბოლოს და ბოლოს მშვენიერია, რომ თეატრში სწორედ უხტი ჩნდება და არა ნოქმედება. ამის წყალობით, მათი რეფლექსია თეატრზე ტრანსფორმირდება მათ საწარმოებებში და ხდება არა მხოლოდ ერთი ავტორის მეორესთან დაპირისპირება, არამედ თითოეული მათგანისაც საკუთარ თავთან, რადგან ცალ-ცალკე ყოველი მათგანი თეატრის წინააღმდეგობათაგან თავისთვის ირჩევს რომელიმე ასპექტს, ისე, რომ ამ ავტორთა შემოქმედების კვლევა დაგვანახებს, თუ რა ხალხის წინააღმდეგობანი არსებობს თავად დრამატულ ხელოვნებაში და გარდა ამისა, თუ როგორც წარმოჩნდება ცალკეული ავტორი მასთან მიმართებაში. ეს კი ნიშნავს, რომ ვისაუბრებთ დრამატულ წარმოდგენაში არსებულ შინაგან წინააღმდეგობებზე.

პირველი წინააღმდეგობა, რომელიც ჩვენს წინაშე იხსნება, ესაა წინააღმდეგობა სპექტაკლის უნიკალურ შეუქცევადობასა და ცერემონიას შორის. თეატრს ევროპაში საფუძვლად დაედო მასობრივი ქმედებანი, აღმოსავლეთში კი რიტუალური ცეკვები და სიმღერები. აქ ისმის კითხვა — ხომ არ უნდა შეინარჩუნოს მან თავის არსში ცერემონიალურობა, მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება შეიძინოს საერო ხასიათი, როგორც ეს სურდათ უან უენეს ან ფრანგ კლასიკოსებს? და თუ ასეა, გამომდინარე აქედან, მაყურებელთან კონტაქტი უნდა დამყარდეს ზოგიერთი წეს-ჩვეულების ექსტაზური მომხიბვლელობის საშუალებით. უან უენეს პიესა „ზანგები“ უბრალოდ „შავ მასას“ წარმოგვიდგენს. შემოქმედება, რომელსაც ეს პიესა თეთრ მაყურებელზე ახდენს — გაუთვისცნობიერებელი განგაშია. და ესაა ის, რისი მიღწევაც უენეს სურდა. მღორედ მიმდინარე შელოცვანი გვაშაადებენ მსხვერპლშეწირვის აქტისათვის. რომელიც საბოლოოდ არ შედგება: ესაა თერთკანიანი ქალის წარმოსახვითი მკვლელობა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არაფერი არ ხდება: ერთ-ერთი პერსონაჟი ამბობს: „ჩვენ გვეყოფა

ზრდილობა, რომელიც თქვენ ასე კარგად შეგვასწავლეთ, რათა შეუძლებელი გახდოდა დიდი დიდი ჩვენს შორის. თავიდანვე არსებული მანძილი კიდევ უფრო გაიზარდა ჩვენი დღესასწაულების, ჩვენი ქცევების, ჩვენი თავხედობისა და მოყვლაფერთან ერთად ხომ ჩვენ მსახიობებიც ვართ“. მოკლედ რომ ვთქვათ, თერთკანონებისაგან განდევნილ ზანგს სურს ბოლომდე ითამაშოს კომედია, რომელიც თავს მოახვიეს. ამიტომაც ის თავისთავად, საკუთარი ცხოვრებით წარმოადგენს თეატრალურ სიუჟეტს ის მართლა თამაშობს კომედიას, რადგან შენს თანახმად ეს თავსმოხვეული კომედია ზანგის მეორე ნატურად იქცა. ამგვარად, თემის არჩევა აქ რეფლექსური და კრიტიკულია: შენე არ ეძებდა კარგ სიუჟეტსა და ინტრიგას. მას სურდა მთელი თავისი სიძლიერით განემტკიცებინა თეატრი საკუთარ საზღვრებში იმ პერსონაჟის დახმარებით, რომელიც, მისი აზრით, ვერ შეძლებდა რეალურ ცხოვრებაში თვითდამკვიდრებას თეატრის დახმარების გარეშე. ზანგის დრამატული თამაში მათზე სხვების (ანუ თეატრების) მიერ თავსმოხვეული როლების გადაჭარბება და განმეორებაა. როლებისაც, რომლებიც უცვლელნი არიან. სწორედ ამიტომ, აქ დრამატურგია და ცერემონია ერთ მთლიანობას ქმნის. მართლაც, ცერემონია ყოველთვის გამოირჩევა განმეორებით. ჩვენ შემთხვევაში კი მსხვერპლშეწირვის იმ რიტუალით, რომელიც არ შედგება. ადგილი აქვს მცდელობას, მაყურებელს გაუჩინონ ზანგის იქმყოფობის ეფემერული განცდა. ზანგისა, რომელიც იმდენად მაღავს თავის შავ არსს, რამდენადაც წარმოაჩენს. ეს იმიტომ რომ პერსონაჟი, რომელიც სცენაზე კომედიას გვიჩვენებს (რაკილა ამას ცხოვრებაში აიძულებენ), ნაწილობრივ წარმოაჩენს თავის არსს. ნაწილობრივ კი მაღავს. არსებითად, ჩვენ არ ვიცით, ვინ არის ეს მსახიობი და შეგრძნება იმისა, რომ ის მხოლოდ მსახიობი კი არა, ვინც სხვადაა და ამ „სხვის“ ამოცნობის სურვილი ბადებს მოუსვენრობისა და გაუთვითცნობიერებელი განგაშის განცდას, რაც უფრო უკეთ ასრულებს ზანგი მასზე დაკისრებულ როლს, უფრო მეტად ვფიქრობთ სულის სიღრმეში: ეს ბუნტია, შეიარაღებული აჯანყება, ადამიანის თვითდამკვიდრება იმ ქალთპოლკოვნიკთა განადგურების გზით, რომელიც მას ქუას ასწავლიდნენ.

ასე რომ ავტორისა და ცერემონიების გაიგივებით ზანგი მსახიობების სახეში (ნამდვილი მსახიობებისა, რადგან ეს მათი ხელობაა, როცა ვსაუბრობთ ზანგთა დასზე „გრანო“. მაგრამ ამასთანავე ყალბი მსახიობებისაც, რადგან ასეთია პერსონაჟებზე დაკისრებული მისია, რომელსაც ისინი ასრულებენ), რომლებიც ილუზორულად აჯანყებულ პერსონაჟებს წარმოადგენენ (ვინაიდან ზანგები სცენაზე წარმოადგენენ ფარულ ჯანყს. ამასთანავე კი ნამდვილად აჯანყებულებს, — ზანგებმა ხომ აფრიკული თვითშეგნება კოლონიზატორებთან ბრძოლის მოიპოვეს), უნ შენე ქმნის ნაწარმოებს, რომლის არსი, ყოველ ბატონის სიტყვებით რომ ვთქვათ, არის „იმითი უარყოფა, ვინც ყურს უდგებს“. ცერემონია აჯადოებს მაყურებელს და აჩვენებს მას თანდათანობით უარყოფს საკუთარი თავი.

ასეთია წინააღმდეგობათა ერთ-ერთი თეზისი, რამდენადაც ამჟამად შემოძლია მისი ფორმულირება. მეორეს მხრივ კი, ანტონენ არტოს, რომელმაც დაწერა „თეატრი და მისი ორეული“ და გარკვეული დროის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა „ალფრედ ჟარის თეატრს“, არასოდეს ჰყოლია იმდენი მოსწავლე, რამდენიც დღეს, საფრანგეთში და მის ფარგლებს გარეთაც უამრავი ახალგაზრ-



და მსახიობი საკუთარი შემოქმედების სათავეს მისგან იღებს და თანამედროვე თეატრის წინასწარმეტყველად მიიჩნევენ მას, თუმცა კი, სწორედ იგი არ აკეთებდა აქცენტს ცერემონიაზე როგორც განმეორებაზე. პირიქით, ცდილობდა გამოეკვეთა მისი სიმჟიფე დრამატულ წარმოდგენაში. წარმოდგენა ხომ მოვლენაა და თუნდაც წამიერში ჩავარდნამ მსახიობის მესხიერებაში შეიძლება ყველაფერს ხაზი გადაუსვას. არტოსთვის არსებითია აგრეთვე წარმოდგენის უნიკალური არსი: მისი წინასწარი განსაზღვრა ხომ შეუძლებელია. ყოველ საღამოს მსახიობში თამაშობენ კარგად ან ცუდად პირადი პრობლემებიდან ან პუბლიკის განწყობიდან გამომდინარე, რადგან უან კოქტოს სიტყვებით რომ ვთქვათ, არის დღეები, როცა „პუბლიკა გენიალურია“, ზოგჯერ კი პირიქით — ის ძალზედ უხერხულა... გამოდის რომ, იმისდა მიხედვით, კარგად თამაშობს მსახიობი თუ ცუდად (ამასთან შეიძლება ერთ დღეს კარგად ითამაშოს, მეორე დღეს კი ცუდად), აგრეთვე იმის გათვალისწინებით, აქცევს თუ არა პუბლიკა ყურადღებას წარმოდგენილ ინტრიგას, მოცემულ პერსონაჟს თუ პიესის ამა თუ იმ ასპექტს, დღითიდღე იცვლება დრამატული წარმოდგენის წინასწარობა და არსიც. ამ კუთხით, არტოსთვის განმეორება იქნება სწორედ კინო და არა თეატრი. კინემატოგრაფში ყველაფერი სხვაგვარადაა — მექანიკოსი ყოველდღე ჩართავს ფირს, მსახიობებიც ყოველდღე ერთნაირად (კარგად ან ცუდად) შეასრულებენ როლს და თუ რამე შეუშლის ხელს ფილმის ჩვენებას, მხოლოდ წმინდა ტექნიკური მიზეზი და არა ადამიანური დამოკიდებულება მსახიობებსა და მაყურებელს შორის. 1928 წლის შემდეგ, ამ თავისებურებათა და წარმოდგენის სიმჟიფის გაცნობიერებამ არტოს დააწერინა: „თეატრი მიისწრაფვის იქითკენ, რათა იყოს ადგილი ერთჯერადი მოქმედებისა, რომელიც აკმაყოფილებს ყველა მოთხოვნას და ეგუება მთელ რიგ გარემოებებს, მოქმედებისა, სადაც შემთხვევითობა სარგებლობს ცველანაირი უფლებით“. სპექტაკლი, პიესა, ყოველთვის ახლებურად განხორციელდება და მაყურებელი სწორედ იმდენ სპექტაკლს იხილავს, რამდენი საღამოს განმავლობაშიც დაესწრება მას. ამ მოსაზრებით, თეატრალური წარმოდგენა უნდა მივიჩნიოთ არაგახსახლებად ფაქტად. ცერემონია, ანუ განმეორება, ადგილს უთმობს ყოველ საღამოს რეალიზებად უნიკალურ თავგადასავლებს. ამის მუსიკალურ ანალოგიად შეიძლება მივიჩნიოთ „jam session“, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება ფირფიტაზე ჩაწერილი ჯაზური მუსიკისაგან.

შენეცა და არტოც რაღაცით ბრენტს გვაგონებენ, მაგრამ მათ შორის არსებული მთავარი განსხვავება იოლად გვხვდება თვალში. მაგალითად, არტო წერს: „ყველაზე მიმზიდველი იქნება დადგმა, რომელშიც ბანქოს პარტიის მსახალ, მონაწილეობას მიიღებს ყველა მაყურებელი“. შენეს კი პირიქით, სურს მოჯადოვოს მაყურებელი ისე, რომ შეინარჩუნოს მათთან გარკვეული დისტანცია. შენე და ბრენტი მიზეზთა და მიზეზთა გამო ყოველთვის იცავდნენ ამ მანძილს, არტოსთვის კი ის არ არსებობს. ამის ფარული მიზეზი და რომ ითქვას, თავად არტოს არჩევანიც ეს იყო.

„მაგიური ოპერაციის“ (ტერმინები მასვე ეკუთვნის) საშუალებით თეატრისათვის მიენიჭებინა იმ სიღრმისეულ ძალთა გამოვლენის ფუნქცია, რომელიც ნებისმიერ მაყურებელშია ჩანერგილი: ლიბიდო, სექსის, სიკვდილის, ძალადობის ვნება — ანუ ყველაფერი ის, რაც მოულოდნელად ნებისმიერ ადამიანში შე-



იძლება გაცხადდეს. სწორედ ამიტომ, არტო შოგვიანებით თავის თეატრს (შეიქმნა იძლება ითქვას, ოცნების, წარმოსახვის თეატრს, რადგან მან ვერ შეძლო სიკვდილში მისი განხორციელება) „სისხსტიკის თეატრს“ უწოდებს.

ეს წინააღმდეგობა უნესა და არტოს შორის ზუსტად შეესაბამება თეატრის ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო ასპექტს, რამდენადაც ის ერთდროულად გვევლინება ცერემონიად, განმეორებად და ელვისებურ ღრამად, რომელიც ყოველ საღამოს უნიკალურიც არის; თეატრის სამუაროში დისტანციას ვგრძნობთ მეტად, ვიდრე კინოს სამუაროში და ამავე დროს ვმონაწილეობთ მასში, ვაივავებით რა საკუთარ თავს ამა თუ იმ პერსონაჟთან. თუმცა ეს დაპირისპირება უფრო მეტად სიღრმისეულია და მისი შესწავლისას შეიძლება ახალ-ახალი წინააღმდეგობანი გამოვავლინოთ.

არტო გვეუბნება: „მე თეატრს განვიხილავ როგორც მოქმედებას“. მართლაც, თუ მსახიობისა და რეჟისორის თვალთახედვით შევხედავთ, თეატრალური წარმოდგენა მოქმედებაა, რეალური მოქმედება, რომელიც გამოიხატება პიესაზე მუშაობასა და მის დადგმაში. ყოველივე ამის მიზანი კი პუბლიკაზე ერთგვარი შემოქმედების მოხდენაა. თუ ყურადღებას გავამახვილებთ პრობლემის უმდაბლეს ასპექტზე, მოთხოვნილებათა თვალსაზრისით, მოქმედების მიზანია, რაც შეიძლება მეტი მაყურებლის მიზიდვა და ამით თეატრის შემოსავლის გაზრდა. ხოლო თუ უმაღლეს ასპექტზე ვილაპარაკებთ, მოქმედების მიზანი იქნება, გამოიწვიოს მაყურებელში სკანდალი თუ არა, ძლიერი გაცდა, შეძრწუნება მაინც, თუმცა, ცხადია ისიც, რომ მაყურებლის თვალთახედვით პიესა მხოლოდ წარმოსახვითია, ე. ი. მაყურებელი არასოდეს ივიწყებს, რომ ის, რაც სცენაზე ხდება, არარეალურია (თუნდაც პიესა ისტორიული ჟანრის იყოს): ქალი, რომელსაც სცენაზე ხედავს, სინამდვილეში არ არსებობს, ეს კაციც, მისი ქმარი, მხოლოდ მოჩვენებითი ქმარია და არც მართლა კლავს მას. ეს კი ნიშნავს, რომ მაყურებელს არ სჭერა — ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით — პოლონიუსის მკვლელობისა. წინააღმდეგ შემთხვევაში მაყურებელი ან დარბაზიდან გაიქცეოდა, ან სცენაზე ავარდებოდა. თუმცა, ყველაფრისდამიუხედავად, ის მაინც იჭერებს ამ მკვლელობას. ამიტომაც ღვრის ცრემლებს და წრიალებს სვარძელში. ოღონდ, ან შემთხვევაში თავად მისი რწმენაა წარმოსახვითი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს ღრმა ცხოვრებისეული მრწამსი კი არა, თავისებური თვითრწმენაა, რომელიც თავისთავში ატარებს გაუცნობიერებელ რწმენას იმისა, რომ სწორედ თვითრწმენაა იგი და მეტი არაფერი.

დასკვნა ასეთია: გრძნობები, რომელიც სცენაზე წარმოდგენილ წარმოსახვითან შესებობას ეუფლება მაყურებელს, თავადაც წარმოსახვითია. მოდის გაცდა, რომელიც კონკრეტული და ამავე დროს არარეალურია (აქედან გამომდინარე, შეიძლება საშინელებათა ფილმის, ან სპექტაკლის ყურებისას გაცდილი შიშისაგან სიამოვნებაც კი მიიღო) და სულაც არ არის ტიპური მაყურებლის რეალური ცხოვრებისეული გაცდებისა. ცნობილია, რომ გასულ საუკუნეში, სპექტაკლ „ბიძია თომას ქოხის“ ყურებისას ბევრი მონათმფლობელი ტიროდა, თუმცა ამის გამო სპექტაკლის შემდგომ არც ერთ მათგანს არ შეუცვლია თავისი დამოკიდებულება ზანგებთან ურთიერთობაში.



ეს ახალი წინააღმდეგობა მოქმედებასა და შეხტს, რეალურ ქმედებასა და წარმოსახვით მაგიურ სიბლს შორის, თანამედროვე ავტორებს და მათ, რომელთაც „ახალი თეატრის“ ცნების ქვეშ აერთიანებენ, სხვადასხვა პოზიციებზე დადგომისაკენ უბიძგებს. მაგალითად, უნენ საკუთარი პიესის ნაკლად კი არა, ღირსებად მიიჩნევენ იმას, რომ იგი წარმოსახვითია. მის სხვა პიესებსაც ეხება ის, რასაც იგი საკუთარი პიესის „აივანის“ შესახებ წერდა: „არ ღირს ამ პიესის ისე შესრულება, თითქოსდა ეს იყო სატირა ამა თუ იმ მოვლენაზე. იგი ხოტბის შესხმა სახეებისა და მირაჟებისადმი. მისი სატირული თუ კიდევ სხვაგვარი სახე მხოლოდ ამ პირობებში შეიძლება რომ წარმოჩნდეს“. უნენ ეს რადიკალური პოზიცია შეესატყვისება მის ფუნდამენტალურ პროექტს, რომელსაც შეიძლება „ადამიანი“ ვუწოდოთ. მისთვის შერისხული მწერალი და საზოგადოების მიერ წინასწარ გასამართლებული ქურდი, ილუზია და ბოროტება, ერთი და იგივეა. რჩება რა იმ „წესიერ ადამიანთა“ მტრად, რომელთაც ბავშვობიდანვე მხოლოდ და მხოლოდ ერთგვარ წარმოსახვით არსებად დარჩენისათვის გაწირეს იგი, უნენ ახორციელებს შურისძიებას თავისი პიესებით, სთავაზობს რა მათ მირაჟებს, რითაც აიძულებს მაყურებელს ჩაინთქას მისთვის წინასწარ მომზადებულ წარმოსახვათა ქვესკნელში. ერთი სიტყვით, მისი, როგორც ავტორის „ქემშარიტი მიწანი იყო, აეძულებინა „კეთილგონიერი“, რამდენიმე საათით მაინც ქვეუღივე-ნენ წარმოსახვით ბოროტმოქმედებად, რაც, თავისთავად ცხადია, ორმაგ დარტყმას აყენებს ასეთ მაყურებელს. უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ რომ მსგავსად საკუთარი თავისა, ირეალიზაციისაკენ, წარმოსახვაში გაქცევისაკენ უბიძგებს დარბაზში მყოფ პრაქტიკულად მოაზროვნე ადამიანს, მეორეს მხრივ კი, აიძულებს მას გაიგივდეს პერსონაჟებთან, ხოლო პიესის ბოლოს დაადანაშაულოს კიდევ საკუთარი თავი იმაში, რომ ბოროტებას დაჰყვა. ამგვარად: უნენსათვის წარმოსახვა ის, რომ პუბლიკას უჩნდება ბოროტებისადმი შემწყყნარებლური დამოკიდებულება: მან უნდა დაატყვევოს კეთილგონიერი ბოროტებით, რომელიც საბოლოოდ მათ მაინც სუფთა სინდისით დატოვებს, თუმც კი შეატოვებს მოუსვენრობის ღრმა განცდას, რომლის მიზეზიც ვერ გაუგია.

რაც შეეხება ბრეტს, ისიც კმაყოფილება წარმოსახვით, თუმც სულ სხვა მიზეზის გამო. მას სურს მისცეს მაყურებელს საშუალება ჩასწვდეს პროცესის შინაგან დიალექტიკას. მაყურებლის ნებისმიერი ქემშარიტი განცდა (ძრწოლა, შიში და ა. შ.) ინფორმაციის აღქმას უშლის ხელს. მაყურებელი ისე უნდა ჩაერთოს მოქმედებაში, რომ შეძლოს ამ მოქმედების შინაგანი დინამიკის დაფიქსირება. სწორედ ამიტომ, ვთქვათ „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ რაღაცის მტიციება კი არა, შესანიშნავი იგავია, რომელიც არ იწვევს შიშს და სხვა უკიდურეს განცდებს (სექსუალიზა, ლიბიდო და ა. შ.), რაც მუდმივი გართობის მდგომარეობაში მყოფ მაყურებელს საშუალებას აძლევს გონებით (რადგანაც სწორედ გონებისეკნაა მიმართული) ჩასწვდეს აზრს, რომ შეუძლებელია სიკეთის ქმნა ექსპლუატაციაზე დაფუძნებულ საზოგადოებაში. ამრიგად, ბრეტისათვის წარმოსახვა უბრალოდ საშუალებო რგოლია გონებასა და მისი შემცდნების ობიექტს შორის. ამიტომაც იგი არ ერიდება და განუწყვეტლივ ახშელს სცენაზე წარმოსახულს, როგორც წმინდა წყლის ირეალობას. ამისათვის არსებობს რიგი სასცენო ხერხებისა: სცენაზე ყრია ცხედრები, რომლებიც ბოლოს

მანქენები აღმოჩნდებიან და მაყურებელმა თავად უნდა ამოიცნოს ისინი — სწორედ იმიტომ, რომ არ გაუჩნდეს თავზარდამცემი განცდა მათი ცოცხალი მსახიობებისადმი მსგავსების გამო, ანდა, პირიქით, როცა მსახიობები იატაკზე წვანან, არ გააიგივოს ისინი გვამებთან. პერსონაჟთა ნაწილისათვის გათვალისწინებულია ნიღბები, ნაწილისთვის კი არა, ავანსცენაზე მღერიან, რითაც გამოხატავენ ერთ-ერთი პერსონაჟის სუბიექტურ დამოკიდებულებას სცენაზე მიმდინარე მოვლენებისადმი; სახეზეა ემოციათა მუდმივი ბლოკირება, რღვევა და ქაოტური სინთეზი; აქ ჩანს განსხვავება ბრეტსსა და ჟენეს შორის, რომლისთვისაც წარმოსახვა თვითმიზანადაა კაცული.

ასეთია თეატრის არსი: მის არსებით ღირებულებას წარმოადგენს რაღაც არარსებულის წარმოდგენის უნარი. ამას ბრეტტი საშუალებად აქცევს. თუმც, ნებისმიერ შემთხვევაში არსებობს გრძნობის ირეალიზაციის ორი გზა. პირველ შემთხვევაში ავტორი ცდილობს, გააღვიძოს ირეალური გრძნობა, რადგან სწორედ ეს არის თავისთავად მნიშვნელოვანი — ასეთია ჟენეს შემთხვევა და მეორე — ბრეტტის შემთხვევა როცა გრძნობა ხდება ირეალური, რათა ვნებამ არ დაიპყროს გონება. განსხვავებით ამისა — და აქაც ჩადებულია კიდევ ერთი წინააღმდეგობა — არტო, როგორც ვნახეთ (ის კი აშკარად სიურრეალისტთა მიმდევარია), არ კმაყოფილდება მსგავსი შედეგებით. ის მოითხოვს, რომ წარმოდგენა იყოს მოქმედება. მოქმედება კი ესმის ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით — აქ აღარ არის საუბარი ირეალური ობიექტის შექმნისთვის მუშაობის გაწევაზე. ახლა უკვე თეატრის მიზანია გამოიწვიოს რეალური სასიკვდილო ძრწოლა ნებისმიერი მაყურებლის სულში. აქედან დაწყებული, პიესა ირღვევა: აღარ არის ინტრიგა — ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, არ არის დეკორაცია — ესაა რაღაც სიურრეალისტური, რომელიც იქმნება იმ პრინციპით, რომ არ არსებობს არავითარი სხვაობა რეალურსა და წარმოსახვითს შორის. რა თქმა უნდა, ეს საკამათო საკითხია, მაგრამ საბოლოო ჯამში, ამ პრინციპის მეშვეობით ფიქტორი ელემენტი დადის მინიმუმამდე და მიმდინარეობს რეალურ ხერხთა ძიება, რათა მაყურებელზე რეალურად მოხდეს ზემოქმედება. მაგალითად, ნაშრომში „თეატრი და მისი ორეული“, არტო წერს: „მუსიკალური ინსტრუმენტები უნდა გამოიყენებოდეს როგორც ობიექტები; გრძნობის სფეროზე მისი ორგანოების მეშვეობით ძლიერი ზემოქმედების მოხდენის აუცილებლობა საჭიროებს — უღერადობის თვალსაზრისით — ბგერათა უცნაურ ტონებსა და ვიბრაციას. რაც შეეხება განათებას, სინათლის სპეციფიური თვისებების გამო, უნდა მივმართოთ სინათლის ვიბრაციის ეფექტებს“. შემოძლია მოვიყვანო თუნდაც ორი ათეული მსგავსი ციტატა — ყველა ისინი გვიჩვენებენ, რომ აქ ხდება რეალური აღმგზნებ ელემენტთა ან შეგრძნებების გამტარება ძიება, რომელთა საშუალებით მაყურებელი შეიძლება მივიდეს უშუალო აღქმის მდგომარეობამდე. ასეთ პირობებში, ბუნებრივია, ისმის კითხვა: რა საჭიროა აქ რაიმე სახით გამოყენების ილუზიის შენარჩუნება? არტოს სურდა, თავისი ერთ-ერთი სპექტაკლის თემად მექსიკის დაპყრობა აეღო. საინტერესოა, რატომ რჩებოდა უცვლელი მის მიერ არჩეული თემა. მიუხედავად სხვადასხვა ვარიაციებისა, რომლებიც ჩნდებოდა მის ირეალურ აბსტრაქციაში, მაშინ, როდესაც რეალურ ბგერებსა და სინათლის ეფექტებს მშვენივრად შეეძლოთ საჭიროებისამებრ ჩვენი მომართვა?

მაგრამ თუ თეატრი, როგორც არტო ამბობს, ხერთოდ არ არის ხელრქმემა, და ის, როგორც მოქმედება, ათავისუფლებს ჩვენში მთვლემარე, საშინელ ძალებს, თუკი თავად მაყურებელიც პოტენციური მსახიობია, რომელსაც დაუყოვნებლივ შეუძლია მთელი სიშმაგითა და სისასტიკით შეუერთდეს საერთო როკვას, გამოდის, თავად არტო გაჩერებულა ნახევარგაზე. მართლაც, თუ არტოს ლოგიკას მივყვებით, საკმარისია უბრალოდ ვაიძულოთ მაყურებელი მართლა მიმდინარე მოვლენას დაესწროს. და მაშინ მისი რწმენაც სრული იქნება. ამ აზრით, „სისასტიკის თეატრის“ თანამედროვე, დასრულებული ფორმა იქნება ის, რასაც „ჰეპენინგს“ უწოდებენ.

„ჰეპენინგი“, რომელიც უკვე ფართოდ გავრცელდა საფრანგეთში, ინგლისში, ამერიკასა და იაპონიაშიც კი, არის სწორედ რეალური მოვლენა. აქ არ არის სცენა, ყველაფერი ხდება შუა დარბაზში, ან სულაც ქუჩაში, ზღვის სანაპიროზე, მაყურებელთა და იმ ადამიანთა შორის, რომელთაც უკვე ვუწოდებთ არა მსახიობებს, არამედ მოქმედ პირებს. მათ შორის მხოლოდ დროში სხვაობა არსებობს. მოქმედი პირნი რეალურად აკეთებენ რამეს — სულერთია, რას, ოღონდ რაიმე პროვოკაციულს, გამომწვევს — ამას კი რეალურ მოვლენამდე მივყავართ — თუ კონკრეტულად რომელ მოვლენამდე, ამას არა აქვს მნიშვნელობა! ისეთი სანახაობებიც არსებობს, რომელიც იყენებს თვით მოლოდინსა და მოწყენილობას, რათა გამოათავისუფლოს ზოგიერთი დათრგუნული ძალა. აი, კლასიკური ჰეპენინგის ერთი მაგალითი: შემოდის ადამიანი (როგორც ჩანს, მოქმედი პირი). მას უყურებენ, არ იციან, რას მოიმოქმედებს იგი; ადამიანი ჭდება სკამზე, გულხელს იკრეფს და ასე ზის ორი საათის განმავლობაში. ფაქტია, რომ მოწყენილობა ამ დროს ადამიანში ბადებს გადაულახავ რეაქციებს, რომლებსაც ქვითინამდეც კი მიყავს. ზუსტად ასევე შეიძლება სექსუალურ ინსტინქტთა პროვოცირებაც. მაგალითად. პარიზში აკრძალეს ერთი ჰეპენინგი, რომლის დროსაც სცენაზე იმყოფებოდა შიშველი ქალი, რომელსაც სხეული ათქვეფილი ნაღებით ჰქონდა დაფარული და მისი ალოკვა ნებადართული იყო. სხვა შემთხვევებში მიმართავენ სიკვდილისა და ძალადობის ინსტინქტებს: მე ვნახე ჰეპენინგი, რომლის დროსაც მამლებს კისერს კრიდნენ და სისხლის ჭავლს მაყურებლისკენ მიმართავდნენ — თუმც, ინტერესის საგანს მაინცდამაინც ეს მომენტი არ წარმოადგენდა, რომლის გათვლაც გარკვეულწილად წინასწარაც შეიძლებოდა (დასაკლავი მამლები ხომ ადრევე უნდა ეყიდათ), მოულოდნელი აქ მაყურებლის რეაქცია იყო. თავიდან თითქმის ყოველთვის სკანდალი იწყებოდა. შემდეგ კი დამოკიდებულებები იცვლებოდა, ნაწევრდებოდა, ჩნდებოდნენ მომხრენი და მოწინააღმდეგენი. რაც ძალადობის ახალ ტალღას იწვევდა. შემდეგ, ზოგიერთ შემთხვევაში, ჩნდებოდა უფრო ღრმა გრძნობები — სექსუალური სილაღე, ან სიკვდილისაკენ ლტოლვა — სულერთია, რა, საბოლოოდ კი ყველა მსახიობი და მაყურებელი ერთიან ანსამბლად იკვრებოდა; მაგალითად, პარიზში ერთ-ერთი ჰეპენინგი ყველასათვის მოულოდნელად გადაიზარდა ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ მიმართულ დემონსტრაციად. თუმცა ადამიანები სულაც არ მისულან იქ პროტესტის გამოსახატავად.

ჰეპენინგი ერთგვარი რეალობაა, იგი არსებობს და ნამდვილად ბადებს გარკვეული სიმსუბუქის გაცდას; ე. ი. ჩვენ შეგვიძლია იგი განვიხილოთ, როგორც

ფაქტი. პრობლემა კი, როგორც ჩანს, ასეთია: რად გადაიქცევა წარმოდგენა, როდესაც მიმართავს მაყურებლის თავისუფალ წარმოსახვას? ასეთი განპირობებულობა, მეტი ან ნაკლები სისასტიკით, ხომ არ ეწინააღმდეგება თეატრს, ანუ სწორედ ამ დროს ხომ არ ფეთქდება ჰემშარიტად შიგნიდან თეატრი? მართლაც, უმეტესწილად ჰემშინგი იმ სისასტიკის მოხერხებული ექსპლუატაციაა, რომელზედაც არტო ლაპარაკობდა. საფრანგეთში ლებელი საკმაო საღიშმით ეპერობა მაყურებელს. მათ თვალს სჭირთ მკვეთრი სინათლე. სხვადასხვა ობიექტები გამოსცემენ გამაყრუებელ, აუტანელ ხმებს და ამასთან ერთად სიბინძურებსაც აშხუფებენ. ამ ჰემშინგებზე ძველი ტანსაცმლით სჯობს მისვლა.

თუმცა კი, პუბლიკა, როგორც წესი, ეხმაურება მსგავს მტანჯველ შურაცხყოფებს. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია თუ არა ვთქვათ, რომ უკვე გადაილაზა თეატრის იდეის, მისი არსის ზღვარი? პიტერ ბრუკი ინგლისში შეეცადა ეპოვა ერთგვარი შერეული ფორმა, შუალედური რგოლი, რათა ჰემშინგი თეატრალური წარმოდგენის ჩარჩოებიდან არ გასულიყო. ამჟამად თამაშობენ მის პიესას სახელწოდებით „US“, რომელშიც უკვე სათაური მაპროვოცირებელია, რადგან ცდილობს დააპირისპიროს „ჩვენ“, ანუ ინგლისელები და „აშშ“ ანუ ამერიკელები, ხოლო სიუჟეტი, თუ ასეთი საერთოდ არსებობს, უკველ შემთხვევაში რაღაც მაგისტრალური თემა, პირდაპირი პროვოკაციაა, რადგან ვიეტნამის ომს უკავშირდება. თავად პიესას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს და არც შეიძლება მას პიესა ეწოდოს. ეს წარმოდგენა უნდა თამაშდებოდეს პუბლიკის წინაშე. სცენაზე; იგი წარმოადგენს მოქმედებების, სიტუაციებისა და ძალადობის აქტების მიმდევრობას, რომელთაც აფექტურობის გარდა, არანაირი სხვა ფასეულობა არ გააჩნიათ და ერთმანეთში გადახლართულნი ამ ორი თემისაგან მომდინარეობენ.

პირველი ნაწილი ვიეტნამის ომის საშინელებებზეა, მეორე კი უფრო მემარცხენეთა უძღურებას ეძღვნება.

ის, რასაც ჩვენ ვხედავთ, არ შეიძლება რეალობად ჩაითვალოს, რადგან, აქ მოქმედებენ მსახიობები. მაგრამ იგი არც ირეალურია, რადგან უკველი მოქმედება და უკველი შეხტი ვიეტნამის ომის რეალობას შეგავსებენ.

საბოლოო ჯამში სწორედ რეალობა ახდენს, ზემოქმედებას მაყურებელზე რადგან სწორედ ბგერები, ფერი, ქმედებანი ქმნის საბოლოოდ ტრანსის მდგომარეობას, ანდა სულაც გამოუეყჩერებას იწვევს (ეს უკვე თავად მაყურებელზეა დამოკიდებული). მაყურებელი არ არის ჩართული წარმოდგენის მსვლელობაში, შენარჩუნებულია გარკვეული დისტანცია. პუბლიკა იღებს თავისებურ „დარტყმას“ — გამიზნულად მოუწესრიგებელ მონახაზებს, რომლებიც სწორედ მაშინ წყდებიან, როცა სადაცაა ილუზია უნდა დაიბადოს. და საბოლოოდ მაყურებელი აღმოჩნდება რეალური მოვლენის, ნამდვილი ჰემშინგის პირისპირ, თუმცა ეს ჰემშინგი უკველ სადამოს მეორდება.

სცენაზე მყოფთაგან ერთ-ერთი ხსნის პეპლებით სავსე კოლოფს. პეპლები მიფრინავენ კოლოფიდან, ის კი ასანთით ან სანთებელით წვავს მათ. ნათელია, რომ აქ ადგილი აქვს ილუზიას ბონზებზე, რომლებიც ცოცხლად იწვავდნენ თავს საიგონში. ეს ნამდვილი ჰემშინგია, რადგან აქ რეალურად ხდება რაღაც: არიან ცოცხალი არსებები და ისინი ტანჯვით იხოცებიან. ამასთანავე ეს არაა

ბოლომდე ჰეპენინგი, რადგან ეშვება ფარდა და მაყურებელი, უბრაუნდებოდა. საკუთარ მარტოობას, სასოწარკვეთილებამოცუული ტოვებს დარბაზს და ეს სასოწარკვეთილება გაოგნებით, სიძულვილითა და უღონობითაა გამოწვეული, არ კეთდება დასკვნა. ან კი რა დასკვნა შეიძლებაოდა რომ გაკეთებულიყო? რა თქმა უნდა, ვიტანამის ომი დანაშაულია და რა თქმა უნდა, მემარცხენეები უძლიერნი არიან, მაგრამ აქვს კია ყოველივე ამას რაიმე კავშირი თეატრთან? ესაა სწორედ ის დონე, როდესაც ფორმა შუალედურია და შეიძლება ითქვას: „ეს თეატრია“ ან „ეს არ არის თეატრი“. ყოველ შემთხვევაში, თუ შევთანხმდებით, რომ ეს თეატრია, მაშინ ასეთი სიტუაცია ავლენს იმას, რასაც დღეს შეიძლება ვუწოდოთ წარმოსახვითის კრიზისი თეატრში.

და მართლაც, თუ ამ კუთხით შევხედავთ, ყველგან დავინახავთ მაყურებლისადმი ისეთი ფიქციის მიწოდების უცნაურ სურვილს, რომელიც ამავე დროს რეალობა იქნებოდა. ვინც ამ სპექტაკლებზე ყოფილა, იცის, რაც ხდება. ამის დადასტურებაა „ოპენჰაიმერის პროცესის“ მსგავსი „დოკუმენტური თეატრის“ შექმნის მცდელობა, რომლის ჩვენებაც დაიწყეს გერმანიაში, ხოლო ვილარმა იგი ჩვენთანაც წარმოადგინა. ამ შემთხვევაში, ლაპარაკი არ არის იმაზე, რომ რეალობა აჩვენონ ავტორის სუბიექტური თვალთახედვიდან, როგორც ეს ისტორიულ პიესებშია ხოლმე. მთავარია, აღდგენილ იქნას თავად პროცესი და ის სიტყვები, რომლებიც ნამდვილად წარმოთქვა პროცესის თითოეულმა მონაწილემ დროის გარკვეულ მომენტში.

შედეგი აქ აბსოლუტურად საწინააღმდეგოა იმისა, რაც ჰეპენინგში მიიღწევა. ჰეპენინგში რეალური საბოლოო ჯამში შთანთქავს წარმოსახვითს. დოკუმენტურ სპექტაკლებში კი რეალობა გარდაიქმნება ერთგვარ წარმოსახვად, ანუ სწორედ წარმოსახვითი შთანთქავს რეალურს. აი, ამის მაგალითიც: პიესა, რომელიც გათამაშდა გერმანიაში და პიესა, რომელიც დადგა ვილარმა, სავსებით განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან.

რატომ განსხვავდებოდნენ ისინი ერთმანეთისგან? იმიტომ, რომ ყველაფრის მიუხედავად, ისინი გამოხატავდნენ ავტორთა გრძობად დამოკიდებულებას. ოპენჰაიმერის პროცესი ხომ რამდენიმე დღის განმავლობაში გრძელდებოდა და ტექსტი მთელი ამ ხნის განმავლობაში ნალაპარაკევიდან უნდა შერჩეულიყო. შერჩევა კი უკვე ავტორის საშუაოა; ესაა არჩევანი, რისკი. იმას, რაც ვნახეთ ზევნ და ნახეთ თქვენ, არაფერი აქვს საერთო ოპენჰაიმერის პროცესის აღდგენასთან. ის რაღაც სხვას წარმოადგენდა და თავად ოპენჰაიმერიც ამით გამოგონილი ხდებოდა. რადგან შეუძლებელი იყო თვალთახედვიდან გაგვეშვა ვილარი (ცნობილი მსახიობი, ოპენჰაიმერის როლის შემსრულებელი). ასე რომ, უცებ აღმოჩნდებოდა, რომ იგი არა რეალური პერსონაჟია, არამედ გამოგონილი — ვილარის ერთ-ერთი როლთაგანი. იგი არ შეიძლებაოდა ყოფილიყო ჩაფიქრებული, როგორც რეალური არსება თუნდაც იმიტომ, რომ ვილარი ლაპარაკობდა ფრანგულად, ხოლო პროცესი მიმდინარეობდა ინგლისურად. ჩვენ ეს ყველაფერი ვიცოდით. ყველა პირობითობას ხომ იოლად იღებენ, როცა ლაპარაკია რეალურ თეატრზე, სადაც შეიძლება ნახო ერთმანეთთან ფრანგულად მოლაპარაკე ინგლისელები. ეს ყველაფერი მისაღები იყო, რადგან ნორმალური იყო თეატრისათვის. მაგრამ, დაწყებული იმ მომენტიდან, როცა შეეცადნენ ეჩვენებინათ

ობენაიამერის პროცესი, ყველა იმ ადამიანმა, რომლებიც ლაპარაკობდნენ ფრანგულად და ამასთან გამოხატავდნენ რეალურ ამერიკულ სიტუაციას — მდგომარეობა სახვებით ირეალურად აქცია. აქ უკვე აღარაა ლაპარაკი ამერიკელებზე ან ინგლისელებზე. იქმნება ერთგვარი დროითი ილუზია: ობიექტზე დაკვირვებისას ადამიანი ეუბნება საკუთარ თავს: „აი, რეალურად ორსაათიანი პროცესი, რომელიც ილუზორულად ორ კვირას მიმდინარეობდა“. ასე, რომ სპექტაკლის პროცესი უფრო სიმბოლური ილუზიაა, რომელიც ნამდვილ პროცესზე მიგვიოთხებს. ესაა პროცესის თავისებური „შიფრი“, როდესაც ტრანსპოზიცია ავლენს აბსტრაქტულ ქეშმარიტებას და ამასთანავე რეალური აღდგენა სულაც არ ხდება.

ასე და ამგვარად, თეატრალურ ილუზიასა, რომელიც, როგორც ეს ჰეპენინგში ხდება, შთანთქმულია რეალური, თითქმის სადისტური ზემოქმედებით მაყურებელზე, და რეალურ მოვლენას შორის (როგორადაც იგი გვევლინება დოკუმენტში, თუმცადა ეს მოვლენა ილუზიითაა შთანთქმული), ჩვენ ვჭვრეტთ სახეობრივი აზროვნების კრიზისს.

სინამდვილეში, თავის სიღრმეში, ჰეპენინგი მიმართავს სახეებს. თავისთავად, მოვლენა, როგორც არ უნდა იყოს იგი, თავისი არსით სხვა რაღაცის სიმბოლოა: რეალური აქ ემსახურება ირეალურს. მე არ მაქვს დრო, უფრო დაწვრილებით ვისაუბრო ამის თაობაზე, მაგრამ, თუ ჩავუკვირდებით, აღმოჩნდება, რომ ეს კრიზისი, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მას თეატრალური ფორმების ერთგვარ აფეთქებაზე მივყავართ, მინც რეჟისორის გაღრმავების მომასწავებელია.

აქ უკვე აღარ მუშაობენ ავტორისა და დამდგმლის ადამისდროინდელი, გაუგებარი და დახლართული პრინციპებით. არ მოქმედებენ თეატრის თეორეტიკოსთა ძველი წარმოდგენებით, რომელთა თანახმად თეატრალურობა თავის უმაღლეს გამოხატულებაში ითვალისწინებს რეალურისა და წარმოსახვითის განუყოფლობას. თუ ამას დაუჭერბდით, შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ სწორედ თეატრში წარმოდგენილი მირაჟი, რომელიც ზუსტად როგორც მირაჟი, ისეა აღქმული. განსაზღვრავს მაყურებლის განცდებს.

ეს არის ბერძნული კათარზისის იდეა. გულუბრყვილობა, რომლითაც საუკუნის დასაწყისში შემდეგ ნებას რთავდა მსახიობებს მაყურებელთა დარბაზის გავლით ასულიყვნენ სცენაზე, კარგად აჩვენებს მაშინდელ ავტორთა უმანკობას. ისინი მიიჩნევდნენ, რომ რადგანაც სცენური სივრცე ილუზორული ადგილი და მირაჟია, პერსონაჟს, რომელიც მიდიოდა გასასვლელში და თან შემთხვევით მაყურებელსაც ეხებოდა, უნდა დამტკიცებინა მათთვის ამ სანახაობის რეალობა. უცაბედად, როგორც ეს შემდგომში იქნება ნაჩვენები, ჩვენი თაობის ადამიანებისთვის თეატრმა დაკარგა რეალისტურობა. ბოლოს და ბოლოს ხომ ან რეალობისაყენ უნდა ისწრაფვოდე და მაშინ ბოლომდე უნდა მიყუე ამ გზას, ვინაიდან რეალურ განცდებს მხოლოდ და მხოლოდ რეალური მოვლენები იწვევენ, — ან კიდევ უნდა აღიარო დრამატული წარმოდგენების სახვებით ილუზორული ხასიათი, თუმცა ამ უკანასკნელ შემთხვევაში, რაკი ასეთი წარმოდგენის სტრუქტურას ირეალიზაცია წარმოადგენს, იგი სწორედ ისე უნდა იქნას გამოყენებული, როგორც რეალობის უარყოფა (ჩვენ კიდევ მივაქცევთ ამას ყურადღებას) და არა როგორც მათი მიზამვა.

ბოლო, ყველაზე შესაძინევი და ფუნდამენტური წინააღმდეგობა ეხება ენის როლს თეატრში. მართლაც, თეატრალური პერსონაჟი ხომ ადამიანია, ან როგორც „შანტელერში“, ანთროპომორფულად წარმოდგენილი ცხოველი (ეს კი ნიშნავს, რომ თუ მას აქვს ადამიანური ქცევები, მიუხედავად იმისა, ქმნის თუ არა ეს მკვეთრად გამოხატულ ინტრიგას. იგი უნდა ლაპარაკობდეს კიდევ, რადგან ადამიანი მეტყველი არსებაა). ასე რომ ენა სცენური გამოხატველობის ერთ-ერთი ხერხია. კლასიკურ თეატრში კი საერთოდ. მთავარი ხერხი იყო. დიდი ტრაგიკოსი ამ ტრაგედებში ცოტას მოძრაობს, შეიძლება უძრავიც იყოს მთელი ტირადების წარმოთქმისას. მხოლოდ სიტყვის ჯადოს, ხმის ინტონაციებს, რიტმს, მეტყველების სისწრაფეს, გარკვეული სიტყვის აქცენტობასაც კი შეუძლია შექმნას წარმოდგენა არსებული სიტუაციის, მის ირგვლივ გაჩაღებული ვნებებისა და მიღებული გადაწყვეტილებების შესახებ. ამასთანავე, ჩვენი კლასიკოსებისათვის არსებობს მხოლოდ ფსიქოლოგიური სამყარო, თუმცა, უკვე რომანტიზმის ტრადიციებიდან მოყოლებული, მისით შთაგონებულ დრამატურგებთან უველაფერი მკვეთრად იცვლება.

ეს ავტორები შეეცადნენ ენაში შემოეტანათ მთელი სამყარო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენს ირგვლივ არსებული ბუნება, გარემო, ის, რასაც გერმანულად „Umwelt“-ს უწოდებენ. მისი ჰორიზონტები, ფარული ძალები, რომლებიც მოქმედებენ ჩვენში და ჩვენს გარეთ და რომლებიც შეიძლება პირდაპირი ან ირიბი სახით აღმოვაჩინოთ დიალოგში. იგი შესაძლოა მოცემული იყო ცხადად, ანდა მინიშნების, ან ფარული დამატებითი ინფორმაციის სახით, ან კიდევ სულაც სიჩუმით გამოიხატებოდა. ოღონდაც ისე, რომ უპირატესობა მაინც ენას ენიჭებოდა. საფრანგეთში, ორ ომს შორის პერიოდში არსებობდა თეატრი, რომელსაც „სიჩუმის თეატრი“ ეწოდებოდა. მისი ავტორი იყო უ-უ ბერნარი და იგი სინამდვილეში უკიდურესად მოლაქლაქე თეატრს წარმოადგენდა, ვინაიდან „სიჩუმის თეატრი“ გულისხმობდა იმას, რომ ენას სიჩუმეც მიეთვისებინა. ერთის მხრივ, ამ პიესებში ენა გამოხატავდა ყოფიერების ერთგვარ ყოფით და ქოტურ ასპექტს. ავიღოთ. მაგალითად, მეუღლეები პიესიდან „ცეცხლი ხელმეორედ ძნელად ჩაღდება“. ჯარისკაცი დაბრუნდა ომიდან, ცოლი ვერღელულობს მას. მათ შორის ცარიელი, უაზრო საუბრებია. რომლებიც ქვეტექსტის არსებობაზე მიგვანიშნებენ. საქმე ისაა, რომ ცარიელი სიტყვების უკან, სიჩუმის წუთებში იმალება მთავარი სათქმელი „მე ვიცი, აღარ გიყვარვარ, მაგრამ ეს არაა მართალი. მე ცოტა დრო კიდევ მჭირდება; შესაძლოა სინამდვილეში ეს მე მიყვარხარ ნაკლებად. თუმცა...“ და მთელი ეს საუბარი. თუმცა იგი არ წარმოთქმულა ხმამაღლა, მაინც არსებობდა, როგორც გავონილი ფრაზების მთავარარსი, როგორც მათი გასაღები, მათი ჭეშმარიტი მნიშვნელობა.

ამგვარად, „სიჩუმის თეატრი“ სიტყვის მეშვეობით მთლიანად იმორჩილებდა თეატრალურ სამყაროს. სიჩუმე აღარ იყო უბრალო შემთხვევითობა: ჩვეულებრივ, ჩუმდებიან, როცა არაფერი აქვთ სათქმელი. ან ვიღაცისგან პასუხს ელიან. აქ კი სიჩუმე ბაძავდა სიტყვათა მნიშვნელობებს. გაჩუმება იმის ნიშანი იყო, რომ პერსონაჟი აღწევდა საუბრის უმაღლეს წერტილს სწორედ იმ მომენტში, როცა კონფლიქტი სრულად რეალიზდებოდა. მოკლედ, ასე, საღდაც 1950 წლისთვის უკვე შეიძლებოდა თქმა, რომ თეატრი სრულად „აღიქურვა“

ენით, სხვანაირად რომ ვთქვათ, ყველაფერი ენის შიგნით მოთავსდა. აღარ იყო აუცილებელი დეკორაციები; ბევრი დამდგმელი და ავტორი მუშაობდა მათ გარეშე, რამდენადაც გაფორმება მხოლოდ ნათქვამის ილუსტრაციას წარმოადგენდა. მაგალითად, შექსპირის ენა ყოველთვის გვაუწყებს რაღაცას გარე სამყაროს შესახებ. ამიტომაც არ იყო საჭირო სინათლის მომატება ან შუის ჩვენება მაშინ, როცა ის ამბობს: „ნათება“ ან ვთქვათ, „ქეკა-ქუხილი“. სიტყვები სომ ისედაც ყველაფერს გამოხატავენ. სიტყვიერმა ელემენტმა მხედველობითი ელემენტის საჭიროება მოხსნა. რა თქმა უნდა, ტექსტში არის მითითებები უტყუვ სცენებზეც, უესტზეც, როცა საჭიროა, მკვლელობაც ხდება. მაგრამ ეს ყველაფერი (უესტი, ფერი, მსახიობის მოქმედება, ნაწილობრივ — ბგერა და ხმაური) სიტყვის თეატრში მხოლოდ და მხოლოდ თანმხლები კომპონენტია; თავის სიღრმეში თეატრი იძულებულია ყველაფერი წარმოსთქვას. ამიტომაცაა, რომ თანამედროვენი ცდილობენ უარი თქვან დეკორაციებზე, ბარომ ობიექტი პანტომიმით შეცვალა, რომელიც აცოცხლებდა ამ ობიექტს და აქრობდა პანტომიმის დამთავრებისთანავე და ეს დამკამყოფილებლად მიიჩნია. ერთი რომანის ინსცენირებაში ის უნდა დაბრუნებულიყო სახლში, გველო კონსიერტის ოთახის წინ, ასულიყო მესამე სართულზე და შესულიყო თავის ოთახში. ამის შემდეგ კიბისა და შესასვლელის არსებობა აზრს კარგავდა. ამიტომ მან პანტომიმის დახმარებით მოხსნა დეკორაციის აუცილებლობა. პანტომიმით გამოხატავდა საუბარს კონსიერტ-ქალთან. შემოსასვლელში ასევე პანტომიმით გვიჩვენებდა კიბეზე ასვლის სცენას და ყველაფერი ეს საქმარისზე მეტიც იყო. გარესამყარო დაიყვანებოდა მიმიკამდე. ამავე დროს გამოინახებოდა თეატრალური ხერხებით, თუმც, უნდა ითქვას, რომ ახალი თეატრი სიტყვასთან კონფლიქტშიც იბადება. სინამდვილეში, თეატრში სიტყვის სუვერენიტეტი წარმოსახვითს უსვამს ხაზს, სიტყვაში განსხეულებული ხე, წვიმა ან მთვარე არარეალურნი არიან. ისინი კარგავენ შესაძლებლობას, რეალურად ან ფიზიკურად მოახდინონ ზემოქმედება მაყურებლის აქტივობასა და განზრახვებზე.

ავიღოთ, თუნდაც არტო. ის ცდილობდა ზემოქმედება მოეხდინა მაყურებელზე წარმოდგენის რეალური პარამეტრებით (წინასწარმოფიქრებული ბგერებით, განათებით): თეატრის შესახებ პირველივე ნაწერებში იგი ენას მხოლოდ დამხმარე კომპონენტად მიიჩნევს. ნაშრომში „სისასტიკის თეატრი“, აცხადებს, რომ გამოიყენებს სიტყვებს არა იმის მიხედვით, თუ რას აღნიშნავენ ისინი, არამედ მათი რეალური მნიშვნელობით. თუ კორნელის მსგავსად, პომპეუსის დაღუპვის შესახებ მოგითხრობთ, ამით შევამცირებ სიტყვების აფექტურობას და მას წარმოსახვით ისტორიაში განვაბნევ. არტოს თანხმად, შინაგანი მუხტით დატვირთული სიტყვა, წარმოთქმული შესაბამის ადგილას გარკვეული განათების ქვეშ და გარკვეული ხმის ტემპით, შექმნილი სიტყვათშეთანხმების თავისუფალი ასოციაციით კონკრეტული მნიშვნელობის გარეშე (ეს შეიძლება იყოს სიტყვა მკვლელობის, დედის, სისხლის, სექსის) ადამიანებზე ფსიქონალიტიკური მკურნალობის მსგავსად მოქმედებს. ეს რადიკალური დამოკიდებულებაა ენის მიმართ. კლოდელის თეატრს (რომელიც განთქმულია ზემგრძნობიარობით) და არტოს თეატრს (რომელიც მეტყველებას რეალურ მოქმედებას უქვემდებარებს) შორის აშკარა წინააღმდეგობაა.



თანამედროვე თეატრი კი, ვინაიდან მისი ინტერესები განსხვავებულია, ვაჭობს შერეულ გადაწყვეტებს. ამის მიზეზი უნდა იყოს ბევრ ადამიანში გაჩენილი ერთგვარი მრწამსი, რომლის თანახმადაც, ლაკანის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ფროიდისეული კვებნობიერი სტრუქტურირებულია როგორც ენა“. ამოსავალი იდეა, პრინციპში იგივეა, რაც არტოსთან, თუმცა კონცეფცია ენისა, როგორც „ჩვენი ბედის შენობული სახის“, სულ უფრო და უფრო გავრცელებული ხდება. ბევრი თანამედროვე ავტორისათვის მისაღებია ჰაიდეგერის აზრი (მიუხედავად იმისა, იცის თუ არა ეს ფრაზა): „ადამიანი ისე იქცევა, თითქოს ენის შემქმნელი და მისი ბატონ-პატრონი იყოს. სინამდვილეში კი პირიქით. ენა რჩება მის ბატონად“. შეეცვალოთ სიტყვა „ადამიანი“ „პერსონაჟით“ და დღევანდელ თეატრში გამოყენებული ბევრი ხერხი გასაგები გახდება. მეტყველ თეატრში, თუნდაც პერსონაჟი ყველაფერს არ ამბობდეს და ბევრ რამეს მხოლოდ მიანიშნებდეს, ავტორი ისე მიიჩნევს თავს, თითქოს თავად ისიც და მისი გმირიც სიტყვის ბატონ-პატრონები იყვნენ. ისინი ამბობენ და გულისხმობენ იმას, რაც ცნობიერად სურდათ გამოეხატათ. თუ როგორც ბევრი ფიქრობს, ენა, მართლაც ადამიანის ბატონია, რომელიც აუალიბებს მის პიროვნებასა და ბედობას, თუ ენის კანონები მხოლოდ კომუნიკაციის პრაქტიკული რეცეპტები ან იდეათა გამოთქმის საშუალებაა კი არა. აუცილებელი პირობაა ადამიანის ჩამოსაყალიბებლად, მაშინ თეატრალი აღარ განიხილავს ენას, როგორც ერთგვარ სამეფო ინსტრუმენტს, რომელსაც თავისუფლად იყენებს გმირი. პირიქით, მას სურს გვიჩვენოს, რომ ენა ადამიანის ბატონია. ეს საკმარისია, რათა მთლიანად შეიცვალოს თეატრალური პროზის მნიშვნელობა და ღირებულება. იონესკოსა და მისი მიმდევრებისათვის თავად ენაა მთავარი და არ წარმოადგენს გმირის თვითგამოხატვის საშუალებას. ანუ ლაპარაკია იმაზე, რომ ენა წარმოსდგეს, როგორც ერთგვარი თვითგანვითარებადი უსახო საწყისი, მოქმედი ადამიანის გავლით და მის გარეშე, რითაც თავს ახვევს ადამიანს თავის კანონებს, მიუხედავად მოსაუბრის მცდელობებისა. აღნიშნოს რაიმე; ენა ართმევს მას ყველა ამ აღნიშვნას და თავისი სიტყვიერი სიძლიერით უბიძგებს მოქმედებებისაკენ, რომელთა ჩადენას ის სულაც არ აპირებდა და რომლებიც ჩამოყალიბდნენ თავისთავად. მეტყველების ფორმირების პარალელურად, რათა თავიდანვე აღენიშნათ ისინი. „გაკვეთილში“ მასწავლებელი სწავლების პროცესში კლავს მოსწავლეს, რასაც, რაღა თქმა უნდა, თავიდან არ აპირებდა. ამგვარად, იონესკოს პიესების გმირი ენაა: თანაც მთავარი პერსონაჟი. ის მეფობს იმდენად, რამდენადაც თეატრი ამზობს ადამიანის ბატონობას. აქ საუბარია ენის პიესებზე, რომლებიც საგრძნობლად განსხვავდებიან კლოდელის დრამატურგიისაგან. ვხვდებით სხვა პერსონაჟებსაც — წარმოსახვით პერსონაჟებს, რომლებიც განზრახ უფერულად არიან გამოყვანილნი, რადგან არაფერია არსებითი, გარდა იმისა, რაც მათი საშუალებით და მათ გარეშე ითქმება.

თეატრი კარგავს ანთროპომორფიზმს. ის ანსახიერებს იმას, რასაც ფრანგული ლიტერატურის ზოგიერთი მიმდინარეობის მიმართ დღესდღეობით განსაზღვრავენ როგორც სუბიექტის რღვევას. ახლა მათ წინაშე რჩება მხოლოდ ობიექტი — მარტოსული და ცოცხალი; ეს არის ენა, მეტყველება. მაგრამ რეალურია ეს ობიექტი თუ წარმოსახვითი, ვუახლოვდებით თუ არა ამ დროს არტოსეულ

მოქმედებას ან შენეხეულ სიტუაციურ მირაჟებს? როგორც ჩანს, იონესკოს შემთხვევაში შუალედურ გადაწყვეტასთან უნდა გვექონდეს საქმე; ის ცდილობს გახსნას ენის არსი და აიძულებს მას შევიდეს საკუთარ თავთან დიალოგში. ამით უბიძგებს ენას აბსურდისაკენ, რომელიც ამავე დროს ლოგიკურიც კია. ე. ი. ააშკარავებს ენის არაადამიანურობას. მაგალითად, „მელოტი მომღერალი ქალის“ პირველსავე ტირადაში ქალი ჰყვება რა ჰამა, საუბრობს ინგლისური კერძების შესახებ, რადგან ინგლისელია და თავის ქვეყანაში იმყოფება. ჰყვება, რომ მირთვა ინგლისური სოსის. საუბრის ბოლოს კი ამბობს, რომ დალია ინგლისური წყალი. ერთის მხრივ, რადგან ჩამოთვლისას ყველა კერძი დასახელებული იყო როგორც ინგლისური, ლოგიკურია შესაბამისად წყლის ინგლისურად მოხსენიებაც. მაგრამ მეორეს მხრივ, ეს აბსურდია. მართალია იგი ინგლისში იმყოფება, მაგრამ წყალი ხომ საყოველთაო სტიქიადაა მიჩნეული. ენობრივი ხერხი, რომლის მეშვეობით ენა ავრცობს საკუთარ თავს, თავისივე ლოგიკიდან გამომდინარე, საკუთარ თავს, ქალის ნებისაგან დამოუკიდებლად, უბიძგებს აბსურდისაკენ, თანაც ხელს უწყობს ენის ირეალიზაციას, ანუ იმას, რომ ჰიპერბოლიზაციისა და ირეალური ენის მეშვეობით გვაჩვენოს, რომ ქვეშარბიტი ენა თავის არსით იგივე ენაა, ოღონდ გადაქარბებას მოკლებული და მთლიანად ადამიანის დამონებაზე მომუშავე.

კლასიკურ თეატრს, რომელიც ბურჟუაზიის თეატრად იქცა, ახასიათებს წინააღმდეგობები, რომლებზეც თავადაც არა აქვს წარმოდგენა. ამიტომ აქ ბიენები განირჩევიან ერთმანეთისგან თავიანთი შინაარსის მიხედვით, თუმცა ყველა ისინი თეატრის ერთი და იგივე ფორმებითაა წარმოდგენილი: კომედიის, ტრაგედიის, დრამის, მელოდრამის და ა. შ. ახალი, კრიტიკული თეატრი კი აღმოაჩენს უანარს წინააღმდეგობრიობებს: განმეორებადი ცერემონიები — ცალკეული მოვლენები: ჯადოსნობა მირაჟების მეშვეობით — რეალური განპირობებულობა მოქმედებით; წარმოსახვითის განდიდება — რეალობის საღიშმი; ადამიანის ბატონობა მეტყველებაზე — პანვერბალიზმი; ენა, როგორც ადამიანის ბედი — ან, უბრალოდ, გაპირობებული სუბიექტურობის წინ წამომწევი ხერხი. ავტორები, რომლებიც ამათგან ერთ-ერთ მიმართულებას ეკუთვნიან, განსხვავდებიან ერთმანეთისგან არა მხოლოდ შემოქმედების შინაარსით, არამედ იმითაც, თუ რომელ წინააღმდეგობას უჭერენ მხარს. მაგრამ ნიშნავს კი ეს თეატრის დანაწევრებას? არა. უფრო შეიძლება ვთქვათ, რომ ის იკვლევს და უღრმავდება საკუთარ თავს.

რღვევა ახალი ფორმულის შიგნით სულაც არ ნიშნავს უწყესრიგო გახლეჩას და გაბნევას. ეს უფრო ხელოვნების რეალურ წინააღმდეგობათა დიალექტიკური ერთიანობაა. თუ შევეცდებით თვალი გადავავლოთ ყველაფერ ამას, თუ ავიღებთ ერთდროულად მოქმედ იმ ნაწილთა ჯამს, რომლებიც ქმნიან ამ წინააღმდეგობას, მთლიანობაში მივიღებთ თეატრს, მაგრამ არა გაურკვეველი წინააღმდეგობებით აღსავსეს, არამედ თეატრს, როგორც დიალექტიკურ პროცესს, რომელიც აერთიანებს თავის წინააღმდეგობებს და მათი მეშვეობით მიიწევს წინ. ეს არის პროცესი, რომელსაც ამ წინააღმდეგობებისა და მისი გადალახვის წყალობით გაჩენილი ნაწარმოების მეშვეობით ნებისმიერ მომენტში შეუძლია აღადგინოს საკუთარი ინტეგრაციული მთლიანობა. სხვა მხრივ, თუ მთლიანო-

ბაში გადავხედავთ ახალი თეატრის პიესებს, ვნახავთ, რომ მათ ბევრი რამეა საერთო. მართალია, ეს თვისებები ხშირად ნეგატიურია და მათ უარყოფისაკენ მივყავართ, მაგრამ ეს ისეთი უარყოფაა, რომელშიც მამაკალი თეატრის წინათგომობა იკითხება. თანამედროვე თეატრი უარს ამბობს: „მ ძირითად მახასიათებელზე — ფსიქოლოგიაზე. ისტორიასა და ნებისმიერი სახის რეალიზმზე.“

ყველა ახალი ავტორი უარყოფს მათ ერთი და იგივე მიზეზების გამო, რაკი ფსიქოლოგიაზე ამბობენ უარს, უარყოფენ ბურჟუაზიის ძალაუფლებას, რამდენდაც ფსიქოლოგიური თეატრი იდეოლოგიური თეატრია, რომელიც განამტკიცებს აზრს, რომ სოციალური და ისტორიული პირობები არ აყალიბებს ადამიანს; რომ, უბრალოდ, არსებობს ფსიქოლოგიური დეტერმინიზმი და მყარი ადამიანური ბუნება, რომელიც ყველგან ერთნაირია. ამას უარყოფს ყველა ავტორი, პოლიტიზირებულიც და აპოლიტიკურიც. რადგან მათი აზრით არსებობს რაღაც ფუნდამენტური — შეიძლება ეს იყოს ენა, ან „სამყაროში ყოფნა“. ან სოციალურობა ღრმა გავებით და ეს სულაც არ არის ფსიქოლოგიის სიტყვათა თამაში. აქ ხდება ფსიქოლოგიის უარყოფა და როგორც შედეგი — ჩნდება წარმოსახვითის ან უხეში რეალობის მეშვეობით ქეშმარიტ სიღრმისეულ ძალებთან მიახლოების სურვილი.

ჩემს მიერ მოხმობილ ავტორებს არ ეშინიათ სკანდალის, პირიქით, ხელოვნურადაც კი იწვევენ მას როგორც განმუხტვის საშუალებას. ვფიქრობ, ბეკეტი ყველას პირით ლაპარაკობდა, როდესაც მისი პიესის „გოდოს მოლოდინის“ დადგმის დღეს გამაყრუებელი აპლოდისმენტების გაგონებისას საკუთარ თავს უთხრა: „ღმერთო ჩემო. აქ რაღაც შეცდომაა. შეუძლებელია — ისინი ტაშს უკრავენ!“ — და მართლაც, ყველა ამ ავტორისათვის, იმისდა მიუხედავად, რეალობის სჭერთ მათ თუ წარმოსახვითის, შეცნობა შეიძლება მოხდეს მხოლოდ და მხოლოდ სკანდალის შემდეგ.

ამავე მიზეზის გამო ისინი უარს ამბობენ ინტრიგაზე. ამგვარად, აწი უკვე აღარ არის ინტრიგა, ასე ვთქვათ. კარგად გამართული პატარა ისტორია, რომელსაც აქვს ეკანი. შუა ნაწილი და დასასრული. მათი აზრით, ეს არსებითისგან მოწყვეტს მაყურებლის ყურადღებას. ინტრიგის მიზანი სიამოვნების მინიჭებაა. ისინი კი არ ცდილობენ მავანის გართობას, მათ სურთ იყოს სიუჟეტი — ელემენტების განვითარებადი ერთიანობა და არა რაიმე ისტორიაში ჩადებული რეცეპტები, რომლებიც ანეგდოტის კონსტრუირების საშუალებას იძლევა. ეს ავტორები და დრამატურგები სულაც არ ცდილობენ საერთოდ უარს თქვან კონსტრუქციულად და დრამატურგებზე უსუსტად აგებენ სიუჟეტს. მათი კონსტრუქცია არსებითად აიგება დროებითობაზე, რომელიც თეატრის მატერიალია. მათი მიზანი ანეგდოტების მოყოლა კი არა, დროითი ობიექტის კონსტრუირებაა, რომელშიც თავად დრო (თავისი წინააღმდეგობების და სტრუქტურის წყალობით) მთელი მიმზიდველობით წარმოაჩენს სიუჟეტს. დაბოლოს, ისინი უარს ამბობენ რეალიზმზე მხოლოდ იმიტომ, რომ რეალიზმი, თავისი არსით სწორედ ის ფილოსოფიაა, რომელიც მათ ბურჟუაზიულად ეჩვენებათ. გარდა ამისა, მათ განიზიდავს იდეა, რომ რეალობა რეალისტურია. რა თქმა უნდა, რეალობა რეალისტურია ყოფით დონეზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ჩვენ ვეგუებით რეალურს, როცა ვმსჭელობთ რაღაც უმნიშვნელოზე, მაგრამ იმ დონეზე, რომელზეც მას

სურს რომ იმყოფებოდეს (ტრაგიკულზე, კომიკურზე და ა. შ.), ადამიანის ფა-
თერაქების არსებითი ტერმინები აღარაა რეალისტური, რადგან ჩვენ უკვე აღარ
ძალგვიძს მათი რეალურად აღქმა. ჩვენ ხომ ვერ ვაცნობიერებთ სიკვდილს მა-
შინაც კი, როცა დარწმუნებულნი ვართ მის არსებობაში. ისევე, როგორც მე
ვარ დარწმუნებული, რომ ამ შემთხვევაში ლაპარაკია წმინდა ბიოლოგიურ პრო-
ცესზე. თუმცა ასეც რომ იყოს, ეს უეცარი არარსებობა, ეს შეწყვეტილი დია-
ლოგი მაინც მიუწვდომელია ჩვენი გონებისათვის. ამდენად, როცა ცდილობენ
სიცოცხლეზე საუბარს, ამას სულაც არ აკეთებენ რეალისტურად. იგივე შეიძლე-
ბა ითქვას დაბადებაზეც. ჩვენ დავიბადეთ და ამ მოვლენამ გვაქცია იმად, რანიც
ვართ. მაგრამ ამაზე საუბრის დროსაც რეალიზმი გამოუსადეგარია. ჩვენ ხომ
არ ძალგვიძს რეალურად ჩავწვდეთ ჩვენი დაბადების აქტს.

ეს სამი უარყოფა წარმოაჩენს, რომ ახალი თეატრი არ შეიცავს არაფერ
აბსურდულს. იგი კრიტიკის მეშვეობით უბრუნდება ყველანაირი თეატრალურო-
ბის დიდ და ფუნდამენტურ თემას. ეს თემა კი არსებითად მუდამ ერთია: ადა-
მიანი, როგორც მოვლენა და ადამიანი, როგორც ისტორია მოვლენაში.

1978

თარგმნის ნატა ვანიშვილი

და ზოთა იათაშვილი



სადაც სავირო ვიყავი

თეატრის გარშემო ნიჭიერი ახალგაზრდობის მოზღვავებამ გადამაწყვეტინა სორიმიტო კაორუს პიესა „ცხოვრება ქალისა“ დამედგა ახალგაზრდული ძალებით. ეს სავირო იყო თეატრის ვადანახლისებისათვის. ამ მეტად რთული პიესით, რთული როლების განსახიერებით უმაწვილებმა და გოგონებმა ბრწყინვალე განაცხადი გააკეთეს. განსაკუთრებით მასახელა მთავარი როლის შემსრულებელმა ელენონორა ნანიშვილმა, საუცხოო იყო მეტად საპასუხისმგებლო როლში გოგი ბურდილაძე. თავისი პირველი გამარჯვება იზეიმეს მომავალმა პროფესიონალმა მსახიობებმა. ბესიკ ხიდუშელმა და თენგიზ ჩაგელიშვილმა. დანარჩენები ამართლებდნენ ქართულ ანდაზას „მჭობნის მჭობნი არ დაიღვევო“. ესენი იყვნენ — საგული ჭაფარიძე, ელზა მაგრაქველიძე, ივოლდა გამყრელიძე, იოსებ ბუზუკაშვილი და სხვანი. პრემიერა ზამთარში ვაჩვენეთ და დასანანია, რომ დედაქალაქის მომთხოვნმა მაყურებელმა ვერ ნახა. გადაწყდა ამ ნიჭიერი ახალგაზრდების ბაზაზე ჩამოგვეყალიბებინა ახალგაზრდული თეატრალური სტუდია, რაც განხორციელდა კიდევ.

ა. აბშილაძეს პიესაში კვლავ გაიბრწყინა მომავალი პროფესიონალების გია ჭაფარიძის (პატარა ზაზა) და ბესიკ ხიდუშელის (ზაზა) ნიჭმა. საერთოდ ეს პიესა, „ადამიანი დაბრუნდა“ ძველი და ახალი თაობის ერთობლივი გამარჯვება იყო. აქ უფროსი თაობის მსახიობების აველი ციხისელის, მურმან და ლერი ბურდილაძეების, უორა მაისურაძის და ბიკიკო პაპიძის გვერდით ტოლს არავის უდებდნენ ახალგაზრდები.

აკაკი წერეთლის „კინტოსი“ კვლავ გაგვახარა ელიკო ნანიშვილმა სალომეს როლის გულწრფელი შესრულებით. ეს პიესა, რომელიც ივოლდა მესხთან ერთად დავდგი, მუდამ მახარებდა თავისი ხალასი იუმორით და აკაკისეული მახვალსიტყვაობით.

დიდი მოწინებით და მოკრძალებით დავდგი რევაზ ჭაფარიძის „ჭარისკაცის ქვრივი“. ეს განმარტებული პიესა იმხანად მარჯანიშვილის თეატრში იდგმებოდა და დიდი წარმატებითაც. ჩვენმა მონდომებამ უველაფერს სძლია და სპექტაკლმა გაიმარჯვა.

დაუვიწყარია ლენა მაქარაშვილის ხათუნა, მან ცხოვრებაში თითქმის იგივე გზა გაიარა, რაც მისმა გმირმა. უვლიდა ფრონტიდან დაბრუნებულ ინვალიდ მეუღლეს, რომელიც მალე გარდაეცვალა და ხათუნასავით სამი შვილი ღარჩა გასაზრდელი. დიდი ჭაფით და წვალებით გაზარდა შვილები და ღირსეულად მოიხადა ვალი ქვეყნის წინაშე. მისი უფროსი შვილი ცნობილი კალათბურთელი ამირან სხიერელი საერთაშორისო კლასის სპორტსმენია, თემური და ნარგიზი კი თავის სამუშაოს კარგად უთავსებდნენ ჩვენი თეატრის მსახიობობას და ბევრჯერ გამახარეს გულწრფელი შესრულებით. ლენა მაქარაშვილი-სხიერელისა, მე მგო-

ნი, მწერლის მიერ დახატული გვირის ორეული იყო. სპირიდონის როლს დიდ მხახიობის უშუალოდით ასრულებდა შალვა ჭაფარიძე. მისი სპირიდონი დაუვიწყარია. ღერი ბურდილაძის პეპინამ მოლოდინს გადააქარბა, მისმა შესრულებამ კინაღამ კომედიად აქცია ეს შესანიშნავი ღრამა. სხვა შემსრულებლებიდან გამოირჩეოდნენ აველი ციხისელი (პაპუნა), ლამარა ღოთვაძე (სპირიდონის ცოლი), მურბან გავაშელი (პორფირე).

უველასათვის დაუვიწყარია გვანცას და ზურიას დუეტი მარინე ყიფიანისა და მერაბ ჭაფარიძის შესრულებით. უშუალოდ იყვნენ თავიანთ როლებში ბავშვები ღევან ჭაფარიძე და რამაზ ბერიშვილი. დასანანია, რომ ამ დადგმის ისტორია მხოლოდ ონში სპექტაკლების ჩვენებით დასრულდა.

ღამეა, აივანზე ვწევარ. ქუჩიდან ელნათურა ჩემს კაკლის ხეს ანათებს. ამ საწოლზე გარდაიცვალა მამაჩემი. რატომღაც მეგონა, რომ მისი სული ამ ფოთლებში იყო დაბუდებული და გამომეცხადებოდა. მივტერებვიარ კაკლის ხეს, ის კი არა და არ ჩანს. საოცარია იმ ხანებში „ჰამლეტის“ დადგმაზე ვოცნებობდი, რა თქმა უნდა, ვერავის ვუმხელდი, გოი არავის ვეგონო-მეთქი. ჩემთვის ვოცნებობდი და მალე „ყოფნა არ ყოფნის“ სახელით დადგმაზე მუშაობას შევუდექი. ვისაც ჩემი „ყოფნა არ ყოფნა“ უნახავს, დამეთანხმება, რომ მამის აჩრდილის გამოცხადება ზემოთ აღნიშნულმა ამბავმა მიკარნახა.

ღამეა ელისინორის კოშკიდან ჰამლეტი მამის აჩრდილს ელოდება. მუსიკის მანგებზე ნელ-ნელა ბნელდება. წყველიაღში ციციანთელა გამოჩნდება. იგი ჰამლეტისაკენ მიფრინავს და მისი შუქი თანდათან იზრდება, ბოლოს მამის აჩრდილად გადაიქცევა და შვილს მიმართავს — უური მომამყარ... და იწყება მათი დიალოგი. დიალოგის დამთავრების შემდეგ იგი თანდათან მცირდება, ციციანთელად გადაიქცევა და სცენიდან გაქრება. ჰამლეტის დედასთან სცენაში ფანჯრიდან ციციანთელა შემოფრინდება, ჰამლეტს ხელზე დააჭდება და აჩრდილის ენით ამხნევებს. სცენაზე ეს უველაფერი საოცრებად აღიქმებოდა. ამ ტრაგედიასთან შეხამებულად თვითონ შექსპირი მაქეზებდა:

„რაკი საქმესა რომელსამე, გულს განვზრახავთ, მაშინვე უნდა შეასრულოთ, თორემ განზრახვა ან იმდენგზის სახესა ცვლილობს რამდენს ენასა, ხელს, შემთხვევას იგი შეხვდება.“

უილიამ შექსპირი, „ჰამლეტი“.

მანამდე ჭერ არნახული წარმატებით დაიდგა ეს ტრაგედიების მწვერვალი ჩვენს სცენაზე. თეატრის ღოუები სავსე იყო შავოსანი დედაკაცებით, რომლებიც ალბათ პასუხს მოელოდნენ ფილოსოფოსი ავტორისაგან ყოფნა არ ყოფნის შესახებ. სპექტაკლს დასწრებია, როგორც მას შემდეგ მიაშბეს, ერისთავის ქალი ერთადერთი გარდაცვლილი, ულამაზესი ვაჟის დედა. ხოლო როცა მეექვსე სპექტაკლი ამბროლაურელთათვის ვაჩვენეთ, მას წ თვის ქვრივი ქალიც კი დასწრებია.

აქ მინდა მოვლენებს გავუსწრო და გავიხსენო „მეფე ლირის“ პრემიერის შემდეგ ერთი ეპიზოდი, როცა თეატრმცოდნე (ოთარ ევაძე) და კრიტიკოსი (დიმიტრი ჭანელიძე) შერიგდნენ. დიმიტრი ალექსიძემ გადმომხედა და აღტაცებით შესძახა — აი, ჩემო გიგა, რა შეუძლია თეატრს, რა ჰქმნა შენმა „მეფე ლირმაო“. მე ვიცოდი, რომ ხელოვნების ნაწარმოებს სასწაულის მოხდენა შეუძლია, მაგრამ არ ველოდი იმას, რაც „ჰამლეტზე“ მოხდა. „ჰამლეტი: გესმით

თუ არა თქვენ ამ სიტყვის მნიშვნელობა? — იგი ღრმა და დიდი; იგი ბრწყინ-
ვალე აღმასია დრამატული პოეტების სხვისას გვირგვინზე — წერდა ბედინს-
კი — ტრაგედია, რომლის ბადალი არც მის დაწერამდე და არც შემდგომ არ
„მეუქსნია კაცობრიობასი“, ასკვნიდა იგი.

კრიტიკოსი გაცემული იყო იმით, თუ როგორ გაბედა მოსკოვის თეატრმა,
რომ სული მოჰკიდა ამ ურთულესი ტრაგედიის დადგმას და აღტაცებით მენი-
ნავდა — „გვსმით, თუ არა თქვენ, ექვსჯერ დაიდგა ეს ნაწარმოები მოსკოვის
სცენაზე და ექვსჯერვე თეატრის დარბაზი სავსე იყო“. სცენის ჭადოქარმა კოტე
მარჯანიშვილმა „ჰამლეტს“ ახალი სული შთაბერა და უშანგის ზღვა ტემპერამენტს
არქიმედის წერტილი მოუნახა. დიდი ლაღო მენიშვილის შემდეგ ეს ახალი პრი-
ნცი, მარჯანიშვილისებური ინტერპრეტაციით, მუხლგამართული დააბიჯებდა
რუსთაველის თეატრის სცენაზე და მსოფლიო სეულის პრობლემებზე აფერებ-
და სკლგანაბულ დარბაზსო. დიხს, 1925 წლის 12 ნოემბერს აღმოხდა უშანგის
ჰამლეტს — რად არ მესულემა ეს სხული ესდენ მაგარი. და დღესაც უპასუბენ
— არც არასდროს დაგემლება — რადგან ისეთი მასალით არის შედუღაბებული,
რომელსაც ჰქვია ქართული კულტურა.

ჩვენთვის, ყველასათვის გასაგები იყო ის დიდი საშიშროება, რომელიც ამ
„ბეწვის ხიდზე“ გასვლისას გვემუქრებოდა, მაგრამ იმისმა სურვილმა, რომ რაი-
მე დიდი სიკეთე გავგვეტოებინა ხალხისათვის ჩვენი მცირე შესაძლებლობით ყვე-
ლა დაბრკოლება გადავკლავინა...

სექტაკლის შემდეგ ბესარიონ ჟღენტმა იკითხა — ეს ხომ შექსიირის „ჰამ-
ლეტია“ და „ყოფნა არ ყოფნა“ რატომ დაგირქმევიათო?

— დღეიდან „ჰამლეტი“ ერქმევა, რადგან თქვენ „ჰამლეტად“ სცანიო, ჩემო
ბატონო-მეთქი, ვუპასუბე გახარებულმა.

შემდეგ ბესარიონმა განაგრძო: „მე აღტაცებული ვარ იმით, რაც ვნახე ონ-
ში, თვითმოქმედი თეატრის სცენაზე. თავად „ჰამლეტის“ დადგმა უკვე მოასწა-
ვებს იმ დიდ შემართებას, რომელიც ახსიათებს ამ ახალგაზრდა კოლექტივს.
ხოლო გამბედაობა, შემართება, შემოქმედებითი გაქანება ეს უკვე ნაწილია წარ-
მატებისა და დიდი საფუძველი მაღალი შემოქმედებითი შრომისა, „ჰამლეტი“ მი-
სი კარგი და სწორი გააზრება, დიდი პასუხისმგებლობით დამუშავება ამ მსოფ-
ლიო დრამატურგის უდიდესი და ურთულესი ნაწარმოებისა მე და ჩემ მეგობ-
რებს, არა მარტო გვახარებს, არამედ გვაოცებს კიდევ, რადგან ამ წარმოდგენა-
ში ჩვენ არაფერი გვინახავს ისეთი, რომელიც იწვევდეს რაიმე უხერხულობას
და გვაფიქრებინებდეს, როგორ შეიძლებოდა ონში და ისიც სახალხო თეატრის
სცენაზე დადგმულიყო ასეთი შედეგრი მსოფლიო ლიტერატურისა. ჩახს ჩვენი
კულტურული განვითარება ისე მიმდინარეობს, რომ ეს ოდესღაც თითქოს შე-
უძლებელი რამ შესაძლებელი გამხდარა. და მე მივეხალმები ონის სახალხო თე-
ატრის კოლექტივს, კერძოდ, მის შესანიშნავ ხელმძღვანელს, რომელმაც ამ დად-
გმაში ერთხელ კიდევ გამოავლინა თავისი მაღალი რეჟისორული ნიჭიერებაც, თა-
ვისი მხატვრული ვემოვნებაც (როგორც მხატვარ-დემოკრატი) და, რაც მთა-
ვარია, პიესის, ამ დიდი ქმნილების სწორი გააზრება, სწორი გაგება, სწორად გა-
ხსნა და ამასთანავე მტელად საინტერესოდ შეასრულა ჰამლეტის როლი, ეს ერთ-
ერთი ურთულესი როლი მსოფლიო კლასიკური რეპერტუარისა“.



ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ბ-მა დიმიტრი ჯანელიძემ დასძინა: „რომში ჩვენ გვაქვს თეატრი, რომელიც მთელი ჩვენი საზოგადოების უურაღლებას იჭრობს, რადგან მისი ხელმძღვანელი არის ისეთი ენთუზიასტი თავისი საქმის, ისეთი მაღალნიჭიერებით მაღლმოსილი ხელოვანი, რომ შეუძლია განახორციელოს დღეს ყველაზე ურთულესი ამოცანა და ჩვენმა ძვირფასმა ბესომ სწორად თქვა, რომ ეს მოვლენა, „ჰამლეტის“ დადგმა ონის სახალხო თეატრის სცენაზე არის მაჩვენებელი სახალხო თეატრის მოძრაობის რაღაც გარკვეული ეტაპისა, როდესაც შეუძლია ასეთი ურთულესი ამოცანის განხორციელებას მოჰკიდოს ხელი. ჩვენ დიდი კმაყოფილების გრძნობით ვნახეთ ეს წარმოდგენა. ვნახეთ, თუ როგორ შეუძლია დიდ სიყვარულს, დიდ თავდადებას, დიდ გზნებას და გატაცებას თეატრალური შემოქმედებით, რომ დასძლიოს ყველა დაბრკოლება და შექმნას ხალხისთვის საინტერესო და საჭირო წარმოდგენა. ეს წარმოდგენა მაჩვენებელია იმისა, რომ რეჟისორის სახით გვყავს შემოქმედი, რომელსაც შეუძლია წინ უძღოდეს სალხურ თეატრს და წაიყვანოს ის ისეთი გზით, რომ ბევრ შემთხვევაში გაუთანასწორდეს პროფესიული თეატრის მიღწევებს. ვულოცავთ ამ ბედნიერ დღეს ონის თეატრს“. რამდენიმე დღის შემდეგ გაზეთ „კომუნისტში“ (I.XII. 1965) ბესარიონ ჟღენტის, დიმიტრი ჯანელიძისა და რევაზ ჭაფარიძის ხელმოწერით გამოქვეყნებულ წერილში „სახალხო თეატრის სპექტაკლზე“ ვკითხულობთ: „ონელემა თავიანთი სახალხო თეატრის სპექტაკლზე დასასწრებად მიგვიწვიეს. წინასწარ არც ერთმა ჩვენთაგანმა არ იცოდა, თუ რა პიესა უნდა გვენახა. გზაში შევიტყუეთ, რომ „ჰამლეტის“ სანახავად ვყოფილვართ მიწვეულნი. თეატრის ხელმძღვანელისა და მთელი დასისათვის ჩვენი პირუთვნელი აზრი აშკარად უნდა გვეთქვა. შემართებასაც ხომ აქვს თავისი საზღვარი, ყოველი ცდა როდია გამარჯვების მონახვერე...“

პატარა ქალაქში, რომლის მცხოვრებთა რიცხვი ექვსი ათას კაცს ძლივს აღემატება, ა ნოემბერს მეხუთეჯერ იდგებოდა „ჰამლეტი“ და დარბაზი მაყურებლებით იყო სავსე. რა დასამადავია, ჩვენ მაინც უსიამოვნო შთაბეჭდილებათა მოლოდინში ვიყავით. ონის სახალხო თეატრი და — „ჰამლეტი“? ფარდის ახდის შემდეგ სცენისადმი უნდობლობამ თანდათან იკლო. ბოლოს სავსებით გაქარწყლდა.

სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება პროფესიული ხელოვნების დონეზე აღმოჩნდა და მკვეთრად გამოხატული მხატვრული სახიერებით, პროექციების მიზანშეწონილი გამოყენებით, სცენისათვის მარჯვე და მოხერხებული, ადვილად შესაცვლელი დანადგამით, მსახიობთათვის მომგებიანი გამართულობით ყოველივე შნოიანად იყო მორგებული შექსპირისეულ ტრაგედიას. ტანსაცმელსაც კი წუნი არ დაედებოდა. ეპოქის სტილის გრძნობით იყო ყოველივე აღბეჭდილი და ამ უცხო და თავისებური ჩაცმულობის ტარებაშიც შემსრულებლები საქმაოდ იყვნენ გაწაფულნი.

მუსიკალურ გაფორმებასაც ხინჯს ვერ უპოვნინდი. ყოველივე გემოვნებით იყო შერჩეული, ცალკეული სცენების დედააზრისა და საერთო რიტმის მიხედვით გასმოვანებული.

ამგვარად, შერჩეული მუსიკალური მონაკვეთები აქტიორული შესრულების ზოგიერთ უხერხულობასაც მარჯვედ ფარავდა და სცენურ წარმოსახვასაც ამდიდრებდა.

„ჰამლეტს“ ასრულებდნენ ონის ჰუმანიტარული და ტექნიკური ინტელიგენციის წარმომადგენლები, მუშები და მოსწავლეები — სახალხო თეატრის თვითმოქმედი დასის წევრები. მათ თავდადებით ემუშავათ, ტექსტი ჩინებულად იცოდნენ. მოკარნახის ხმა არა გვსმენია. ყოველ ფრაზას და სიტყვას გააზრებულად და სახიერებით წარმოთქვამდნენ — ისე, რომ მაჩაბლის მაღლიანი ქართული მაყურებელს გულში სწვდებოდა და დარბაზში ცხოველყოფელ გამოხმაურებას იწვევდა.

ამ სპექტაკლის ყოველ წვრილმანსა და მსხვილმანს ატყვია სახალხო თეატრის მოწინავე წარმომადგენლის გიგა ჭაფარიძის უდავო ნიჭიერება. აქ თვალნათლივ გამოჩნდა რაოდენ დიდი სიძნელისა და სირთულის დაძლევა შეუძლია თვითმოქმედ დასს, თუ მას სათავეში უდგას თავისი საქმის ჩინებული მცოდნე, თავდადებული და შთაგონებული ხელოვანი.

ცალკეული შემსრულებლებიდან გამოირჩეოდა თვით გიგა ჭაფარიძე ჰამლეტის ურთულესი როლის განმასახიერებელი. მისმა ჰამლეტმა მაყურებელი მოხიბლა ღრმა ადამიანური უშუალობით და შექსპირის ჩანაფიქრთან მიახლოებით.

კლავდიუსის როლში ძალიან საინტერესოა აღმასკომის კულტურის განყოფილების გამგე შალვა ჭაფარიძე. მან იშვიათი აქტიორული მონაცემები გამოამჟღავნა და კლავდიუსის სავსებით თავისებური სახე შექმნა. საგზაო ტექნიკოსმა ლევან ბურდილაძემ პოლონიუსის სახით სცენაზე წარმოგვიდგინა გაქნილი და გაიძვერა კარისკაცი. შთამბეჭდვად ჩაატარა მთელი როლი და განსაკუთრებით შეშლილობის სცენები ჟურნალისტმა ნანა ჭაფარიძემ (ოფელია). არანაკლებ დამაჭრებელი იყო საშუალო სკოლის მასწავლებელი შუქურა ჭაფარიძე ჰერტრუდას, ხოლო ინჟინერი ანზორ შიმშილაშვილი როზენკრანცის როლში.

„ჰამლეტის“ დადგმის სრულყოფილი განხორციელება ხშირად თვით სახელმწიფოებრივ თეატრებისათვისაც კი დაუძლეველ ამოცანად ქცეულა. ჰამლეტისა და სხვა როლების შემსრულებლებს, აგრეთვე თვით დადგმას, ონის სახალხო თეატრის სცენაზეც აქვს გარკვეული ნაკლი, მაგრამ, რაც მთავარია, როგორც დამდგმელმა, ისე შემსრულებლებმა მაინც შეძლეს მაყურებლებამდე მიეტანათ გენიალური დრამატურგის აზრთა სიციხოველე და მაღალი ჰუმანიზმი.

ონის სახალხო თეატრის მუშაობა და მისი ეს სპექტაკლი იმის ნათელი მაგალითია, რომ ჩვენი საზოგადოების სულიერი ცხოვრების დარგში სულ უფრო და უფრო მეტი გასაქანი ეძლევა საზოგადოებრივ საწყისებს. სახელმწიფო პროფესიულ თეატრებთან და კოლექტივებთან ერთად შემოქმედების ფართო გზაზე გამოდის მასობრივი მხატვრული თვითმოქმედება.

ეს როლი მოასწავებს იმას, თითქოს პროფესიული თეატრების როლი და მნიშვნელობა რითიმე იზღუდებოდეს, პირიქით: პროფესიულმა თეატრმა ყოველმხრივი დახმარება უნდა გაუწიოს და თავიანთი შემოქმედებითი მაგალითით უწყინამძღვროს მხატვრული თვითმოქმედების განვითარებას.

მაღლიერი მაყურებელი გულწრფელად მიესალმება ონის სახალხო თეატრის შემართებას, მის სწრაფვას სცენური ხორცი შეასხას თეატრალური კულტურისა და მხატვრული აზროვნების უდიდეს ქმნილებებს.

სახალხო თეატრების მუშაობა თეატრალური საზოგადოების მზრუნველი ყურადღების ღირსია. ურიგო როდი იქნება, თუ შევქმნიდით სახალხო თეატრების ხელმძღვანელობის ერთიან ცენტრს — რესპუბლიკურ სამხატვრო სბპოს,

რომელიც გააერთიანებდა და სწორად წარმართავდა საზოგადოების ძალღონეს თეატრალური თვითმოქმედების ზრდისა და განვითარების უზრუნველსაყოფად“.

მალე ეს სპექტაკლი ნახა ქუთაისელმა მაყურებელმა. ფილარმონიის დარბაზში იგი ორ დღეს სრული ანშლაგით მიდიოდა. სპექტაკლს მესხიშვილის თეატრის მთელი დასი და თეატრალური საზოგადოება დაესწრო. სპექტაკლების შემდეგ მსურველი ოცაციები გაგვიმართეს. ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის მთელი დასი სცენაზე ამოვიდა მოსალოცად, ამაღელვებელი წუთები იყო. მე ვიცოდი, რომ ქუთაისის სცენაზე ლადო მესხიშვილის შემდეგ ბევრ ჰამლეტს მოეცარა ხელი, ამის შესახებ დასის წევრები გაფრთხილებული მყავდა. სპექტაკლის შემდეგ მარადნახსოვარი შეხვედრა გვქონდა ქალაქის მაშინდელ ხელმძღვანელებსთან.

უნდა გავისხენო ერთი ეპიზოდი. წარმოდგენის შემდეგ გრიმს ვიცლივდით, მაგრამ ჩემი თავი დავიჭირე იმაში, რომ ხშირად ვითიშებოდი და სპექტაკლის წარმატებისაგან გაბრუებული იმ სადამოს ეპიზოდებს ვიგონებდი. ნუთუ ყოველივე ეს მართლა მოხდა. ერთხანს გარედან კიდევ მოისმოდა მაყურებელთა ხმაური, ბოლოს კი ყოველივე მიწყნარდა. დავხედე საათს, ღამის 5 საათი სრულდებოდა. სასწრაფოდ გრიმი მოვიცალე და დერეფანში გამოვედი. იქ მხოლოდ ერთი მამაკაცი იჯდა. ის იყო მისთვის ბოდიში უნდა მომეხადა, რომ ვაცდევინე (ღამის დარაჯი მეგონა) სახალხო არტისტი შოთა პირველი შევიცანი (მანამდე მხოლოდ სცენიდან ვიცნობდი). იგი მომიახლოვდა, მდაბლად თავი დამიყრა და მხოლოდ ერთი სიტყვა მითხრა — გილოცავთ — და ოთახიდან გავიდა, თურმე ამისათვის მთელი ღამე იცდიდა.

ქუთაისში წარმატებით გამხვენებულებმა გადავწყვიტეთ თბილისსაც ვწვეოდით, მაგრამ ამჯერად ცივად მიმიღეს, დამარწმუნეს, რომ ჩვენი ჩამოსვლა საჭირო არ იყო. რა მეთქმოდა „ჰამლეტი“ ჩამომქონდა. თავს ზევით ძალა არ იყო, გაწბილებულმა, შინისკენ მიმავალმა ასე გადმოვღვარე ჩემი მაშინდელი განწყობილება:

ყოფნა არ ყოფნა
თბილისიდან მოჰქრის მანქანა,
სვეტიცხოველი, თეთრი ფიფქი
შავი ფიქრები,
კარგი ააგო, „რატომ კარგი აგიგიაო“
გამიგონია, ოსტატის წინ როგორ იქნები.
სვეტი შერცხვენის, წიწამური,
მიჰქრის მანქანა,
ღვას შეჩვენების ობელისკი
ვინჟლავს ნისლები,
მკერდ-შეღეწილი გუთნის დედა,
უძირო სევდა, უგნური ლაბა,
ბასრი რქები, სისხლის მისხლები

ყოფნა არ ყოფნა,
თბილისიდან მოჰქრის მანქანა.

(გავრძელება იქნება)

პატივგან კიკნაძე

არ ინარვიულო,

ზვილო!

აკაკი ვასაძის სახელთან არის დაკავშირებული ჩემი პირველი ნაბიჯები ცხოვრებაში. მიუწვდომელ ფენომენად აღიარებული ეს დიდი მსახიობი ჩემს თვალში საოცარი მწვერვალეფით იყო აღმართული. რას ვიფიქრებდი, რომ ოდესმე რაიმე კონტაქტები მექნებოდა მასთან. არასოდეს დამავიწყდება მისი თბილი დამოკიდებულება ჩემდამი. ეს ასე მოხდა: საშუალო სკოლას ვამთავრებდი, როდესაც ჩვენს ოჯახში, ნათესავებთან ერთად უნდა გადაგვეწყვიტა, თუ რა გზას დავდგომოდი. დედაჩემის ნაფიქრ-ნაზარევეზე მე უარს ვერ ვიტყვოდი. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ დედას არ უნდოდა მსახიობი ვყოფილიყავი, თუმცა, დიდი წინააღმდეგობა არ გაუწევია, ვინაიდან ხედავდა, რომ მქონდა საამისო მონაცემები. მიყვარდა სიმღერა, ცეკვა და ანსამბლშიც ვმონაწილეობდი.

ერთი სიტყვით, დადგა დრო, როცა საბუთები რომელიმე ინსტიტუტში უნდა შემეტანა. ახლა ამ ამბავს, დედის მაშინდელ შეგონებას, ღიმილით ვიხსენებ: შვილო, საქართველოში ძალიან ბევრი ჰაობია, ქვეყანას სპეციალისტები სჭირდება, შენ ჰიდრომელიორაციულ ფაკულტეტზე უნდა ჩააბარო. თქვენ წარმოიდგინეთ, დედას დავემორჩილე და საბუთები ზემოხსენებულ ფაკულტეტზე შევიტანე. დადგა გამოცდების დღე. წიგნში არ ჩამიხედია, ჩემი გონება სულ სხვაგან იყო.

დიდი ტანჯვის მერე გადავწყვიტე მივსულიყავი თეატრალურ ინსტიტუტში და ნიადაგი მომესინჯა. მივედი. ბატონი აკაკი ვასაძის ძებნა დავიწყე. ვნახე და ვთხოვე ხუთი წუთი ჩემთვის დაეთმო. გაკვირვებული კი მიყურებდა. შემოვიყვანა დიდ აუდიტორიაში, რომელიც სასახლედ მეჩვენა. ეს მართლაც, დიდი — მეცხრე აუდიტორია იყო. გულახდილად ავუხსენი ჩემი მდგომარეობა და პირდაპირ ვუთხარი:

— ბატონო აკაკი, გთხოვთ გამსინჯოთ და თუ შეტყვით, რომ საბუთები აქ შემოვიტანო, შემოვიტან.

მაშინ გამოცდები თეატრალურ ინსტიტუტში 20 აგვისტოს იწყებოდა და 29 აგვისტოს მთავრდებოდა.

— რისი გაკეთება შეგიძლია, რას მაჩვენებ!

შემიძლია ლექსი წაგიკითხოთ-მეთქი. შემდეგ ეტიუდი გამაკეთებინა. კმაყოფილი დარჩა, მაგრამ



მიიხრა, იქ თუ ჩაიჭრები, იმ შემთხვევაში შემოიტანე აქ საბუთებიო. რალაც იმედის ნაპერწკალი გამიჩნდა. დავალეზა მომცა. ესა და ეს ლექსი მოამზადე, პროზა და იგავი კი შენ შეარჩიეო.

სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში გამოცდაზე ჩავიჭერი. იმ წუთასვე საბუთები გამოვიტანე და თეატრალურ ინსტიტუტში შევარბენინე. საცოდავი დედაჩემი კი ამ დროს პიონერთა ბანაკს იყო გაყოლილი, რათა ზამთრისთვის ორი კაპიტი ეშოვნა. მივწერე წერილი სასოფლოში ჩავიჭერი და ამიტომ საბუთები თეატრალურ ინსტიტუტში შევიტახე-მეთქი.

მთელი ზაფხული ვემზადებოდი. გავიარე სამი ტური. დადვა გამოცდების დღე. გამოცდები დიდ, მე-8 აუდიტორიაში ტარდებოდა. როდესაც გამომიძახეს და შევედი. ვიებრთელა, გრძელ მაგიდასთან ჩვენი დიდებული გიგანტები ისხდნენ. შუაში აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე, შემდეგ მიშა თუმანიშვილი. აკაკი დვალისშვილი და ჩვენი ინსტიტუტის ბრწყინვალე რექტორატი. ჯერ ლექსი წამაკითხეს — გრიშაშვილის „ზღაპარი ჰამაკში“, შემდეგ კრილოვის იგავ-არაკი.

გული მიკანკალედა არ გავეჩერებინეთ, რადგან ამბავი იყო გამოსული, თუ შეგაჩერეს, ძალიან ცუდიაო. შემდეგ უნდა წამეკითხა რაბინდრანათ თაგორის ჩემს მიერ დამონტაჟებული პროზა. მწერალი რომ დავასახელე, ყველამ შემომძახა, რა? რაო? მე გაიშეორე და ვივრძინე, რომ მწერალი ჩემგან ეუცხოვათ. კი-

თხვის დროს ვგრძნობდი, რომ დიდი ყურადღებით მისმენდნენ და გული მომეცა. როგორც კი დავამთავრე, აკაკი ხორავამ მიიხრა:

— აბა ქეთინო, ახლა ასეთი ეტიუდი გამოკეთე: შენი ამხანაგის დაბადების დღეზე მიდიხარ, მაგრამ დედა არ გიშვებს. კარები დაკეტეს და გასაღები დედამ თავისი ბალიშის ქვეშ დამალა. როგორ მოიქცევი?

მე გავითამაშე, თუ როგორ მივიპარები სახლიდან. შემდეგ მაცქვეს და ამით დამთავრდა გამოცდა ოსტატობაში. ხუთიანი დამიწერეს. გამოცდიდან მეტად აღელვებული გამოვედი, იმდენად აღილვებული, რომ არ ვიცოდი რას ვაკეთებდი: როგორ აღმოვჩნდი პირველ სართულზე, შემდეგ ისევ — მალა. უცებ ერთი გოგონა მიუბნემა: თქვენ აკაკი ვასაძე გეძებდათ, სად არის ის ნაწნავებიანი გოგონაო. ერთი ფეხის დაკვრით გავჩნდი დერეფნის ბოლოში, საპროფესოროსთან, იქ არავინ იყო. მე-8 აუდიტორიას და სცენას შორის პატარა ფოიე იყო. იქ შევიფეთე აკაკი ვასაძეს. გოლზე მიმიხუტა. მხრებზე ხელი მომიხა და მიიხრა:

— არ ინერვიულო. შვილო, შენ ძალიან კარგი გოგონა ხარ!

ცრემლების გარეშე ამას ვერ ვიგონებ. ეს სიყვითით საკვებ დამოკიდებულება არასოდეს დამიღწეოდა.

მე მაშინ რას ვიფიქრებდი, რომ ბაჭონი აკაკი — ეს ბუმბერაზი არტისტი. ოდესმე ჩემი პატრიოტი იქნებოდა.

იყო ასეთი სპექტაკლი „გუშინ-

დელნი“, რომელსაც თვითონ დგამდა და მე ვთამაშობდი კნენინა ჩიტუნისას. ეს ის პერიოდი გახლდათ, როდესაც საოცარ სულიერ და მორალურ კრიზისს განვიცდიდი და ბატონმა აკაკიმ სწორედ მაშინ გამომიწოდა ხელი. დიდ მსახიობს, რომელმაც თეატრში გრძელი გზა განვლო, ცხოვრებაში, რა თქმა უნდა, არც სხვისი გულისტკივილი გამოპარვია. ამიტომაც პირველმა სწორედ მან გამომიწოდა ხელი. მაგიდასთან მუშაობის პროცესში ერთი სიმღერა მასწავლა: „გოგოვ, გოგოვ, რას მიყურებ, რას მიშტერებ მაგ შავ თვალებს...“ ეს სიმღერა სამახსოვროდ დამრჩა და არასდროს დამაიწყებდა.

სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად.

ჩემი პირველი როლი კინოშიც ბატონ აკაკის სახელთან არის დაკავშირებული. მაშინ კინოში სრულიად გამოუცდელი ვიყავი. „ტარიელ გოლუაში“ მიღებდნენ მთავარ — თინას როლში. ფილმს ლელიკო ხოტივარი იღებდა. გადაღება მიმდინარეობდა ჩოხატაურში. ჩვენ, მთელი გადაღებები ჯგუფი, ჩოხატაურის სასტუმროში ეცხოვრობდით. ფილმში დაკავებული იყო: ალექსანდრე თამარ ციციშვილი, აკაკი ვასაძე, მე და ოთარ მელვინეთუხუცესი. ჩვენი დიდი არტისტები სასტუმროში შესანიშნავად გრძნობდნენ თავს. თავისუფალ დროს სასტუ-

მროს წინ ვიყრიდით თავს. ათას რამეს ჰყვებოდნენ. განსაკუთრებით აქტიური იყო ბატონი აკაკი — ეს ნამდვილად ცოცხალი ენციკლოპედია, დაუღალავი ორატორი, მე ყოველთვის მსმენელის როლში ვიყავი. დიდი ყურადღებით ვუსმენდი. ერთ-ერთი სცენის გადაღება დანიშნული იყო ღამით. სცენა ბატონ აკაკისთან მქონდა. სცენის შინაარსი დაახლოვებით ასეთი იყო: ღამით გავიგონებდი „ლევანი მოჰკლეს“ — სახლიდან გამოვევარდებოდი თუ არა, მამაჩემი (აკაკი ვასაძე) უნდა გადამლობებოდა, მაგრამ მე იმდენად ტრაგიკული უნდა გყოფილიყავი, რომ მამა გზას მიტოვებდა. რამდენიმეჯერ გავიარებთ რეპეტრცია — ბატონი აკაკი მკარნახობდა, ასე და ასე გააკეთეო, მაგრამ დიდი მსახიობის პარტნიორობა ისე მამხივდა, რომ არაფერი მესმოდა. ერთობ დაძაბული ვიყავი — რითაც ბევრი რამ დამაკლდა. სამაგიეროდ გამოცდილება შემძინა.

მე მუდამ მაღლივი ვიქნები აკაკი ვასაძისა — ქართული თეატრის და კინოს ამ დიდოსტატისა. მან კეთილ მოსაგონრად დაგვიტოვა მოამაგე კაცის დიდი სახელი. ამ დიდმა კორიფემ თავისი არსებობით გაამდიდრა ყოველი ჩვენგანის ცხოვრება.

მოვასვენოთ მიცვალებულები, კეთილად ვიგონებდეთ დიდ კორიფეო!

მკაბ გომსამძ

გიორგი გაბუნია

ძალიან ძნელია ისაუბრო ხელოვანზე, რომელსაც პირადად არ იცნობ. თვალის ერთი გადავლებით გააცნო მკითხველს მისი დიდი შემოქმედება. მაგრამ ის, რაც ისტორიის კუთვნილებაა, მხოლოდ წარსულში როდი რჩება.

მინდა მკითხველს გავახსენო საოცარი ადამიანი, რეჟისორი, რომელიც დიდი წარმატებით მოღვაწეობდა 40—50-იან წლებში სოხუმისა და ფოთის თეატრებში. მის გარეშე არც ერთი მხატვრული და ორგანიზაციული პრობლემა არ წყდებოდა.

ასეთი რეჟისორი იყო გიორგი გაბუნია.

თანამედროვეობამ ძალიან ცოტა რამ იცის მასზე. ბედნიერი იყო მისი სპექტაკლების მაყურებელი. თეატრიდან წასულებს იდუმალი თანამგზავრებით გააყვებოდათ ხოლმე შთაბეჭდილებები. ამაშია ხელოვანის მარადიულობა, უკვდავება. გიორგი გაბუნიას მიერ დადგმული სპექტაკლების დასახელებაც საკმარისია, რომ წარმოდგენა შეგვექმნას მასზე, როგორც ნიჭიერ და მაღალკვალიფიციურ რეჟისორზე.

გიორგი გაბუნიამ მოღვაწეობა ჭიათურის თეატრში დაიწყო. მისი პირველი ნათლობა, როგორც რეჟისორისა, ამ თეატრში მოხდა. ხოლო შემდგომ, 1938 წელს გადავიდა სოხუმის სახელმწიფო თეატრში. გიორგი გაბუნიასთვის თეატრი ხელშეუხებელ, რაღაც არა-ამტვეყნურ სამყაროს წარმოადგენდა. რეპეტიციებს რეპეტიციები მოჰყვებოდა, ერთ სპექტაკლს სცვლიდა მეორე და თანდათან მდიდრდებოდა მისი სამყარო. სოხუმის თეატრის სცენაზე განახორციელა: პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, კ. გუცუკოვის „ურიელ აკოსტა“, შ. დადიანის „გუშინდელი“, ფრანკოს „მოპარული ბედნიერება“, ბ. ლავრენევის „რღვევა“, ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“, ა. ოსტროვსკის „უმზითო“, ე. ნინოშვილის „ქრისტიანი“.

გიორგი გაბუნია 1952 წელს სათავეში ჩაუდგა ფოთის თეატრს.

ფოთს თეატრში მისი სადებუტო ნამუშევარი იყო შექსპირის „ჰირველის მორჯულება“. ასეთი არჩევანი შემთხვევითი არ გახლდათ რეჟისორისათვის.

გიორგი გაბუნია უყვარდა ყველას, აფასებდნენ და ეთაყვანებოდნენ მსახიობები, მეგობრები, ახლობლები. „მამა იყო არაჩვეულებრივი ბუნების კაცი, არ იცოდა მან რა იყო კონფლიქტი, საოცრად კეთილი და სანდომიანი ყველასთან, თითოეულ მსახიობთან დამოკიდებულებაში. საოცარი მეგობრობა იცოდა, მისთვის მეგო-

ბარი იყო ყველაფერი, უზომოდ შეყვარებული იყო თეატრზე. თავის პროფესიაზე, საოცრად ემოციური. თითოეულ რეპეტიციაზე ბოლომდე იცლებოდა. მან არ ეცოდა რა იყო დაღლა, შეუსვენებლად მუშაობდა. ამიტომაც გარდაიცვალა ადრეულ ასაკში: იონებს ბატონი გიორგის ქალიშვილი საქართველოს სახალხო არტისტი ქალბატონი გურანდა გაბუნია.

ფოთის თეატრის რეპერტუარში გ. გაბუნიას მიერ დადგმული სპექტაკლები: შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“, გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“, მ. მრევლიშვილის „ხარტანთ კერა“, გ. ერისთავის „თილისმის ხანი“, მოვზონის „კონსტანტინე ზასლონოვი“ (მისივე თარგმანი), გ. გოგიჩაიშვილის „ჩვენი დროის ახალგაზრდობა“, ვ. დარასელის „კიკვიძე“, პაჭიბეკოვის „არშინ მალაღან“, ი. მოსაშვილის „ჩაპირული ქვები“ და ა. წერეთლის „კინტო“, სადაც მთავარ როლში დაკავებული იყო ბატონი გიორგის მეუღლე, საქართველოს დამსახურებული არტისტი თამარ მაკარაშვილი. „მართალია პატარა ვიყავი, მაგრამ მაინც გადასარევად მახსოვს, როგორ არაჩვეულებრივად ცეკვავდა დედა. მართალია იგი არასოდეს არ იყო გამხდარი, მაგრამ იყო საოცრად პლასტიური, ამ როლით გაიცნო იგი ყველამ. უაღრესად დიდ პატივს სცემდნენ“ — ამბობს ქალბატონი გურანდა და თან დასძენს, რომ ძნელია ილაპარაკო საყვარელ ადამიანებზე, მათ ნიჟსა და შემოქმედებზე.

ყველა რეჟისორს აქვს განუხორციელებელი ოცნება. მას ოცნებად დარჩა დაედგა შექსპირის „ოტელო“. ჩანაფიქრის მიხედვით დეზდემონა უნდა ყოფილიყო თხუთმეტი წლის გოგო.

ცხოვრებისეულ ჭიდილში ჩაიღია რეჟისორის ცხოვრება. გიორგი გაბუნია მსოფლიოსა და ფოთის თეატრების გარდა თავისი დადგმებით გაამდიდრა თელავის თეატრი, სადაც სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო, ზუგდიდის თეატრში კი მთავარი რეჟისორი. მან არაერთი ადამიანის მსახიობური ნიჭი გამოავლინა და აქცია ნამდვილ ხელოვან შემოქმედად. ერთ-ერთი არის სენაკის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ვახტანგ სალაყაია.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ბატონი გიორგისთვის თეატრი უპირველესი რწმენა და მოწოდება იყო. მსოფლიოს თეატრში მან პირველმა მიიღო საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება.

ჭეშმარიტი ხელოვანი თავისი საქმის უსაზღვრო სიყვარულს ეწირებოდა, თავიანთ მარადიულ განსასვენებელს სიწმინდისა და სიმართლის ტაძარში ჰპოვებენ ხოლმე.

ბატონმა გიორგიმ თავის სალოცავში, თეატრში დაასრულა ხანმოკლე სიცოცხლე, ხანმოკლე, მაგრამ მეტრძოლი სულისკვეთებით, დაუღალავი, მოუსვენარი ძიებებით. წავიდა და ქართულ ხელოვნებას დაუტოვა მდიდარი, მრავალფეროვანი შემოქმედება.

ასეთია ხელოვანთა ხვედრი, და მაინც „დიდებული ადამიანები უქველოდ იკარგებიან“.

ნარი წერტილი

ნიკო ავალიშვილის თეატრალური მოღვაწეობიდან

ქართული თეატრის აღორძინება მე-19 საუკუნის ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის, დიდი კულტურული აღორძინების პროგრამის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად იქცა. ამ საქმეში განსაკუთრებულია თვალსაჩინო ქართველი მოღვაწის, მწერლის, მთარგმნელისა და უფრონაღისტიკის ნიკო ავალიშვილის ღვაწლი. ი. გრიშაშვილის თქმით: „თოთხმეტი წლის განმავლობაში (1867—1880 წ.წ.) ნ. ავალიშვილი ხელმძღვანელობდა ქართულ თეატრს და გიორგი ერისთავისა და ივანე კერესელიძის შედეგ ითვლებოდა თეატრის ერთ-ერთ დამაარსებლად და პირველ რეჟისორად“.¹ აკაკი ფაღავაც აღნიშნავდა: „ნ. ავალიშვილი იყო ქართული თეატრის ერთ-ერთი მესვეური, მწერალი, თეატრის მოღვაწე და რეჟისორი, რომელსაც დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული თეატრის წინაშე“.²

ნ. ავალიშვილის ოცნება სიყმაწვილიდანვე ყოფილა ქართული თეატრის აღდგენა. თავად მოსწრებია გ. ერისთავის თეატრს და მძიმედ განუცდია ამ თეატრის დახურვა. თავის ოჯახში პატარა ნიკო ხშირად ხვდებოდა უსახსროდ დარჩენილ გ. ერისთავის თეატრის მსახიობებს, რომელთაგან განსაკუთრებით დაახლოვებია იოსებ ელიოზიშვილს, მეიფარიანსა და ზეინკალოვს. მისთვის დაუვიწყარ შთაბეჭდილებად შემორჩენილა ქართული წარმოდგენები: „ტფილისის იჯახებში წარმოდგენილ პიესებიდან მთელ ადგილებს გაიგონებდით სიტყვიერ მასალად, ანუ საღალღობოდ, დროს გასატარებლად წარმოქმულს სცენიური კალოთი და ჰანკით — წერდა ეს — ზოგან კიდევ ექსპრომტად სცენას მოისწენდით მთქმელს საკუთარ თხზულებიას, რაიმე დროის ქირბოროტზედ, ანუ რომელიმე ცული წნის და ჩვეულების გასაკიცხად“.³

ნ. ავალიშვილი სემინარიაში სწავლის დროსვე შედგომია გ. ერისთავის თეატრზე მასალების შეგროვებას, მოგონებების ჩაწერას. სტუდენტობის უამს კა საფუძვლიანად გაცნობია მსოფლიოს, განსაკუთრებით კი რუსეთის თეატრის ისტორიას და თეორიას. თანამედროვე რეალისტური თეატრის საფუძვლებს. ნიშანდობლივია, რომ იგი იმთავითვე ხედავს კავშირს თეატრსა და სინამდვილეს შორის და მისი განვითარება, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებისა, არ ესახება სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების, საერთოდ, ისტორიული მომენტების გააზრების გარეშე. ამით უნდა აიხსნას მისგან გ. ერისთავის თეატრის გამოცდილების განაღლიწება, მისი მიღწევებისა და ნაკლოვანებების შეფასება, თე-

ატრის დახურვის მიზეზების წვდომა და ყოველივე აქედან გამომდინარე ისეთი დასკვნებისა, რომელსაც არსებითად ეფუძნება მისი შემდგომი პრაქტიკული საქმიანობა. ნ. ავალიშვილის ეს მოსაზრებანი გამოქვეყნებულია და ამჯერად მასზე აღარ შევაჩერებთ ყურადღებას.

მე-19 საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოყოლებული ნ. ავალიშვილის პუბლიკაციები თეატრის თემაზე, ასევე მის პირად არქივში შემონახული ხელნაწერების შესწავლა გვარწმუნებს, რომ იგი იყო ქართულ პრესაში საერთოდ თეატრისა და კერძოდ, რეალისტური თეატრის ფუძემდებელი და მის შეხედულებათა ქვაკუთხედს, რა თქმა უნდა, წარმოადგენდა რუსული რეალისტური თეატრი. „თეატრი, — წერდა ნ. ავალიშვილი — ჩავახედებს ცხოვრებაში, გვიჩვენებს ცხოვრების კარგს და ცუდს მხარეს, ღირსებასა და ნაკლოვანებას, ზოგიერთ პირთა მავნებელ ან სასარგებლო მხარეს... ისე, რომ არ შეიძლება მაყურებელზე შთაბეჭდილება არ მოახდინოს“.⁴

ნიკო ავალიშვილმა ქართული თეატრის მნიშვნელობა პირველსავე წერილებში მჭიდროდ დაუკავშირა ეროვნული მოძრაობის ამოცანებს. „დროებისა“ და „მნათობის“ ფურცლებზე მან თეატრი ქართული ენის დაცვის გარანტიად გამოაცხადა. „თეატრი აუცილებელია ქართველი ხალხის გონების განსავითარებლად, ზნეობის გასაფაქრებლად, აზროვნების ასამოძრავებლად და ყველაზე უმეტესად კიდევ ენის შესანარჩუნებლად, რომელიც დიდ საფრთხეშია ჩავარდნილი. მწიგნობრობასთან ერთად, თეატრი აუცილებელია საფრთხეში ჩავარდნილი ენის გადასარჩენად“.⁵

ინტერესმოკლებული არ იქნება, მოვიგონოთ ამავე საკითხზე ი. ჭავჭავაძის მიერ 80-იან წლებში გამოთქმული ცნობილი მოსაზრება (წერილში ი. ოქრომჭედლიშვილისადმი) — „თეატრი დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალიზმის ნიშანწყალი ჭერჭერობით ჩვენ არა გვაქვს რა“.

როგორც აღვნიშნეთ, ნ. ავალიშვილის არქივში შემონახულია არაერთი წერილი თეატრს რომ შეეხება. ეს ყოველივე ღირებულია როგორც პუბლიცისტიკის ნიმუშები, რადგან საკითხები განხილულია ფართოდ, საზოგადოებრივი პრობლემატიკის კრილში, ეროვნული ინტერესების გათვალისწინებით. 1869 წლის „მნათობის“ პირველ ნომერში გამოქვეყნდა სტატია: „ქართული წარმოდგენათბილისში და საზოგადო ნდგომარეობა აწინდელი ქართული წარმოდგენებისა“. მასში ავტორი ღრმად იაზრებს ქართული თეატრის დახურვის მიზეზებს და წარმოაჩენს მისი აღდგენის შესაძლო პერსპექტივას. აღსანიშნავია, რომ იგი მხოლოდ თეორიული მოსაზრებებით არ კმაყოფილდება და თავად გვევლინება სცენისმოყვარეთა ორგანიზატორად, რეჟისორად, მსახიობად, დრამატურგად თუ თეატრალურ კრიტიკოსად. მართლაც, საოცარი ენთუზიაზმით დიდ ძალისხმევას ახმარს ამ მნიშვნელოვან საქმეს. ნ. ავალიშვილმა ორგანიზაციული, სისტემატური, მიზანსწრაფული სახე მისცა თავის საქმიანობას და იმთავითვე მუდმივი თეატრის აღდგენის ამოცანას დაუქვემდებარა. იგი თვლიდა, რომ „თუ ვინმე თეატრის აღდგენას იკისრებდა, მას (მფარველის და შემწეის გარეშე) თავიდან უნდა დაეწყო საქმი, რადგან ის დიდხანს უპატრონოდ დარჩა“.

ქართულ პროფესიულ თეატრს ნიადაგი მოუმზადეს სცენის მოყვარეთა წრეებმა. მათ, ვინც სკეპტიკურად უყურებდა მოყვარულთა წარმოდგენებს, ნ. ავა-

ლიშვილი არგუმენტირებულად ეკამათებოდა და ასაბუთებდა ამ მოღვაწეობას მნიშვნელობას მუდმივი თეატრის საფუძვლების მომზადების საქმეში. „არსად დაწყებული თეატრი ერთბაშად — წერდა იგი — ვერც ერთ ქვეყანას ვერ წარმოადგენს (ანჩისხატისუბნელი — პ. უმიკაშვილი), რომ თეატრი... თავის მოწყობილობით და აქტივობით ერთბაშად გაჩენილიყოს, ან მიწიდან ამოსულიყოს... თეატრი ყველგან დაწყებულია სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებით. ეს არის დამოკიდებული ჩვენს გაგებაზე და ვინც გამგებიათა და მომქმედი, ის საქმეს კარგ მიმართულებას მისცემს... საქმეში დავებმართო ერთმანეთს, მომქმედნი ვიყვნეთ, მაშინ არც ერთი კეთილი სურვილი არ ჩაივლის ამაოდ, არამედ ყველას მიეცემა აღსრულება და წადილის მიღწევა“...⁶

ამ იდეით შთაგონებული ნ. ავალიშვილი დიდ ძალას ახმარს სცენისმოყვარეთა შემოკრებას, ორგანიზებას, სწორედ ამ მოღვაწეობის შედეგად შემდგომში შესაძლებელი გახდა მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის აღდგენა.

„სცენისმოყვარულთა წრე“ 1867 წელს ჩამოყალიბდა. მასში გაერთიანებულიან: კ. ხერხეულიძე, ვ. თარხნიშვილი, ს. ბაქრაძე, ქ. ნაცვლიშვილი, ი. ნათაძე, ლ. ეგნატაშვილი. 1900 წლის 2 იანვარს, ქართული თეატრის 50 წლის იუბილეზე წაკითხულ მოხსენებაში ნ. ავალიშვილი აღნიშნავდა: „საკუთრივ წრემ ჯერ ისევ 1867 წლიდან დაიწყო მოყვარულთა წარმოდგენების გამართვა, თუმცა, მეტად ძნელი იყო იმისთვის ეს საქმე“. ასევე წერილში „ქართული თეატრის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა“, რომელიც 1900 წ. დაიბეჭდა „ივერიაში“, ნ. ავალიშვილი შესაღერ ადგილს უთმობს აღნიშნულ წრეს, ახასიათებს მის მოღვაწეობას, როდესაც იხსენებს განვლილ რთულ გზას. „ასეთ უმწეო მდგომარეობაში იმყოფებოდა ქართული თეატრის საქმე 1867 წლამდე — გადმოგვიცემს ის — ამ წელს კი ერთი პატარა წრე გამოუჩნდა მას მუშაკად. ამ წრემ ქართული შურონალის დაარსება განიზარაზა და ამასთანავე, ქართული თეატრის განახლება და მკვიდრ ნადაგზე დამყარება დაიღო სავნად“. ამ წრის, ასე ვთქვათ, შუაგული შურონალ „მნათობის“ რედაქცია იყო. პირველ ხანს ამ წრეში მოქმედებდნენ სულ უჩინარი უმაწვილი კაცები: ლადო აბაშიძე, ვანო ელიოზიშვილი, ვასო თარხნიშვილი, ქარუმ ნაცვლიშვილი, მღებრიშვილი, ალხაზოვი, იასონ ნათაძე, დიმიტრი ბარამიშვილი, კოტე მაისურაძე. მერმე: ალექსანდრე ბერიძე, კოლა ხერხეულიძე, კოტე ყიფიანი, გედევანიშვილი, აქესენტი ცაგარეი, ზაიკო მაჩაბელი. აღმუროვი, კუხიანიძე, გრ. ტარიელაშვილი, სოსიკო ბაქრაძე, ლაზარე ეგნატაშვილი, ნოდარ ჯორჯაძე, შველოდენე: ბ. ჩიმიშვიანი, ვაზო საყვარელიძე, იოსებ ელიოზიშვილი. ხელს უწყობდნენ: გიგა ორბელიანი და მისი კნენა ნინო, აკ. წერეთელი, დიმ. ყიფიანი, ანტ. ფურცელაძე, პეტრე უმიკაშვილი, ალექსანდრე როინიშვილი, ვახტანგ თულაშვილი, დავით ერისთავი, როსებ ანდრონიკაშვილი... ჯერ ისევ 1867 წლიდან დაიწყო ამ წრემ წარმოდგენების გამართვა.

კრიტიკა მკაცრ მოთხოვნებს უყენებდა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებს და ხშირად არც კი ითვალისწინებდა ამ საქმის სიახლეს. ნ. ავალიშვილი უპასუხოდ არ ტოვებდა საწინააღმდეგო გამოსვლებს. 1867 წლის 23 მაისს, თბილისის თეატრის სცენაზე მოყვარულთა წრემ წარმოადგინა სამმოქმედებიანი დრამა „მთიკო“ და პირველი მოქმედება ზ. ანტონოვის კომედიისა — „ტივით მოვსაურობა

ლიტერატორთა“. შ. შაისის „დროებაში“ გამოქვეყნდა ანონიმური რეცენზიები თული წარმოდგენა ტფილისში“, რომელშიც ავტორი იწუნებდა როგორც პიესას, ასევე სცენისმოყვარეთა თამაშს. ნ. ავალიშვილი უუაროდებოდ არ ტოვებს ამ მენტორული ტონით დაწერილ რეცენზიას და თავის საპასუხო წერილს აქვეყნებს. „ჩვენ ამ სტატიისა დიდი იმედი გვქონდა — იწყებს იგი — და მოველოდებოდით, რომ ავტორი მოილაპარაკებდა ვრცლად ჩვენი სცენის გარემოებაზე და კოპლობაზე. უჩვენებდა ამ უკანასკნელის მიზეზებს და დაეხმარებოდა ქართული სცენის წარმატებას, მაგრამ ამგვარი ჩვენ მოხსენებულ სტატიაში სულ ვერა ვნახეთ რა“.

თავად ნ. ავალიშვილის მოღვაწეობის უმთავრესი მიზანი სცენისმოყვარეთა წრის გადარჩენა იყო, ამიტომაც მისი კრიტიკული წერილების ამოსავალი და წარმოდგენების შეფასების კრიტერიუმი აქედან ამომდინარეა, წერილებიც საქმიანია და უმთავრესად პრობლემებს წარმოაჩენს. ამ მოღვაწეობის შედეგად სცენისმოყვარეთა წრე 70-იან წლებში ი'ე მომავრდა, რომ უკვე სერიოზულად დადგა მულტიპლექსი თეატრის აღდგენის საკითხი.

მულტიპლექსის ჩამოყალიბების გამო, „დროების“ რედაქტორმა სერგეი მესხმა საპროგრამო სტატია მიუძღვნა ქართული თეატრის აწმყოსა და მომავალს. იგი დასს სცენისმოყვარეთა თავდადებული მოღვაწეობის ნაყოფად თვლის, დიდად აფასებს გ. ერისთავის შემდგომ მოღვაწე პატრიოტ სცენისმოყვარეთა უანგარო შრომას თეატრალური სულის შესანარჩუნებლად და იმეორებს „მნათობში“ გამოთქმულ აზრს, რომ „საზოგადოება სიამოვნებით დაეხმარება ქართულ დასს. რადგან იცის, რა დამსახურება მიუძღვით ამ მოყვარულებს თეატრის საქმეში და ისიც კარგად იცის, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ცხოვრებაში თეატრს და ამიტომ სრული იმედი გვაქვს, არ დაიშურებს თავის საკუთარი თეატრის დამკვიდრებისათვის რაიმე შემწეობას“.

იმჟამინდელი პრესის ფურცლებზე გაბნეული რეცენზიების მიხედვით, ასევე თანამედროვეთა მოგონებით, ნ. ავალიშვილი თავისი დროის ერთ-ერთი გამოჩენილი მსახიობიც უოფილა, ასრულებდა დრამატულ, კომიკურ და სახასიათო როლებს. პიონია საკუთარი ანბლუა — მოფილოსოფოსო ევროპელი ინტელიგენტი. პანკრასი — მოლიერის „ცოლის შერთვევინება“, სკაპენი — მოლიერის „სკაპენის ცუდლუტობა“ და სხვ.

1871 წელს ნ. ყიფიანი „დროებაში“ გამოქვეყნებულ წერილში „შინაურ ქართულ წარმოდგენებში“ წერდა: ორივე პიესა აასრულეს მოთამაშებმა ისევ და ისევ კარგად, როგორც ამას წინათ ელენე ყიფიანისამ, ვლადიმერ აბაშიძემ და ნიკოლოზ ავალიშვილმა გამოიჩინეს სცენიური ნიჭიერება მშვენიერი თამაშითა“. იმავე გაზეთის რეცენზენტი 1978 წელს აღნიშნავდა: „ცოლის შერთვევინება“ მშვენივრად და ზელოვანურად ასრულეს ჩვენმა სცენისმოყვარეებმა, განსაკუთრებით მშვენივრად ითამაშეს უფ. ნიკო ავალიშვილმა — პანკრასის როლი და უფ. კოტე ყიფიანმა — სვანარელის როლი“.

1867 წლიდან ნ. ავალიშვილი მულტიპლექსის რეჟისორობდა სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებს და 80—90-იან წლებში ინტენსიურად განაგრძობდა საარტისორო მოღვაწეობას.

ნ. ავალიშვილისთვის სპექტაკლის საყრდენს წარმოადგენდა დრამატურგიული ნაწარმოები, რომელსაც იგი გამახვილებულ სოციალურ ინტერპრეტაციას

აძლევდა. ყოველგვარი საშუალებით ცდილობდა ნაციონალური კოლორიტის საზღვარსა, ხასიათების გამოძრწევას და იმთავითვე მკაცრად მოითხოვდა ქართული ენის, სასცენო მეტყველების სიწმინდის დაცვას.

ქართული თეატრის ერთ-ერთ მთავარ ხელისშემშლელ მიზეზად რეპერტუარის სიღარიბე ითვლებოდა. „დროების“ რეცენზენტი ნაღვლიანად ასკვნია: „გულითადად ვწუხვართ, რომ აქამომდე მარტო სულ ორი თეატრის მწერალ გვეყოლია — გიორგი ერისთავი და ანტონოვი და თითქოს, იმათი გათავებულა ეს მწერლობა“. ნ. ავალიშვილმა ამ თვალსაზრისითაც ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია ქართულ თეატრს. მის მიერ თარგმნილი და გადმოკეთებული დრამატული ნაწარმოებები ქართული სცენის ერთი უმთავრესი მასაზრდოებელი წყარო იყო. გ. წერეთლის თქმით, იგი ამ საქმის უბადლო ოსტატი ყოფილა.

ჭერ კიდევ 1864 წელს, მოსკოვში, მას უთარგმნია ფრ. შილერის დრამა „ვილჰელმ ტელი“, შემდგომ, თითქმის სამოცი წლის მანძილზე, მან არაერთი ნაწარმოები შესძინა ქართული თეატრის რეპერტუარს: შილერის „უჩაღლები“, „მარიამ სტიუარტი“, „ფიესკოს შეთქმულება“, „ორღენელი ქალი“, „მოსხეპლი ასო“, ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“, ოქტავ ფელიეს „მგავარი“, ოსტროვსკის „ღარიბი ხასძლო“, ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ღალატი“ და სხვ. ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად, შილერის „უჩაღლები“, („ავაზაკების“ სახელწოდებითაც იდგმებოდა) არც ერთ ხეუონში არ მოხსნილა სცენიდან. პრესაში გვხვდება ასეთი განცხადებები: „დრამატიულმა საზოგადოებამ რამდენიმე პიესა დაარიგა გადასათარგმნად ქართულს ენაზედ. ოსტროვსკის „მედნაია ნევსტას“ თარგმნის ბატონი ნ. ავალიშვილი“. ან „არა ერთხელ წარმოდგენილმა ჩვენს სცენაზედ შილერის ტრაგედიაში „ავაზაკები“, გამოთარგმნილმა ბ. ნიკო ავალიშვილის მიერ, 7 ნაჯარს საზოგადოება ბლომად მიიზიდა“ და ა. შ.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ნ. ავალიშვილის, როგორც თეატრალური რეცენზენტის როლი. 1867 წლიდან მოყოლებული, მას ღრმა მოხუცებულობამდე არ შეუწყვეტია რეცენზიების წერა, ყურადღების მიღმა არ დარჩენია არც ერთი საგულისხმო მოვლენა, სისტემატურად ეხმარებოდა ყოველ სიახლეს, თანამედროვე მსოფლიო თეატრის მოწინავე გამოცდილებათა საფუძველზე აზოგადებდა საკუთარ დაკვირვებათა შედეგებს. მთლიანობაში იაზრებდა, როგორც შინაარსის, ისე ფორმის, საშემსრულებლო ტექნიკის, სპექტაკლის მხატვრულ-მუსიკალური გაფორმების პრობლემებს. პრაქტიკული დასკვნების გამოტანით, სახავდა საგულისხმო პროგნოზებს და ყოველივეს საფუძვლად ედო კრიტიკულ-რეალისტური, პატრიოტულ-განმანათლებლური თეატრის პრინციპები. ამ სფეროშიც მან უაღრესად მდიდარი მემკვიდრეობა დატოვა და მოგვევლინა ქართული თეატრალური კრიტიკის კლასიკოსად.

„დროების“ ანონიმური რეცენზენტის პასუხად, ნ. ავალიშვილი ჭერ კიდევ 1867 წელს უარყოფდა წარმოდგენის შესახებ აბსტრაქტულ მსჯელობას და თეატრალური კრიტიკისგან მოითხოვდა ყურადღების გამაზვილებას ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა: სცენური გარდასახვა, ლიტერატურული ნაწარმოების და მისი თეატრალური განსახიერების კავშირ-დამოკიდებულება, როლის ვაგება. „მწერალი კი არ იყო დამნაშავე — წერდა იგი — არამედ მოთამაშეთ ვერ გაეგოს თავიანთი როლები“. მისი აზრით, წარმატებისათვის აუცილებელია, რომ მხასიოში ღრმად ჩასწვდეს გმირის ხასიათს, ფსიქიკას, დავიწუოს საკუთარი თა-

ვი და განიხილავალის გმირის ბუნებით, სულისკვეთებით. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს არა ლიტერატურულ ნაწარმოებს, არამედ მის თეატრალურ ხორცშესხმას, რადგან სპექტაკლი, უწინარესად, სცენური ფაქტია და არა ლიტერატურული. „ჩვენ ბევრ სხვა წარმოდგენაზედ გვინახავს, რომ მოთამაშე პირი არა თუ იძულებით გამოუძახებდნენ, არამედ კიდეც დაუსტვენდნენ ხოლმე და აქედან როგორ გამოვიყვანოთ თუ მწერლის ბრალია? მაშინ ხომ შექსპირსაც ბევრ თავის თხზულებაზედ დავაბანინებთ ხელს!“

თეატრის რეცენზენტმა ერთმანეთს კი არ უნდა მოსწყვიტოს და დაუპირისპიროს პიესა, სცენა და აუდიტორია, არამედ ნიშანდობლივი თვისებების მიხედვით უნდა მსჯელობდეს მათ შესახებ და მაყურებელს აძლევდეს სასარგებლო მითითებებს. ეს უნდა იყოს ერთიანი სცენურ-დრამატურგიული ანალიზი, რომელშიც საუბარი იქნება სცენურობაზე, ჟანრობრივ თავისებურებებზე, ამპლუაზე, პერსპექტიულ მონაცემებზე, ნაკლოვანებათა დაძლევაზე, რაც შეეხება აუდიტორიას, ბარომეტრი დემოკრატიული მაყურებელია და მომავალიც მხოლოდ სალხურ თეატრს ეკუთვნის. (ამჯერად არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, რომ „დროების“ რეცენზენტის მსჯელობა პიესა „მაიკოს“ უფარვისობაზე სამართლიანი იყო).

ბუნებრივია, შესაბამისად იმ აქტუალური ამოცანებისა, რომლებიც 60—70-იან წლებში იდგა ქართველ სცენისმოყვარეთა წინაშე, ნ. ავალიშვილის თეატრალურ რეცენზიებსა და კრიტიკულ წერილებს აშკარა პრაქტიციუზმის ტენდენცია ვასდევს. წმინდა პროფესიულ პასაჟებს ხშირად ენაცვლება „ჩვენი სცენის გარემოებაზედ და კოჭლობაზედ“ მსჯელობა. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა „მნათობის“ ჩინებული სტატიების ციკლში: „ქართული წარმოდგენა თბილისში და საზოგადო მდგომარეობა აწინდელი ქართული წარმოდგენებისა“ (1869 წ., № 1), „რამდენიმე სიტყვა ამ წლის ყველიერის ქართულ წარმოდგენებზედ და „დროების“ ფელეტონისტის უ. ანჩისხატისუბნელის აზრზედ ამ წარმოდგენების შესახებ“ (1870 წ., № 1 და № 2), „შინაური მიმოხილვა“ (1871 წ. № 2) და სხვ.

ნ. ავალიშვილის წერილების მონაპოვრად უნდა ჩაითვალოს მათში ფიქსირებული იმდროინდელი ქართული სცენის არაერთი საინტერესო მომენტი... ყოველივე ეს კი ქართული თეატრის მატიანეს მატებს დაკარგულ ფურცლებს, ფაქტობრივად წარმოაჩენს იმუამინდელ თეატრალურ სამყაროს. მასში ვლინდება ავტორის ინდივიდუალური ხელწერა, კრიტიკული აღქმის თავისებურებანი, ცალკეული საგულისხმო მოსაზრებანი.

„შემოქმედების საფუძველი ნიჭია, მაგრამ მართო ნიჭი წარმატების გარანტიას არ იძლევა — ნიჭი ვარჯიშობისა და დახელოვნების კვალად შვევა წარმატებაში. ხელოვანის ოსტატობა ტალანტის განვითარების ნაყოფია. როლს სჭირდება ჩაფიქრება, გაგება, ამოცნობა, გააზრება, გმირის იდეალის ამოხსნა და შემდეგ, გულმოდგინე მიზანსწრაფული ვარჯიში, მაგრამ არც ეს კმარა, თუ მოწოდების სფერო ზუსტად არ იქნება განსაზღვრული“.

ნ. ავალიშვილი სცენის ყველა ელემენტს შორის პრიორიტეტს ცოცხალ, მკაფიო სატყვას ანიჭებდა. თავის რეცენზიებში ის ამხელს ენობრივ ხინჯს, უაღბ პათეტიკას, პროვინციალიზმს, ქართულისათვის უცხო გამოთქმებს. ამ საკითხებზე იგი ლექციებით და მოხსენებებითაც გამოდიოდა. 1914 წელს ქართველ სცენ-



ნისმოყვარეთა ყრილობამ მოისმინა მისი მოხსენება — „ქართული ენა ქართულ თეატრში“ და სათანადო რეზოლუციაც მიიღო.

1880—1881 წლიდან, მუდმივი დასისა და დრამატული საზოგადოების ჩამოყალიბების შემდეგ, ქართული თეატრის იდეური ხელმძღვანელობის საქმე ილია ჭავჭავაძის ხელში გადადის. ამ დროიდან, როგორც ამ დასის რეჟისორი, გამგეობის წევრი, უახლოესი ადამიანი და მოკეთე, ნ. ავალიშვილი მისი მარჯვენა ხელია. 1880 წელს, იმის გამო, რომ მის მიერ დასახელებული ბებუთოვი კომიტეტის წევრად არ აირჩიეს, „ქართული სათეატრო „ამხანაგობის“ შემადგენლობიდან გავიდა. ამასთან დაკავშირებით, „დროებაში“ გამოქვეყნებულ განცხადებას ხელს აწერენ: ი. ჭავჭავაძე, ა. წერეთელი, დიმიტრი უფიანი, ნ. ავალიშვილი, კონსტ. ნამაცაშვილი, გ. ქართველიშვილი, ი. ბაქრაძე, გ. თუმანიშვილი, ალ. სარაჯიშვილი და სხვ.

1881 წლის 18 იანვარს დრამატული საზოგადოების ყრილობამ, რომლის დამუშავებულ წევრთა შორის ნ. ავალიშვილიც იყო, გამგეობის თავმჯდომარედ აირჩია ი. ჭავჭავაძე, მოადგილედ ა. წერეთელი, მდივნად — კ. უფიანი. ამავ ყრილობაზე ითქვა, რომ ეს საზოგადოება იყო 1867 წელს დაარსებული წრის „დღივლი შვილი, იმის ნადაგზედ აღმოცენებული“.⁹

გარდა იმისა, რომ 80-იანი წლებიდან ნ. ავალიშვილი შემოქმედებით ხელმძღვანელობას უწევდა ქართულ თეატრს და დრამატული საზოგადოების გამგეობის მუდმივი წევრი იყო, იგი მზურვალედ მონაწილეობდა სხვადასხვა ორგანიზაციულ ღონისძიებაში. 1886 წლის 14 აპრილს გოგოლის „რევიზორის“ დადგმიდან 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო სხდომაზე მან წაიკითხა მოხსენება ნ. გოგოლის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, რომელიც შემოკლებით დაიბეჭდა „ივერიასა“ (№ 99) და „თეატრში“ (№ 43). 1900 წლის 2 იანვარს ქართული თეატრის 30 წლისთავის საიუბილეო სხდომაზე, დრამატულმა საზოგადოებამ მას დაავალა მოხსენების წაკითხვა. ეს მოხსენება, რომელიც ქართული თეატრის წარსულის, აწმუოსა და მომავლის დრამა ანალიზს წარმოადგენს, თითქმის მთლიანად გამოქვეყნდა ი. ჭავჭავაძის „ივერიაში“ (1900 წ. № 5—7).

როგორც ამ წერილიდან ჩანს, დრამატული საზოგადოების აღნიშნულ საზეიმო სხდომაზე ნ. ავალიშვილს უთქვამს: „1867 წელს შექმნილი წრის მოღვაწეობის საბოლოო ჯამი იყო 1879 წელს სამუდამო დასის დაფუძნება... ახლანდელი ქართული დრამატული საზოგადოებაც“, რომლის საგანგებო კრებას დღეს პატივი ეცით და მობრძანდით, 1870 წელს დაფუძნებული კომიტეტის დღივლი შვილია. იმის ნადაგზედ არის ამოსული. ამ საზოგადოების წესდება იმ კომიტეტის გადაწყვეტილებით დაიწერა, 1881 წელს მთავრობისგან დამტკიცდა და 1881 წლიდან მოქმედებაში შევიდა“.¹⁰

1903 წლის 3 დეკემბერს დრამატული საზოგადოების სხდომაზე ნ. ავალიშვილმა გააკრიტიკა ზოგიერთი ორგანიზაციული ღონისძიება, ხოლო 1904 წელს მუდმივი ქართული თეატრის აღდგენის 25 წლისთავის აღსანიშნავად, გამგეობას წარუდგინა საზეიმო ღონისძიებათა გეგმა, რომელშიც მასობრივ სანახაობათა გამართვას მოითხოვდა. „ჩვენს თეატრს ასეთ სანახაობათა ჩვენება ისედაც ევალება, მაგრამ დღესასწაულისათვის კი ამისთანა სანახაობები სწორედ ზედგამოქრილი იქნება“. გამოვიყვანოთ სცენაზე, ცოცხალ სურათებში, ცნობილი ისტორიული პირები, ეროვნულ კოსტიუმებში, გამოვიყენოთ ამ მიზნით გრიგოლ ორ-

ბელიანის „სადღეგრძელო“, მოვიწვიოთ რჩევისათვის მოსე ჭანაშვილი, ხანაშვილი, შ. თაიძე, ა. წერეთელი, ალ. მრევლიშვილი. ამ თარიღთან დაკავშირებით მას ასევე დაუწერია „წერილი ამხანაგებს“, სადაც ნათქვამია: „მომავალ 1905 წლის მაისში განზრახულია ქართული დრამატული საზოგადოების წინ წლის იუბილეს გადახდა... მოვიგონოთ, ვინც მიზანს მიაღწიაო“.¹¹

1917 წელს, უკვე ხანდაზმულ ნ. ავალიშვილს ქართველ მწერალთა ყრილობისათვის წარუდგენია კარგად დასაბუთებული მოხსენება ქართული თეატრის ნომედალზე, რომელშიც იგი მსჯელობს თეატრის პერსპექტივაზე, მის შემდგომ გაეროვნულებასა და გახალსურების ღონისძიებებზე, პროვინციის თეატრალურ მომსახურებაზე, ქართული ენის სიწმინდის დაცვაზე და სხვ.

ნ. ავალიშვილის ეს ნაშრომები, ფაქტობრივად საქმისადმი ფანატიკური ერთგულებით დოკუმენტები, ნათლად გვიდასტურებენ, რომ მას სამარის კარამდე არ შეუწყვეტია ქართულ თეატრზე ფიქრი.

ცალკე საუბრის თემაა ნ. ავალიშვილი — როგორც ქართული თეატრის ისტორიკოსი. ამჭრად მცირე მიმოხილვით შემოვიფარგლებით. 1869 წელს იგი მკითხველს პირდებოდა: „ვეცდები წარმოგიდგინოთ ქართული თეატრის სრული ისტორია“-ო. მართლაც, მას საინტერესოდ გაუანალიზებია ქართული თეატრის ისტორიის ყველა პერიოდი: ძველი ქართული, გ. ერისთავის, სცენისმოყვარეთა და მუღმივი თეატრის აღდგენისათვის სამზადისი. თეატრის ისტორია მან მჭიდროდ დაუკავშირა ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური განვითარების მომენტებს და ისტორიული პროგრესის პოზიციებიდან ახსნა მისი ხელშეწყობი თუ შემაფერხებელი მიზეზები. მსოფლიო და რუსული თეატრის ისტორიის საფუძვლიანი ცოდნა საშუალებას აძლევდა, გაეთვალისწინებინა მათი გამოცდილება და გარკვეული პარალელებით გამოეცანა შესაბამისი დასკვნები. საზოგადოებრივი ვითარების გააზრების ფონზე, იგი აშუქებს არა მხოლოდ თეატრის ორგანიზაციულ მხარეს, არამედ ეხება შემოქმედებით პრობლემებს, ადგენს და განიხილავს რეპერტუარს, დასის შემადგენლობას, წამყვან მსახიობებს, რეჟისურას და ა. შ.

ნ. ავალიშვილი ამტკიცებდა, რომ „თეატრის გაჩენა საქართველოს თვითარსებობის დროს მოხდა... მას ისტორიული მოვლენების ნიშანიც აწის“. ასაბუთებს — მირიან მეფის, ვახტანგ გორგასლის, დავით აღმაშენებლის დროს ქართველებს თეატრი ჰქონდათო. კიდევ უფრო დაჭერებულია მისი მსჯელობა ერეკლე მეფის დროინდელ ქართულ თეატრზე, თუმცა უარყოფს ამ საქმეში გიორგი ავალიშვილის როლს.

ვერც ერთი მკვლევარი ვერ აუვლის გვერდს ნ. ავალიშვილის ნააზრევს შემდგომი პერიოდის ქართულ თეატრზე. გარდა იმისა, რომ მრავალი ამბის მოწამე პირადად იყო, იგი წინასწარმოფიქრებული გეგმით იწერდა გ. ერისთავის მსახიობთა მოგონებებს, დღემდე უაღრესად მნიშვნელოვანია ვორონცოვის თეატრის მისეული ღრმა ანალიზი.

ნ. ავალიშვილი ხელმძღვანელობდა დევიზით, რომ „ყოველი საზოგადო საქმის ისტორია სინამდვილეს უნდა ამბობდეს“. ამიტომ თვით იმ დროის შესახებაც კი, როცა თავად ქმნიდა ქართულ თეატრალურ სინამდვილეს, საკუთარ მებსიგერებას არ ენდობოდა და აქტიურად იწერდა თანამედროვეთა მოგონებებს,

1903 წელს საგანგებო კითხვარიც შეუდგენია და დაუგზავნია ქართული თეატრის ძველი მოღვაწეებისათვის. მაგალითად, მის არქივში შემონახულია კოტე ყიფიანის მიერ შევსებული ასეთი კითხვარი, რომელიც თორმეტი კითხვისგან შედგება და 60—80-იანი წლების თეატრალური ცხოვრების მნიშვნელოვან ცნობებს შეიცავს¹².

ამრიგად, ეროვნულ თაოსნობაზე დამყარებულ ქართულ თეატრს ნიადაგი მოუშადა, მისი პრინციპები თეორიულად შემუშავა და პრაქტიკულად განახორციელა შესანიშნავმა მოღვაწემ, თეორეტიკოსმა და პრაქტიკოსმა ნ. ავალი-შვილმა, სწორედ ის იყო 60—70-იან წლებში ქართული თეატრალური ცხოვრების მესაქე, რომლის ძალიანმევაამაც უზრუნველყო მუდმივმოქმედი თეატრია აღდგენა, პროფესიული დასის შექმნა და ქართული დრამატული საზოგადოება ჩამოყალიბება. ისტორიული ქვეყნარბიტება მოითხოვს ამ საქმეში მისი განსაკუთრებული როლის აღნიშვნას.

შენიშვნები:

1. „დროშა“, 1929, № 18.
2. აკაკი ფაღავა „ლადო შესიშვილი“, 1929 წელი, გვ. 259.
3. „ივერია“, 1900 წ. № 5.
4. „მნათობი“, 1869 წ. № 7—8.
5. იქვე.
6. „მნათობი“, 1871 წ., № 2.
7. „დროება“, 1879 წ., № 82.
8. „დროება“, 1867 წ., № 2.
9. „დროება“, 1880 წ., № 44.
10. „ივერია“, 1900 წ. № 7.
11. გ. ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდი, ხ. № 3828.
12. გ. ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმის ფონდი, ხ. № 3869.

მონა გუნია

მიხეილ ლავროვსკი საქართველოში

ქართული ბალეტის დასს 1982—1985 წლებში სათავეში ედგა გამოჩენილი მოცეკვავე მიხეილ ლავროვსკი.

ეს იყო ხანმოკლე, მაგრამ მეტად საინტერესო, აქტიური მიღწევებით მდიდარი პერიოდი ჩვენი ბალეტის ცხოვრებაში.

ლავროვსკი თბილისში ჩამოვიდა მაშინ, როდესაც უკვე მსოფლიოში სახელმწიფოებრივი მოცეკვავე იყო. მას დიდი წვლილი ჰქონდა შეტანილი 60-იანი წლების მოსკოვის დიდ თეატრში შექმნილი ბალეტების წარმატებით წარმოჩენასა და საყოველთაო აღიარებაში. ამას თვალნათლივ ადასტურებს უცხოეთის პრესა, რომელიც აღფრთოვანებულ სტრიქონებს უძღვნის ლავროვსკის.

მოვიყვანთ რამდენიმე ამონაწერს, სახიერად რომ წარმოგვიდგენენ ლავროვსკის ცეკვის ხასიათს: „...ლავროვსკი დიდი თეატრის ერთ-ერთი ექსტრაორდინარული კომეტაა. შეიძლება ის ისე გრაციოზული არ არის, როგორც ნ. ფადეეჩევი და ვ. ვასილიევი, მაგრამ იგი ზეზუნებრივად გაწვრთნილი არტისტია, რომელიც ბრწყინავს ვაჟკაცური ენერგიით... განსაცვიფრებელია მისი ძლიერი ვარიაციები, განსაკუთრებით მეორე, რომელსაც ამთავრებს ნახტომების ფანტასტური სერიით... არასოდეს გვინახავს ასეთი გამოაოგნებელი ორმგი „ტურები“ (ტრიალები) ჰაერში“ (კანადა. გაზ. „გლობ ენდ-შეილ“).

„...ტექნიკის თვალსაზრისით, ის ფენომენია, რაც შეეხება სინატიფეს და დახვეწილობას... იგი მაღალი კლასის ნიმუშია...“

„აღტაცებაში შეიძლება მოიყვანოს კაცი ლავროვსკის რბილმა ატყორცნამ ჰაერში და უხმაურო ჩამოდგომამ სცენის პლანშეტზე“.

„...იგი უდავოდ დიდი თეატრის ბალეტის ყველაზე უფრო დახვეწილი არტისტია“. (ანტი სალონენი გაზ. „უუზ სუილი“) ხოლო გაზ. „ხელსინგი სანო-მაიტ“-ში რაუფ ოფ ხელსტრემი წერდა: „...იგი კეთილშობილი „ციისფერი სისხლის“ მოცეკვავეა, ვირტუოზული ბრიო-ტექნიკის მფლობელი, როდესაც იგი მაღლა ჰაერში ელევანტურ კაბრიოლებს ასრულებს, ეს უკვე თავისთავად სენსაცია“.

კოვენტგარდენში ბალეტ „სპარტაკის“ წარმოდგენის შემდეგ გაზ. „სპექტეიტორ“-ში ლავროვსკის მიერ შესრულებულ სპარტაკის როლს მიეძღვნა კლემენტ კრიპსის ვრცელი რეცენზია „ზედადამიანის“ სათაურით. წერილის ავტორი აფასებს სპექტაკლს, ყველა წამყვან მოცეკვავეს და ბოლოს აცხადებს: „...მაგრამ ეს

ლავროვსკის ბალეტია, იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ დიდი თეატრი კინოფირზე აღმავლადვს ლავროვსკის ინტერპრეტაციას — ეს უნდა გადარჩენილი იქნას შთამომავლებისათვის“.

სპარტაკის როლის ლავროვსკისეული ინტერპრეტაცია ითვალისწინებდა ისტორიული პიროვნების ხასიათის საზოგადოებრივ მოვლენებთან კავშირში გახსნას, მისი ფსიქოლოგიური წიაღსვლების გაშუქებას, სცენური ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდების შესახებმისად. ლავროვსკის ნათქვამი აქვს კორესპონდენტ მარშკოვასთან საუბარში (გაზ. „კომსომოლსკაია პრავდა“), რომ მისი სპარტაკი ისეთივე მონაა, როგორც სხვა მისი თანამებრძოლები, მხოლოდ მას უფრო ნათლად აქვს შეგნებული, სხვებზე უკეთესად ხედავს მონობის უღელის მსხვერვის აუცილებლობას. ამიტომ მე შეუდრეკელი სულიერი წინამძღოლის როლი უნდა მეთამაშაო, დასძენს იგი.

სპარტაკის ხასიათის ამ თვისებას ლავროვსკის ხორცს ასხამდა მძვინვარებით გამსჭვალული სხეულის პლასტიკური გამომსახველობით. იგი ამოვარდნილი ქარიშხალივით აეშვებოდა ხოლმე ჰაერში, მოწოდების ამსახველი მრისხანედ შემართული პოზებით. მის მგრგვინავ მოძრაობებში გამოსჭვივოდა ტრაგიკული სიდადე პიროვნებისა, რომელიც წინასწარ ხედავს დაღუპვის გარდაუვალობას და მაინც თავგანწირვით იბრძვის დამონებულ ადამიანთა ღირსების აღდგენის ნათელი იდეისათვის.

ლავროვსკის ცეკვის კიდევ ერთ თვისებას ეხება ხელოვნებათმცოდნე ო. პეტროვის სტატია „პაუზა, რომელიც ხავსეა მოძრაობით“. ავტორის თქმით, ლავროვსკის პაუზა სულაც არ ნიშნავს საბალეტო მოქმედების დინამიკის შეწყვეტას, შეჩერებას. პირიქით, მის პაუზაში ძალას იკრებს მოძრაობის დინამიკა, ენერგია, ხდება მოქმედების შინაარსის კონცენტრირება. ო. პეტროვი ამაში ხედავს ლავროვსკის გამომსახველი ხერხების კიდევ ერთ „ინსტრუმენტს“, მისი ნიჭიერების ერთ-ერთ თვისებას. ლავროვსკის ასეთი სწრაფვა და ტრიუმფალური წინსვლა საცეკვაო ხელოვნების მწვერვალებისაკენ უდავოდ გაპირობებული იყო იმ შესანიშნავი გარემოთი, რომლის წიაღში სიურმიდანვე მიმდინარეობდა. მისი თვითმყოფადი აქტიორული ნიჭის ამობრწყინება და შემოქმედებითი აზროვნების ჩამოყალიბება. იგი გაიზარდა ოჯახში, სადაც გამეფებული იყო დახვეწილი, რაფინირებული სულიერი ატმოსფერო. მისი მამა, გამოჩენილი ბალეტ-მეისტერი ლეონიდე მიხეილის ძე ლავროვსკი, ცნობილი იყო აგრეთვე როგორც მომთხროვნი პედაგოგი. დედა — ელენე გიორგის ასული ჩიკვაძე, ლირიკული პარტიების ნიჭიერი შემსრულებელი, ვახტანგ ჭაბუკიანის პირველი პარტნიორი, დაჭილდოვებული იყო დახვეწილი გემოვნებით და არტისტიკით. მათი მეთვალყურეობის ქვეშ გაზრდილი მოცეკვავე სხვადასხვა დროს მუშაობდა საბჭოთა ბალეტის თეატრის დიდ მოღვაწეებთან. მათ შორის ა. მესსერერთან, ნ. ერმოლავთან, ვ. ჭაბუკიანთან და ი. გრიგოროვიჩთან, რომლებმაც დიდი გავლენა იქონიეს მისი საშემსრულებლო დიპაზონის გაფართოებაზე.

შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში, 1979 წელს, უკვე სახელმწიფოებრივ ლავროვსკიმ დაამთავრა საბალეტმეისტერო განყოფილება მოსკოვის „გიტისში“ პროფ. როსტისლავ ზახაროვის ხელმძღვანელობით. მისი სადიპლომო ნამუშევარი იყო ფილმი-ბალეტი „მწირო“ (კომპ. დავით თორაძე, ლერმონტოვის იმავე



დასახელების პოემის მიხედვით), რომელიც მან „ქართული ფილმის“ სტუდიის რეჟისორ ზაალ კაკაბაძესთან თანამშრომლობით გადაიღო. ფილმს წარმატება ხვდა მოსკოვში, ხოლო ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ნიუ-იორკში გამართულ VII საერთაშორისო კინოფესტივალზე პირველი პრემია მიიღო.

თბილისში სამუშაოდ ჩამოსვლის ცოტა ხნის შემდეგ მიხეილ ლავროვსკიმ განახორციელა მამისეული ბაღეტის ს. პრკოფიევის „რომეოსა და ჯულიეტას“ საკუთარი სცენური რედაქცია.

ამის შესახებ ხელოვნებათმცოდნე ო. პეტროვი უფროსად „მუშეკალნაია ჟიზნი“-ში წერდა: „...სწორედ იმ დროს, როდესაც კრიტიკოსები და ბაღეტის-მცოდნეები, ქორეოგრაფები და პედაგოგები მსჯელობდნენ კლასიკური მემკვიდრეობის დაცვის საკითხებზე, მ. ლავროვსკიმ ამ პრობლემის ერთ-ერთი გადაწყვეტა შემოგვთავაზა. მან თბილისის ოპერისა და ბაღეტის თეატრში დადგა ს. პრკოფიევის და ლ. ლავროვსკის ცნობილი ბაღეტი „რომეო და ჯულიეტა“.

მიხეილ ლავროვსკის არ შეუცვლია მამისეული სპექტაკლის კონცეფცია. თავის საპროგრამო წერილში იგი აღნიშნავდა, რომ: „...ცდილობდა ლ. ლავროვსკის ქორეოგრაფიის და, რაც მთავარია, ს. პრკოფიევის მუსიკის სულის შენარჩუნებას“. და მართლაც, დიდი სიფრთხილით და ფაქიზი გემოვნებით შეკუმშა ერთ მოქმედებაში 3 მოქმედებრიანი ბაღეტი და ახალ დრამატურგიულ ჩარჩოში უტყუარი მხატვრული ადლოთი ჩააქსოვა მამისეული სპექტაკლის დიდებული ქორეოგრაფიული სცენები. თავისი ერთაქტიანი მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული კომპოზიცია მან შეკრა შესანიშნავად მოფიქრებული პროლოგითა და ეპილოგით. პროლოგში, რომელიც პლასტიკურ ეპიგრაფად დაურთო სპექტაკლს, შთამბეჭდავად იყო წარმოსახული ერთმანეთზე გადაკიდებული საგვარეულო ოჯახების მონტაჟებისა და კაპოლეტების შუღლი, დაუნდობელი ორთაბრძოლა. მოფარიკავება შენელებული მოძრაობებით, თითქმის სტატიური ფერწერული ბრძოლის სურათი (კინემატოგრაფიული შენელებული კადრების მსგავსად) წარმოადგენილი იყო უმუსიკოდ, ისმოდა მხოლოდ ხმლების ქახაქუსი.

ამ ჭკუფების ჩაბნელების შემდეგ, ბაღეტმეისტერი შუქით გამოყოფდა ერთმანეთისკენ ხელგაწვიდო რომეოსა და ჯულიეტას, სრული სულიერი ჰარმონიის და დიდი სიყვარულის სიმბოლიური მნიშვნელობით. ამის შემდეგ, უცებ მთლიანად გაჩირაღდნებოდა სცენა და ფეოდალური ქედმაღლობის სახიერებით სინიორ და სინიორა კაპოლეტები გოროზი მასპინძლობით იწყებდნენ თავის სასახლის კარის მეჭლისს.

საპრემიერო სპექტაკლებზე რომეოს პარტიას მიხეილ ლავროვსკი თვითონ ასრულებდა. ცნობილია, რომ მამამისი ლეონიდე მიხეილის ძე თავის შვილს საცეკვაო კარიერის დასაწყისში არ აძლევდა უფლებას რომეოს როლში გამოსულიყო. სამაგიეროდ, ჯერ გამოუცდელ, დამწყებ მოცეკვავეს მისცა კლასიკური ქორეოგრაფიული ხელოვნების შედეგები — გრაფ ალბერის პარტია ადანის ბაღეტ „უიზელში“, რათა უმაწვილის უზღვავი ტემპერამენტი კლასიკური ფორმების ჰარმონიას დაეთრგუნა. შედეგმა მოლოდინს გადააქარბა, პარტიაში „დიდი ბაღეტის“ ვასტროლების დროს მიხეილს ალბერის როლის შესრულებისათვის ვაცლავ ნიჟინსკის სახელობის პრემია მიენიჭა. რომეოს პარტია მამის სპექტაკლში მიხეილმა მოგვიანებით იცეკვა და შექსპირის გმირის ბუნების სცენურ გან-

სახიერებაში სიახლე შეიტანა. ამის შესახებ ბორის ლვოვ-ანოხინი წერდა: „...პარტიის პირველმა ინტერპრეტატორმა, ლიბიკული პლანის მოცეკვავეთა ბრწყინვალე წარმომადგენელმა კონსტანტინე სერგეევმა, შექსპირის გმირის განსახიერების ლიბიკული საშემსრულებლო ტრადიცია დაამკვიდრა, რომელიც მრავალი წლის მანძილზე გრძელდებოდა. პირველმა, ვინც გაბედა და დაარღვია ეს ტრადიცია, არის მიხეილ ლავროვსკი, ალბათ, ყველაზე უკეთესი რომეო ჩვენს დროში“.

ლავროვსკის ემოციურ კონტრასტებზე ჰქონდა აგებული პლასტიკური პალიტრა. ვერონელ შეუვარებულს მან სამხრეთის მზის მცხუნვარება დაუბრუნა. მისი მოქმედების მგზნებარება, გრძნობის ექსპანსიურად გამოხატვის ხასიათი არ გამოირცხვდა რომანტიკულ სინატიფეს და სიფაქიზეს ჭულიეტასთან დუეტურ ცეკვებში. ლავროვსკიმ გააღრმავა აგრეთვე როლის შინაგანი „მეორე პლანი“, მან თვითმკვლელობის აქტის ქვეტექსტი გამსჭვალა შეურიგებელი პროტესტის განცდით ცხოვრების იმ უკულმართო ყაიდის მიმართ, რამაც აიძულა შეუვარებულნი განწირულიყვნენ. ამგვარად, მან ერთმოქმედებიან ბალეტში მოახდინა ქორეოგრაფიული სახის განვითარების კულმინაცია და აიყვანა ტრაგედიის სიმალლეზე, და, რა თქმა უნდა, უკან ჩამოიტოვა ელეგიური ელფერი ალბექდილი სასოწარკვეთილების ტრადიციული ინტერპრეტაცია.

ჭულიეტას პარტიაში მ. ლავროვსკიმ თავის პარტნიორად აირჩია პლასტიკური სინარჩარით დაჯილდოვებული ბალერინა ნათელა აროზელიძე. მისი გამჭვირვალე ცეკვის სინატიფე, საცეკვაო ფორმების ლამაზი კონტურები თავისთავად ეხმარებოდა ბალერინას ჭულიეტას სცენური იერსახის წარმოსახვაში, რომელიც სცენური მოქმედების ქვეშარტიტებითაც დასრულებულად წარმოადგინა. აროზელიძემ შესძლო ლოგიკურად განვეითარებინა ჭულიეტას შინაგანი ფსიქოლოგიური ფერისცვალება და რომეოსთან მეორე შეხვედრისას, როდესაც მთელი მისი არსება პირველი სიყვარულის დაუძლეველი გრძნობით იყო შეპყრობილი. ადაჟიოს ფორმის დუეტში დრამატული ექსპრესიით იმსკვალებოდა.

დიდი წარმატება მოიპოვა რომეოს პარტიაში მიხეილ ლავროვსკის დუბლიორმა ვლადიმერ ჭულუხაძემაც. მისი ვაჟაკურად შემართული, ტექნიკურად ძლიერი, ლაღი ხასიათის ცეკვა კიდევ ერთი ახალი წახნაგით გამდიდრდა. მას აღმოაჩნდა რომანტიკული ალტინების უნარი, რაც ადრე ნაცეკვებ როლებში გამოკვეთილი არ ჰქონდა. ეს თვისება მან მოკრძალებული, ფაქიზი პლასტიკური პალიტრით გამოავლინა ჭულიეტასთან შეწყვილებულად ცეკვის დროს. ხოლო ფინალურ სცენაში (ა.ლ.დამაში) მისთვის ჩვეული ფართო პათეტიკური ფესტით, ემოციური მოქმედებით გამოხატავდა სასოწარკვეთას.

ვლ. ჭულუხაძესთან ჭულიეტას პარტიას ასრულებდა სვეტლანა გოჩიაშვილი. იგი გამოირჩეოდა თავისი ცეკვის ბუნების შესაფერი მოქმედებით. მან უფრო იმპულსური, სწრაფი, დაუდევარი მოზარდი ქალიშვილის სახით წარმოგვიდგინა ჭულიეტა კაპულეტების მეჭლისზე. ხოლო ადაჟიოში ბალერინა გაჰყვა ს. პროკოფიევის პარტიტურაში დიადალ აულერებულ სიყვარულის თემას და ბედნიერების ექსტაზით გამსჭვალული ცეკვით გადმოგვიცმდა ადაჟიოს მუსიკის ამოთეოზურ ხასიათს და მის სიღრმისეულ პლასტებში ჩაქსოვილ ტრაგიკულ ინტონაციურ ნიუნანებსაც.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი, იმხანად ახალბედა მოცეკვავის თამაშ ვაშაკიძის მიერ მოპოვებული დიდი აქტიორული წარმატება ტიბალდის პარტიაში. თამაშად შეიძლება ითქვას, რომ ლავროვსკიმ აღმოაჩინა თამაშის შემოქმედებით ბუნებაში დაბუდებული სამსახიობო გარდასახვის ნიჭიერება. ვაშაკიძის ტიბალდმა დიდი ფერწერული მონასში შემატა ქორეოგრაფიულ პოემას. მან თავის ცეკვასა და სცენურ მოძრაობებში წარმოსახა შუა საუკუნეების ადამიანთა ფსიქოლოგიური აღნაგობის სპეციფიკა, თამაში ტიბალდის როლში მოქმედებდა ისე, თითქოს არ იცოდა, სად წაეღო ძალა და ენერჯია, უაზროდ რომ ეშურებოდა ჩხუბს, აყალმაყალს, იარაღის ოსტატურად ხმარებას — ასეთი პლასტიკური დახასიათებით იგი ღრმად ჩაწვდა შექსპირის პერსონაჟის ტიპიურობას,

აღსანიშნავია აგრეთვე, დახვეწილი საცეკვაო ფორმის, ლამაზო მსუბუქი ნახტომის მქონე სამივე მოცეკვავის: ნუკრი მაღალაშვილის, სერგეი ტერეშჩენკოს და პავლე რომანიუკის ნამუშევარი მერკუციოს პარტიაში. მათ სულ რამდენიმე შტრიხით წარმოსახეს კეთილშობილი, გულღია, თანაც ექსპანსიური ახალგაზრდა ვაჟაკის სახე.

მაღალი საშემსრულებლო კულტურით გამოირჩეოდნენ პანტომიმური როლების (სენიორ და სენიორა კაპულეტების) შემსრულებლები: ნიალა გოძიაშვილი, მაკა მახარაძე, გივი ძასოხოვი.

სექტაკლი დიდი წარმატებით გადიოდა. მისი აკადემიური სინატიფე განაპირობა მოსამზადებელ პერიოდში მოსკოვის დიდი თეატრის პედაგოგ-რეპეტიტორის (აწ განსვენებული) ალექსანდრე პლისცეკის დასთან მუშაობამ.

„რომეოსა და ჯულიეტას“ შემდეგ მიხ. ლავროვსკიმ კიდევ ერთი ძალზე საინტერესოდ ჩაფიქრებული საბალეტო ნაწარმოები შექმნა, ცნობილი ამერიკელი კომპოზიტორის ჯორჯ გერშვინის ოპერის „პორგი და ბესის“ მიხედვით. ეს იყო შეტად პოპულარული თანამედროვე ოპერის ქორეოგრაფიული ადაპტაციის პირველი და დიდად წარმატებული ცდა. მიხ. ლავროვსკიმ ბალეტის საორკესტრო პარტიტურის დასამუშავებლად, თავის გარშემო შემოიკრიბა კომპოზიტორი მიხეილ ოძელი, მუსიკოსი ვ. ბოგორადი, დირიჟორი ირაკლი ჭიაურელი. სცენოგრაფად მოწვეული ჰყავდა მხატვარი მურაზ მურვანიძე. მან სადადგმო ჯგუფის ყურადღება გაამახვილა გერშვინის ოპერის მთავარი მუსიკალური თემის, ხეიბარი პორგის ამალღებულ სიყვარულზე მსუბუქი ყოფაქცევის ქალის — ბესის მიმართ. ამ წამყვან თემაზე ააგო მან ბალეტის ქორეოგრაფიული დრამატურგია, შექმნა პროლოგი, რომელიც წარმოადგენდა თავისებურ მუსიკალურ უვერტიურას, რომლითაც მაყურებელი შეჰყავდა თავის სასცენო ნაწარმოების სამყაროში. პროლოგში უღერდა გერშვინის ცნობილი „იავანა“, თბილისის ოპერის თეატრის შესანიშნავი მომღერლის (აწ განსვენებული) მაია თომაძის შესრულებით. ზანგურ ფოლკლორულ მოტივებზე დაფუძნებული, კეთილშობილი, მყუდრო ხასიათის სიმღერა სიყეთის, სულიერი ჰარმონიის განწყობილებას ამვიდრებდა და ბალეტის გმირის პორგის სულიერ სიფაქიზეს და მოსიყვარულე გულს ახასიათებდა. მიხეილ ლავროვსკიმ კვლავ გამოიჩინა მუსიკალური სახის პლასტიკური სახიერებით წარმოსახვის, მაყურებელთან თავისი აზრის ნათლად მიტანის ნიჭიერება. მან ბალეტის რეალური პერსონაჟის ბესის პარალელურად შექმნა პორგის ოცნებაში დავანებული იდეალური ბესის სახე. ასეთი რეჟისორული



სვლით მან ფართო ქორეოგრაფიული პანორამა გადაშალა — წარმოაჩინა პორტრეტების ალმაფერენა, სიუვარულის ექსტაზი ჰაეროვანი, პოეტურად ფაქიზებული დუეტური ცეკვებით თავის იდეალურ ბესისტან და წანგების დასახლების ყოფაცხოვრება ეთნიკური ხასიათის ცეკვებით, რომელშიც არეკლილი იყო გერმანიის მუსიკის იმპროვიზაციული სტიქია. თავს თანამცხოვრებლებთან საერთო ლხინში სეიბარი პორგიც ხარობდა. ბალეტმეისტერმა პორგის ხასიათის ექსპოზიცია მოგვცა. ამ სურათში პორგის ცნობილი არიის „ბანჯონის“ მუსიკაზე შეთხზული უპრეცედენტო კლასიკური ვარიაციით, რომელიც მიმდინარეობდა მუხლებზე მოძრაობების კომბინაციებით ტორსის სხეულის არაჩვეულებრივად დინამიკური მოძრაობით, ხელების, მხრების და თავის მეტყველი შესტიკულაციით. ამ ვარიაციას თან ახლდა კორდებალეტის პლასტიკური „აკომპონიმენტი“ და საერთო ჯამში წანგური ლხინის იმპროვიზაციას, მათი უშუალოდ გაომხატველ ეთნოგრაფიულ სურათს წარმოადგენდა. საერთო მასიდან ბალეტმეისტერს გამოყვანილი ჰყავდა მკაფიო, სახასიათო შტრიხებით გამოკვეთილი პერსონაჟების ინდივიდუალიზებული ქორეოგრაფიული პორტრეტები ბოროტმოქმედად ქცეული კრატუნის და ნარკოტიკებით მოვაჭრე სპორტინგ ლაიფისა, აზარტული თამაშის და ჩხუბის უნარულ-ყოფითი სურათები, იუმორით აღბეჭდილი კლასიკასთან შერწყმული სირინასა და რობინსის გროტესკული დუეტები. პერსონაჟების ტიპურობა ოპერისა და ლიტერატურულ პირველწყაროს დ. ჰეივორდის რომანის გმირებთან სრული მიახლოებით იყო მიღწეული.

ბალეტი მოცეკვავთა ორი შემადგენლობისათვის მომზადდა. პორგის როლი მის. ლავროვსკიმ თვითონ შეასრულა და ტონი მისცა ბალეტის მთელი საცეკვაო პარტიტურის ხასიათს. ახალი სექტაკლის სანახავად მოსკოვიდან ჩამოსულმა რეცენზენტებმა, მათ შორის ჟურნალ „სოვეტსკი ბალეტის“ პასუხისმგებელმა რედაქტორმა ვ. ურალსკაიამ აღნიშნა, რომ: „ლავროვსკის მიერ შესრულებული პორგის როლის შეფასება რეცენზიის ჩარჩოში ვერ მოხერხდება, ის უფრო ლიტერატურული პორტრეტის უნარს მოითხოვს. ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ მსახიობის შემოქმედებაში კიდევ ერთი ბრწყინვალე ფურცელი გადაიშალა, და მის თვითყოფად ალბერს, ბაზილს, სპარტაკს და ივანე მრისხანეს გვერდში, პორგიც ამოუდგა“.

პორგის როლში ლავროვსკის ცვლიდა სერგეი ტერეშჩენკო. მართალია, იგი ვერ სწვდებოდა სახელოვანი მოცეკვავის მძლავრ ექსპრესიას, მისი ცეკვის გმირულ ბუნებას, მაგრამ ბევრი რამ შესძლო თავისი გამომსახველობითი უნარით და ტექნიკურად მარჯვე ცეკვით. იდეალური ბესის როლში ნათელა არობელიძე მსუბუქი, გამჭვირვალე პარმონიული მოძრაობებით ოცნების ეფემერულ სახიერებას აღწევდა. სვეტლანა გოჩიაშვილი და მედეა ნემსიწვერიძე რეალური ბესის როლს ასრულებდნენ. მათ დასძლიეს რთული აქტიორული ამოცანა — ბესის წინააღმდეგობრივი მოქმედების ფსიქოლოგიური მოტივირება, პორგისადმი მერყევ და მოკიდებულებაში რომ იჩენდა თავს. სვ. გოჩიაშვილის ცეკვის პლასტიკურ პარტიტურაში უფრო მგწნებარე, ვნებით დამუხტული ინტონაციები იკვეთებოდა, მ. ნემსიწვერიძის მოქმედებაში კი გრძნობების სტიქიური ცვალებადობა სჭარბობდა. რობინსის პარტიაში გამოდიოდნენ ჯონი ცხვედიანი და მიხეილ გელოვანი. ორივე ვირტუოზულად ასრულებდა გროტესკულ ილიეთებს, ცხვედიანი — სა-

ტრული სიშვეთით, ხოლო გელოვანი — მსუბუქი იუმორით. სირინანს პატიაში, მარინა ალექსიძეს და ალა აბესაძეს იმპროვიზაციული სილამით გამოჰყავდათ „რეგტაიმის“ მფეთქავი, ხალისიანი ტემპების ტექნიკური პასაჟები. თამაზ ვაშაყიძე ამ ბალეტშიც გამოვლინდა როგორც ნიჭიერი შემსრულებელი, მან შინაგანი ხედვით განჭვრიტა კრაუნის მუსიკალური დახასიათების პლასტიკური ხატი და ცხოვრების ფსკერზე მოქცეული ტიპური პერსონაჟი წარმოადგინა. ნუკრი მაღალაშვილი სპორტინგ ლაიფის პარტიაში სპეციფიური ტექნიკური ხერხებით დასრულებულ გამომსახველობას ანიჭებდა ნარკომანის სახეს.

ბალეტმეისტერმა წარმოადგენა ეპილოგით დაასრულა. ბესი ტოვებდა პორგის. მარტოდ დარჩენილ ხეიბარის განცდებს აიტაცებდა კორდებალეტის ქორეოგრაფია, რომელშიც მეორდებოდა პორგისა და მისი ოცნების დუეტების პლასტიკური მოტივები. ბოლოს მუხლმოყრილი პორგი უახლოვდებოდა კიბებს და ავტორის თქმით: „აქედებდა მის საფეხურებს „რომლებიც არსაით მიემართება“.

ასე გამოხატა ბალეტმეისტერმა ნაწარმოებში ჩაქსოვილი, მშვენიერებისადმი და სიკეთისადმი ადამიანის დაუოკებელი სწრაფვა.

მიხეილ ლავროვსკის პირველი ავტორისეული ბალეტი მსურვალედ მიიღო მაყურებელმა. მას ბევრი ღირსება ჰქონდა: სანახაობრივობა, ცეკვების სილხვე, ცოცხალი ადამიანური თვისებებით აღბეჭდილი ქორეოგრაფიული სახეები. ბალეტის საცეკვაო ფაქტურამ კვლავ გაამუღავნა ჩვენი დასის შემოქმედებითი შესაძლებლობის დიდი მარაგი.

სპექტაკლის ემოციურ აღქმას ხელს უწყობდა მსატვარ მურაზ მურვანიძის მიერ კარგად მოფიქრებული მოქმედების ადგილის სახე, დიდი სივრცე ამერიკული ცათამბჯენების ასოციაციასაც რომ იწვევდა და პორგის მარტოობის ატმოსფეროსაც ქმნიდა.

1984 წლის ნოემბერში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გასტროლების დროს ქ. მოსკოვის დიდ თეატრში ჩვენმა საბალეტო დასმა წარმოადგინა თავისი ბოლო წლების საუკეთესო ნამუშევრები: ს. პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტა“, პ. ჩაიკოვსკის „სერენადა“ ჯ. ბალანჩინისეული რედაქციით და ჯ. გერშვინის „პორგი და ბესი“. გასტროლებზე ოპერისა და ბალეტის თეატრის სპექტაკლები დიდი წარმატებით გადიოდა. სწორედ იმ ხანებში მოსკოვში იმყოფებოდა ფინეთის ეროვნული ოპერისა და ბალეტის თეატრის ხელმძღვანელობა და იმპრესარიო, რომლებიც ესწრებოდნენ თბილისის ოპერის თეატრის სპექტაკლებს. მათ ძალიან მოეწონეს ჩვენი ბალეტი და 1985 წლის სეზონისათვის მიიწვიეს საგასტროლოდ ფინეთში ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების ფონდის თავმჯდომარის ალფოს ალმის ხელისშეწყობით.

1985 წლის 16 აპრილიდან ფინეთის ქალაქ ტამპერეში დაიწყო ქართული ბალეტის გასტროლები, რომელიც 7 დღის განმავლობაში ტრიუმფით მიმდინარეობდა. პრესა მსურვალედ ეხმიანებოდა ქართულ ბალეტს და მის მსახიობებს. გაზეთები აქრელებული იყო ასეთი სათაურებით: „ტამპერეში თბილმა ნიაგმა დაჰბერა — ჩამოვიდნენ ქართველები“, „ქართული ბალეტი იპყრობს მაყურებელს“, „სუპერგასტროლები ახალ თეატრში“, „ქართული ბალეტის ბრწყინვალეობა“, „რომანტიკა და მაღალი პროფესიონალიზმი“. საბოლოო კონცერტი გაი-

მართა ზელსინკში, „ფინეთის ღარბაში“ (სექტაკლების მთლიანად ჩვენება ვიწრო მოხერხდა, ვინაიდან თეატრის მშენებლობა ახალი დაწყებული ჰქონდათ). კონცერტის მთელი შემოსავალი ჩვენმა ბალეტმა გადარიცხა ფინეთის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის სტუდენტთა პრემიებისა და სტიპენდიების ფონდში.

გასტროლების დასასრულს, ჩვენს დასს ფინეთის თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ და სხვადასხვა ინსტანციებმა შეჰვედრები მოუწვევეს (გაზ. „კომუნისტი“, 1985. 30.V).

ამავე წელს ფინეთში სრწყინვალედ ჩატარებული გასტროლების შემდეგ მისიელ ლავროვსკიმ დატოვა ჩვენი თეატრი და მოსკოვს დაბრუნდა. მისი ნიჭის თაყვანისმცემლებს კი დაგვიტოვა სასიამოვნო მოგონება, მისი იშვიათი სილამაზის და აღმაფრენის ცეკვით ტკბობის მონატრება და დიდი სურვილი ჩვენი საბალეტო შემოქმედებითი ცხოვრების აღორძინებისა.

(შეგრძელება შემდეგ ნომერში)



ზვიად ღოღობაძე

ნამდვილი ამერიკელი

(ჯონ უეინი და ვესტერნი)

„ღღეს ჯონ უეინი ისევე ცნობილია ამერიკელთათვის, როგორც ჯორჯ ვაშინგტონი ან აბრაამ ლინკოლნი. მართალია, მისი როლი ისტორიაში ერთობ მოკრძალებულია, რადგან არ დასჭირვებია დემოკრატიის დაფუძნება ან გადარჩენა, მონობისაგან განთავისუფლება, მაგრამ ყოველთვის აჩვენებდა და უცბრომელ ყინს, საბრძოლო განწყობას, თავგადასავლებისაკენ ლტოლვას, ანუ იმ თვისებებს, რაც აუცილებელია დასავლეთის დასაპყრობად ან კონტინენტის ასათვისებლად“ — წერდა პრესა ამერიკული კინოს ლეგენდის — ჯონ უეინის შესახებ („აიდენსი“, 1979, 11 მარტი, გვ. 9). სამწუხაროა, რომ ჩვენი მკვლევარი, ხეირიანად, არც კი იცნობს ამ ადამიანს, რომელსაც უდიდესი წვლილი მიუძღვის კინემატოგრაფისა და განსაკუთრებით, მისი ერთ-ერთი პოპულარული თანრის — ვესტერნის განვითარებაში.

მერიონ მაიკლ მორისონი დაიბადა 1907 წელს აიოველი აფთიაქარის ოჯახში. სამხრეთ კალიფორნიის უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ იგი კინოხელოვნებით დაინტერესდა. 1926 წელს გაეცნო და დაუმეგობრდა კინორეჟისორ

ჯონ ფორდს, რომელმაც მერიონი რამდენიმე ფილმში, ეპიზოდურ როლში გადაიღო. 1929 წელს, როცა რეჟისორი რაულ უოლში ეპიკური ვესტერნისათვის — „დიდი ბილი“ მთავარ როლზე შესაფერის კანდიდატურას ეძებდა, ფორდმა მას ახალი მეგობარი შესთავაზა. უოლშიმა და აღმინისტრატორმა ედმუნდ გულდინგმა ახალბედს ჯონ უეინი შეარქვეს — დამოუკიდებლობისათვის ომის გმირის — გენერალ ენტონი „ჭრეიზი“ („შეშლილი“) უეინის საპატიეცემულოდ. ბოლო სახელი — ჯონი, მათი აზრით, უბრალოდ, კარგად შეეთვისა გვარს.

ამის შემდეგ უეინი არაერთ მეორეხარისხოვან კინოსურათში გადაიღეს. ათი წლის განმავლობაში იგი ითვლებოდა „ბ“ კატეგორიის მსახიობად. მისთვის ეს ხანა მოსაშზადებელი პერიოდი გამოდგა კინოს ოლიმპზე ასასვლელად.

1939 წელს ჯონ ფორდი შეუდგა „დილიჯანსის“ გადაღებას. მთავარი როლი — „რინგო კიდი“ თავიდანვე განკუთვნილი იყო გარი კუპერისათვის, მაგრამ მან, ბოლო მომენტში, უარი განაცხადა. ფორდმა სისწრაფოდ მოიწვია უეინი, რომელმაც, სცენარის გაცნობის შედეგად,

გალ, ალიარა, რომ ვერ შესძლებდა ამ როლის შესრულებას, მაგრამ რეჟისორმა თავისი გაიტანა. ჯონისა და სხვა მსახიობების მაღალმა პროფესიონალიზმმა ამ ფილმში ვესტერნი უმაღლეს არტისტულ დონეზე აიყვანა.

„უწყურებ შენს წინაშე წარმოდგენილ ხელოვნებას, რომელმაც სრულ წონასწორობას, გამომსახველობის იდეალურ ფორმებს მიაღწია და იმავდროულად, ალტაცებაში მოღისარ დრამატული და მორალური თემებით, რომლებიც არც კი წარმოშვა კინემატოგრაფმა, მაგრამ სწორედ მისი წყალობით შეიძინეს მათ მხატვრული ძალა და დიდება“ — ასე შეაფასა ჯონ ფორდის ეს შედეგრი ანდრე ბაზენმა. (ბაზენი ა. რა არის კინო? მოსკოვი, „ისკუსტო“, 1972, გვ. 87, რუსულ ენაზე).

აქედან მოყოლებული, ჯ. უეინისა და ჯ. ფორდის შემოქმედებითი გზები მკიდროდ გადაეჯაჭვა ერთმანეთს. „დიუკმა“ (ასეთი მეტსახელი გამოუტყებნეს უეინს) ფორდის თითქმის ყველა მნიშვნელოვან ფილმში (ვესტერნსა თუ არავესტერნში) ითამაშა და პოლიციულის წამყვან კინო-ფორსკვლავად იქცა.

1948 წელს კინოსურათით „წითელი მდინარე“ შედგა გამოჩენილი ამერიკელი რეჟისორის ჰოვარდ ჰოუქსის დებიუტი ვესტერნში. ჯონი, თავიდანვე, აქაც უარზე იდგა ეთამაშა მთავარი გმირი — ტომ დანსონი (იხ. ტუსკა ი. ჰოვარდ ჰოუქსი, კრებულში „მსხვილი ხედი: კონტრაქტის რეჟისორი“. მეტუჩენი, „სქეარქროუ პრესი“, 1976, გვ. 419, ინგლისურ ენაზე), თუმცა, ბევრი ხეყწნამუდარა არ დასჭირვებია მის საბოლოო დაყოლიებას. „დიუქის“ პერსონაჟი მართხელა ბრძენკაცია, ვინც აცნობიერებს საკუთარ სუსტ მხარეებს, მაგრამ არ ნებდება და დაუცხრომლად იბრძვის მიზნის მისაღწევად. მას კარგად აუბა მხა-

რი ახალგაზრდა პარტნიორმა მომსახურებელი კლივტმა.

3. ჰოუქსი ალაფრთოვანა უეინის ოსტატობამ. „დემერტმანი, ის არის წყეუული, კარგი მსახიობი. აკეთებს ყველაფერს და გაგრძობინებს დაიჯერო მისი ნამოქმედარი“ — ამბობდა იგი მეტბრაიდი ჯ. ჰოუქსი ჰოუქსზე. ბერკლი, „იუნივერსიტი ოფ კალიფორნია პრესი“, 1982, გვ. 114, ინგლ.). ჯონ ფორდმა კი აღნიშნა, რომ თუ „დილიჯანსმა“ უეინისაგან ვარსკვლავი შექმნა, „წითელმა მდინარემ“ ის მსახიობად დაამტკიცაო (იხ. ტუსკა ი. ამერიკული დასავლეთი კინოში. ლინკოლნი, „იუნივერსიტი ოფ ნებრასკა პრესი, 1988, გვ. 65, ინგლ.).

იმავე წელს „დიუკმა“ ჩვეული სინატიფითა და პირუთენელობით განასახიერა შთამბეჭდავი სახეები ჯონ ფორდის ორ ვესტერნში: „სამი ნათლიამა“ და „ფორტი აპაჩი“, ხოლო მომდევნო ფილმში „ის ატარებდა ყვითელ ბაფთას“ (1949) მის მიერ შესრულებული კაბიტან ნათან ბრაიტლზის პერსონაჟი ინგლისელმა კინორეჟისორმა ლინდსეი ანდერსონმა აღიარა ეანრის საუკეთესო მსახიობობო ნამუშევრად და ჯონს ამერიკელთა სიძლიერის განზოგადებული ტიპი უწოდა (ანდერსონი ლ. ჯონ ფორდზე. ლონდონი, „პლექსასი“, 1981, გვ. 73, ინგლ.).

ჯონ ფორდის ე. წ. „კავალრისტული ტრილოგიის“ („ფორტი აპაჩი“, „ის ატარებდა ყვითელ ბაფთას“) მესამე ფილმში „რიო გრანდე“ (1950) „დიუკმა“ შეასრულა მობერებული პოლკოვნიკი კირბი იორკის როლი, თუმცა დრამატულად გადაამეტებული სენტიმენტალიზმისაყენ გადახრილი და იდეოლოგიურად მიუშმათებული რასიზმით გაყენილი „რიო გრანდე“ არც მაყურებელმა მიიღო თბილად და არც კრიტიკამ. ამის გამო, ფორდი და მისი ერთგული მეგობა-



რი რამდენიმე წლით სხვა ქანრებზე გადაერთვნენ და მხოლოდ ექვსი წლის შემდეგ დაუბრუნდნენ ვესტერსს, როცა კინოს მოყვარულთ განსაჯვლად შესთავაზეს კოვბოური ფილმი „მაიბებელი“ (1956) — ყველაზე „ანტიინდიელური ფილმი“, რაც კი ოდესმე გადაღებულა.

ჯონ უეინის გმირი — ისევე ეღვარდისი კომპლექსური, შეუპოვარი და დამოუკიდებელი პიროვნებაა. მის თვალებს ბნელი წარსულის კვალი ამჩნევია. კრიტიკოს ჯ. პლეისის აზრით, მასში თავმოყრილია ყველა ის ღირსება, რაც უნდა ჰქონდეს დასავლელს — ძალა, ინდივიდუალიზმი, თვითკმაყოფილება, ხელმძღვანელობის ნიჭი, ავტორიტეტი (იხ. პლეისი ჯ. ჯონ ფორდის ვესტერნები. სექუნდის, „სიტადელ პრესი“, 1974, გვ. 162, ინგლ.), მაგრამ თუკი ღრმად ჩაუფიქრდებით ამ გმირის ბუნებას, აღმოვაჩენთ, რომ ის უფრო ფანატისკოსია და არა მამაცი, მონომანი და არა ინდივიდუალისტი, განდევილი და არა კომუნიკაბელური, მანიაკი და არა ლიდერი, დოგმატიკოსი და არა ავტორიტეტი.

ფილმის რეჟისორმა საყვარელ მსახიობს თავიდანვე დაუგეგმა მუნჯი კინოს ვარსკვლავის — ჰარი ჰერისათვის დამახასიათებელი ავსტრიულაციის იმიტაცია, რაც „დიუქმა“ ბრწყინვალედ შეასრულა, მან წალალ დონეზე გამოხატა მოსალოდნელი იზოლაციის ჰემპარიტი გრძნობა, ფეხის ყოველ ნაბიჯზე მოახლოებულ საფრთხისადმი შიში.

ჰეროიკული ღირსებებით შემკული შერიფი ჯონ ჩენსი განასახიერა ჯონ უეინმა ჰოვარდ ჰოუქსის გენიალურ კინოსურათში — „რიო ბრაუო“ (1959). ჩენსი ეპყარება თავის პროფესიონალიზმს და მარტო არ შეეებმის მტერს. მისი რაზმი: დიუდი (დინ მარტინი), სტამპი (უოლტერ ბრენანი) და კოლორადო (რიკი ნელსონი) დაწმუნებულა ლიდერის

ეკეცობაში. შერიფის სისუსტე კავშირი ფიზიკოსთან (ენჯი დიკინსონი), გარგნულად, საფრთხეს უქადის მის, როგორც კანონის დამცველისა და მამაკაცთა ჯგუფის მეთაურის აქტიურობას. თავდაპირველად, ფიზერის შეივნობა ჩენსის პრობლემა და ამ კონტექსტში ჰოუქსმა მაინც მამაკაცისავე გადასწონა სასწორი და ფინალური სცენა ცოტა კომედიით, ცოტა გროტესკით შეაზავა, „რითაც მოთოკა პოზიტიური გმირი ქალის — ძლიერი ფიგურის პატივმოყვარეობა“ (ჰასკელი მ. პატივისცემიდან შეურაცხყოფამდე. ნიუ-იორკი, „პოლტ, რინჩარტ ენდ უინსტონი“, 1974, გვ. 24, ინგლ.). „დიუქის“ ჩენსმა ამ ფილმით შეიძინა კლასიკური ვესტერნის კანონის დამცველის ურყევი სტატუსი. იგი არის სიმბოლური წონისაგან განთავისუფლებული კაცი, რომელიც არსებობს ღირსებისა და მეგობრობის წესებით.

ჯონ უეინმა ამ დროისათვის ჩამოაყალიბა საკუთარი კინოკომპანია „ბეტტეკ პროდაქშენზი“ და თავადვე გადაიღო ფილმი „ალამო“ (1960). ფაქტობრივად, ამ ნამუშევარს აქვს ყველაფერი, რაც უნდა ჰქონდეს კოვბოური ფილმს — დრამატული მასალა, ინტელექტუალური სცენარი, კარგი რეჟისურა, საინტერესო ხასიათები, ეფექტური მოქმედება, გემოვნებით გადაღებული მიდამოები, შესაფერი მუსიკა. „ეს არის უდიდესი ფილმი, რომელიც მუდამ იარსებებს და მას მუდამ უყურებენ მთელი მსოფლიოს ხალხები“ — განაცხადა „ალამოზე“ ჯონ ფორდმა (ტეპლიცი ე. კინო და ტელევიზია აშშ-ში. მ., „სიკუსტო“, 1966, გვ. 46, რუს.). უეინი ღირსეულად შეეპიდა ისტორიულ თემას და შექმნა არა მარტო ემოციურად აწყობილი სამსაათიანი კინოსურათი, არამედ ტექნიკურად კარგად გადაღებულ-დამონტაჟებულ, ნამდვილი ვესტერნი. მანვე ითა-



მაშა ერთ-ერთი მთავარი როლიც.

საკმაოდ დიდი დანახარჯების (12 მილიონი დოლარი) მიუხედავად „ალამოში“ არსებულ კომპოციულ წარმატებას მიადრწობდა და კარგა ხანს გადიოდა მსოფლიო კინოთეატრების ეკრანებზე. „უეინისათვის იგი წარმოადგებდა ისტორიულ-სათავგადასავლო ნაწარმოებს, ვიდრე „პატრიოტული მანიფესტს“, მაგრამ მომავალში, როცა ფილმმა დიდძალი შემოსავალი მიიღო და პოპულარული გახდა, „დიუკი“ მიხვდა, თუ რაოდენი პატრიოტული სიამაყე გაუღვივა ამით ამერიკელებს“ (ჟოლკერი ა. ვარსკვლავები. ნ.-ი., „სტეინ ენდ დეი“, 1970, გვ. 321, ინგლ.).

ფორდისა და უეინის მორიგი შემოქმედებითი შეხვედრა შედგა 1962 წელს ფილმში — „კაცი, რომელმაც მოკლა ლინბერტი ვალასი“. „ალბათ, ყველაზე უცნაური ამბავი ამ ფილმის ირგვლივ ისაა, რომ მსახიობთა უმეტესობა გაცილებით ბუნებრივად, ვიდრე გმირები, რომლებსაც ისინი თამაშობენ“ — წერენ ფორდის შემოქმედების მკვლევარები ჯონეფ მაკბრაიდი და მაიკლ უილმინგტონი (მაკბრაიდი ჯ., უილმინგტონი მ. ჯონ ფორდი, ნ.-ი., „დე კაპო პრესი“, 1975, გვ. 55, ინგლ.). ეს შენიშვნა, პირველ რიგში, ეხება უკვე ასაკოვან „დიუკსა“ და ჯეიმს სტიუარტს, რომლებმაც მთავარი პერსონაჟები — ტომ დონიფონი და რენსომ სტოდარდი განასახიერეს. მათი გმირები ვერ გადაურჩებიან „ველური დასავლეთის“ — „მითითი მიწის“ დიდების დაცემას, ინდივიდუალიზმისა და ჰეროიზმის გაქრობის პროცესს, ნაოკებიანი, შუქ-ჩრდილიანი სახეებითა და ნაღვლიანი თვალებით გადმოსცემენ წარსულის რაინდულ სულს, აწმყოთი გაწბილებას.

ფორდმა ამ ნამუშევარს „ინტიმური ვესტერნი“ უწოდა, ხოლო მწერალმა

ტედ სენეტმა — „ბანაშვიდი ძველ დასავლეთზე“ (სენეტი ტ. დიდი კინოს რეჟისორები. ნ.-ი., „ეიფაი პრესი“, 1986, გვ. 87, ინგლ.).

გალანტი ალბეკილი, მამაცი, განუცვლელი პერსონაჟები ითამაშა ჯონმა პოვარდ პოუსის ვესტერნებში: „ელ დორადო“ (1967) და „რიო ლობო“ (1970), ხოლო მისი სამსახიობო ხელოვნების უმაღლეს მწვერვალად იქცა რუსტერ კოგბერნის როლი ჰენრი ჰატაუეის ფილმში „ნამდვილი გამძლეობა“ (1969). „დიუკმა“ განასახიერა სქელი, ცალთვალა, ჰირვეული შერიფი, რომელიც დაეხმარება 14 წლის ობოლ გოგონას მამის მკვლელის აღმოჩენაში. მათი ურთიერთობები, ხასიათები მნიშვნელოვანწილად ამდიდრებს და აკეთილშობილებს სიუჟეტს. უეინმა ისევ მოხიბლა აუდიტორია, რისთვისაც ხელახალი აღიარება და, რაც მთავარია, სანუკვარი „ოსკარი“ დაიმსახურა. მას უცნაური ბედი ერგო — კინოხელოვნებაში უმწიგვლო მოღვაწეობის მხოლოდ ორმოცი წლის შემდეგ მიაღწია ამერიკის კინოაკადემიის უმაღლეს პრიზს. დაჯილდოების ცერემონილიდან მსახიობი პირდაპირ გაემგზავრა არიზონას შტატის ქალაქ ოლ ტაქსონში, სადაც მას ჰ. პოუქსი იღებდა ფილმში „რიო ლობო“. უეინს გულთბილი შეხვედრა მოუწყეს — გადამღები ჯგუფის ყველა წევრს და თვის უეინის ცხენსაც კი, რუსტერ კოგბერნის საპატივცემულოდ, ცალი თვალი ახვეული ჰქონდათ.

ჯონ უეინმა მერე და მერე კიდევ ბევრი როლი შეასრულა, რომელთაგანაც აღსანიშნავია, ვესტერნები: „კოვბოები“, „რუსტერ კოგბერნი“, „კეპილი — აშშ-ის მარშალი“ და სხვ.

მისი უკანასკნელი ნამუშევარია ჯეი ბი ბუქსის სახე დონ სიგელის ვესტერნში — „მსროლელი“ (1976), რომელ-



მაც ღრმა სიმბოლიკითა და შემეცნებითი მნიშვნელობით, თითქოს-და, საბოლოო წერტილი დაუსვა ვესტერნის მიოს, რადგან ჟანრის თაყვანისმცემლები მოიხიბლნენ ამ ფილმით და გაზიზღებულნი დარჩნენ კიდევ, ამაზე მეტი რაღა უნდა იყოსო („უაიდ ეინგლი“, 1979, № 1, გვ. 31).

ღონ სიგელმა „ბრწყინვალედ შეაერთა ერთმანეთთან უეინის, როგორც გმირის მითი და მთლიანად, დასავლეთის ლეგენდა“, („ფილმი“, 1976, № 43, გვ. 2).

ბებერი უეინის გამპრიახი, იდეალური გმირი დამატებით დამაჯერებლობას ანიჭებს სიგელის კინოსურათს. „მსროლელზე“ მუშაობა ურთულესი გამოცდა იყო „დიუქის“ ხანგრძლივ კარიერაში“. — ისვენებს მისი მეუღლე პილარი, — „მას ჰქონდა სერიოზული გართულებები სუნთქვაში და სულ ეანგზაღს იყენებდა. შემდეგ ხმა წაუვიდა და ვერ შეძლო წარმოედგინა უფრო მეტად უვარგისი ადამიანი, ვიდრე უხმო მსახიობი“ (უეინი პ. ჯონ უეინი. ჩემი ცხოვრება „დიუქთან“. ნ.-ი., „მაკგროუ-ჰილი“, 1987, გვ. 263. ინგლ.). ჯონი აღარ იყო ძველებურად ხალასი, თავმომწონე დევგმირი. გადაღებებზეც მძიმედ ეჭირა თავი — სინამდვილეში კიბოთი იყო დაავადებული და არ ამხელდა. იგი ძალზე განიცდიდა ამას, რის გამოც „გაავდა, გამკაცრდა, თუმცა, არასოდეს კარგავდა ჩვეულ კეთილშობილებას“ („ტიმ მეგზინი“, 1969, აგვისტო, გვ. 54).

ჯონ უეინი 1979 წელს გარდაიცვალა.

იგი დაჯილდოებული იყო ამერიკის ერთ-ერთი უმაღლესი ორდენით — კოხგრესის მედლით, რომელსაც ერთ მხარეს აქვს ამოტივფრული სიტყვები — „ჯონ უეინი — ამერიკელი“. ასეთი პატივი იშვიათი მოვლენაა პოლივეუდისათვის.

„ეპოქაში, როცა იშვიათად შეხვდები გმირს, ჯონ უეინი იყო ნამდვილი გმირი“ — ასე გამოეხმაურა მის სიკვდილს ქვეყნის მაშინდელი პრეზიდენტი ჯიმი კარტერი („ნიუ-იორკ ტაიმსი“, 1979, 13 ივნისი). „ჩვენი დროის უმნიშვნელოვანესი ამერიკელია ჯონ უეინი. თუ ჩავთვლით, რომ ყველაფერი კარგი დასაბამს კალიფორნიიდან იღებს, მაშინ რიჩარდ ნიქსონი და რონალდ რეიგანი მხოლოდ მისი უმცროსი თანამებრძოლები არიან, როგორც უეინის ეტლზე მიმაგრებული ურიკა“ — წერს კრიტიკოსი ფილიპ ფრენჩი (ფრენჩი ფ. ვესტერნები. ნ.-ი., „ეიკინგ პრესი“, 1974, გვ. 37. ინგლ.).

ეროვნული მოღვაწის რანგში აყვანილი კინოვარსკვლავი შთაგონების წყაროდ იქცა ბებერი ხელოვანისა თუ თანამოქალაქისათვის, მისი ფილმები კი ბრწყინვალე თვალსაჩინოებად, რასაც მეტი სიღრმითა და სისადავით სჭირდება შესწავლა-გათვითცნობიერება. აღსანიშნავია ისიც, რომ გელაპის ინსტიტუტის უკანასკნელი გამოკითხვის შედეგად ჯონ უეინი აღიარებულია ამერიკის ყველა დროის საუკეთესო კინომსახიობად. ასეთი აღიარება მხოლოდ რჩეულთა სვედრია.

ქართული მუსიკის ცოცხალი ისტორია

ხელოვნების მუშაკთა სახლი სავსეა სტუმრებით.

მასპინძელი, ქალბატონი მადეა ძიძიგური, თავაზიანად უხმობს დარბაზისაკენ. დარბაზში მრავალი თაობის ადამიანს მოეყარა თავი.

ისინი ხვდებოდნენ ლეგენდარულ ხელოვანს საქართველოს სახალხო არტისტს, შოთა რუსთაველისა და ზაქარია ფალიაშვილის პრემიების ლაურეატს ბატონ ოდისეი დიმიტრიადის, რომელშიც სათუთად ინახება მის მასწავლებელთა — გაუკისა და მუსინისაგან შეძენილი ცოდნა, რომელსაც იგი სანკტ-პეტერბურგში ეზიარა. ხოლო სოხუმიდან თბილისში გადმოსვლის შემდეგ დიდი მანეტროს, ევგენი მიქელაძის მიერ ხელდასხმული მუშაობას განაგრძობს თბილისის საოპერო თეატრში.

ბატონი ოდისეი არის პირველი ინტერპრეტატორ-შემსრულებელი ბერლიონის, ბრამსის სიმფონიებისა. ქართველ კომპოზიტორთაგან კი — ა. ბალანჩივაძის, ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის სიმფონიების და ორატორების.

ამ დიდებულ „ბერძენს“, როგორც საქართველოში მეგობრები უწოდებენ, ჩვენ ქართველ ხელოვანად მოვიხსენიებთ.

სალამო მიპყავდა მუსიკისმცოდნე მაია დათუნაშვილს. დიდი ხელოვანის აღწრდილმა ჭანსულ კახიძემ თქვა: — მისი ხელოვნება მიეკუთვნება მსოფლიო ხელოვნების სამყაროს. მან მასწავლა არა მარტო მუსიკა, არამედ მოქალაქეობა. მე თავს ვხრი თქვენი პიროვნების, გასაოცარი ოსტატობის წინაშე“. აკადემიკოსმა ვახტანგ ბერიძემ კი ბრძანა:

— ღირსიერს სამი ასპარეზი აქვს: სიმფონიური ორკესტრი, მუსიკალური თეატრი და უმაღლესი მუსიკალური სკოლა. ბატონმა ოდისეიმ სამივე ასპარეზზე გაიმარჯვა და ღრმა კვალი დაამჩნია ქართულ მუსიკალურ კულტურას. მე ყოველთვის მხიბლავს მისი შინაგანი ტემპერამენტი. მას აქვს რაღაც ილუმინალი ძალა, რომელიც სიამოვნებას განიჭებს“.

სალამოზე გაიჟღერა მსოფლიო საოპერო ხელოვნების შედეგებმა ბატონების: ელდარ გეწაძის, ნუგზარ გამგებელის, ქალბატონ ლიანა კალმახელიძის შესრულებით. ქალბატონმა ცისანა ტატიშვილმა ბატონ ოდისეის მიუძღვნა ბერძნული სიმღერა.

საქართველოს კულტურის მინისტრმა ვალერი ასათიანმა აღნიშნა:

ჩვენ, თქვენი თანამედროვენი ბედნიერნი ვართ თქვენით. ეს ოდისეა დიდხანს უნდა გაგრძელდეს, ძალიან დიდხანს. თქვენთან ყოველთა შეხვედრა დღესასწაულია.

მოგონებებით გამოვიდნენ: გიგა ლორთქიფანიძე, ევგენი მაჭავარიანი, თენგიზ მუშუკულიანი, რომელმაც სიამაყის გრძნობით გაიხსენა მასთან ურთიერთობის წლები.

სალამი დაამშვენა პიანისტ მანანა დოიჯაშვილის მიერ შესრულებულმა მუსიკალურმა იმპროვიზაციამ.

მადეა ძიძიგურმა რუსული რომანის უძღვნა დიდ ხელოვანს. აღფრთოვანება ვერ დაფარა საბერძნეთის ელჩმა გიუ გუკისმა, რომელმაც ისაუბრა მანეტროსაგან საბერძნეთში მიღებული შთაბეჭდილების შესახებ.

«ТЕАТРИ ДА ЦХОВРЕБА» («ТЕАТР И ЖИЗНЬ»)

№ 2—3 (221—222) 1997 г. Тбилиси

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 3/IV-97 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 11/VI-97 წ.

სააღრიცხვო-სავაგომცემლო თაბახი 6,5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

შეკვეთა № 283

ტირაჟი 500

ინდექსი 76143

ფასი სახელმწიკრულუბო

რედაქციას მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა,
თბილისი, მ. წინამძღვრიშვილის ქ. № 133.



ცხინვალის თეატრი „ბერიკონი“